



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

LUIS RODOLFO AGUILAR GÓMEZ

**APROPRIAÇÃO IDENTITÁRIA DA COR
NA CULTURA BAIANA**

**Salvador
2008**

LUIS RODOLFO AGUILAR GÓMEZ

**APROPRIAÇÃO IDENTITÁRIA DA COR
NA CULTURA BAIANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes. Linha de Pesquisa em Processos Criativos em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria das Graças
Moreira Ramos

Salvador
2008

TERMO DE APROVAÇÃO

LUIS RODOLFO AGUILAR GÓMEZ

**APROPRIAÇÃO IDENTITÁRIA DA COR
NA CULTURA BAIANA**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como pré-requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria das Graças Moreira Ramos

Prof. Juarez Paraiso

Profa. Rosalice França

Salvador, 6 de março de 2009

À memória dos meus pais, pessoas maravilhosas, que me deram a oportunidade de ser quem sou, me indicando o caminho do bem, quero dedicar mais essa vitória.

AGRADECIMENTOS

A Deus, mestre dos mestres, responsável por me fazer crer que o impossível é quase sempre aquilo que nunca foi tentado.

A minha Babá Clara e meus irmãos Francisco e Azucena, pelo carinho e apoio nos momentos decisivos.

À minha orientadora Graça Ramos, por compartilhar seus conhecimentos de forma tão incondicional durante a trajetória do mestrado.

Aos professores Juarez Paraiso e Rosalice França, por seus conselhos sempre apropriados e pela disponibilidade em fazer parte desta banca.

Às professoras Viga Gordilho e Maria Hermínia Hernandez, pelo apoio e por terem representado uma luz nos momentos mais difíceis.

À minha mãe brasileira Maria Taciana Costa Pinto de Almeida e toda sua família (Gilvan, Ana, Tarcisio), sem seu apoio, força e generosidade, eu não teria conseguido realizar esse sonho.

Aos colegas de curso Gabriel Lopes Pontes, Fabio Gatti, Luiz Claudio Campos, Henrique Barreto, Devarnier Almeida, Benedito Santana e principalmente a Ledna Barbeitos pela demonstração de amizade e companheirismo, na medida em que fomos tripulantes da mesma nave.

A Jani Sault pela torcida e apoio importantíssimo para o desenvolvimento desta pesquisa.

*Navegar é preciso; viver não é preciso
Viver não é necessário;
O que é necessário é criar.
Não conto gozar a minha vida;
Nem em gozá-la penso;
Só quero torná-la grande, ainda que para isso
tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo.
Só quero torná-la de toda a humanidade
[...] É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa raça.*

Fernando Pessoa (1913)

RESUMO

Este estudo retrata a importância da apropriação identitária da cor na cultura baiana, enfocando suas variáveis, ou seja, a luz que incide sobre a cidade, o povo e consequentemente a arte como personagens desse contexto. Tais elementos quando reunidos formam um cenário popular e histórico, capaz de transmitir uma visão muito peculiar de identidade que impressiona ao visitante, principalmente se este é um artista com sensibilidade capaz de captar e entender esse valor poético e sua dimensão. O objetivo, é analisar a cor na identidade cultural de Salvador, buscando demonstrar sua importância como meio de expressão. Assim, foram estudados conteúdos sobre a teoria das cores e a percepção de suas propriedades psicológicas. O estudo desenvolve também uma reflexão sobre questões como, memória, herança ancestral, lugar identidade, lugar e cultura, distúrbios identitários, cultura identidade e identidade africana em Salvador, a partir de elementos base que fundamentam o estudo. Descreve ainda os antecedentes artísticos pessoais do autor e sua trajetória durante o desenvolvimento da pesquisa para o mestrado, relatando o processo de apropriação identitária da cor que ocorreu perante sua presença em território baiano.

Palavras-Chave: Cor; Identidade; Identidade Africana; Apropriação Identitária.

RESUMEN

Este estudio retrata la importancia de apropiarse, a través del color, de la identidad baiana, enfocando sus variables, tales como la luz que incide sobre la ciudad, su pueblo, y en consecuencia del arte como personajes en dicho contexto. Estos elementos al reunirse forman un escenario popular e histórico, capaz de transmitir una muy peculiar visión de identidad, la cual impresiona al visitante, principalmente si este es un artista con una sensibilidad capaz de captar y entender este valor poético y su dimensión. El objetivo es analizar el color en la identidad cultural de Salvador de Bahía, buscando demostrar su importancia como medio de expresión. Así, fueron estudiados elementos sobre la teoría del color y la percepción de sus propiedades psicológicas. Desenvuelve una reflexión sobre aspectos como memoria, herencia ancestral, lugar e identidad, lugar y cultura, cultura e identidad, e identidad africana en Salvador, en la medida en que, esos elementos son la base que fundamenta dicho estudio. Se describen también los antecedentes artísticos y personales del autor, así como su trayectoria durante el desarrollo del proyecto de maestría, relatando el proceso de apropiación de una identidad del color que comenzó con la llegada a territorio Baiano y fue aumentando con la permanencia y convivencia con la población y por el contacto e interacción con el paisaje circundante.

Palabras Clave: Color; Identidad; Identidad Africana; Apropiación de identidad.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Decomposição da luz no prisma, Isaac Newton, 1672	15
Figura 2: Experiência, Isaac Newton, 1672 ..	16
Figura 3: Farbenlehre (Doutrina das Cores).....	17
Figura 4: Impressão, nascer do sol, Claude Monet, 1872..	18
Figura 5: Estudo de Cores, Paul Klee, 1934	19
Figura 6: Estudo de Cor: quadrados com círculos concêntricos, Vassily Kandinsky, 1934	20
Figura 7: <i>Interactions of Color</i> , Josef Albers, 1963	20
Figura 8: Olho Humano	22
Figura 9: Cores Luz	24
Figura 10: Cores Pigmento	25
Figura 11: Cores Pigmento Transparentes	26
Figura 12: Cores Primárias e Secundárias	26
Figura 13: Cafe de Nuit, Vincent Van Gogh	28
Figura 14: Mapa de cores	29
Figura 15: The Bedroom in Arles, Saint Remy por Van Gogh, 1889	32
Figura 16: <i>A Vida, 1903 (fase azul)</i>	33
Figura 17: A família de Saltimbancos – Picasso, 1905 (fase rosa)	33
Figura 18: Moscovo I, Kandinsky, 1916, óleo s/tela	34
Figura 19: Psicodinâmica das cores	36
Figuras 20, 21,22: Oxalá, Oxossi, Ogum	39
Figuras 23, 24, 25 – Omolu,Xangô, Exu	39
Figura: 26, 27, 28 - Iansã, Oxum, Yemanjá	40
Figura: 29 - Tarsila do Amaral, Operários, 1933.....	45
Figura 30: “Nave nave moe” (1894), Paul Gauguin	47
Figuras31, 32:Máscara da tribo Bakota - <i>As demoiselles de Avignon</i> ,1907	48
Figura 33: Cavalos vermelho e azul, de Franz Marc, 1912.....	49
Figura 34: Paisaje de la Urbe, Carlos Mérida	51
Figura 35: Jean-Michel Basquiat (Nova Iorque 1960 — 1988)	51
Figura 36: O Índio, Graça Ramos, 2000.....	52
Figura 37: Mascara Inca	57
Figura 38: Penacho do Pará, Povo Kaiapó – Xicrim, Pará, Brasil.....	58
Figura 39: Penacho de Moctezuma, Século XVI,(arte mexicana)	58
Figuras 40, 41: Foto do Povo de Benin - Nigéria e Baianas de Acarajé	60
Figura 42: A Mulata Grande III – Carybé,1980	62
Figura 43: Esculturas de Mestre Didi, 2006.....	62
Figura 44: Emblema, Rubem Valentim, serigrafia – 1989	64
Figura 45: Mural na área interna do Hospital Aliança	65
Figura 46: Mangas e Ana, Graça Ramos, 2007.....	66
Figura 47: Mural na Galeria Popular Consultec, Graça Ramos, 2001.....	67
Figura 48: S/Título, Justino Marinho, 2007.....	68
Figura 49: Faixa Emblemática, Cesar Romero, 2006	69
Figura 50: Série Signos, 2006	70
Figura 51: A Família enferma (1920) Paisagem Brasileira (1925).....	74
Figura 52: Ladeira de Santa Efigênia, Guignard, 1947.....	74
Figura 53: Sentimientos Encontrados, 2000. Técnica: Mista.....	77

Figura 54: <i>La Promesa</i> , 2002.....	78
Figura 55: <i>Polos Opuestos</i> , 2002.....	79
Figura 56: <i>Otoño Azul</i> , 2004	79
Figura 57: <i>Los Amantes</i> , 2002.....	79
Figuras: 58, 59: <i>Série Angeles Decaídos</i> , 2006.....	80
Figura 60: Vista área de Salvador	81
Figura 61: <i>Moça Flor apaixonada</i>	82
Figura 62: <i>Cadeira de Vincent com Cachimbo</i> , Vincent Van Gogh, (1888).....	83
Figura 63: <i>A Cadeira de Gauguin - Arles – 1888</i>	84
Figura 64: <i>La liberación del principe colibri</i>	85
Figura 65: <i>El vuelo del pájaro</i>	86
Figura 66: <i>La liberación del principe colibri</i>	87
Figura 67: <i>As Baianas do Acarajé</i>	88
Figura 68: <i>Moça Descansando</i>	89
Figuras 69, 70, 71: <i>As Baianas Contemplativas</i>	90
Figura 72: <i>O beijo baiano</i>	91
Figura 73: <i>O Casal do Sertão</i>	92
Figuras: 74, 75 “ <i>sem titulo</i> ”	93
Figuras 76, 77: <i>Série Angeles Decaídos</i> , 2008	94
Figura 78: <i>A Cadeira</i>	95
Figura 79: <i>A Tarde na Bahia</i>	96
Figura 80: Fluxograma com trajetória sistematizada pelo artista Laguilá.....	97

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	14
PERCEÇÃO DAS CORES	14
1.1 TEORIA DAS CORES.....	14
1.2 CARACTERÍSTICAS DAS CORES.....	21
1.3 CLASSIFICAÇÃO DAS CORES.....	26
1.4 PROPRIEDADES PSICOLÓGICAS DA COR	30
1.4.1 Efeitos Psicológicos das Cores	35
CAPÍTULO 2	41
QUESTÃO IDENTITÁRIA/REFLEXÃO SOBRE OS PROCESSOS CULTURAIS ...	41
2.1. IDENTIDADE/AUTO CONCEITO	41
2.2. DISTÚRBIOS IDENTITÁRIOS	44
CAPÍTULO 3	54
IDENTIDADE CULTURAL	54
3.1 IDENTIDADE INDÍGENA.....	54
3.2 IDENTIDADE AFRICANA/SALVADOR.....	59
CAPITULO 4	72
APROPRIAÇÃO IDENTITÁRIA DA COR.....	72
4.1 ANTECEDENTES ARTÍSTICOS PESSOAIS	75
4.2 APROPRIAÇÃO IDENTITÁRIA.....	81
CONCLUSÃO	98
REFERÊNCIAS.....	100

INTRODUÇÃO

Nas suas andanças pelo mundo, esse pesquisador e artista plástico oriundo da Guatemala, ao visitar Salvador capital do estado da Bahia, sentiu um convite à reflexão. Transitar pelo Centro Histórico, Praça Municipal, Igreja do São Francisco, Pelourinho, Largo do Carmo, foi como uma volta ao passado não muito distante. Andar pelas ruas, descobrindo mistérios, as praias, Em cada esquina, um cheiro. Salvador tem cheiro, cheiro de dendê e de acarajé. Salvador tem som, som de atabaques, trio elétrico, berimbau. A cidade tem vida própria e pode ser considerada uma personagem, que transmite a alegria e ginga de um povo mestiço, festivo e acolhedor.

Entretanto, em todo esse cenário o que causou maior impacto a esse artista visitante, foi a visão da luz que banha a Bahia de Todos os Santos, que extrapola ao elemento humano. As cores e seus desdobramentos em múltiplos espectros incidem e marcam o contorno da paisagem, formando um espetáculo vibrante e suave, vivenciado como música que inspira enquanto produto de mutação cultural. No olhar do artista, a luz, o reflexo, o movimento das pessoas e carros fazem dessa urbe, algo especialmente poético.

Na dissertação *As cores do Bonfim*, (2003, p.27), a Doutora Rosa Alice França descreve a beleza da cidade de Salvador comentando:

[...] sobretudo pelo local que ocupa: instalada numa baía, que se estende entre o Bonfim e o cabo de Santo Antônio, ao fundo do qual aparece a cidade edificada, em anfiteatro; uma Cidade Baixa, sobre a planície estreita em um sítio apertado entre a encosta e o mar, quase toda construída pelo homem durante os quase cinco séculos de sua evolução urbana; a Cidade Alta, assentada sobre colinas e vales; e separando estes dois elementos, a escarpa.

Sabe-se que a Guatemala também é um país tropical, a luz é forte, a cultura tem forte tendência para muitas cores nas vestimentas, principalmente nas regiões litorânea, onde a policromia predomina em cores quentes, talvez, pela mistura racial entre os povos mexicanos e guatemaltecos. Porém essa tendência

não atinge o campo das Artes Visuais e nas grandes cidades o que predomina é a influência da ancestralidade europeia - espanhola com tons neutros. Assim, nada se compara com a realidade baiana, onde a luz forte e brilhante ao sol encandeia os olhos, determinando cores esfuziantes na natureza e nas coisas.

Segundo Israel Pedrosa, autor do livro, *Da Cor à Cor Inexistente* (1977, p.39) “a influência da cor no viver popular revela-se, [...], mesmo não definindo satisfatoriamente, a cor desejada, possui grande poder evocativo ou sabor local, dando colorido à narrativa oral e às literárias regionais”.

Como cidade emblemática, Salvador também pode ser descrita numa imagem criada a partir das atitudes dos cidadãos que a compõe, e que formam sua identidade. Olivieri (2008, p.99) argumenta que “a cidade é, portanto, um objeto de expressão e de linguagem, estando sua imagem constituída de elementos simbólicos”. A simbologia em Salvador remete à africanidade pela qualidade do seu elemento humano. Estudos antropológicos identificam, segundo Olivieri (208, p.100) “príncipes, chefes religiosos e artífices” como a grande maioria que veio como prisioneiros de guerra e embora injustiçados, manteve seu orgulho intacto, preservando seus conhecimentos, suas cores e toda a iconografia que identifica sua religiosidade e modo de ser. São esses elementos que identificam a cidade de Salvador como emblematicamente negra.

Valorizar e plasmar as cores observadas na arte baiana e seus signos representativos passou a ser uma meta, quase uma obsessão, como a observada em Carybé, Juarez Paraíso e Graça Ramos, entre outros artistas baianos. A arte dali extraída dá origem a tons etnologicamente múltiplos, caracteristicamente emblemáticos, que transforma e transfigura a percepção e composição pictórica. Uma arte diferenciada por sua originalidade, na medida em que toda produção artística é um reflexo do meio ambiente que a produz.

Apoiado nessa percepção e em estudos teórico/práticos de diferentes fundamentações da cor e seus significados, esse artista foi se envolvendo nessa cultura de forma apaixonada.

Assim, foi necessário investigar como problemática:

- As cores que predominam no vocabulário visual dos artistas baianos são significativas de apropriação da cultura africana?

Movido por essa necessidade e na busca por novas possibilidades, o artista vindo da Guatemala investiu num processo de experimentação de um ambiente desconhecido, baseado no argumento de que, os elementos que constituem um processo de investigação, geralmente se entrelaçam em fluxos que se assemelham a uma viagem com variáveis, vertentes e universos próprios que necessitam ser desvendados, descobertos e entendidos.

Nesse sentido, essa pesquisa tem como objetivo geral o estudo da cor, na identidade cultural de Salvador, buscando demonstrar sua importância como meio de expressão. O sentido é criar uma iconografia própria e singular, que valorize as influências cromáticas impressionistas, expressionistas, fovistas e cubistas, conduzindo a obra desse artista pesquisador a expressar-se utilizando o rico imaginário popular encontrado nessa cidade vinculado a tais movimentos e correntes artísticas.

Nesse contexto, o conteúdo foi estruturado em cinco capítulos. O primeiro analisa a percepção das cores e sua psicologia. O segundo aborda sobre a questão identitária, estabelecendo uma reflexão sobre os processos culturais contemporâneos. O terceiro capítulo analisa a identidade cultural latino-americana-indígena e a identidade africana em Salvador. O quarto capítulo discorre sobre a apropriação identitária da cor e a trajetória do artista durante o desenvolvimento do mestrado em Artes Visuais. A partir da compreensão de todo o conteúdo, foram descritas as conclusões numa análise detalhada de todo o contexto.

CAPÍTULO 1

PERCEPÇÃO DAS CORES

Pensando a respeito da arte e da ilusão que a mistura de cores pode imprimir a uma obra visual é importante compreender o modo pelo qual pintores aprenderam a usar esses princípios para alcançar efeitos, ressaltando-se a subjetividade da percepção. Assim, enquanto se planeja trabalhar de forma contemporânea com alguns aspectos da cor na cultura baiana, é necessário conhecer como os mestres organizaram e interpretaram os impulsos visuais.

1.1 TEORIA DAS CORES

A história da cor poderia constituir um dos maiores capítulos da história das civilizações, podendo ser encontradas em suas páginas relatos sobre pesquisas realizadas por Pitágoras, Platão e Aristóteles, que demonstram seu caráter subjetivo. Nesta época, foram também atribuídos poderes fantásticos a elas envolvendo os mistérios da medicina e alquimia, na cura de doenças e experiências milagrosas.

Desde que surgiu sobre a face da terra, o homem vê cores. Todos olham as cores de maneira quase idêntica, porém, “sentem-nas” de formas diferentes. Se o mecanismo da visão, através dos distintos comprimentos de ondas, capta as imagens coloridas, são, entretanto, o cérebro e a mente que as “interpretam”, comunicando-lhes seu significado emocional. Em consequência, a cor assume uma importância extraordinária dentro de nossa atividade psicodinâmica, passando a simbolizar, na maioria das vezes, o extenso carrossel de sentimentos humanos, com seus prazeres ansiedades alegrias e depressões (GOLDMAN, 1964, p.17).

Porém, até o renascimento o que existia eram tradições passadas de mestres de ofício para aprendizes, sem nenhuma base científica. O arquiteto, poeta, matemático e pintor Leon Battista Alberti (1404-1472), com seus tratados, tornou-se o primeiro teórico das artes do renascimento a estudar a cor, definindo o azul, verde e o vermelho como as cores fundamentais que dão origem a todas as outras. Alguns

séculos depois, a tríade de Alberti seria consagrada pela física moderna, só que, para reverenciar o princípio dos quatro elementos da natureza. Alberti incluiu o cinza (mistura do branco com preto), que a rigor não é cor, para completar o quarteto: vermelho (cor de fogo); verde (da água); azul (do ar) e o cinza (da terra).

Paralelamente Leonardo da Vinci (1452-1519), criou um modelo teórico das cores, que tratava da fisiologia da visão humana, de estudos sobre química e física, porém destinados a pintores, abordando sobre a cor como pigmento. No modelo de Leonardo existiam 3 cores básicas: vermelho vivo, azul violeta, verde esmeralda, amarelo. “Chamo cores simples aquelas que não podem ser feitas pela mescla de outras cores [...]”. No objetivo de explicar e organizar seu ofício, Leonardo organizou apontamentos, somente compilados e revistos em 1704 porque durante muito tempo qualquer estudo científico era interpretado como violentos atentados de feitiçaria (PEDROSA, 1977).

Em 1704 foi publicado o “Tratado sobre a reflexão, refração e as cores da luz” com as pesquisas de Isaac Newton (1643-1727), que consistiram na descoberta e experiências nas quais observou que através de um conjunto de lentes que recebia um foco de luz branca, a luz se dividia em diversos feixes coloridos (com as cores do Arco-iris) (Figura 1).

