



2010000426

CILDO MÁRIO DE OLIVEIRA

XORI! XORI!

Os homens estão chegando!!!:

Interferências gráficas e poéticas.



CILDO MÁRIO DE OLIVEIRA

XORI! XORI!

Os homens estão chegando!!!:
interferências gráficas e poéticas.

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da

Universidade Estadual Paulista, para obtenção do título de Mestre em Artes

(Área de Concentração: Artes Visuais).



Orientador: Prof.^a Dra. Ilza K. Leal Ferreira

Co-Orientador: Prof.^a Dra. Claudete Ribeiro

CILDO MÁRIO DE OLIVEIRA

XORI! XORI!

Os homens estão chegando!!!:
interferências gráficas e poéticas.

CILDO MÁRIO DE OLIVEIRA

XORI ! XORI !
Os homens estão chegando!!!:
interferências gráficas e poéticas.

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da
Universidade Estadual Paulista, para obtenção do título de Mestre em Artes
(Área de Concentração: Artes Visuais).



Orientador: Prof^a. Dra. *Ilsa K. Leal Ferreira*.

Co-Orientador: Profa. Dra. *Claudete Ribeiro*

São Paulo
2001



CILDO MÁRIO DE OLIVEIRA

XORI ! XORI !

Os homens estão chegando!!!:
interferências gráficas e poéticas.

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Presidente e Orientador _____

Co-Orientador _____

2º. Examinador _____

3º. Examinador _____

4º. Examinador _____

5º. Examinador _____

São Paulo, de de 2001

DADOS CURRICULARES
CILDO MÁRIO DE OLIVEIRA

Nascimento: 16.1.1949 - Recife/PE

**Filiação: Domingos Félix de Oliveira
Cacilda Jácome de Oliveira**

Faculdade de Direito do Recife – Bacharelado

**Mestrado em Comunicação e Arte (incompleto)
Escola de Comunicação e Arte de Universidade de São Paulo – USP**

**Mestrado em Artes Visuais
Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo – UNESP**

Professor de Artes Plásticas na Faculdade Santa Marcelina – SP.

Professor de cursos Livres no Museu de Arte Contemporânea da USP.



AGRADECIMENTOS

Agradecimentos especiais pela ajuda na execução deste trabalho;

Ana Amália Barbosa
Ana Mae Barbosa
Clara Pascovitch
Christina Rizzi
David do Carmo
Sara Teperman

Gilias Calvo
(1942 – 1993)



SUMÁRIO

Lista de Imagens	8
Introdução	12
Capítulo I Biograma – livre estudo autobiográfico da artista	17
Capítulo II Os Kadryeu – aspectos sócio culturais	24
Capítulo III O Barroco – o momento histórico cultural	43
Capítulo IV Papeis Manufaturados – o fazer	72
Capítulo V A Desdobra – interrelações gráficas e poéticas	79
Conclusões	102
Referências Bibliográficas	113
Bibliografia	115
Resumo	120

**“A desdobra, portanto, não é o contrário da dobra,
mas segue a dobra até outra dobra.”**

Gilles Deleuze
(1942 – 1989)



Lista de Imagens

1. João Baptista Pereira - 1634

SUMÁRIO

2. Carlos de Carvalho

3. João Baptista Pereira - 1637

Lista de imagens	8
Introdução	12
Capítulo I	
Biografema – livre estudo autobiográfico do artista	17
Capítulo II	
Os Kadiwéu – aspectos sócios culturais	24
Capítulo III	
O Barroco – o momento histórico cultural	45
Capítulo IV	
Papéis Manufaturados – o fazer	72
Capítulo V	
A Desdobra –interferências gráficas e poéticas	79
Conclusões	102
Refências Bibliográficas	113
Bibliografia	115
Resumo	120

Lista de Imagens

1- Jean Baptiste Debret-1834 Cavalaria Guaikuru	25
2- Corrida de Cavalos Foto Jayme Siqueira Jr. – 1987	27
3- Dança do Bate Pau Foto Darcy Ribeiro – 1948	29
4- Marca de Propriedade Col. Darcy Ribeiro – 1950	34
5- Cerâmica –confeção Foto Jayme Siqueira Jr. – 1987	35
6- Cerâmica –confeção Foto Jayme Siqueira Jr. – 1987	36
7- Cerâmica - 1892 Col. Boggiani	38
8- Pintura Corporal Col. Boggiani - 1892	40
9- Pintura Corporal Foto Jayme Siqueira Jr. – 1987	41
10- Iôta Col. Boggiani – 1892	44
11- Giacomo Della Porta Igreja Il Gesù – Roma	47
12- Bernini A Visão de Sta. Tereza – Roma c. 1644	49
13- Rubens Esponsais de Sta. Catarina c. 1628	51

14- Igreja São Pedro dos Clérigos Lisboa – 1732 _____	52
15- Talhas Madeira Policromada – Séc. XVII – Bahia _____	53
16- Azulejos Salvador – c. 1700 _____	55
17- Igreja N.S. Graças Olinda – PE _____	56
18- Antonio Francisco Lisboa-Aleijadinho Medalhão da Igreja São Francisco de Assis Ouro Preto – MG _____	58
19- Igreja São Francisco Bahia – 1700 _____	59
20- Capela Dourada Ordem Terceira de São Francisco – Recife _____	60
21- Convento de Sto. Antônio Igarauçu – PE _____	63
22- Portada Igreja Matriz de Sto. Antônio – Sergipe _____	65
23- Manoel da Costa Ataíde Forro da Igreja São Francisco de Assis Ouro Preto – MG _____	70
24- Mestre Valentim Florão com Anjo – Séc. XVIII _____	71



25- Desdobra 4	82
Papel Manufaturado	
26- Desdobra 3	83
Papel Manufaturado	
27- Desdobra 1	84
Papel Manufaturado	
28- Desdobra 2	85
Papel Manufaturado	
29- Desdobra 19	86
Papel Manufaturado	
30- Desdobra 6	87
Papel Manufaturado	
31- Desdobra 9	88
Papel Manufaturado	
32- Desdobra 7	89
Papel Manufaturado	
33- Desdobra 17	90
Papel Manufaturado	
34- Desdobra 20	91
Papel Manufaturado	
35- Desdobra 16	92
Papel Manufaturado	
36- Desdobra 10	93
Papel Manufaturado	
37- Desdobra 11	94
Papel Manufaturado	



38- Desdobra 8	95
Papel Manufaturado	
39- Desdobra 12	96
Papel Manufaturado	
40- Desdobra 5	97
Papel Manufaturado	
41- Desdobra 15	98
Papel Manufaturado	
42- Desdobra 18	99
Papel Manufaturado	
43- Desdobra 13	100
Papel Manufaturado	
44- Desdobra 14	101
Papel Manufaturado	



Introdução

Convivendo com uma variedade de códigos visuais, podemos verificar que a época atual se caracteriza pela sua diversidade, fruto de processos histórico-culturais que, nos fluxos diacrônico e sincrônico multiplicam e ampliam as possibilidades de seus significados.

Entender a historicidade dos códigos e seus valores, como também suas relações na contemporaneidade, é uma necessidade para o artista tanto quanto para o fruidor de arte.

A cultura brasileira parte de dois pólos fundamentais. A arte indígena e a arte barroca são as primeiras expressões artísticas de nosso povo. Este projeto se propõe discutir a cultura indígena, através dos índios Kadiwéu e a cultura européia, através do barroco, e suas relações no processo contemporâneo da criação plástica, com referências às técnicas antigas, do fazer o papel manufaturado como suporte. Assim criar um diálogo entre pesquisa artística e poética iconográfica, através de um processo de análise e comparação formal com representações visuais da realidade.

O trabalho faz uma reflexão sobre as seguintes questões e propostas:

Quais as possíveis relações e significados entre a estrutura iconográfica indígena e barroca e a estruturação da obra contemporânea ?

Estudar a visualidade iconográfica do índio brasileiro, Kadiwéu.

Estudar a visualidade iconográfica barroca.

Estabelecer comparações entre ambas propondo uma síntese estética, de maneira que se possa visualizar algumas semelhanças.

Aprofundar as pesquisas do papel manufaturado enquanto linguagem explorando a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, pois este suporte permite várias possibilidades de trabalhos.

Realizar uma mostra desses trabalhos em papel manufaturado, resultado da pesquisa, possibilitando a expressão visual e plástica de propostas da dissertação.



Proposição

Estudar visualidade iconográfica do índio brasileiro; Kadiweu.

Estudar a visualidade iconográfica barroca.

Aprofundar as pesquisas de papel manufaturado enquanto linguagem e suporte.

Realizar uma mostra com o resultado da pesquisa :os papéis manufaturados.

Estudar a visualidade iconográfica do índio brasileiro; os Kadiwéu.

Os padrões de desenhos dos Kadiwéu, são sem dúvida exemplares ímpares de uma arte pessoal e de qualidades incomuns nas expressões plásticas dos índios brasileiros. Suas criações têm elementos como a curva, que em contraponto com elementos geométricos produziram uma forma de arte que conduzem para análises e reflexões diferenciadas das demais existentes em nossa cultura.

Estudar a visualidade iconográfica barroca.

Sendo a primeira manifestação dita erudita a surgir no país trazida pelos portugueses e em particular pelos jesuítas na construção de igrejas e conventos, esta se desenvolveu em particular em Recife, Olinda, e Igarassú, em Pernambuco, e na Bahia e em Minas Gerais.

A noção do barroco se aplica primeiro a um período específico da cultura ocidental cristã nos séculos XVII e XVIII, geograficamente situado principalmente na Europa (Itália, França, Espanha e Portugal), na América Latina, e no Brasil.

A religião teve papel fundamental no desenvolvimento do Barroco ao utilizá-lo para divulgação de sua filosofia de fé cristã através da imagem.

Arte da contra-reforma, estilo jesuítico, existem também outras denominações para este estilo criado em Roma que pontificou historicamente e continua surgindo constantemente em outras versões atualizadas.

Realizar uma mostra com o resultado da pesquisa.

Porém esta noção de barroco se amplia, e como o crítico espanhol Eugênio d'Ors no seu livro "O Barroco", sugere um aspecto essencial de inteligência e de sensibilidade, a de uma constante estilística que reaparece periodicamente na história, alternada por períodos de classicismo. Explicando-se, assim, expressões artísticas surgidas em várias épocas, em países diferentes e díspares entre si. Exemplos: Porta da Vitória em Angkor-Thom, século XIII, no sudeste da Ásia; a Igreja da Sagrada Família, de Antônio Gaudí, iniciada em 1883, e inacabada em Barcelona; Túmulo de Ferdinand Cheval, 1879 a 1912, França; Imagem do Carnaval de Trinidad-Tobago; e a obra do cubano José Lezama Lima, 1910-1976.

Realizar uma mostra com o resultado da pesquisa.

Aprofundar as pesquisas do papel manufaturado enquanto linguagem e suporte.

Há dez anos desenvolvo pesquisas de confecção do papel, onde este é utilizado como linguagem e suporte, surgindo no momento da sua confecção texturas e relevos, induzidos ou ao acaso. As pesquisas se concentraram sobre o cozimento de fibras, de folhas de bananeira e cana-de-açúcar, assim como da utilização de celulose industrializada. Após a encolagem e secagem de peças medindo em torno de 80x80 cm, trabalha-se pinturas com referências aos padrões indígenas Kadiwéu, privilegiando os desenhos que contenham a curva e o círculo em sua estrutura fundamental de composição. O material utilizado é tinta acrílica, aplicada no papel no momento ideal da decantação da tinta na mídia. Deu-se preferência na criação dos desenhos à cor Azul Ultramarino para composição das linhas estruturais dos trabalhos, e os tons terra e ocre para determinação dos fundos.

Com referências ao estilo dos padrões de desenhos indígenas Kadiwéu utiliza na sua composição, estrutural elementos denotativos do barroco, assim como a utilização da curva e do círculo. Assim como aos azuis de Ataíde e às porcelanas (borrões) da Companhia das Índias Ocidentais, foram desenvolvidas expressões plásticas em uma liberdade poética onde o papel manufaturado é o meio ideal para esta pesquisa de texturas e iconografia..

Os tons ocres e terrosos são referências ao problema fundamental do Índio Brasileiro: a terra, que é sua sobrevivência como seres humanos dentro de suas tradições culturais e históricas. É a fusão conceitual da cultura autóctone e a primeira cultura chamada erudita com caráter brasileiro.

Realizar uma mostra com o resultado da pesquisa.

Foram criadas 30 obras em papel de fibras naturais e celulose industrializada, nas dimensões em torno de 80x80 cm, para uma seleção final de 15 trabalhos para uma mostra.

A seleção foi baseada nos critérios conceituais da estrutura construtiva do barroco, a partir das fundamentações de Leibniz, Gilles Deleuze e Eugênio d'Ors, a saber: a dobra, o círculo, o espelhamento, a repetição e a referência.

Os trabalhos selecionados apresentam também, as cores azuis, nos desenhos principais e as cores ocres e terras, como base dos fundos dos papéis.

Os contatos estabelecidos pelos colonizadores de diversas nacionalidades com os povos nativos da América, apesar das imposições de jugo e mando, foram também plenos de trocas e mútuas influências culturais tanto do lado dos invasores e colonizadores quanto por parte dos povos aqui estabelecidos.

A origem colonial brasileira destaca-se pela transplantação de culturas que iriam conviver com outras aqui estabelecidas: "o índio vivia no regime de comunidade primitiva, em organização tribal; o português em regime feudal; o africano em regime de comunidade primitiva ou regime escravista".

(WERNECK SODRÉ. 1970, p.6), estas culturas estruturadas nestes princípios aqui se encontraram num processo de aculturação se auto influenciando, e em alguns momentos mais proeminentes, segundo Teodoro Sampaio, em 1700 era a língua tupi a mais utilizada nas relações comuns, Fernando de Azevedo em A Cultura Brasileira. Introdução ao Estudo da Cultura no Brasil discorre: "o português não era de fato, mais vulgarmente falado do que o tupi, em que desde os primeiros anos da metrópole, se adestravam os jesuítas, para maior facilidade de sua missão." (AZEVEDO. 1943, p. 179)

Assim estas aproximações vieram a influenciar sobremaneira as expressões artísticas e culturais dos nossos índios, como vemos em exemplares artísticos de diversos povos espalhados por nosso território. Estes pontos comuns de contatos aparecerem às vezes sem uma explicação lógica criando inúmeras teorias sobre estas influências.

Na arte dos índios Kadiwéu, estas assimilações aparecem em quase todas as suas expressões, seus trabalhos elaborados formalmente e com finalidades decorativas aplicados em seus instrumentos e utensílios de uso pessoal, representam uma perfeita mostra destas referências perdidas no tempo do desenvolvimento desta cultura tão profunda e intrincada. Com seus valores pessoais, sua ética e hierarqui-

as, lutando para preservarem sua identidade, deram sua contribuição para a miscigenação de culturas e povos na nossa formação como nação.

Capítulo I

Biografema – Livre estudo biográfico do Artista.



MA R IO CIL DO CLI VE IR A

Nascente no Oroy, em Jacaré, na zona da mata, no Povoado, no alto Sertão
nas terras povoadas de rio, Bardeiras, Cidral, Candeia, Monteiro, Rio e águas de
Janaína, as primeiras Águas mágicas, ligão de alma, em reflexo, que contém o
calmo universo da água

De um lado a linha de janeiro, do outro o Capibande e o Pedreira se encontrando
para formar o MAR, atrás do Campo das Princesas, que Baroneza surgiu
transformada, anunciando as coisas mágicas e místicas mágicas mágicas.

Das margens me valem no mundo-educação, eu tenho o
que as águas mágicas meçam e medem

Navego nelo azul, para aqueles que vêm em azul o que lá não está

O MAR faz, águas de mar e mar, que me leva o MAR que na água está

Capítulo I

É o SATURNO.

Biografema – Livre estudo biográfico do Artista.

MA R IO CIL DO OLI VE IR A

Nascente no Derby, em Jacarará, na zona da mata, no Poço Fundo, no alto Sertão, nas terras poetas de rios; Bandeiras, Cabral, Cardozo, Monteiro. Rio e águas de Janeiro; as primeiras. Água íntima, lição de calma, em reflexos, que constrói o calmo universo da água.

De um lado a ilha de joaneiro, de outro o Capibaribe e o Beberibe se encontrando para forMAR o MAR, atrás do Campo das Princesas, que Baronesas, surgem transformadas, anunciando as cheias, trágicas sorridentes ninféias monetianas.

Das margens me vigiam rio menino-adolescente, eu temia o
que as águas meninas-moças cobiçavam

Navega nele ainda, para aqueles que vêem em tudo o que lá não está.

O MAR jaz, águas franzem Neptuno, que me fará o MAR que na atra paria

Ecoa SATURNO.



Quando nasci fazia um calor de verão januario dos fins da década de 40. Filho 3. Nem pôr isso diferenciado. Meu pai, Domingos, veio de Palmares, não a alagoana de Zumbi, de Pernambuco mesmo, com sua tradição canavieira, senhor de engenho, açúcar doce, acre,

Açúcar cristal, ou açúcar de usina...
Ou açúcar dietético imposto
Pôr cima do fundo antigo, de mascavo,
Do mascavo barrento que se incubia;
E saber que tudo pode romper o mínimo
Em que o cristal é capaz de censura...

Cachaça, álcool, aonde a modernidade industrial chegou e o engenho virou uzyna, na sina da mudança nomandista nordestina. Saindo assim a família, quando da morte do patriarca Manoel, para ir à capital Recife, tentar o que cortaram os seus caminhos.

A mãe, irmãs, irmãos, cada um em busca dos seus destinos. Meu pai garoto entrando na maioridade, não teve oportunidade de estudar. A milícia tomou-lhe conta. O destino estava traçado.

Passado uns tempos foi destacado para complementar a segurança da guarda do Governador, homem forte, ministro, interventor, deputado, líder populista, Magalhães, Agamenon, nascido para mandar.

No interior no terraço da casa do coronel, o Governador hospedado, e a noite deitado em uma rede alguém tenta mata-lo, matador mandado, a segurança oficial falhou. Quem ajudou foi o garoto guenso, magro, mais corajoso, salvou a vida do homem.

Magalhães, pensou, imaginou, cismou e levou, o garoto para o Palácio dos Campos das Princesas, era o seu mais novo lugar tenente.



Quando nasceu, foi numa noite verão, quando fui o primeiro a nascer em maternidade. No Derby, maternidade da Polícia Militar de Pernambuco. No bairro de Santo Amaro, então, sem muita cortina com os vizinhos. A educação era dirigida tal qual

Pela pedra: por lições;
aprendendo na pedra, frequentando-a;
Captar sua enfática, impessoal
pela direção ela começa as aulas.

A lição de moral, sua resistência fra-
ga que fui e a fúria, a ser moleza,
A de prática, sua penitência concorda
a ciência de

Lições de pedra
para dentro
cada uma ficou para quem ouviu-la

longa pela manhã, era a minha mãe para a Instituição Recife, escola burguesa de
alto nível. Arregalávamos os mochinhos, crianças brincavam, cachorros corriam

caranguejos
de lodo e fangagem
saba de lama

Domingos casou. Cacilda professora recém formada, morava no mesmo bairro,
Campo Grande. Foram morar em Santo Amaro, bairro próximo ao centro de Recife
e perto do cemitério.

É mais prático enterrar-se em covas no chão ao sol daqui, mais que covas são
fornos de cremação.
Ao sol daqui, as covas logo se transformam nas caieiras onde enterrar certas coi-
sas para, queimando-as fazêlas ...

Quando nasci fazia uma noite verão januário, fui o primeiro a nascer em maternidade. No Derby, maternidade da Polícia Militar de Pernambuco. No bairro de Santo Amaro cresci, sem muitos contatos com os vizinhos. A educação era dirigida tal qual:

Pela pedra: por lições;
aprendendo da pedra, freqüenta-la;
Captar sua enfática, impessoal
pela dicção ela começa as aulas.

A lição de moral, sua resistência fria,
o que flui e a fluir, a ser maleada;
A de poética, sua carnadura concreta
a adensar-se
compacta:

Lições de pedra.
para dentro
cartilha muda, para quem soletrá-la.

Íamos pela manhã, eu e minha irmã para o Instituto Recife, escola burguesa de alto nível. Atravessávamos os mocambos, crianças brincavam, cachorros corriam

caranguejos
de lodo e ferrugem
sabia de lama
como de uma mucosa.
Deviam saber dos polvos
sabia seguramente
da mulher febril que habita
as ostras...

Encontrávamos os vira-mundos, pedidores de esmola, com pernas enormes de elefantíase, esdrúxulo estradeiro.



Atravessamos uma pinguela sobre um canal, rio amarelo de água chata barrenta e berrenta, menino amarelo magrelo, chupando rolete de cana, comprido como um bambu, sentado na beira do rio, balançando na bafagem do vento gente miúda amarelenta ou amaleitada, amarelada esmolambada, escambreada.

Uma outra educação pela pedra.

Lalú era a diretora, respeitada, temida. A ordem. Tinha professoras que não eram tias, mas mestras, contramestras e maestros. A música era ensinada, o coral composto obrigatório. Soluços sufocados, silêncios sulfúricos.

Desafinações cantantes, criquilantes assonadas.

Outra escola, esta pública, modelo, a Cônego Rochael de Medeiros. Prédio de arquitetura funcional, os sessenta arquitetural brasileiro. Os professores lecionando lições de modernidade pedagógica educacional, luminosidade, baú brigante.



Os sonhos se cobrem de pó
num último esforço de concentração
morre no meu peito de homem enforcado.
Tenho no meu quarto manequins corcundas
onde me reproduz e me contemplo em silêncio.

Minhas avós moravam no mesmo Campo Grande, que era perto de Santo Amaro.
Íamos a pé. Meus irmãos e eu, pelas ruas sem calçamento, terra fina, poeira forte,
corridas do meu caminhar.

O cheiro forte do estrume de vaca, a ida a vacaria para buscar leite fresco, a cerca
de bois, o pé de trapiá, mangabas, araçás, goiabas, perfume de jaca, de manga,
pitomba mucosa, ingá de musgo fresco.

frutas múltiplas, ilógicas nada tens de metafísica ou metáfora.

Elisa e Manoel, simples. Perderam tudo, moravam numa casa de sapé, todos os
anos a construía como um João de Barro, punha uma bela cobertura de palhas.

Quintal grande, com as frutas de sabor e cheiro, havia a cacimba, poço, a fascina-
ção do perigo. O fundo, a água, reflexo, narciso inconsciente. Catexização de um
objeto inconsciente.

Os Kadiwéu

Histórico

Ocupando a área entre os rios da Bodoquena e os rios Nizaca, Nabilequa, Paraguri e Aquidatã, hoje a Reserva indígena Kadiwéu, situa-se ao sul do Pantanal do Mato Grosso, fazendo fronteira com o Paraguai. Duas grandes aldeias formam-se em torno dos postos da FUNAI, existindo algumas núcleos de população indígena espalhados pela área, modo de ocupação territorial dos indígenas brasileiros.

Os Kadiwéu foram identificados entre as tribos Mbayá ou Guaiçuru, e assimilados com um outro nome e às vezes com os dois. Tornaram-se conhecidos guaiçurus no Paraguai e em Mato Grosso, ocupando espaço importante na história destas regiões.

"Os Kadiwéu eram o lar de duas populações distintas, em prol das quais empreendiam atividades expedientes de guerra, deslocando-se em grandes expedições, ocupando o grande território de fronteira do Brasil e do Paraguai e explorando recursos e recursos." (ROGGERIO, 1978, p. 161)



Capítulo II

Os Kadiwéu – Aspectos sócio-culturais

Os Kadiwéu

Histórico

Ocupando a área junto da serra da Bodoquena e os rios Niutaca, Nabileque, Paraguai e Aquidabá, hoje a Reserva Indígena Kadiwéu, situa-se ao sul do Pantanal do Mato Grosso, fazendo fronteira com o Paraguai.

Duas grandes aldeias formam-se em torno dos postos da FUNAI, existindo alguns núcleos de população indígena espalhados pela área, modo de ocupação territorial dos indígenas brasileiros.

Os Kadiwéu foram identificados entre as tribos Mbayá ou Guaicuru, e assinalados com um outro nome e às vezes com os dois.

Tornaram-se temidos guerreiros no Paraguai e em Mato Grosso, ocupando espaço importante na história destas regiões:

"Os Mbayá eram o terror das populações vizinhas, em prejuízo das quais empreendiam contínuas expedições de guerra, devastando os campos cultivados, roubando o gado, matando de surpresa os homens adultos e capturando mulheres e crianças." (BOGGIANI, 1975. p. 281).



