



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ
IFCE *CAMPUS* FORTALEZA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

FRANCISCO RONALDO RAMOS VIEIRA

**O PESO DE SER O QUE SE É: A REPRESENTAÇÃO DO CORPO FEMININO
GORDO NA PERSPECTIVA DA GRAVURA NO CAMPO AMPLIADO**

FORTALEZA

2022

FRANCISCO RONALDO RAMOS VIEIRA

O PESO DE SER O QUE SE É: A REPRESENTAÇÃO DO CORPO FEMININO
GORDO NA PERSPECTIVA DA GRAVURA NO CAMPO AMPLIADO

Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado Profissional em Artes do
Instituto Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus*
Fortaleza, como requisito parcial para
obtenção do Título de Mestre em Artes.
Área de concentração: Artes.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Sebastião
de Paula.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na
Publicação Instituto Federal do Ceará -
IFCE
Sistema de Bibliotecas - SIBI
Ficha catalográfica elaborada pelo SIBI/IFCE, com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a)

V657p Vieira, Francisco Ronaldo Ramos.

O PESO DE SER O QUE SE É: A REPRESENTAÇÃO DO CORPO
FEMININO GORDO

NA PERSPECTIVA DA GRAVURA NO CAMPO AMPLIADO / Francisco
Ronaldo RamosVieira. - 2022.

111 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado) - Instituto Federal do Ceará, Mestrado
Profissional em Artes, Campus Fortaleza, 2022.

Orientação: Prof. Dr. Francisco Sebastião de Paula.

1. Artes Visuais. 2. Gravura no Campo Ampliado. 3. Obesidade. I. Título.

CDD 700

Nome: Francisco Ronaldo Ramos Vieira

Título: O peso de ser o que se é: a representação do corpo feminino gordo na perspectiva da gravura no campo ampliado.

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus* Fortaleza, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes.

Aprovado (a) em: 29 / 08 / 2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco Sebastião de Paula (Orientador)
Programa de Pós-Graduação em Artes/IFCE

Prof. Dr. Maximiano Arruda Ximenes de Lima (Examinador interno)
Programa de Pós-Graduação em Artes/IFCE

Prof. Dr. Wendel Alves de Medeiros (Suplente)
Programa de Pós-Graduação em Artes/IFCE

Profa. Dra. Edite Colares Oliveira Marques (Examinadora externa)
Programa de Pós-Graduação em Educação/ UECE

DEDICATÓRIA

Aos meus pais.

Aos mestres.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos especiais vão para minha mãe Raimunda Ramos Vieira (minha primeira professora), ao meu pai Francisco Vieira (*in memoriam*), aos meus irmãos e sobrinhos, à minha tia Maria Ramos de Oliveira, aos demais familiares; às Escolas São Sebastião, em Lagoa da Areia (Ocara - CE) e Joana Paula de Moraes, em Aruaru (Morada Nova-CE); aos Colégios Cristo Redentor e Justiniano de Serpa, em Fortaleza-CE; às Profas. Euda Barbosa e Conceição Seabra pelo apoio nas Artes; ao IFCE, aos meus amigos, à turma do Mestrado (turma IV), em especial à Amidete Aguiar, Dany Jóia, Angélica Gadelha, Kércia Maria e Marcela Brasileiro; ao Prof. Dr. Sebastião de Paula (meu orientador) pela acolhida, paciência e condução da pesquisa; à Profa. Dra. Edite Colares (UECE), ao Prof. Dr. Maximiano Arruda (IFCE), à Profa. Dra. Maria de Lurdes Macena (IFCE), ao Prof. Dr. Wendel Medeiros (IFCE), ao Prof. Dr. Herbert Rolim (IFCE), ao Prof. Dr. Gilberto Andrade Machado (IFCE) por ter plantado a ideia desta pesquisa, à Profa. Dra. Antônia Abreu pelo carinho e acolhida em minhas pesquisas, à Profa. Dra. Elenilce (IFCE), ao Prof. Ms. Fred Macedo (IFCE), ao Prof. Ms. Gileno Campos (IFCE), à Profa. Dra. Tânia Kacelnik (IFCE), à Dra. Patricia de Barros Teles (IFCE), à Profa. Ms. Eugênia Tavares (IFCE), à Fabiola Benevides por incentivar a pesquisa na pós-graduação, à Profa. Dra. Ângela Sousa (UFC), à Neusa Coqueiro, Carla Carneiro, Maria Derleide, Conceição Coelho; às psicólogas Francirene Fernandes, Aracy Jatahi Pinto, Jossiênia Costa e Regina Elias, Raquel Damasceno, Tatiana Vasconcelos, Dra. Diana Maria Lopes, à Escola de Artes e Ofícios Thomas Pompeu Sobrinho (EAOTPS), Marley Uchôa, Francineide Chaves, Emiliana, Antônio Vieira e Silena Franklin, à Profa. Dra. Joelma Nogueira (IFCE), à Profa. Dra. Clesley Tavares, Maria Lima, Ednaldo Lima, Verônica Benevides, Germana Lubiana; à Profa. Dra. Ângela Linhares (UFC), Profa. Dra. Maria Clarisse Ferreira Gomes (UFC), Profa. Dra. Lia Sanders (UFC).

“O corpo é o valor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída [...]” (David Le Breton, 2007, p.07).

RESUMO

Este trabalho é uma pesquisa em arte com uma abordagem qualitativa, que traz a representatividade do corpo feminino gordo como destaque e na concepção da gravura no campo ampliado. Esta pesquisa apresenta questões cruzadas com a história de vida do pesquisador e artista no que tange a sua relação com o corpo e a gordura, e, sua trajetória acadêmica no campo da arte. Faz também um percurso em alguns períodos da história da arte em que se apresenta o corpo e seu protagonismo. Na pesquisa, dialogamos com JANSON (1996), na história da arte; PAULA (2014), VENEROSO (2014), BERTOLETTI (2016), na gravura, OSTROWER (1978) no processo criativo, VIGARELLO (2012), NOVAES (2013) e SANT'ANNA (2016) na relação do corpo com a gordura, CATTANI (2014) e ZAMBONI (2001) nos ajudaram a entender o sentido de pesquisa em Arte e por fim, PANOFSKY (2014) na análise e interpretação das gravuras por meio do método iconográfico e iconológico. Teve como objetivo geral, investigar uma poética autoral no campo das artes visuais com a gravura na perspectiva do campo ampliado, de forma que essa produção venha proporcionar reflexões em relação ao corpo feminino gordo. A investigação seguiu uma metodologia enfatizando o processo criativo o que pressupôs uma aproximação com a realidade estudada e os conteúdos explorados nas imagens foram extraídos das vivências do artista e pesquisador. Por fim, como resultado obtido, apresentamos uma série de cinco gravuras como produto resultante da pesquisa, bem como, uma reflexão acerca dela.

Palavras-chave: Artes Visuais. Gravura no Campo Ampliado. Obesidade.

ABSTRACT

This work is an art research with a qualitative approach, which brings the representation of the fat female body as a highlight and in the conception of engraving in the expanded field. This research presents cross-questions with the life history of the researcher and artist regarding their relationship with the body and fat, and their academic trajectory in the field of art. It also travels through some periods of art history in which the body and its protagonism are presented. In the research, we dialogue with JANSON (1996), in the history of art; PAULA (2014), VENEROSO (2014), BERTOLETTI (2016), in engraving, OSTROWER (1978) in the creative process, VIGARELLO (2012), NOVAES (2013) and SANT'ANNA (2016) in the relationship between the body and fat, CATTANI (2014) and ZAMBONI (2001) helped us to understand the meaning of research in Art and, finally, PANOFISKY (2014) in the analysis and interpretation of the engravings through the iconographic and iconological method. Its general objective was to investigate an authorial poetics in the field of visual arts with engraving in the perspective of the expanded field, so that this production will provide reflections in relation to the fat female body. The investigation followed a methodology emphasizing the creative process, which presupposed an approximation with the reality studied and the contents explored in the images were extracted from the experiences of the artist and researcher. Finally, as a result, we present a series of five engravings as a result of the research, as well as a reflection on it.

Key-words: Visual Arts. Engraving in Enlarged Field. Obesity.

RESUMÉ

Ce travail est une recherche artistique avec une approche qualitative, qui apporte la représentation du corps gras féminin comme point d'orgue et dans la conception de la gravure au champ élargi. Cette recherche présente des questions croisées avec l'histoire de vie du chercheur et de l'artiste concernant leur rapport au corps et à la graisse, et leur trajectoire académique dans le domaine de l'art. Il parcourt également certaines périodes de l'histoire de l'art dans lesquelles le corps et son protagoniste sont présentés. Dans la recherche, on dialogue avec JANSON (1996), en histoire de l'art ; PAULA (2014), VENEROSO (2014), BERTOLETTI (2016), en gravure, OSTROWER (1978) dans le processus créatif, VIGARELLO (2012), NOVAES (2013) et SANT'ANNA (2016) dans la relation entre le corps et fat, CATTANI (2014) et ZAMBONI (2001) nous ont aidés à comprendre le sens de la recherche en Art et, enfin, PANOFISKY (2014) dans l'analyse et l'interprétation des gravures à travers la méthode iconographique et iconologique. Son objectif général était d'investiguer une poétique auctoriale dans le domaine des arts visuels avec la gravure dans la perspective du champ élargi, afin que cette production apporte des réflexions par rapport au corps gras féminin. L'enquête a suivi une méthodologie mettant l'accent sur le processus créatif, qui présuppose une approximation avec la réalité étudiée et les contenus explorés dans les images ont été extraits des expériences de l'artiste et chercheur. Enfin, comme résultat, nous présentons une série de cinq gravures issues de la recherche, ainsi qu'une réflexion sur celle-ci.

Mots-clés : Arts visuels. Gravure à champ agrandi. Obésité.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Doucement! Honoré Daumier, Litogravura.....	19
Figura 2- Vênus de Willendorf... ..	27
Figura 3- Bloco de papel... ..	30
Figura 4- Encontro do centro da folha de papel	31
Figura 5- Marcação do centro da folha	31
Figura 6- Contorno do círculo.....	31
Figura 7- Criando Formas	32
Figura 8- Coloração do desenho	32
Figura 9- Pintura em processo	33
Figura 10- Obra finalizada.	33
Figura 11- Impressora digital de sublimação.....	34
Figura 12- Corte manual da impressão em papel.....	34
Figura 13- Preparação do tecido na mesa de impressão.	35
Figura 14- Visualização da imagem em papel sobre o tecido na prensa	36
Figura 15- Preparativos para a impressão.	36
Figura 16- Uso da prensa térmica para a fixação da imagem.....	37
Figura 17- Finalização do processo sublimático.....	37
Figura 18- Chassi em madeira.	38
Figura 19- Tecido sublimático sobre chassi.	38
Figura 20- Papel sobre chassi.....	38
Figura 21- Cola sobre chassi.....	38
Figura 22- Papel fixado... ..	39
Figura 23- Corte de papel	39
Figura 24- Definição de margem	39

Figura 25- Martelo e percevejos latonados.....	40
Figura 26- Fixação manual	40
Figura 27- Fixação do tecido sobre o chassi de madeira.....	41
Figura 28 - Reverso da obra.....	41
Figura 29- Conclusão do processo de fixação do tecido.....	42
Figura 30- Aplicação do adesivo PVA.....	43
Figura 31- Porção do adesivo	43
Figura 32- Distribuição do adesivo.....	44
Figura 33 - Solução à base de resina	44
Figura 34- Acetato de cristal	45
Figura 35 - Perfilado de alumínio na cor preta	45
Figura 36- Marcações para os cortes do perfilado.....	46
Figura 37- Corte do perfilado.	46
Figura 38- Dobradura do perfilado.	47
Figura 39- Estrutura fixada.	47
Figura 40- Bibendum ou Bib	50
Figura 41- Exercício I- Pintura acrílica sobre papel Kraft.....	52
Figura 42- Madonna della Sedia, Óleo sobre painel	53
Figura 43- Reprodução de uma Madonna.....	53
Figura 44- Exercício II, Pintura acrílica sobre papel Kraft.	54
Figura 45- Exercício III, Pintura em Óleo	54
Figura 46- Exercício IV, Pintura em Óleo.....	55
Figura 47- Exercício V1	56
Figura 48- Exercício V2	56
Figura 49- Mulher sentada, Infogravura.....	56
Figura 50 - Retrato de um homem, Xilogravura	57

Figura 51- Sem Título, Isogravura	58
Figura 52- Bala de mascar.....	59
Figura 53- Impressão sobre pele humana	59
Figura 54- humana Dançando, Óleo sobre Tela, Fernando Botero.....	61
Figura 55- Camisa Estampada com Botero, Sublimação.....	61
Figura 56- Cartaz da V Mostra de Gravura de Fortaleza.....	63
Figura 57- Corpo Centrado, Gravura	63
Figura 58- <i>O Cavaleiro, a Morte e o Diabo</i> , Albrecht Dürer,.....	68
Figura 59- <i>Baco Bêbado com Fauno e Sátiro</i> , Paul Rubens	69
Figura 60- <i>Baco Bêbado com Fauno e Sátiro</i> , Paul Rubens (detalhe).....	70
Figura 61- <i>Minotauro Acariciando uma Mulher Dormindo</i> , Pablo Picasso.....	73
Figura 62- <i>Gold Marilyn Monroe</i>	74
Figura 63- Sem título, neolitegravura.	76
Figura 64- Sergio Helle, <i>Paradisus</i> , Sergio Helle.....	76
Figura 65- Estudo para gravura 1	80
Figura 66- Estudo para gravura 2	80
Figura 67- <i>Mulher no Ônibus</i>	84
Figura 68- <i>Mulher no Ônibus</i> (Detalhe).....	86
Figura 69- A gorda Gertrudis, Fernando Botero	87
Figura 70- <i>Mulher com Criança</i>	88
Figura 71- <i>Mulher e Criança</i>	89
Figura 72- <i>Vendedora de café</i>	90
Figura 73- <i>Corpo em Trânsito</i>	93
Figura 74- <i>A Pertinência da Memória</i>	93
Figura 75- Pixar cars/Disney	95

Figura 76- <i>Corpo em Trânsito</i> (Detalhe).	95
Figura 77- <i>Mulheres n'Água</i>	95
Figura 78- <i>As Três Idades</i>	96

SUMÁRIO

•	CAPÍTULO 1 - OS PRIMEIROS PASSOS EM DIREÇÃO AO CORPO FEMININO GORDO.....	17
1.1	– O PORQUÊ D DO CORPO FEMININO GORDO COMO OBJETO DE ESTUDO.....	17
1.2	- OS DESAFIOS ENFRENTADOS POR MULHERES GORDAS E SEUS CORPOS	22
1.2.1	– Na moda.....	22
1.2.2	- O socorro que não chega	23
1.2.3	- Fartura à mesa tem preço!.....	23
1.2.4	- Emagreça com saúde, pergunte-me como!	24
1.2.5	- Em que aspectos a arte pode contribuir na reflexão em relação ao corpo feminino gordo?.....	25
1.3	- CAMINHOS QUE SERÃO PERCORRIDOS NO DESENVOLVIMENTO DESTA INVESTIGAÇÃO.....	25
1.4	- DO INTERIOR PARA O MUNDO DA ARTE.....	47
1.5	- DO CAMPO ACADÊMICO PARA A ATUAÇÃO PROFISSIONAL.....	57
1.6	- MINHA IMERSÃO NO CAMPO DA GRAVURA.....	58
•	CAPÍTULO 2 - O CORPO NA HISTÓRIA DA ARTE DESTACANDO-SE O DESENHO, A PINTURA E A GRAVURA	63
2.1	- REGISTROS CORPÓREOS: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA REPRESENTAÇÃO HUMANA	63
2.2	- A GRAVURA NO RENASCIMENTO	65
2.3	- A GRAVURA NO BARROCO	67
2.4	- A GRAVURA E O MODERNISMO	70
2.5	- A GRAVURA E A POP ART	72
2.6	- NOVOS MATERIAIS E PROPOSTAS NO CAMPO DA GRAVURA.....	74
2.7	- A EXPERIMENTAÇÃO COMO FORÇA MOTRIZ NO PROCESSO CRIATIVO.....	77
•	CAPÍTULO 3 - NO MUNDO DE FORMAS E VOLUMES	80
3.1	- ANÁLISE DAS OBRAS.....	81

• 4 - CONCLUSÃO.....	97
• REFERÊNCIAS	102
• ANEXOS.....	104
ANEXO A - GRAVURA <i>MULHER NO ÔNIBUS</i>	105
ANEXO B - GRAVURA <i>MULHER COM CRIANÇA</i>	106
ANEXO C - GRAVURA <i>VENDEDORA DE CAFÉ</i>	107
ANEXO D - GRAVURA <i>CORPO EM TRÂNSITO</i>	108
ANEXO E - GRAVURA <i>MULHERES N'ÁGUA</i>	109

CAPÍTULO 1 - OS PRIMEIROS PASSOS EM DIREÇÃO AO CORPO FEMININO GORDO

A presente investigação foi realizada no Mestrado Profissional em Artes (MPArtes) do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), e teve como propósito apresentar os resultados práticos e reflexivos de uma pesquisa em Arte com abordagem qualitativa. Na definição de Zamboni (2001, p.7) o termo pesquisa em arte serve “para designar exclusivamente as pesquisas relacionadas à criação artística, que se desenvolvem visando como resultante final a produção de uma obra de arte, e que são empreendidas, *ipso facto*, por um artista”. Enquanto tal, esta pesquisa traz como protagonista o corpo feminino gordo, abordando essa temática e retratando corpos de mulheres com formas avantajadas, numa série de cinco gravuras na perspectiva do campo ampliado. Além da minha produção estética, destaco ainda, a presença do corpo gordo em alguns movimentos das Artes Visuais, bem como artistas que exploraram plasticamente esse elemento com valor estético em suas obras deixando assim, seu marco na História da Arte.

1.1 O PORQUÊ DO CORPO FEMININO GORDO COMO OBJETO DE ESTUDO

O objeto de estudo desta pesquisa teve o cruzamento de uma história de vida com a arte. Envolveram memórias pessoais, tempo, estudos. E esse processo foi moroso. Ao longo de alguns anos venho burilando esta proposta no campo da Arte. Nesse ínterim, algumas mudanças surgiram e com elas novas possibilidades expressivas. Esta pesquisa, além de trazer uma realização pessoal, está imbricada de um sentido enquanto estudo e prática científica, que, por sua vez, tem ressonância no coletivo. Sobre o significado de Arte, do artista e do papel que esses desempenham na vida humana, Janson (1996) traça algumas considerações ao afirmar que:

A arte representa a compreensão mais profunda e as mais altas aspirações de seu criador; ao mesmo tempo, o artista, muitas vezes, tem a importante função de articulador de crenças comuns. Eis por que uma grande obra contribui para nossa visão de mundo e nos deixa emocionados. Uma obra-prima tem esse efeito sobre as pessoas. Em outras palavras, ela é capaz de suportar a análise mais minuciosa e resistir ao teste do tempo. A arte nos dá a possibilidade de comunicar a concepção que temos das coisas através de procedimentos que não podem ser expressos de outra forma. (JANSON, 1996, pp. 6, 7).