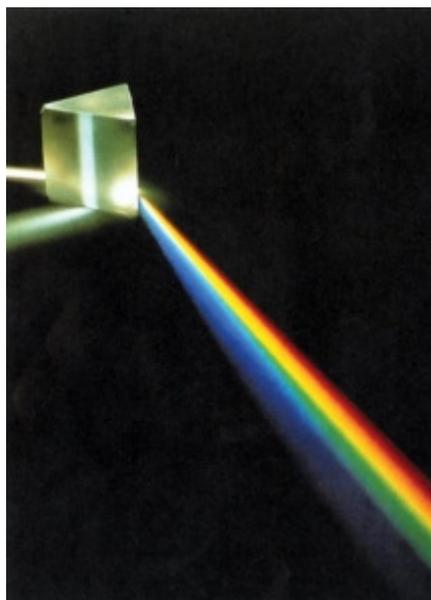


Figura 1: Decomposição da luz no prisma, Isaac Newton, 1672
Fonte: Imagens do Google.

A percepção da cor ocorre quando a luz branca atravessa um prisma, num fenômeno conhecido como dispersão da luz e os diversos comprimentos de ondas mostram as cores primárias e secundárias. Na visão de Newton ao rotacionar em velocidades variáveis, as cores se comporiam até formar o branco puro (Figura 2).



Figura 2: Experiência, Isaac Newton, 1672
Fonte: Imagens do Google.

Ele experimentou colocar no outro lado do prisma, outro conjunto de lentes, montado da forma inversa. Com isso, obteve o mesmo foco de luz branca. Newton comprovou através de suas experiências, que pode-se gerar diversas cores físicas (luz) a partir de 3 cores primárias: o Vermelho, o Verde e o Azul (PEDROSA, 1977).

Neste mesmo século, Goethe, gênio da literatura alemã, conseguiu difundir sua *Teoria das Cores* (1749-1832), vencendo as barreiras da época ao produzir um dos mais importantes estudos científicos sobre o assunto, a **Farbenlehre** (Doutrina das Cores, Figura 3). Nessa obra, ele procurou democratizar o estudo do assunto, tornando mais acessível sua linguagem, compreensão e desdobramentos em diversas áreas do conhecimento. Sua teoria foi fonte de inspiração para muitos intelectuais, pela coerência, tratamento e análise da cor. Na

fundamentação da teoria da cor de Goethe, o elemento original e determinante é sua fundamentação fisiológica, ao considerar a cor como um fenômeno elementar para o sentido da visão. A abordagem desse fenômeno, das associações psicológicas da percepção e as qualidades estéticas das cores tornaram-se a partir de Goethe, tarefa mais fácil de ser assimilada (GOLDMAN, 1964, p.17).

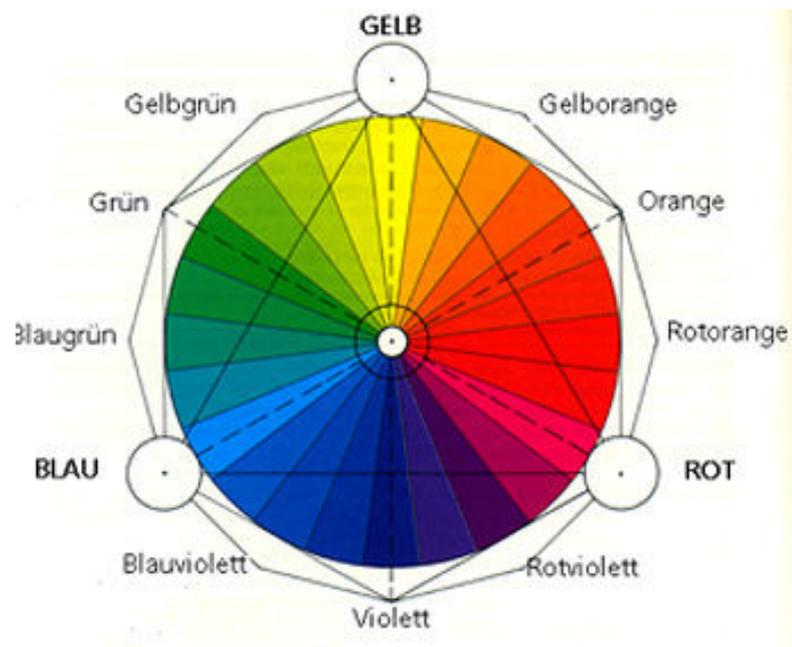


Figura 3: Farbenlehre (Doutrina das Cores).
Fonte: Imagens do Google

Durante os séculos XVIII-XIX vários estudiosos elaboraram teses sobre a fisiologia do sentido da visão, da percepção do espaço e das cores, com destaque para Ewald Hering, fisiologista alemão (1834-1918). Entretanto, o estudo da cor como ciência é um campo considerado relativamente novo.

Somente no ano de 1942 a classificação das cores do pintor norte americano Albert Munsell (1858-1918) foi adotada oficialmente pelos Estados Unidos da América apesar de ter sido criada em 1912. Essa classificação foi adotada como guia para o melhor entendimento desta pesquisa, porque é simples, prática e flexível, contendo uma comparação visual e objetiva que vai além das

características quantitativas e qualitativas. Munsell criou um sistema de padrões a partir da combinação de três variáveis: matiz, claridade e saturação. Esse sistema procura solucionar o problema de identificação das cores, muitas vezes descritas de forma vaga em outros estudos. Atribui valores numéricos à presença de cada uma das variáveis numa determinada cor (PEDROSA, 1977).

No âmbito da arte pós-Leonardo da Vinci, surge na pintura européia do século XIX o **Impressionismo**, movimento artístico que valoriza a pesquisa sobre a óptica e seus efeitos ópticos. A luz e o movimento encontrados nas telas impressionistas são conseguidas através de pinceladas soltas, onde o contraste entre vários tons formam a imagem de acordo com a lei das cores complementares. Assim, um amarelo próximo a um violeta produz um efeito mais real do que um claro-escuro muito utilizado pelos academicistas no passado. No impressionismo o pintor deixa o atelier e vai trabalhar ao ar livre. Um mesmo objeto é retratado em vários horários diferentes para melhor capturar as nuances da natureza. O nome do movimento é derivado da obra **Impressão, nascer do sol** (1872), de Claude Monet (GOLDMAN, 1964, p.19) (Figura 4).



Figura 4: Impressão, nascer do sol, Claude Monet, (1872)
Fonte: Imagens do Google

Os estudos sobre a teoria das cores como fenômeno também foram abordados pela Escola Bauhaus (1919-1933), onde o assunto foi associado ao desenvolvimento da importância da forma e funcionalidade. A Bauhaus foi fundada pelo arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969) e surgiu como resultado da fusão da Academia de Belas Artes de Weimar, com a Escola de Artes e Ofícios, que havia sido dirigida pelo pintor e o designer belga Henry Van De Velde (BARROS, 2006).

Lílian Ried Miller Barros, no seu livro *A Cor no Processo Criativo* (2006, p. 54), descreve o ambiente da Bauhaus, assim:

O ensino da cor foi concebido paralelamente ao ensino da forma. A criação desse novo conteúdo didático surge como tentativa de isolar os elementos básicos da composição, procurando oferecer aos alunos as ferramentas para uma linguagem universal. Uma linguagem que servisse aos novos objetivos da vida moderna.

Entre os mais importantes mestres no ensino da cor na Bauhaus estão: Johannes Itten, Paul Klee (Figura 5), Wassily Kandinsky (Figura 6) e Josef Albers (Figura 7), que estudaram as tensões das cores e das formas.

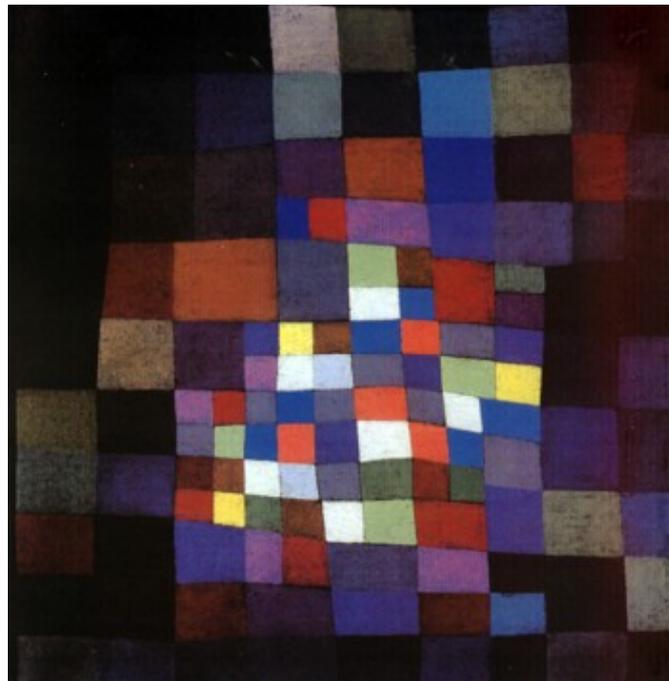


Figura 5: Estudo de Cores, Paul Klee, 1934
Fonte: Imagens do Google



Figura 6: Estudo de Cor: quadrados com círculos concêntricos,
Vassily Kandinsky, 1934
Fonte: Imagens do Google

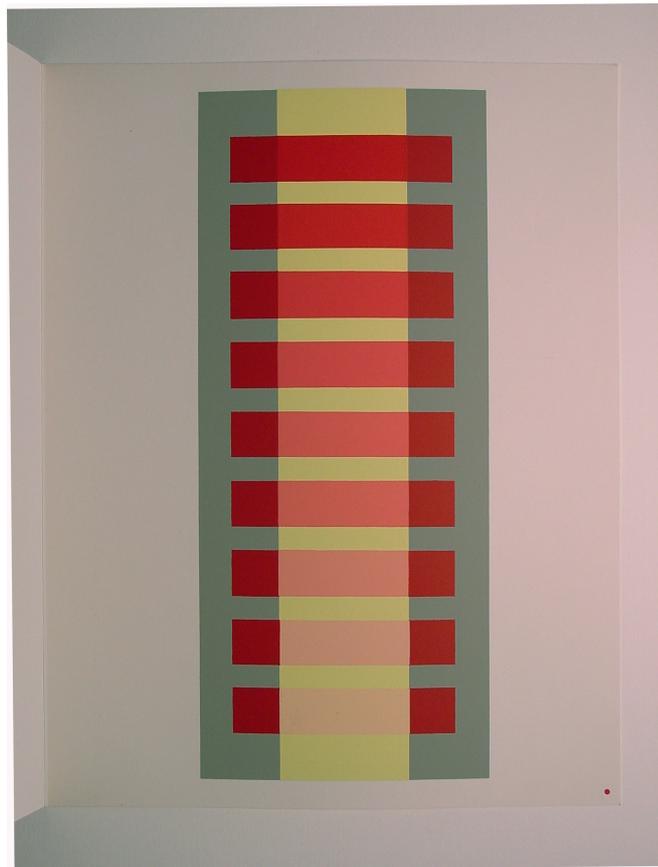


Figura 7: *Interactions of Color*, Josef Albers, 1963
Fonte: Imagens do Google

As pesquisas e estudos entorno da cor sempre envolveram complicadas fórmulas e vêm se revelando um vasto campo de conhecimento, que contempla a física, química, fisiologia e a arte. Sua aplicação atua basicamente no âmbito da arquitetura, artes visuais, design, moda, psicologia, sinalização, teatro e cromoterapia, embora essa aplicação seja bem mais ampla e se estenda também à indústria. As descobertas de Newton, por exemplo, colaboraram para o conhecimento dos princípios atuais da Tecnologia de Imagem Digital (GOLDMAN, 1964, p.20).

A aplicação da teoria das cores apresenta ainda resultados sobre a composição química dos pigmentos, os efeitos óticos, a fisiologia do aparelho visual humano, as questões psicológicas da sua interpretação e assimilação, até os efeitos danosos dos pigmentos no organismo humano.

1.2 CARACTERÍSTICAS DAS CORES

As cores são percebidas através da luz. A luz do sol, aparentemente branca, é, na verdade, composta pelas sete cores do arco-iris. A radiação luminosa proveniente da luz solar, seu fracionamento por um espectro (prisma ou água) torna visível todos os matizes existentes na natureza.

O fenômeno da percepção da cor ocorre quando a luz ilumina um objeto e é absorvida por ele e transmitida à visão do homem, através de cones. Existe no olho humano cerca de seis milhões de cones que percebem a cor através de células. Os Cones são as células do olho humano que tem a capacidade de reconhecer as cores.

Os bastonetes são outro tipo de célula do olho humano e tem a capacidade de reconhecer a luminosidade. Existem aproximadamente 6 milhões em cada olho humano concentrados na região fóvea. A ausência ou deficiência nos cones dá origem ao daltonismo. Os Bastonetes são células fotoreceptoras da retina que conseguem funcionar com níveis de luminosidade baixos. São basicamente

responsáveis pela visão noturna. Têm este nome derivado à sua forma alongada e cilíndrica. São também usados na visão periférica.

O canal de percepção de radiação luminosa é o olho. A primeira função dos olhos é focalizar a luz. Seu funcionamento é como o de uma câmera fotográfica, onde os raios de luz penetram pela córnea, que possui um grande poder de focalização. A íris regula a quantidade de luz que entra nos olhos, aumentando ou diminuindo o tamanho da pupila (abertura central da íris, Figura 8).

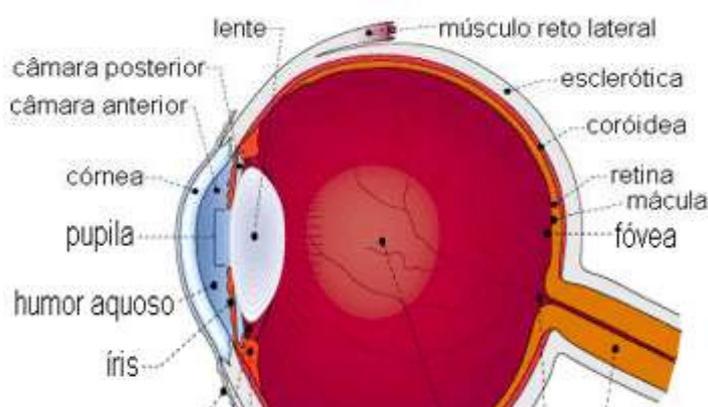


Figura 8: Olho Humano
Fonte: Imagens do Google

A luz então viaja através do cristalino, que faz o ajuste fino na focalização sobre a retina, localizada na parte posterior do olho, atuando como se fosse o filme da câmera. A retina transforma a luz em impulsos elétricos, que são levados pelo nervo óptico até o cérebro.

A retina capta os sinais luminosos e os transforma em impulsos nervosos. O mecanismo da visão, através dos distintos comprimentos de ondas, capta imagens coloridas e o cérebro e a mente interpreta. A percepção da cor ocorre no cérebro através de uma série de efeitos, constituídos por radiações eletromagnéticas.

A *cor* não tem existência material: é apenas sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz - mais precisamente, é a sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão. Seu aparecimento está condicionado, portanto, à existência de dois elementos: a *luz* (objeto físico, agindo como estímulo) e o *olho* (aparelho receptor, funcionando como decifrador do fluxo luminoso, decompondo-o ou alterando-o através da função seletora da retina (PEDROSA, 1977).

O cérebro é responsável pela integração dos diversos tipos de sinais recebidos e pela formação da imagem. A imagem é formada pelo contraste entre a luz e a sombra.

Segundo Zajong (1993, *apud* RAMOS, 1996) “Tanto a luz quanto a sombra são de consistências efêmeras, impalpáveis, porém visíveis. Elas formam parte do mundo das cores. A luz é sempre invisível. Nós vemos somente coisas, somente objetos, nunca a luz”.

Na percepção visual se distinguem três características principais que correspondem aos parâmetros básicos da cor, matiz, valor e croma, segundo Pedrosa (2006, p.160):

- Matiz: Valor;
- Luminosidade ou brilho;
- Croma

O matiz ou valor refere à variedade do comprimento de onda da luz direta ou refletida, percebida como vermelho amarelo, azul e demais, resultante das misturas dessas cores. A luminosidade ou brilho serve para medir o grau de intensidade da cor. O croma representa a saturação percebida como intensidade da cor. Quando uma cor apresenta alto índice de cromaticidade é comumente chamada de cor viva.

Através da extração de pigmentos de elementos da natureza ou da industrialização, o homem pode gerar cores e adicionar a diversos tipos de superfícies. Os pigmentos conferem cor à tinta, conferindo percepção à elas. A indústria e a tecnologia criaram os pigmentos sintéticos e as técnicas de pintura evoluíram. Cores artificiais, elaboradas em laboratórios podem ser tão intensas e belas como as cores naturais que tentam imitar.

As cores-pigmento opacas são as de superfície de determinadas matérias químicas, produzidas pelas propriedades dessas matérias em absorver, refletir ou refratar os raios luminosos incidentes. Sua tríade primária é composta pelo vermelho, amarelo e azul, cores que em mistura proporcional produzem um cinza neutro escuro, ou preto. Esse fenômeno é denominado síntese subtrativa (Figura 10).



Figura 10: Cores Pigmento
Fonte: Imagens do Google

As cores-pigmento transparentes são as de superfície produzidas pela propriedade de alguns corpos luminosos incidentes, por efeitos de absorção, reflexão e transparência, tal como ocorre nas aquarelas, nas películas fotográficas e

nos processos de impressão gráfica em que as imagens são produzidas por retículas e por pontos nos processos computadorizados (Figura 11).

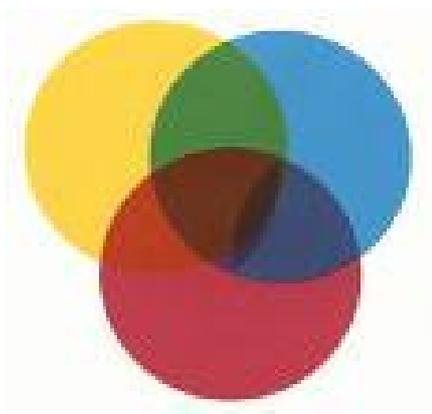


Figura 11: Cores Pigmento Transparentes
Fonte: Imagens do Google

1.3 CLASSIFICAÇÃO DAS CORES

Segundo a composição da suas estruturas as cores são classificadas com as seguintes denominações.

- Cores primárias;
- Cores secundárias;
- Cores terciárias.

As cores primárias são consideradas primitivas e indecomponíveis que, misturadas em proporções variáveis produzem todas as cores do espectro solar, que dão cor a toda natureza. Elas são no âmbito formal da pigmentaria, o amarelo, o azul e o vermelho (Figura 12).

Cores Primárias



Cores Secundárias

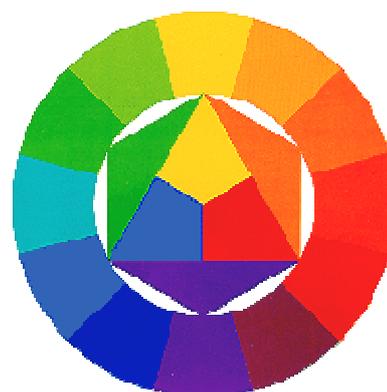


Figura 12: Cores Primárias e Secundárias
Fonte: Imagens do Google

Na teoria de Young-Helmholtz (1773-1829) existem três cores primárias na constituição do homem, e não na natureza da luz. Para Young, “a maioria dos fenômenos relacionados à cor deve-se à existência de estímulos de excitação do olho humano, sensíveis à luz que reagem, respectivamente, ao azul violeta, ao verde e ao vermelho-alaranjado.