Jean Baptiste Debret-1834 Cavalaria Guaikuru

Pelas constantes ações esta tribo, tornou-se notícia e interesse deste o principio da colonização através de tentativa, infrutíferas de contatos de domínio ou catequização pelos missionários jesuítas, estes chegaram a estudar sua língua para melhor compreende-los. Também no século XVIII, naturalistas como Rengger, Castelnau, Page e outros fizeram interessantes observações e ilustraram suas condições sociais, usos e costumes

A respeito das origens desta tribo Castelnau comenta:

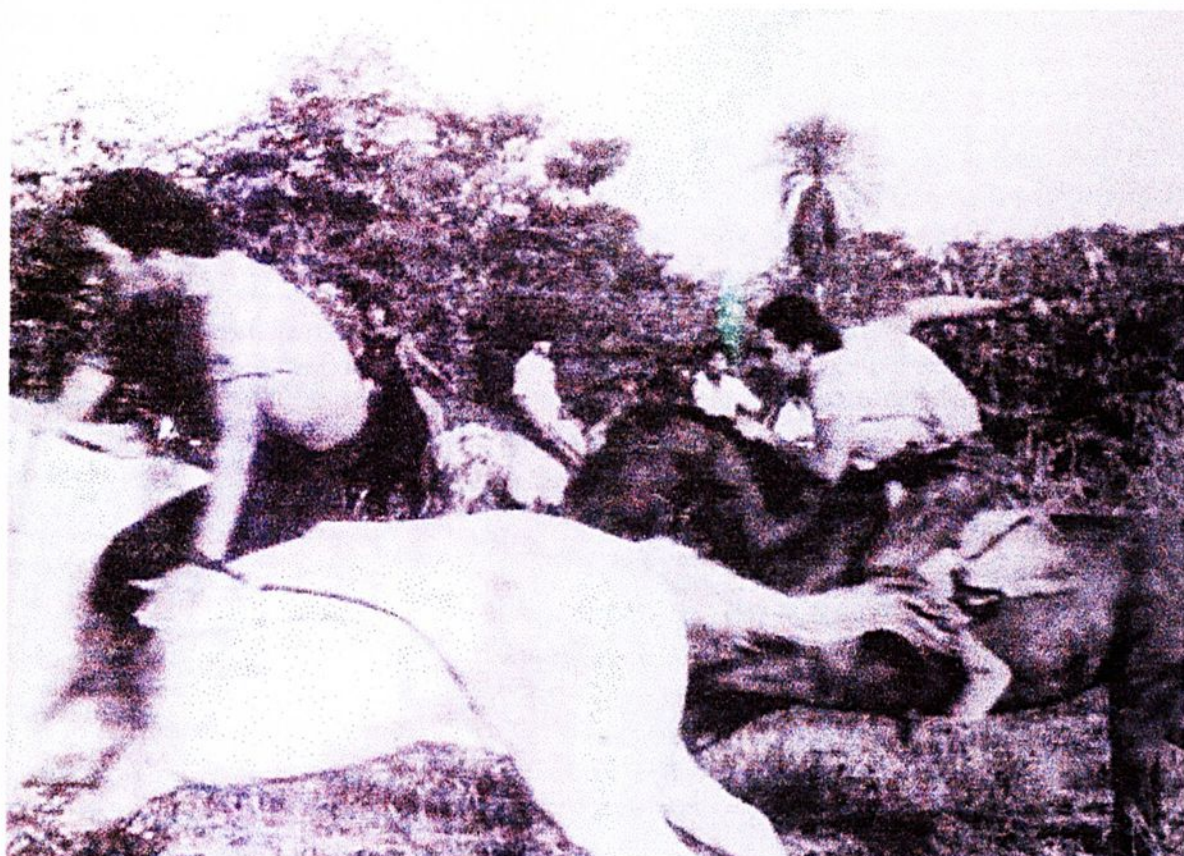
“Na época da criação universal o Grande Espírito deu a cada povo um atributo especial: os Brancos tiveram o gênio do comércio, outros receberam, a tendência para os trabalhos agrícolas. Os Guaicuru, tendo sido esquecidos, puseram-se à procura do Grande Espírito para se queixar... por fim o carcará lhes disse: Vós vos queixais e tendes a mais bela de todas as fortunas; pois que não tendes recebido nada deveis tomar quanto têm os outros; tendo sido esquecidos, deveis matar todos aqueles que encontrardes. Os Guaicuru seguiram imediatamente tais instruções, pegaram uma pedra e mataram o carcará.”

(BOGGIANI, 1975. p. 293).

População

Em 1989, os Kadiwéu contavam com aproximadamente 1.070 pessoas distribuídas entre fazendas da reserva e quatro aldeias principais. O quadro a seguir do Prof. Jaime Garcia Siqueira Jr.(1992. p.12), mostra as oscilações populacional deste grupo.

Ano	População	Fonte
1989	1.070	FUNAI
1985	1.105	FUNAI
1983	850	FUNAI
1948	235	Darcy Ribeiro
1939	100	Erich Freudt
1892	200	Boggiani
1872	800	(não identificado)
1848	850	Diretoria dos Índios
1803	680	Ricardo A Serra
1791/1801	3.800	Azara
1770	7.000 /8.000	Sanchez Labrador



Corrida de Cavalos - Foto Jayme Siqueira Jr. - 1987

Os primeiros contatos com esses índios ocorreram no começo do século XVI, quando expedições passaram pelo Grande Chaco, a caminho das Montanhas de Ouro do Perú. Viviam de caça, pesca e de saques nas terras baixas e alagadiças do rio Paraguai. O aventureiro alemão Ulrich Schimel que com eles esteve em 1542, registra as coincidências das estruturas sociais dos Kadiwéu com as existentes na Alemanha feudal.

Primeiros índios na América Latina a adotar o cavalo, tendo esta prática revolucionado seus costumes culturais, sociais e econômicos. Unindo-se a isto o ideal máximo da cultura da guerra, aumentou seu domínio sobre outras tribos, através de aquisição de servos que se tornaram estes fonte de riqueza e poder, além de uma forma de renovação da sociedade.

Todas as formas de luta foram tentadas contra os Mbayá-Guaikuru, pelos colonizadores espanhóis e portugueses: expedições de extermínio, venda de aguardente, contaminação, aliança, paz, todas fracassadas na intenção de domínio. Só com o passar do tempo, e de constantes contatos, foram surgindo oportunidades de pacificação e de convivência, pois impedidos de guerrear, tiveram de se adaptar aos meios de vida dos seus vizinhos neobrasileiros.

Aspectos Sociais

Sua estrutura social remonta do período anterior, baseada numa organização de castas: os nobres (senhores), os guerreiros e os cativos, prisioneiros de guerras anteriores, que recebiam atribuições específicas para cumprir. Ainda hoje mantêm os temas específicos para designar as relações de complementaridade e afinidade, relações sociais entre os descendentes de senhores e cativos, patrões e afilhados.

As tradições culturais Kadiwéu são mantidas principalmente através de rituais e cerimônias de iniciação feminina. A relação é entre a mãe e a filha, e também há rituais realizados nas festas do Bem-Pau e do Sono.

Ritual de iniciação feminina, a Festa da Mãe, ocorre quando a adolescente tem sua primeira menstruação. Os pais dão uma grande festa, mostrando e comemorando a chegada da filha ao mundo. O pai também é responsável por ensinar a filha a cozinhar e a tecer. A festa é chamada de "Bem-Pau" e "Sono", e a filha recebe o nome de "Bem-Pau" e "Sono".

Realizada principalmente no dia do Início, a festa do "Bem-Pau" é uma tradição antiga, com músicas produzidas com uma caixa e de uma flauta, com instrumentos feitos de madeira e com um tambor e um sino. A festa é realizada em um espaço aberto, com um grande círculo de madeira e um sino no centro.

A Língua

A família linguística Guaikuru da qual os Kadiwéu, remanescentes atuais dos índios Mbayá, índios cavaleiros, são únicos representantes no Brasil, é falada principalmente pelos chaquenhos paraguaios e argentinos.

Um dos documentos mais antigos sobre a língua dos Kadiwéu, é do Capitão Juan Francisco Aguirre da Comissão de Limites da Espanha e Portugal na América do Sul, que em seu diário registra um vocabulário Mbayá datado de 1793. Entre 1780 e 1784 o abade Filippo Salvatore Gilij publicou um breve vocabulário da língua mbayá, chamada também de *guaicura*, ou como observa, outro lingüista o abade Hervás, refere-se também como *Eyiguayegi*.

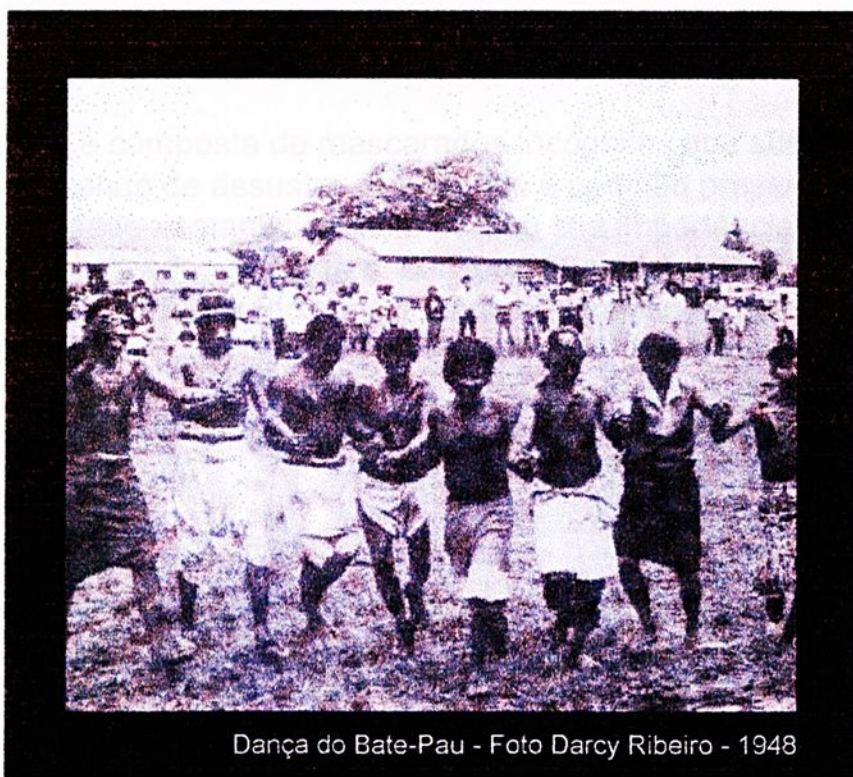
Aspectos Sociais

Sua estrutura social remonta de épocas ancestrais, baseada numa organização de castas; os nobres (senhores), os guerreiros e os cativos, prisioneiros de guerras intertribais, que recebiam atribuições específicas para cumprir. Ainda hoje mantém os termos específicos para designar as relações de consangüinidade e afinidade, relações sociais entre os descendentes de senhores e cativos, padri-nhos e afilhados.

As tradições culturais Kadiwéu são mantidas principalmente através de rituais e cerimônias de iniciação feminina, relacionada à morte e ao luto, e também rituais realizados nas festas do Bate-Pau e do Bobo.

Ritual de iniciação feminina, a Festa da Moça, acontece quando a adolescente tem sua primeira menstruação. Os pais dão uma grande festa, mostrando a comunidade que a jovem está preparada para o casamento e aí reforçando as relações entre descendentes de "senhores" e "cativos", assumindo estes papéis específicos durante as festas.

Realizada principalmente no dia do índio, a festa do "Bate-Pau" é uma tradicional dança, com músicas produzidas com uma caixa e de uma flauta, com inúmeros ritmos, cada um com seu nome e função. Nesta festa os homens pintam-se, ornamentam-se e vestem um pano enrolado na cintura.



Dança do Bate-Pau - Foto Darcy Ribeiro - 1948

A Arte Kadiwéu

Analisando a expressão artística como manifestação de uma preocupação estética criada por uma pequena comunidade, constatamos que os Kadiwéus não mantêm uma tradição onde os produtos e objetos são desenvolvidos por indivíduos ou grupos familiares, mas sim, expressam uma preocupação com o grupo. Vaso, plumária, arco, flecha, pratos, bijalias, objetos em madeira, cestaria, etc., são produzidos em grande quantidade para atender a demanda da comunidade e para a troca com outros grupos.

Expressando a cultura do povo que a produz, a arte deve ser vista nesta perspectiva, pois os Kadiwéus não possuem uma tradição artística.

Ao longo do tempo, os Kadiwéus têm conservado a tradição de produzir objetos em madeira, como arcos, flechas, pratos, etc., e também a tradição de produzir objetos em cestaria, como cestos, etc.

A produção artística dos Kadiwéus tem sido influenciada pelo contato com a cultura dos povos vizinhos, como os Guaraníes, os Mbyás, etc., e também pela influência da cultura dos povos que vivem no Grande Chaco, como os Mestizos, etc.

A dança dos Bobos é composta de mascarados incógnitos que surgem sozinhos ou em grupos, brincando de assustar as crianças e pedindo presentes.

Com relação à atividade xamanística, esta perdeu sua importância; os nidjienigi (Xamãs), também chamados de padres, conservam ainda algum prestígio, embora hoje corroído pela concorrência dos missionários evangélicos, que também prestam assistência médica.

A economia

Atualmente sua economia é baseada em torno de obtenção dos recursos provenientes do arrendamento do pasto, e de atividades agrícolas, criação de gado bovino e eqüino. Em menor escala, da caça e da pesca, sendo esta uma atividade masculina, ficando para as mulheres a produção do artesanato, para aumentar os recursos familiares.

A Arte Kadiwéu

Analisando a expressão artística como resultado de uma preocupação estética, criada por uma perfeita técnica, constatamos em sociedades não mercantilizadas, onde os produtos e objetos são desenvolvidos por cada indivíduo ou grupo familiar, esta preocupação como uma característica comum a estes grupos. Vasos, plumária, arco, flecha, pratos, tijelas; objetos assim criados deixam de ser meros produtos industriais para ocuparem um lugar de objetos estéticos dentro da concepção cultural da comunidade.

Exprimindo a cultura do povo que a produziu, a arte deve ser vista nesta perspectiva, de intercessão das realidades sociais.

Até hoje, estes índios tentam conservar este patrimônio cultural diante do contato com atuais sociedades culturais e tecnologicamente mais desenvolvidas.

A produção artística dos Kadiwéu concentra-se principalmente e também no embelezamento do corpo e objetos de uso pessoal; fabricação de vasilhas de barro, trabalhos em madeira, trançados, tecidos, artefatos de couro, metal, sementes e contas.

A arte Kadiwéu apresenta um belíssimo histórico de padrões de desenhos, tendo suas primeiras notícias, vindas através do espanhol Sanchez Labrador em 1791, e com ampla documentação elaborada pelo artista e etnólogo italiano Guido Boggiani em 1892 e 1897.

A mudança do antigo habitat no Grande Chaco e no Patanal, para o sopé da serra da Bodoquena, onde as matérias primas usadas na fabricação dos seus objetos eram inexistentes, como também o contato não pacífico sendo praticamente subjugados, levaram para acomodarem-se a um sistema econômico que os obrigavam a produzir para o consumo externo, que viria marcar profundamente sua cultura trazendo uma decadência de seus trabalhos artísticos.

Os fatores que também contribuíram na queda da qualidade desses trabalhos, "estão nos fenômenos sociais e psíquicos ligados aos processos de aculturação: a aceitação dos conceitos e preconceitos dos brancos sobre sua própria cultura, levando-os a considerar suas vestimentas e adornos, a pintura do corpo e do rosto e tudo que lhes seja peculiar, como estigmas de inferioridade". (RIBEIRO, 1979. p. 259)



A nova definição dos papéis sociais da mulher e do homem na sociedade Kadiwéu, continua Darcy Ribeiro,

"atingiu diretamente sua produção artística, pois é na sua base da estratificação hierárquica, composta de "senhores" e "cativos", que toda esta arte se desenvolveu. As mulheres mais velhas comentam a não existência de "cativas": "...eu nunca precisei rachar lenha, acender fogo e apanhar água, antigamente tinha cativa prá fazer tudo, eu só ficava era pintando o corpo, penteando o cabelo o dia todo até a noite, agora tenho que fazer tudo." (RIBEIRO, 1975. p. 262)

Para os Kadiwéu as relações entre homens e mulheres são simétricas, gozando estas últimas elevada posição social; os ideais de cultura que ressaltam: no homem a coragem, o heroísmo, e na mulher o virtuosismo, a arte, estão presentes nas suas atividades, sendo pois a mulher a criadora das obras artísticas, restando a parte masculina um papel menor nesta atividade.

A arte Kadiwéu se manifesta em dois vieses principais; o geométrico, formal e abstrato, desenvolvido nas decorações pelas mulheres e o figurativo, de menor produção e elaborado pelos homens.

O grau de desenvolvimento de domínio da pintura feita pelas mulheres para ornamentação dos corpos, potes, abanos, couros, suplantou a arte figurativa da representação, mantendo-se sempre sem a preocupação de simbolizar ou representar ou mesmo estilizar e esta manifestação já acontece na infância com a representação com os meninos e a decoração formal pelas meninas.

Embora as mulheres nunca usem elementos figurativos, os homens usam elementos decorativos formais em suas peças: fusos de madeira com triângulos, retículas e losangos entalhados decoram peças de metal em incisões e em pequenos círculos.

Com estilos rígidos na pintura e nos desenhos, os Kadiwéu impõem aos seus artistas, normas estritamente definidas, as quais não podem fugir, nem mesmo experimentar pois a sociedade espera deles a produção de obras, estas de comum acordo sobre o que consideram beleza, não podendo passar por uma transformação gradual.

"vimos algumas mulheres com desenhos muito semelhantes às siglas pintadas na testa e nos braços, mas nenhum Kadiwéu os tinha por marcas de propriedade e não acreditamos que em qualquer tempo as siglas tenham sido usadas na pintura do corpo dos homens ou das mulheres."
(RIBEIRO, 1979, p. 228)

Marcas de Propriedade

As concepções formais e figurativas da arte Kadiwéu, mais se aproximam nas marcas de propriedade ou siglas, que homens e mulheres pintam ou gravam em fogo nos seus objetos de uso pessoal, em bois e demais pertences. Algumas destas marcas de propriedade foram registradas pelo já citado Guido Boggiani, no século passado, resgatando uma importante documentação de suas observações, por exemplo como elas eram gravadas em fogo no gado, já existindo então a preocupação de não prejudicar o valor comercial dos couros.

"Hoje foi levantado diante da casa do Capitãozinho um altíssimo mastro sobre o qual se hasteou uma bela bandeira branca com insígnias do Capitãozinho. Esta insígnia não é mais que a marca que, a fogo, estampa nos animais de sua propriedade todo proprietário caduveo. É uma espécie de sigla de reconhecimento. Os caduveos não têm para marcar os seus animais, marcas de ferro como são usadas em toda a América do Sul pelos Estancieiros; mas usam simples barra de ferro de cinco ou seis milímetros de espessura, ligeiramente encurvados numa das extremidades, e com elas esquentadas ao fogo vão desenhando a mão livre as suas insígnias sobre o couro dos animais. É uma operação longa e difícil e especialmente fastidiosa para os pobres animais submetidos àquela tortura." (BOGGIANI, 1975, p. 228)

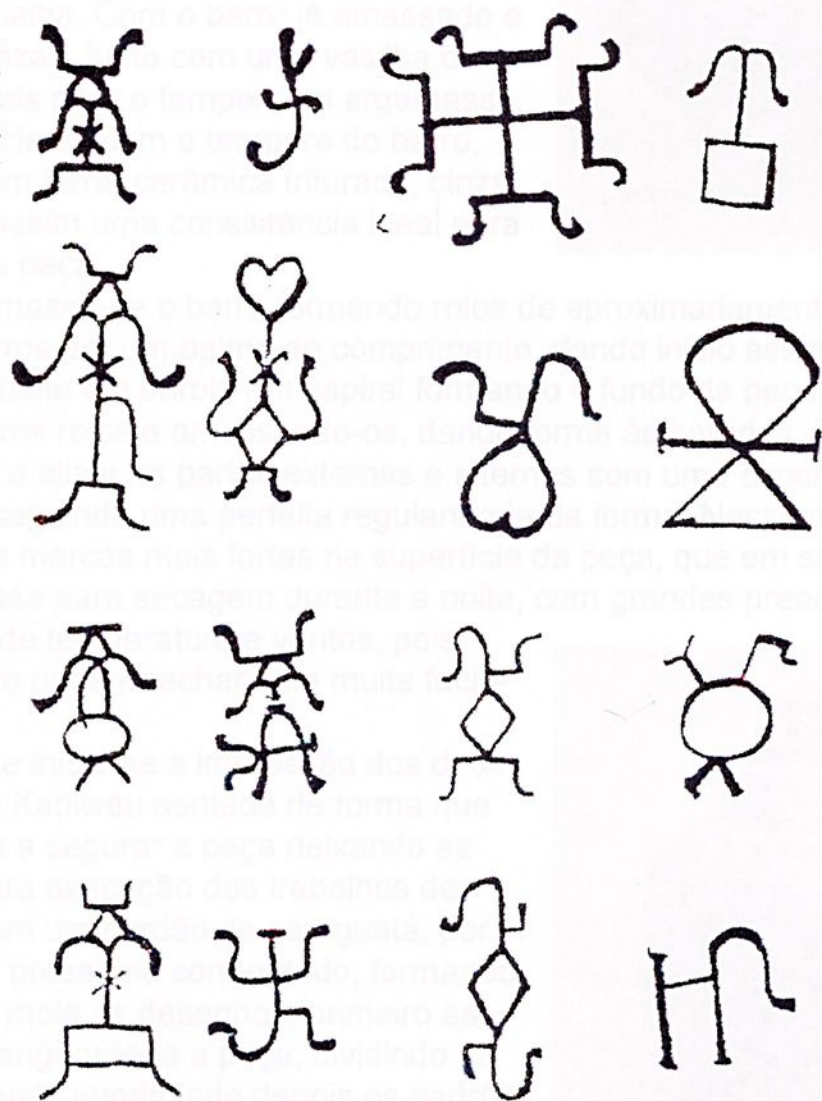
Ao mencionar as insígnias Boggianni chama a atenção para estes desenhos que sugerem figuras estilizadas e relaciona-os com outros tão comuns na América setentrional, na Austrália e em outras partes do mundo, dos quais foram ainda achados, traços de semelhanças na América meridional entre os Arauak da Guiana e os Carajá do Araguaia.

É neste viés da expressão plástica que as concepções artísticas, essencialmente abstratas, se encontram. Estas siglas de inspiração puramente abstratas, aplicadas pelos homens são expressões tipicamente feminina nesta sociedade. As mulheres também levavam as marcas de seus maridos pintadas na perna ou no peito e elas eram também postas nos cachorros, porém de acordo com constatações de Darcy Ribeiro;

A Cerâmica

"vimos algumas mulheres com desenhos muito semelhantes às siglas pintados na testa e nas pernas, mas nenhum Kadiwéu os toma por marcas de propriedade e não acreditam que em qualquer templo as siglas tenham sido usadas na pintura de corpo dos homens ou das mulheres."

(RIBEIRO, 1979. .266)



Marcas de Propriedade - Coleção Darcy Ribeiro - 1950

A Cerâmica

Mantendo a tradição das mulheres executarem as peças de cerâmica, os Kadiwéu são reconhecidos como excelentes criadores da forma e da decoração de seus objetos.

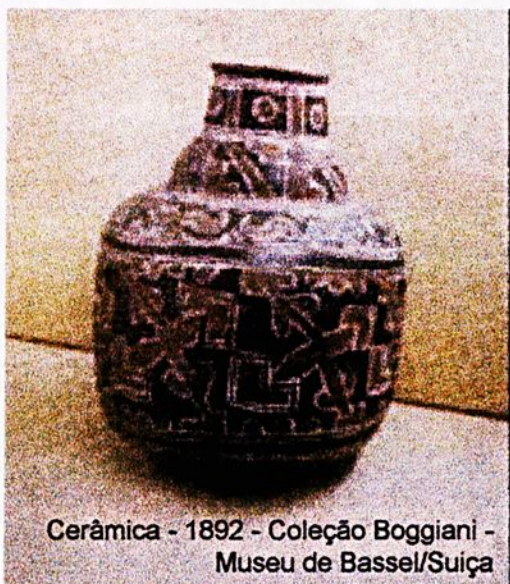
Como arte feminina, cabe aos homens quando muito, carregar o barro, o pau santo, a hematita e a tabatinga para a confecção das peças, que ocorre fora de casa, sob quase sempre, uma cobertura de palha. Com o barro já amassado e livre de impurezas, junto com uma vasilha de água e materiais para o tempero da argamassa, o processo inicia-se com o tempero do barro, misturando com terra, cerâmica triturada, cinza, conseguindo assim uma consistência ideal para a execução da peça.

Em seguida amassa-se o barro formando rolos de aproximadamente dois centímetros de diâmetros por um palmo de comprimento, dando início assim à modelagem tomando um rolete e o enrola em espiral formando o fundo da peça, unindo sucessivamente outros rolos e amassando-os, dando forma às paredes. Formada a peça, começa a alisar as partes externas e internas com uma concha ou pedaço de metal, conseguindo uma perfeita regularidade da forma. Nesse momento a artista imprime marcas mais fortes na superfície da peça, que em seguida é posta em cima da casa para secagem durante a noite, com grandes preocupações com as mudanças de temperatura e ventos, pois neste momento podem rachar com muita facilidade.

No dia seguinte inicia-se a impressão dos desenhos. A artista Kadiwéu sentada de forma que os pés ajudem a segurar a peça deixando as mãos livres para execução dos trabalhos de decoração. Com um cordão de caraguatá, por ser mais duro, pressiona com o dedo, formando na peça ainda mole os desenhos; primeiro as linhas que abrangem toda a peça, dividindo as áreas decorativas, imprimindo depois os padrões de desenho, sem elaboração de esboços prévios, dando a impressão que a artista poderá estar



Cerâmica - 1892 - Coleção Boggiani -
Museu de Basel/Suíça



Cerâmica - 1892 - Coleção Boggiani -
Museu de Basel/Suíça

improvisando, porém é muito raro acontecer estas criações livres, o que ocorre é a repetição de mesmos motivos com pequenas diferenciações.

Ao final da execução das filigranas geométricas de linhas retas e curvas , começa-se o desenho do interior da peça, nunca usando o cordão, trabalhando só com a pintura tendo como pincel o dedo, criando os desenhos com uma solução de hematita (óxido de ferro), formando uma tinta vermelha, após recobre com esta tinta os espaços das filigranas impressa na superfície externa que adquire uma cor avermelhada, estando pronta para o forno.

O cozimento se faz ao ar livre, cobrindo a peça com lenha, tendo o cuidado em distribui-las igualmente em torno dela para que o fogo possa queima-la em sua totalidade sem perigo de quebra.

Depois a artista descansa a peça no chão com a superfície externa para cima, espalha resina derretida, sendo preenchidos os espaços dos desenhos já impressos a fim de receberem o verniz negro do pau santo ou o amarelo do angico.