Nessa linha de entendimento, a função proporcionada pela arte em suas múltiplas formas de expressão, pode compreender um dispositivo de possível mudança de paradigma frente ao que é considerado culturalmente diferente por parte de alguns sujeitos, especialmente, no que tange a relação com o corpo feminino gordo.

Fazendo um recorte em nosso país no tocante à gordura, Moreno (2008), destaca que no Brasil a preocupação se estende e se aprofunda. Estar fora dos padrões de peso, além de uma obsessão das mulheres, parece ser parte de um cerco de exclusão social que cada vez se fecha mais. Compartilhando dessa ideia, Del Priore (2011, p. 10) afirma que: “o mundo pós-moderno criou um tipo de corpo e todos os demais, para serem aceitos, devem se encaixar no modelo. Magro, diga-se de passagem. Não há espaço para os corpos que ocupam muito espaço”. Como sublinham as autoras supracitadas o peso da exclusão e a cobrança na padronização de um modelo corporal preponderante tem sido um tema em pauta na atualidade.

Muitas discussões acerca da leveza dos corpos tem se ampliado na contemporaneidade, sobre esse aspecto, Lipovetsky (2016) destaca que:

Em toda parte, o objetivo é expulsar a gordura, tornar os corpos fluidos, aliviá-los do peso da corporeidade. A era hipermoderna vê o triunfo de uma cultura transestética da leveza, portadora de prazeres aéreos e de sonhos, mas também de pesadelos. Enquanto se afirma a vitória simbólica do leve sobre o pesado, aumentam a obsessão pela saúde e a tirania da “magreza”, fontes de um novo peso. Esta é a ironia da leveza dos tempos hipermodernos. (Gilles LIPOVETSKY, 2016, p. 77).

A partir da abordagem do autor acima acerca do papel assumido pela gordura na hipermodernidade, esse processo é sentido como uma necessidade de esvaziamento da gordura no corpo. De elemento natural e essencial ao organismo humano o componente adiposo passa a compreender ameaça a um ideal de beleza vigente na sociedade.

As variações semânticas referentes ao adjetivo gordo podem assumir muitas significações. As atribuições que lhes são dadas revestem-se muitas vezes de sentido pejorativo. Em minhas lembranças infantis, recordo de escutar corriqueiramente em rodas de conversas dizeres do tipo: ter uma chance gorda, em alusão a uma exitosa oportunidade na vida. Outra situação seria o uso corriqueiro do

termo: “olho gordo” como sinônimo de inveja; no mesmo conjunto de expressões temos: domingo gordo e terça-feira gorda. Outro emprego da palavra seria no ditado popular: “o que não mata, engorda”; em igual relação, temos: “a galinha gorda que dá bom caldo!”.

Com isso, observamos que as diversas situações citadas, trazem o sentido depreciativo da gordura. A partir de minhas memórias, observo a repetição dessas vivências na atualidade não somente no meu ambiente doméstico como em outros espaços coletivos. Esses referenciais mostram que o avançar dos tempos não tem atenuado o estigma da gordura, pelo contrário, tem acentuado esse problema.

Na atualidade é possível perceber não somente no contato com a língua falada, mas, também nas experiências com a visualidade, que o tema da gordura é percebido como algo que não é salutar, desse modo, tem sido tratado recorrendo de forma depreciativa já há muito tempo. É o que se observa no uso cotidiano de imagens produzidas por artistas como Honoré Daumier (1808-1879) e veiculadas nos meios informativos como os jornais que ressaltam a gordura com um tom satírico e humorístico. A figura 1 ilustra um desses exemplos.

A imagem apresentada é uma litogravura de autoria de Honoré Daumier (1808-1879) e a forma volumétrica é uma característica presente. Esse artista produziu mais de quatro mil obras nessa técnica e seus trabalhos tinham o objetivo de criticar os costumes e a sociedade da época, e a gordura, em muitas de suas composições aparece como pano de fundo.

Figura 1 – Doucement! Honoré Daumier, Litogravura, 1868.



Fonte: Disponível em: www.google.com/search?q=honoré+daumier

No século XX, jornais e folhetins brasileiros tiveram um papel de difusão da

figura gorda. Mesmo nessa época, a obesidade não sendo tomada como uma problemática sanitária, a mídia impressa explorou a representação de tipos humanos gordos por meio de charges e textos recheados de um sutil teor de ironia e graça. Como relata Sant'anna (2016, p.23):

Na imprensa nacional, vários obesos de ambos os sexos apareciam como fenômenos a ser curiosamente vistos em espetáculos circenses e feiras populares. A tendência é antiga e incorpora-se a tradição das bizarrices anatômicas sujeitas ao entretenimento alheio capazes de surpreender e fazer rir. (SANT'ANNA, 2016, p.23)

A aparência avantajada do corpo revelou, além do caráter humorístico, sarcástico e grotesco, diferentes roupagens ao longo do tempo, algumas vezes isso se deu de maneira positiva, hierárquica e em outras, foram permeadas pelo descrédito, descuido, grosserias e impotência.

Diante das muitas situações em que o corpo é colocado, coube nesta investigação um olhar apurado à luz de um conhecimento sistematizado e amplo não somente na arte como em outras áreas do saber para compreender a sua dinâmica e as suas relações com o mundo. Nos discursos da sociologia, por exemplo, Rodrigues (2006) vai considerar que:

Estudar a apropriação social do corpo é estrategicamente importante para os cientistas sociais, uma vez que ele é sem dúvida o mais natural, o mais concreto, o primeiro e o mais normal patrimônio que o homem possui. Como tal, portanto, deve ser visto pelos cientistas sociais como uma categoria própria, sistematicamente relacionado às outras categorias sociais. (RODRIGUES, 2006, p.50).

Conforme a observação acima, o autor destaca a importância que a corporeidade pode ter enquanto valor simbólico construído social e culturalmente, pois nessa perspectiva, ele se configura como a peça fundamental e a base para as experiências humanas. Complementando essa afirmativa, Le Breton (2007) vai dizer que as ações que perpassam a vida, das mais simples até as mais complexas, são mediadas pelo corpo. Nesse sentido, as capacidades perceptivas humanas como o ato de sentir dor, alegria, saborear os alimentos, de se tocar, de ver, de ouvir e produzir emoções, são qualidades presentes no corpo e por ele vividas nas relações com o mundo que o cerca. O refinamento dessas experiências perceptivas pode ter sido desenvolvido em resposta, sobretudo, aos inúmeros estímulos extracorpóreos como os ambientais e culturais.

Além das respostas biológicas descritas anteriormente, o corpo também responde a muitos modelos culturalmente construídos, ou seja, formas de apresentação na indumentária, na representação pictórica, como por exemplo, no modelo egípcio em razão da lei da frontalidade, na distinção entre figuras divinas e pagãs como na idade média. As feições estereotipadas em relação ao corpo podem ser atribuídas à fisionomia do grupo social, à cultura, à religião, além da época a que ele é pertencente.

A história da arte nos auxilia mostrando que, ao longo dos tempos, cada sociedade, no seu momento histórico, teve o seu conceito formal e a sua estética em relação ao corpo. Desse modo, cada artista, na sua linguagem, disponibilizou de meios materiais e técnicos para compor os seus trabalhos. Entretanto, iremos focar apenas nos que produziram obras que ressaltavam os aspectos estéticos da gordura feminina, que é o objeto de estudo dessa pesquisa. Com isso, entendemos que a adoção da arte como recurso integrante nesta investigação, venha oportunizar experiências estéticas e reflexivas que possam gerar novos olhares sobre a figura feminina gorda.

A escolha por trabalhar com o público feminino se delineou em razão da convivência com mulheres gordas na minha infância. Esse contato nos meus primeiros anos de vida ajudou-me a formar um ideário sobre esse tipo de corporeidade feminina. Também, as discussões sobre arte e as constantes idas ao ateliê do saudoso pintor Robespierre (Robes), no bairro do Pirambu, em Fortaleza nos anos de 1990, trouxeram contribuições para o meu fazer artístico, haja vista que esse artista utilizava em seu fazer formas volumosas.

A minha imersão enquanto artista e mediador dos processos criativos e expressivos, aliados a escolha da gravura no campo ampliado como técnica gráfica para criar obras como produto desse objeto de pesquisa compreendeu um elemento essencial nesta investigação. Embora muitos artistas/pesquisadores já tenham se debruçado sobre produções acerca do corpo nas mais diversas perspectivas, sejam elas nas artes visuais ou em outro tipo de saber, os estudos que abarcam a dimensão corporal nunca se encerram, pois, pela dinâmica e circularidade com que os fenômenos humanos acontecem e estão na trama social, esses processos só alimentam e geram continuamente novas discussões.

A pesquisa aqui apresentada é um convite para entrar no universo sensível

humano e nos domínios da gravura no campo ampliado como linguagem expressiva adotada para esse estudo, configurando-se como um elemento discursivo que venha facilitar uma leitura plástica e reflexiva sobre a corporeidade. O motivo pelo qual esta pesquisa adotou o presente título: “O peso de ser o que se é: A representação do corpo feminino gordo na perspectiva da gravura no campo ampliado” caminhou no sentido de evidenciar de forma simbólica o “peso” carregado por algumas mulheres com excessiva massa corpórea e essa característica física pode ter ressonância muitas vezes negativa nas relações interpessoais, na publicidade, na moda, no segmento alimentício, na ergonomia e em muitas esferas da vida pública.

1.2 - OS DESAFIOS ENFRENTADOS POR MULHERES GORDAS E SEUS CORPOS

1.2.1 - Na Moda

Apresentaremos cinco (5) tópicos que ilustram situações cotidianas envolvendo o corpo e que contextualiza a realidade representada em nosso estudo.

Dentro do que elencamos anteriormente, veremos a seguir, a título de ilustração, uma matéria jornalística que insinua, abertamente, a generalização da moda para um dado público consumidor.

Uma revista eletrônica¹ lançou uma enquete abordando o perfil do corpo de modelos magras no mundo das passarelas e o estilista Mário Queiroz responde à indagação, apresentando em uma de suas versões que: “as roupas ficam mais bonitas nos corpos altos e magérrimos”. Mais adiante, o mesmo complementa: “Você já notou que toda mulher sonha em ser mais alta e mais magra? Por isso, nada melhor do que mostrar a roupa no corpo que quase toda mulher gostaria de ter”. Embora a moda defenda uma política democrática e tenha um figurino *plus-size* dirigido às consumidoras acima do peso idealizado pela indústria da moda encontramos, ainda, posições de profissionais da área e um mercado paralelo que pecam ao endossarem conceitos e ações em favor do público feminino magro, fortalecendo, sobremaneira, os discursos acerca da magreza.

¹ Por que as modelos são tão magras? Revista Superinteressante em edição on-line Lopes, atualizado em 4,jul 2018 20h11-Publicado em 2011 18h48. Por Artur Louback Disponível em:< <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-as-modelos-sao-tao-magras> > Acesso em: 27/12/2021.

1.2.2 - O socorro que não chega!

Muitas são as situações limitadoras que podemos ilustrar em nosso texto com relação à gordura, não somente no campo da moda, mas em outras esferas da vida pública. Uma matéria publicada pelo G1² narra um episódio ocorrido em São Paulo, em plena pandemia da Covid-19, envolvendo uma mulher obesa e usuária do SUS (Sistema Único de Saúde) que estava infectada pelo novo coronavírus com indicação de internamento e que teve o atendimento negado em um hospital de campanha. A justificativa apresentada pelo hospital foi que o local não dispunha de camas que comportassem um corpo com peso superior a 90 kg. Diante de muitos impasses, a paciente conseguiu assistência em outra unidade de saúde. Esse fato específico é um demonstrativo claro de uma sociedade que não se adequou às necessidades reais de sua gente nem tampouco se instrumentalizou ergonomicamente para bem servi-la.

1.2.3- Fartura à mesa tem preço!

Tomando a representação corporal como um fenômeno dinâmico e passível de uma leitura interdisciplinar, podemos considerar alguns fatores da vida moderna, como a alimentação, que pode, dentre outros fatores, contribuir para a definição dos contornos corporais. Moreno (2008) faz uma análise da questão alimentícia e seus reflexos no corpo. Sobre esse ponto, a autora destaca:

Considerados durante muito tempo um problema de países ricos, o excesso de peso e a obesidade se alastram também nos países pobres, aponta a OMS⁶. Os hábitos alimentares modernos-aumento do consumo de calorias por dia, maior ingestão de sal, gordura e açúcar- somam-se aos costumes de vida cada vez mais sedentários, tanto pelas atividades profissionais modernas como pelo transporte motorizado e pelos hábitos de lazer, que pressupõem horas de inatividade frente ao aparelho de tv. (MORENO, 2008, pp. 54, 55).

Como aponta a informação acima, a obesidade é um problema comum tanto a países ricos quanto pobres. Pesquisas do Ministério da Saúde³ apontam que nos últimos 10 anos no Brasil, um em cada cinco brasileiros, principalmente os

² Por Felipe Gonçalves, SP1-São Paulo 22/06/2020 13h16- atualizado há um ano. Disponível em:<<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/06/22/paciente-afirma-que-teve-atendimento-negado-no-hospital-de-campanha-do-anhembi-por-causa-de-sobrepeso>> Acesso em: 27/12/2021.

³ Disponível em: <<https://g1.globo.com/bemestar/noticia/um-em-cada-cinco-moradores-das-capitais-brasileiras-e-obeso-aponta-pesquisa-do-ministerio-da-saude.ghtml>> Fonte: Vigitel-Ministério da Saúde.

residentes nas capitais do país, estão acima do peso e que, em termos percentuais, isso equivale a 60% do total da população. Com isso, significa dizer que a maioria dos brasileiros encontra-se com sobrepeso ou obesos. Não somente em nosso país, mas em outras nações, essa questão se acentua. Segundo a OMS⁴, atualmente, o número de obesos no mundo é superior ao percentual de desnutridos. Os dados apontam que mais de 1 bilhão de pessoas apresentam sobrepeso, destes, 300 milhões enfrentam algum tipo de comorbidade relacionada à obesidade. Os indicadores apontam um consumo exagerado de óleos, gorduras e açúcares na dieta da população mundial. Um meio utilizado para avaliação das condições normais e ideias de massa corporal é o IMC (Índice de Massa Corporal) que leva em consideração a relação do peso em quilos com a altura em metros ao quadrado. Segundo essa fórmula matemática, o resultado acima de 25 é considerado sobrepeso, acima de 30 é obesidade e acima de 40, obesidade severa, vale considerar que tal índice tende a variar conforme a idade do indivíduo.

1.2.4 - Emagreça com saúde, pergunte-me como!

Os meios de comunicação prestam significativas colaborações na difusão das informações e nos serviços oferecidos à sociedade. Acompanhados de tecnologias e logística do setor, a velocidade com que as notícias são transmitidas e a corrida por mercado consumidor é cada vez maior. Em meio a essa dinâmica, o uso desses recursos é cada vez mais popularizado para propagar ideias sobre saúde, alimentação e beleza que prometem deixar a vida mais bonita e saudável.

No tocante a essa questão, a midiaticização, a comercialização de produtos e acessórios para o delineamento do corpo assumiram papéis importantes para discutir a questão corporal no Brasil. Estudos de SANT'ANNA (2006) vão apontar que nos anos de 1920, a imprensa brasileira já difundia um pensamento voltado ao emagrecimento. Propagandas de cintas e medicamentos para definir as linhas corporais, evidenciavam uma crítica à gordura e à obesidade. Além desse aspecto midiático voltado ao controle do corpo, outros elementos incorporaram-se no comportamento e nos hábitos alimentares na maioria de nossa população. A começar pela forma de aquisição de alimentos nas grandes cidades, como São

⁴ OMS- Organização Mundial de Saúde.

Paulo, em que a partir de 1953, passou a ser de autoatendimento com a chegada do primeiro supermercado desse gênero no país. Esse fato mudou a rotina de muitos consumidores, que, a partir de então, tiveram a opção de escolher, sozinhos, seus alimentos nas prateleiras. Em meio a isso, outro destaque coube à popularização das balanças nas drogarias, onde as pessoas passaram não somente a comprar medicamentos, mas também, a vigiar seus próprios corpos, no monitoramento do peso.

Em meio ao exposto, a importância deste trabalho reside na abordagem e na reflexão acerca do corpo feminino gordo e na criação de um produto artístico cuja poética visual é a materialização de uma série de cinco gravuras no campo ampliado, e, ao passo que desenvolve sua prática artística e, ao mesmo tempo procura proporcionar reflexões a respeito desse tema tão em voga na atualidade.

1.2.5 - Em que aspectos a arte pode contribuir na reflexão em relação ao corpo feminino gordo?

Nesta investigação, trazemos como pergunta norteadora o seguinte questionamento: de que forma a arte pode contribuir enquanto meio reflexivo para traçar novos olhares em relação ao corpo feminino gordo?

Como objetivo geral, investigar uma poética autoral no campo das artes visuais com a gravura na perspectiva do campo ampliado, de forma que essa produção possa contribuir para proporcionar reflexões em relação ao corpo feminino gordo.

Nos objetivos específicos estruturamos os seguintes pontos:

- Criar uma série de cinco gravuras na perspectiva do campo ampliado voltada à temática do corpo feminino gordo;
- Realizar uma exposição virtual em plataformas digitais e hospedar nas mídias sociais (Instagram e Facebook) do artista e pesquisador;
- Criar um catálogo com as gravuras produzidas para exposição virtual nas respectivas redes sociais.

1.3 - CAMINHOS QUE SERÃO PERCORRIDOS NO DESENVOLVIMENTO DESTA INVESTIGAÇÃO

O corpo feminino gordo tem sido objeto de estudo em muitos campos do conhecimento. Para esta investigação foi realizado o estudo do estado da arte enfocando temáticas do corpo feminino, da gordura e da arte. O material pesquisado

compreendeu, em um dos momentos da pesquisa, a leitura de oito (08) trabalhos acadêmicos em nível de pós-graduação realizados entre os anos de 2009 e 2018 são estes: 01- “Uma Beleza que vem da Tristeza de se Saber Mulher”: Representações Sociais do Corpo Feminino, autoria de Talita Leão Almeida, Universidade de Brasília, 2009; 02- Diante dos Olhos Deles: Reflexões Sobre o Corpo e Contemporaneidade, autoria de Edilson Brasil de Souza Júnior (Júnior Ratts), Universidade Federal do Ceará, 2010; 03-Engordurando o Mundo: O Corpo de Fernanda Magalhães e as Poéticas da Transgressão, autoria de Vinícios Kabral Ribeiro, Universidade Federal de Goiás, 2012; 04-Beleza Sem Medidas? Corpo, Gênero e Consumo no Mercado de Moda *Plus-size*, autoria de Marcella Uceda Betti, Universidade de São Paulo, 2014; 05-O Corpo Gordo: Diálogos Poéticos em Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães, autoria de Júlia Almeida de Melo, Universidade Federal do Espírito Santo, 2015; 06-Meu Corpo Volumoso Como Suporte da Arte: Discussão Sobre *Bullying* na Escola, autoria de Priscillada Silva Reinert, Universidade do Extremo Sul Catarinense-UNESC, 2017; 07-Corpos Transgressores: O Ato Político de Resistência no Vestir das Mulheres Gordas, autoria de Yan Diniz Teles Soares, Universidade Federal do Ceará, 2017; 08-O Ativismo Gordo em Campo: Política, Identidade e Construção de Significados, autoria de Natália Fonseca de Abreu Rangel, Universidade Federal de Santa Catarina, 2018. Por sua vez, esses são oriundos de áreas das ciências humanas e hospedados em bancos de pesquisas em instituições acadêmicas brasileiras. A partir das produções científicas avaliadas foi possível detectar a relevância do tema do corpo feminino com obesidade e que nos ajudaram dentre outras coisas, na construção do nosso referencial teórico.