As secundárias se criam pela mistura equilibrada de duas cores primárias. No aspecto formal pigmentaria elas são o violeta, o verde, e o alaranjado. As terciárias são criadas a partir da mistura equilibrada de quaisquer das cores primárias com as secundárias. Por exemplo o azul-violeta, o amarelo-verde, o vermelho-laranja, etc.

Além dessas classificações acima referidas, existem as cores complementares, frias e quentes.

- Cores complementares;
- Cores quentes;
- Cores frias.

As cores complementares são opostas no disco de cores. A cada cor primária se opõe uma cor secundária, e sempre uma é fria e outra é quente. As cores complementares são ligadas de maneira física, pois os cones dos olhos, ao serem estimulados por uma determinada cor, tendem a "procurar" a sua complementar.

A designação de complementar surge quando uma cor primária é justaposta à secundária, formada pelas outras duas cores primárias. No caso da cor secundária ocorre quando ela é justaposta à cor primária e não entra na sua composição, complementando o espectro solar (Figura 13).

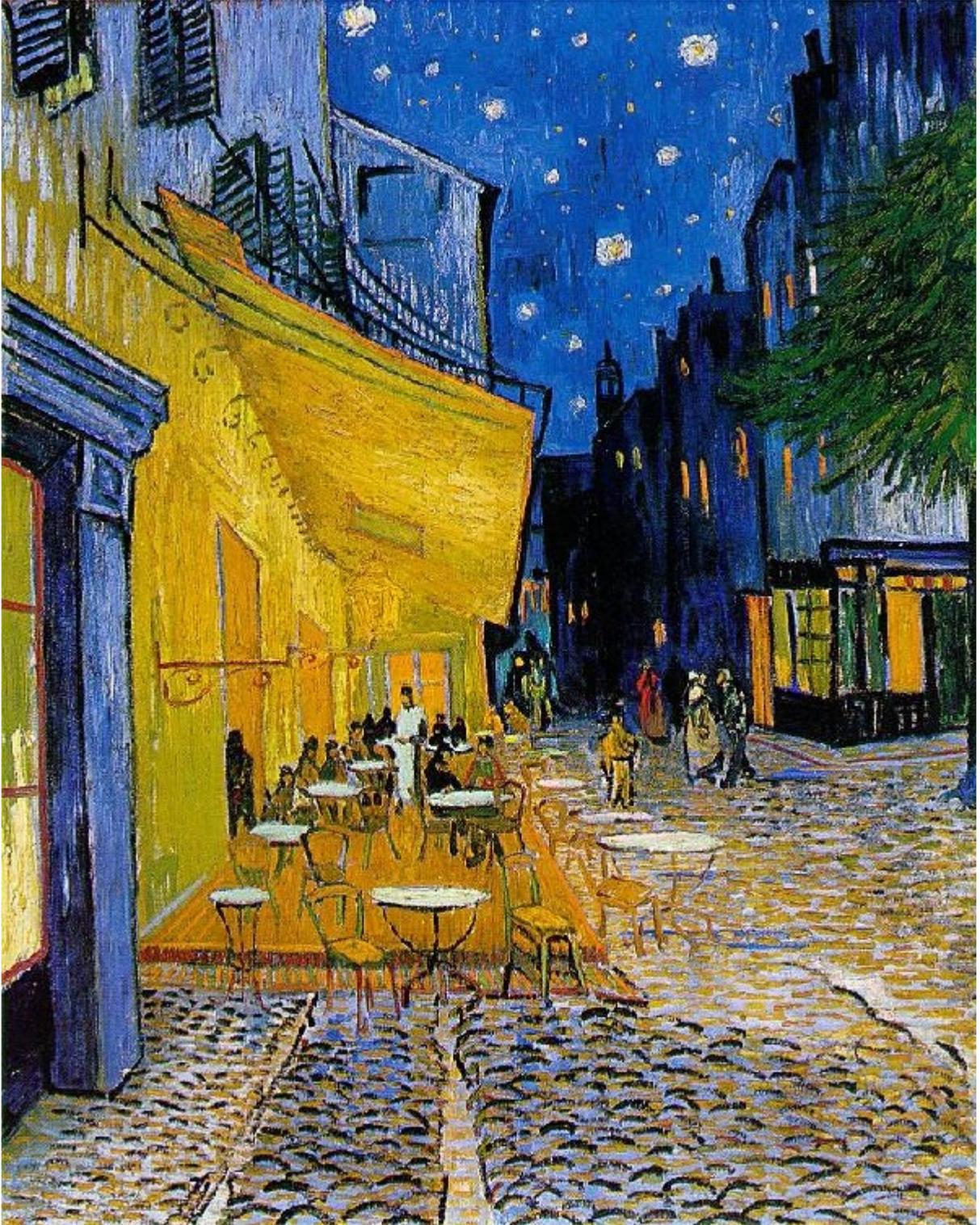


Figura 13: Cafe de Nuit, Vincent Van Gogh
Fonte: Imagens do Google

As cores quentes podem ser identificadas pela predominância de amarelo e vermelho, dando sensação de calor. São consideradas excitantes e sensuais, despertam o calor humano e favorecem a aglomeração, cooperação, transmitem

carinho. As cores frias, opostas as cores quentes, são as cores onde predominam o azul, dando sensação de frio, denotam distanciamento e impessoalidade (figura 14).

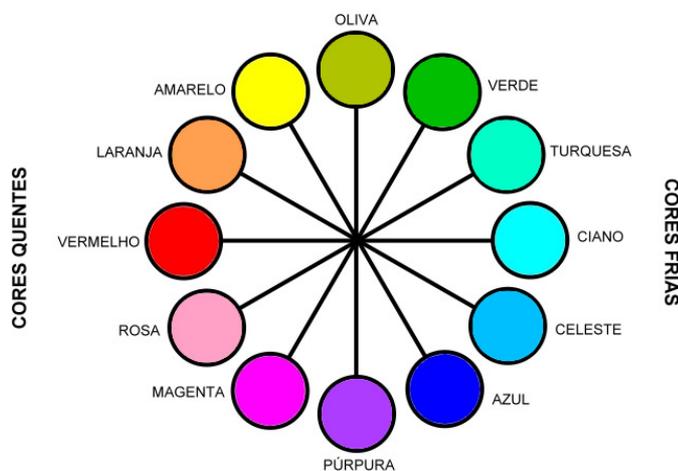


Figura 14: Mapa de cores
Fonte: Fonte: Imagens do Google

Existem ainda as cores análogas. Analogia significa semelhança. As cores análogas são semelhantes em sua composição. Representam a mistura gradativa entre as cores do círculo cromático, um matiz gradativo, um "dégradé" que forma uma escala entre duas cores. Essa variação também é conhecida como matiz e, quando é feita entre uma cor primária e uma secundária que sejam vizinhas no círculo cromático, forma uma escala de cores análogas.

Além da luz solar, o homem moderno criou outras fontes de luz. Mas nada comparável com a beleza colorida da luz incidente sobre os diferentes elementos físicos e químicos da natureza, por efeitos de absorção, dispersão, reflexão e refração, fenômenos que vêm sendo estudados desde a antiguidade por filósofos e artistas.

1.4 PROPRIEDADES PSICOLÓGICAS DA COR

Na visão psicológica, as cores têm um papel subjetivo. Existem três fatores que influenciam e determinam as escolhas de cores, são eles: psicológicos, sociológicos e fisiológicos. Entretanto, não se deve procurar o efeito isolado da cor e sim o conjunto agradável do qual ela participa, pois, em uma organização sensorial nada produz maior prazer do que a percepção cromática.

Age também sobre o nosso subconsciente, e de uma maneira especial a cada sensibilidade, que pode ainda ser alterada por associações de idéias ou recordações mesmo latentes. É assim que, para alguns de entre nós, uma cor associada a recordações felizes vai se manter sem nos percebermos a uma cor alegre. Estudos científicos provaram a influência das cores sobre o comportamento dos indivíduos, a tal ponto que não viria à idéia de ninguém pintar de vermelho um quarto de clínica. É um pouco simples falar de psiquismo a propósito de cada cor, visto que a sua justaposição, ou associação com outras cores, ou com cinzentos, pode modificar essas impressões (BERESNIAK, 1996, p.62).

A descoberta do poder de influência e significados das cores no cotidiano do ser humano vem sendo utilizado através dos tempos para demarcar produtos e até ideologias. Como exemplos: pode-se citar o vermelho, caracterizado como uma cor vibrante, utilizado como símbolo do Império Romano, dos nazistas e comunistas, na intenção de representar paixão pelo movimento.

Na Bandeira Brasileira originalmente a cor verde simboliza a casa de Bragança, da qual fazia parte D. Pedro I, em referência ao estandarte pessoal de D. Pedro II, ao passo que a amarela simbolizava a casa de Habsburgo, da qual fazia parte D. Leopoldina. O losango é um símbolo heráldico ligado ao feminino, reforçando a associação à imperatriz. Contudo, na interpretação popular o verde representa as florestas, o amarelo, os minérios e o azul, o céu (POLIANO, 1986, p. 226).

Por sua expressividade de fácil assimilação, a cor anda lado a lado com a publicidade contribuindo fortemente para a transmissão da mensagem idealizada. A cor tem o poder de captar rápida e emotivamente a atenção do comprador por isso,

a perfeita adequação dela à sua finalidade deve ser precisa. Antes do lançamento de uma marca no mercado é efetuado todo um estudo de formas e cores e da sua apresentação visual deve fazer parte também uma análise da cor de fundo e contraste para que a marca adquira visibilidade na medida em que arte e ciência se alternam quando o assunto é cor.

Nesse sentido, as empresas e o marketing utilizam dessas propriedades para influenciar e criar identidade para alguns produtos. Um bom exemplo de identidade visual é o Mac Donald's; em qualquer lugar do mundo onde estiver sua marca é reconhecida pelo famoso "m" vermelho em forma de arcos.

No campo das artes, o fator mais importante trata de seu caráter efêmero, impalpável. A cor depende da luz e dos nossos olhos para existir. GOETHE (1749-1832), afirmava que "toda cor tem por origem uma luz. A cor é fruto da luz e os tons baixos ou escuros, produtos da sombra". É no contraste entre a luz e a sombra que ela surge. "A própria luz é sempre invisível. Nós vemos somente coisas, somente objetos, nunca a luz, segundo Arthur Zajong (1993 apud RAMOS, 1996).

A luz, como elemento efêmero e impalpável, contribui para fazer emergir e ressaltar as cores e formas dos objetos. Através das cores o artista cria sua simbologia e sua linguagem de comunicação visual, na medida em que da cor nasce a forma. A decodificação é realizada na simbologia emocional, configurada no espaço pictórico e vai provocar as mais diferentes sensações.

Todos olham as cores de modo idêntico, porém, sentem de forma diferente. Segundo Alfredo Bosi, em seu texto *Fenomenologia do olhar* (1990) "o olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade". A partir dessa reflexão, pode-se entender que apesar de toda a teoria, o ser humano é complexo e reage influenciado por uma série de fatores.

As cores são capazes de provocar sensações e liberar um leque de possibilidades criativas na imaginação do indivíduo artista ou do expectador da obra

de arte em três ações: a de impressionar a retina, a de provocar uma reação e a de construir uma linguagem própria comunicando uma idéia ou valor.

A partir do primeiro momento, a cor impressiona a visão e exerce forte influência sobre o estado de alma e forma física do indivíduo. Vincent Van Gogh brincou de forma emocional com as cores. Em *Saint-Rémy* ele mudou os tons violentas do verão para cores menos densas, na tentativa de fazer uma pintura mais calma. Reprimindo seu excitamento, conferiu às suas pinturas sensações cromáticas maravilhosas, que projetam cargas emotivas e psicológicas intensas (Figura 15).



Figura 15: The Bedroom in Arles, Saint Remy por Van Gogh, 1889.
Fonte: Imagens do Google

Picasso também demonstrou toda sensibilidade através da cor, quando passou pelas fases azul e rosa (Figuras, 16, 17).

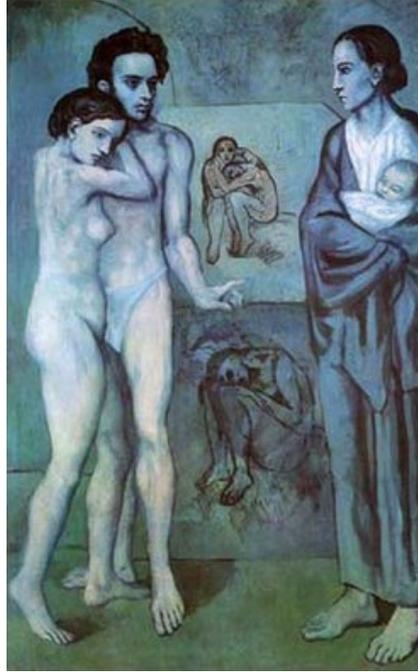


Figura 16: A Vida, 1903
(fase azul)
Fonte: Imagens do Google



Figura 17: A família de Saltimbanco
Picasso, 1905 (fase rosa)
Fonte: Imagens do Google

Para esses artistas, a cor tinha uma simbologia própria e significativa emocional. Assim, os amarelos que contêm muita luz, tendem à alegria e excitação; porém os azuis com pouca presença de luz tendem a deprimir. Isto porque as cores não constituem somente fatores estéticos e de atração, exercem uma ação estimulante de grande importância (como a luz do sol).

O azul ao exercer seu movimento em direção ao espírito e não ao corpo físico, transporta o espectador para outra dimensão e mostra-se uma cor imaterial, capaz de despertar no ser humano um profundo desejo de pureza e de contato com o divino, por isso mesmo é considerada a cor mais fria.

Kandinsky (1866-1944) analisou o azul e argumentou que esta realiza um movimento concêntrico, ao contrário do amarelo que se irradia. No seu entendimento a cor azul exerce um movimento horizontal sobre o espectador, mas, em sentido oposto, não vem ao encontro do homem como o amarelo (corporal), mas vai ao encontro do lado espiritual do espectador como um movimento físico de distanciamento (Figura 18).



Figura 18: Moscovo I, Kandinsky, 1916, óleo s/tela
Fonte: Imagens do Google

Para Kandinsky o movimento concêntrico do azul faz com que o espectador seja levado por ele, representando uma viagem espiritual, um papel ativo, embora, presume-se que sua ação seja direcionada ao interior, representando o estado de espírito do artista no momento da criação, misturado com preto representa um som mais intenso e ativo. Ao estabelecer a ligação com o lado espiritual do homem, o azul traz consigo paz e calma, mas Kandinsky detecta também um estado de tristeza que ultrapassa o humano.

1.4.1 Efeitos Psicológicos das Cores

As cores são sempre associadas a tratamentos terapêuticos alternativos, os quais contribuem para estimular sua energia vital. As sensações visuais que têm apenas a dimensão da luminosidade são chamadas de acromáticas. Todas as tonalidades entre o branco e o preto, ou seja, o cinza-claro, o cinza e o cinza-escuro, formam a chamada escala acromática. As sensações visuais compostas por todas as cores do espectro solar fazem parte da escala cromática. Através de pesquisas, foi detectado que caracteres alegres correspondem intuitivamente à cor, enquanto as reações de pessoas deprimidas correspondem à forma.

Efeitos psicológicos da cor são ilusões ópticas e outros fenômenos psíquicos induzidos pela cor. Estes fenômenos são causados, em parte, por associações subconscientes com experiências anteriores e também por fatores hereditários. Determinadas cores tem efeitos psicológicos específicos embora sujeitos a variações individuais. As ilusões cromáticas mais importantes dizem respeito à distância, temperaturas e efeitos na afetividade psíquica em geral (Figura 19).

Psicodinâmica das cores

	Cor	Efeito de distância	Efeito de temperatura	Efeito psicológico
	Azul	Afastamento	Frio	Calmante
	Verde	Afastamento	Frio a neutro	Muito calmante
	Vermelho	Aproximação	Quente	Muito estimulante
	Laranja	Muita aproximação	Muito quente	Excitante
	Amarelo	Aproximação	Muito quente	Excitante
	Castanho	Muita aproximação Claustrofóbico	Neutro	Excitante
	Violeta	Muita aproximação	Frio	Agressivo, cansativo, deprimente

Figura 19: Psicodinâmica das cores
Fonte: Kargere, 1969

Amarelo: É a cor mais clara, a mais alegre, irradiante e jovem, tônica e brilhante. O amarelo continua luminoso, mais perde a sua força quando é misturado com o branco. Em contrapartida, o seu dinamismo aumenta quando é justaposto as cores escuras. Ao lado do cor-de-rosa, torna-se ácido, mas com uma cor-de-laranja simboliza o sol. Em quantidade igual com o azul, perde muito sua força e o azul também, mas com o violeta retoma a sua vitalidade. Também pode significar a cor do atrevimento, da raiva, dos impulsos e da falsidade.

Vermelho: É uma cor vivificante e excitante. Com uma sensibilidade equivalente, possui a vibração mais brilhante e, conforme a cor vizinha, pode ser estridente, exaltadora, ou vulgar. Em consonância com um cinzento médio, cria um sentimento trágico. É a cor de maior atração, mas que cansa com facilidade.

Simboliza as paixões mais violentas do homem. Identifica-se com perigo e coragem. É uma cor cálida.

Azul: é uma cor profunda e mística, calma e poderosa. Adapta-se muito bem misturado com o branco, e forma facilmente consonâncias com um grande número de verdes exalta os castanhos e mantém simultaneamente as suas qualidades. É também a cor da pureza. De tudo o que é simples, fresco, calmo e tranqüilo. Além de simbolizar “conservadorismo” é também a cor da inteligência, das vocações intelectuais, da frieza de raciocínio. É a cor clássica da tranqüilidade.

Verde: Quando se apresenta mais amarelo do que azul, é vivificante. Se o pigmento azul prevalece mais do que o amarelo pode tornar-se triste, porém, justaposto ao azul mantém todas as suas virtudes. O verde é uma cor que permite um numero quase infinito de variantes. Basta apenas observar a natureza, da primavera até ao outono. Procura-se o verde nas harmonias perdidas. É a cor da esperança. Além disso, é uma cor repousante por excelência, convida à meditação.

Alaranjado: É a cor mais dinâmica, associada à alegria do amarelo e à ação do vermelho. É uma cor excitante, vivificante, brilhante e orgulhosa. O alaranjado perde depressa a sua intensidade quando misturado com o branco. Em contrapartida, misturado com o preto, forma castanhos densos e belos. É o dinamismo em forma de cor, relaciona-se poderosamente com ardor e entusiasmo, o que a torna muito especial. É uma cor cálida seu complementar é o azul.

Violeta: É uma cor nobre e altiva. Associada com o vermelho torna-se ainda mais altiva. Misturada com o branco, torna-se malva e pode tornar-se progressivamente mateira. Mas o vermelho-violeta é fonte espiritual, e o azul-violeta evoca a solidão e o frio. As suas associações primárias são: tristeza e eminência. Também significa misticismo, imposição e apreensão. Cor de caráter melancólico, mas que em tonalidades claras expressa delicadeza. Cor secundária que se complementa com o amarelo. O violeta é a mais silenciosa das cores.