Quando a peça está fria, lava-se com uma solução leitosas de água e cal, cinza branca ou tabatinga, retirando a camada e permanecendo somente nas incisões feitas anteriormente com o cordão.



Confecção de Ceramica - 1987 - Fotos Jayme Siqueira Jr.

As peças da cerâmica Kadiwéu são geralmente das cores amarelo avermelhado (partes queimadas onde não foram trabalhadas), o branco dos sulcos impressos, o vermelho da hematita e os vernizes, o negro do pau santo ou amarelo do angico, algumas são elaboradas faltando algumas dessas cores, ou com linhas brancas sobre o amarelo tijolo, verniz negro sobre o fundo vermelho e desenhos em vermelho e verniz sobre o fundo natural.

Os trabalhos relacionados com a criação de formas elaborados pelos Kadiwéu, são de resultados primorosos, como terrinas quadradas com pontas arredondadas, moringas ornitomorfas, tijelas e infindáveis tipos ovoídes, cilíndricos, potes, vasos altos com pescoços que tomam uma terça parte da peça e moringas de duas bocas.

Esta atividade foi esplendidamente descrita pôr Boggiani, quando de sua primeira visita à tribo em 1892.

"Preparado o barro, convenientemente misturado com pós de cocos torrados, faziam daquilo lingüicinhas que iam dispendo lentamente em espiral, principiando o objeto do centro do fundo; com as mãos metidas na água, ligava as partes que se tocavam, repuxando-as e alisando-as com uma concha até obter, pouco a pouco, a forma desejada.

Depois, completado grosseiramente o objeto, voltava a ele, alisando-o primeiro internamente, depois de fora, com a concha, até que, obtida aquela perfeição de formas e lavor que o uso do objeto requeria, o acabava com lhe fazer a orla superior." (BOGGIANI, 1975. p.141)

"Hoje pude assistir à ornamentação, pintura e cozimento de algumas louças...

Alisada bem a pasta e obtida a forma convenientemente perfeita, procede-se ao desenho dos hieróglifos ornamentais, sendo ainda bastante mole a pasta. Numa das mãos, a esquerda, se o fabricante não é canhoto, segura-se uma cordinha bem torcida e igual, molhada; e com o indicador da outra mão se vai imprimindo, começando pela extremidade, na argila, em linhas direitas, curvas

ou quebradas, ou paralelas ou cruzadas, segundo o desenho que bem claro deve estar na fantasia do artista, e cada traço é feito sem arrependimentos, raramente com correções, com finura e sem tomar muita medida preventiva.

Indicados assim os contornos de toda ornamentação que, naturalmente, ficam escavado na argila em pequenas linhas horizontais, deixa-se a louça secar primeiro à sombra e depois ainda ao sol para que, lhe saia aquele resto de umidade que pudesse conter.

Quando estão completamente secas, antes de leva-las ao fogo, se lhe pintam as partes que devem ter a cor vermelha, que se obtém como esfregar fortemente uma contra outra duas pedras de ferro naturais, juntando-se um pouco d'água, que não tarda a se colorir de vermelho intenso.

Depois, resguardada a louça por uma parede de varetas de lenha seca dispostas em ordem uma sobre a outra de modo a que não tenham de pegar nela caindo durante a combustão, mas que lhe ultrapassem a altura mete-se fogo, cuidando de que toda a lenha queime ao mesmo tempo.

Geralmente está cozida a argila quando se consumiu a lenha.

A argila que era primeiro cinzenta, se torna amarelo avermelhada, em alguns pontos manchada de negro e o vermelho de óxido de ferro mantém a sua bela cor primitiva e se torna sólido pela ação do fogo e da absorção.

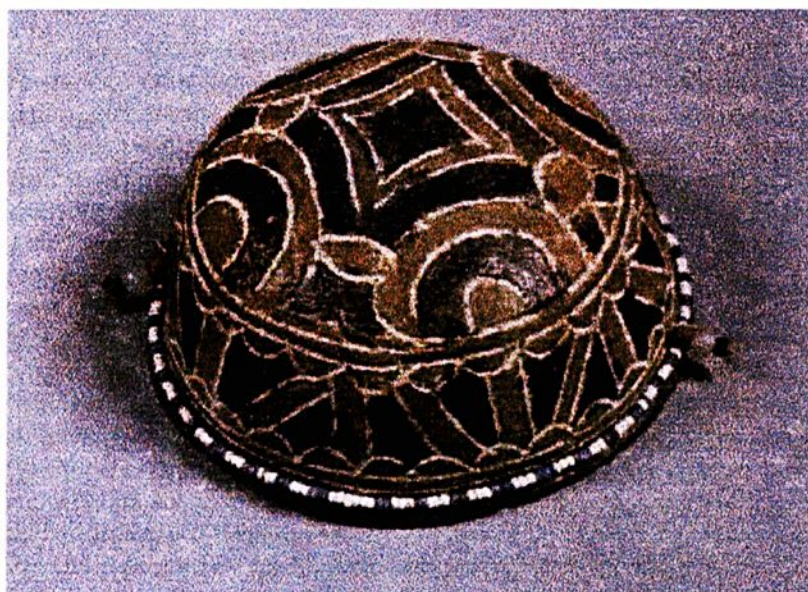
Levada a louça das brasas, quando está ainda quente, se pintam à parte do desenho que

se deve figurar em negro. Essa tinta se obtém coma resina de Pau santo (*Cuayaco officinale*), que ao contacto da terra cozida quente se funde e a cobre como de um verniz negro esverdeado brilhante, que com o esfriamento se torna bastante sólido. A frio posteriormente, com um palito se enchem as linhas formadas pelas impressões da corda coma a pasta quase líquida com água e uma argila branca como gesso, que se acha em alguns pontos desses terrenos.

Para tornar mais rica a ornamentação das louças, os Caduveo costumam com freqüência juntar-lhes um fio de pequenas contas de vidro brancas e azuis, raramente de outra cor, que corre em derredor do bordo, pelo que o prato é previamente preparado, antes do cozimento, com uma serie de furinhos pelos quais devem passar os furos que suportam as contas.

Outras vezes em lugar de um só fio juntam uma guarnição mais rica, feita também de contas brancas e azuis, cores preferidas sempre."

(BOGGIANI, 1975. p.160)



Cerâmica - 1892
Coleção Boggiani
Museu de Bassel/Suíça

Padrões de Decoração Corporal

As decorações das cerâmicas foram inicialmente criadas para serem utilizadas como ornamentação corporal, adaptando-se às particularidades da pintura sobre a superfície da cerâmica.

Estes desenhos de extremos requintes nos seus traços e criações de difícil execução são aplicados principalmente nos rostos das mulheres, que passam dias na feitura de tão elaborados trabalhos, que também são feitos nas costas e membros. Estas pinturas são feitas com o suco do jenipapo misturado com pó de carvão, aplicados na superfície da pele com um pedaço de madeira. Boggianni em seus diários descreve a atividade:

"Uma bela escravazinha Chamacoco do Capitãozinho está pintando a cara em faixas vermelhas. Numa das mãos tem um espelhinho e um fruto aberto de urucu; com o indicador da outra que banhado de saliva, vai, de instante a instante, sendo esfregado na semente do urucu, cobertas de uma camada de uma bela cor vermelha viva, faz-se uma faixa que do alto da fronte à raiz dos cabelos desce direita, sem interrupção, até a extremidade do mento, passando pelo nariz e pelo lábio, dividindo assim a cara em duas partes iguais. Uma outra faixa semelhante divide transversalmente a fronte de uma a outra têmpora; outras duas faixas partem dos dois ângulos da boca, atingindo o lóbulo das orelhas, e os lados do nariz dois pequenos círculos completam a estranha ornamentação.

Tem o peito e os braços recobertos de belos desenhos em negro a duas tintas.

Não usam os Caduveo a tatuagem verdadeira como os outros selvagens. Os desenhos que fazem na cara, nos braços, no peito e na espádua das pernas, à maneira de botas, são superficiais e não duram mais de 6 a 7 dias, pelo que, com o contínuo lavar, desaparecem, deixando lugar a ornatos novos.

Eis como procedem nesta parte importantíssima da sua toilette.

Num pratinho ad hoc misturam pó de carvão com o suco de um fruto que os Chamacoco chamam Náantau, diluído com pouca água. O fruto é usado não maduro. Quando maduro é bom para comer. Tem uma forma redonda, ovóide, terminando em ponta, assemelhando-se um pouco a um limão; no corte transversal, a polpa se vê dividida em seções concêntricas, contendo as sementes. O suco do Náantau apenas espremido é incolor, mas tem a propriedade à luz de enegrecer bastante rapidamente tomando a forma de uma bola cor de tinta negro-azulada que, por outro lado, penetra nos poros da pele e só desaparece a custo, depois de numerosas lavagens. O carvão só se usa para ver logo o desenho ao passo que este vai sendo feito. Num tubinho de cana geralmente adornado de hieróglifos gravados, estão reunidos os instrumentos ou pincéis. São varinhas sutis de cana de vários tamanhos, algumas das quais têm na extremidade pequenos chumaços de algodão. Os primeiros servem para traçar as linhas e os contornos, e os outros para fazer nos fundos com meia-tinta. Geralmente o paciente estende-se de costas, com a cabeça apoiada nas coxas do artista que está sentado com as pernas estendidas. E este começa a traçar as linhas fundamentais do desenho. Como primeira coisa, quase sempre, é traçada uma linha de pontinhos que do lóbulo de uma orelha vai para o da outra, passando pela extremidade do mento e seguindo a linha ressaltada do maxilar inferior, dentro de cujos limites é circunscrita a ornamentação da face." (BOGGIANI, 1975. p.118)

O embelezamento não se restringia somente às mulheres, os homens furavam as orelhas e os lábios para adornos, e praticavam a escarificação dentária. E complementando por cortes de cabelos com arranjos dos mais variados, assim como a depilação das sobrancelhas, cílios, barba. Sobre seus trajés Boggiani comenta:

"Um pedaço de fazenda branca ou de percal colorido (o branco geralmente é preferido porque a fazenda de algodão é mais durável que o percal e menos fina), de cerca de 1.50 de altura por 1.80 de largura, cinge os flancos e cobre todo o corpo do peito até pouco acima do calcanhar. Um cinto, geralmente de belos desenhos recamados com contas de vidro, pelos quais tem os Caduveo, como todos os selvagens, uma especial preferência, aperta a fazenda contra os flancos de maneira a que não se abra, servindo ao mesmo tempo para enfiar a faca, da qual, quanto maior possível, nunca se separam, sendo verdadeiramente um instrumento de que se tem contínua necessidade. O resto do corpo fica completamente nu, enfeitando o pescoço com colares ou compridos tubos de prata alternados com grandes bolinhas de vidro azul ou sementes negras duríssimas, e terminando num penduricalho de forma variada, mas geralmente redondo, com desenhos de pequenos pontos em relevo. Com muita freqüência em lugar de penduricalhos se vêem pependentes moedas de prata. Nos pulso das mãos e pés, os elegantes levam braceletes, os mais simples formados de um fio de contas azuis, cor preferida, os mais ricos de prata em tubinhos ou moedas furadas e reunidas com contas azuis. Não usam meias nem sandálias. Na cabeça levam, na maioria, chapéus feitos com tirinhas de folhas de palmeira que eles mesmos fabricam habilmente, com grandes abas, com faixas e debrum de pano negro e com um cordãozinho vermelho de lã entrançada, para tê-lo firme sob o queixo, terminando em logo penduricalho ricamente ornado de contas de vidro e algumas vezes de lâminas e tubinhos de prata.

As mulheres se vestem, na maioria, como os homens, com a diferença de que o pano, em lugar de ser apertado ao peito, é levado mais abaixo, cobrindo os rins e chegando apenas até a metade da perna. Não usam camisa, mas quando saem de casa levam sobre as costas um outro pano que as abriga do sol e do frio, que ajeitam assaz artisticamente, deixando livre um braço, o esquerdo quase sempre. E debaixo de tudo levam ainda um pano que é sustentado por um cinto bem ornado e passa por entre as pernas."

(BOGGIANI, 1975. p. 130)

Pintura Corporal - 1892
Coleção Boggiani



Hoje estes costumes já desapareceram quase que completamente, vestindo-se eles como os invasores e colonizadores de suas terras, deixando de lado suas tradições e incorporando aos seus costumes primevos os dos estrangeiros, como meio de sobrevivência.



Pintura Corporal - 1987
Fotos Jayme Siqueira Jr.

Considerações Finais

Com as grandes descobertas de novas terras, os europeus encontraram as culturas dos maias (1517), dos astecas (1519-21) e dos incas (1532-1537). O Tratado de Tordesilhas possibilitou Portugal aproveitar o resto do continente da América Latina. O século XVI e XVII trouxeram para a América espanhola as culturas europeias para as novas culturas locais, com o objetivo de criar uma cultura baseada no acerto do homem sobre a natureza dos povos indígenas.

A chegada dos descobridores trouxe também o catolicismo e a cultura das primeiras colônias. Os europeus trouxeram a cultura europeia, as culturas indígenas e a cultura dos descobridores, criando uma cultura única.

Padrões de Pintura

O patrimônio cultural mais importante para os Kadiwéu, é os padrões de pintura que cada artista tendo seus temas preferidos, combinam em variações diversas. A artista não cria os padrões, apenas combina-os com gosto, acrescentando alguma poucas variações, e guardando na memória para recriá-los, mesmos os mais complexos, em várias superfícies sem esboço prévio a artista divide o espaço a ser desenhado em áreas separando por linhas mais ou menos elaboradas, dividindo os desenhos, reproduzindo os padrões curvilíneos e retilíneos e suas alternâncias simétricas.

Os instrumentos deste trabalho são pincéis rústicos de haste de madeira, às vezes envolvido em um chumaço de algodão, utilizado para a pintura à meia-tinta.

Todos os padrões, são combinações de pontos, elementos retos e curvos principalmente, criando figuras geometrizadas abstratas em diversas composições, repetições simples, alternância, seriada e intercâmbios. Comum em faixas de cerâmicas o uso da simetria do eixo horizontal e vertical, assim como o radial. Existem também os ritmos de contraposição, de proporção em composições assimétricas.

Cada padrão tem sua própria designação, porém são poucas a lembradas pelas artistas, como das figuras básicas: nadjéu - losangos; laví-leli ou náti-tevág - espiralados; agol-ho - círculos; noho-oi-lao - escalonados; au-on-na - ângulos grossos; nikên-nar-nalat - linhas cruzadas; io-tédi - para as estreladas e nidig - um triângulo inscrito com linhas maiores escalonadas e um pequeno triângulo inscrito.

Alguns autores vêem a presença de elementos pré-andinos, europeus, barrocos e até rococó, na arte Kadiwéu; esta também tem em comum com outras culturas que utilizam motivos geométricos, porém é difícil demonstrar uma teoria das origens destes padrões tão complexos e desenvolvidos por uma das nações indígenas brasileira que menos tiveram contatos com os brancos.

Considerações Finais

Com as grandes descobertas de novos territórios, os conquistadores encontram as culturas dos maias (1517), dos aztecas (1519-21), dos incas (1526-1527). O Tratado das Tordesilhas possibilitou Portugal aproveitar o êxito do descobrimento de Pedro Álvares Cabral, levando a formação do Brasil, seu mais extenso estado latino americano. Os séculos XV e XVI não tinham preparado os conquistadores para as novas culturas vistas como primitivas. Eram antigos conceitos de valor acerca do homem, sobretudo dos povos autóctones.

A emoção dos descobrimentos transformou radicalmente a forma das primeiras informações. Os índios foram representados de maneira europeizada. As pinturas eram raras. Christoph Weiditz, de Augsburg, provavelmente só viu homens do novo mundo quando Hernán Cortés apareceu acompanhados de índios na corte de Carlos V, e os desenhou. Estes desenhos tornaram-se modelos nos séculos subsequentes. As xilogravuras de Hans Staden Marburg 1557 ofereciam estímulos. Os desenhos eram mais importantes que as paisagens mas eram sempre europeizados.

As primeiras verificações de fatos, antigos esboços de mapas, itinerários imprecisos e relatórios carentes configuraram-se em peças de mosaico; deram como resultado imagens irreais, as quais apenas confirmavam e complementavam os estereótipos europeus acerca do homem selvagem e as imagens da Antigüidade e Idade Média sobre o ser humano.

O conde Maurício de Nassau-Siegen dirigiu entre 1637 e 1644 uma tentativa de colonização holandesa na costa do Brasil português. Os artistas que o acompanharam inauguraram a representação exata da América do Sul : Frans Post pintou paisagens, Albert van der Eeckhout retratou índios plantas e animais. Sem tirar o lugar a de Bry, a Europa baseou-se nos modelos destes dois holandeses até o fim do século XVIII também para os seus gobelinos e como enfeite dos mapas. De início não houve retratos fiéis dos índios, o que era desenhado eram europeus com determinadas decorações índias.

A política dos invasores holandeses com relação aos índios, experiência de organização política e de domínio, diferenciada dos portugueses e espanhóis que dominavam a América e eram de formação religiosa católica, foi uma tentativa de dominação, porém logo reconheceram que deveriam se aliar aos nativos em benefício da luta contra os portugueses.

O interesse pelo índio era geral na Europa nesta época em que se iniciava o romantismo naturalista. Era natural, que uma Companhia de Comercio os sustentasse e educasse a sua custas; mas não só pelo prazer de trazer ao mundo desenvolvido índios brasileiros, como para a conquista de algumas regiões americanas.

Nem sempre a política de aproximação com os índios foi fácil, não se culpando o governo holandês, mas os seus prepostos, os commanddeurs, os encarregados das aldeias, que contratavam o serviço dos índios, sendo muitas vezes brutalizados ou vendidos como escravos.

Com relação à catequese indígena comenta José Antônio Gonsalves de Mello:

"Muito interessantes são as medidas e a atitude adotadas pelos holandeses visando a educação e a instrução religiosa dos índios. Somente se iniciou de fato um movimento nesse sentido em 1638; anteriormente, tudo estava na fase de propostas e de estudos. Assim, em 1635, o Conselho Político pediu autorização ao Conselho dos XIX para enviar 25 meninos índios a estudar na Holanda sugeriu que igual número de órfãos holandeses fosse remetidos para o Brasil para aqui aperfeiçoarem no estudo da língua portuguesa difundindo por intermédio deles a religião reformada."

(MELLO, 1978. p.45)

Esta política de catequese dos holandeses, investir nas crianças indígenas, por que os índios adultos eram difíceis de serem convencidos da religião e seus conceitos filosóficos tão longínquos da maneira dos nativos ver o mundo de forma tão natural.

As comunidades indígenas brasileiras apesar de sempre ameaçadas pela destruição de suas raízes e consequentemente sua destruição, resistem bravamente a esta constante guerra, pela sobrevivência de seu povo.

Os Kadiwéu, como os outros povos, tentam manter suas tradições culturais através de sua arte, mantendo seus rígidos padrões de combinações e relações gráficas como forma de resistência.

A arte desse grupo indígena, seus desenhos e pinturas são uma profunda reflexão formal, onde um caráter de profundidade no discurso estético atinge a níveis comparáveis aos conceitos modernos dos concretistas e formalistas contemporâneos.



Ílota - 1892 Coleção Boggiani

Visões do Barroco

Por uma questão de metodologia, convencionou-se chamar a arte do século XVI ou do século XVIII como barroca. Esta denominação implica uma crítica negativa às novas expressões culturais da época que considerava a contraponto ao classicismo e às regras da arte do Renascimento. A palavra

“barroco” tem um longo e rico significado histórico, cultural e estético. No século XVI, a palavra “barroco” era utilizada para designar pedras preciosas irregulares, assim como a arte que se desenvolveu no século XVII e XVIII. O termo “barroco” foi utilizado para designar a arte que se desenvolveu no século XVII e XVIII, caracterizada por uma linguagem rica e complexa, com uma forte influência da religião e da política. O termo “barroco” foi utilizado para designar a arte que se desenvolveu no século XVII e XVIII, caracterizada por uma linguagem rica e complexa, com uma forte influência da religião e da política.

O barroco também é conhecido como “arte da contra-reforma”, pois o surgimento desse estilo coincide com as grandes reformas trazidas pelo Concílio de Trento em 1545, ou como “estilo do absolutismo”, período no qual ocorreu a consolidação das absolutismos na França, Espanha e Portugal, e o aumento do poder do Papa em Roma que era monarca universal. O barroco

é um movimento artístico que surgiu no século XVI e XVII, caracterizado por uma linguagem rica e complexa, com uma forte influência da religião e da política. O termo “barroco” foi utilizado para designar a arte que se desenvolveu no século XVII e XVIII, caracterizada por uma linguagem rica e complexa, com uma forte influência da religião e da política.

Surgindo nos fins do século XVI na Itália, após na França, Holanda, Espanha, e Portugal, como também em regiões mais longínquas do seu centro de origem como na América Latina. O barroco se desenvolveu por séculos e é considerado uma das mais importantes manifestações artísticas da história da humanidade. O barroco é um movimento artístico que surgiu no século XVI e XVII, caracterizado por uma linguagem rica e complexa, com uma forte influência da religião e da política.

O barroco é um movimento artístico que surgiu no século XVI e XVII, caracterizado por uma linguagem rica e complexa, com uma forte influência da religião e da política. O termo “barroco” foi utilizado para designar a arte que se desenvolveu no século XVII e XVIII, caracterizada por uma linguagem rica e complexa, com uma forte influência da religião e da política.

Capítulo III

O Barroco – o momento histórico cultural



Visões do Barroco

Por uma questão de metodologia, convencionou-se chamar a arte do século XVI ao século XVIII como barroca. Esta denominação tinha implícita uma crítica negativa às novas expressões culturais da época que começava a contrapor-se derrespeitando as rígidas leis do renascimento. A palavra

“barroco foi um termo empregado pelos críticos de um período ulterior que lutavam contra as tendências seiscentistas e que iriam expô-las ao ridículo. Barroco significa realmente absurdo, grotesco, e era empregado por homens que insistiam em que as formas das construções clássicas jamais deveriam ser usadas ou combinadas a não ser do modo adotado pelos gregos e romanos. Desprezar as severas normas da arquitetura parecia, a esses críticos uma deplorável falta de gosto – daí terem rotulado o estilo de barroco.”

(GOMBRICH, 1972. p.302)

O barroco também é conhecido como “estilo da contra-reforma”, pois o surgimento deste estilo coincide com as grandes modificações trazidas pelo Concílio de Trento em 1545, ou como “estilo do absolutismo”, período no qual ocorreram as monarquias absolutistas na França, Espanha e Portugal, e o aumento do poder do Papa em Roma que era incontestável. O barroco

“tal como reinou na Europa dos séculos XVI ao XVIII, é a expressão de uma ordem religiosa, social e política, porque a tônica dominante é o esforço de criar o sentimento infinito (ordem religiosa), do inexaurível (ordem social) e do inatingível (ordem política)”. (TAPIÉ, 1983. p.73)

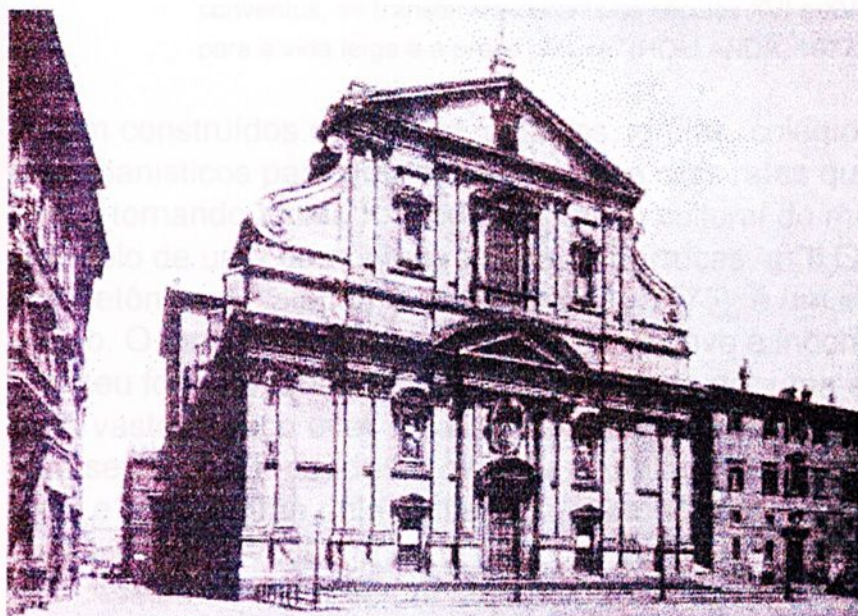
Surgindo nos fins do século XVI na Itália, após na França, Holanda, Espanha, e Portugal, como também em regiões mais longínquas do seu centro de criação como na América Latina. Colonizada por católicos espanhóis e portugueses e com tentativas de influências holandesas, apareceu aí um barroco autóctone com características formais regionais.

“O barroco é portanto essa arte que subverte os ditames do Concílio de Trento, na explosão do movimento triunfantes linhas curvas, dos grandes ornatos, dos claros-escuros, arte feita para seduzir o homem e envolvê-lo, deixando-o perplexo diante de Deus, tomado pelos sentidos”. (ARAUJO, 1998. p.18)

Até mesmo no Brasil, pela sua extensão territorial e diferenças de colonização temos diferentes exemplos do barroco, com extraordinárias expressões no nordeste como na Bahia e Pernambuco e no centro, como em Minas Gerais. Esta coexistência de um mesmo estilo com características próprias, vai perpassar toda a his-

tória deste movimento, sendo este período o mais rico em variedades de expressões, e é quando pela primeira vez o artista pode expressar sua individualidade na composição dramática e religiosa de sua obra, utilização das regras engessadoras do renascimento. Esta preocupação na recriação de uma estética por artistas mestiços, através de confrarias e irmandades mestiças, se afirma a partir dos setecentos em diferentes formações regionais. Exemplificados através das iconografias dos seus santos,

“santos gordos, morenos, de olhos puxados e lábios sensuais, Nossas Senhoras esvoaçantes, navegando pelo universo suspensas por anjos mulatinhos de um sincretismo que vai incorporando ludicamente o corpo e a alma já que as mãos eram mestiças brasileiras”. (ARAÚJO, 1998. p. 22).