Na área do saber que nos propomos adentrar com esta investigação, a História da Arte, foi de grande interesse nesse sentido, por oferecer um volume de dados históricos que pode nos guiar em nosso percurso. Entretanto, por ser tratar de uma área muito vasta, pinçamos somente alguns períodos da história e artistas cujas características se relacionem com o nosso objeto de estudo – o corpo gordo feminino – e a linguagem artística da gravura e na referida linha de pesquisa deste trabalho.

Como parte introdutória de nossa iconografia apresentamos uma das primeiras ideias relacionadas à figura feminina com feições avantajadas e que foi produzida na idade primitiva. Os achados históricos dessa época, com as características descritas, são as chamadas deusas pré-históricas e compreendiam

estatuetas confeccionadas com minerais leves e também em argila, e segundo a interpretação dos especialistas, essas imagens estariam relacionadas à fertilidade. Como ilustração, apresentamos a *Vênus de Willendorf* (figura 02):

Figura. 02 - *Vênus de Willendorf*. Dimensão 11,1cm de estatura, Áustria.



Fonte: Disponível em: <<http://www.oldreligion.com.br/simbolos/Venus-de-Willendorf>> Acesso em: 17/12/ 2020.

A imagem acima apresenta uma escultura em que se destaca o corpo feminino e nele, a gordura é ressaltada como símbolo de fartura e de fertilidade, simbologia fundamental para aquele momento histórico. A obra revela um planejamento formal com seios, membros inferiores dentre outras partes corporais bem definidas.

No decorrer dos anos, no campo da arte, muitos artistas recorreram à forma volumosa em seus trabalhos, e, para alguns, nesse sentido, essa característica formal pode sugerir a gordura como componente de valor plástico. Nessa perspectiva, encontraremos esse aspecto em algumas obras de Peter Rubens (1577-1640) e que abordaremos mais adiante, bem como Fernando Botero(1932) ao trazer em sua poética visual o volume como traço marcante em suas obras.

Percebendo a riqueza formal dos trabalhos desses artistas apresentados ao longo deste texto, cuja essência faz referência ao corpo gordo feminino, nos deu também, subsídios à sustentação desta pesquisa possibilitando diversos olhares e diferentes interpretações plásticas.

Como meio de fomentar uma reflexão e produção no âmbito da arte, busco utilizar os recursos artísticos em meio ao cotidiano de mulheres gordas e, com isso, trabalhar no viés da sensibilização estética, possibilidades de romper com a cultura do preconceito e do estigma associados à imagem da mulher com esse biotipo.

Neste trabalho, dialogaremos com teóricos de vários campos do conhecimento a fim de estabelecer um diálogo interdisciplinar com o objeto de estudo desta pesquisa como Ostrower (1978) no campo dos processos criativos, Paula (2014) e Veneroso (2014), na gravura, Cattani (2014), Deslandes (2010) e Zamboni (2001), na pesquisa em arte e, Vigarello (2006), nas discussões sobre a gordura.

A investigação se estruturará como uma pesquisa em arte com abordagem qualitativa, e, seguirá uma metodologia enfatizando o processo criativo, o que pressupõe uma aproximação com a realidade estudada. Segundo Cattani (2014, p.140), “a pesquisa em Arte é aquela relacionada à criação das obras, que compreende todos os elementos do fazer, a técnica, a elaboração das formas, a reflexão, ou seja, todos os componentes de um pensamento visual estruturado”.

Num segundo ponto para a definição de pesquisa qualitativa, Deslandes (2010) vai propor que:

é um tipo de pesquisa que responde a questões específicas. Ela se ocupa nas ciências sociais, de aspectos da realidade que não pode ser quantificada, dando ênfase, portanto, aos significados, motivos, aspirações, crenças e atitudes, ou seja, se refere a um aprofundamento das relações, dos processos e fenômenos, aos quais, não podem ser submetidos à operacionalização de variáveis. Esse conjunto de fenômenos humanos é entendido aqui como parte da realidade social, pois, o ser humano se distingue não só por agir, mas por pensar sobre o que faz e por interpretar suas ações dentro e a partir da realidade vivida e partilhada com seus semelhantes (DESLANDES, 2010, p.21).

Dentro do processo criativo e produtivo a ser adotado, a pesquisa culminou no resultado plástico a ser apresentado virtualmente (ronaldovieira.artista-Instagram e ronaldo.vieira-Facebook) em exposição por meio de gravuras na perspectiva do campo ampliado voltados para uma série de cinco gravuras com dimensão de 50 x 60 cm.

O primeiro modelo de trabalho estabelecido na metodologia consistia em desenvolver a pesquisa da forma que será descrita a seguir.

A primeira ideia de atuação em campo consistia em pesquisar o cotidiano de cinco mulheres gordas em alguns espaços públicos de Fortaleza (centro da cidade, shoppings e feiras livres), transpondo e potencializando a temática para o meu processo criativo levando em consideração questões de mobilidade, vida laboral, ergonomia e alimentação e, a partir disso, fazer um recorte dessa realidade e

projetar plasticamente no plano da gravura no campo ampliado.

Com a intensificação do quadro pandêmico provocado pela Covid-19 foi necessário fazer alguns ajustes na investigação. Uma alternativa em meio às medidas sanitárias de isolamento social foi pensar uma forma que viabilizasse o andamento dos trabalhos, por exemplo, explorar uma figura pública. Com isso, o tipo de pesquisa não sofreu nenhuma alteração, continuando como pesquisa em Arte com abordagem qualitativa e o sujeito que compõe o objeto de investigação continuou sendo o da mulher gorda, entretanto, mudando a amostra de cinco mulheres para somente uma, o trabalho em campo mudou, saindo da atuação em espaço físico da cidade para o ambiente virtual; a coleta de dados foi alterada, passando, portanto, para a análise de alguns vídeos de um programa televisivo denominado *Só de H*, apresentado pela humorista Rossicléa, que se encontram hospedados na plataforma digital do YOUTUBE.

Abordar a temática da gordura pelo viés da comicidade de uma artista cearense foi uma forma possível que se apresentou naquele momento. A ideia seria trazer a figura da humorista citada anteriormente, cujo corpo apresenta formas avantajadas e essa característica física, contribuiu positivamente na identificação com o seu personagem, sendo talvez esse aspecto o responsável por proporcionar ao presente tema um modo leve e engraçado. Uma vez conhecendo a trajetória da humorista Rossicléa, que além de se aproximar fisicamente no perfil do objeto de estudo desta investigação, costuma levar para as suas apresentações em emissoras de televisão locais e nacionais, temas do cotidiano urbano e das pessoas, de forma cômica, como por exemplo, a relação do corpo e da gordura. A partir desses referenciais, percebi nessa artista, a possibilidade de trazê-la imgeticamente para a minha pesquisa, considerando, também, o alcance e a visibilidade que a temática poderia ganhar com o empréstimo da imagem dela. Uma vez partilhada essa ideia com o meu orientador, foi realizado um contato com a referida humorista e a mesma se dispôs a colaborar com os estudos. Mais uma vez, a Covid-19 inviabilizou tal ação, havendo, portanto, a necessidade de um reajuste metodológico. Com a intensificação da pandemia foi oportuno repensar o andamento da pesquisa. Com isso, a seguir apresento o novo plano de trabalho:

1) Primeiro, para a elaboração das obras, foi estruturado um novo planejamento para o pretendido estudo. Diante da impossibilidade do meu

deslocamento e de outras pessoas ao ar livre por conta do *lockdown*, fez-se necessário fazer uma mudança no local de trabalho saindo do espaço urbano para o confinamento em ateliê. No que diz respeito à apreensão dos conteúdos imagéticos, saí da relação de artista observador *in loco* para um garimpeiro de minha memória visual onde explorei nesse repertório, lembranças de situações que me remetessem à temática da pesquisa. A partir daí, fui esboçando com desenhos a lápis sobre papel as imagens mentais e as composições passaram a ganhar formas.

Por conseguinte, foram acrescentados outros materiais como lápis colorido, aquarela, pincéis, compasso, régua, borracha. Destacamos que o uso desses materiais foi comum em todas as obras produzidas. O papel utilizado foi o papel Mix Media Canson 300g/m², tamanho A3, com dimensão 420 x 297 mm, na cor branca, conforme mostra a figura 3.

Para cada trabalho, usei uma folha de papel para aquarela com as características já descritas. Foi destacada uma folha do bloco; sobre uma superfície plana e com a ajuda de uma régua metálica medindo 60 cm, tracei duas linhas diagonais em forma de “x” a fim de definir o centro da folha conforme mostram as figuras 04 e 05.

Figura 03 - Bloco de papel

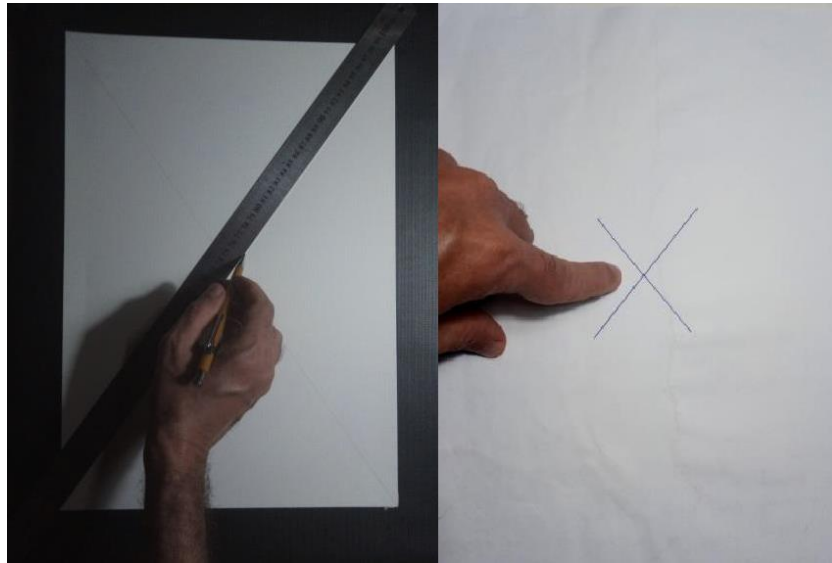


Fonte: Acervo do artista e pesquisador.

Para cada trabalho, usei uma folha de papel para aquarela com as características já descritas. Foi destacada uma folha do bloco; sobre uma superfície plana e com a ajuda de uma régua metálica medindo 60 cm, tracei duas linhas diagonais em forma de “x” a fim de definir o centro da folha conforme mostram as

figuras 04 e 05.

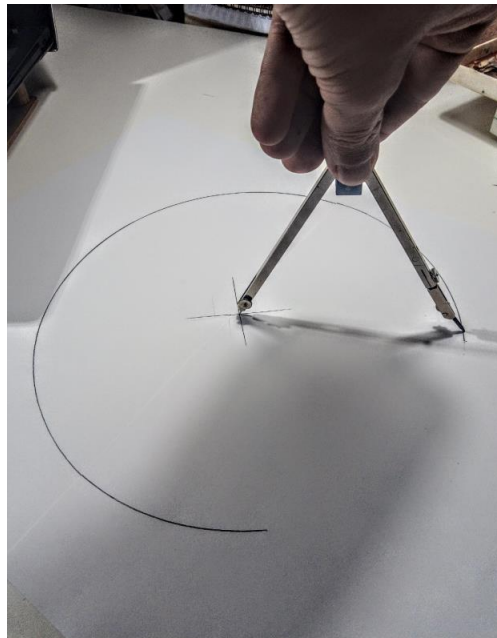
Figura 04- Encontro do Centro da folha de papel e Figura 05- Marcação do centro da folha



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

A partir da marcação em “x”, e com a ajuda de um compasso defini um círculo com raio de 11,5 cm e diâmetro de 23 cm (figura 06).

Figura 06 – Contorno do Círculo



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Com o auxílio de uma lapiseira de grafite nº 04 iniciei, no interior do círculo, o desenho.

Figura 07 – Criando Formas



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Com o uso das tintas em aquarela diluídas e separadas previamente em um recipiente, preenchi, paulatinamente, a figura humana e após a absorção total e secagem da tinta, retomei o trabalho das outras partes da composição. Em algumas delas tive que mesclar outras cores para produzir um efeito cromático que dialogasse com o todo da obra, como: equilíbrio visual, intensificar o efeito de luz, de sombra, de volume e a relação figura e fundo.

Figura 08 – Coloração do desenho



Fonte: Acervo do artista e pesquisador.

Após o preenchimento das partes integrantes da obra, retoquei alguns pontos que julguei necessário para concluir essa etapa. Por fim, considerei finalizada essa

fase como mostra a imagem na página seguinte (figura 10).

Figura 09 – Pintura em Processo



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Figura 10- Obra Finalizada



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

2) Na segunda etapa, registrei por meio de câmera digital de celular as imagens. Depois, estas receberam ainda no próprio aparelho tratamento prévio de otimização dos efeitos visuais em que usei filtros, recorte, enquadramento e salvamento em dispositivo digital em *pendrive*;

3) A etapa seguinte diz respeito a um trabalho externo em que fiz a aquisição de tecido sintético poliéster 100% branco para não interferir nas cores das obras a

serem sublimadas;

4) Em continuidade, um profissional gráfico de uma serigrafia fez a adaptação do material visual produzido por mim, para um programa específico de computação chamado *Photo Print* onde a imagem foi formatada no tamanho de 40 cm de diâmetro e encaminhada para uma impressora digital para sublimação. A seguir apresentaremos um modelo similar desse equipamento (fig.11).

Figura 11 - Impressora digital para sublimação



Fonte: Disponível em: <https://www.google.com/search>

5) Após a impressão da arte em papel sulfite, a imagem foi recortada manualmente.

Figura 12-Corte manual da impressão em papel

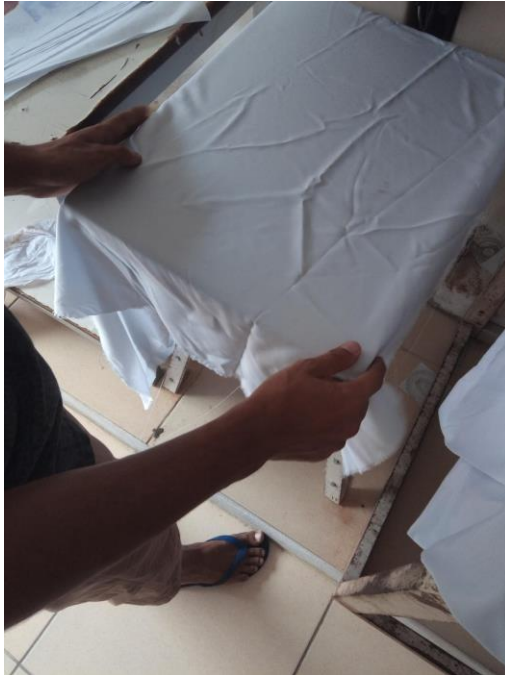


Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Foi necessário recortar o desenho com uma tesoura obedecendo à forma circular da arte. Esse processo foi necessário como meio de adaptar o trabalho no tamanho da mesa impressora e, também, para deixar livre um espaço entre a figura e o tecido, ajudando assim, sua fixação no chassi de madeira. Cumprida essa etapa, o próximo passo foi o preparo do tecido sobre a mesa de impressão.

Nesse momento foi colocado o tecido sobre a mesa impressora e retiradas suas deformidades (dobraduras) para não interferir na qualidade da impressão.

Figura 13 - Preparação do tecido na mesa de impressão



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Na etapa seguinte (Fig. 14) foi realizada a visualização da imagem impressa em papel sobre a mesa a fim de observar o enquadramento no tecido.

No momento seguinte a face dessa imagem foi colocada em contato direto com o tecido para ocorrer efetivamente a sublimação como demonstra a figura (15).

Nessa fase foi utilizada uma prensa térmica com temperatura de 200°C e o tempo de exposição dos materiais foi de 20 segundos para ocorrer transferência total da imagem do papel para o tecido. A escolha desse tipo de tecido sintético deu-se em razão das condições fabris, dentre elas, a capacidade de exposição a uma temperatura alta, característica esta que uma fibra de algodão natural não apresentaria para esse tipo de atividade.

Dando prosseguimento ao processo de impressão, este será ilustrado nas imagens das páginas subsequentes.

Figura 14 – Visualização da imagem impressa em papel sobre o tecido na prensa



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Figura 15 - Preparando para a Impressão



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Figura 16 - Uso da prensa térmica para a fixação da imagem



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Figura 17 – Finalização do Processo Sublimático



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Com a etapa de impressão finalizada, o passo seguinte foi a aquisição de um

chassi em madeira indicado para tela de serigrafia com dimensão de 50 x 60 cm e sobre ele foi colocada a imagem sublimada. Por tratar-se de um tecido leve e uma vez adaptado para esse suporte, transpareceu o chassi de madeira. O surgimento desse detalhe não estava previsto no planejamento, uma alternativa para camuflá-lo foi colocar uma folha de papel branco como destaca a figura 20. Diante da questão descrita anteriormente, o papel branco foi uma saída para o problema apresentado.

Para a fixação dele foi usada uma solução à base de PVA e álcool etílico (fig.21), ou seja, cola de isopor.