Branco: É o resultado da mistura de todos os matizes do espectro solar. O branco é a síntese aditiva das luzes coloridas. Em pigmento o branco é a

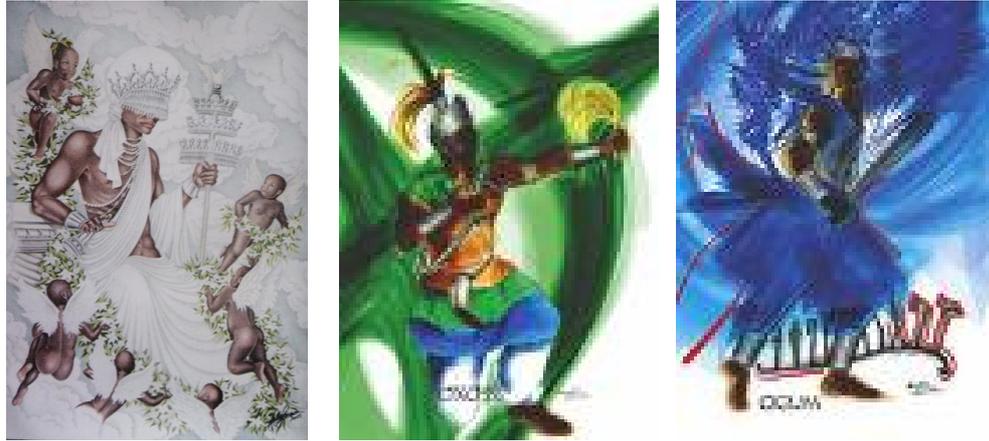
superfície capaz de refletir o maior número possível dos raios luminosos contidos na luz. Representa paz e pureza, castidade, verdade e pureza. Para muitos o branco não é cor, simplesmente tonalidade. Pode se tornar frio se é misturado em grandes quantidades.

Preto: Psicologicamente relaciona-se com azar, maldição e perversidade. Nas civilizações ocidentais tem significado de aflições, morte, tristeza e solidão. É depressivo, solene, profundamente dominante. Ambientalmente o preto modifica o efeito das cores realçando seus tons. Intensifica os valores altos e reduz a intensidade dos baixos. É o tom que menos reflete menos a luz, e quando é misturado com qualquer cor, agrava as influências negativas. Também não é considerado cor, porque sua natureza é oposta à luz. Considerada a ausência total da luz.

Cinza: É a mistura do branco com o preto. É uma cor neutra. Geralmente costuma simbolizar tranquilidade e sossego, assim como sobriedade, moderação prudência, resignação e humildade. Dependendo da sua harmonização pode se incluir em um ambiente alegre, ou trágico. É o grande harmonizador de todos os tipos os tipos de composições de cores.

Uma análise psicológica das cores também contempla elementos culturais. Na analogia entre a simbologia da cultura dos afro-descendentes e os orixás, as cores das indumentárias têm identidade significativa e assume uma importância muito grande.

Verger (1999) descreve os orixás com suas cores características, existem muito mais divindades, porém alguns têm marcado um colorido que os identifica: Oxalá veste-se de branco, significando a paz (Figura, 20). Oxossi vibra na cor verde e representa o rei das matas, pois vive na floresta (Figura, 21). Ogum o orixá ferreiro é também guerreiro e representa os metais, se veste de azul marinho ou azul escuro (Figura, 22).



Figuras 20, 21,22: Oxalá, Oxossi, Ogum
Fonte: Imagens do Google

Omolu é um orixá velho, senhor da morte, cuida das doenças contagiosas e é ligado simbolicamente ao mundo dos mortos. Obaluayê em algumas etnias é significado como Omolu em sua juventude, portanto os dois são cultuados como a mesma pessoa, entretanto Obaluayê é considerado o rei dono da terra, ambos vestem as cores vermelho, preto e branco (Figura, 23). Xangô foi um rei lendário oriundo da Nigéria na África, tem caráter violento e vingativo, cuja manifestação é representada pelos raios e os trovões. As cores usadas por Xangô são o vermelho e o marrom (Figura 24). Exu é considerado o mais humanos dos orixás, é o senhor dos destinos, guardião dos caminhos e das encruzilhadas. No sincretismo religioso é erradamente identificado como o diabo, por seu arquétipo ambivalente – o bem e o mal. Na sua indumentária predominam a cor preta e vermelha (Figura 25).



Figuras 23, 24, 25 – Omolu, Xangô, Exu
Fonte: Imagens do Google

Iansã tem vestimenta vermelha. Essa cor está associada ao elemento fogo e ao caráter guerreiro desse orixá (Figura 26). Oxum assume os mistérios na mitologia Yoruba representando o amor, a beleza e a prosperidade, assim, veste amarelo simbolizando o ouro (Figura 27). Yemanjá veste-se de prata transparente ou verde água, representando o mar (Figura 28).



Figura: 26, 27, 28 - Iansã, Oxum, Yemanjá
Fonte: Imagens do Google

Assim, compreende-se um pouco desse mundo mágico. Podendo-se entender também que sua importância e efeito sobre o comportamento do homem está longe de se limitar a sensações de quente e frio, seu alcance extrapola visões psicológicas e é fator preponderante na arte.

CAPÍTULO 2

QUESTÃO IDENTITÁRIA/REFLEXÃO SOBRE OS PROCESSOS CULTURAIS E ARTÍSTICOS

Discutir a relação identidade / cultura, é uma necessidade inicial que se impõe a esta dissertação, visto que, estudos vêm apontando a necessidade de se considerar a centralidade que a cultura vem assumindo nestas últimas décadas, na construção de todos os aspectos da vida social.

2.1. IDENTIDADE/AUTOCONCEITO

Ao estudar o homem e suas origens, aprendeu-se a relevância e o valor do passado. Sabe-se que existem elos invisíveis interligando o indivíduo aos seus ancestrais e cada cultura forma sua identidade através da interação e assimilação intercultural, mas, guarda na sua ancestralidade todo o segredo de sua existência.

Os processos sociais implícitos na formação e conservação da identidade cultural são determinados pela estrutura social. O conceito de identidade tem função multidimensional e envolve contribuições da Sociologia, Antropologia e Psicanálise, entre outras matérias e representa aquilo que evidenciaria algumas particularidades de pessoas ou grupos, ao mesmo tempo em que lhes aproximaria de outros, levados por sentimentos de pertencimento e similaridade.

[...] toda forma de identificação supõe também, ao menos implicitamente, um processo de diferenciação: nos identificamos a – ou, eventualmente, contra – qualquer coisa. Pelo pertencimento ou pela exclusão, a identidade aproxima-se tanto daquilo que ela leva em consideração como daquilo que ela negligencia (BOSSÉ, 2004, p.161).

Cada identidade se forma na interação de elementos tais como cultura, classe social, etnia, gênero e raça. Ou seja, tudo que pode ser considerado **ser**, é apreendido também através do reconhecimento da existência do outro. Portanto,

entende-se como algo fluido, não homogêneo, formado a partir das experiências sociais.

Na abordagem contextual antropológica de Agier (2001, p.2), “não existe definição de identidade em si mesmo” e, os processos identitários não existem fora de um contexto. Trata-se apenas do indivíduo desempenhar toda a atividade exigida pela sociedade para satisfação de suas necessidades.

A arte como uma expressão e linguagem é discursiva e constitui uma identidade social. Olivieri (2005, p. 23) como pesquisador argumenta que “o processo criativo essencialmente se dá no inconsciente”. Significativamente, a poética de uma obra de arte, deve se desenvolver entre uma multiplicidade de imagens e conteúdos, que povoam o imaginário do artista. Quando ela tem força cultural, se impõe e consegue transpor fronteiras. Uma nova visão de mundo, não emerge simplesmente, precisa estar embasada na cultura.

Stuart Hall (2003, p. 18) estabelece que a identidade do sujeito pós-moderno é uma “celebração móvel, formada e transformada em relação às maneiras pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. Nesse sentido, a universalização quebrou com a rigidez e os conceitos atuais são mais liberais, ficou entendido que não existe unanimidade, mas, espontaneidade, principalmente na arte.

Ainda segundo Hall (2003):

A identidade é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.

Como a identidade é intrínseca ao indivíduo é através dele que ela é criada, entretanto, remete tanto ao artista criador quanto às suas origens. Para

identificar sua origem não é necessário somente lançar um olhar aguçado sobre esse mundo simbólico. As construções de identidade são sempre processos simbólicos que ocorrem entre os indivíduos e determinada cultura. “A memória e a representação identitária construídas pelo sujeito acompanham narrativas, de modo a ir construindo a sua organização subjetiva, através da qual ele se reconhece e reconhece o outro” (GIDDENS, 2002).

Do ponto de vista da Psicanálise, a identidade é um processo de construção individual. Na sua trajetória, o indivíduo constrói sua individualidade através da sua vivência e nesse processo, pode assimilar influências por ação do meio, ou ambiente ao qual pertence. Heidegger (2003) argumenta que “criação é produção, confecção. Uma obra de arte necessita obrigatoriamente da ação manual do artista: sem esta ação ela não existiria”. Essa perspectiva contempla a visão que o indivíduo tem de si e que transmite ao outro.

Erving Goffman (1982) apresenta três classificações de identidade: pessoal (ego) e social. A identidade pessoal é reconhecida pelas marcas da aparência pessoal e as herdadas dos antepassados. A relativa ao ego é uma identidade subjetiva, ou seja, formada pelo caráter ou personalidade inerente ao indivíduo. A identidade social é construída pela influência do meio ambiente ao qual o indivíduo está inserido.

Ainda nesse processo, o indivíduo, representa sociologicamente vários papéis: como pais, filhos, profissionais e políticos entre outros. Nesses papéis, ele precisa desenvolver competências para negociar acordos. Suas funções são fontes importantes de significados de individualização e autoconstrução do seu caráter.

Identidade trata, portanto, de um processo de construção do eu, mas, não se forma sem o outro. Precisa estabelecer relações e negociações para conseguir o equilíbrio e poder resultar em um sujeito. Nesse sentido, pode-se entender que cada indivíduo possui uma identidade específica, individual e nesse processo dinâmico, as interações sociais ocorrem e se auto-remodelam ao se envolver com outros grupos.

Então, identidade cultural pode ser considerada um modelo que assegura unidade simbólica a um grupo. Cada grupo humano lega às novas gerações o patrimônio cultural que recebeu de seus antepassados. Isto se constitui na essência da herança cultural, veiculada pela aprendizagem. Essa passagem da cultura para a outra geração, dentro do mesmo grupo, é denominada de transmissão cultural. A identidade de um povo é formada, portanto, através dessa interação e resulta na sua cultura.

Na contemporaneidade, observa-se que a humanidade vem assumindo ou incorporando velozmente, atitudes ou costumes de outras culturas, fatos percebidos nas práticas sociais comuns ou semelhantes que vêm ocorrendo em todo o mundo. O sociólogo e geógrafo baiano Milton Santos (1926-1970) antecipava suas idéias do que mais tarde seria caracterizado como globalização, antes que este conceito passasse a ser de domínio público, advertindo para a possibilidade de gerar o fim da cultura, da produção original do conhecimento, conceito depois desenvolvido por outros filósofos. Suas abordagens sobre o espaço urbano, coloca a periferia como abrangendo o planeta inteiro.

Hoje no mundo globalizado a informação está disponível em tempo real, *online* e existe a possibilidade de referenciais africanos serem identificados tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Milton Santos (2000, p.78) comenta que “a identidade permite que o indivíduo se localize em um sistema social e seja localizado socialmente [...] São sentimentos, valores, crenças e cosmovisões em comum”. Esse fenômeno seria resultado do crescente e acelerado desenvolvimento dos meios de comunicação: tecnológicos e de transporte, que favoreceram o intercâmbio entre culturas.

2.2. DISTÚRBIOS IDENTITÁRIOS

Na abordagem contextual antropológica o indivíduo necessita desempenhar suas atividades para satisfação de suas necessidades. Tome-se como

exemplo o conhecimento da história do Brasil. Os grupos imigrantes passaram a agir e interagir no novo espaço geográfico buscando sua adaptação.

Os “distúrbios identitários” são fatores herdados do processo de dominação, que mina a cultura dos considerados dominados. O escritor e historiador Gilberto Freire em *Casa Grande e Senzala* (1983) revelou eventos que contribuíram para o racismo que se instalou em todas as esferas da nova sociedade brasileira.

A cultura negra só pode ser entendida na relação com as outras culturas existentes em nosso país. E nessa relação não há nenhuma pureza; antes, existe um processo contínuo de troca bilateral, de mudança, de criação e recriação, de significação e ressignificação. Quando a escola desconsidera esses aspectos ela tende a essencializar a cultura negra e, por conseguinte, a submete a um processo de cristalização ou de folclorização (GOMES, 2001, p.79).

A sociedade colonial brasileira formada no novo território tentou seguir um modelo europeu, porém, pouco a pouco, foram assimilados usos e costumes das outras culturas a ela agregada. A intensa troca que essa mistura impôs, pode ser reconhecida e se reconhece com o nome de “povo brasileiro”. A pintora Tarsila do Amaral, retratou muito bem essa miscigenação na sua obra *Operários* (Figura 29). Apenas, cabe ressaltar que essa amostra representa a situação em São Paulo, onde os afrodescendentes eram minoria na época.



Figura: 29 - Tarsila do Amaral, *Operários*, 1933
Fonte: Imagens do Google

No caso de Salvador, segundo dados divulgados pelo PNAD de 2005 para a região metropolitana, 77,5% da população é afrodescendente, sendo que 54,9% é de cor parda, 26% preta, 18,3% branca e 0,7% amarela ou indígena. Salvador é a cidade com o maior número de descendentes de africanos no mundo, seguida por Nova York, majoritariamente de origem iorubá, vindos da Nigéria, Togo, Benim e Gana (BRASIL, 2005).

Assim, os problemas identitários que ocorreram no Brasil também ocorreram em outras partes do mundo e a América foi o continente que mais experimentou esse processo. Agier (2001) em seu estudo sobre *Distúrbios Identitários em Tempos de Globalização* comenta que Identidade é "uma espécie de abrigo virtual ao qual é indispensável nos referirmos para explicar um determinado número de coisas, sem que este tenha jamais uma existência real". Assim, compreende-se que a identidade é impalpável, porém, pode ser sentida através da percepção.

Para Ruiz (2008, p. 110):

A transculturalidade, como uma vivência assumida pela crescente globalização, mostra como as culturas se misturam e se fundem pela existência dinâmica dos fenômenos de comunicação e a tendência às viagens, estudos, exposições e trabalhos no exterior, como também na possibilidade ativa e simultânea de relações econômicas, sociais e culturais.

Fazendo uma viagem pela história da arte, fauves, expressionistas, assim como Paul Gauguin (1848-1903) mestre da pintura universal, que viveu os 7 primeiros anos de sua vida no Peru e aos 17 muda-se para a França, é um claro exemplo dessa problemática. Além dessas mudanças, torna-se marinheiro mercante, onde teve a possibilidade de conhecer várias partes do mundo. Trazendo a teoria antropológica de Agier para o campo das artes visuais, ao contrário de muitos pintores não se incorporou ao movimento impressionista da época, preferindo empreender uma arte primitivista. Essa idéia o levou a buscar novos temas e lugares fora do condicionamento Europeu. Escolheu o Taiti. Suas telas são carregadas da iconografia exótica do lugar, e não faltam cenas que mostram o erotismo natural, revelando sua paixão pelas nativas do lugar (WALTER, 1993).

Ainda segundo Water (1993) “Gauguin é um dos mestres que impressionado pela luz vibrante do Taiti, produziu algumas de suas mais belas obras, utilizando a cor de forma emotiva: seus vermelhos, amarelos, verdes e violetas são intensos”. Após sua estada no Taiti, viveu por algum tempo na Grã-Bretanha, onde sua arte amadureceu, passou algum tempo também no sul da França e na Martinica.

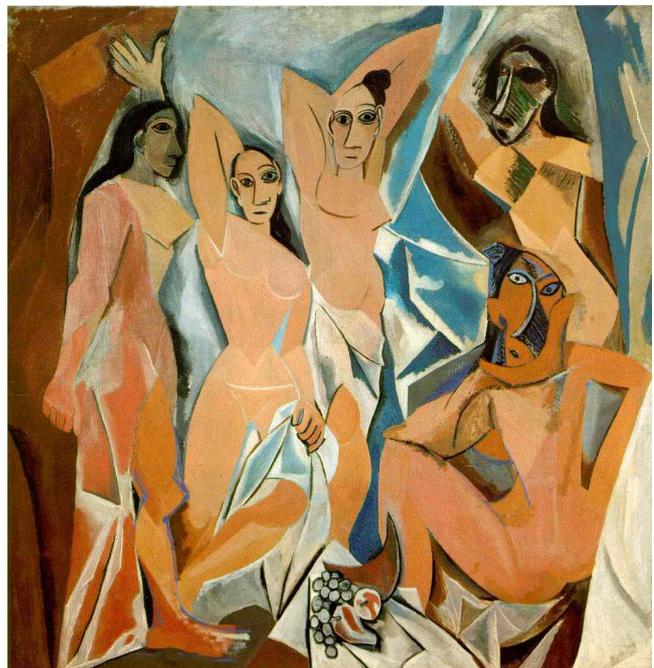
Assim, a obra de Gauguin demonstra ter sofrido fortemente influencia do ambiente que freqüentou, ou seja, distúrbio identitário (Figura 30).



Figura 30: “Nave nave moe” (1894), Paul Gauguin
Fonte: Imagens do Google

A “descoberta” da arte africana por Picasso no início do século XX, causou para a arte figurativa o mesmo impacto que o conceitualismo de Duchamp para a arte contemporânea. O surgimento do cubismo é um exemplo eloqüente de que toda a declaração de identidade remete a uma relação intercultural e experiências vivenciadas.

O ponto de partida do cubismo situa-se entre 1906 e 1907, anos durante os quais Picasso abandonou sua série de retratos de saltimbancos das fases azul e rosa, para lançar-se intuitivamente num caminho novo, que o levaria a romper com as regras da pintura tradicional, a partir do seu encontro com a arte africana. Na **Fase Negra** (Figura 31), evoca a Mãe África e incorpora ao seu trabalho estímulos decisivos de africanidade, absorvendo e sintetizando as principais características da arte africana, como forma e cor. Data dessa época, *As demoiselles de Avignon*, (Figura 32) cuja geometrização, evoca as esculturas negras.



Figuras 31, 32: Máscara da tribo Bakota e *As demoiselles de Avignon*, 1907
Fonte: Imagens do Google

Na Alemanha o Grupo *Blaue Reiter*, em sua exposição de Munique em 1911-12, e no seu Almanaque (1912) inseriu formas de arte primitiva e popular, com trabalhos que demonstram que houve um cuidado com o estudo das cores (Figura 33) prova maior de que uma cultura avançada traz muitas vezes embutidas em sua representação as idéias básicas de uma cultura primitiva (PISCHEL, 1966).



Figura 33: Cavalos vermelho e azul, de Franz Marc, 1912.
Fonte: Imagens do Google

Agier (2001) sugere que existem elos invisíveis, interligando o indivíduo aos seus ancestrais e que cada cultura forma sua identidade também através da interação e assimilação intercultural, mas, guarda na sua ancestralidade todo o segredo de sua existência.

Tome-se como exemplo o conhecimento da história do Brasil e de como os grupos imigrantes passaram a agir e interagir no novo espaço geográfico buscando sua adaptação. A sociedade colonial brasileira formada no novo território tentou seguir mimeticamente o modelo europeu, porém, pouco a pouco, foram assimilados usos e costumes das outras culturas a ela agregada. O povo, casas, ruas, culinária e a arte que resultou dessa interação, pode ser reconhecido e se reconhece com o nome de “povo brasileiro”.

A maioria dos problemas identitários herdados dessa miscigenação está associada ao contato com os europeus que à princípio impuseram a sua cultura aos indígenas e africanos, provocando um processo que hoje é chamado pela antropologia de “distúrbios identitários”:

A cultura negra possibilita aos negros a construção de um “nós”, de uma história e de uma identidade. Diz respeito à consciência cultural, à estética, à corporeidade, à musicalidade, à religiosidade, à vivência da negritude, marcadas por um processo de africanidade e recriação cultural. Esse “nós” possibilita o posicionamento do negro diante do outro e destaca aspectos relevantes da sua história e de sua ancestralidade. [...] A cultura negra só pode ser entendida na relação com as outras culturas existentes em nosso país. E nessa relação não há nenhuma pureza; antes, existe um processo contínuo de troca bilateral, de mudança, de criação e recriação, de significação e ressignificação. Quando a escola desconsidera esses aspectos ela tende a essencializar a cultura negra e, por conseguinte, a submete a um processo de cristalização ou de folclorização (GOMES, 2001, p.79).