Giácomo Della Porta
Igreja Il Gesú

Neste período os sistemas de governo vigentes na Europa e suas colônias eram baseados em um poder absoluto, de uma família arrogando-se, ao direito divino de governar seus súditos, misturando quase sempre este poder político com o religioso, principalmente nos países de forte formação católica.

É nos pontificados de Sisto V (1585-1590), e Paulo V (1605-1521), em que surgem as primeiras diretrizes para a sistematização do barroco como movimento artístico. Apesar da crise da Reforma, a Igreja Católica ainda detinha um grande poder político e econômico, que se expandiu principalmente através das conquistas dos descobrimentos de novas regiões, e necessitava assim propagar seus princípios dogmáticos espirituais.

Este poder e grandeza tinham que ser refletidos em Roma, pois os Papas conside-

ravam-se sucessores dos imperadores romanos, restituindo assim à grande cidade o seu antigo esplendor.

A tarefa dos artistas era exaltar a grandeza da igreja católica através da criação de obras explorando os temas da fé e da religião. Imagens de santos mostrando-os em seus êxtases espirituais, foram fortemente exploradas. Cenas protagonizadas por São Jerônimo ou Santa Tereza são exemplos tradicionais na iconografia do barroco. Este pensamento impregna-se na sociedade e na cultura, atingindo também os espetáculos teatrais.

"Eram as emoções fortíssimas justamente o que deviam acordar os "horrores" de Sêneca, objeto de tamanha popularidade em toda a Europa seiscentista. E não era outro o fim dos espetáculos devotos a que se habituara a piedade barroca. Espetáculos como, por exemplo, o das procissões da Semana Santa, em que as flagelações, antes confinadas aos conventos, se transferem, durante os séculos XVI e XVII, sobretudo nos países ibéricos, para a vida leiga e a praça pública."(HOLLANDA, 1977. p. 226)

Foram construídos em Roma, palácios, igrejas, colégios e elaborados novos projetos urbanísticos para grandes avenidas e ruas retas que levariam à basílica de São Pedro tomando a cidade foco da atenção cultural do mundo ocidental.

Exemplo de uma das primeiras igrejas barrocas, a "Il Gesu" em Roma, com projeto arquitetônico de Giacomo Della Porta (c. 1575), é um edifício sumamente revolucionário. O formato da igreja obedece a um novo e incomum plano: a construção tem seu formato cruciforme, complementada por uma alta e imponente cúpula.

Num vasto espaço oval, localiza-se a nave, onde a congregação podia reunir-se sem serem incomodados e olhar para o altar-mor. Este se situa na extremidade da nave e tem por trás dele a abside, o oratório reservado por trás do altar-mor. Para possibilitar a devoção privada e o culto de determinados santos, uma fila de pequenas capelas disposta de um lado e outro da nave, cada qual com um altar próprio. Nas extremidades do transepto - os braços da cruz - duas capelas maiores combinam as características principais das igrejas medievais com o formato oblongo do planejamento arquitetônico renascentista. Os espaços interiores são extremamente iluminados por uma luz que cai através de um suntuoso zimbório, a parte superior, em geral convexa, que exteriormente remata a cúpula das igrejas.

Estas novas configurações arquitetônicas visam criar situações espaciais dinâmicas esquivando da monotonia e da repetição aleatória, levando todas as linhas de forças para proporcionar um clímax no centro da nave. Uma moldura dupla realça-se complementando as conexões entre os andares superiores e inferior. Aplicando formas de volutas e espirais meramente ornamentais ajudam a dar coerência e unidade. Os arquitetos barrocos são mestres em utilizar estratégias audaciosas e incomuns para obterem a unidade essencial de um vasto padrão de ornamentos e decorações.



Bernini
A Visão de Santa Tereza
Roma c. 1644

Retomada por Bernini a construção da igreja matriz, a basílica de São Pedro, trabalhou ele para dar uma suntuosidade das antigas basílicas cristãs; cobrindo as paredes com decoração policromada de mármore, bronze e ouro, e introduziu grandes estátuas suas e de outros artistas seus contemporâneos. No fundo da igreja está o trono de São Pedro: antes se localiza o baldaquino sobre o túmulo com forma inspirada no cibório das igrejas primitivas. Foi aumentado para mais de 25 metros de altura e introduzido as colunas torsa e a salomônica, inspiração nas colunas de mármore do século IV da basílica de Constantino. Como referência a elementos cristãos primitivos o arquiteto utiliza o formato oval da piazza em frente à basílica, emoldurando com quatro fileiras de colunas dóricas, reinterpretação barroca do atrium grego e romano. Vê-se como Bernini vai apropriar-se de elementos do seu passado cultural recente ou longínquo, para recriar uma nova expressão.

A Pintura no Barroco

A pintura barroca dá ênfase sobre a luz e a cor, desprezando o equilíbrio simples e dando preferência por composições mais complexas, que apresentam como características gerais: composição rompendo-se o equilíbrio entre razão e sentimento; associação entre ciência e arte, passando a predominar de modo quase exclusivo e intenso as faculdades emocionais ou os valores do sentimento.

A composição barroca está presidida por uma audaciosa diagonal estabelecendo sensações de instabilidade e movimento, sentimentos de desequilíbrio dinâmico, desordem emocional e obscuridade passional. Sendo então uma das conseqüências da diagonal sugerir sensações mais diretas dos espaços, sendo mais dinâmico e irradiam um sentido de profundidade.

As formas do barroco são extremamente movimentadas e dinâmicas nas suas grandes composições e nas decorações dos tetos, nelas predominam as curvas que se opõem em contracurvas, criando vibrante mobilidade plástica. Estas formas não se detendo em detalhes constroem-se com acentuado espírito de síntese.

A busca na obtenção de efeitos emocionantes, dramáticos, dominam quase toda a composição criando atmosferas patéticas, conhecidas como "tenebrosi", em virtude do uso das tonalidades escuras ou áreas fortemente sombreadas, criando efeitos luminosos beirando ao cenográfico. Estas sensações são obtidas com a utilização do contrastes de cores explorando a veemência do colorido.

As imagens são retratadas com ardente dramaticidade ressaltando a intensidade de expressão criando Cristos ensangüentados e virgens dolorosas ou santos em sacrifício, em um realismo observado da natureza e impregnado com motivos populares. Suas composições mostram gente do povo, a verdade humana e social.



Rubens - Esponsais de Santa Catarina c. 1628

A Arquitetura no Barroco

É na arquitetura que o barroco começa a se expressar com mais desenvoltura, sintetizando assim as outras formas de expressão artística do período, utilizando-se da pintura, desenho, escultura e outras artes.

A arquitetura barroca consiste principalmente de construções de igrejas, de acordo com uma variedade de plantas baixas, sendo a mais usada a de nave única com capelas laterais, abside simples e uma cúpula sobre um cruzeiro com arcos transversos baixos: idéia baseada em que assim os fiéis participariam mais intensa e intimamente dos cultos, levando-os a um conagração mais espiritual e menos físico. A planta reduziu a igreja a uma nave única com laterais substituídas por pequenas capelas emolduradas por linhas curvas e contracurvas, variando infinitamente, criando uma grande riqueza de expressões arquitetônicas, surgindo efeitos grandiosos decorrentes da distribuição de grandes massas, ricas em ornamentações policromadas nos seus interiores.

Wölfflin (1989) elenca algumas importantes características da arquitetura barroca; como o alargamento horizontal da base, o abaixamento do frontão, os degraus baixos e curvos que avançam, o tratamento da matéria por massas ou agregados, arredondamentos dos ângulos e a substituição do acanto denteado pelo acanto arredondado e utilização do travertino para produzir formas esponjosas e cavernosas.

O barroco cria assim novas proporções e novas relações estruturais como originais motivos ornamentais, molduras e estátuas, e talhas numa integração perfeita, que chega ao seu ápice com o surgimento do rococó, que tem como referência especial da passagem do barroco para o rococó, o modenense Guarino de Borramini (1624-1683) criando uma concepção de arquitetura espetacular.



Igreja São Pedro dos Clérigos - Lisboa - 1732



Talhas - Madeira policromada - séc XVII - Bahia

A Escultura no Barroco

Sendo a arte considerada como meio expressivo das paixões da alma, houve neste mesmo período um importante progresso na psicologia. Os problemas da paixão, suscitaram grandes debates, os biólogos criaram os princípios da fisiognomonia – arte de conhecer o caráter das pessoas pelos traços fisionômicos, verdadeiros tratados sobre expressões sugerindo como a técnica artística representaria as várias paixões, amor, ardor belicoso, ironia, medo, desdém, admiração, tranqüilidade, nostalgia, desespero, audácia. Estas expressões e sentimentos deveriam ser mostrados na sua forma extrema, representada nas figuras por movimentos dos corpos e do rosto pela ação da figura retratada.

"A visão apologética ou propagandista da religião transformou a arte em geral e a pintura e a escultura em retórica. Estas sensações são construídas a partir do movimento espiralado da composição, utilização de tons claros e generosos, grandes efeitos de perspectivas, e a dissolução da figura na obscuridade, sempre com o intuito maior de levar o homem à grandiosidade das realizações divinas através dos seus santos e mártires". (WÖLFFLIN, 1989. p. 35)

O Barroco em Portugal e no Brasil

A arte barroca em Portugal tem seus melhores exemplares em Lisboa e Alentejo. Tem seu marco fundamental no Paço-Mosteiro de Mafra e no Norte na cidade do Porto. De acordo com Reinaldo Santos:

"A arte portuguesa setecentista diferiu essencialmente da espanhola por ser rococó e usar ornamentações assimétricas...com traçados simples no seu exterior, as igrejas possuem interiores forrados de talhas douradas que em geral cobre por inteiro as paredes e o teto. Esta manifestação ocorreu num período de profundas transformações na vida econômica política, cultural e artística do país, prestigiado pela glória dos descobrimentos, enriquecido pelo comércio do oriente, ambicioso de ostentação e magnificência." (SANTOS, 1950. p. 9)

Transmutados para as colônias ultramarinas, principalmente para o Brasil, estes projetos, aqui chegando sofreram mudanças. Adaptações para a realidade local porém mantiveram suas características de uma certa simetria e de ornamentos.

"Assim, as vilas do litoral, como logo repetiriam as do interior, exprimiriam suas aspirações nas três linguagens da construção, levantando casa de moradia, a elas contrapondo as casa de câmara e cadeias, enquanto o poder religioso ganhava suas capelas, igrejas, conventos e colégios". (MACHADO, 1969, p. 258).

A evolução do transplante da arte portuguesa para o Brasil, ocorreu, primeiro obrigado a um despojamento construtivo e em seguida superando as deficiências técnicas, inovando recursos e valores estéticos criando rumos próprios e originais são

"os múltiplos aspectos que diferenciam ao longo do tempo as regiões brasileiras, entre dois ciclos distintos de riquezas – a cana de açúcar no Nordeste, o ouro das Minas Gerais." (ARAÚJO, 1998. p. 15).

Do século XVI em diante o deslocamento territorial da igreja católica acontece em direção dos trópicos, tendo de divulgar o seu credo rapidamente esta se adaptou a situação local e estimulando aos artistas a utilizar suas próprias expressões resultando em uma mistura da tradição cristã-católica-européia e com as novas formas de pensar nas regiões colonizadas.

"O barroco dos países latino-americanos é a primeira forma de arte conatural e legítima na qual se exprimem a progressiva ascensão daquelas populações e a aspiração, que já não se pode deter, a uma estruturação social orgânica e civil, diferenciada da metropolitana: delas nascerá a consciência de nacionalidades autônomas e distintas. Por esta razão o barroco dos países latino-americanos, depois da primeira fase de implantação, surge considerado como arte autóctone e originária: se se quiser pensar num paralelo histórico, será necessário indicar-se o romântico das sociedades comunais européias." (AVERINI, 1998. p. 55)

Para efeito histórico cronológico a Prof. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira elenca em três principais ciclos o desenvolvimento do barroco no Brasil:

"Primeiro Ciclo Barroco - 1700/1730

As primeiras décadas do século XVIII, a arquitetura permanece fiel aos princípios maneiristas que a haviam caracterizado até então. A partir da Quarta metade do século, com a introdução das plantas curvilíneas (barromínicas) e em seguida com o desenvolvimento da decoração externa das fachadas, no que se refere às portadas, aos frontões e aos coroamentos de torres.

Com exterior despojado em contraponto com a exuberância decorativa, típicas do mundo lusitano, paredes e tetos inteiramente revestidos de talha dourada e pinturas encaixadas em opulentas molduras formando caixotões.

Emprega-se a colunas torsais, profusamente decoradas de enrolamentos de folhas de acanto ou videira, pássaros fênix e figurinhas de anjos.

Segundo Ciclo Barroco - 1730 / 1760

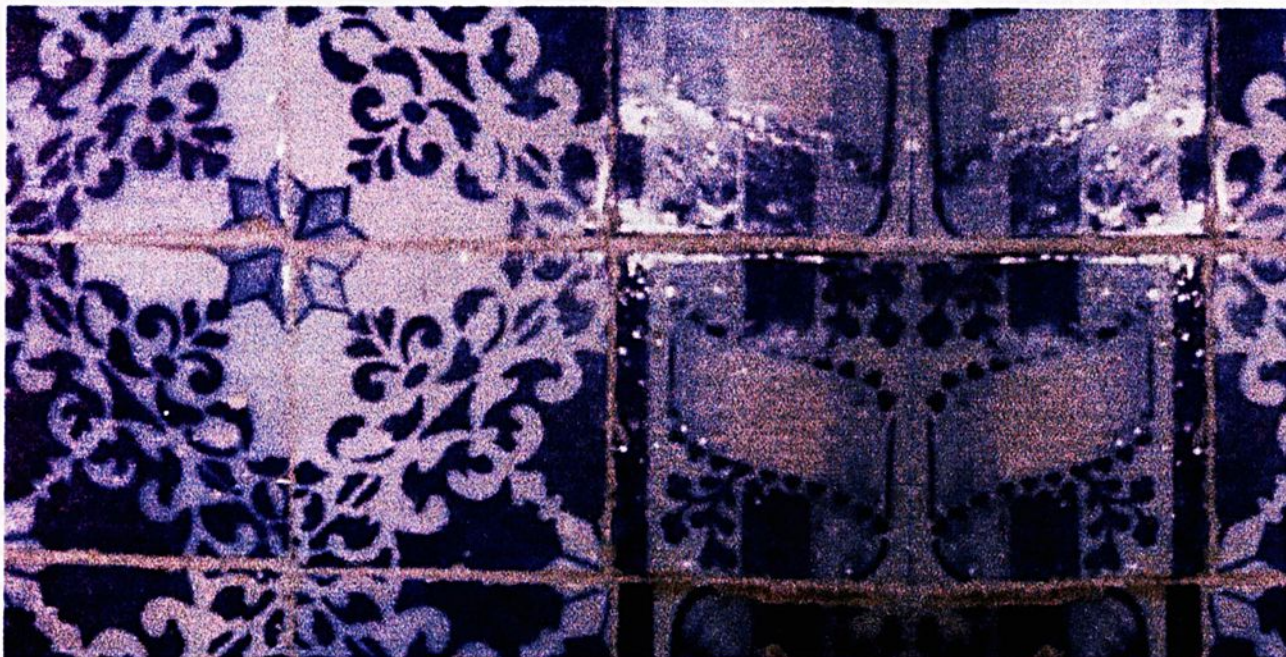
Neste período começam modificações pela substituição do estilo "nacional português" pelo "joanino", inspirado no barroco seiscentista romano. Caracteriza-se pela importância dada à estatuária integrada na talha, assim como pelo emprego de colunas salomônicas e dosséis no coroamento que tem a referência no baldaquino de Bernini da Basílica de São Pedro-Vaticano.

Nas ornamentações dos tetos desaparecem os caixotões para darem lugar a pinturas ilusionistas em trompe l'oeil.

Terceiro Ciclo Barroco - 1760/1800

Interessa-se sobretudo pela decoração interna e externa dos monumentos religiosos.

Chama a atenção as elegantes torres circulares e as magníficas portadas com relevos em pedra sabão. Transposição a céu aberto do vocabulário decorativo rocaille que caracteriza também a decoração interna das igrejas exemplares do estilo rococó, transplantado principalmente para região mineira."(OLIVEIRA, 1998. pg. 78).



Azulejos - Salvador/BA c. 1700

A arquitetura jesuítica no Brasil Colonial

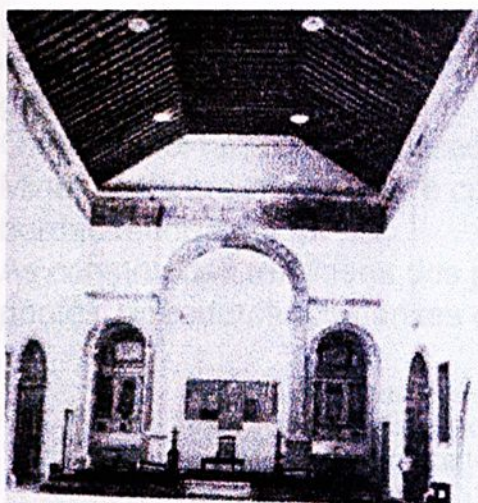
A divulgação e implantação da doutrina católica no novo mundo foram executadas pelas ordens e companhias católicas que patrocinaram suas construções e edificações com grande desenvolvimento.

Atribui-se a introdução na América do partido arquitetônico usado nas principais igrejas jesuítas na Europa e principalmente Portugal, ao irmão jesuíta Francisco Dias (1538 – 1633) o qual se estendeu ao Brasil.



Igreja N. Sra. das Graças - Olinda/PE - 1592

“É o partido da nave única, larga, com capelas laterais, unidas entre si por pequenas passagens, a nave transformada em amplo auditório, sem colunas interiores, torna o altar visível de todos os pontos, enquanto o púlpito assume maior destaque implantado entre duas capelas laterais para facilitar a liturgia da palavra”. (TOLEDO, 1983. p.118).



Igreja N. Sra. das Graças
Olinda/PE - 1592

Grande foi a atuação de Francisco Dias no Brasil, além de Salvador, projetou também igrejas no Rio de Janeiro, Olinda e Santos.

Destaca-se na obra do irmão Francisco Dias no Brasil a igreja de Nossa Senhora da Graça do Colégio de Olinda (1592). É a igreja que mais componentes guardou de sua feição original, não obstante o incêndio ocorrido na época da invasão holandesa. Conserva ainda hoje dois altares colaterais originais de fins do século XVI que escaparam do incêndio por serem de pedra.

A igreja de São Roque de Lisboa é a referência, com pequenas variações, deste partido arquitetônico que foi intensamente usado no Brasil.

Nesta igreja há um grandioso arco cruzeiro ladeado por pilastras separando a nave da capela-mor e este desenho será constantemente usado nas igrejas do Brasil – colônia. Com capelas laterais e arcos semelhantes, incluindo as próximas da capela-mor.

O trabalho dos jesuítas no Brasil tem uma participação especial na construção religiosa até a época de D. José I, com a chegada do período pombalino.

A Companhia de Jesus atenta às recomendações do Concílio de Trento, estabeleceu planos de uma racionalização na forma de construir os edifícios religiosos, ao contrário das ordens monásticas mais antigas e mais fechadas em suas propostas de renovação.

"Um fato dominante no panorama mental do nosso seiscentismo é a ação dos jesuítas. Foram eles que promoveram o ensino e que fomentaram quase toda atividade cultural que, apesar de tudo, se verificou." (SARAIVA, 1978. p. 34)

Esta racionalização da construção concretizada nos edifícios religiosos convencionou-se chamar de *estilo jesuítico*.

Em linhas gerais os exteriores das igrejas eram simples enquanto os interiores contrastavam com o despojamento da cantaria e na riqueza das talhas, na azulejaria, na forração dos tetos, na imaginária, no mobiliário das sacristias, onde um arcaz, ocupa lugar de destaque, nesta sala móvel destinado à guarda de objetos de culto, particularmente os paramentos, que exigem amplas gavetas, estes paramentos componentes importantes do ritual barroco, eram ricamente elaborados. Para dias solenes, os sacerdotes vestiam túnicas bordadas com fios dourados e pérolas e pedras preciosas, tudo para a glorificação divina. O arcaz, aparece sempre mesmo nas mais simples igrejas e ainda para o ritual preparatório há outro componente da sacristia é um pequeno altar e um lavabo que com o tempo adquiriu elevado valor escultural principalmente nas capelas da região do ouro.

O azulejo foi fartamente utilizado nas igrejas jesuíticas da orla marítima, porém em Minas onde era mais difícil e caro este foi substituído por tábuas pintadas com bordas recortadas.

As construções religiosas dos jesuítas no Brasil são extremamente diversificadas; pontes, aquedutos, chafarizes e residências.

"Apesar das mudanças de forma das mudanças de material e das mudanças de técnica a personalidade inconfundível dos padres, o espírito jesuítico, vem sempre a tona: é a marca, o cachet que identifica todas elas e as diferencia, a primeira vista, das demais." (COSTA, 1941. p. 9).

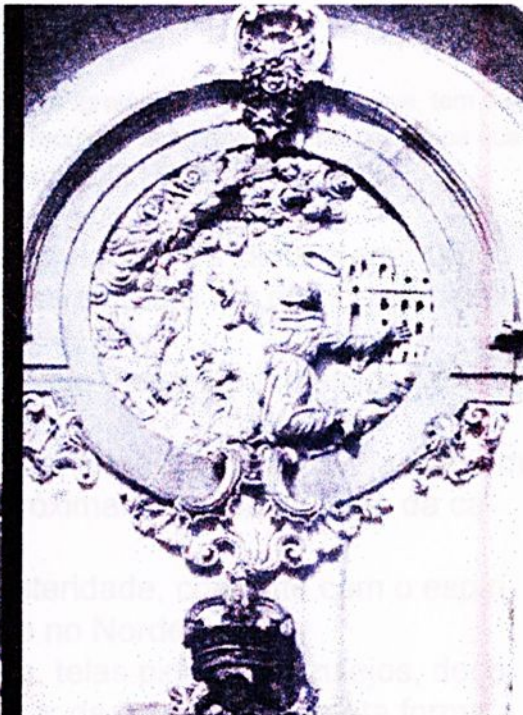
A situação sócio-econômica da sua maior colônia propiciou o desenvolvimento do barroco, que junto com igrejas e construções civis, como cadeias, fortes, chafarizes e moradias, reproduziam as plantas e ornamentos vindos da Europa. Sendo uma colônia riquíssima pelo comércio açucareiro e de mineração, produziu-se um barroco tardio mas de alto nível principalmente na arquitetura e na representação maior, a talha.

As construções deste período em Pernambuco, Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro apresentam imponentes igrejas, com ornamento, com grandes volutas, cornijas, prevalecendo a curva e a simetria nestes ornatos. Nelas aparecem cúpulas esféricas, portas almofadadas, seus retábulos são trabalhados com uma variação de formas ao infinito através de suas talhas policromadas e foi introduzidas as colunas salomônicas, com ornamentos de folhas de acanto em contraponto com flores de lótus, margaridas e frutas algumas representando temas brasileiros e trocando as figuras de anjos por crianças indígenas.

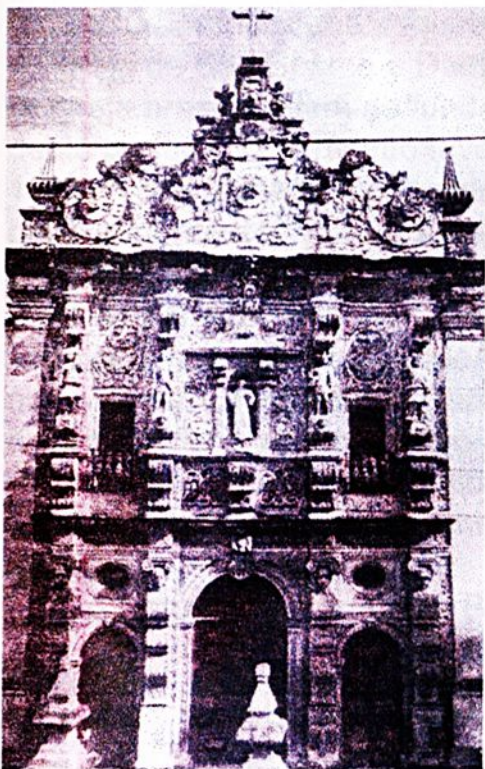
Complementando os traços materiais do barroco no Brasil, vemos o desenvolvimento de uma série de importantes obras em quadros, painéis, murais, azulejaria e prataria nestes núcleos que desenvolveram o início da arte brasileira. Nascido com a descoberta da colônia, o barroco brasileiro desenvolveu-se na medida em que os progressos econômicos ocorriam na implantação de um centro mercantil que a princípio deficitário, desenvolveu-se de forma intensa (cana de açúcar e mineração), permitindo a possibilidade destas construções extraordinárias e de grande valor artístico. Este estilo virá a sobreviver por mais 60 anos da Europa, pois temos ainda em 1814, o Aleijadinho, artista síntese deste período no Brasil terminando as obras da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto.

O arquiteto Lúcio Costa estabelece:

"deve-se entender por barrocas, dentro do critério histórico habitual, a maior parte das manifestações compreendidas entre a última fase do renascimento e o novo surto classicista dos fins do século XVIII, no Brasil, princípios do século XI." (COSTA, 1941. p. 17)



Áleijadinho
Igreja São Francisco
de Assis
Ouro Preto/MG



Igreja São Francisco - Bahia - 1700

A arquitetura franciscana no Brasil colonial.