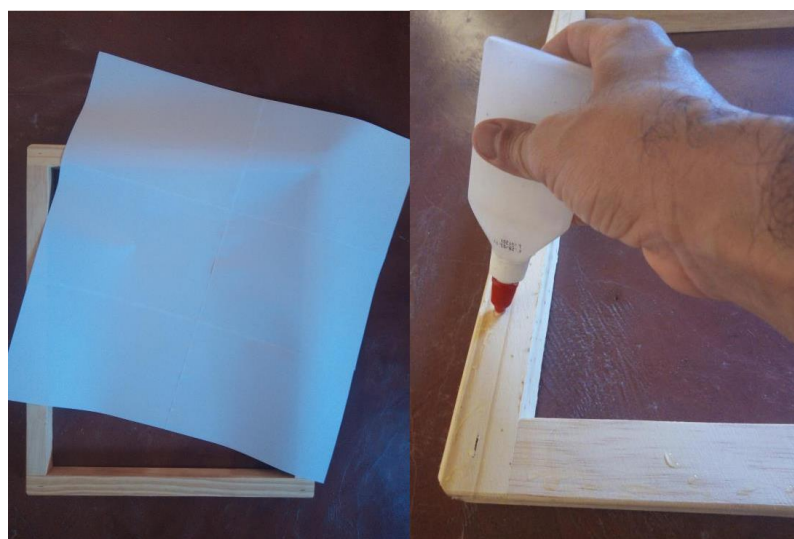
Figura 18 – Chassi em Madeira e Figura 19- Tecido sublimado sobre o chassi



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Figura 20 – Papel sobre chassi

Figura 21 – Cola sobre chassi



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Após a fixação do papel e secagem da solução à base de PVA foram retirados os excessos de papel. O passo seguinte foi colocar o tecido sublimado sobre o papel e fazer a metragem das bordas (figura 24).

Figura 22– Papel fixado

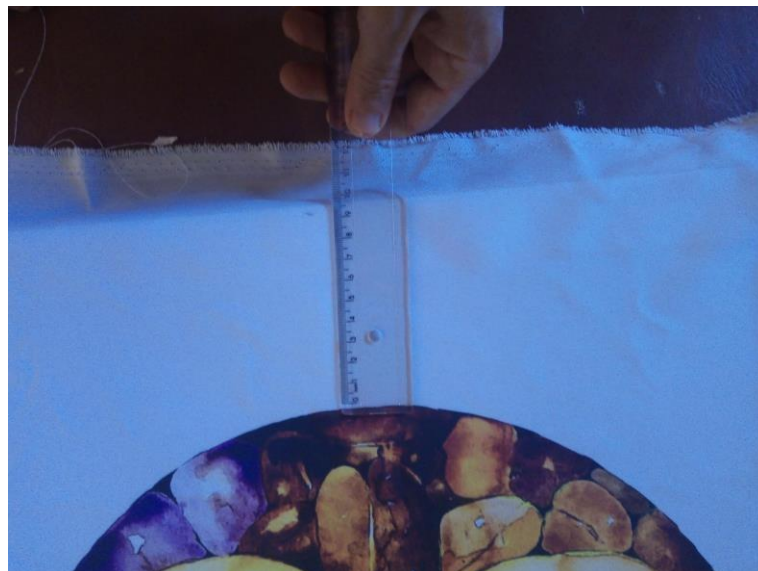


Figura 23–Corte de papel



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Figura 24- Definição de Margem



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Uma vez colocada a obra sobre o papel foram definidas as medidas das margens laterais, superior e inferior. Feito isso, aconteceu a fixação com percevejos latonados dourados (fig. 25) com a ajuda de um martelo.

Figura 25– Martelo e Percevejos Latonado



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Figura 26 – Fixação Manual



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

A montagem iniciou com a fixação manual dos percevejos e finalizou com o uso de um martelo (fig. 25). A escolha desse fixador metálico deu-se em razão de ser um material inoxidável e por ter essa característica, não desenvolveria ferrugem no tecido.

Figura 27–Fixação do Tecido no Chassi em Madeira



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Figura 28–Reverso da obra



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Figura 29-Conclusão do Processo de Fixação do Tecido.



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Após a fixação da gravura no chassi de madeira, o passo seguinte foi pensar em uma proteção química ou uma barreira material para a obra, a fim de evitar a exposição dela às sujidades no contato com o meio externo, como poeira, por exemplo. Para isso, foram pensadas algumas possibilidades dentre as quais o vidro ou a placa de acrílico (ambos com espessura de 02 mm), no entanto, o alto custo desses materiais tornou inviável sua utilização, diante da questão orçamentária.

Diante do exposto uma possibilidade para a proteção da obra foi pensar uma forma de impermeabilização com algumas soluções químicas como adesivo PVA e solução à base de resina como ilustram as figuras 30, 31 e 32:

Figura 30- Aplicação de adesivo PVA



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

A aplicação da solução à base de PVA e álcool (cola de isopor) sobre o tecido deu uma boa transparência, teve secagem rápida e não alterou a pigmentação da imagem impressa, entretanto, foi insatisfatório o resultado.

Figura 31 - Porção de adesivo



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Figura 32-Distribuição do adesivo



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

A consistência elástica da solução não deu a uniformidade esperada sobre a área do tecido experimentada. O passo seguinte foi testar outro material à base de resina, conforme mostra a figura 33.

Como podemos observar na imagem mencionada (33), o uso da resina não apresentou um bom resultado, pois deixou uma mancha tanto na figura estampada quanto fora dela após a secagem do produto.

Figura 33-Solução à Base de Resina



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Uma alternativa foi o uso da folha de acetato cristal de 1mm, conforme mostra a figura 34.

Figura 34- Acetato de Cristal



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Finalmente a folha de acetato foi o material adotado para a proteção externa da gravura. A transparência, a facilidade no corte, a boa acomodação na posição vertical e o custo-benefício foram características fundamentais para a escolha desse material.

Tradicionalmente, uma obra de arte vem acompanhada de uma moldura. A presença desse item é indispensável para a proteção da arte ali apresentada, e também, pelo seu valor estético. No entanto, esse acessório acaba trazendo uma oneração para o artista. Diante dessa realidade, foi pensada uma alternativa para as molduras das gravuras. A minha formação técnica em construção civil e, consequentemente, o conhecimento de alguns materiais dessa área, me permitiu adaptar um material que atendesse àquela demanda artística. A partir de então, analisando a estrutura de um material perfilado de alumínio conhecido no mercado com o nome de rodapé, vi a sua aplicabilidade como moldura para as gravuras. A figura 35 apresenta o referido material.

Figura 35-Perfilado de alumínio na cor preta



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Uma vez feita a aquisição desse material foi realizado o dimensionamento do perfilado de alumínio como moldura e levado para o corte. As imagens abaixo ilustram o processo realizado.

Figura 36- Marcações para o corte do perfilado



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Após serem definidas as medidas, foram realizados os cortes com o uso de uma serra de corte manual conforme ilustra a figura 37.

Figura 37- Corte do Perfilado



Fonte: Acervo do Artista e Pesquisado

Em seguida, após o corte das esquadrias em ângulos de 45° a estrutura foi dobrada e montada conforme mostra a figura 38.

Com a estrutura montada, ou seja, com todos os cantos dobrados, o passo seguinte foi realizar a acomodação no chassi de madeira e sua fixação. Com essa etapa concluída, finalmente, a obra está montada como mostra a figura 39.

Figura 38-Dobradura do Perfilado



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Figura 39- Estrutura fixada



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

6) Por fim, a série de gravuras produzidas foi submetida a um trabalho de análise iconográfica e iconológica sugerida pelo teórico Panofsky (2014).

- 7) Análise das obras deu-se após a impressão das gravuras e quando elas já estavam montadas nos suportes de madeira. Cada peça foi analisada individualmente levando em consideração aspectos formais e simbólicos que cada uma delas suscitou, e, por meio da observação e da escrita foi possível aplicar o método de Panofsky adotado para esta pesquisa.

1.4-DO INTERIOR PARA O MUNDO DA ARTE

Para um melhor entendimento de como se desenvolveu esta proposta artística, será necessário realizar um passeio na vida desse artista e pesquisador, para que o leitor possa compreender os motivos que o levaram até essa temática. As origens de como esse assunto tomou força e se tornou o tema e poética visual deste trabalho, requereu, um revisitar no tempo em direção às suas memórias de infância, onde foram desveladas o seu gosto pelo corpo com as feições avantajadas que nos dispomos aqui a destacar. Vale salientar, que ao fazermos citação referente a alguma experiência subjetiva, processo criativo ou reflexivo do artista usaremos a 1ª pessoa do singular e para os demais casos, a 1ª pessoa do plural.

Meu primeiro contato artístico com o corpo se deu por meio da linguagem do desenho, aos 6 anos de idade. No gesto de desenhar, a areia do quintal representou uma ampla folha de papel aberta ao ar livre e o galho seco, um lápis, com o qual, na superfície arenosa, rabiscava formas irregulares, imagens desprezíveis e descompromissadas, linguagem que mais tarde se tornaria para mim, um ato singular e caro, ocorrendo de forma mais estruturada e de modo profissional. Com o passar do tempo, outros materiais e suportes foram utilizados como giz escolar e a parede do quarto onde eu dormia. O gesto do desenho insinuando uma forma humana sobre o reboco da parede fora apagado no curso dos anos, no entanto, na memória ficaram resquícios dessas práticas que, hoje, considero como uma experiência balizadora na minha predileção pelo corpo. No conjunto de interesses que gerou esta pesquisa posso destacar aspectos pessoais, artísticos, acadêmicos e também, fatores sociais, históricos e geográficos através dos quais se deu minha construção humana.

O local onde passei a infância é entrecortado pelas cidades de Ocara e Morada Nova, situadas no Nordeste brasileiro, região historicamente conhecida pela

pobreza e pela desigualdade social. Como partícipe de uma realidade hostil do semiárido cearense, conservo na lembrança aspectos da vida em comunidade, da história daquele espaço geográfico que, de alguma maneira reverberaram na minha predileção artística.

A magreza assusta, lembra a fome, a peste e a desencarnação. Ela é secura, aspereza, fraqueza, aquilo que no imaginário antigo se opõe às forças vitais (Vigarello, 2016, p.81). As palavras desse autor aproximam daquilo que se configurou no meu imaginário infantil. O peso da fome, da pobreza, da magreza e de algumas doenças, como a tuberculose, por exemplo, tão conhecidas entre nordestinos, compreenderam no meu caso, elementos marcantes na minha vida e a busca pela gordura, um objeto de desejo latente na construção da autoimagem. Em contrapartida, o biótipo adquirido desde a infância somado a pouca massa corporal desencadearam um sentimento de impotência física diante da cultura da abundância, da comida e do excesso, aspectos tão valorizados na localidade onde morei. Fruto desse processo, a gordura se estruturou como um adjetivo nobre, vindo a ser um meio de superação e adquirindo um poder simbólico na minha vida, e simultaneamente, refletindo em minha forma de expressão artística e em outras atividades em entorno dos meus feitos diários.

Outro aspecto relevante na formação de um ideário imagético do corpo gordo se deu em decorrência do meu contato com o *Bibendum*⁵, mascote da marca francesa de pneus Michelin. Mesmo que a interação com esse objeto de propaganda não se estabelecesse de forma lúdica, ele esteve presente algumas vezes na minha infância sob a forma de contemplação. Aquele objeto decorativo além de atrair a minha atenção pela composição visual, ornamentava o carro de um profissional da saúde que frequentava a minha casa no campo. A imagem apresentada na figura 40 ilustra a descrição que sublinho no texto acima.

⁵ Criado há mais de 100 anos, o boneco da Michelin tem nome e apelido: Bibendum – ou Bib, para os mais íntimos. O mascote foi criado quando os fundadores da empresa, os irmãos Édouard e André Michelin olharam para uma pilha de pneus de bicicleta e pensaram que ela se parecia com um homem sem braços. A ideia partiu do cartunista Marius Rossillon. Disponível em: <<https://www.jornaldosclassicos.com/2018/08/30/bibendum-da-michelin-faz-120-anos/>>

Figura 40 - *Bibendum* – ou *Bib*



Fonte: Disponível em:< <https://www.google.com/search>>

Acesso em: 14/06/2021.

A partir desse recorte em minha história de vida pessoal, esta pesquisa surge, também, como fruto de minha trajetória de trabalho enquanto artista, discente e pesquisador na educação superior. A partir desses referenciais o estudo sistemático do corpo na História da Arte e minhas práticas em ateliê constituíram peças fundamentais no meu percurso investigativo.

Inicialmente, o estudo dirigido ao corpo gordo se delineou no Curso de Tecnólogo em Artes Plásticas do antigo Centro Federal de Ensino Tecnológico do Ceará (CEFET/CE). Nele, iniciei minhas primeiras produções artísticas sistematizadas onde evidenciei minha estreita relação com o corpo gordo e busquei articular criativamente esse ponto pelo viés artístico, buscando criar possibilidades visuais interessantes que viabilizassem uma expansão no suporte da pintura.

Em meados dos anos 2000, no já referido curso de tecnologia, a disciplina de Pintura de Modelo Vivo, ministrada pelo Prof. Gilberto Andrade Machado, trazia no seu conteúdo programático o estudo da figura humana. Nesta oportunidade pude exercitar, durante as aulas de ateliê, os estudos dos elementos de composição da linguagem visual aplicados ao corpo. Ao final desta etapa fui designado a apresentar um seminário cuja atividade consistia em inserir a minha produção semestral com a obra de um artista indicado para estudo. Dentre os pintores apresentados, escolhi o pintor colombiano Fernando Botero (1932). Este, por sua vez, chamou-me mais atenção pela composição pictórica e a temática explorada em seus trabalhos. O

passo seguinte foi identificar a relação (pictórica) entre a produção desse artista e as minhas experiências em ateliê de pintura. Os desdobramentos desses exercícios lançaram bases para que eu pensasse em outras possibilidades investigativas no meio acadêmico.

A partir daquela proposta de trabalho iniciada na graduação, o mergulho na memória foi fundamental, o passeio nas minhas vivências norteou o meu processo criativo em arte, me ajudando na reflexão sobre os elementos construtivos da obra, permitindo estreitar uma relação com os elementos de composição visual, em que se evidenciava o uso exacerbado de linhas, volumes e cores.

Destaco, logo abaixo, algumas composições do período de estudos acadêmicos, feitas nas aulas de ateliê do já mencionado Curso de Tecnólogo em Artes Plásticas do antigo Centro Federal de Ensino Tecnológico do Ceará (CEFET/CE), atualmente, Curso de Licenciatura em Arte Visuais do IFCE (CLAV-IFCE), e que considero relevante apresentar como exercícios iniciais e que, posteriormente, se estruturariam como parte significativa da pesquisa que aqui apresento. Naquela ocasião desenhei uma figura feminina gorda (figura 2), em que a modelo foi escolhida propositalmente pelo professor responsável pela disciplina, como tentativa de quebrar o conceito clássico no padrão estético de modelo vivo e, também, no intuito de possibilitar a melhor exploração dos volumes, das linhas, dos contrastes de luz e de sombra.

O objetivo desse exercício, naquela ocasião foi de observar a figura humana de modo integral e que, por meio da linha, fosse possível destacar as superfícies, o movimento e os contornos do corpo.

Figura 41 - Exercício I, pintura, acrílica sobre papel Kraft, 29,7 x 42cm, 2004.



Fonte: Acervo do Artista e Pesquisador.

A figura 44 corresponde o exercício II (dois), que compreendeu uma prática para destacar a cor, onde o corpo ali representado foi inserido em uma forma geométrica oval e, conseqüentemente, sua massa corpórea foi compactada e inscrita no papel. A disposição circular deu-se em razão de um exercício em pintura a partir de uma obra em pintura de Rafael Sanzio (figura 42), sugerida pelo então professor Gilberto Machado. O modelo de figura humana no papel em formato circular passou a integrar o planejamento de meus trabalhos subsequentes. Em razão desse exercício passei a usar a mesma disposição na elaboração de outras obras com temas e tamanhos diferenciados, de acordo com o suporte a ser utilizado, como a aquarela. Esse aspecto geométrico incorporou-se a partir de então, como uma característica distintiva para as minhas obras.

A imagem identificada na figura 42 traz como ilustração da obra utilizada em ateliê de pintura, na qual referendou a elaboração de trabalhos para a disciplina em questão e para obras subsequentes.

Anos depois tive a oportunidade de fazer uma reprodução dessa pintura como (figura 43) por ocasião de uma atividade didática na Casa de Cultura Italiana, da Universidade Federal do Ceará (UFC), em que era aluno, e que hoje, esse trabalho

ornamenta o interior desse espaço de ensino.

Figura 42- Rafael Sanzio, *Madonna Della Sedia*, 1513-1514, Óleo sobre painel, 71 cm diâmetro, Palazzo Pitti, Itália.



Fonte:< <https://www.google.com>> Acesso em: 27/12/2021.

Figura 43- Reprodução de uma Madonna de Rafael Sanzio, 2010, Óleo sobre tela, 70 x 70 cm.



Fonte: Acervo do artista e pesquisador.

Embora, eu tenha me voltado sobremaneira para a representação da figura feminina, em meu percurso inicial, também fiz algumas experimentações com figuras masculinas e naturezas-mortas como podemos verificar nas imagens 45 e 46.

Figura 44 - Exercício II, pintura em acrílica sobre papel Kraft, 29,7 x 42cm, 2004.



Fonte: Acervo do artista e pesquisador.

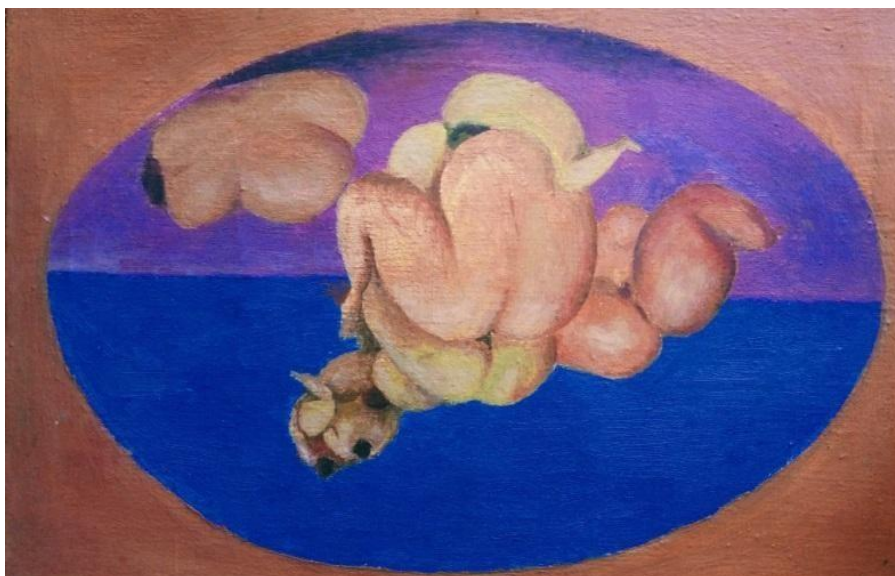
Figura 45- Exercício III, pintura em óleo, 48 x 54 cm, 2005.



Fonte: Acervo do artista e pesquisador.

Na figura a seguir (46), o estudo em óleo traz alguns corpos flutuantes no espaço pictórico. Os trabalhos que compreenderam esse período foram de caráter experimental, onde eu busquei aperfeiçoar meus saberes acerca dos elementos de composição visual como, por exemplo, no estudo da forma e da cor. Embora sinalize elementos femininos na obra, naquele momento acadêmico a figura feminina gorda não era tão prevalente em minha produção plástica.

Figura 46 – Exercício IV, pintura em óleo, 15 x 20 cm, 2004.