Os problemas identitários que ocorreram na Guatemala também não foram diferentes dos que ocorreram no Brasil. A colonização espanhola deixou fortes marcas na cultura local. Além disso, os grandes intelectuais do país sofreram influência externa como no exemplo de Carlos Mérida (1891-1994), que estudou inicialmente no Instituto de Artes e Artesanato na cidade de Quetzaltenango (Guatemala), viaja para Paris na Europa a convite de Picasso onde vive entre 1910-1914. Em seguida retorna à Guatemala e depois vai viver no México onde participa junto com os artistas locais do Movimento Muralista Mexicano. Sua amizade com Clemente Orozco, e Diego Rivera fizeram com que esse artista assimilasse profundamente o movimento revolucionário americano, participando ativamente na criação de murais em todo o México, na Guatemala e Estados Unidos.

A obra *Paisaje de La Urbe* (figura 34) demonstra distúrbios identitários quando Mérida absorve como pintor Guatemalteco, forte influência, das cores e da geometria cubista de Picasso.



Figura 34: Paisaje de la Urbe, Carlos Mérida
Fonte: Imagens do Google

Enfim, na América do Norte o Artista do Grafite, Jean-Michel Basquiat (1966-1988), exibiu em sua obra, todo o referencial identitário africano comprovando que a construção de uma identidade é sempre realizada como um trabalho simbólico dos indivíduos através da assimilação de sua cultura ancestral implícita (Figura 35).



Figura 35: Jean-Michel Basquiat
(Nova Iorque 1960 — 1988)
Fonte: Imagens do Google

Na atualidade a universalidade da arte coloca em evidência os distúrbios identitários. Uma das características da Arte Contemporânea a partir de Duchamp é o conceito de liberdade de expressão. Graça Ramos em seu artigo, *Caixas de Luz: Processos Criativos* (2007) reafirma essa proposta: “Desarticular a velha estrutura, no sentido de reciclar para conseguir outros resultados ou efeitos plásticos”. Ainda segundo essa pesquisadora “Na arte contemporânea há uma tendência mais que evidente de unir tudo em uma única linguagem. Mesmo porque além de ser a Arte uma linguagem de comunicação, deve estar a serviço do homem para o homem” (Figura 36).



Figura 36: O Índio, Graça Ramos, 2000.
Fonte: Acervo da artista

Nesta concepção a identidade passa a ser universalmente contemporânea e ocorre não só através do que Jung (1996) chamou de

“inconsciente coletivo”, mas, também através dos processos de comunicação e da maior agilidade dos meios de transporte.

A individualidade passou a ser universal. O artista antenado em tempo de universalização, utiliza a informação *online* e sofre influência vinda de todos os lados. “O espaço físico foi transformado em ciberespaço e o mundo em aldeia global, dando início a uma cultura própria, a dos meios de comunicação e ao surgimento de uma cibercultura” (SÁNCHEZ, 1999, p. 27).

Agier (2001, p.3) recomenda, para o artista que vive na urbe:

[...] pensar-se a si próprio a partir de um olhar externo, até mesmo de vários olhares cruzados. Desse ponto de vista, os meios urbanos podem ser fatores de encadeamento ou reforço dos processos identitários. A cidade multiplica os encontros de indivíduos que trazem consigo seus pertencimentos étnicos, suas origens regionais ou suas redes de relações familiares ou extrafamiliares. Na cidade, mais que em outra parte, desenvolvem-se, na prática, os relacionamentos entre identidades, e na teoria, a dimensão relacional da identidade.

Na reflexão de Agier os sentimentos de perda de identidade podem ser compensados pela construção de novos contextos. Híbrida ou mestiça, as culturas vão se deparando cada vez mais com o confronto e miscigenação intercultural e essas novas identidades vão se formar a partir de todo esse processo de intercâmbio e esse processo de troca de informação entre ideologias resultam na multiculturalidade entre povos, lugares e culturas - Está formado enfim, realmente o “ciberespaço” onde vai predominar a “ciberarte ou webarte” (DOMINGUES, 2002).

A arte viajando via internet demonstra que a maioria dos problemas identitários deixou como herança dados e marcas que contribuíram para a formação de novas culturas e os resultados sugerem que foram sempre mais positivos que negativos, portanto, sem crise de identidade, pelo menos na arte.

CAPÍTULO 3

IDENTIDADE CULTURAL

Desde que o homem se expressou artisticamente com as pinturas rupestres até os nossos dias, vem criando códigos, signos ou símbolos para estabelecer processos de comunicação com o outro.

Os símbolos são arquétipos universais utilizados pelo criador ou artista e representam um mundo interior ou exterior para definir formas do macro ou do micro universo. Eles podem representar a realidade ou mesmo uma idéia, um sonho, uma ilusão. O verdadeiro símbolo é o símbolo inconsciente, irreflexivo (HEGEL, 1946, p.149).

Aristóteles já afirmava que não se pensa sem imagens. Zusman (1994) refere que “a transformação do signo em símbolo é parte essencial do processo de pensar”. Ou seja, com esse objetivo ele trabalha manipulando matérias de distintas maneiras, reorganizando seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados na sua estrutura social bem como na visão de tempo/espaço.

Esse contexto inclui a idéia de que cada grupo possui características que os identificam. Essas características são reconhecidas como Identidade Cultural e ela se constrói com elementos fornecidos pela história, representações sociais, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva, por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder, símbolos e revelações de cunho religioso (CASTELLS, 1999, p. 23).

Na identidade cultural baiana esse pesquisador foi buscar referencial principalmente na forma e na cores fortes da Arte Indígena e Africana.

3.1 IDENTIDADE INDÍGENA

Nas culturas indígenas mais antigas, as linha e cores, representam a essência do estilo no desenho. Esses códigos plásticos são característicos e por meio destes elementos, astecas, mixtecas, maias e incas, perpetuaram sobre o

papel e a pele do veado, o espírito estético que os diferenciaram de outras manifestações artísticas.

Os índios herdaram de seus antepassados, uma artesanaria tanto utilitária quanto voltada para ornamentar o próprio corpo. Contudo, pelo grau de criatividade e capricho da confecção, pôde alcançar um rigor formal estético, que pode ser chamado de arte. Uma arte marcada por características próprias de cada povo, mas, com uma identidade própria a esses povos.

No princípio os povos indígenas não tinham consciência de que o material que desenvolviam podia ser considerado arte, nem se consideravam artistas. O criador indígena apenas procurava desempenhar seu papel junto à sua comunidade realizando trabalhos que eram utilizados no seu dia-a-dia. Só muito recentemente eles descobriram que esse material tinha valia e procuraram produzir com objetivos de venda. A valorização estética das obras confeccionadas pelos índios, ante uma sociedade industrializada e consumista, tem seu valor reconhecido e vem contribuindo para manter a sobrevivência das aldeias mais pobres. Todos sabem que os índios dependem da terra para seu sustento. Tudo que ele necessita e produz está intimamente ligado a ela. Seu artesanato necessita da flora, fauna e solo.

Com esses elementos eles produzem manifestações artísticas como arte plumária, pintura corporal, dança, música, máscaras, pinturas nas cavernas, pedras, escultura, têxteis, e a cerâmica. A cor nos artefatos indígenas são elementos decorativos muito importantes e desenvolvidos por todos os povos que habitam o solo brasileiro. A arte plumária indígena e as pinturas corporais são extremamente coloridas e belas.

Os índios também demonstram grande facilidade para desenhar e qualquer lugar serve de suporte como o tronco das árvores, o chão e a areia, além do próprio corpo. Inspiram-se como temática em elementos sobrenaturais, naturais e retiram materiais e pigmentos da natureza, para criar uma arte bastante colorida. Sementes de urucum e carvão são os mais usados para a pintura corporal, que

exibem para dançar em cerimônias religiosas, bem como, para comemorar ritos de passagem.

Toda essa variável de manifestações traz sempre intrínseca características que até os nossos dias não sofreu influência de outras culturas. O processo de transculturação que vem ocorrendo, pouco afetou a arte indígena, porque vem sendo incentivado e mantido o hábito de transmitir informação de geração à geração sobre os hábitos, costumes e sobre a artesanaria praticada pelos ancestrais.

No aprofundamento das principais manifestações artísticas indígenas, algumas merecem destaque especial:

Cerâmica: Um dos limites da arte indígena é a perecibilidade de suas criações. Porém, na cerâmica eles conseguiram produzir materiais capazes de conservar-se sob quaisquer condições durante séculos. São elas exemplos que permanecem como testemunho da existência de povos remotos que já trabalhavam com esse material. A temática bem como o colorido das peças revelam uma identidade semelhante entre culturas, comprovando que os Maias exerceram influência, sobretudo, nas pré-colombianas da América do Sul. As peças de cerâmica da cultura Olmeca, descobertas na área maia da floresta do sul da Guatemala demonstram que esses povos se espalharam pelo continente, misturando assim suas crenças e manifestações artísticas.

Máscaras: são sempre associadas como uma forma de conferir expressividade dramática e poder seu usuário. Sua principal característica possivelmente é a dupla capacidade de se fazerem tão impressionantes para quem os enverga como para quem as aprecia. As máscaras utilizadas durante as cerimônias religiosas são sempre bastante coloridas e possuem um alto grau de expressividade e um papel cultural significativo de mistério. As utilizadas pelos reis geralmente são confeccionadas com materiais nobres como o ouro, a prata entre outros. A máscara pode representar ao mesmo tempo, o artefato e a figura viva, visível do sobrenatural (figura 37).



Figura 37: Mascara Inca
Museu do ouro, Peru.
Fonte: Acervo pessoal.

As máscaras podem ser utilizadas tanto na dança como de forma estática (máscaras fúnebres). Porém, em ambos os casos representam uma encarnação maligna das forças espirituais, povoando o mundo dos medos indígenas. Como artifício de poder tanto serve de instrumento de controle para bem como para o mal. Aos homens é sempre dado o direito de usar as máscaras.

Arte plumária: considerada a mais refinada e colorida arte indígena é a única que não tem caráter de criação utilitária. Voltada para a busca da beleza tem técnica apuradíssima. Segundo Lobato (s.d. p.106) “Usavam penas de aves multicoloridas, sendo as mais apreciadas as do quetzal, pássaro de longas penas verdes, com reflexos azulados e dourados”. Inspirando-se na beleza das aves e pássaros, tanto no Brasil, onde os índios utilizaram as penas do papagaio (Figura 38).

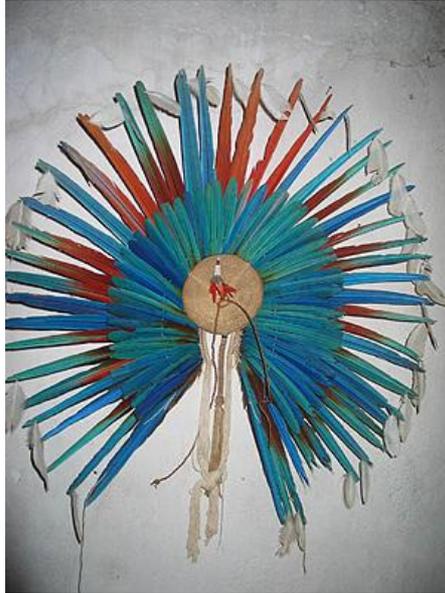


Figura 38: Penacho do Pará
Povo Kaiapó – Xicrim, Pará, Brasil.
Fonte: www.amoakonoya.com.br

Na Guatemala com as penas do Quetzal, (Figura 39), ave de longa penas verdes, com reflexos azulados e dourados símbolo pátrio guatemalteco, a arte plumária tem caráter decorativo, portanto é esse um campo onde a arte indígena pode se aproximar do contemporâneo.



Figura 39: Penacho de Moctezuma.
Século XVI,(arte mexicana) 116 X
175 cm
Fonte: Museu de Etnologia de Viena ,
Áustria

Assim as penas dos pássaros são consideradas pelos índios como um material nobre, tanto por sua textura e forma como pela extraordinária e vasta gama de colorido. “Como seus adornos mais ambiciosos e aqueles que lhe dão a imagem mais orgulhosa de si mesmos” (KROEBER, 1987, p.65). Num plano geral, cada

civilização indígena forma sua identidade artística a partir do material que encontra disponível na natureza.

A cestaria e o tecido: sempre foram muito valorizados na arte indígena e sua produção é relevante. No trançado a matéria-prima é variada: folhas, cipós, palmas, talas e fibras. Os índios produzem uma vasta gama de cestos, peneiras, abanos e esteiras, tecendo faixas, tipóias e redes, coloridos. Trata-se na maioria dos casos, de uma produção conformada com o rigor e o esmero que caracterizam qualquer obra índia, onde são escolhidas determinadas cores, motivos e desenhos, de acordo com a subjetividade de cada tribo e o desenvolvimento técnico das mesmas.

A arte indígena tanto social como artisticamente, possui características próprias de cada tribo, entretanto compartilham determinados padrões. Os trabalhos relativos à madeira, concha, penas e palha, são manufaturados pelos homens, enquanto, o barro e tecelagem, tarefas que exigem menor força, são elaboradas pelas mulheres.

3.2 A IDENTIDADE AFRICANA/SALVADOR

A contribuição dos povos africanos para a formação da cultura brasileira, não pode ser negada e chegou ao Brasil em Salvador, através dos navios negreiros. No universo das artes visuais, assim como a cultura indígena, a africana foi sufocada pelos colonizadores europeus e a figura do negro ficou marcada apenas como temática para quadros de artistas como o francês Jean Baptiste Debret (1768-1848), e o holandês Albert Eckhout (1610-1666). As paisagens e hábitos locais foram registrados por esses artistas que estiveram no Brasil durante o período colonial (SODRE, 2003).

Em Salvador as marcas da miscigenação entre o europeu, o índio e o africano, estão contidas em toda parte. O povo baiano é resultado estético e ímpar, que revela o predomínio da inquietude, curiosidade e misteriosa essência dessas raças. “A identidade cultural baiana foi construída sob os ganhos histórico-culturais

múltiplos, aproximação de forma e conceito dessa hibridação, segundo Sá da Nova (2008, p. 75)

Há um imaginário social que se constrói no cotidiano da dinâmica social brasileira a partir de crenças, tradições, costumes, arte, música, todos incorporados em diferentes expressões sociais e culturais que por sua vez têm origem em MITOS e RITUAIS que constituem parte significativa da Ancestralidade Africana reelaborada no Brasil (SIQUEIRA, 2008, p.143).

Entretanto, a análise da construção identitária aqui, é do ponto de vista da africanidade e dos afrodescendentes. O continente africano, por sua vasta extensão, apresenta inúmeros povos de diferentes costumes. De uma maneira geral, a atividade migratória sempre foi grande por serem em sua maioria povos nômades, bem como pelas guerras entre tribos, quando costumavam vender os vencidos que eram posteriormente escravizados.

Porém, uma forte característica, desse povo é a da transmutação. Mesmo quando foi arrancado do seu território, conseguiu imprimir sua marca de maneira bastante vigorosa aos usos e costumes dos locais onde foi obrigado a viver. As baianas com seus tabuleiros de iguarias nas esquinas, os colares de contas pendurados no pescoço, o colorido das vestes, o toque dos atabaques, os nomes na culinária (acarajé, abará, caruru, acaçá, moqueca etc.), todos esses elementos são signos ou ícones representativos da africanidade, provando que existe sim uma correlação entre o povo baiano e a África (Figuras 40, 41).



Figuras 40, 41: Foto do Povo de Benin - Nigéria e Baianas de Acarajé
Fonte: Imagens do Google

Esses signos representativos de africanidade estão presentes no mundo todo, por seu poder de impacto e conteúdo emocional. Assim, ele pode ser símbolo e significado, assumindo uma importância extraordinária na atividade artística, também em Salvador, como eixo de sustentação. É como se fosse um cordão umbilical não partido e foi essa capacidade de impor seus costumes que gerou uma arte intensa, colorista, característica, que lhe confere vitalidade criativa na expressão, tanto em território africano como no baiano.

Charlotte Otten (1971 *apud* ABRANTES, 1999) enfatiza a natureza da simbologia africana afirmando que:

Nas culturas pré-letradas ou proletradas, o símbolo artístico se torna o fato, isto é, ele representa, define e manifesta simultaneamente, seus referentes. Nessas culturas os objetos de arte e os eventos são os meios de resgatar a informação em lugar dos livros.

A força dessa influência vem desde a arte primitiva ou naif, encontrada nas ruas do Pelourinho, tanto como em Mestres como Caribé, Didi, Ruben Valentim, Juarez Paraiso, Graça Ramos, Justino Marinho, César Romero e Guache Marques, entre outros baianos, que freqüentaram a Escola de Belas Artes. Inspirados por essa cultura “afro-brasileira” foi criada uma arte diferenciada em seu colorido e iconografia e o diálogo produzido entre artistas de diferentes procedências, revelou ter pontos em comum, que transcendem a africanidade.

O artista plástico argentino, naturalizado brasileiro, Hector Julio Paride Bernabó (1911-1997) conhecido como Carybé, dedicou-se a fazer talhas que focalizavam os rituais e orixás. Emanuel Araújo (2006) comenta que “tanto pinturas como desenhos, esculturas e talhas, refletem a chamada baianidade, através da representação do cotidiano, do folclore e de suas cenas populares”.

Carybé também argumenta que encontrou em Salvador a luz que buscava para dar forma e expressão a sua arte. Esse artista baiano por opção tem murais espalhados pela cidade do Salvador e uma obra repleta de referenciais africanos (Figura 42).

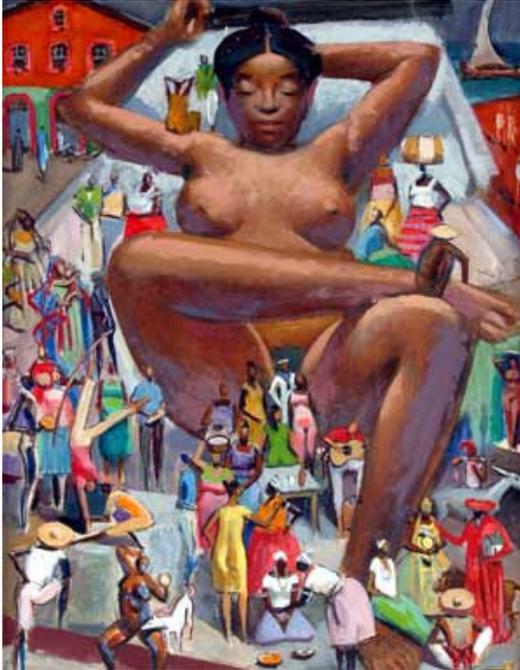


Figura 42: A Mulata Grande III – Carybé, 1980
Fonte: Imagens do Google

Mestre Didi é o representante mais africano de todos os artistas citados. Nascido em Salvador em 1917, de descendência Ketu, produz esculturas coloridíssimas – com linhas, curvas, círculos, triângulos e setas, moldados a partir de materiais usados nos rituais nagôs – as obras exibem um desenho de formas finas com tendência vertical (Figura 43).



Figura 43: Esculturas de Mestre Didi, 2006.
Fonte: Imagens do Google

As cores, presentes nos braceletes de couro de Mestre Didi, também marcam referenciais e segredos religiosos. Segundo sua esposa, a antropóloga argentina Juana Elbein dos Santos: o branco (iwá) é o poder que permite a existência, o vermelho (axé) é o que a dinamiza, e o preto (abá) é o que lhe dá finalidade. “A configuração integra conceitos abstratos, com resultados extremamente belos. É uma arte afro-brasileira de corpo e alma” (CLAUDIO, 2008).