A Ordem Franciscana no mesmo intuito dos jesuítas trouxeram para o Brasil a doutrina católica e com isto, a construção de conventos e igrejas para suas pregações.

“Caberia, contudo, aos franciscanos ... traduzirem pela arquitetura, em riqueza e requinte, a prosperidade das regiões sob direta influência de Pernambuco e da Bahia.” (MACHADO, 1969. p. 266).

A grande preocupação dos franciscanos no Brasil foi criar uma organização espacial dos conventos adequada ao nosso clima, respeitando a topografia e à paisagem, desenvolvendo sempre em seu entorno, uma trama urbana, deixando à frente de seus conventos um espaço livre, no centro

erguiam um cruzeiro, freqüentemente de uma grandiosidade impressionante.

A igreja é antecidida por um adro, espaço de transição entre o exterior e o interior funcionando como ante-sala preparatória para os cultos religiosos.

A partir da metade de século XVII surge a *galilé*,

“...A galilé espaço aberto incorporado ao volume da igreja e que antecede a nave, tem sua origem em exigências litúrgicas. Ali ficavam os catecúmenos ou qualquer outra pessoa que por alguma razão não participava dos atos religiosos.” (TOLEDO, 1983. p. 140)

Particularmente no Nordeste, servia para diminuir os rigores do clima e criar um sombreamento à entrada do templo, que encaminhavam para um grande claustro retangular rodeado de arcadas.

Em algumas cidades do Nordeste, o uso da pedra veio trazer valor plástico ao conjunto arquitetônico.

Os franciscanos não davam grande ênfase às torres. Geralmente as igrejas tinham uma única torre, recuada em relação à fachada, próxima ao corpo saliente da capela.

Todo este conjunto de edificações é de grande austeridade, coerente com o espírito da ordem, também no uso da pedra e do azulejo no Nordeste.

O interior das igrejas, a talha dourada, a imaginária, telas pintadas, azulejos, decoram com uma opulência contrastando com o exterior da construção, desta forma a

arquitetura franciscana adquiriu particular significado no Nordeste.

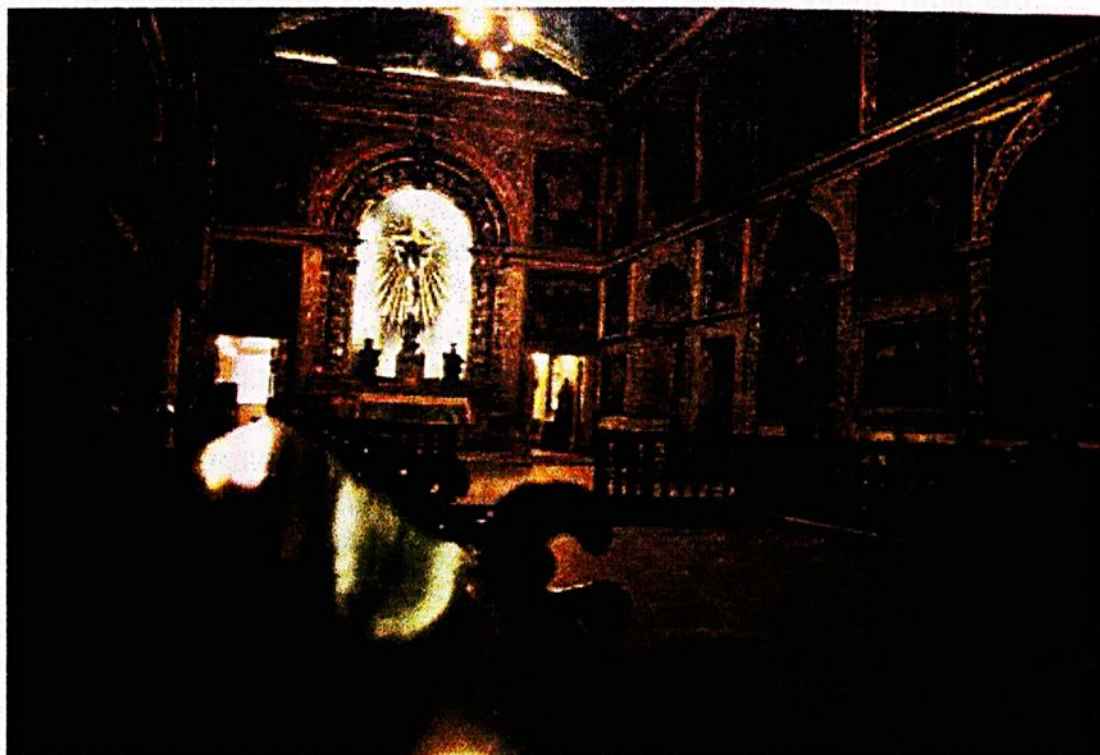
A igreja de São Cosme e Damião em Igarapé, Pernambuco, considerada a primeira igreja brasileira tem ao fundo um convento franciscano, uma das edificações deste período. O convento teve sua reconstrução iniciada em 1661 e concluída em 1693. A sua fachada é piramidal e sua galilé composta de três arcos na entrada, na parte superior três janelões, vendo-se acima um emblema. A porta da entrada é ornamentada por uma moldura em calcário.

Outro importante exemplar deste período é o convento de Santo Antônio de Recife, que com sua capela da Ordem Terceira de São Francisco é a mais rica e harmoniosa do país a conhecida Capela Dourada. Tem coro e a particularidade de ter claustro próprio sendo o único a possuir na parte superior arcada com arcos da mesma altura que o pavimento térreo. Seu claustro é revestido de azulejo, complementado por uma arcada onde corre uma barra de azulejo.

Para o historiador e arquiteto Benedito Lima Toledo,

"não se trata apenas de um estilo de arte, mas de um momento da história universal onde todos os fatos estão interrelacionados". E conclui "as formas de vida trazidas da Europa, sofreram aqui continuado processo de transformação. Se ao surgir o barroco na Europa, toda a Europa se barroquizou, o mesmo podemos dizer do mundo colonial, a saber, o barroco não se reduz às artes plásticas, mas engloba todas as manifestações. A ocorrência deste fenômeno na América vai realimentar o processo europeu, enriquecendo-o".

(TOLEDO, 1983. p. 98)



Capela Dourada - Ordem Terceira de São Francisco - Recife/PE

O Momento Cultural e Histórico do Barroco

Nos séculos XVI, XVII e XVIII o barroco compõe o cenário artístico de nossa incipiente arrancada econômica colonial favorecida pelas riquezas, criadas com a exploração do açúcar, fumo e madeiras e todo o século XVIII e princípios do XIX, com predomínio da mineração do ouro.

Durante dois séculos o barroco teve uma predominância nos acontecimentos ocorridos no mundo ocidental, juntamente com os elementos de nossa história que influíram nas construções arquitetônicas e artísticas de caráter civil e religioso neste período: a forma de governo, o regime escravocrata e a mineração do ouro, o desenvolvimento da produção da cana de açúcar. Fatos que contribuíram de forma insuspeita para a implantação do barroco no Brasil colonial com suas características próprias e influenciadas por estes elementos psicológicos que motivaram estas criações artísticas.

"O barroco é característico de um largo período da historia ocidental durante o qual surgiram tantos estilos diversos quanto foram os grupos sociais que produziram obras de arte."
(HAUSER, 1988. p. 274).

Na vigência do barroco prosperaram as monarquias absolutistas da França, da Espanha, e de Portugal assim como o domínio incontestado do papado na Itália. Este estilo também é designado como *estilo do absolutismo*. Afirma Victor Tapié em "Barroco et Classicisme" que o barroco tal como reinou na Europa dos séculos XVI ao XVIII, é a expressão de uma ordem religiosa, social e política, porque a tônica dominante é o esforço de criar o sentimento do infinito (ordem religiosa), do inexaurível (ordem social) e do inatingível (ordem política).

Com imagens representando a assunção da Virgem, a ascensão do Senhor ou a corte celeste, o barroco exprime o imponderável, visando ao infinito, onde os tetos das igrejas, estrategicamente decorados com pinturas que os projetam para as nuvens, não limitando o espaço espiritual.

Esta imponderabilidade é complementada nos elementos arquitetônicos de sustentação dos edifícios, que se multiplicam em formas delgadas, criando uma ilusão de estabilidade e leveza em arcos que se dobram e desdobram como se fossem maleáveis e nas pinturas de iluminação artificial de realismo ilusionista; um espaço plástico criado para enaltecer o Deus todo poderoso, glorificando-o e exaltando-o, marcando a reação da contra reforma no âmago de uma religião necessitada de renovação para sua sobrevivência como instituição de poder material e espiritual presente nos destinos do mundo ocidental, do qual sempre participou e influenciou.

Por mais de 200 anos o barroco foi a expressão artística de atividades arquitetônicas e suas manifestações representam os sentimentos dos povos e das

civilizações e culturas da época. O barroco, na sua expressão religiosa, evidencia uma aspiração para o infinito, é suntuoso ao exaltar a glória de Deus; e redundante, reforçando a expressão dessa glorificação, repleto de formas esvoaçantes, revelando a experiência da espiritualização da fé.

Surgindo com esplendor onde houve recursos e riquezas, em especial o ouro que sustentava suas pretensões e mesmo à míngua de recursos, o barroco deixou suas marcas em construções e em tudo o que a veneração modesta do fiel pode oferecer a Deus.

Inicialmente na Itália, centro da arte ocidental, o barroco surge de formas espetaculares. Teve em Sangallo, Michelangelo, Giacomo della Porta e Bernini o desenvolvimento com toda a grandiosidade e perfeição.

Na medida que se espalha por outros centros, cada região adapta o barroco de acordo com as contingências nacionais, seja sócio-econômico ou cultural e particularmente religiosa quanto ao grau de riqueza e prosperidade de cada um e expressadas através de suas características psicológicas.

Na Espanha, nação riquíssima na época, pela exploração de ouro da América por ela colonizada, o arquiteto José Benito Churriguera desenvolve um barroco cheio de sutis características e riquezas de detalhes, através da talha que reproduz na pedra e madeira a arte tradicional desenvolvida pelos prateiros.

Em Portugal durante o reinado de D. Manuel, promoveu-se um grande desenvolvimento artístico, onde o incentivo às artes e arquitetura viu nascer o estilo manuelino que vigorou entre 1500 e 1517, espelhando o espírito da época.

"Ocorreu um período de profundas transformações na vida econômica, política cultural e artística do país, prestigiado pelas glórias dos descobrimentos, enriquecido pelo comércio do Oriente, ambicioso de ostentação e magnificência." (SANTOS, 1950. P. 9)

Divide-se tradicionalmente o barroco português em três momentos: o barroco seiscentista do reinado de D. Pedro II (1667-1706); o barroco italianizante do reinado de D. João V (1706-1750); o rococó do reinado de D. José I (1750-1777) que sobrepõe o estilo pombalino da reconstrução de Lisboa e por fim, já considerado como neoclassicismo no reinado de D. Maria I (1777-1816).

Foram constantes as influências de Portugal nas construções do Brasil colonial, de onde vinham todas as plantas de arquitetura, mas as edificações barrocas continuaram surgindo até o começo do século XIX, só terminando sua influência no Império com a chegada da missão francesa, quando o neoclassicismo generalizou-se pelo país.

A configuração sócio-econômica do Brasil colonial principalmente nas cidades prósperas como Recife, Salvador, Rio de Janeiro e Ouro Preto foi perfeito ao desenvolvimento do barroco ligado à religião católica. Assim como construções civis com estas características como; cadeias, fortes chafarizes e residências de autori-

dades do governo de Lisboa ou mesmo de ricos usineiros ou exploradores de ouro da época, porém para uma análise das reações emocionais ligadas às construções, privilegiaremos as igrejas.

O barroco tem a maioria das suas edificações nas igrejas, que são a representação deste estilo.

Na análise das reações psicológicas que determinam essa época, consideramos o exame das riquezas individuais e as consequências nas relações humanas em comunidade. Sendo colônia rica pela exploração de suas reservas naturais e pela cultura e comércio do açúcar (no nordeste) e da mineração (no centro), no Brasil floresceu um barroco rico na sua expressão maior, a talha, que utilizou a madeira e o ouro para as coberturas de suas decorações. Nestas construções, principalmente em Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco, vemos igrejas com arquiteturas majestosas,

com suas cúpulas de torres esféricas às vezes sobrepostas, ornadas com volutas extremamente trabalhadas.

Cornijas, janelas e portais com linhas próprias onde dominam a curva e a simetria dos arranjos.

Sendo complementados estas, por decorações de portas almofadadas em relevos esculpidos com ricos detalhes.

Com retábulos ricamente trabalhados nas talhas

de variações quase ao infinito, em conjunto com as tradicionais colunas salomônicas que se repetem, criando um espaço de opulência e encantamento, e decoradas com folhas de acanto e

entremeados de flores de lótus, margaridas e frutas, introduzindo elementos locais nas decorações das igrejas. Nas laterais, altares criam espaços de devoção aos santos e mártires, com quadros a óleo ou esculturas e talha decorativa, retratando anjos, cariátides e animais com cabeça de águia e garras de leão. No forro, representações glorificam a efígie de Cristo com anjos que flutuam em sua volta através de movimentos contínuos, envolvendo os fiéis que olhando para cima, são levados a ver nestas representações realistas do céu, com os portais celestiais que levam para a salvação de suas almas, junto do próprio Deus. O catolicismo predominou na Idade Média sob uma população composta por senhores e servos.



Convento de Santo Antonio - Igarapé - PE

Esta divisão tão definida combinada com os sentimentos supersticiosos e a feitiçaria em contraponto com descobertas científicas, ainda muito novas para compreensão pela mentalidade da época criaram condições propícias para o predomínio do clero. Entre os séculos XV e XVI a sociedade levanta-se da estagnação que há séculos cristalizou o pensamento do mundo, surgindo a Renascença. As consequências foram, um progresso no comércio, o advento das repúblicas na península itálica, com um aumento considerável de riqueza na Europa. O comércio marítimo criou as possibilidades de descobertas de outros territórios e consequentemente o descobrimento do caminho marítimo para as Índias, para a América e para o Brasil. Com a circulação de uma grande riqueza e o aumento do comércio, a Europa entra numa agitação política, geradoras de ambições e lutas e como consequência o surgimento dos grandes monarcas reinando através do absolutismo expresso em um poder único e pessoal e a legitimação do papa com autoridade absoluta também. Destes poderes papais absolutos surgiram grandes perseguições aos não cristãos que muito colaboraram para criação de um clima de desconfianças e preocupações na população. No Brasil colonial a Inquisição foi mais uma ameaça do que uma realidade, houve algumas devassas e visitas do Santo Ofício, sem condenações mortais como na Europa. Nesta atmosfera nasceu, cresceu e atingiu seu ápice o barroco no Brasil.

A religião católica com a Contra-reforma religiosa retorna a todos os princípios que os protestantes condenavam. Os protestantes propunham a simplicidade dos templos e negavam a santidade da Virgem Maria e dos Santos.

Incentivando a representação iconográfica a igreja católica reforçou o conceito da Imaculada Conceição e engrandece o papel de seus santos e mártires da igreja, na exaltação a Deus e aos Santos promoveu as cerimônias religiosas com pompa e esplendor dos grandes rituais em templos suntuosos.

Os jesuítas foram os primeiros a empregar a arquitetura barroca com toda sua suntuosidade, e ao mesmo tempo lançar-se na catequese e difusão da fé, na nova colônia. O barroco nasceu no Brasil, com uma colonização a princípio deficitária, porém a implantação da indústria da cana de açúcar e a montagem de engenhos na orla marítima, propiciaram o surgimento de riquezas que possibilitaram a construção e decorações de igrejas dentro deste estilo. Esta acumulação de riquezas e as possibilidades de sua exploração, despertam o interesse de outras nações européias como os holandeses e franceses que invadiram o Nordeste do país onde se concentravam os engenhos de açúcar, forte fonte de divisas.

Na Europa durante o barroco, grandes alterações na economia ocorreram, dando lugar a outros tipos de relações em contraponto com as idéias da idade média. Surgiram as grandes cidades com seu poderio econômico, intensificou o comércio, as viagens marítimas e as grandes descobertas de novos territórios.

A Espanha e Portugal como grandes potências da época, tinham na exploração do ouro e da prata de suas colônias americanas a base para seus planejamentos

econômicos e a perspectiva de uma abundância destes metais nas terras conquistadas, logo foi superada pela constatação de sua não existência, a partir da descoberta de ouro na Colômbia e nos tesouros dos aztecas no México é que o envio mais amiúde de metais aconteceu.

Com o descobrimento do caminho marítimo para Índias, Portugal obteve mercadorias de grande valor e carregaram quantidade impressionante de riquezas para o país, enquanto em Portugal diminuiria suas riquezas, porém nas colônias principalmente no Brasil, a atividade canavieira conseguiu suplantiar as atividades de mineração, entretanto o interesse da coroa portuguesa era o ouro que a eles obcecavam, chegando a incentivar brasileiros na busca do índio para escravizá-lo, sob a aparência de um trabalho de salvação das almas dos ditos selvagens. A consequência foi, a descoberta pelos bandeirantes das minas de ouro de Cataguases, depois Minas Gerais em 1697 de Cuiabá e, 1719 e de Goiás em 1727. O ouro do Brasil provocou a primeira corrida a este metal no mundo ocidental, ocorrendo a segunda na Califórnia em 1847 e a terceira em 1851 na Austrália e a última na África já recentemente. Como em algumas partes do mundo o ouro brasileiro foi de aluvião e logo se esgotou, exaurindo-se em menos de um século, mantendo o fluxo produtivo até 1760, continuou sendo extraído durante o século XVIII e princípios do XIX, mas com menor constância, esta corrida dá surgimento um estado psicológico de euforia de negação da realidade, criando um aglomerado social de características peculiares e de grandes expressões criadoras.

Durante o reinado de D. João V (1706 a 1750), a partir de desastrosos acordos econômicos com a Inglaterra, Portugal passou a ser um mero agente nas transações de produtos manufaturados com ouro da colônia, tornando o país e consequentemente o Brasil, dependentes da Inglaterra. Neste período em contradição com a situação econômica, firmou-se o barroco, que com características próprias é chamado de estilo D. João V.

O barroco no Brasil sobreviveu por mais 60 anos ao europeu, pois Aleijadinho trabalhou nas suas obras até 1814, quando veio a falecer e pela chegada da Missão Francesa ao Brasil.



Portadas
Igreja Matriz
de Santo Antonio
Aracaju/SE

Concomitante às ocorrências políticas e econômicas, ocorria a vida religiosa com grandes agitações, decorrentes da reforma protestante. Assim o radicalismo da contra reforma promovida pela igreja católica visou organizar a prática da religião e da fé.

O papado era revestido de um poder indiscutível, assim o culto foi exaltado de todas as formas principalmente pela promoção artística visando identificar o fiel com Deus, exaltando seus sentimentos místicos através de construções de templos suntuosos com luxuosas decorações nos altares e pinturas que propiciava o recolhimento, o reencontro com seu ser místico. Esta atmosfera da Europa foi transportada para a colônia com adaptações, mas com mesmo sentimento religioso das metrópoles, revigorado pela catequese dos índios, na época uma preocupação dominante de todos os povos da Europa.

Monarquias absolutas com riquezas fáceis e grandiosas, sem controles e entregue a vontade de uma só pessoa, reunida a uma atmosfera religiosa violenta e impositiva, reagindo a situação imposta pela Reforma protestante, se transformaram no campo ideal para o surgimento de um estilo artístico que realizou os desejos limitados pela austeridade da Idade Média e o comedimento da Renascença. O ambiente ibérico e luso proporcionava o desenvolvimento do barroco, onde não havia limites para o sentimento artístico desde que a serviço da Contra-reforma e do absolutismo, os poderes dominantes na época.

Após dois séculos o barroco com a sua suntuosidade e espiritualidade deu lugar ao neoclassicismo com a volta a sobriedade e a um comedimento estrito sob regras bem definidas para a sua realização.

Tendo como marcos iniciais as igrejas das ordens religiosas nas principais cidades da orla marítima, verifica-se que algumas suntuosas construções jesuíticas, beneditinas, franciscanas e carmelitas datam do século XVII, pois sempre as condições para a obtenção de recursos na colônia eram escassas, e isto determinava o tempo das construções, existindo um largo espaço entre o início e o seu término. O acabamento da igreja e sua decoração interna, foram incorporados pelo barroco religioso como uma parte de maior importância na construção das igrejas. Assim a talha dourada dos retábulos e seus acabamentos ficavam para o fim e muitas terminaram seus trabalhos na segunda metade do século XVIII. A igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto foi iniciada em 1756 e teve seu acabamento interno na República em 1890.

Embora a decadência econômica em alguns momentos foi crucial, mais se incrementava as construções e o acabamento do interior das igrejas era mais sofisticados e cheios de detalhes e decorações.

A decadência da mineração coincide com a pressão do fisco português por maiores impostos sobre a extração dos minerais surgindo assim relatos críticos sobre as condições sobre humanas nas minas e um acentuado aumento da miséria.

A euforia da mineração da primeira metade do século XVIII seguiu-se um desânimo

mo causado pela realidade da queda vertiginosa da produção. Esta riqueza permaneceu com uns poucos e esta que vai financiar o barroco no Brasil colonial, justificando a escapada do fisco português através do financiamento das igrejas por isso mesmo, mais fácil veicular doação religiosa.

Em 1729 Portugal viu-se rapidamente como o maior produtor do mundo de diamantes, precavendo-se contra as alterações do preço no mercado europeu, tomou rígidas medidas; delimitou e bloqueou a zona diamantífera controlando a população livre e escrava para limitar a extração; regulamentou o tráfego de garimpeiros e aboliu a mineração de ouro.

Com ausência de liberdades e uma economia espremida e prestes ao colapso, as obras barrocas desta região só apareceram quando relaxaram a pressão dos impostos exigidos pela Coroa portuguesa, restabelecendo uma atmosfera mais propícia para o desenvolvimento do barroco já ambientado no resto do Brasil.

O barroco presenciou em conjunto da euforia do ouro que rapidamente esvaia-se, o Brasil-colônia como um espelho da Metrópole, utilizava os usos e costumes portugueses. Poderosas ordens religiosas controlavam e administravam a igreja católica na colônia, os portugueses que aqui se estabeleceram mantiveram o sentimento religioso pleno de devoção, temores, preocupações pela ignorância e a incógnita da existência de um mundo além da morte.

Um momento especial na construção do perfil do Brasil colônia acontece com a invasão holandesa em Pernambuco, onde a legislação administrativa muda totalmente, caminhando para a centralização pela Holanda.

"Poucas semanas depois de aportar João Maurício de Nassau ao Recife realizou-se em 3 de março de 1637, a Segunda reunião do Conselho Eclesiástico. O seu objeto principal devia ser deliberar sobre a organização dos estatutos pelos quais se regesse toda a Colônia em matéria religiosa, e apresentar propostas de combate à barbárie que, em virtude da guerra, se ia alastrando pelo Brasil, bem como a imoralidade reinante no exército" (WATJEN, 1938. p. 359).

A constituição desse conselho em Pernambuco, exacerba os sentimentos religiosos, caracterizando-se por uma agressividade no zelo dos cumprimentos dos preceitos calvinistas.

Neste ciclo emocional também evolui nossa mineração de ouro de aluvião, com milhares de aventureiros tentando ambiciosamente uma riqueza que fluiu somente para uma minoria que obedecia aos princípios religiosos sob a ameaça constante da excomunhão, utilizada pelos padres para manter o seu poder sobre a população, inclusive sob a Coroa portuguesa, interessada na manutenção do binômio: igreja e estado agindo paralelamente como instituições de poder.

As ordens religiosas com seus próprios artistas cuidavam de construir igrejas e conventos na orla marítima. Nestas ordens havia professores de vários países que utilizaram no ensino e na arquitetura, nas decorações, pinturas, assim como: talha,

imaginária e ourivesaria, as mesmas técnicas da Europa com o estilo barroco adotado com todo o fervor na Europa. Grande era a competição das ordens religiosas para as construções das igrejas, onde cada uma queria apresentar a melhor, a maior e a mais bonita.

Estas construções a princípio precariamente construídas de forma provisória, usavam taipa de pilão, exceção no litoral onde a pedra e a cal tiveram ampla utilização. Sem uma economia própria o Brasil colonial gravitava em torno da Metrópole. Os portugueses e luso-brasileiros viviam num ambiente restrito, sem luxo ou relações sociais. Com vida farta, residências agradáveis e as facilidades pela exploração dos escravos. Não houve investimento na construção de moradias como palácios, as construções foram monopolizadas pela Igreja, em menor escala pelas construções governamentais sobretudo cadeias, representação do Poder Judiciário, base do controle do fisco para a manutenção da economia da usura. Uma característica constante no barroco brasileiro é a simplicidade no exterior das igrejas e a suntuosidade do seu interior, esta dicotomia vem das dificuldades a serem superadas com recursos humanos e materiais, sobretudo a pedra para a execução dos trabalhos de decoração externa das fachadas das igrejas.

..."considerando a primeira fase da cultura litorânea, quando se aglutinam os centros urbanos de alguma importância, distinguirmos a coexistência de dois grandes focos de gravitação: Pernambuco (mais precisamente o complexo Olinda-Recife)"... "a Bahia, também rica e representando a capital da administração e da Igreja, magnetiza toda a vida social e artística." (MACHADO, 1969. p. 269).

Havia abundância de madeira que servia para a decoração interior complementada com a douração. Na Bahia e em Recife usavam pedras trazidas de Portugal como lastro dos navios que vinham buscar o açúcar e o ouro e nossa madeira. A pedra lavrada tem raríssimas exceções nas fachadas das igrejas da Conceição da Praia e na Ordem Terceira de São Francisco em Salvador e Igreja São Pedro dos Clérigos em Recife, encontra-se pedra nos cantos, nas soleiras e vergas de portas e janelas.