Fonte: Acervo do artista e pesquisador.

Como destaquei anteriormente, em minhas pesquisas sempre demonstrei uma inclinação pelo aspecto da forma/volume e nessa busca formal, explorei, também, outras temáticas, influenciadas, inicialmente, pelas pinturas de Fernando Botero (1932), que abordam temas no âmbito da representação humana, e nelas, encontrei inspiração para planejar as minhas produções. Nas imagens (figuras 47 e 48), apresento alguns estudos realizados no gênero natureza-morta em que projeto na tela objetos como o frango (figura 47) que está em escala maior se comparado aos outros da composição, como os talheres e o tamanho da mesa. Semelhante relação, podemos observar na pintura da figura 48, onde as frutas foram elaboradas para explorar, intencionalmente, o exagero na forma e no volume, em contraposição com a superfície da mesa. Nesses estudos, além do elemento de composição citado, destaquei a cor e a luz, como artifício técnico para explorar a relação de desproporcionalidade entre os objetos: frango, mesa, talheres presentes na figura 47, e as frutas e a mesa, na figura 48.

Além dessas obras, outras de igual teor, foram concebidas tanto em ateliê livre, como nos estudos dirigidos nas disciplinas de Computação Gráfica I e II (vide figura 48) no Curso de Tecnólogo em Artes Plásticas do Centro Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará-Instituto Federal do Ceará.

Figuras 47 e 48 - Exercícios V1 e V2, pintura em óleo, 15x20cm, 2004.



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Figura 49- *Mulher Sentada*, Ronaldo Vieira, Infogravura sobre papel couché, dimensão 29,7 x 42 cm, 2005.



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Em meio às disciplinas de pintura no ensino superior tive a oportunidade de adentrar o estudo sistemático da gravura por meio da xilogravura. Por sua vez, esta, possibilitou-me explorar, em ateliê, temas figurativos humanos, e também, conhecer materiais como o Eucatex para a produção de imagens. No decorrer da graduação, explorei, além dessa técnica tradicional, a infogravura, linguagem oriunda da computação gráfica. Em face à condução e aprendizagem dessa técnica enfrentei alguns percalços, como por exemplo, a falta de um equipamento digital para uso doméstico no reforço às práticas de sala de aula, pois naquela época, o computador

não era um bem acessível como é na atualidade. Embora isso se configurasse um aspecto limitante, o laboratório de informática da faculdade dentro de suas contingências supria as demandas coletivas dos alunos. Na disciplina de Infogravura ministrada pelo Prof. Dr. Maximiano Arruda, a didática adotada para a condução das atividades me instrumentalizou para a criação de alguns trabalhos visuais, um deles presente na figura 49 e intitulado *Mulher Sentada* (vide página 55), fruto desse período no campo das experimentações com a gravura em suportes digitais que lançou base para a minha produção atual de gravura no campo ampliado.

Em concomitância com a prática da Disciplina de Infogravura, explorei algumas possibilidades expressivas no ateliê de gravura sob a coordenação do Prof. Dr. Sebastião de Paula, como podemos ver na imagem (figura 50).

Figura 50 - *Retrato de um Homem*, Xilogravura, dimensão 21 x 21 cm, 2004.



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Terminada a Graduação Tecnológica em Artes Plásticas, depois de alguns anos, o estudo corporal foi sequenciado, desta vez na graduação em Artes Visuais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará-Instituto Federal do Ceará (CLAV-IFCE)⁶. Nesse novo momento da minha vida acadêmica, direcionei a temática do corpo para as disciplinas cujas ementas me permitiam explorá-la interdisciplinarmente. Ao concluir a licenciatura apresentei como trabalho final a pesquisa intitulada: “O Peso de Ser o Que Se É- A Representação do Corpo Gordo Feminino na Pintura”, temática que estendi para esse trabalho em nível de pós-graduação.

⁶ A partir deste momento passarei a usar a sigla (CLAV-IFCE) quando me referir ao Curso de Licenciatura em Artes Visuais do IFCE.

Como meio de fomentar uma reflexão e produção no âmbito da arte, busco utilizar os recursos artísticos em meio ao cotidiano de mulheres gordas e, com isso, trabalhar, no viés da sensibilização estética, possibilidades de romper com a cultura do preconceito e do estigma associados à imagem da mulher com esse biotipo.

1.4 – DO CAMPO ACADÊMICO PARA A ATUAÇÃO PROFISSIONAL

O contato com o universo estético das artes gráficas teve influência na minha atuação profissional como arte-educador. Uma vez egresso da graduação em artes e atuando como trabalhador de referência em um serviço de saúde mental de Fortaleza estruturei, temporariamente, uma oficina de gravura onde realizei atividades com usuários desse serviço e na ocasião, além de coordenar o ateliê de expressão livre, mediei uma linha de produção de bolsas para um evento científico com mais de seis mil impressões em serigrafia. Dentre as atividades realizadas, ocorreu a preparação de fantasias, também nessa técnica, para brincantes de um bloco carnavalesco na tradicional Avenida Domingos Olímpio, na capital cearense.

Na imagem a seguir (figura 51) apresentarei uma obra de um participante em ateliê de arte, onde propus uma atividade utilizando a isogravura (onde se utiliza o isopor como matriz).

Na oficina da qual resultou a obra destacada acima, os participantes tomaram conhecimento da definição de gravura e sua contextualização na História da Arte, especialmente, para a execução da isogravura. Nesta ocasião, apresentei os materiais e o passo a passo para a realização da mesma. Com temática livre, cada integrante produziu individualmente um trabalho e ao final houve a socialização dos resultados plásticos obtidos.

Figura 51 - Sem título, Isogravura sobre papel, 21 x 29,7 cm, sem data.



Fonte: Coleção Particular

1.4 - MINHA IMERSÃO NO MUNDO DA GRAVURA

Em meu percurso profissional, enquanto pintor e desenhista, a escolha da gravura no campo ampliado como técnica para esta pesquisa de mestrado contribuiu para a ampliação de possibilidades expressivas no meu repertório artístico e para a minha prática em ateliê. A adoção dessa nova proposta de trabalho plantou em mim o desafio de incorporar outras ferramentas e meios de produção artística que habitualmente não utilizo, como a intervenção dos meios digitais e as novas perspectivas imagéticas apresentadas nas obras do referente estudo.

A gravura foi uma linguagem que se manifestou muito cedo em minha vida precedendo meu ingresso no CLAV-IFCE. Os meus primeiros contatos com os processos de gravação são antigos e estão ligados à ludicidade infantil. No início da década de 90 quando tive acesso aos programas infantis de televisão e com eles os derivados daquele mercado midiático. Naquela época tive conhecimento da goma de mascar em cuja embalagem havia as figuras dos personagens dos desenhos animados. As conhecidas “tatuagens” presentes nos chicletes eram indicadas para a fixação no corpo, mas também em outros suportes. A impressão daquelas imagens era efetuada em meu corpo e em muitos de jovens da mesma faixa etária. As figuras seguintes rememoram essas vivências.

Pensando na perspectiva desta pesquisa, podemos considerar esse gesto despretenso como um ato de pensar a gravura, já naquela época? Embora essa pergunta não seja a questão norteadora de nossa investigação, achamos oportuno colocá-la como um meio de apropriação dos processos de impressão.

Figura 52 – Balas de mascar. Figura 53 – Impressão sobre a pele humana



Fonte: <https://www.google.com/search>

Além desse evento, outros se somaram como experiências no campo dos

processos de impressão e consequentemente da gravura. No ano de 1996, passei a residir em Fortaleza. Naquele período, meu desbravamento da cidade grande aconteceu em uma das principais praças da metrópole, a Praça da Estação. Naquele espaço urbano, além de transitarem pessoas e transporte público, circulava, também, a economia. Das diversas formas comerciais existentes ali, me direciono às lojas do segmento têxtil, cujas atividades visavam a impressão de peças para o vestuário, e guardava, no trabalho ali desenvolvido, a essência dos processos técnicos da gravura. Nesse quadro de memórias me reporto à técnica do *transfer*, um processo de impressão que consistia na transferência de uma imagem em papel para blusas nos tamanhos pequeno, médio e grande, e, impressa em tecido sintético por meio de altas temperaturas utilizando uma prensa térmica.

Essas descrições foram percepções tidas ao longo de muitos dias em que eu apenas observava de longe o fluxo de trabalho naqueles pontos comerciais, embora nutrisse o desejo de comprar uma peça, minha timidez era um impeditivo de realizar tamanha ação.

Com o avançar dos anos, a modernização do setor gráfico, a tecnologia e o uso de novos materiais permitiram impressões em grandes formatos e em melhor qualidade técnica desse tipo de trabalho.

Passados alguns anos adquiri uma peça de roupa (conforme mostra a fig.55) em que foi sublimada uma imagem de uma obra de Fernando Botero (figura 54).

A técnica da sublimação consiste em um procedimento de impressão que utiliza uma imagem previamente trabalhada por um programa na área da computação gráfica e impressa em papel, tecido apropriado e uma prensa térmica plana.

Para o procedimento é necessário o uso de papel sublimático que contém uma espessa camada de resina de poliéster em sua superfície, e, para um bom resultado na impressão, é indicado um material de boa qualidade a fim de evitar amarelamento ou escurecimento na imagem estampada. O tempo de exposição à temperatura na prensa é de 20 segundos ou um pouco mais, a depender do tipo de tecido, o calor que a peça recebe, também é variável, entre 180 e 200°C.

Figura 54 - Fernando Botero, *Dançando*, óleo sobre tela, 195 x 130 cm, Fondation Gianadda, 1987.



Fonte: Disponível em: <https://www.google.com/search>

Figura 55- Camisa Estampada com Botero, Tamanho médio, sublimação em tecido, 2013.



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Depois de alguns anos, por circunstância de uma formação profissionalizante em um curso de serigrafia, no ano 2000, promovido pelo CETREDE⁷, retomei meu

⁷ O CETREDE foi fundado no ano de 1964, como parte integrante de convênio celebrado entre a

contato, dessa vez de modo prático, com a gravura. Após essa capacitação realizei comercialmente alguns trabalhos de impressão em monocromia com encomendas para o fardamento de uma escola localizada no bairro onde resido atualmente.

Em meu percurso profissional de pintor e desenhista tradicional, a escolha da gravura como técnica para esta pesquisa surgiu como uma possibilidade nova no meu repertório artístico, surgindo então, como suporte que habitualmente conheço e me levando a adotar em minha prática acadêmica o desafio de incorporar mecanismos modernos de trabalho para a realização das obras pretendidas para este estudo.

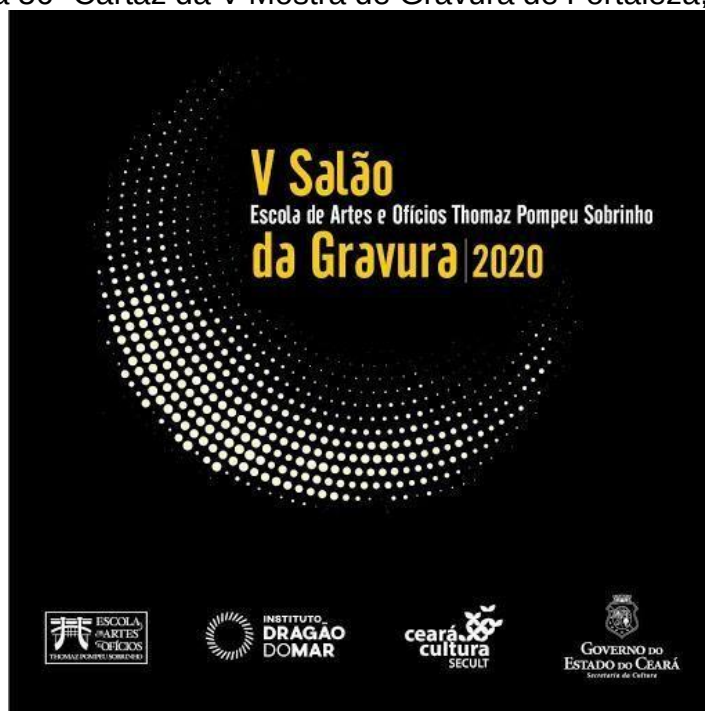
A escolha da gravura no campo ampliado, especificamente, surgiu no âmbito desta investigação como um terreno próspero que me permitiu dialogar com outros recursos expressivos como o desenho, a pintura em aquarela, a fotografia, a informática e a computação gráfica.

A somatória dessas linguagens enquanto trajetória pessoal na gravura e como mestrando no programa de pós-graduação em Artes do IFCE, se deu por ocasião do V Salão da Gravura de Fortaleza, realizado pela Escola de Artes e Ofícios Thomas Pompeu Sobrinho, em dezembro de 2020, em que tive uma obra selecionada e empreguei a gravura no campo ampliado. Apresento, na página seguinte, o cartaz da referida mostra de arte (figura 56) e a obra (figura 57) selecionada para o evento.

Considerando a singularidade desse salão enquanto iniciativa voltada à participação de artistas iniciantes, essa característica encorajou-me a desbravar a gravura no campo ampliado como uma forma de experimentação. Além disso, o meu ingresso nessa exposição foi de grande valia como atividade de inserção artística no circuito de arte local. Com isso, percebi que, em meio a esse aprendizado exitoso com os resultados obtidos na criação dessa obra exibida, seria viável estendê-la como um meio técnico possível para a materialização da série produzida para o estudo investigativo aqui proposto.

Organização dos Estados Americanos (OEA) e o Governo Brasileiro, com sede em Fortaleza, Ceará. As entidades executoras foram o Banco do Nordeste do Brasil S.A. (BNB) e a Universidade Federal do Ceará (UFC). O convênio firmado teve como objetivo a execução do “Programa de Treinamento em Elaboração de Projetos”, destinado à qualificação de técnicos de vários países encarregados de dar suporte às ações direcionadas para o processo de desenvolvimento econômico das regiões mais carentes da América Latina. Fonte: Disponível em: < https://www.cetrede.com.br/Content.aspx?id_content=1 > Acesso em: 14/11/2021.

Figura 56- Cartaz da V Mostra de Gravura de Fortaleza, 2020.



Fonte: Disponível em: <https://eao.org.br/2020/12/21/v-salao-da-gravura>

Figura 57- *Corpo Centrado*, Ronaldo Vieira ,Gravura, 42 x 29,7 cm, 2020.



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Certo de ter realizado junto ao meu orientador a escolha da linguagem ideal para efetivar esta pesquisa, passei da idealização para prática, desse modo foram produzidas 5 (cinco) pranchas em gravuras. A limitação quanto ao número de obras deu-se, principalmente, devido a dois fatores: ao tempo que se tem na duração de

um mestrado e ao reduzido orçamento pessoal do artista e pesquisador destinado à produção das mesmas, o quase inexistente incentivo e fomento de políticas públicas voltadas para a pesquisa e custeio de ações voltadas para a cultura nacional. No entanto, essa realidade não me impediu de continuar praticando arte, nem tampouco interferiu na visibilidade dos trabalhos realizados.

Finalmente, apresento a estrutura deste trabalho, em que a primeira parte compreende a introdução, onde apresentamos a pesquisa como um todo, delimitado a sua temática, seus objetivos, sua metodologia, seu referencial teórico e sua problemática. Nessa seção, também, destacaremos alguns pontos pertinentes aos processos formativos acadêmicos e artísticos do pesquisador, bem como o relato de memórias pessoais, haja vista sua intrínseca relação com a arte e com a aproximação do objeto de estudo desta investigação.

A segunda parte contempla aspectos pertinentes à representação do corpo na História da Arte, evidenciando os diferentes esquemas que nortearam a idealização da figura humana, seus desdobramentos frente a outras conjunturas sociais e estéticas ao longo do tempo. Evocamos, também, o percurso de alguns movimentos de arte e artistas que trabalharam a leitura corporal baseada nas normas e esquemas vigentes às suas respectivas épocas. Nesse capítulo, fizemos também, um percurso na história da gravura e dialogamos com os autores Veneroso (2014) e Paula (2014), como referências nesse campo de saber artístico.

Na terceira e última parte, adentra na produção plástica e suas respectivas análises e reflexões, destacando o processo criativo do artista e pesquisador, dialogando com o conceito de processo criativo e criatividade em Ostrower (1987). Além desses pontos a serem abordados, a materialização da prática desta pesquisa dar-se-á por meio da gravura na perspectiva do campo ampliado.

Por fim, nas considerações finais apontaremos os resultados alcançados mediante a pesquisa como um todo.

CAPÍTULO 2 - O CORPO NA HISTÓRIA DA ARTE DESTACANDO-SE O DESENHO, A PINTURA E A GRAVURA

2.1 – REGISTROS CORPÓREOS: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA REPRESENTAÇÃO HUMANA

Neste capítulo, faremos um breve passeio pela história da arte mostrando como o imaginário corporal foi sendo construído ao longo dos tempos por meio da

iconografia de alguns artistas. Em nosso trajeto, não seguiremos à risca uma linha cronológica como conhecemos nos livros oficiais de História da Arte, mas, nos deteremos em artistas cujas obras contribuíram para o estudo sistemático do corpo e deram subsídios para o nosso objeto de pesquisa (o corpo gordo). Destacaremos algumas técnicas de impressão utilizadas como suportes na representação corpórea.

A figura humana é um tema recorrente na História da Arte. Desde épocas remotas, o homem despertou interesse em registrar sua passagem pelos caminhos que trilha.

As fontes históricas testemunham a passagem do tempo e do homem na Terra. Nesse percurso, em determinado momento da História, ele deixou registros gráficos sobre as superfícies rochosas que evidenciam o cotidiano e a vida naquele período. Os conteúdos dessa natureza foram definidos pelos historiadores como pinturas rupestres⁸.

As pinturas primitivas dão conta de trabalhos gravados ou pintados com sangue de animais sobre as paredes das cavernas onde eram retratadas figuras humanas em cenas de caça, realizadas talvez, com apelo mágico ou ritualístico, por exemplo, acreditava-se que os animais uma vez ali representados poderiam ser vencidos ou capturados com mais facilidade. Sobre essa versão, Janson (1996) reforça que “na verdade quase não há dúvida de que faziam parte de um ritual mágico cujo propósito era de assegurar uma caça bem-sucedida”. Embora tratando de registros gráficos humanos, esses feitos pouco revelam que naquele período, o homem já nutria um desejo para representar-se como conhecemos hoje.

Podemos perceber que, essas marcas gráficas, produzidas no passado, demarcaram meios de registros da vida coletiva daquele momento histórico e que, ao longo dos tempos, o homem continuou o seu itinerário atuando e aperfeiçoando continuamente os meios materiais e humanos disponíveis. Mais adiante voltaremos a tratar desse momento histórico antigo e seus registros gráficos primitivos ao adentrarmos nas discussões sobre a gravura.

⁸ Pintura rupestre - do francês rupestre, o termo designa gravação, traçado e pintura sobre suporte rochoso, qualquer que seja a técnica empregada. Considerada a expressão artística mais antiga da humanidade, a arte rupestre é realizada em cavernas, grutas ou ao ar livre. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5354/arte-rupestre>. Acesso em 04/02/2021.