Rubem Valentin (1922 – 1991) nasceu em Salvador. Pintor autodidata, sua obra não-figurativa geométrica, está associada ao concretismo e construtivismo e ele, assim descreve como:

Ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). [...] O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia: cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem européia, africana e ameríndia¹.

Criava seus signos-símbolos míticos, partindo de dados pessoais encontrados em sua raiz africana, transformando em uma linguagem visual poética, voltada para a realidade cultural brasileira, porém, referida como contemporânea e universal. Segundo o crítico italiano Giulio Carlo Argan (1992) “Utilizava como matéria-prima do seu fazer estético, sua ancestralidade africana, o atavismo negro [...] recordação inconsciente de uma grande e luminosa civilização negra anterior às conquistas ocidentais”.

¹ Rubem Valentin - Disponível em: < <http://www.pitoresco.com.br/brasil/valentim/biografia.htm>>. Acesso em: 25 fev. 2009.

Valentim levou sua arte a boa parte do mundo, porque era favorável ao intercâmbio entre povos e nações. A permanência européia, entre 1963 a 1966 não interferiu em seu trabalho e ele sempre manteve um colorido marcante, percorrendo uma trajetória que foi do popular ao erudito, utilizando as ferramentas do candomblé, abebês, paxorôs, todos instrumentos simbólicos dessa religião (Figura 44).

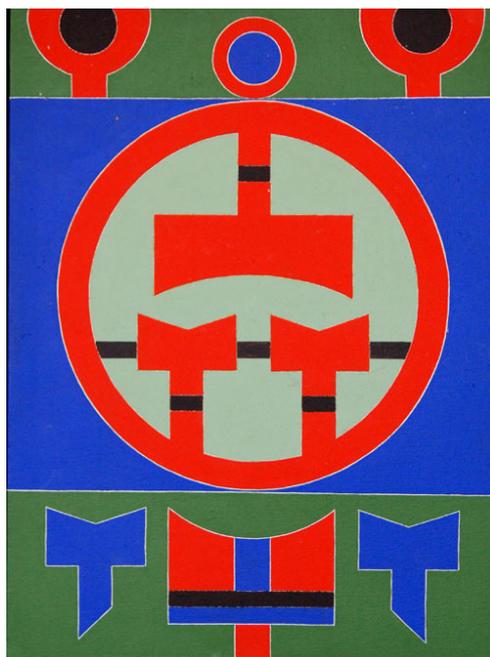


Figura 44: Emblema, Rubem Valentim,
serigrafia - 1989
Fonte: Imagens do Google

No retorno ao Brasil, fixou residência em Brasília e possivelmente influenciado pela espacialidade característica da cidade, sentiu a necessidade de recortar, do suporte bidimensional da pintura, seus símbolos e signos, concedendo-lhes a vida autônoma de objetos tridimensionais. Sua pintura transformou-se, em totens, altar, estandarte, escultura pintada e objetos emblemáticos.

Guilherme Merquior (1990) descreve Valentin assim: “Artista dessacralizador de fetiches e de objetos rituais, aos quais imprime os contornos de uma semântica peculiar”. Para Merquior a iconologia afro-ameríndia-nordestina-brasileira manteve-se viva na obra de Valentin e considera ele como pioneiro de uma arte semiótica brasileira.

Juarez Paraíso é pintor, escultor, gravador e ilustrador. Ensaísta e crítico de arte, apresenta um trabalho como artista plástico contemporâneo em que a influência africana é subjetiva, está lá, presente-se, subentende-se na harmonia das formas e linhas, no colorido e na temática. Juarez trabalhou murais e painéis, mantendo um forte colorido sempre integrado aos espaços urbanísticos, arquitetônicos e paisagísticos de Salvador. Assim, é considerado um artista intuitivamente técnico, pelo poder, rigor e preciosismo do seu desenho (Figura 45).



Figura 45: Mural na área interna do Hospital Aliança.

Fonte: Imagens do Google

Contudo, a presença africana é mais forte na série em que Juarez utiliza cabaças e búzios, entre outros materiais, para formar totens eróticos. Nessa série, recolhe da natureza elementos para compor sua arte e deixa explícitas suas raízes africanas nas formas e expressão das esculturas. Nelas, ele faz uma analogia entre as aberturas e reentrâncias encontradas nas cabaças, com os órgãos sexuais humanos, complementando com os búzios, elementos fartamente utilizados na arte africana e que confirmam suas raízes.

Graça Ramos (1948) é uma artista de Feira de Santana, radicada em Salvador desde 1965 que traz a ancestralidade africana inserida em sua obra. Nas

suas mãos, telas, paredes, murais, painéis, caixas, papel, papelão, madeira, tudo vira arte em um estilo pessoal que remete à africanidade.

Em Graça Ramos, a figura humana ganha força e expressão, transformando plasticamente a diversidade étnica baiana (Figura 46).

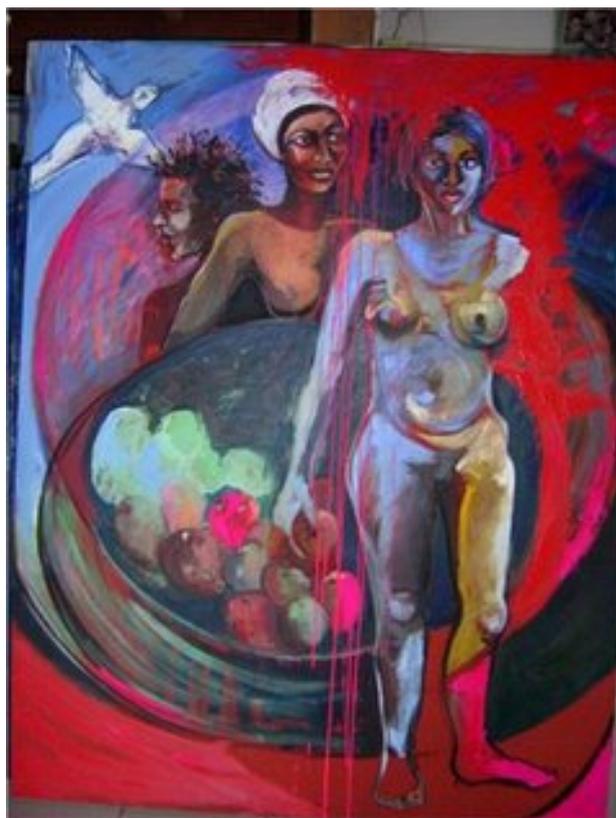


Figura 46: Mangas e Ana, Graça Ramos, 2007
Fonte: Acervo da artista

Seja num trabalho matérico ou figurativo, ela retrata todas as características desse povo mestiço e marginalizado e, assim como eles, recolhe objetos da natureza, utensílios artesanais para enriquecer sua obra plástica. A própria matéria utilizada nas obras dessa artista é impregnada dessa influencia: O barro, os tons terrosos, os objetos artesanais agregados à pintura de grande exuberância cromática, se contrapõem e imprimem grande tridimensionalidade, desmistificando o suporte bidimensional (Exposição Luz s/terra –1997) resultado da pesquisa pós-doutorado.

Sobre Graça, o crítico de arte Eduardo Evangelista (2002) escreve: “ela adjetiva cores para ser imprecisa” e Romano Galeffi (1988) descreve: “Há em cada quadro um jogo de diferentes tensões que dialeticamente alternam tons cromáticos, quentes e frios [...] mediante pinceladas soltas e transparentes, mesmo se matericamente corposas em sua textura” (Figura 47).



Figura 47: Mural na Galeria Popular Consultec, Graça Ramos, 2001
Fonte: Acervo da artista

Justino Marinho no início da carreira tinha na linha o elemento plástico mais forte, com o amadurecimento da pintura e a segurança na utilização das cores, passa a trabalhar com a figura humana, numa temática resultante de suas observações cotidianas, passadas para a tela de forma reinventada e pessoal. Em vários momentos apresentou exposições em que utiliza os orixás, ferramentas e objetos desses orixás como temática. Imagens e cores na obra de Justino resultam numa estética, onde se pode fazer uma leitura universalista da africanidade, numa evidente percepção do uso da tradição dos antigos de forma contemporânea.

O uso da pigmentação e das assemblages por processos químicos na busca dos efeitos reticulados são articulados no sentido de organizar um micropontilhismo e uma trama de textura e composições em cores suaves extremamente confortáveis. A obra desse artista plástico baiano apresenta elementos de africanidade, pela estilização dos signos e símbolos (Figura 48).



Figura 48: S/Título, Justino Marinho, 2007
Fonte: Fonte: Imagens do Google

Cesar Romero (1950) é um dos mais conceituados artistas contemporâneos da Bahia. Utiliza como escrita plástica faixas emblemáticas de cores exuberantes formando desenhos, ou seja, signos da cultura afro-brasileira.

O renomado crítico de arte Jacob Klintowitz (2006) comenta sobre a obra de Romero:

A característica mais notável no trabalho de César Romero é a sua capacidade de se apropriar dos símbolos da religiosidade e da criatividade popular, do fluxo inconsciente do povo brasileiro, e transformá-los numa partitura musical erudita, onde as formas adquirem uma fisionomia de informação vasta, e a estrutura cromática brasileira vai surgindo lentamente, de maneira extremamente sutil. Ele procura, antes de qualquer outra coisa, um referencial que está imerso e emerge da cultura brasileira.

Segundo o próprio Romero, ele “constrói de forma erudita o gosto popular, o sentimento brasílico, os sinais do povo, que é raiz e direção. Busco uma pintura, como quem busca um Hino Nacional. Sou baiano, nordestino, brasileiro e universal, revelando minha raiz brasileira”. Apaixonado pela arte, ele utiliza a linha e a cor para dar forma a signos representantes da religiosidade africana.

A pintura de César Romero é estruturada a partir de um padrão geométrico e a sua expansão obedece a essa forma inicial, multiplicando-a, transformando a geometria estrutural num módulo para o desenvolvimento. Investigação das propriedades das linhas, superfícies e volumes. O desenho do padrão geométrico estabelece o ritmo da pintura, a sua modulação e o seu sistema de multiplicação. A simetria, a repetição, a multiplicação a partir da estrutura sensivelmente desenhada (Figura 49).



Figura 49: Faixa Emblemática,
Cesar Romero, 2006
Fonte: Imagens do Google

As características iniciais marcantes da pintura de César Romero são a fluidez e a continuidade. As imagens ocupam integralmente o espaço e o tempo, são simultâneas, constantes, interpenetrantes. As imagens cobrem a tela e nascem uma das outras com naturalidade, num sistema associativo. Elas deslizam diante de nós e, nesse fluir, geram a si mesmo. Faixas Emblemáticas. Fluidez e continuidade.

Guache Marques é um representante baiano da geração 80, que vem mantendo uma temática associada à chamada identidade mestiça ou cultura de tradições afro-descendentes.

O verdadeiro tema das pinturas afro de Guache Marques não é, como se tem dito, a africanidade ou afrodescendência; o tema dessas pinturas é a cor [...] é desse ponto de vista que se poderia falar, legitimamente, em raízes, na medida em que tais relações reverberam subjetivamente, como memória afetiva duma cultura na qual uma Natureza mítica, em contraste com as atuais tecnocracias, é ecoada sem cessar (ARAUJO, 2005).

Sua temática tem como tema central o sagrado e o profano, são signos, símbolos, emblemas e ferramentas de orixás, entre outros referenciais. Suas pinturas são repletas de tons e cores vibrantes evocando os ritos afro e sua magia (Figura 50).

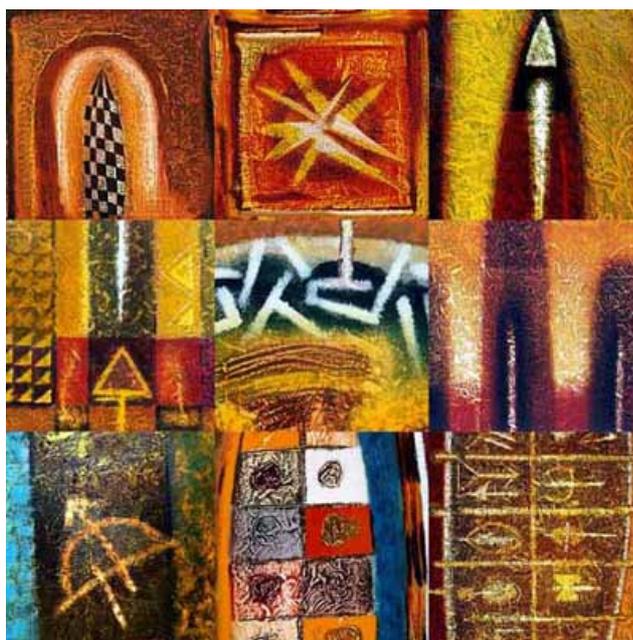


Figura 50: Série Signos, 2006
Fonte: Imagens do Google

A arte de Guache remete à ancestralidade e suas interlocuções com as diferentes épocas e movimentos, do tradicional ao contemporâneo, onde revisita o sagrado e o profano, os contatos entre Brasil e África.

Assim, a produção dos artistas baianos apresenta um cenário de abertura que acompanha a tendência da Arte Universalizada e reúne referenciais da Arte Americana, Européia e Africana. Na qualidade desses artistas pode ser percebida a extraordinária diversidade cultural, histórica e religiosa herdada dos seus ancestrais que encontraram nesse território o ambiente ideal para sua expressão máxima. O ritmo, a expressividade e proximidade cotidiana colorida da indumentária, adereços, signos religiosos, identificam e dão forma à cultura de afro-descendentes que são representantes legítimos da riqueza plástica claramente revelada, resultado da apropriação de elementos de forte influencia africana.

CAPITULO 4

APROPRIAÇÃO IDENTITÁRIA DA COR

Até metade do século XX os conceitos de cultura e identidade eram encontrados somente em livros especializados o que dificultava o acesso. Durante a segunda metade do século XX o homem foi a lua, a ciência evoluiu com novas e importantes descobertas tecnológicas, surgem meios de transporte mais ágeis, e as novas mídias. Os ambientes urbanos potencializam o contato, favorecem e multiplicam os encontros entre indivíduos que se identificam e ao mesmo tempo trazem consigo armazenados seus referenciais. Esses referenciais são chamados de cultura. Geertz (2001, p. 103), afirma que é por meio de sua cultura que o homem define seu mundo:

Padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento em relação à vida.

Quando esses padrões são incorporados à arte, diz-se que foram apropriados. A Arte é configurada por conceitos e apropriações, que geraram polêmicas discussões e questões quanto à originalidade, autenticidade e propriedade intelectual. O processo de apropriação ocorre quando um artista, ao invés de criar um conceito ou imagem original, simplesmente se apropria de algo já existente.

Assim como na fotografia, o artista plástico também se apropria de uma imagem ou conceito. A base está em ressignificar a cópia, fazendo uma releitura ou transformando-a em um novo original. Contudo, a intenção desses artistas sempre foi criar uma nova situação, dar um novo significado ou um conjunto de significados, simplesmente copiando uma imagem ou apropriando-se dela.

Nos processos de apropriação identitária cultural ocorre a identificação sob a perspectiva, do indivíduo, dos signos e representações. O psicólogo Leontiev (2004, p. 268) no seu livro *O desenvolvimento do psiquismo* foi o primeiro estudioso

a caracterizar a importância da apropriação, descrevendo este como “um processo sempre ativo, em que o indivíduo precisa realizar uma atividade que reproduza os traços essenciais da atividade acumulada no objeto”. Essa base está fundamentada na tese de que todo objeto tem uma história acumulada que pode ser utilizada como valor de referência. Na sua trajetória, esse objeto vai sofrendo transformações e aperfeiçoamentos, resultando em experiências cumulativas. Os produtos culturais resultantes, ressignificados, vão contar uma nova história, criar um novo conceito.

No que se refere à apropriação identitária da cor, pisar, em solo brasileiro significa ser tocado de alguma forma pelo o poder da luz natural que banha essa terra. Em cada um dos artistas brasileiros, a cor torna-se uma marca de apropriação, embora não se possa afirmar que no Brasil exista apenas um único sistema de cor. Mas, a história demonstra que permanece uma força identitária representativamente forte.

E como não poderia deixar de ser, a definição de nossa cor identitária passa necessariamente pela experiência da antropofagia como alteridade. Afinal, será somente através do distanciamento do olhar, do estranhamento do seu *eu* brasileiro através de sua estadia em Paris, que Tarsila irá redescobrir o Brasil, desenvolvendo uma paleta brasileira que, mesmo não totalizando o país, demarca nossa teoria de cor. Definia-se o “pintar em brasileiro (PATO, LIMA, 1999).

Nesse sentido, a definição de uma cor identitária brasileira passa necessariamente pela experiência de pisar nesse solo. Quando Lasar Segall imigra em 1924, “o impacto da cor tropical resulta na mais violenta relação cromática de sua trajetória. A luz tropical passa a imprimir em seus trabalhos uma temperatura cromática ” (Herkenhoff, 1998, p.341).

Exemplo desses dois períodos pode ser observado nas obras abaixo, a fase europeia e a luz e cor na paisagem brasileira, nesse momento Segall passa a ser chamado de um lituano dos trópicos (Figura 51).



Figura 51: A Família enferma (1920) Paisagem Brasileira (1925)
Fonte: Imagens do Google

A trajetória de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) demonstra que existe uma relação entre a luz e a cor na arte brasileira. “Quando chega ao Brasil, depois de longa permanência na Europa, Guignard traz uma pintura espessa, às vezes sombria [...] Ao pisar em solo brasileiro a pintura pastosa se tornará transparente como uma aquarela” (Herkenhoff, 1998, p.341) (Figura 52).

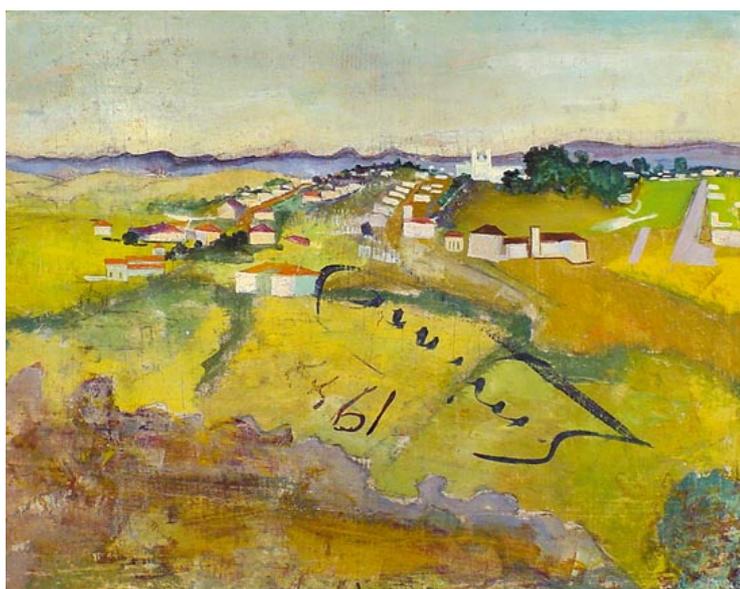


Figura 52: Ladeira de Santa Efigênia, Guignard, 1947
Fonte: Imagens do Google

Então, assim, como ocorreu no impressionismo, em pleno modernismo, através da cor, era consolidada finalmente uma identidade colorista brasileira. No impressionismo o artista ao deixar o atelier, descobriu uma nova possibilidade: a apropriação da luz natural. No Brasil, através do distanciamento do olhar, descobriu-se um novo colorido, desenvolvendo uma paleta brasileira que, mesmo não totalizando o país, demarca uma teoria de cor definida, e assim, definiu-se como o “pintar em brasileiro”. Essa identificação produz um diálogo base para se construir arte e foi sob o impacto dessa “impressão” que o artista plástico Luis Rodolfo Aguilar, nome artístico Laguila (1979), autor desse estudo, se apropriou desse pintar brasileiro

“Obras primas não são fruto de um nascimento solitário. Elas são consequência de vários anos de pensamento em comum, de tal modo que a experiência da massa está por trás de uma única voz” (WOLF *apud* ALBEE, 1977). Desse modo, o artista no ato da apropriação passa a ser um mediador entre o valor histórico e o novo conceito criado.