A pedra apareceu nas construções coloniais mineiras na região Ouro Preto Mariana e Congonhas, com o emprego da pedra sabão e do itacolomito já nos fins do século XVIII, permitindo magníficas fachadas e púlpitos, pias batismais e lavabos das sacristias.

Encontrada na maioria das igrejas a madeira substituiu a pedra, nos amparos e nas vigas de baraúna e aroeira que garantem a sua estabilidade graças a estas espécies duríssimas e resistentes aos desgastes do tempo, estas construções sobreviveram até os nossos dias. A madeira sempre foi abundante no Brasil que na condição de colônia e país escravista teve na madeira e na mão de obra baratas, síntese da suntuosidade do interior de nossos templos com uma opulência de

talha de cedro recoberta de folhas de ouro. A utilização de madeiras como cedro de longa durabilidade ou o jacarandá e o vinhático permitiram a perpetuação do barroco no Brasil.

Os artistas que aqui aportaram seguindo os usos da terra, escolheram entre a grande população escrava e mulatos marginalizados aqueles a quem ensinariam o ofício de entalhadores e executariam o trabalho pesado de talha dourada de nossas igrejas.

Desde o princípio da colonização a escravidão foi utilizada no processo de exploração das riquezas da terra, a primeira tentativa foi com os índios impondo-lhes o credo católico mas na realidade escravizando-os e criados para o serviço braçal sem direitos.

"Tudo isto fazem os tristes índios sem paga alguma mais que o chamarem-lhes cães e outros nomes muito mais afrontosos." (BOXER, 1969. p.44)

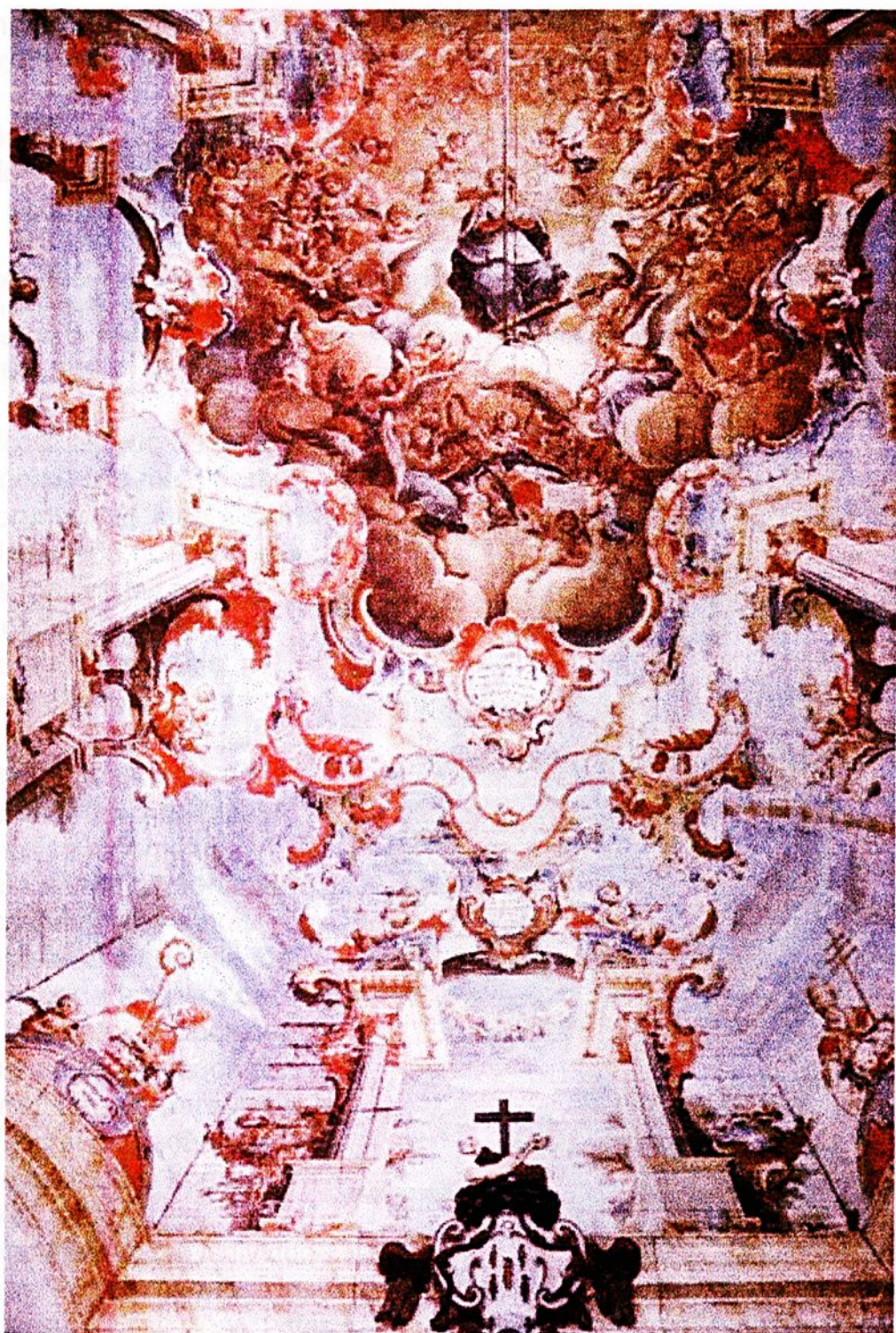
Porém a não adaptação a estas condições de escravos, fez que os índios fossem substituídos pela escravidão negra, vindos de suas terras em condições sobre-humanas nos porões dos navios e despidos de sua dignidade humana não tinham como fugir aceitando a situação imposta. A escravidão negra foi que realmente resolveu o problema da mão de obra no Brasil colonial e barroco, estes negros sob forte pressão de açoites e torturas construíram uma história de tragédias e lutas ainda não totalmente revista.

O negro e sobretudo os mulatos tornaram-se hábeis artistas desenvolveram e recriando as complicadas decorações barrocas dos interiores das igrejas. Destacam-se Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho na escultura, Manuel da Costa Ataíde na pintura e Lobo de Mesquita e o Pe. José Maurício na música.

A ambição do colonizador português que não podia prescindir do trabalho escravo, levou a negar a condição humana aos indígenas e negros, tratados como objetos ou como animais postos a sua disposição para seu uso de acordo com sua própria conveniência. Estas relações desumanas e cruéis criadas pelas ambições e cobiças sugerem atitudes mais ligadas ao id, dos instintos subalternos e animais do que ações do ego, da personalidade responsável ligada aos sentimentos do homem estabelecido dentro da sociedade de direitos e deveres.

A agressividade está ligada intimamente com a exploração do ouro que não escolhe meios de obtê-los. A história da mineração no Brasil como não podia ser foi marcada por fatos delituosos reunindo bons maus nos mesmos instintos intelectuais como; clérigos, comerciantes mineradores, assassinos e todos os tipos de pessoas.

Pode-se definir o mundo da mineração como um aglomerado de entes humanos senhores escravos sem escrúpulos e sem leis lutando pelo fim que a todos reunia: obtenção do ouro. Estes primeiros exploradores viviam na expectativa, pressões e



Manuel da Costa Ataíde - Forro da Igreja
São Francisco de Assis - Ouro Preto/MG

incentivos na sempre prolatada descoberta de jazidas minerais que os enriquecer para sempre foram constantes nos séculos XVI e XVII com esperanças e frustrações.

Assim viveram gerações sucessivas de luso-brasileiros impregnados em seu caráter, a crença religiosa profunda na mística da recompensa, do pecado e do castigo e na instabilidade econômica de sonhos e fantasias de eldorados impossíveis.

A igreja católica representava forte poder de opressão sobre a sociedade os holandeses registraram; "os padres catholicos exercem sobre essa gente uma influência phantastica, - e nada temem mais os filhos de Portugal do que serem excomungados." (WÄTJEN, 1938. p. 345)

A consequência deste estado de constante convulsão social num meio primitivo de acentuada crença religiosa e com elevada criminalidade teria que ser uma : a procura de Deus, por várias razões, como graça alcançada, sucesso na mineração, recuperação da saúde, culpas por expiação de ofensas e outros tantos instrumentos de culpa que tornassem motivo de expiações através de polpudas doações às ordens religiosas para construções de seus templos. Como Melanie Klein afirma os sentimentos de culpa são os incentivos fundamentais para o trabalho e a criatividade humana, o que transportados para os séculos VII e VIII, foi a força propulsora do barroco. A culpa como em todos os tempos pode levar atitudes reparadoras que se aproximam da sublimação, consequentemente levando o homem a um trabalho criativo.

O homem colonial foi também um indivíduo do barroco, pois numa época cheia de sobressaltos esperanças e decepções. Estes sempre elaborando uma reflexão em torno destas riquezas palpáveis e do espírito que muitas vezes sem consciência foram participantes deste momento com seu caráter lapidado por este clima emocional. O Brasil-colônia foi como na Europa, um retrato do seu povo com todos os seus defeitos qualidades e no espírito do barroco apaixonado, glorificado e sublimado.



Mestre Valentim
Florão com anjos
século XVIII

Capítulo IV

Papeis manufacturados – o fazer

ETAPAS DA FABRICAÇÃO DO PAPEL MANUFATURADO

Etapa 1

Escolha de matérias

A fabricação do papel manufaturado tem como primeira etapa a seleção da matéria prima básica de sua confecção, como folhas de vegetal, cascas e partes partes, assim como alguns tipos de papéis industriais, como embalagem. Várias espécies podem ser utilizadas para a fabricação do papel manufaturado, pois praticamente qualquer que se queira obter mais rápido e de forma econômica, exemplos como: papel, lã, lã, lã e lã.

Papeis manufaturados

Pesquisa de Confecção de Papeis Manufaturados

Como suporte para o desenvolvimento do trabalho e posterior levantamento de discussão das aproximações estéticas entre as três abordagens poéticas, foram feitas pesquisas de confecção de papeis manufaturados com alguns tipos de fibras vegetais como: bananeira, iuca abacaxi, cana de açúcar.

Essas fibras vegetais facilmente encontráveis até mesmo nas grandes cidades mesmo as mais urbanizadas, por um custo baixo ou mesmo gratuitamente.

De extrema resistência estas fibras permitem a confecção de papeis que poderão ser utilizados em diversas manipulações, desde suporte para trabalhos artísticos à embalagens para confecções de caixas para presentes e outras utilidades.

Este material também tem a qualidade de possibilitar e desenvolver uma variedade de texturas e gramaturas em sua superfície durante o processo de fabricação.

Este momento da criação do papel foi de importância vital para a construção do todo do trabalho projetado, pois a descoberta das novas texturas levou a aprofundar as pesquisas neste campo ao incluir estas tramas surgidas espontaneamente na superfície do papel, modificando o projeto inicial.

ETAPAS DA FABRICAÇÃO DO PAPEL MANUFATURADO

Etapa I

Escolha de materiais

A confecção do papel manufaturado tem como primeira etapa, a seleção da matéria prima básica de sua confecção; como folhas de vegetais, caules e demais partes, assim como algodão e o próprio papel industrializado, como reciclagem.

Vários vegetais podem ser utilizados para a confecção do papel manufaturado, principalmente aqueles que possuam fibras mais moles e de fácil cozimento, exemplos como; papiro, iuca, bambu e bananeira.

Nestes trabalhos foram utilizadas as folhas da bananeira e da iuca, e o bagaço da cana de açúcar, além de polpa industrializada de pinheiro e outros papéis manufaturados reciclados, sendo os processos desenvolvidos separadamente e em alguns momentos, juntos.

Etapa II

Cozimento

Escolhido os materiais, as folhas devidamente limpas e cortadas em pequenos pedaços são colocadas com água em igual proporção, em uma panela para cozimento com soda cáustica, na proporção de 1 por 10, processo que visa a obtenção da celulose através da polpa cozida. Aconselha-se não encher de água até a borda da vasilha. A utilização de soda cáustica requer cuidados especiais como não aspirar o conteúdo durante o cozimento.

Esta etapa de cozimento deverá durar de 3 a 4 horas quando teremos como resultado a polpa das fibras que é uma massa de consistência terra e facilmente dissolvível em água.

Etapa V

Confecção

Colocar a polpa cozida e limpa em uma peneira para retirar a soda, deixando a polpa em uma solução de hipoclorito de sódio, para o branqueamento das fibras. A proporção deverá ser de 1 de hipoclorito para 10 de água. É recomendado repetir o procedimento três a quatro vezes certificando-se se realmente a polpa cozida está limpa.

A polpa limpa e branqueada pode ser usada para a fabricação do papel.

Em seguida, coloca-se a polpa em uma solução de água e soda para a remoção da soda. A proporção deverá ser de 1 de soda para 10 de água. É recomendado repetir o procedimento três a quatro vezes certificando-se se realmente a polpa cozida está limpa.

A polpa limpa e branqueada pode ser usada para a fabricação do papel.

A polpa limpa e branqueada pode ser usada para a fabricação do papel.

Etapa III

Limpeza

Depois de limpeza cuidadosa em água corrente para retirada total da soda, deixa-se a polpa em uma solução de hipoclorito de sódio, para o branqueamento das fibras. A proporção deverá ser de 1 de hipoclorito para 10 de água. É recomendado repetir o procedimento três a quatro vezes certificando-se se realmente a polpa cozida está limpa.

Etapa IV

Maceração

Lavada em água corrente, coloca-se a polpa limpa do hipoclorito, em um moinho de bolas para maceração e trituração, ressalta-se que o volume da polpa deverá estar mais reduzido resultado das lavagens. Operação deverá durar em média de 1 hora dependendo da flexibilidade da fibra utilizada. O produto desta etapa será a polpa pronta para uso na confecção do papel. Pode usar em substituição ao moinho de bolas uma trituradora doméstica.



Etapa V

Confecção

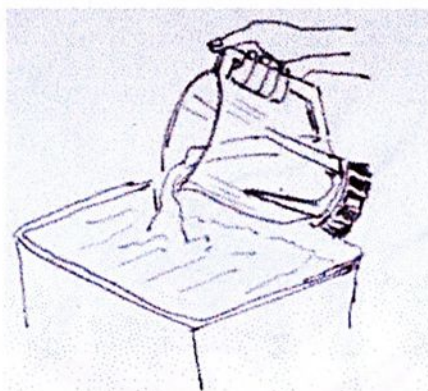
Inicialmente liquidifica-se a polpa com água, para ajudar na dispersão das fibras. O liquidificador deverá ter metade de água e metade de polpa, não chegando à água na beira do copo.

A liquidificação poderá durar 20 a 25 segundos

Em seguida coloca-se a polpa em uma cuba com água a qual junta-se a gosma da flor de hibisco ou a baba do quiabo, estas substâncias naturais farão as fibras que compõem a polpa dispersarem na água.

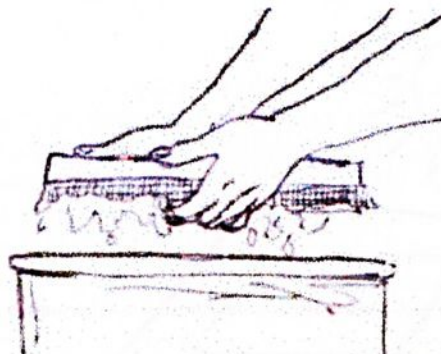
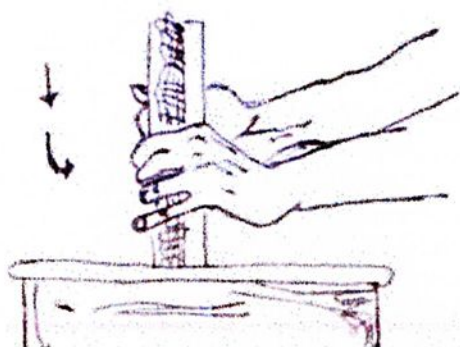
A quantidade da água deve ser proporcional a espessura dos papeis que quiser confeccionar, quanto menos polpa mais finos serão de espessura.

Antes de retirar a polpa com uma peneira, mexe-se o seu conteúdo junto com o hibisco ou a baba do quiabo para dar unidade na dispersão das fibras.



Um dos métodos de confecção do papel é colocar a polpa em uma cuba com água e com uma tela de náilon "pesca-se" a polpa dentro da água.

Ao retirar a peneira da cuba deve-se deixar escorrer água para a solidificação da polpa que será o futuro papel.

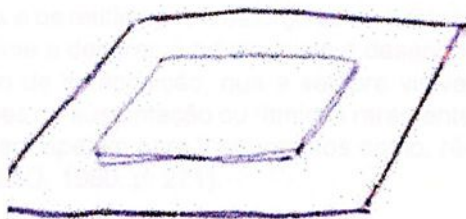
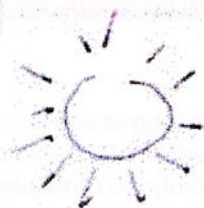
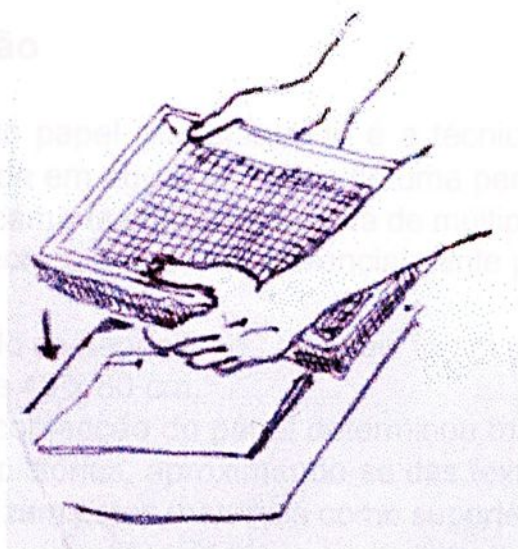
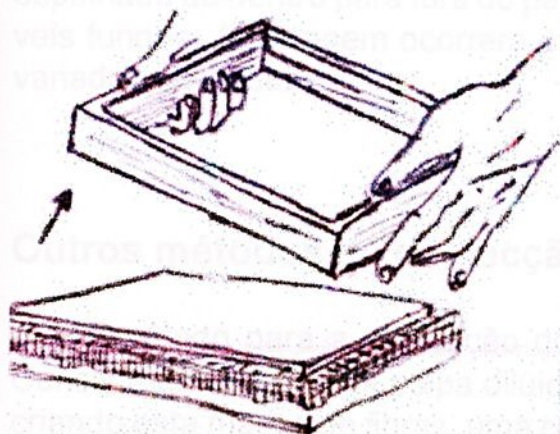


Etapa VI

Secagem

Após a secagem coloca-se a peneira em posição horizontal para retirar da tela o papel ainda molhado, cobrindo com um feltro ou tecido de algodão, vira-se de forma que o feltro fique por baixo da tela e o papel ficará entre os dois soltando-se na medida que for pressionando a tela retirando o excesso de água e transferindo-o para o feltro para secagem ao sol.

A secagem ocorrerá em aproximadamente 12 horas.



Etapa VII

Encolagem

Após secagem total do papel, retira-se do feltro e coloca-se em um plástico, fazendo a encolagem com cola a base de celulose. Com um pincel chato a cola deverá ser espalhada de dentro para fora do papel, impermeabilizando-o e protegendo de possíveis fungos. A secagem ocorrerá em 12 horas, podendo ser utilizado para as mais variadas utilidades.

Outros métodos de confecção

Outro método para a confecção do papel manufaturado é a técnica do depósito. Consiste em espalhar a polpa diluída em água, por cima de uma peneira de náilon, criando esta massa de fibras, uma camada com uma textura de múltiplas possibilidades de leituras e pesquisas. Esta técnica é usada preferencialmente para confeccionar grandes papeis.

Neste trabalho optou-se pelo método do depósito, e os papeis foram confeccionados em tamanhos variados de 80 x 80 e 40 x 80 cm.

A criação das texturas na hora da confecção do papel determinou muitas vezes, as possibilidades de suas exploração pictórica, aproximando-se das texturas de couro, terra, pele e tecido. Os Kadiwéu utilizam estes materiais como suporte de suas pinturas.

“... após a escolha do padrão a artista divide a superfície a ser decorada em áreas separadas por linhas mais ou menos elaboradas que apenas dividem os desenhos ou lhes dão ênfase, realçando suas características, como uma moldura. Nesta operação o sentimento do ritmo e da simetria se manifesta nos melhores trabalhos, evidenciando a preocupação da artista em dispor em alternância simétrica os padrões curvilíneos e os retilíneos e o esforço de embelezar as linhas de separação. Depois de dividida a superfície a decorar, a artista inicia o desenho, geralmente traçando as linhas mestras, o esqueleto de composição, que é sempre visível depois de terminado o trabalho; não usam as armações de sustentação ou rítmicas raramente dispensadas no trabalho de nossos decoradores, nem apelam para instrumentos como; régua, fundos de cones, ou quaisquer outros”. (RIBEIRO. 1980, p. 271).

A Desdobra

Apresentação

A obra de poesia de A. Desdobra é um conjunto de poemas que se organizam em torno de um eixo temático: a linguagem. O autor utiliza-se de uma linguagem poética que se caracteriza pela sua riqueza e pela sua variedade. A obra é dividida em três partes: a primeira, a segunda e a terceira. A primeira parte é a mais extensa e a mais rica. A segunda parte é a mais curta e a menos rica. A terceira parte é a mais curta e a menos rica.

A obra de A. Desdobra é um conjunto de poemas que se organizam em torno de um eixo temático: a linguagem. O autor utiliza-se de uma linguagem poética que se caracteriza pela sua riqueza e pela sua variedade. A obra é dividida em três partes: a primeira, a segunda e a terceira. A primeira parte é a mais extensa e a mais rica. A segunda parte é a mais curta e a menos rica. A terceira parte é a mais curta e a menos rica.

A obra de A. Desdobra é um conjunto de poemas que se organizam em torno de um eixo temático: a linguagem. O autor utiliza-se de uma linguagem poética que se caracteriza pela sua riqueza e pela sua variedade. A obra é dividida em três partes: a primeira, a segunda e a terceira. A primeira parte é a mais extensa e a mais rica. A segunda parte é a mais curta e a menos rica. A terceira parte é a mais curta e a menos rica.

A obra de A. Desdobra é um conjunto de poemas que se organizam em torno de um eixo temático: a linguagem. O autor utiliza-se de uma linguagem poética que se caracteriza pela sua riqueza e pela sua variedade. A obra é dividida em três partes: a primeira, a segunda e a terceira. A primeira parte é a mais extensa e a mais rica. A segunda parte é a mais curta e a menos rica. A terceira parte é a mais curta e a menos rica.

A obra de A. Desdobra é um conjunto de poemas que se organizam em torno de um eixo temático: a linguagem. O autor utiliza-se de uma linguagem poética que se caracteriza pela sua riqueza e pela sua variedade. A obra é dividida em três partes: a primeira, a segunda e a terceira. A primeira parte é a mais extensa e a mais rica. A segunda parte é a mais curta e a menos rica. A terceira parte é a mais curta e a menos rica.

A obra de A. Desdobra é um conjunto de poemas que se organizam em torno de um eixo temático: a linguagem. O autor utiliza-se de uma linguagem poética que se caracteriza pela sua riqueza e pela sua variedade. A obra é dividida em três partes: a primeira, a segunda e a terceira. A primeira parte é a mais extensa e a mais rica. A segunda parte é a mais curta e a menos rica. A terceira parte é a mais curta e a menos rica.

A obra de A. Desdobra é um conjunto de poemas que se organizam em torno de um eixo temático: a linguagem. O autor utiliza-se de uma linguagem poética que se caracteriza pela sua riqueza e pela sua variedade. A obra é dividida em três partes: a primeira, a segunda e a terceira. A primeira parte é a mais extensa e a mais rica. A segunda parte é a mais curta e a menos rica. A terceira parte é a mais curta e a menos rica.

Capítulo V

A desdobra – interferências gráficas e poéticas



A Desdobra

Apresentação

A partir de pesquisas das estruturas formais de desenhos dos índios Kadiwéu e identificando as origens e princípios estéticos das composições deste grupo indígena, iniciei uma série de exercícios visando produzir outros padrões gráfico-pictóricos, acrescentando-se a estes padrões geométricos, a elaboração voluptuosa do barroco, ambas linguagens reelaboradas de forma a podermos visualizar a terceira configuração, que conversa com as duas primeiras embora se distancie de suas vivências étnicas e culturais.

A análise comparativa apresenta em ousada postura, a colocação lado a lado dessas duas criações, abrangendo períodos distantes na diversidade de suas simbologias, junto às pesquisas do papel manufaturado com suas poéticas plásticas.

Partindo da utilização de relações de espelhamento, de similitude, de diferenças e de contraposições, em interações de cores e matizes ampliando-se as possibilidades de novas construções e composições durante o processo criativo..

Se a ousadia dessas aproximações fica explícita, também tira partido e se enriquece com essas justaposições.

São três tempos poéticos, levando a efeitos similares, embora de origens tão dispares. À recorrência do grafismo em volutas, se acrescentam os volumes espessos do barroco, numa linguagem, entre as outras duas, que pertence também a um mundo arquitetônico.

A apresentação analítica e comparativa dessa tríplice amostragem de criações ao mesmo tempo divergentes e convergentes, na verdade possibilita uma visão poética de cada discurso analisado, configurando proximidades e distanciamentos.

Dessa forma criou-se um exercício de múltiplas inspirações e sensibilizações, voltando-se para as dispersas zonas ambíguas da imaginação, recriando-se outras configurações com padrões gráficos dos indígenas, mediante um exercício de concentração e depuração.

A pesquisa foi engendradora para analisar a significativa semelhança entre dois campos criativos e assim o fazendo, elaborar uma terceira poética que delas nasceu mas que ao mesmo tempo as recria, pelo que traz de inovação.

A arte Kadiwéu é fortemente marcada pela representação geométrica, formal e abstrata.