Muitas sociedades produziram e mantiveram seus padrões de figuração humana inalterados por muito tempo, como na cultura egípcia, em que se manteve a mesma tradição por muitas dinastias, e, em outras, como na grega antiga, o culto ao corpo e a valorização do belo foram aspectos relevantes ao longo de sua história, refletindo com isso representações, com idealização da beleza, predominantes no mundo ocidental.

Considerando a irradiação do ideal grego para outras regiões do continente europeu, nosso interesse parte para a Itália, onde nos situaremos no período do Renascimento cultural em que a gravura teve grande destaque.

2.2 - A GRAVURA NO RENASCIMENTO

A renascença italiana foi um movimento artístico-cultural ocorrido entre os séculos XV e XVI. Compreendeu um momento de grandes avanços na ciência, na Arte e no pensamento daquela época. O saldo desse acontecimento deu ao mundo das artes, especialmente, a popularização de muitas técnicas como a gravura, a pintura em tela, o desenho, a escultura, o mosaico, a têmpera⁹ e o afresco¹⁰, além de uma gama de artistas que atuaram naquele cenário.

O referido movimento alavancou a produção plástica e o artista por sua vez gozou de grande destaque. Como destaca Janson (1996):

Certamente, nunca foi tão forte a tendência de ver o artista como um gênio soberano. Pensava-se que os homens de gênio se diferenciavam do comum dos mortais pela inspiração divina que orientava os seus esforços e eram chamados de “divinos”, “imortais” e “criadores”[...] Esse culto ao gênio teve profundo efeito sobre os próprios artistas; instigou-os à realização de

⁹ Tinta opaca, composta por pigmento e clara de ovo, de rápida secagem. Muito usada em pintura mural, sobre gesso, porque permite alcançar cores sólidas, brilhantes, que jamais racham ou amarelam. Genericamente, o termo pode ser usado para designar tintas à base de água misturadas à cola ou caseína, com função de aglutinante, que se caracterizam por possibilitarem uma superfície fosca. TÊMPERA . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3846/tempera>> . Acesso em: 09 de Mai. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

¹⁰ Técnica de pintura mural, executada sobre uma base de gesso ou nata de cal ainda úmida - por isso o nome derivado da expressão italiana *fresco*, de mesmo significado no português - na qual o artista deve aplicar pigmentos puros diluídos somente em água. Dessa forma, as cores penetram no revestimento e, ao secarem, passam a integrar a superfície em que foram aplicadas. O suporte pode ser parede, muro ou teto e a durabilidade do trabalho é maior em regiões secas, pois a umidade pode provocar rachaduras na parede e danificar a pintura. O termo também é usado para designar a pintura feita dessa maneira, normalmente em igrejas e edifícios públicos, e ocupando grandes extensões. Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo26/afresco>> Acesso em: 31/03/2021.

objetivos vastos e ambiciosos, frequentemente inatingíveis, e sua fé na origem divina da inspiração levou-os a confiar nos padrões subjetivos de verdade e beleza. (Janson, 1996, p.207).

A autonomia atribuída ao artista expressa no trecho acima denota a posição privilegiada perante a sociedade, reflexo das mudanças no campo ideológico, dentre as quais, os preceitos de fé, em parte, foram substituídos pelos ideais da razão e o homem passou a ter autonomia no gerenciamento da vida. Na arte, a partir desse período, o artista passou a assinar sua própria obra como, também, iniciou o apoio e financiamento por parte dos mecenas¹¹.

A gravura no Renascimento teve grande destaque e Albrecht Dürer (1471-1528) foi o maior expoente dessa técnica. Sua passagem pela Itália e as gravuras ali executadas ajudaram na popularização dessa expressão e na difusão dos ideais renascentistas em outros pontos da Europa.

Embora Dürer não explore diretamente o corpo feminino gordo em suas obras, sua presença neste texto surge como apoio na contextualização histórica e na relação com a gravura. Na figura 58, apresentaremos uma das técnicas empregadas por esse artista.

Na gravura abaixo o artista utilizou a calcogravura, ou seja, processo pelo qual usou um buril e uma matriz de metal, podendo ser o alumínio, o latão ou o cobre, e sobre uma delas realizou as intervenções desejadas. Desta relação de materiais o cobre foi um dos mais usados na Renascença, por ser abundante, maleável e de valor acessível.

¹¹ Os Mecenas eram os reis, príncipes, condes, duques, bispos, nobres e burgueses poderosos, dotados de poderes econômicos, os quais financiavam e incentivavam as artes no período da Renascença. Esses benfeitores, amantes e protetores das letras e das artes que praticavam o Mecenato, foram essenciais para o desenvolvimento da cultura renascentista. Essas ações eram bem vistas pela sociedade e com o tempo, eles adquiriam grande prestígio. Disponível em: < <https://www.todamateria.com.br/mecenato/>> Acesso em 30/03/2021.

Figura 58- Albrech Dürer. *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*, Técnica calcogravura, 1513, dimensão 24,5 x 18,9 cm Metropolitan Museum, NY.



Fonte: Disponível em: www.google.com/search

2.3 – A GRAVURA NO BARROCO

Como no Renascimento, a gravura no período Barroco teve o seu destaque. Kitson (1979) conceitua o Barroco como sendo um período que abrangeu em linhas gerais, os séculos XVII e XVIII da arte europeia, podendo ser encarado como um meio termo entre o Renascimento e a Era Moderna. Segundo esse autor, o referido período guarda algumas peculiaridades renascentistas, a começar pelos artistas que se defrontavam predominantemente com o mesmo tipo de clientela, ou seja, a Igreja, a Corte e a aristocracia, mantendo praticamente os mesmos tipos de obras de arte inspiradas na antiguidade clássica.

O período em que transcorreu o Barroco foi polarizado por fortes questões religiosas marcadas pela Reforma Protestante e a Contrarreforma. A instalação da crise na Igreja Católica e a consequente perda de fiéis levou essa organização religiosa a adotar uma corrida pela reconquista e atração de seus adeptos. E a Arte foi um caminho importante nesse projeto. Em meio a esse processo, temas envolvendo a representação corporal ganharam destaque, pois a partir dela foi possível materializar muitos interesses institucionalizados pela fé cristã. A

prevalência por sentimentos humanos fortes, como: o êxtase, a dor, o martírio, a agonia foram impressos na maioria das produções artísticas.

Peter Paul Rubens (1577-1640) foi um exímio gravador ao abordar assuntos históricos, mitológicos e alegóricos. Para nossa pesquisa pinçamos uma de suas obras em gravura (figura 59) onde o corpo é o tema destacado, e, sobre o qual alinhamos algumas aproximações com o proposto no curso de nossa investigação.

Figura 59 - Paul Rubens, *Baco Bêbado com Fauno e Sátiro*, Gravura Água Forte, 25 x 32,2 cm, Sem data e local de origem.



Fonte: Disponível em:< <https://www.google.com/search>>
Acesso em: 14/01/ 2022.

Nessa gravura, Rubens (1577-1640) adentra a representação corpórea ao retratar um tema de natureza mitológica. Na imagem observamos uma paisagem com três figuras com formas humanas e duas com aparências antropomórficas. Uma delas, na posição central da obra, é a representação de Baco, o Deus do Vinho, da boemia e das festas. Ele está ladeado, de um lado por uma figura antropomórfica com feições demoníacas e que fita o expectador de fora; de outro lado, alguém com características mais humanizadas, ampara o deus entorpecido. No canto direito da gravura, um casal participa da cena com estado de graça. Um deles apresenta formas também demoníacas evidenciadas pelas orelhas, a figura feminina segura uma tocha de fogo lembrando a deusa Héstia possivelmente guiando Baco em seu caminho para o lar. É possível observar, na parte inferior da obra, a presença de um leão que o artista incluiu, provavelmente, para fazer alusão ao Leão de Nemeia,

importante figura da mitologia grega.

Retomaremos nossa discussão com um fragmento (figura 60) da obra apresentada na (figura 59).

Figura 60 - Paul Rubens, *Baco bêbado com Fauno e Sátiro*, Gravura Água Forte¹², 25 x 32,2 cm, Sem data e local de origem (detalhe da obra).



Fonte: Disponível em:< <https://www.google.com/search>>

A partir do detalhe da gravura acima, extraído para análise, podemos observar a inclinação que o artista tinha ao abordar a gordura nas questões relacionadas à corporeidade. Em particular a figura de Baco, vemos uma adição de volume em toda a extensão do corpo, onde cada parte é trabalhada cuidadosamente para evidenciar essa característica no conjunto da imagem representada. Na produção plástica de Rubens podemos observar tanto nas gravuras como nas pinturas o gosto desse artista em desconstruir a musculatura clássica e dar lugar às formas mais rechonchudas.

No tocante aos corpos retratados na gravura de Rubens, Vigarello (2012) vai tecer considerações a respeito do fascínio desse artista ao representar figuras avantajadas e diz que:

¹² Neste processo a gravação é resultado da ação de mordentes (ácido nítrico ou percloroeto de ferro, por exemplo) que corroem o metal. A superfície do metal é coberta com um verniz (resinas e ceras) resistente ao ácido. O desenho das linhas é feito com uma ferramenta de ponta metálica que retira o verniz.

A chapa é mergulhada em um recipiente com mordente que ataca as linhas expostas gravando sulcos. Quanto mais tempo, mais profunda será a gravação.

Devido aos diferentes tempos de exposição ao mordente, é possível obter uma variação de linhas em uma gravura. Após a gravação, o verniz é removido e a placa é entintada e impressa. Fonte: Disponível em:< <http://atelierpiratininga.com/tecnicas/agua-forte>> Acesso em:31/08/2022.

A originalidade de Rubens está, pois, nessa exploração anatômica do derreamento das carnes e no registro em imagens de uma gordura paralisante à força de infiltração generalizada. Trata-se de uma gordura invasora, que fende as carnes e é intensamente observada, minuciosamente estudada. O que torna mais anedótica a amplitude dada pelo pintor às formas ditas “normais”, a acentuada espessura dos flancos, das ancas e dos braços. Rubens tem a tendência de fazer “tudo maior que a natureza”. Torna tudo mais denso. (Vigarello, 2012, p.107).

Rubens alcançou muito sucesso na gravura. Em sua prática em ateliê era comum contratar jovens artistas para reproduzirem na técnica da gravura algumas de suas obras elaboradas em pintura. Com esse gesto, o artista alemão buscava socializar muito de suas práticas, pois parte de sua produção encontrava-se sob o poder de seus clientes e as reproduções em gravura proporcionariam o acesso e a democratização da Arte.

No tocante aos corpos, Vigarello (2012) vai tecer considerações a respeito do fascínio desse artista ao representar figuras avantajadas e diz que:

A originalidade de Rubens está, pois, nessa exploração anatômica do derreamento das carnes e no registro em imagens de uma gordura paralisante à força de infiltração generalizada. Trata-se de uma gordura invasora, que fende as carnes e é intensamente observada, minuciosamente estudada. O que torna mais anedótica a amplitude dada pelo pintor às formas ditas “normais”, a acentuada espessura dos flancos, das ancas e dos braços. Rubens tem a tendência de fazer “tudo maior que a natureza”. Torna tudo mais denso. (Vigarello, 2012, p.107).

Como destaca o autor, Rubens registrou em suas obras, tanto na gravura quanto na pintura, nutrir interesse em retratar corpos gordos.

2.4 - A GRAVURA E O MODERNISMO

A herança deixada pela arte clássica referendou muitos artistas nos seus estudos e produções visuais. Ao longo dos sucessivos movimentos e tendências artísticas registrados na História da Arte, o trato e a maneira de trabalhar os elementos de composição visual muito revelam as influências desse tempo passado. O advento das tendências modernistas na arte veio impactar, sobremaneira, a produção dos artistas. A ideia de repensar uma nova proposta para a Arte estava alicerçada no conceito do novo, do progresso, contrapondo o argumento do tradicional e do clássico. O modo como esse entendimento vai ser pensado e executado no campo da arte originará uma série de movimentos e tendências que

deixaram seus registros no tempo e na história. Diante do vasto número informado na literatura, elencamos aqueles cujas características guardam alguma aproximação com o presente estudo.

A modernidade abriu novas perspectivas para o mundo da Arte no século XIX. Esse período foi marcado por muitas descobertas e inovações tecnológicas como o surgimento da fotografia e do cinema. Diante desse quadro, os artistas vão transferir para as suas obras os dilemas e incertezas desse tempo. É característico dessa época o rompimento nos padrões de representação com o abandono do academicismo, a liberdade nos processos criativos e a seleção de materiais utilizados na confecção das obras.

Dentre os movimentos modernistas de vanguarda europeia do século XX, nossa passagem pelo Cubismo se deu em razão dele romper com a ideia de representação dos conteúdos visuais bem como a sua concepção, e uma de suas características marcantes foi a geometrização das formas e dos volumes, permitindo ao expectador visualizar uma imagem em vários ângulos de um mesmo plano. O Cubismo teve suas primeiras manifestações em 1907 com a obra: “*Les demoiselles d’Avignon*”, de Pablo Picasso (1881-1973). A produção plástica realizada por esse artista como também outros, esteve imbricada com o ambiente tenso vivido entre alguns países imperialistas europeus, inovações tecnológicas na comunicação e a ocorrência da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

A produção das artes visuais desse período foi grande, bem como os suportes utilizados pelos artistas. No âmbito da gravura Picasso efetuou muitos de seus trabalhos. Para ilustração, apresentamos uma de suas obras cujo conteúdo visual foi explorado pela técnica da litogravura.

Na imagem (figura 61), o artista utilizou a litogravura que é uma das técnicas de impressão em que se utiliza a pedra como matriz. A obra apresentada integra uma série de 100 gravuras realizadas entre os anos de 1930 e 1937 e, atualmente, pertence ao British Museum de Londres.

Figura 61- Pablo Picasso. *Minotauro Acariciando uma Mulher Dormindo*, Litogravura, 21 x 27 cm, 1933, Coleção Suite Vollard, British Museum, Londres.



Fonte: Disponível em:< <https://www.google.com/search>>.

O acervo intitulado de *Suite Vollard* faz referência ao *marchant* e realizador da primeira exposição de Picasso, em 1901, Ambroise Vollard, que no período de produção das obras negociou junto ao artista a aquisição de tais encomendas. A série está intimamente relacionada com uma fase amorosa vivida entre Picasso e Marie-Thérèse Walter cujo envolvimento afetivo foi combustível de inspiração para boa parte dos trabalhos, pois das 100 gravuras produzidas, 48 são dedicadas à amante.

2.5 – A GRAVURA E A POP ART

A Pop Art foi um movimento que surgiu nos anos de 1950, no Reino Unido e teve maior expressão nos Estados Unidos, na década de 1960. Essa manifestação veio imbuída de crítica à cultura de massa e ao consumismo estimulado pela publicidade. Essa tendência revelou muitos artistas, dentre os quais, Jackson Pollock (1912-1956) e Andy Warhol (1928-1987). Nesse período, os artistas utilizavam materiais como tinta acrílica, poliéster, látex e gesso. Esses materiais eram associados a técnicas de impressão como a serigrafia. O uso dessa técnica já era comum, no entanto, com a Pop Art esse meio de impressão foi ampliado.

Bertoletti (op. cit) destaca que:

Se a serigrafia deve seu sucesso à pop art ou a pop art? deve seu sucesso à serigrafia, é um desses enigmas cuja resposta é quase impossível de se obter. Para a serigrafia, o movimento foi sua maturidade enquanto técnica artística; para o movimento, a técnica foi o meio mais idôneo para alcançar seus objetivos. (Bertoletti, 2016, p.222).

Como a autora bem destaca, a serigrafia e a Pop Art estabeleceram uma relação de ajuda mútua onde cada uma das partes se beneficiou nesse processo. Na imagem (figura 62) apresentaremos uma ilustração do uso dessa técnica aplicada a uma figura popular e emblemática desse período histórico.

Figura 62 - Gold Marilyn Monroe, Andy Warhol, Serigrafia: color, 211,4 x 144,7 cm, 1962. Museu de Arte Moderna, Nova York.



Fonte: Disponível em:< <https://www.google.com/search>>

Acesso em 30/04/2021.

Andy Warhol foi o primeiro artista pop a utilizar a serigrafia como linguagem artística principal, enquanto, outros colegas contemporâneos, e, também, integrantes do movimento, como Roy Lichtenstein (1923-1997), mesclavam outras técnicas e materiais em seus trabalhos.

Numa análise histórica, o ambiente no qual a *Pop Art* esteve inserida teve íntima relação com o período pós Segunda Guerra Mundial, com a reestruturação da economia, dentre outros condicionantes que afetaram a vida norte-americana. Por força desses fatores, esse processo contribuiu, também, para a formação de um modelo de sociedade capitalista pautada na produção de bens materiais e imateriais, no estímulo ao consumo, na popularização da cultura de massa. A Arte teve uma participação fundamental produzindo conteúdos voltados à crítica e à reflexão sobre esse cenário.

A figura humana polarizou temas vinculados à mídia e à cultura de massa. Sobre os múltiplos processos, segundo Freitas (2011):

Por meio desses meios de comunicação não eram vinculados apenas produtos a serem consumidos, mas também imagens e pessoas igualmente

prontas para serem consumidas. O mundo das celebridades se dissemina largamente nesses veículos de comunicação, tornando-se extremamente repetitivas as reportagens vinculadas a estas, pelo menos enquanto durassem seus “quinze minutos de fama”, como afirma a famigerada previsão de Andy Warhol. O ser reconhecido era celebrado em abundância, seja pelo anúncio televisivo, seja pela produção de materiais que levem seu nome ou rosto à maior parcela possível da população. (FREITAS, 2011, p. 81 e 82).

Como a autora destaca, a representação do sujeito estava muito atrelada aos meios de comunicação e à exposição da imagem. O corpo significou um veículo potente, muitas vezes, encarnado na imagem de personalidades cinematográficas como forma de levantar discussões acerca do papel do homem na sociedade de consumo.

2.6 – NOVOS MATERIAIS E PROPOSTAS NO CAMPO DA GRAVURA

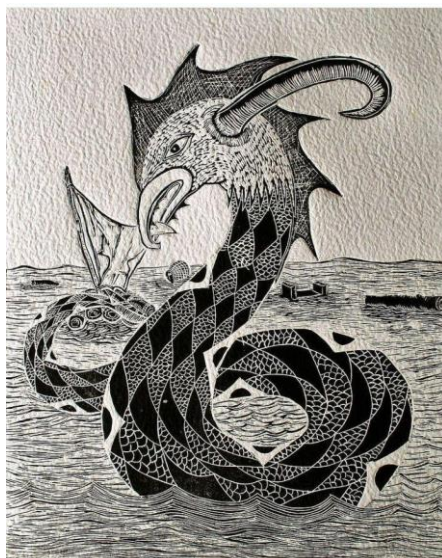
A gravura, ao longo da História, vem conhecendo materiais e propostas diversas. A oferta de materiais industrializados para a confecção de matrizes tem oferecido bons resultados estéticos e ampliado as possibilidades de trabalho dos gravadores. Os mais utilizados são o Linóleo, surgido em 1860, o Eucatex em 1951 e o MDF¹³ na década de 1970, tendo esse último, alcançado a sua popularização no Brasil, inicialmente no segmento moveleiro, que ocorreu nos anos de 1990; posteriormente surge o E.V.A. (Etileno Acetato de Vinila) dentre outros materiais já nas décadas dos anos 2000. Esses novos suportes, abriram possibilidade como material alternativo na produção de gravura.