4.1 ANTECEDENTES ARTÍSTICOS PESSOAIS

O presente estudo é o resultado do percurso acadêmico do artista Laguila iniciado no ano de 1999, na Cidade de Guatemala, na América Central. Sua origem remonta a uma necessidade criadora que acompanha este pesquisador e que pouco a pouco foi desenvolvendo nas artes, principalmente na pintura, técnica utilizada para expressar e experimentar em várias escolas de arte, entre elas, a Escola Nacional de Belas Artes da Guatemala.

Além da pintura, a vivência na área da publicidade ajudou grandemente a explorar sua capacidade criativa, aprimorando os conceitos artísticos, filosóficos e sociais, ali aprendidos. Foram oito anos de busca contínua, para que se pudesse construir um elemento de ligação entre a arte dos povos antigos da Guatemala e a arte brasileira. A extraordinária diversidade cultural, histórica e religiosa da Bahia permitiu testemunhar a natureza, e o caráter de coerência plástica e estética entre essas duas culturas.

Nos primeiros anos na academia de Belas Artes houve todo um trabalho do artista/pesquisador para o aperfeiçoamento técnico da pintura e do seu desenho, através da fiel representação de imagens e cores, na tentativa de igualar ou copiar, à princípio, as representações da natureza, com paisagens e naturezas mortas, seguindo as regras básicas das escolas clássicas da pintura, que vão desde o renascimento, até o impressionismo, respeitando suas estruturas e visões encaminhadas à tridimensionalidade, ao manejo da luz, o espaço, o volume, e perspectiva. O embasamento estético faz parte da evolução artística, nas primeiras obras pictóricas criadas e expostas.

Em 2000 inicia-se um estudo sobre a pintura expressionista alemã, destacando a obra dos pintores austríacos Gustav Klimt (1862-1918) e Egon Schiele (1890-1918), sendo que este último chamou sua atenção e causou admiração neste artista, pela simplicidade de traço, expressividade temática e colorida da sua obra. A partir desse momento, nasceu a paixão pelas obras que expressassem o sentimento humano e já não tanto uma impressão estética.

Literalmente, expressão é o contrario de impressão. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é uma realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. É a posição oposta à Cézanne assumida por Van Gogh (ARGAN, 1992, p.227)

Apaixonado pela expressão do sentir humano inicia-se um processo de experimentação de outras linguagens artísticas, principalmente a literatura, fotografia e publicidade, que permitiram uma vivência da capacidade criativa e aprimoramento de determinados conceitos artísticos, filosóficos e sociais. A fotografia foi a maneira exata de captação e representação fiel do objeto, como apoio à pintura. Na descrição poética, procurou-se a poesia que descreve conceitos que confortam a alma, que elevam a criatividade e o espírito, ou seja, elementos que fundamentam o processo criativo - as emoções do ser humano.

Com os ensinamentos do então Presidente da Real Academia da Língua Espanhola na Guatemala, o Professor, Literato e Doutor em Letras, Francisco

Albizurez Palma chegou-se à compreensão das diversas escolas que compõem o cenário literato de uma Guatemala pintada liricamente como se fora uma paisagem. O exemplo pode vir também através do poeta granadino espanhol Federico Garcia Lorca que em seu procedimento criativo, soube mesclar a elegância e o ritmo da música com a profundidade de sua poesia. Uma poesia colorida, podendo ser compreendida analogicamente como ponto de partida gerador do conceito e força de uma expressão plástica.

Em 2000 foi realizada ainda a primeira exposição artística de relevância nacional na 12ª Bienal Nacional da Guatemala, com a obra *Sentimientos Encontrados* (Figura 53).

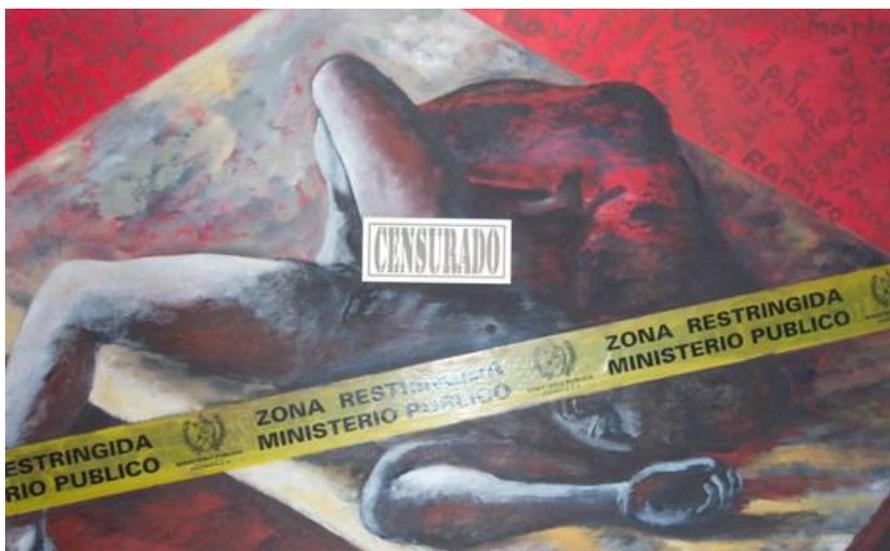


Figura 53: *Sentimientos Encontrados*, 2000. Técnica: Mista
Dimensão: 48cm x 94cm
Fonte: Acervo Particular

Marca-se assim, uma verdadeira e nova etapa - a expressionista, utilizando a figura humana, principalmente a feminina, como temática e expressão do sentir humano: a nostalgia, o amor, o desamor, etc. A pintura e a publicidade enfim se complementam. Em *Sentimientos Encontrados* uniram-se os conceitos poéticos e os ensinamentos jornalísticos nas artes visuais, especificamente, na pintura, utilizando materiais diversos como a madeira, o plástico, o papel e tinta. Trata-se de uma obra plástica realizada quando o poder político da Guatemala

imprimia perseguição e censura a toda expressão artística que fosse considerada ofensiva a esse governo.

A mulher passa a ser uma temática recorrente pelo seu forte poder atrativo frente aos homens, apesar da discriminação e opressão a que sempre estiveram submetidas. Além da mulher como temática, em 2002 surge uma nova perspectiva – a cor. Assim como Picasso em suas diversas fases, o azul passou a ser predominante. Nesta época, foi criado o primeiro quadro azul, intitulado: *La Promesa* (Figura 54)



Figura 54: *La Promesa*, 2002
Técnica Mista: Dimensão: 120cm x 80cm.
Fonte: Acervo Particular

No processo de desenvolvimento criativo que se seguiu destacam-se as obras *Polos Opuestos* (Figura 55), *Pensando en Ti* (Figura 56) e *Los Amantes* (Figura 57), que demonstram a existência de afinidades entre o preto e o azul, bem

como, refletem um estado nostálgico e ao mesmo tempo, espiritualmente em paz. A sensação de profundidade aumenta o efeito concêntrico: a percepção do azul profundo atrai o homem para o infinito, despertando nele o desejo pela pureza.

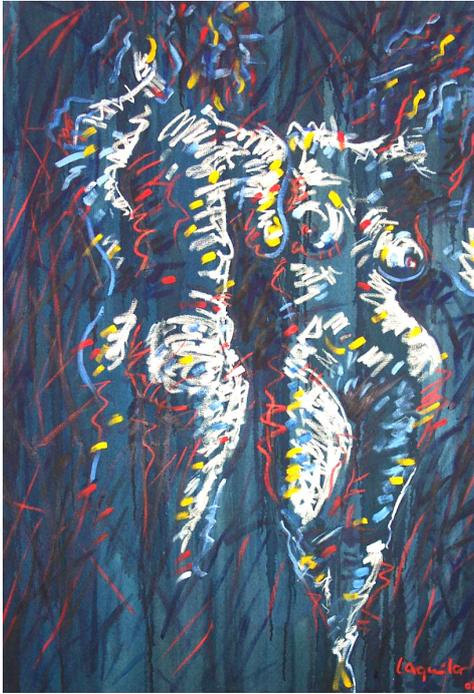


Figura 55: *Polos Opuestos*, 2002
Técnica: Óleo em lenço
Dimensão: 120cm x 80 cm



Figura 56: *Otoño Azul*, 2004
Técnica Mista
Dimensão: 60cm x 80 cm.



Figura 57: *Los Amantes*, 2002
Técnica: Óleo sobre lenço

Todas as obras produzidas em território da Guatemala apresentavam um azul intenso - O azul significa na escala cromática a cor que mais se aproxima do negro, essa fase apresenta uma sensação do profundo "Dark", do "Blue" que em inglês também podem ter o significado de nostalgia, tristeza.

A série *Angeles Decaídos* (Figuras 58, 59) remete a um estado quase espiritual de melancolia, tristeza, falta de algo que não se sabe exatamente configurar. Obras que demonstram a pureza feminina e o lado sentimental do amor, assim como a tristeza dos desprotegidos em sua busca por Deus.



Figuras: 58, 59: Série Angeles Decaídos, 2006
Técnica Acrílica
Dimensão: 60cm x 80cm

Na sequência, surge a oportunidade de vir para o Brasil, uma oportunidade para buscar novas perspectivas, novos conceitos, possibilidades, conhecer profundamente a arte, as cores, outros caminhos, outros países. Fechava-se assim, um ciclo base de oito anos de busca por uma identidade artística.

4.2 APROPRIAÇÃO IDENTITÁRIA

A chegada ao Brasil, precisamente em Salvador do artista plástico Laguilá (autor desta pesquisa) vindo da Guatemala foi mágica e reforçada pela descoberta da luz incidindo sobre a cidade. O desenvolvimento da pesquisa do Mestrado em Artes Visuais foi direcionado ou influenciado, a partir desse encontro. A visão da luz sobre a Baía de Todos os Santos, surgindo diante do artista, causa um impacto que resultou na apropriação desses elementos e permitiu um diálogo entre o mundo intuitivo que buscava referenciais na cor e o material, que buscava essas referências na forma (Figura 60).



Figura 60: Vista área de Salvador
Fonte: Imagens do Google

Percorrer as ruas da cidade foi como estabelecer um diálogo com uma identidade reconhecida, buscada, algo que faltava e não se sabia o porquê, como uma história que precisava ser contada, decodificada. Nesse sentido, o artista pressente a possibilidade e ao mesmo tempo necessidade de deixar sua terra e procurar respostas em lugares antes nunca freqüentados. Quando o encontro entre

um artista e o objeto antecipadamente visualizado como em *Déjà Vu*² ocorre, é como se tudo fosse reconhecido, estivesse armazenado, como bagagem intrínseca, se deixando envolver, absorver essa nova perspectiva como se fora uma antena que capta e bebe dessa fonte.

Foi no plano limite da fronteira entre observar o exótico e o mestiço, que o processo de produção para o mestrado se materializou, dentro de um quadro das especificidades de uma construção identitária. Nesse sentido, a obra *Moça Flor Apaixonada* (Figura 61) faz parte da produção APROPRIAÇÃO IDENTITÁRIA DA COR NA CULTURA BAIANA e contém todas as características do diálogo entre o artista, sujeito estrangeiro, o meio ambiente e os artistas baianos, em que a cor teve função e significado. Os tons fortes, complementares, a cor in-natura, são signos do contato com a terra, o povo e a cultura baiana. A presença de um povo mestiço, sofrido e com características culturais tão marcantes não poderia ser desprezado em sua estrutura essencial. Simbolizam um lugar e “coisas” buscadas inconscientemente.



Figura 61: Moça Flor apaixonada
Técnica: Acrílica
Dimensões: 50cm X 70cm
Data: 2008

² **Déjà vu:** é uma reação psicológica, fazendo com que sejam transmitidas idéias de que já se esteve naquele lugar. Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki. Acesso em: 16 nov. 2008.

Assim, todo o estado psicológico do artista pesquisador Laguila, migrou para o suporte tela. A estética, os traços físicos da moça, o colorido, todo o contexto foi reconfigurado numa nova fase, cheia de novas perspectivas, exploração de contrastes, uma mudança radical, desenhada e amadurecida da mesma maneira que amadureceu o artista. Durante a elaboração desse trabalho começou-se a planejar uma grande viagem que lembra Fernando Pessoa (1913) quando diz – “Navegar é preciso. Viver não é necessário; o que é necessário é criar”.

No encontro com esses referenciais, as cores explodiram da tela como uma influência viva e representativa. Foi essa luz que impressionou ao artista chegado da Guatemala e que marcou profundamente seu eu. Daí em diante o impacto da ressignificação da cor nos seus trabalhos só viria a reafirmar a consolidação e demarcação do eu brasileiro, ou seja, mais especificamente baiano.

Como em Van Gogh (1888), cada cor é símbolo de uma paixão, que brotou a primeira vista. A cadeira como elemento gráfico, foi apropriação e influência visual também da sua obra *A cadeira com cachimbo* (Figura 62), óleo sobre tela que simboliza a espera da volta do amigo ao porto seguro, ao lar.

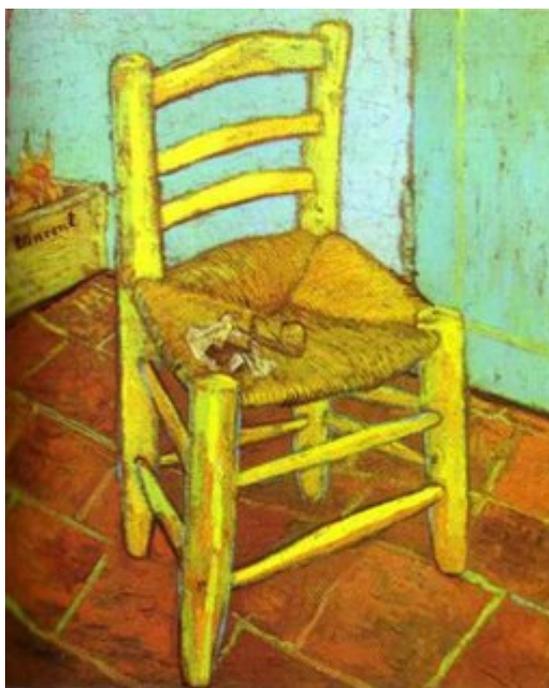


Figura 62: Cadeira de Vincent com Cachimbo, Vincent Van Gogh, (1888)
Fonte: Imagens do Google

Gauguin também repete a temática com velas simbolizando “o retorno” na obra *Cadeira de Gauguin com livros e vela* (1888, Figura 63), óleo sobre tela.

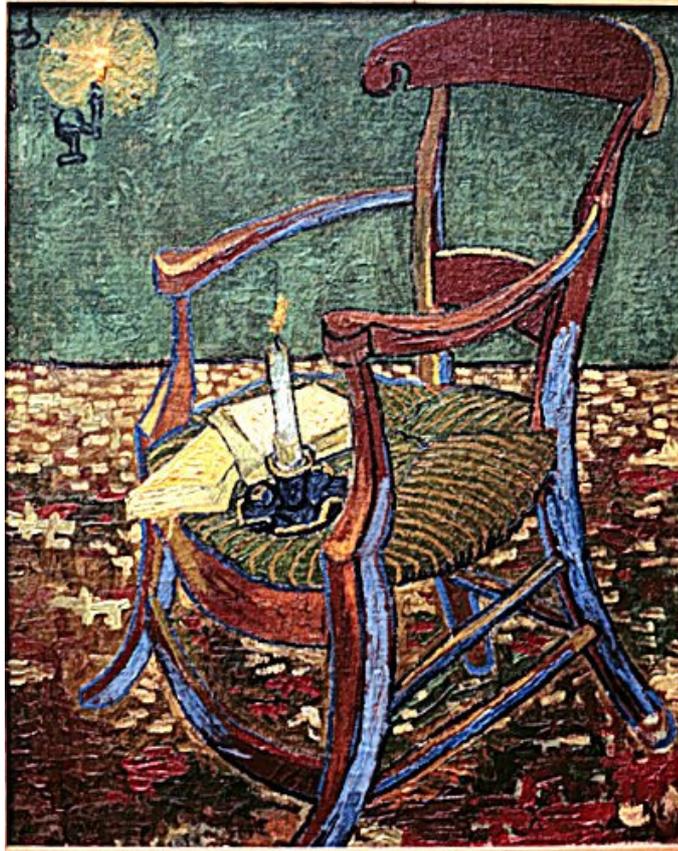


Figura 63: A Cadeira de Gauguin -
Arles – 1888
Fonte: Imagens do Google

Sob a influência da pesquisa na arte indígena, o beija-flor foi utilizado como temática por transmitir a sensação de movimento e liberdade. Colocada de forma subjetiva a cadeira de madeira, mantém seu significado. A união do pássaro com a cadeira sugere liberdade + espera + apoio.

Denominada *La liberación del príncipe colibrí* (Figura 64) é homenagem a um importante artista da Guatemala prematuramente falecido e criada ainda sob o impacto da sua passagem (talvez por isso o retorno os tons mais escuros). Trata-se

de Francisco Auyón (1967-2008), artista desconhecido no Brasil, mas, reconhecido como dono de um trabalho forte, figurativo e bastante expressivo em seu país.



Figura 64: La liberación del príncipe colibrí
Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 195 x 95 cm
Data: 2008

A obra *El Vuelo Del Pájaro* (Figura 64), participou da Exposição Itinerante *La ciudad y el hombre*, realizada na Espanha em 17/06/2008, foi influenciada pela pesquisa da Arte Indígena e valoriza a beleza das penas das aves, em seu colorido vibrante, retornando as cores fortes.

O fundo se confunde com a figura e a idéia de movimento foi proposital e inspirada na musicalidade que existe na identidade baiana. Apresenta também grafismos como resultado de apropriação das interferências nos muros de Salvador.

Essa característica vai ser mantida em obras elaboradas durante o mestrado (Figura 65).

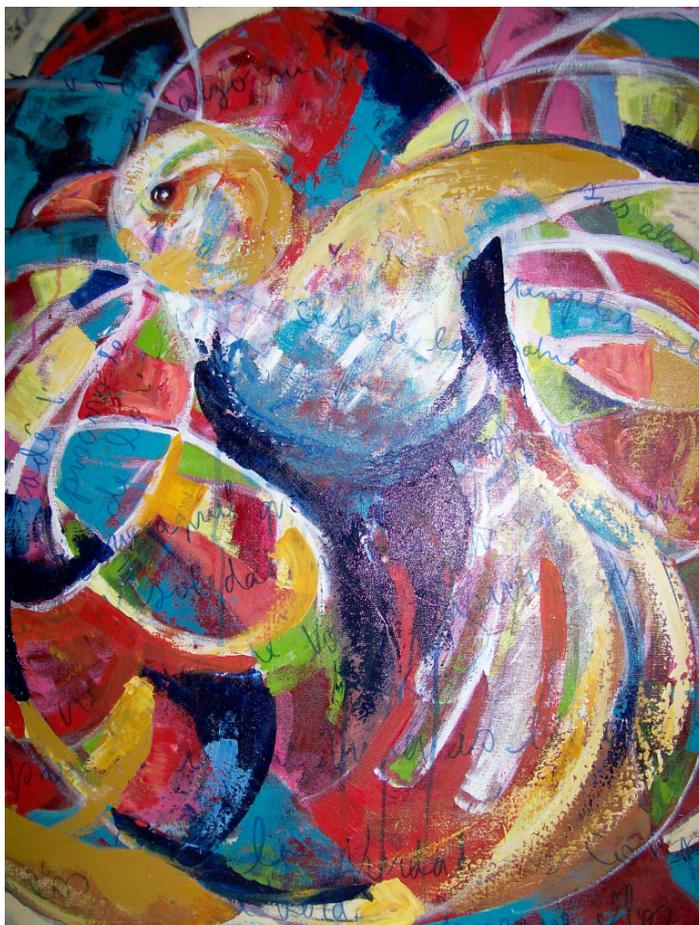


Figura 65: El vuelo del pájaro
Técnica: acrílica sobre tela
Dimensões: 90cm x100cm
Data: 2008

Na obra *La Liberación del príncipe colibri* (Figura 66) as combinações cromáticas, a ocupação do plano, combinações de cheio-vazio, todas as questões estão postas numa matriz de arte popular. A cor, a forma e a combinação entre esses elementos provocam também a idéia de movimento, desmonte e reelaboração.