"Todo o patrimônio cultural dos Kadiwéu está nos padrões de pinturas e desenhos que preservam e passam como herança às novas gerações. A artista não cria os padrões, seu papel consiste em combiná-los com gosto, quando muito acrescentando pequenas variações".(RIBEIRO, 1980. p. 270).

A Decoração

Artesanato gráfico e plástico

O fato de trabalhar no artesanato gráfico e plástico é uma oportunidade para a expressão da criatividade e da imaginação. O artesão gráfico e plástico trabalha com a forma, a cor e a textura, criando obras de arte que são funcionais e decorativas. O artesanato gráfico e plástico é uma atividade que pode ser realizada em casa ou em um ateliê, e que pode ser ensinada a crianças e adultos.

Nesta arte feminina, trabalhada com excelência na decoração do corpo ou de objetos de uso doméstico, não há a preocupação com uma expressão representativa ou então através de símbolos, apenas embelezar e decorar, conseguindo extraordinários resultados formais, com seus elaborados padrões de desenhos e pinturas.

"os desenhos consistem em combinações de pontos, elementos retos e curvos, formando todas as figuras geométricas abstratas, nas mais variadas composições, como a repetição simples, a alternância, a série, o intercâmbio – muitos comuns nas faixas de cerâmica, a simetria de eixo horizontal e vertical bem como a radial. Dominam também os ritmos de contraposição, de proporção e muitas de suas composições são caprichosamente assimétricas". (RIBEIRO, 1980. p. 266).

Processos

A Desdobra

Apropriações gráficas e poéticas

O foco de interesse no trabalho proposto volta-se também para a ocorrência da apropriação de uma imagem e conseqüente manipulação gráfica estrutural, fazendo uma reflexão sobre o dimensionamento que adquirem certos elementos estéticos, identificando-se com as obras, passando a incorporar e interagir com o universo criativo do artista.



Desdobra 4
40 X 80 cm

Papel Manufaturado
Celulose de pinho e
pigmentos industrializados

Processos

Retomando as características básicas identificadas por Darcy Ribeiro nos padrões de desenhos dos Kadiwéu temos:

“os desenhos consistem em combinações de pontos, elementos retos e curvos, formando todas as figuras geométricas abstratas, nas mais variadas composições, como a repetição simples, a alternância, a série, o intercâmbio – muitos comuns nas faixas de cerâmica, a simetria de eixo horizontal e vertical bem como a radial. Dominam também os ritmos de contraposição, de proporção e muitas de suas composições são caprichosamente assimétricas”. (RIBEIRO, 1980. p. 271).

Foram escolhidas como cores básicas o azul, os ocre, os marrons e tons complementares de verde, vermelho e amarelo, não necessariamente utilizando todos no mesmo trabalho. A escolha destas cores remete ao azul barroco e aos tons das cerâmicas desenvolvidas pelos Kadiwéu.

A repetição

Após a confecção dos suportes – os papéis manufaturados – foram desenvolvidas composições a partir da repetição simples em um “ato ou efeito de repetir, tornar a dizer ou escrever; repisar, tornar a fazer, a usar, a executar, reproduzir, refletir, repercutir, espelhar, cursar pela segunda vez, tornar a dar-se”, de acordo com o Dicionário Aurélio.



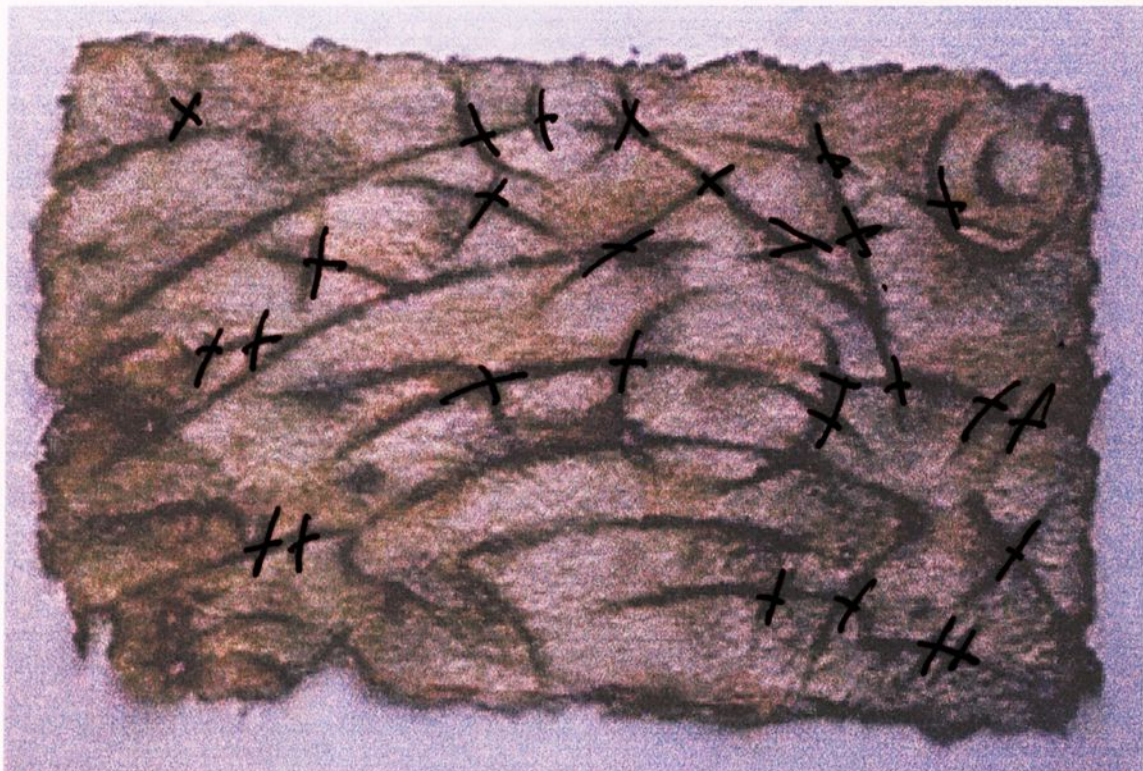
Desdobra 3 1998
40 x80

Papel Manufaturado
de cana de açúcar

Continuando nas possibilidades de repetição, utilizei como ponto de apoio conceitual uma das “Três noções de repetição” de Calabrese (1980) onde a repetitividade acontece como modo de produção de uma série a partir de uma matriz única, segundo a filosofia da industrialização.



Desdobra 1- 1998
40 x80
Papel Manufaturado de cana de
açúcar e pigmentos
industrializados



Desdobra 2- 1998

40 x80

Papel Manufaturado de cana de
açúcar e pigmentos
industrializados

A alternção



Desdobra 19 – 1998 - 80 x 80
Papel Manufaturado celulose de pinho

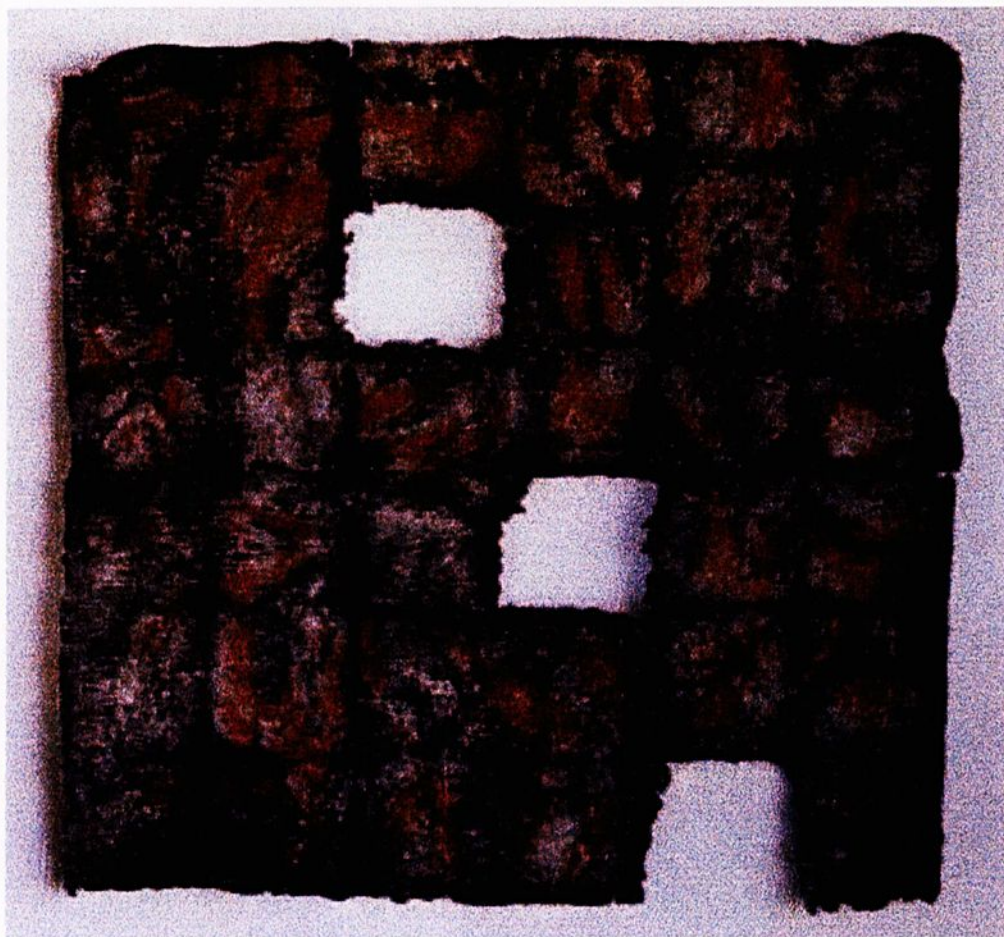
A partir do conceito tradicional da alternção, visto como uma ação ou ato de alternar, eu repeti dois motivos diferentes, sempre na mesma ordem, revezando, colocando em posições recíprocas, dispondo em ordem alternada, criando uma série de trabalhos explorando as possibilidades desta relação.

A serialização



Desdobra 6
80 X 60 cm
Papel Manufaturado
Celulose de pinho e
pigmentos industrializados

A serialização



Desdobra 9 vermelho
80 x 80
Papel manufaturado
várias celulosas

Através da série ou serialização onde a ordem de fatos ou de coisas está ligada por uma relação, e escolhendo certas figuras da composição indígena que apresentam analogia, alguns trabalhos foram desenvolvidos visando uma sucessão, determinada e limitada de objetos homogêneos formando um conjunto.



Desdobra 7
80 x 80
Papel manufaturado
várias celulosas e
pigmentos industrializados

Substituindo elementos gráficos por outros aleatoriamente, foi-se criando um intercâmbio em direção oblíqua ou atravessada cruzando o campo do branco.

O intercâmbio



Desdobra 17
80 x 80
Papel manufaturado
várias celulosas e
pigmentos industrializados

Substituindo elementos gráficos por outros aleatoriamente, foi-se criando um intercambio em direção oblíqua ou atravessada cruzando o campo do trabalho.

Simetria de eixos



Desdobra 20
80 x 80
Papel manufaturado
várias celulosas e
pigmentos industrializados

A simetria de eixo horizontal surgiu criando paralelas a partir de determinada localização e a simetria do eixo vertical, ressaltando uma perpendicular ao plano horizontal como a direção do fio de prumo e a simetria radial com linhas que emitem raios análogos que vão do centro para a periferia.



Desdobra 16
80 x 80
Papel manufaturado
várias celulosos e
pigmentos industrializados

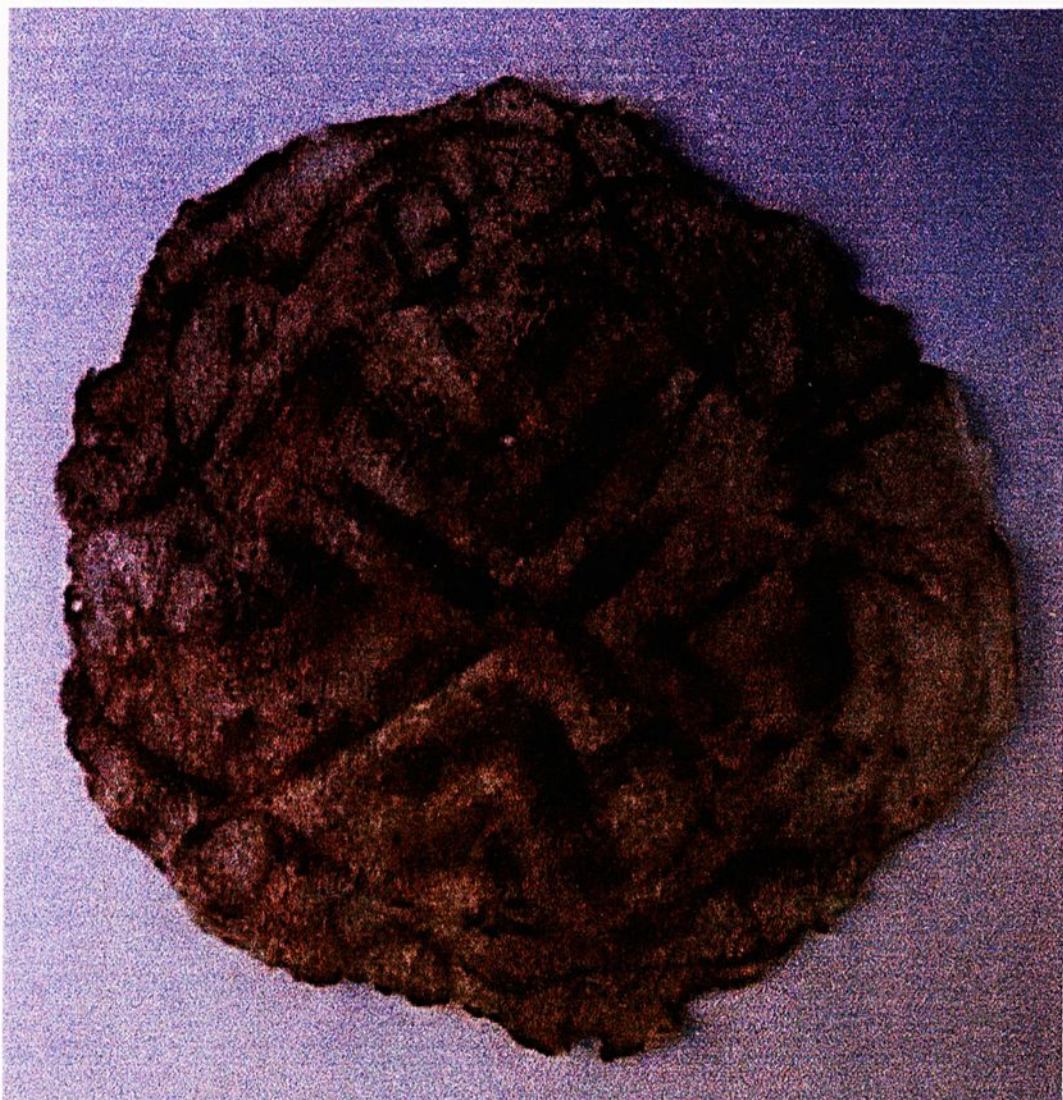
Ritmos de contraposição



Desdobra 10
80 x 80
Papel manufaturado
várias celulosas e
pigmentos industrializados

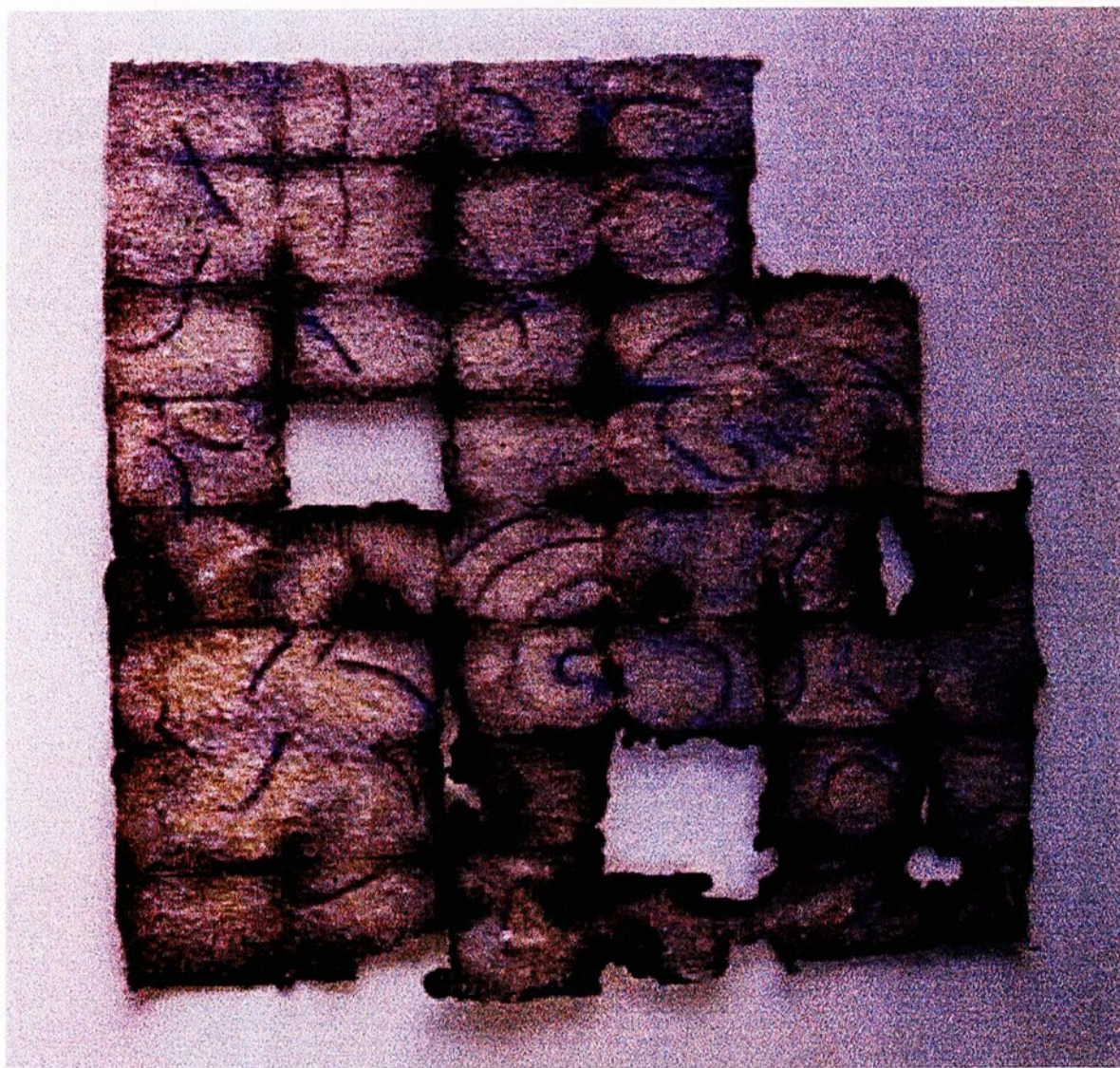
Relacionando duas figuras gráficas no gesto da comparação, dimensionando sua extensão, às vezes em disposição regular e harmônica ou colocando a frente, em paralelo, expondo em oposição e em relação de proporção.

Ritmos de contraposição



Desdobra 11
80 x 80
Papel manufaturado
várias celulosas e
pigmentos industrializados

Relacionando duas figuras gráficas no gesto da comparação, dimensionando sua extensão, às vezes em disposição regular e harmônica ou colocando a frente, em paralelo, expondo em oposição e em relação de proporção.



Desdobra 8
80 x 80
Papel manufaturado
várias celulosas e
pigmentos industrializados



Desdobra 12
80 x 80
Papel manufaturado
várias celulosas e
pigmentos industrializados

O espelhamento

Umberto Eco conceitua sobre os espelhos e o espelhamento:

"entendemos por espelho plano uma superfície que fornece uma imagem virtual correta, invertida (ou simétrica), especular (de tamanho igual ao do objeto refletido), sem as chamadas aberrações cromáticas". (ECO, 1989. p. 13)

"entendemos como espelho convexo uma superfície que fornece imagens virtuais corretas, invertidas, reduzidas".

"entendemos como espelho côncavo uma superfície que: a) quando o objeto está entre o foco e o espectador, fornece imagens virtuais retas, invertidas, ampliadas; b) quando o objeto varia de posição, do infinito à coincidência com o ponto focal, fornece imagens reais, invertidas, ampliadas, reduzidas, conforme o caso, em pontos diferentes do espaço, que podem ser observadas a olho nu, ou reunidas numa tela". (ECO, 1989. p. 14).



Desdobra 5

80 x 80

Papel manufaturado

várias celulosas e

pigmentos industrializados



Desdobra15
80 x 80
Papel manufaturado
várias celulosos e
pigmentos industrializados

Outros Processos

O barroco como referência

Quero partir referência para os trabalhos de barroco e seus desdobramentos em
música e em particular o brasileiro



Desdobra18

80 x 80

Papel manufacturado
várias celulosas e
pigmentos industrializados

Outros Processos

O barroco como referência

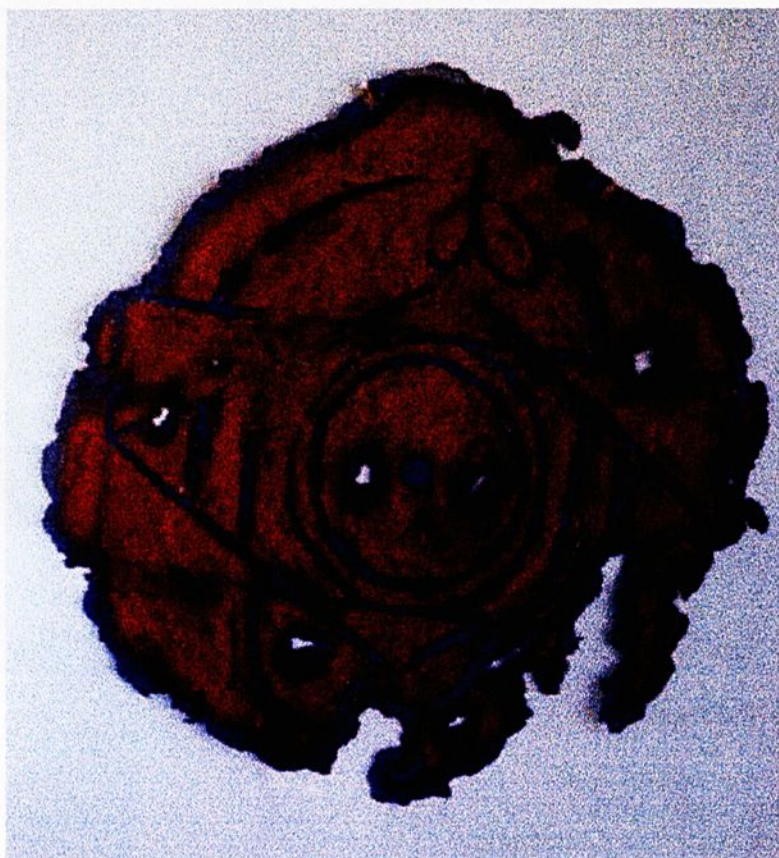
Outro ponto referencial para os trabalhos foi barroco e seus desdobramentos americanos e em particular o brasileiro.

"O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. O traço do barroco é a dobra, que vai ao infinito". (DELLEUZE, 1991. p.13)

A organização espacial no barroco ocorre a partir de grandes massas de exuberância beleza, com suas curvas e movimentos que se dobram materializados em sugestões de conflitos, tensões e mistérios.

Esta organização espacial centra-se principalmente na tensão, na qual ampliam as massas e aumentam os pesos, intensificando os elementos formais numa distribuição desigual desses elementos.

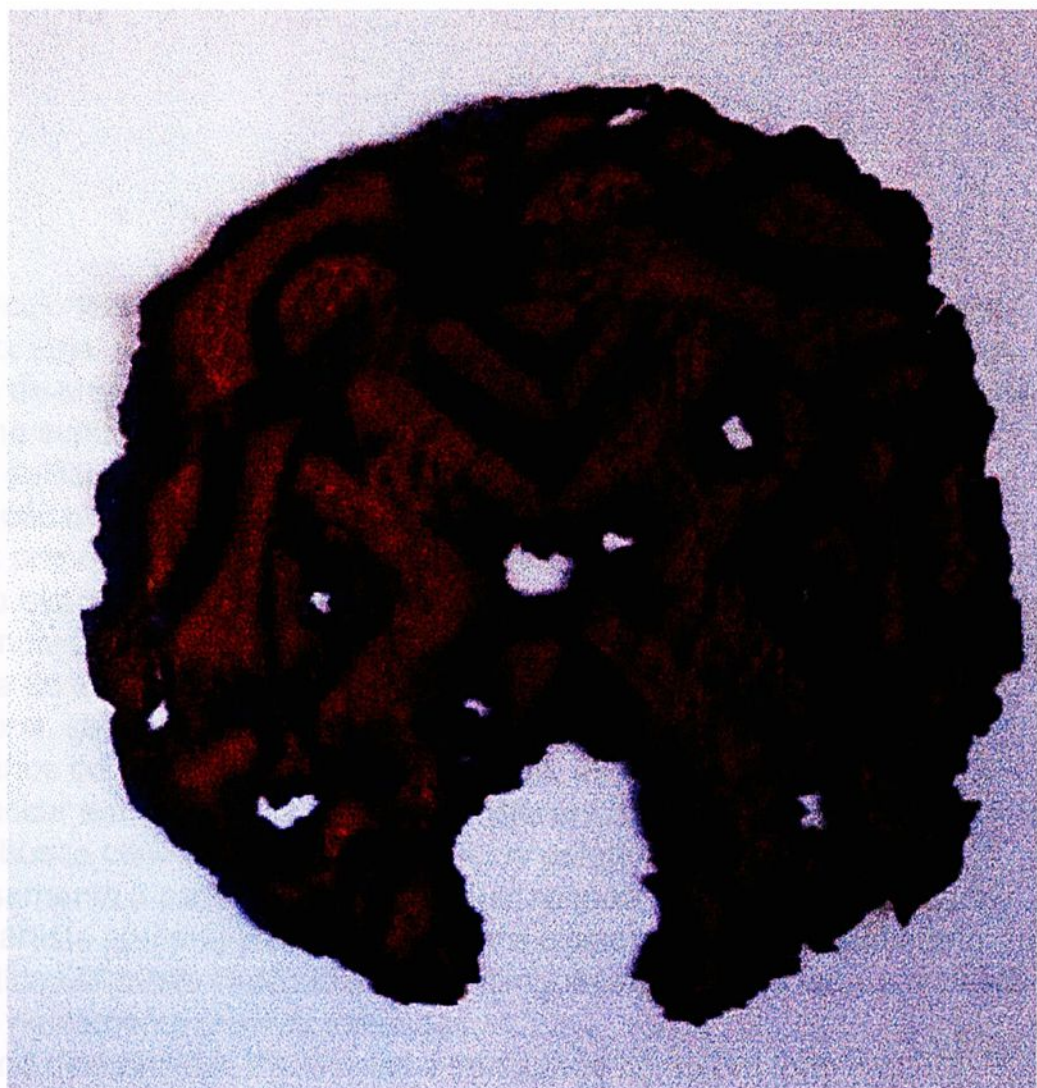
Isto resulta na ampliação do efeito de instabilidade, utilizando conceitos de contração espacial e movimento.