A obra de Sebastião de Paula (figura 63) realizada sobre borracha e denominada *Neolite*, é um exemplo do uso desses materiais alternativos por artistas em Fortaleza. Em suas gravuras, esse artista, utiliza Eucatex, MDF e, com pouca frequência, a madeira.

Além dos materiais físicos, a tecnologia tem permitido explorar os recursos digitais para a execução de gravuras. A utilização de ferramentas tecnológicas como computadores, mesas digitais, *scanners*, impressoras, aparelhos celulares, entre outros, tem permitido novos paradigmas na Arte, especialmente na gravura.

¹³ MDF é um material feito a partir da aglutinação de fibras de madeira com resina sintética. O resultado é uma madeira uniforme, densa e plana. Por ser feito em uma única camada, ele é mais resistente à abrasão e mais maleável. Fonte: Disponível em: < <https://www.diferenca.com/mdf-e-mdp/> > Acesso em: 20/07/2021.

Figura 63- Sebastião de Paula. Neolitegravura, 70 x 50 cm, 1999.



Fonte: Acervo particular

A manipulação da imagem, a utilização de mais de uma técnica de impressão, a hibridação entre linguagens artísticas, bem como o uso de outros materiais tem lançado novas perspectivas para a gravura.

Programas especializados em tratamento de imagem no campo da computação gráfica vêm auxiliando muitos artistas da contemporaneidade na confecção de suas obras. Em Fortaleza, o artista cearense Sérgio Helle, por exemplo, utiliza a gravura no campo ampliado como poética pessoal, incorporando a tecnologia no seu processo criativo para a produção de seus trabalhos, como podemos observar a seguir em uma das obras da série *Paradisus*.

Figura 64- Sérgio Helle, *Paradisus XVII*, 2016.



Fonte: Acervo Particular

A obra apresentada (Fig.64) compreende a mistura de linguagens e elementos estruturais como a fotografia, a digitalização e a manipulação da imagem até a impressão da obra. Em visita técnica ao ateliê desse artista, no período em que eu estava cursando a licenciatura em Artes Visuais do CLAV e sob a supervisão do Prof. Dr. Sebastião de Paula, Sérgio Helle falou de alguns trabalhos realizados e do processo criativo empregado neles. Conforme foi relatado pelo artista, a produção de uma obra parte da captura da imagem por meio de câmera fotográfica; em seguida essa imagem é alterada com ajuda de uma mesa digitalizadora, e, com o uso de *softwares* especializados em editoração ela vai ganhando novas definições em cores e formas; depois ela é impressa em oficina gráfica e por último o artista, geralmente, faz algumas intervenções manuais com pincéis e tintas acrílicas.

O exemplo do artista cearense em unir arte e tecnologia destaca as mudanças técnicas do fazer e pensar a gravura na atualidade. Nessa perspectiva, o uso da gravura tem se destacado como uma linguagem capaz de gerar possibilidades expressivas, conceituais e estéticas.

A denominação de gravura no campo ampliado está atrelada a um conjunto de condicionantes históricos. As décadas de 1960 e 1970 trouxeram muitas mudanças no campo da Arte. As influências técnicas, imagens gráficas e a inserção da fotografia nas Artes Visuais foram fatores que repercutiram no cenário da gravura. Outro marco importante foi o lançamento, em 1979, do texto de Rosalind Krauss intitulado de *A escultura no campo expandido*”, que possibilitou pensar o cruzamento de outros saberes em Arte, seja na pintura, no desenho, na escultura ou na gravura. Do Carmo Freitas Veneroso (2014) vai destacar que:

A mudança no estatuto da gravura processada ao longo do século XX, e que tem tido continuidade no século XXI, tem possibilitado a abordagem das práticas de impressão a partir da perspectiva do campo ampliado, na qual a gravura dialoga com outras linguagens. (DO CARMO FREITAS VENEROSO, M. vol.1/1I p.171-183 Jan/Jun 2014)

As contribuições da autora supracitada alargam as fronteiras na concepção de gravura e podem gerar possibilidades criativas na articulação com outras práticas e saberes artísticos. Ainda nessa linha de conceituação, Paula (2014) vai elencar algumas técnicas que podem compor essa linguagem visual ao informar que:

Podem ser incluídos, ainda, dentro do conceito de gravura no campo ampliado, a monotipia, a arte postal, a xerografia, o fax, o grafite, a infogravura, o estêncil, o

lambe-lambe, as imagens adesivadas, também denominadas de *stikes art*. A justificativa de serem os mesmos incluídos nesta categoria artística é que todas elas fazem uso também de processos da gravura, e quando isso ocorre, podem ser consideradas como variantes da gravura em campo ampliado (Paula, p.37, 2014).

Nessa perspectiva, a inserção de novos meios de explorar o recurso da gravura é um aspecto positivo para o artista, pois a partir desses referenciais ele pode lapidar criativamente suas ideias no suporte que melhor atenda às suas necessidades.

Ainda segundo esse autor no tocante aos processos de produção da gravura, o advento de novas tecnologias e as mudanças conceituais no campo dessa prática artística, por sua vez, abriram novos caminhos, diluíram fronteiras, facilitando processos e dialogando com o momento histórico correspondente, em que em cada época, os artistas em suas práxis adotaram o uso da técnica seja no seu formato tradicional ou na adoção de novos conceitos para essa linguagem.

2.7– A EXPERIMENTAÇÃO COMO FORÇA MOTRIZ NO PROCESSO CRIATIVO

Desde cedo manifestei inclinação para a arte e o desenho foi, inicialmente, a expressão artística a ser desenvolvida. O incentivo de alguns familiares como o de minha mãe, por exemplo, que além de genitora foi minha professora na educação infantil, e, esse fato teve um reflexo positivo em meus processos formativos, e, em particular no campo do desenho. O contato com essa linguagem permitiu-me explorar criativamente algumas atividades expressivas em sala de aula e fora dela, e assim, paulatinamente, foi se delineando a minha trajetória artística.

“O vício de considerar que a criatividade só existe nas artes, deforma toda a realidade humana (Ostrower, 1987, p. 39)”. Pensar a criatividade muitas vezes infere numa questão ligada mais intimamente ao artista, mas na realidade trata-se de uma abordagem mais ampla. Estudos tem mostrado que a criatividade não é exclusividade dos produtores de arte, mas comum a outras competências humanas. Teóricos como Howard Gardner (1943) que coordenou um estudo na Universidade de Harvard nos Estados Unidos, nos anos de 1980, acerca das inteligências múltiplas e propôs por meio de sua teoria que o ser humano tem a capacidade de desenvolver criativamente suas habilidades cognitivas em outros campos do conhecimento como, por exemplo, na área da lógica matemática, dentre outras ciências.

Numa abordagem sobre criatividade, Ostrower (1978) trouxe significativas

contribuições no que concerne sua definição e contextualização no campo da Arte e da cultura. Essa autora foi fundamental como meio norteador nas minhas leituras ao abordar sobre temas tão intrínsecos e essenciais à produção artística.

Na percepção de Ostrower (1978) a criatividade representa as potencialidades de cada indivíduo e o ato criativo representa a materialização delas. Para essa autora a capacidade de criar está relacionada ao ato de dar forma a algo novo, de elaborar, de ordenar, de significar, independente do campo da atividade humana.

Etimologicamente falando, trata-se de um substantivo feminino originado do latim *creare* que significa criar e produzir coisas. A partir dessa definição podemos considerar que o artista pode executar essas duas habilidades no exercício de sua arte. Na atividade mental de criar e partir para a materialização de um projeto ele pode deparar-se com um fluxo de ideias, pensamentos, combinações, ordenamentos, caminhos e descaminhos que são próprios do processo criativo e que cada indivíduo vivencia esse processo de forma diferente, não seguindo, portanto, uma linearidade. Como lembra Zamboni (2001) ao tratar desse aspecto tão peculiar à arte e ao artista, salientando que:

Ao longo de um processo criativo existe uma dinâmica intensa de trocas muito rápidas entre o intuitivo e o racional: procura-se algo, e, através de um insight (intuitivo) vem a solução, passa-se a ter elementos sob forma passível de ser controlada pelo intelecto, os quais são ordenados. Na sequência, surge outro problema, novamente um insight, e assim por diante... Dessa forma se dá forma a uma ideia. (Zamboni, 2001,p.29).

O autor acima faz um recorte de como se dão os encadeamentos a nível mental que levam a materialidade de uma ideia, e, conseqüentemente, uma obra de arte. Nessa perspectiva, Ostrower (1978) vai complementar essa ideia atribuindo a imaginação como processos mentais responsáveis pela ordenação e reordenação de aspectos ligados diretamente a certas possibilidades visuais, como concordância ou dissonância entre cores, linhas, formas, volumes e ritmos. Essa autora elege a intuição como um componente essencial e característico do processo criativo. Intuição segundo o dicionário Ruth Rocha¹⁴ diz respeito à percepção clara e

¹⁴ Rocha, Ruth, 1931-Minidicionário / Ruth Rocha; /ilustração Maria Luiza Ferguson/ - São Paulo: Scipione, 1996.

imediate de ideias ou verdades sem necessidade de raciocínio. No dizer de Ostrower (1987) essa palavra sugere uma ação espontânea de ordenamento da percepção e que ela está cruzada por eventos da vida emocional, afetiva, intelectual, conscientes e inconscientes do indivíduo.

Para a elaboração das gravuras que aqui apresento, vivi situações que aproximam da realidade descrita anteriormente pela autora. Nelas somaram momentos em que fui tomado pelo ímpeto de lançar sobre o plano do papel a materialidade gráfica de um desejo ou de uma situação que no meu entendimento artístico poderia se configurar junto aos recursos da linguagem como uma possibilidade plástica. Na tentativa de entender esse processo de ordenamento, Ostrower (1987) vai considerar que:

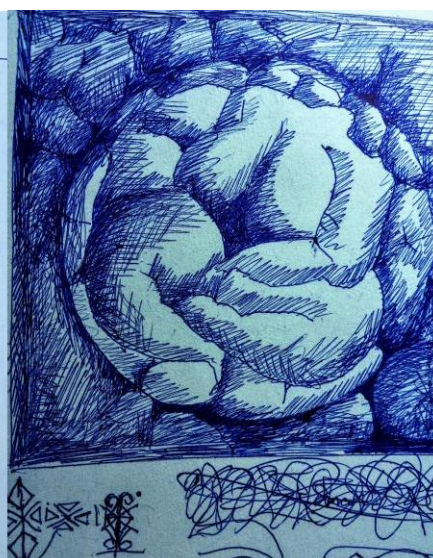
A imaginação do pintor consiste em ordenar, ou preordenar – mentalmente - certas possibilidades visuais, de concordância ou de dissonância entre cores, de sequências ou contrastes entre linhas, formas, cores, volumes, de espaços visuais com ritmos e proporções (Ostrower, 1987, p. 35).

Conforme salienta a autora ao tratar das etapas do trabalho artístico, o texto alinha aquilo que já foi destacado sobre a confecção das gravuras destinadas para esta pesquisa ao planejar o uso da cor, da luz e a distribuição do peso e do equilíbrio visual entre as figuras. As imagens que se seguem (figuras 65 e 66) ilustram um pouco dessas tentativas.

Figura 65 - Estudo para Gravura 1



Figura 66- Estudo para Gravura 2



Fonte: Acervo do Artista e Pesquisador

Conforme destaca Ostrower na citação ao tratar de ordenamento visual, os

estudos acima foram realizados com caneta esferográfica azul sobre papel sulfite e dão conta de algumas tentativas para a elaboração das gravuras. Nelas foram articuladas algumas competências como: a distribuição visual do peso, das formas, da luz, dentre outros aspectos formais.

Esboçar uma definição sobre criatividade e de processos de criação à luz da teoria de Ostrower (1978) é um convite à reflexão do meu processo criativo ao curso desta pesquisa e o cuidado em registrar o processo que culminou na série de gravuras.

O ato de pensar sobre o meu processo criativo foi um exercício que se iniciou no âmbito acadêmico e no curso de Tecnologia em Artes Plásticas no antigo CEFET/CE. A partir de então, essa prática passou a integrar uma das preocupações nas minhas produções visuais. Para esta pesquisa, especificamente, relato o meu processo criativo neste texto na seção metodológica.

CAPÍTULO 3 – NO MUNDO DE FORMAS E VOLUMES

Este capítulo reservar-se-á à exibição dos resultados visuais oriundos desta investigação em Arte. Nele apresentamos a série de trabalhos produzidos com o uso da técnica da gravura na perspectiva do campo ampliado, segmento adotado para este estudo. A partir do presente material plástico será realizada uma análise iconográfica e iconológica das composições, levando em consideração os aspectos formais e reflexivos que as mesmas possam vir suscitar. Além disso, serão destacados ainda, aspectos pertinentes ao processo criativo do artista e pesquisador por considerarmos relevante salientar essas ações no escopo dessa investigação. Somado à prática e as impressões subjetivas do artista trabalharemos, na conceituação de criatividade e processos de criação artística por meio da teoria elegida para esse fim.

As obras que integram essa pesquisa foram trabalhos executados inicialmente com o desenho e pintados em aquarela para posteriormente servirem de base para a elaboração das gravuras no campo ampliado.

As obras que compõem esta série guardam consigo histórias e memórias visuais minhas. Como artífice que sou, lancei aqui minhas impressões sobre o mundo a minha volta, tocando e sendo tocado por realidades diversas, onde a liberdade e a criatividade no planejamento e na execução das obras foram pontos que considerei fundamentais e potencializadores para alcançar os objetivos desta

pesquisa. A observação e inserção de elementos do contexto em que se vive é um fenômeno comum à realidade no processo criativo de muitos artistas que foram eternizadas em suas obras de arte.

Ao ler esse texto se observará uma forte inclinação para a pintura e o desenho, tanto em minha escrita quanto nas minhas imagens autorais. A razão disso reside no fato que meu ingresso no mundo da Arte se deu pelo viés dessas duas técnicas, que se configuram, como uma característica marcante em minha trajetória artística. Entretanto, como artistas e pesquisadores são movidos por desafios, resolvi voltar o meu interesse para a gravura, expressão artística que sedimenta a minha prática nesta pesquisa.

3.1 – ANÁLISE DAS OBRAS

Conforme estabelecemos, este capítulo apresentará os resultados plásticos oriundos da pesquisa. Vale salientar que as gravuras tratam de experiências subjetivas e práticas artísticas autorais do artista e pesquisador, e o texto segue, como em outros momentos da dissertação, escrito em primeira pessoa do singular no qual narraremos aspectos formais e conceituais.

Em concordância com o programa de pós-graduação apresentaremos a produção plástica e reflexiva sobre o processo de trabalho, cujas obras são frutos de um percurso de vida pessoal, artístico e acadêmico. Estas, por sua vez, tratam de uma busca por uma poética visual e que estão alinhadas com os desígnios estabelecidos pela linha de pesquisa em processos criativos em Arte.

A escolha da análise iconográfica e iconológica para esta pesquisa foi fundamentada em Erwin Panofsky, e deu-se, em razão de ser um método muito utilizado por pesquisadores no campo das artes visuais. Essa preferência, também foi feita em razão desse método ter sido usado de forma satisfatória em práticas de sala de aula, dirigidos à leitura e análise de imagens na Disciplina de Teorias da Imagem, no Curso de Licenciatura em Artes Visuais-CLAV e coordenado pelo Prof. Dr. Wendel Medeiros, ao término do curso na referida graduação.

Antes de adentrarmos propriamente na análise das gravuras, cabe uma definição do que consiste em fazer uma análise iconográfica e iconológica de uma obra visual a partir das contribuições de Erwin Panofsky.

A adoção desse método de análise e interpretação das obras compreendeu um dispositivo salutar no campo da arte no tocante ao que nos propomos a fazer e

para um melhor entendimento dele, faz-se necessário apresentar alguns de seus pressupostos teóricos, e é de suma importância contextualizá-lo historicamente.

O grupo de iconografistas mais conhecido esteve presente na Escola de Warburg, em Hamburgo, na Alemanha, nos anos que antecederam o domínio do Partido Nazista e ascensão de Adolf Hitler(1889-1945) ao poder naquele país. Dos integrantes dessa escola destacamos o crítico de arte e professor Erwin Panofsky (1892-1968), que face ao ambiente hostil alemão se viu obrigado nos anos de 1933 a emigrar para os Estados Unidos dando continuidade, assim, as suas atividades laborais.

Segundo a definição de Panofsky “a iconografia é o ramo da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (PANOFSKY, p. 47). Isso significa dizer que uma obra de arte guarda elementos discursivos suficientes para uma leitura mais abrangente, ampla e profunda, não se limitando, portanto, aos seus aspectos puramente formais. Complementando essa ideia, Burke (2017) vai destacar que:

Os termos “iconografia” e “iconologia” foram lançados no mundo da História da Arte durante as décadas de 1920 e 1930. Por volta da década de 1930, o uso desses termos tornou-se associado a uma reação contra a análise predominantemente formal de pinturas em de composição ou cor, em detrimento do tema. [...] Pode-se dizer para os iconografistas, pinturas não são somente para serem observadas, mas também para serem “lidas”.(BURKE, 2017, p. 56)

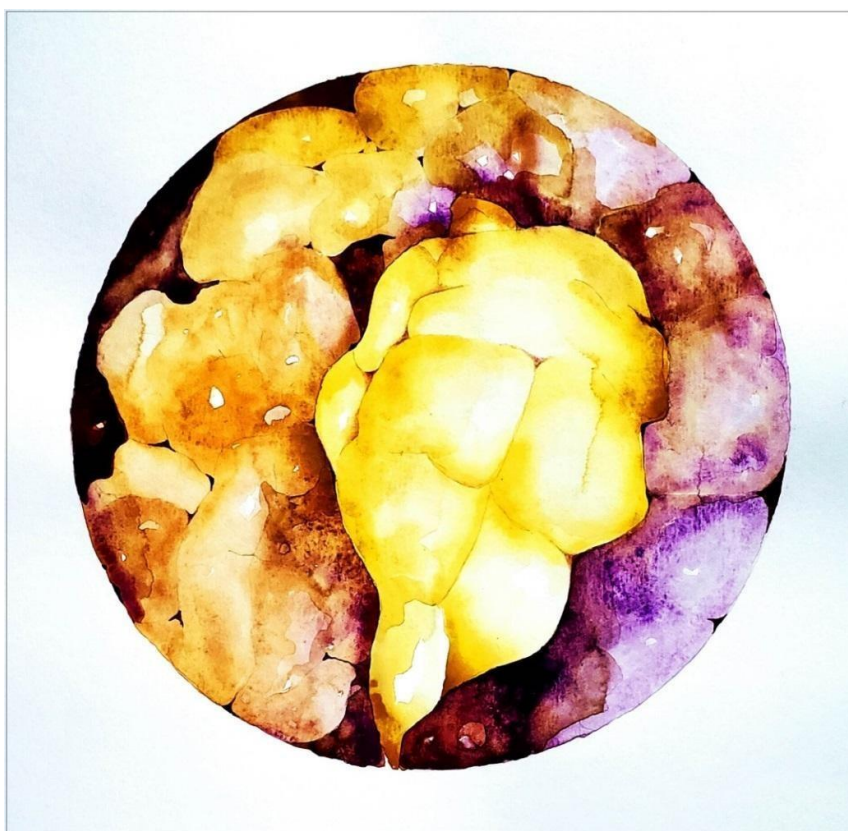
Como forma de apresentar o seu método de leitura visual, Panofsky publica em 1939, por meio de um ensaio, aquilo que ele definiria como níveis de significação de uma obra de arte e nesse trabalho ele apresentou três aspectos a serem considerados: descrição pré-iconográfica (tema primário ou natural), descrição iconográfica (secundário ou convencional) e interpretação iconológica (significado intrínseco ou conteúdo).