Um pássaro sempre representa a liberdade e nesse caso sugere como analogia, libertar-se do corpo físico. Liberdade de expressão permitida ao artista, tendo ao lado como porto seguro.



Figura 66: La liberación del príncipe colibrí
Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 195 x 95 cm
Data: 2008

Aluísio Azevedo (*O cortiço*, 1890); cita o cheiro de cravo e canela. Jorge Amado em suas obras, *Gabriela, Cravo e Canela* (1958) e *Tenda dos Milagres* (1969) também. Lamartine Babo (compositor carioca) na música *O teu cabelo não nega* (1932) consagra, essa imagem como forma de reconhecimento e aceitação das origens africanas.

Abordar essa temática representa estar inserido em um contexto em que prevalece a baianidade. As vestes típicas da cultura e religiosidade africana tradicional, hoje são significativas do povo baiano, tanto no desenho quanto no colorido. A cor na cultura baiana é o elemento capaz de exprimir toda a alegria e espontaneidade desse povo. A mulata na sua miscigenação racial foi temática recorrente de outros artistas baianos e nesse sentido, utilizada como sujeito nas

metáforas dos cheiros, gostos e cores: cravo e canela. A primeira obra produzida com base na temática cultural apresenta três baianas representadas em tons de fortes contrastes (Figura 67).



Figura 67: As Baianas do Acarajé
Técnica: Acrilica
Dimensões: 50cm X 70cm
Data: 2008

A sensualidade e africanidade, com raízes na história recente da escravidão, estão presentes no jogo entre figura e fundo, existindo uma ruptura da perspectiva tradicional através da utilização da fragmentação da cor como um dos elementos para configurar a urbe.

Na obra *Moça Descansando* (Figura 68) retorna-se à temática da figura humana, plasmada em cores tropicais, fundo trabalhado com grafismos e tinta se deixando escorrer na busca não tanto da beleza física ou representação fiel da

imagem, mas, da harmonia e exploração colorida e equilibrada, da composição em conjunto.



Figura 68: Moça Descansando
Técnica: acrílica sobre tela
Dimensões: 50cm x 70cm
Data: 2008

No aprofundamento das relações estabelecidas com o povo baiano, também foi inevitável retratar a sensualidade e “dengo” feminino percebido de imediato. A cadeira se mantém como significado de espera e apoio.

No caso específico da Série, Baianas Contemplativas (Figuras 69, 70, 71), a beleza e o colorido da Cidade de Salvador, estabelecem contraponto com a solidão das mulheres em primeiro plano.



Figuras 69, 70, 71: As Baianas
Contemplativas
Técnica: Acrílica
Dimensões: 50cm X 70cm
Data: 2008

As cores quentes de fundo das obras refletem a alegria implícita nos ambientes observados pelo artista. A cor é energética, solar, luminosa, influenciada pela riqueza colorida da Bahia, diálogo entre a África e Brasil. Através da cor, foi consolidada uma identidade artística, apropriada ao novo ambiente. A obra O Beijo Baiano (Figura 72) segue a proposta colorista.



Figura 72: O beijo baiano
Técnica: Mista
Dimensões: 90cm X 100 Cm
Data: 2008

Em *O Casal do Sertão* (Figura 73), surgiu como temática os festejos juninos, dupla homenagem ao tradicional São João. Nela são retratados os personagens mais polêmicos do nordeste brasileiro (Maria Bonita e Lampião) e exibe em seu plano a fragmentação de cores complementares.



Figura 73: O Casal do Sertão
Técnica: Mista
Dimensões: 90cm X 100 Cm
Data: 2008

Durante o desenvolvimento do processo criativo não foram transmitidos somente elementos de conceitos que exaltam a alegria esfuziante em cores vibrantes. Momentos de apatia e tristeza ocorreram, mexendo com idéias e ideais do artista criador. Talvez essas mensagens não sejam percebidas, por não ficarem muito claras e dependam do ponto do momento de cada indivíduo e sua percepção, fatores que podem dar à obra um significado diferente.

Porém através da forma e da expressão espontânea do traço, assim como da cor, as figuras 74 e 75, buscam transmitir a realidade crua das ruas, expressam o frio e a solidão que o ser humano enfrenta isolado nas grandes metrópoles. Colagens com jornais lembram que as notícias nem sempre são boas, o dia a dia às vezes é duro, massacrante e a solidão doe.



Figuras: 74, 75 "sem titulo"
Técnica: mista
Dimensões: 60 cm x 60 cm
Data: 2008



A *Série Angeles Decaídos* (figuras 76, 77) criada durante o mestrado é temática recorrente, porém, difere do material produzido em território da Guatemala. Percebe-se as novas influencias, basicamente no colorido, mais alegre e solar. Essa paleta de cores percorreu todo o desenvolvimento do trabalho, obedecendo a um impulso quase inevitável. Foi o passo inicial para o processo de apropriação que ocorreu durante o desenvolvimento do curso e que pode ser observado, pelo antes e depois. Antes, cores opacas. Depois, da vivência num contexto de baianidade, a luz transborda da tela. A luminosidade emitida pelo branco e amarelo são demonstrativos dessa forte influência. Na organização espacial, figura e fundo quase se confundem não fosse o predomínio do branco como elemento que destaca. As pinceladas são marcadas no objetivo de imprimir movimento e volumetria.



Figuras 76, 77: *Série Angeles Decaídos*, 2008
Técnica Acrílica
Dimensão: 60cm x 80cm

Em determinado momento a cadeira torna-se protagonista, surgindo como elemento essencial, sob a forte influência da arquitetura da urbe. Como ícone que é, a princípio, permite variações apenas no fundo, e nesta obra (Figura 78) a influência do carnaval baiano se fez forte nas serpentinas e confetes.



Figura 78: A Cadeira
Técnica: mista
Dimensões: 60 cm x 60 cm
Data: 2008

A arquitetura da cidade de Salvador é originalmente colorida, nos casarios do Pelourinho, nos edifícios mais modernos a cidade exibe um aspecto diferenciado de outras capitais brasileiras. A obra *A Tarde na Bahia* (Figura 79) é uma representação quase abstrata desta urbe. Valoriza as cores locais e as múltiplas tonalidades cromáticas, remete à atmosfera, à música numa harmonia em blocos fortemente compactados.



Figura 79: A Tarde na Bahia
Triptico em Técnica: Mista (150cm X 70cm)
Data: 2008

Assim, conviver com o contexto baiano e assumir a apropriação identitária das cores do cenário baiano, imprimiu definitivamente uma nova configuração, mais consistente, colorista. Significativamente é importante ressaltar que o resultado da produção final configura uma releitura modernista, em cores quentes, primárias, que ficarão para sempre fixadas na obra de Lagula, como resultado de um encontro previsto pelo destino e transformado em realidade como marcas que se mantiveram e prevaleceram em todo o conteúdo total da produção do acervo elaborado para o Mestrado em Artes Visuais, EBA/UFBA.

FLUXOGRAMA

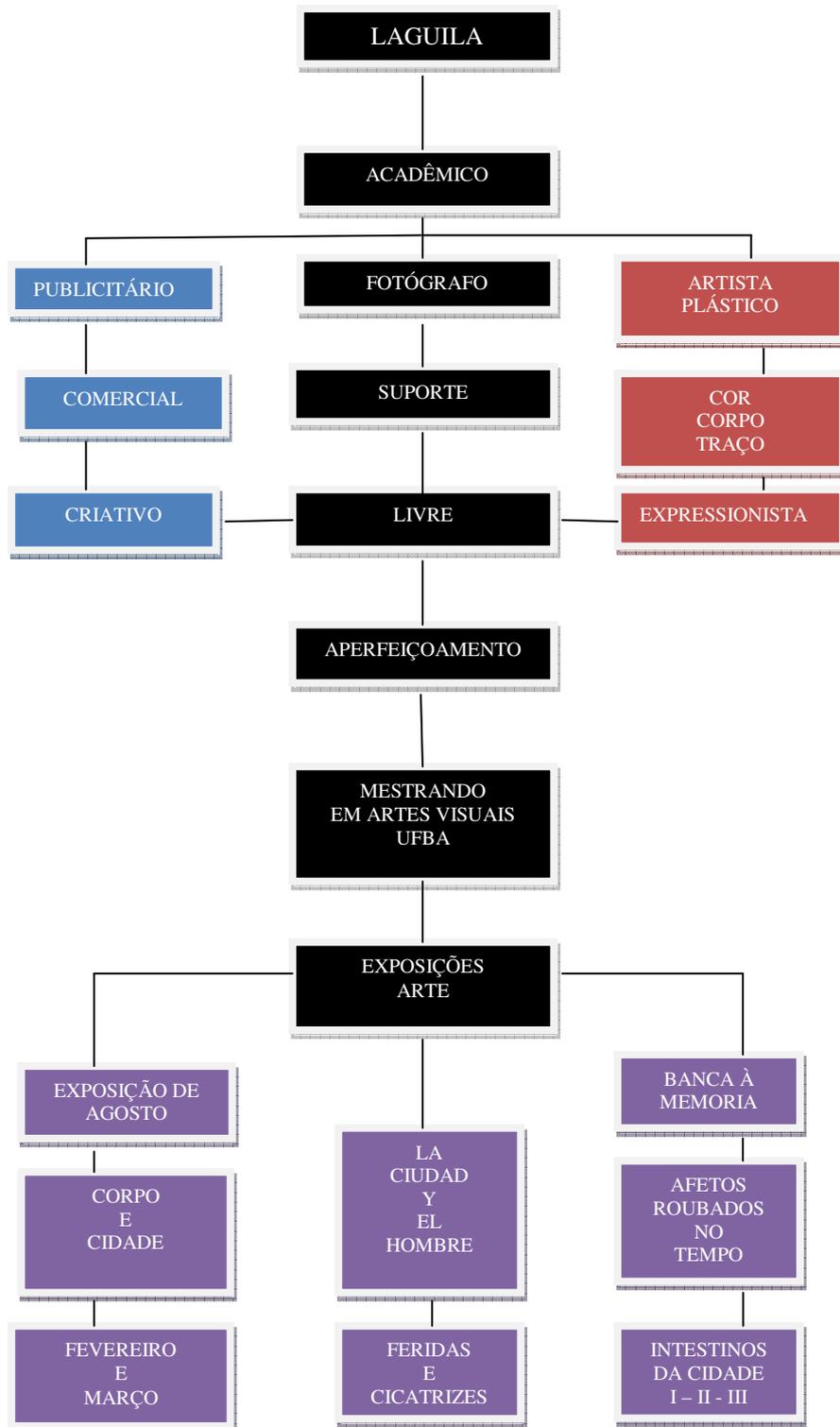


Figura 80: Fluxograma com trajetória sistematizada pelo artista Lagula
Fonte: autor

CONCLUSÃO

Neste estudo foi constatado que o artista ao visitar outros países ou lugares, sofre distúrbio identitário na apropriação de conteúdos, teóricos ou visuais, sejam eles de origem cultural, ambiental, estrutural ou de fenômenos. O âmbito da questão demonstrou que a arte geralmente tem como referência imagens produzidas anteriormente e armazenadas na memória cultural do indivíduo.

Essa exploração de imagens, não significa a perda da capacidade de criação do artista e sim uma apropriação. Afinal, todos os movimentos da história da arte tiveram como base uma produção anterior. Picasso foi quem melhor utilizou esse mecanismo como empréstimo. Séries inteiras da sua obra foram criadas a partir da apropriação de imagens das obras de arte produzidas por mestres da pintura que viveram antes dele.

A pesquisa aqui desenvolvida sinalizou que existe uma correlação intrínseca entre a Arte Africana e a produzida por artistas baianos. Trata-se quase de um estado de espírito. Pisar em solo baiano significa estar sujeito a sofrer alguma influência local. O impacto causado pela visão da luz incidindo sobre a Baía de Todos os Santos, a alegria do povo e as marcas da identidade africana, determinou um encontro, que marcou este artista pesquisador pela apropriação desses elementos a partir do desejo de traduzir essa “impressão”. O estudo sobre as cores evidenciou a importância e o papel determinante que essas assumem para a obtenção da forma e vitalidade da composição de uma obra de arte.

Contribuíram para o enriquecimento desse conteúdo, pesquisas desenvolvidas sobre o estudo da teoria das cores e sobre a herança cultural africana presentes no contexto baiano. Foi constatado que esse patrimônio cultural está presente não só nas artes plásticas, mas, em várias manifestações populares e se mantém mesmo em artistas contemporâneos com conexões que vão além dos signos e extrapolam o fato do artista ser afrodescendente ou não.

Entretanto, não se deve generalizar, as Artes Plásticas na Bahia e mais especificamente em Salvador formam um cenário bem mais amplo e permite a expressão de várias linguagens e não apenas as de origem etnológicas. Porém, esse estudo aborda sobre a apropriação de um instrumental de conteúdos da identidade africana, portanto, trata-se de um referencial muito importante. O produto do trabalho por mim desenvolvido guarda e se apropria de características do encontro com Salvador, sua cultura, luz e cores.

Assim como Caribé que não era baiano, meu argumento é de que encontrei em Salvador a forma de expressão que buscava para minha arte. Uma Arte Moderna, e extremamente colorista. Creio que essa meta foi alcançada através da trajetória percorrida durante o mestrado, formando um acervo com conteúdo geral, que marcou para sempre minha obra e que deve ter prosseguimento na minha prática e memória visual.

Finalmente é importante ressaltar que a produção resultante do Mestrado em Artes Visuais remete à obra de artistas vinculados ao Impressionismo, Expressionismo, Fovismo e Cubismo. A cor e a luz estudada enfaticamente por esses artistas vieram à tona e foram incorporadas à obra produzida durante todo o desenvolvimento do mestrado.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Samuel. **Sobre os signos de Omolu**. Rio de Janeiro: Ed. Ágora, 1999.
- AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. Rio de Janeiro: **Revista Maná**, v.7, n.2, p. 1-19, out., 2001.
- ALBEE, Edward. **Quem tem medo de Virginia Wolf**. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- ARAÚJO, Emanoel. **Carybé**: O universo mítico de Hector Julio Paride Bernabó, o baiano. São Paulo: Editora Museu AfroBrasil, 2006.
- ARAÚJO, Caius Marcellus. **Natureza mítica**. 2005. Disponível em: <http://www.guache.blogspot.com>. Acesso em: 28 out. 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo**: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria Goethe. São Paulo: SENAC, 2006.
- BERESNIAK, Daniel, **O fantástico mundo das cores**. Lisboa: Pergaminho, 1996.
- BOSSÉ, Mathias Le. As questões de identidade em geografia cultural – algumas concepções contemporâneas. In: CORRÊA, Roberto Lobato, ROSENDAHL, Zeny. (org.). **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.
- BOSI, Alfredo. **Fenomenologia do olhar**, In: *O olhar*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BRASIL, IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Síntese dos Indicadores Sociais 2006. População total e respectiva distribuição percentual, por cor ou raça, segundo as Grandes Regiões, Unidades da Federação e Regiões Metropolitanas - 2005**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/> Acesso em: 01 jan. 2009.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v.2
- CLAUDIO, Ivan. Cores e Ritos. **Revista Isto É Online**. Jul/2008. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/1601/artes/1601coresritos.htm>. Acesso: 05 jul. 2008.
- FRANÇA, Rosa Alice. **A cor do Bomfim**. 2003. Dissertação (Doutorado em Arquitetura) Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidad Politécnica de Madrid.

FREIRE, Gilberto. **Casa Grande e senzala**: a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 22. ed. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1983.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas**: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GIDDENS, A. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOLDMAN, Simão. **Psicodinâmica das cores**. 4. ed. Rio de Janeiro: s.ed., 1964. v.1.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Ed LTC, 2000.

GOMES, Nilma Lino. **Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte**. Tese de doutorado em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2002.

HALL, Stuart. **Identidades na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HEGEL, Friedrich. *De lo belo y sus formas*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.

HEIDEGGER, Martin. **Heidegger e a Essência do Homem**. Tradução de Cristina Alves, Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

HERKENHOFF, Paulo. **A cor no modernismo brasileiro** – a navegação com muitas bússolas. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo: 1998

JUNG, Karl. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

KARGERE, Audrey. **A Cor e a Personalidade**. Porto Alegre: 1969

KLINTOWITZ, Jacob. **Revista de Cultura**. Nº 49. São Paulo: jan. 2006. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag49romero.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2008.

LEONTIEV, Alexis. **O Desenvolvimento do Psiquismo**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

MERQUIOR, Guilherme. **Crítica 1964-1989** - Ensaio sobre Arte e Literatura. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.

OLIVIERI, Antônio. A Poética e a Matéria. **Revista Cultura Visual. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV)**. Escola de Belas Artes (EBA/UFBA). Vol. 1, nº 7. Salvador: EDUFBA, 2008.

PARAISO, Juarez. **A Obra de Juarez Paraíso**. Salvador: Juarez Paraíso, 2006.

PATO, Christy Ganzert; LIMA, Karin Priscila de. Antropofagia e Alteridade a arte contemporânea como instrumento de autoconhecimento: o caso brasileiro. **Revista**

Virtual de Ciências Humanas. São Paulo: IMPRIMATUR - Ano 1 - Dezembro de 1999 N^o. 4.

PEDROSA, Ismael. **Da cor a cor inexistente.** São Paulo: Leo Cristhiano, 1977.

_____. **O universo da cor.** Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2006. 160p

PISCHEL, Gina. **História Universal da Arte.** São Paulo: Mirador, Melhoramentos. 1966.

POLIANO, Luís Marques. **Heráldica.** Ed. GRD. Rio de Janeiro, 1986.

RAMOS, Maria das Graças M. **Desmistificación del soporte pictórico el lienzo.** Tese de Doutorado. Sevilha, 1996.

_____. Vendedores Ambulantes. **Caixa Cultural, Catálogo.** Salvador: Caixa Econômica Federal, 2006.

_____. Caixas de Luz: Processos Criativos. **ANPAP: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.** Florianópolis: CEART, 2007.

RUIZ, Maria. Em trânsito uma construção rizomática que se transfere entre a teoria e a prática artística, desde uma visão pós-estruturalista: identidades em jogo, uma experiência transcultural. **Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes/UFBA.** Ano 5, N^o5. Salvador: EDUFBA, 2008.

SÁ DA NOVA, Luiz Henrique. A cidade estado, Bahia, permanência mutantes. **Revista Cultura Visual. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV).** Escola de Belas Artes (EBA/UFBA). Ano 1, n^o 1, vol. 11. Salvador:EDUFBA, 2008.

SÁNCHEZ, Francisco Martinez. Os meios de comunicação e a sociedade. **Médiatamente!** Televisão, cultura, educação. Ministério da Educação. Brasília, 1999.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização** - do pensamento único à consciência universal. São Pauto: Record, 2000.

VERGER, Pierre. Notas sobre o culto aos orixás e voduns. São Paulo: Edusp, 1999.

WALTER, Ingo. **Paul Gauguin 1848-1903.** Tradução de Etelvina Rosa Gaspar. Germany: Benedikt Taschen, 1993.

ZUSMAN, Waldemar. **Os filmes que eu vi com Freud.** Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1994.