Desdobra13
80 x 80
Papel manufaturado
várias celulosas e
pigmentos industrializados

"O barroco constrói nichos apertados, janelas desproporcionais ao espaço, painéis que são grandes demais para a superfície de parede a eles destinada, em suma, partes que são como que de outra tonalidade, que são combinadas segundo outra escala de proporções. A atração artística do barroco consiste na solução dessas dissonâncias." (WÖLFFLIN, 1989. p. 149)

Buscando a irregularidade, o movimento, a contradição, o desequilíbrio, em situações de ambigüidade e justaposição, foram elaborados estes trabalhos que dialogam em certos aspectos comuns com os padrões gráficos dos Kadiwéu.



Desdobra14
80 x 80

Papel manufaturado
várias celulosas e
pigmentos industrializados

A Desdobra

Relação de obras apresentadas

Desdobra ?

Dimensão: 10 x 60 cm

Técnica: Póvil montado para ser exposto

Artista: Desdobra

Ano: 1998

Tendo um certo humor, produzimos as obras de papel de uma forma que...

No fim deste século tem constantemente desenvolvida uma reflexão sobre a chegada do término, seja o fim: das ideologias (queda do muro de Berlim), das classes sociais (fim da união Soviética), do Estado (chegada do neoliberalismo), a arte (fim da tela como suporte), tudo é questionado como permanência de forma de expressão seja social ou estética.

Hoje esta condição denomina-se genericamente de momento pós-moderno ou neobarroco. Os primeiros sinais surgiram nos fins dos anos 60, naquilo que pode ser considerado exemplos de "alta modernidade", como Andy Warhol, na "pop art", John Cage na música, Godard no cinema e na literatura Burroghs, criando uma nova estética da textualidade.

Tudo se questiona, sendo o fim da hierarquia, onde a narrativa conclusiva é abolida, os critérios de valor absoluto desaparecem, as expressões plásticas e poéticas vão buscar em momentos passados, referências para criação do objeto artístico, numa busca constante de novos códigos estéticos.

Utiliza-se intensamente a paródia, o pastiche, justapondo aos parâmetros ortodoxos da obra. O artista apropria-se de imagens pré-existentes e as faz sua como expressão plástica utilizando multimídias e multilinguagens criando uma nova estética sem regras rigidamente pré-estabelecidas.

A necessidade de desconstruir, de reciclar a sociedade como um todo o que Steven Connor (1993) em "Cultura Pós-Moderna" chama do "rapto da arte moderna", é uma parodia da cultura, característica de uma desilusão radical, sem se parecer uma atitude niilista.

Não é uma busca radical de algo que aparece ainda não ter parâmetros, mas será que necessita parâmetros como as Academias?

A Desdobra

Relação de obras apresentadas

Desdobra 1

Dimensão: 40 x 80 cm

Técnica: Papel manufaturado cana de açúcar e pigmentos industrializados.

Ano: 1998

Tendo um fundo bege preservado da cor do papel de cana de açúcar, seus padrões de desenhos foram criados por pinceladas em azul ultramarino de diversos matizes.

O padrão se desenvolve em formas curvilíneas como caracóis na parte superior esquerda, em movimento descendente para o canto inferior esquerdo.

Logo abaixo uma faixa perpendicular, com decorações em cruz cria um arco ocupando todo o espaço do papel. No mesmo sentido, gestos quase aleatórios por cima de um grande triângulo completam a pintura. Em três pontos estrategicamente colocados três inscrições formam um triangulo imaginário em espelhamento com o anterior.

Desdobra 2

Dimensão: 40 x 80 cm

Técnica: Papel manufaturado cana de açúcar e pigmentos industrializados

Ano: 1998

Tendo um fundo bege preservado da cor do papel de cana de açúcar, seus padrões de desenhos foram criados por pinceladas em tons terrosos de diversos matizes.

No sentido do alto para baixo, linhas com traços sem continuidade e levemente curvas com uma cadência de três em três, no sentido para direita sobreposta por outras pequenas que as cruzam. No primeiro grupo entre a primeira e a segunda, em contraponto grupo de linhas em cruz sugere um caminho para três gestos em forma de caracol que criam uma relação triática entre si.

Desdobra 3

Dimensão: 80 x 60 cm

Técnica: Papel manufaturado cana de açúcar e pigmentos industrializados

Ano: 1998

Construído na forma oval, papel de cana de açúcar teve sua cor bege preservada sem interferências para criação de um fundo, os gestos das pinceladas são em tons de azul ultramarino. Em seu contorno, uma faixa decorativa com linhas em caracol intercalada por cruzeiros. No interior duas linhas curvas cortam o campo formando em suas pontas triângulos, grandes gestos quase aleatórios cruzam também o campo interno do espaço formando desenhos com impressão de movimento.

Desdobra 4

Dimensão: 80 x 40 cm

Técnica: Papel Manufaturado celulose de pinho e pigmentos industrializados

Ano: 1999

O padrão de desenho foi pintado de forma ovóide em tons de azul ultramarino sobre um fundo amarelo, nos cantos do papel, figuras circulares em forma de caracóis no centro duas grandes linhas se cruzam no centro sendo uma delas inacabada terminam suas pontas em triângulos, sendo dois com seu campo trabalhado de forma chapada em azuis e os outros em linhas que formam quase um xadrez. Por cima destas figuras pinceladas criam ritmos de altos e baixos.

Desdobra 5

Dimensão: 80 x 80 cm

Técnica: Papel Manufaturado – celulose de pinheiro e pigmentos industrializados

Ano: 1998

Com fundo em tons de laranja, magenta, sua pintura circular tem em seu torno uma faixa com uma guirlanda decorativa que suas linhas se inter cruzam no seu interior, uma circunferência tem no seu interior faixas que se cruzam e formam triângulos vazados opondo-se aos outros do outro lado cheios. A core usada para pintura foi o azul ultramarino e suas diluições. O papel tem grandes nervuras que atravessam verticalmente seu campo visual.

Desdobra 6

Dimensão: 80 x 60 cm

Técnica: Papel manufaturado celulose e pigmentos industrializados

Ano: 1998

Construído na forma oval, tem sua cores em violeta e magenta bem diluídas, na parte superior linhas terminam em caracóis. Este mesmo desenho é espelhado na parte inferior do campo visual, entremeados por pequenas decorações em florais. O fundo bege claro foi mantido sendo foi aglutinadas à massa, celulosas de outras espécies e cores.

Desdobra 7

Dimensão: 80 x 80 cm

Técnica: Papel manufaturado - várias celulosas e pigmentos industrializados

Ano: 1999

Tendo sido preservada a cor bege de fundo, foi usado as cores siena queimada, vermelho óxido e sombra queimada para as pinturas dos padrões, os traços foram desenvolvidos de forma interrompidos criando outros padrões a partir dos originais. Da esquerda para direita vemos traços formando caracóis e espirais que se espalham por todo o campo do papel em espelhamentos.

Quadrados trabalhados em cor preta desenvolve-se também pelas beiradas e reforçam espaços vazios criados no papel.

Desdobra 8 azul

Dimensão: 80 x 80 cm

Técnica: Papel manufaturado várias celulosas e pigmentos industriais

Ano: 1998

Tendo a cor bege de fundo originalmente da confecção do papel, foi usado a cor azul ultramarino e dioxina púrpura para as pinturas dos padrões, os traços foram desenvolvidos interrompidos criando outros padrões a partir dos originais. Da esquerda para direita vemos traços criam caracóis e espirais que se espalham por todo o campo do papel em oposições.

Quadrados trabalhados em cor preta desenvolve-se também pelas beiradas e reforçam espaços vazios criados no papel.



Desdobra 9 vermelho

Dimensão: 80 x 80 cm

Técnica: Papel manufaturado várias celulosas e pigmentos industrializados

Ano: 1999

Tendo a cor vermelha oxido de fundo, e usado preto para as pinturas dos padrões, os traços foram desenvolvidos interrompidos criando outros padrões a partir dos originais. Da esquerda para direita vemos traços criam caracóis e espirais que se espalham por todo o campo do papel em diluições.

Quadrados trabalhados em cor preta desenvolve-se também pelas beiradas e reforçam espaços vazios criados no papel.

Desdobra 10

Dimensão: 80 x 80 cm

Técnica: Papel manufaturado várias celulosas e pigmentos industrializados

Ano: 1998

Construído em forma circular, tem seu fundo em tons terrosos e beges, os padrões foram trabalhados em tons de azul ultramarino e violeta, , nas bordas traços formam uma guirlanda, no centro caracóis são formados em contraposição com a parte superior do padrão. As pontas do papel são desfiadas e em alguns momentos uma concentração de tinta azul ressalta estas nervuras.

Desdobra 11

Dimensão: 80 x 80 cm

Técnica: Papel manufaturado celulosos industrializada e
Pigmentos industriais

Ano: 1999

Construído de forma circular tem a cor bege de fundo preservada do material utilizado na confecção. Com cores marrons, ocre e terrosas, os traços são elaborados com pinceladas finas em seu torno criando uma guirlanda atreves de arabescos descontínuos. No cento formando um circulo com desenhos em forma de setas formam triângulos que se articulam, entre si em composições de contrários.

Desdobra 12

Dimensão: 80 x 80 cm

Técnica: Papel manufaturado, celulose de pinho e
Pigmentos industrializados.

Ano: 1999

Aproveitando a construção circular do papel e tendo seu fundo em cor de cobre, seus padrões de cor azul ultramarino, formam uma linha que circula em torno do espaço compositivo, no centro linhas formam caracóis que se refletem e se espelham na parte inferior direita, os desenhos foram criados como que se dialoga com os espaços vazios do papel.

Desdobra 13

Dimensão: 80 x 80 cm

Técnica: Papel manufaturado, celulose de pinho e pigmentos industrializados

Ano: 1998

Formando em uma construção circular tem seu fundo em tons de vermelho e laranjas ressaltando a textura do papel e seus padrões foram desenvolvidos em azul ultramarino.

No centro na parte superior, traços descontínuos dividem centralizando uma pincelada que forma dois círculos um pouco ovalóide. A figura de um paralelepípedo é sobreposta por um que em seu centro vê-se um círculo com um ponto no meio. Estas figuras ocupam toda ao campo do trabalho.

Desdobra 14

Dimensão: 80 x 80 cm

Técnica: Papel manufaturado, celulose de pinho e pigmentos industrializados

Ano: 1998

Construído de forma circular tem o fundo em tons nas cores vermelhos e laranjas. Com pinceladas em de azul ultramarino, a figuras são elaboradas com traços grossos e em seu contorno traços ondulados criam uma guirlanda através de arabescos contínuos. No cento formando um círculo com desenhos em forma de setas se criam triângulos que se articulam entre si em composições de contrários.



Desdobra 17

Dimensão: 80 x 80 cm

Técnica: Papel manufaturado, várias celulosas e pigmentos industrializados

Ano: 1998

Desdobra 15

Dimensão: 80 x 80 cm

Técnica: Papel Manufaturado

Ano: 1998

Aproveitando a construção ovalóide do papel e tendo seu fundo em cor bege bem claro com algumas interferências de aglutinações, seus padrões são formados nas cores violenta e azul ultramarino, formam uma linha que circula em torno do espaço compositivo, no centro, as linhas formam caracóis terminam em degraus que se refletem e se espelham à direita, os desenhos foram criados em dialogo com os espaços vazios do papel.

Desdobra 18

Dimensão: 80 x 80 cm

Técnica: Papel manufaturado, celulose de iuca e pigmentos industrializados

Ano: 1998

Com pinceladas em azul ultramarino e fundo em tons marrons aparecendo a cor original do papel, na parte superior do campo compositivo, um círculo é perpassado por uma linha formada por pinceladas não constantes. Uma figura de caracol está disposta entre dois xadrezes em contrários. Embaixo da esquerda para direita uma linha em degrau corta o campo do trabalho finalizando em um quadrado que continua em linha reta voltando a criar uma linha de degraus espelhando o desenho da parte superior.

Desdobra 17

Dimensão: 80 x 80 cm

Técnica: Papel manufaturado, várias celulosas e pigmentos industrializados

Ano: 1998

Com a cor de fundo em cinzas e beges e as pinceladas em preto, seus padrões de pinturas são quase que irreconhecíveis. As figuras geométricas não são determinadas são gestos insinuando as formas,. Na parte superior vê-se uma pincelada formando uma grande círculo e em seu interior sugestões de figuras que formam zigzags em torno de um espaço vazio do papel. Por cima do papel existe um verniz iridescente.

Ano: 1998

Forma circular com fundo em laranja e marrons, e com as pinceladas em azul ultramarino, na parte superior a direita um caracol divide no lado esquerdo o campo do trabalho com traços que sugerem degraus. No centro um pequeno triângulo toca uma de suas pontas em uma circunferência, na parte inferior este mesmo padrão é espelhamento, criando linhas paralelas com os lados do papel.

Desdobra 18

Dimensão: 80 x 80 cm

Técnica: Papel manufaturado celulose de pinho e pigmentos industrializados

Ano: 1998

Com um fundo em tons de laranja e pinceladas formando os padrões na cor azul ultramarino, os desenhos são formados por linhas bem definidas e acabadas. Na parte superior à esquerda quatro triângulos formam um quadrado sendo que os dois reproduzem a mesma imagem e os outros refletem figuras de caracóis. À direita uma linha em forma de degraus envolve outro triângulo com um caracol no meio.

Na parte inferior a esquerda um triângulo com figuras no seu meio divide com outro triângulo com um caracol no meio, a direita reflete a mesma figura da parte superior esquerda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, E. org. *O Universo Mágico do Boto do Pantanal*. São Paulo: FIESP, 1992.
- AZEVEDO, P. *A Cultura Brasileira: Introdução às Culturas do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Melhoramentos, 1943.
- BOGGIANI, G. *Os Carimuns*. São Horizonte-SP: Lancha Igualar, EQUER, 1975.
- BOX, R.C. *A Idade do Ouro do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1962.
- CALABRESE, O. *A Idade Neolítica*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- CHAU, M. *A Cultura Pós-Moderna: introdução ao Teorema da*. São Paulo: Ed. Loyola, 1992.

Desdobra 19

Dimensão: 80 x 80 cm

Técnica: Papel manufaturado, celulose de pinho e pigmentos industrializados

Ano: 1998

Forma circular com fundo em laranja e marrons, e comas pinceladas em azul ultramarino, na parte superior a direita um caracol divide no lado esquerdo a campo do trabalho com traços que sugerem degraus. No centro um pequeno triângulo toca uma de suas pontas em uma circunferência, na parte inferior este mesmo padrão é repetido em espelhamento, criando linhas paralelas com os vazios do papel.

Desdobra 20

Dimensão: 80 x 80 cm

Técnica: Papel manufaturado, celulose de pinho e pigmentos industrializados

Ano: 1999

Numa composição em preto e marrons, magentas o padrão desenvolve-se da esquerda para direita na parte superior dois triângulos junta-se forma com outros dois na parte inferior uma circunferência que é cortada por um traço em forma de degraus.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, E. org. *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: FIESP, 1998.
- AZEVEDO, F. *A Cultura Brasileira. Introdução da Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Melhoramentos, 1943
- BOGGIANI, G. *Os Caduveos*. Belo Horizonte/SP: Livraria Itatiaia/EDUSP, 1975.
- BOX, R.C. *A idade do Ouro no Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1969.
- CALABRESE, O. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- CONNOR, S. *Cultura Pós-Moderna-Introdução às Teorias da Contemporaneidade*. São Paulo: Ed. Loyola, 1992.
- COSTA, L. *Arquitetura dos Jesuítas no Brasil*. Revista do IPHAN, Rio de Janeiro. 1941
- DELEUZE, G. *A Dobra- Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus Editora, 1991.
- ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- GOMBRICH. E.H. *História da Arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.
- HAUSER, A. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.
- HOLANDA. S. B. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- MACHADO, L. G. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1968.
- MELLO, J. A. G. *Tempo dos Flamengos*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1978.



BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, E. org. *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: FLESP, 1998.

ARGAN, G. C. *La Arquitectura Barroca en Italia*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1980.

ARGAN, G. C. *História da Arte como História da Cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

RIBEIRO, D. *Kadiwéu: Ensaios Etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANTOS, R. *A Escultura em Portugal*. Lisboa: Ed. Presença, 1956.

SARAIVA, J.H. *História Concisa de Portugal*. Lisboa: Ed. Europa América, 1978.

SCHADEN, E. *Leituras de Etnologia Brasileira*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

SIQUEIRA Jr., J. G. *A Iconografia Kadiwéu*. In VIDAL, LUX. org. *Grafismo Indígena*, São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, 1992.

WÄTJEN, H. *O Domínio Colonial Holandês no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

WERNECK SODRÉ, N. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.

WÖLFFLIN, E. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TAPIÉ, V. L. *O Barroco*, São Paulo: Cultrix, 1983.

TOLEDO, B. T. L. *Do século XVI ao início do século XIX; maneirismo, barroco e rococó*. In; Zanini, Walter. Org. *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983.



BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, E. org. *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: FIESP, 1998.
- ARGAN, G. C. *La Arquitetura Barroca em Itália*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1960.
- ARGAN, G. C. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARNHEIN, R. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira, 1980.
- ARNHEIN, R. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- ASSIS BASTOS, U. R. *Expansão Territorial do Brasil Colonial no Vale do Paraguai(1767-1801)*. Vol. nº. 4 Nova Série, São Paulo: Revista Hist. da FFCCH/USP, 1979.
- AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas, Papirus Edições, 1993.
- AVILA, A. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.
- AZEVEDO, F. *A Cultura Brasileira. Introdução da Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Melhoramentos, 1943.
- BARBOSA, J. A. B. *A Leitura do Intervalo*. São Paulo: Iluminuras, Sec. da Cultura, 1990.
- BARRACO, H. B. *A Praia do Morena*. São Paulo: Ed. Pannartz, 1980.
- BAUDRILLARD, J. *Simulações e Simulacro*. Lisboa: Antropos, Relógio d'Água Editores, 1991.
- BAUDRILLARD, J. *A Transparência do Mal*. Campinas: Papirus Editora, 1990
- BAUDRILLARD, J. *As Estratégias Fatais*. Lisboa: Editora Estampa, 1991.



- BAZIN, G. *Barroco e Rococó em São Paulo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAZIN, G. *O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1971.
- BAZIN, G. *L'Architecture Religieuse Baroque au Bresil*. 2 vols. Paris: 1956.
- BENJAMIM, W. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- BOGGIANI, G. *Os Caduveos*. Belo Horizonte/SP: Livraria Itatiaia/EDUSP, 1975.
- BOX, R.C. *A idade do Ouro no Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1969.
- CALABRESE, O. *A Idade Neobarroca*, Lisboa: Edições 70, 1980.
- CONNOR, S. *Cultura Pós-Moderna-Introdução às Teorias da Contemporaneidade*, São Paulo: Ed. Loyola, 1993.
- CLAPPERTON, R. *Modern Paper Making*. London : Oxford University Press, 1941.
- COSTA, L. *Arquitetura dos Jesuítas no Brasil*. Revista do IPHAN, Rio de Janeiro. 1941
- DELEUZE, G. *A Dobra- Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papius Editora, 1991.
- DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- ECO, U. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ECO, U. *A Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ECO, U. *Tratado Geral da Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.



- FERREIRA, A. R. *Viagem Filosófica pelas Capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso, e Cuiabá - 1783-1792*. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Cultura, sd.
- FUSCO, R. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Ed. Presença, 1988.
- GOMBRICH, E.H. *História da Arte*, São Paulo: Círculo do Livro, 1972.
- GREEN, J. B. *Papermaking by Hand in 1667*. England: Maidstone, 1967.
- HAUSER, A. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.
- HOLANDA, S. B. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- KUBIAK, R. *The Handmade Paper Object*. Santa Barbara: The Santa Barbara Museum of Art, 1976.
- LÉVI STRAUSS, CLAUDE, *Tristes Trópicos*. Lisboa: Ed. 70, 1986.
- LYOTARD, J. F. *O Pós-Moderno*, Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1986.
- MACHADO, L. G. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1968.
- MAFESOLI, . *O Conhecimento Comum*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- MELLO, J. A. G. *Tempo dos Flamengos*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1978
- MOREJÓN, J. G. *El Barroco*. São Paulo: Instituto de Cultura Hispânica de São Paulo, 1968.
- MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON. Boston: *How to Care for Works of Arts on Paper*, 1989
- OBERG, K. *The Terena and Caduveo of Southern Mato Grosso, Brazil*, Washington: Smithsonian Institution, 1949.
- OROZCO DIAZ, E. *Temas del Barroco*. Granada: Publicaciones de la Universidad, 1947.



- RIBEIRO, D. *Kadiwéu: Ensaios Etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- RIBEIRO, D. *Sistema Familiar Kadiwéu* São Paulo: Revista do Museu Paulista-n.s. vol. II pag. 175-192, 1948.
- RIVESSEAU, E. *A Vida dos Guaicurús, quinze dias nas suas aldeias, (Sul do Mato Grosso)*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, Brasileira, vol 6, 1941.
- ROTH, O. *Curso Prático de Fabricação de Papel para fins Artísticos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988
- SANTOS, R. *A Escultura em Portugal*. Lisboa: Ed. Presença, 1956
- SARAIVA, J.H. *História Concisa de Portugal*, Lisboa: Ed. Europa América, 1978
- SCHADEN, E. *Leituras de Etnologia Brasileira*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.
- SIQUEIRA Jr., J. G. *A Iconografia Kadiwé.*, In VIDAL, LUX. org. *Grafismo Indígena*, São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, 1992.
- WÄTJEN, H. *O Domínio Colonial Holandês no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938
- WERNECK SODRÉ, N. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970
- WÖLFFLIN, E. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TAPIÉ, V. L. *O Barroc*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- TOLEDO, B. T. L. *Do século XVI ao início do século XIX; maneirismo, barroco e rococó*. In; Zanini, Walter. Org. *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983
- VATTIMO, G. *O Fim da Modernidade*. Lisboa: Presença, 1987.



ZANINI, W. org. *História Geral da Arte no Brasil*. 2v. São Paulo:
Instituto Walther Moreira Salles, 1983

RESUMO

Através da confecção de papéis manipulados, a consequente utilização como suporte para as expressões gráficas e poéticas com referências das tradições primeiras do Brasil, elaboramos uma reflexão sobre as possíveis influências das estruturas do barroco no trabalho gráfico dos índios Katukina. Os papéis manipulados foram confeccionados em diversas formas, incluindo-se de um processo artesanal em tamanho 100 x 100 e 40 x 40.

Como fundamentação teórica, utilizamos a obra de autores da história da arte e da cultura brasileira, bem como a obra de autores da história da arte e da cultura brasileira, bem como a obra de autores da história da arte e da cultura brasileira.

O objetivo principal da pesquisa é analisar o trabalho gráfico dos índios Katukina, bem como a influência das estruturas do barroco no trabalho gráfico dos índios Katukina.

Como resultado foram produzidos 30 papéis manipulados, com técnicas especiais, como suporte para as expressões gráficas e poéticas.

Palavras-chaves: Arte brasileira, manipulação de papéis, cultura indígena.

OLIVEIRA, C.M. *XORI! XORI!. Os Homens estão chegando: Interferências gráficas e poéticas*, São Paulo, 2001. 120p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais Instituto de Artes. Campus São Paulo. Universidade Estadual Paulista.



RESUMO

Através da confecção de papeis manufaturados, e conseqüente utilização como suporte para as expressões gráficas e poéticas com referencias das duas culturas primeiras do Brasil, elaborou-se uma reflexão sobre as possíveis influências das estruturas do barroco na criação artística dos índios Kadiwéu. Os papeis manufaturados foram confeccionados em diversas fibras vegetais através de um processo artesanal em tamanhos pré-estabelecidos (1.00 x 1.00 e 80 x 40).

Como fundamentação teórica em apoio à criação das expressões gráficas e poéticas se usou os conceitos de contemporaneidade e pós-modernismo, na execução dos trabalhos quando da composição dos novos padrões gráficos dos índios Kadiwéu.

O eixo norteante foi desenvolver os novos padrões gráficos nos papeis manufaturados através da repetição, alternância, serialização, intercambio, simetria de eixos, e espelhamento.

Como resultado foram criados 20 papeis manufaturados com texturas especiais como suporte para as expressões poéticas e gráficas.

Palavras-chaves: Arte brasileira; papel manufaturado; barroco; cultura indígena;