Reportando-nos ao entendimento dessas terminologias segundo a conceituação do autor, a descrição pré-iconográfica gravitaria no tema primário ou natural fazendo alusão ao mundo dos motivos artísticos, ou seja, aos pontos formais da obra como, por exemplo, a noção de linha e cor. No segundo termo, a descrição iconográfica aparece definida como secundária ou convencional, fazendo alusão a assuntos específicos ou conceitos manifestados por meio de imagens, estórias ou

alegorias, como por exemplo, a reunião de apóstolos com a emblemática figura de Jesus na representação de sua última ceia; e, no terceiro e último termo, identificado como interpretação iconológica, que por sua vez contemplaria aspectos ligados a significados e relações que a imagem pode estabelecer com outros saberes e áreas afins do conhecimento humano, ou seja, uma tentativa de relacionar por força das representações, elementos históricos, fenômenos culturais e simbólicos atravessados e identificáveis na obra/imagem analisada.

Para a leitura das imagens produzidas, utilizamos os três níveis de análise sublinhados pelo já referido método e a aplicação deles estará diluída no corpo do texto, não necessitando, portanto, estarem segmentadas. Por questões didáticas dispomos por nominação a série de gravuras onde a primeira obra a ser apresentada é *Mulher no Ônibus*, em seguida *Mulher com Criança*, *Vendedora de Café*, *Mulher em Trânsito*, e, por último, *Mulheres n'Água*.

Figura 67- Ronaldo Vieira, *Mulher no Ônibus*, Gravura Sublimada em Tecido, 40 cm de diâmetro, 2021.



Fonte: Acervo do Artista e Pesquisador

A gravura foi inspirada em uma cena presenciada em um ônibus coletivo. O

cenário foi a Rua Costa Barros, em Fortaleza, numa tarde de quinta-feira, por volta das 17 horas do dia 18 de fevereiro de 2021. Embora o transporte público estivesse escasso por conta do agravamento da Covid-19, naquela tarde era intenso o movimento de automóveis particulares. Nos ônibus coletivos muitas pessoas que necessitavam se deslocar, sobretudo, por motivo de trabalho aglomeravam-se, e, com isso, intensificava o risco de contaminação naquele período de crise sanitária. Na época eram comuns denúncias na imprensa local sobre o descaso e omissão das empresas de transporte em oferecer o serviço de deslocamento àquela parcela da população e, também, críticas aos órgãos governamentais competentes na fiscalização desses problemas.

A longa espera para apanhar um transporte público na volta para casa nos horários de pico, em muitas vezes era vão, pois, muitas pessoas disputavam a pouca oferta que dispunha. Como usuário desse serviço tive que utilizá-lo e, numa dessas oportunidades presenciei uma cena que me inspirou a criar uma obra visual que compõe a série produzida para esta pesquisa.

Estando eu em um ponto de ônibus, na ânsia de apanhar um transporte para o meu domicílio, potencializei o medo ainda na rua de uma possível contaminação com o vírus junto a outras pessoas. Esse risco se evidenciou ainda mais ocupando o espaço fechado do veículo. Em nenhuma das tentativas adentrei quando acenei solicitando o meu ingresso. Uma das vezes em que o ônibus parou algo chamou a minha atenção. A porta abriu-se e estampou na minha frente um aglomerado que se formou no entorno do motorista. Em meio àquela cena, uma mulher tentava equilibrar-se nos vaivéns da frenagem do motor, e, ela estava, literalmente, espremida pela multidão. Uma parte do seu corpo estava distribuída sobre o espaço reservado à área do motor, e, a outra, distribuída entre os degraus de acesso ao corredor. O cenário que se descortinava a minha frente, foi o suficiente para idealizar a presente composição artística que está em análise. Na ocasião eu não portava nenhum recurso material de desenho para registrá-la, no entanto, isso foi possível em outro momento com a ajuda da memória visual que facilitou tal execução.

Na gravura, o corpo está nu. A nudez deixa transparecer as curvas acentuadas pelo tecido gorduroso. A cor utilizada em toda a extensão corporal tem prevalência na paleta de tons amarelos, laranjas e ocre. A escolha por essa escala cromática está associada à coloração da gordura. O elemento linha é um aspecto

formal presente e contorna não somente o corpo como outros elementos da composição.

Nesta obra, o corpo está na posição vertical, mas não ocupa a centralidade da obra. Sua massa corporal tangencia para o lado direito da gravura em relação ao observador. Embora ocorra o desequilíbrio visual uma série de elementos atua de forma a proporcionar harmonia ao conjunto da obra. Um deles coube ao corte dado em forma de “v” na altura do ombro da modelo e a linha lateral contornando o corpo de forma descendente como destaca o detalhe da imagem na figura 68.

Figura 68-Ronaldo Vieira, *Mulher no Ônibus*, Gravura Sublimada em Tecido, 2021.

(detalhe)



Fonte: Acervo do artista e pesquisador.

A forma triangular em coloração escura presente na parte superior da imagem (braço) serviu como estratégia para contrabalancear o peso visual/equilíbrio da obra, pois, sem esse recurso técnico empregado, a figura representada poderia gerar um desconforto uma vez observada pelo expectador. Essas soluções plásticas são questões intrínsecas da aprendizagem e da observação contínua do artista e que se manifestam, sobretudo, na elaboração/organização da obra. Ostrower (1978) ao falar de criatividade e processos criativos destaca de modo enfático além desse aspecto, outros artifícios construtivos da obra artística.

Tratando das questões formais, a gravura intitulada *Mulher no Ônibus* (figura 67) apresenta uma escala cromática já mencionada, aplicada sobre o corpo em tons que remetem à coloração da gordura. Em outros pontos da imagem percebemos outros tons, no entanto, mais leves e transparentes. Nessa perspectiva, a cor é um elemento visual com maior intensidade na obra.

Além do elemento apresentado anteriormente, a noção de volume aparece destacada. Os volumes, a posição e a ideia de corpo gordo feminino presentes nessa composição faz-nos dialogar com uma das consagradas obras de Fernando Botero. Esse fato pode ser observado na imagem por meio da figura 69.

Figura 69—Fernando Botero, Escultura, A gorda Gertrudis,1986.



Fonte: <https://www.google.com/search>

A escultura acima intitulada de *A Gorda Gertrudis* é uma obra em bronze, pesa 650 kg e foi trazida da Itália para Cartagena, em 2000, como presente do artista à cidade colombiana. O ato de trazer a escultura, para o seio desta análise deu-se em razão da proximidade que ela guarda com a temática aqui abordada, ou seja, o corpo. O diálogo estabelecido entre ela e a gravura na técnica elegida para esta pesquisa gravitam em torno da figura feminina gorda e em termos de questões formais, o elemento volume se sobressai em ambas. Embora essa obra escultórica de autoria de Fernando Botero não seja o destaque em nossa descrição, ela nos subsidiou na leitura da gravura.

Dando sequência às nossas análises, o próximo trabalho a ser apresentado chama-se *Mulher com Criança* na figura 70.

Naquela noite a rua estava calma, o movimento de carros havia cessado e poucos transeuntes circulavam pelo local. Da janela eu via o tempo passar e dali, descortinavam-se vários cenários a desafiar minha criatividade. Dos inúmeros

estímulos visuais presenciados, um chamou-me a atenção. Uma mulher e uma criança passaram na rua.

O movimento lento no andar dos dois era uma marca presente. A pequena criança caminhava na companhia daquela que parecia ser sua genitora. Os dois fizeram um percurso curto diante do meu campo visual, pois a passagem deles foi limitada pelo anteparo da janela de onde eu estava. No entanto, o pouco contato foi o bastante para transformar uma cena rotineira de uma via pública de Fortaleza em um trabalho plástico.

Figura 70 - Ronaldo Vieira, *Mulher com Criança*, Gravura Sublimada em Tecido, 40 cm de diâmetro, 2021.



Fonte: Acervo do Artista e Pesquisador.

Minha imersão naquela cena canalizou à temática da pesquisa, pois uma das passantes fazia o perfil do meu objeto de estudo. A partir dali passei a processar aquela ideia em um possível objeto artístico.

A composição realizada está em tons ocres e laranjas, apresenta textura lisa e uniforme, sobretudo, nos corpos. A obra apresenta duas pessoas, uma mulher em tamanho maior e uma criança. A figura feminina ocupa a posição central da imagem, enquanto a criança está à direita em relação ao observador. Os dois estão nus e de costas. As cabeças são desproporcionais, tem os ombros caídos, a figura insinua

segurar o braço da criança, mas, a proximidade entre ambos, não permite assegurar essa hipótese, o solo por onde caminham é íngreme, um aglomerado de formas arredondadas em torno do círculo parecem representar de modo simbólico o mundo, a natureza e o espaço edificado da cidade. A disposição da mulher e da criança na imagem pode remeter a alguns gestos e sentimentos humanos como: a maternidade, o cuidado, a proteção, o companheirismo.

Como tem ocorrido ao longo de nossas análises, trazemos imagens de obras de artistas consagrados no mundo da Arte que, de alguma forma, dialogam em algum aspecto com a gravura descrita. Desta vez, a obra que ilustrará nossa composição será apresentada na figura 71:

Figura 71- Cândido Portinari, *Mulher e Criança*, dimensão 60 x 73 cm, óleo, 1938, Coleção João Cândido Portinari.



Fonte: <https://www.google.com/search>

A pintura do artista Cândido Portinari, coincidentemente, tem quase o mesmo título da presente gravura, o que as separou foi somente a escolha da preposição. O motivo pelo qual essa obra modernista surgiu como ilustração em nossa descrição deu-se em razão do tema bem como aspectos plásticos próximos. Para chegar a essa obra foram feitas buscas em *sites* especializados de arte e no banco de imagens do Google.

A obra *Mulher e Criança*, de autoria de Portinari inserida no contexto descritivo de nossa gravura apresentou uma relação singular, pois foram observados alguns aspectos comuns como a presença humana, o título e a disposição das figuras. Nela, o artista explorou no plano pictórico e em sua poética a figura feminina

e a criança se deslocando e representou o espaço natural da praia. Essas combinações podem ser percebidas em alguns detalhes descritos na apresentação inicial da gravura.

A análise seguinte será a obra: *Vendedora de Café*.

Figura 72- Ronaldo Vieira, *Vendedora de Café*, Gravura Sublimada em Tecido, 40 cm de diâmetro, 2021.



Fonte: Acervo do artista e pesquisador.

Nessa gravura observa-se uma mulher e mais alguns elementos compositivos que serão explorados mais detalhadamente ao longo do texto. Antes apresentarei outros aspectos que serviram de inspiração para a composição.

O motivo pelo qual busquei fazer essa obra pode estar associado a uma viagem realizada na infância a uma cidade do maciço de Baturité, região do Sertão Central Cearense conhecida por Aracoiaba. Nessa cidade, minha mãe costumava comprar sementes de café. No preparo artesanal em casa, minha genitora levava ao fogão a lenha, o tacho de barro, o açúcar e os grãos, mexendo-os até atingir o ponto de cozimento. Depois num pilão de madeira, eu pilava os grãos torrados. A mulher sentada na obra pode ser uma representação simbólica minha pilando os grãos. Ela está sentada e ocupa a centralidade da obra. A forma avantajada do corpo lembra uma deusa pré-histórica pelo contorno volumétrico das pernas, do ventre e dos seios. Em contrapartida, outros elementos corporais mostram-se em tamanho reduzido como observado na cabeça e nos pés, e em outro momento, a ausência das mãos. Esse aspecto é intrigante, levando-me a pensar no que me levou a reduzir e mesmo destituir as extremidades corporais como os pés, as mãos e a cabeça?

Eliminar as mãos e reduzir propositalmente o tamanho dos pés e da cabeça

do esquema corporal pode estar associado a alguma questão subjetiva minha ou resolução plástica. Pensar essas questões representam suposições, pois, no fazer em arte muitos conteúdos subjetivos afloram e são materializados sob a forma de obra artística. Nessa perspectiva, no ato de realizar esse feito muitas vezes nem o próprio artista se dá conta dos mecanismos psicológicos envolvidos ou dos conteúdos acessados pela arte e que de outra forma não conseguiria expressar.

Outras interpretações são possíveis na análise da obra. Podemos perceber, intuitivamente, uma relação matemática inscrita na estrutura corporal. A ideia pode remeter a forma piramidal sugerindo, quem sabe, uma pirâmide etária de um país subdesenvolvido, por ter sua base alargada, alimentar ou mesmo de uma obra arquitetônica egípcia. O fato que nos leva a essa associação geométrica é a disposição da figura representada, cuja posição das pernas cruzadas sugere a base da pirâmide, o prolongamento das linhas dos braços lembram as laterais e o topo vem definido pela minúscula cabeça.

No aspecto cromático a gravura guarda, sobremaneira, as tonalidades ocre, marrons e lilás. A aplicação do elemento cor foi articulada de forma a imprimir na obra o equilíbrio visual e os excessos corpóreos desejados. A luz foi usada, estrategicamente, como forma de intensificar a cor.

Ao se tratar do volume, este por sua vez é o elemento mais enfatizado na composição e ao abordar o corpo gordo, esse aspecto visual é o meio que alinha plasticamente a realidade retratada. A extensão da epiderme, ou seja, a camada externa da pele foi trabalhada com cores claras e com textura lisa. Segundo as contribuições de Han (2019) ao tratar da estética do liso, pode-se considerar que:

O liso é a marca do presente. É ele que conecta as esculturas de Jeff Koons, iPhones e a depilação à brasileira, como é conhecida a depilação total na Europa. Por que achamos belo nos dias de hoje, o liso? Além do efeito estético, nele se reflete um imperativo social universal. Ele corporifica a sociedade atual. O liso não quebra. Também não opõe resistência. Ele exige likes. O objeto liso extingue seus contrários. (HAN BYUNG-CHUL, 2019, p.7).

Segundo a citação anterior, o autor expressa que a qualidade lisa é uma característica presente em muitos segmentos da vida social contemporânea. Na arte, nos aparatos tecnológicos, no mobiliário, no *design* ou na higiene e estética corporal (tratamentos de cabelo, pele e depilação) a presença do liso é uma atribuição recorrente nessas instâncias.

Esse aspecto na obra aqui analisada surge como um gosto pessoal meu de artista em transferir essa qualidade para o plano formal. A intencionalidade em agregar esse elemento à textura epitelial partiu como uma estratégia para trazer “limpeza” visual à obra, no sentido de não oferecer obstáculo no momento em que o observador se lança à leitura e apreciação da gravura.

O corpo feminino é o protagonista da obra, no entanto, outros elementos integram a composição. Esses componentes são os grãos de café fazendo alusão à titulação da obra. São sementes de grande proporção se comparados ao corpo centralizado. Na escala tonal, destaca-se a coloração ocre, sob o efeito da pintura aquarelada faz-se perceber o líquido cafeinado percorrendo por entre os espaços dos grãos e do corpo conferindo-lhes união entre as partes. Os pontos de luz colocados estrategicamente ressaltam a ideia de volume. As aberturas identificadas nos grãos assemelham-se às estruturas celulares mitocondriais, e em outros momentos ao processo de fagocitose, ou seja, mecanismo de englobamento de patógenos e restos celulares. A forma circular que envolve a composição nos leva a entender como uma ampla membrana que abarca toda a narrativa da obra.

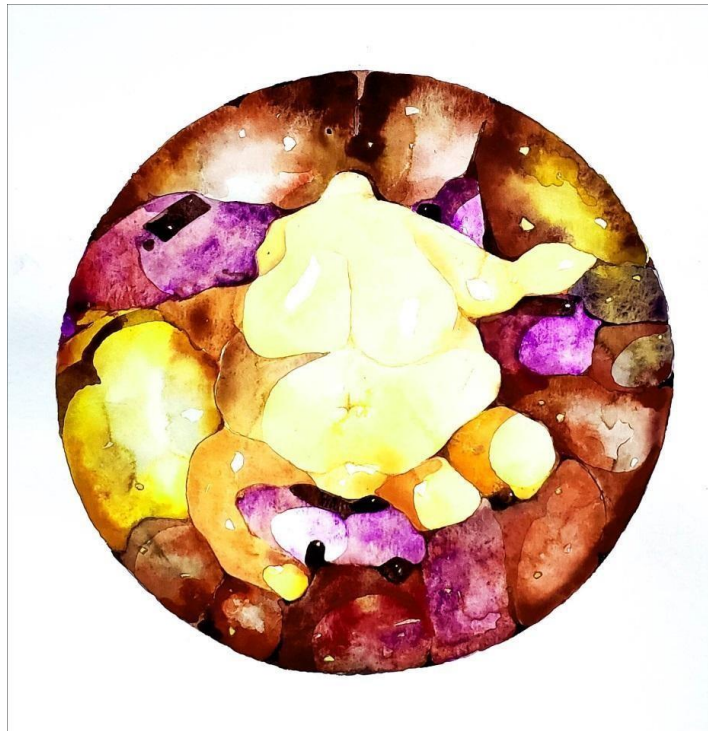
A próxima gravura a ser analisada será *Corpo em Trânsito* (figura 73) A narrativa aqui utilizada faz alusão ao local e à cena vista da janela de onde eu moro. Do local onde eu estava vi uma mulher na tentativa de atravessar uma rua no bairro Pirambu em Fortaleza. Não sei precisar o horário, mas, era um final de tarde e o trânsito estava congestionado. A mulher dividia o pouco espaço da rua com os carros, tinha uma aparência jovial, era de estatura mediana e usava roupas que colocavam em evidência as suas formas curvilíneas. Na elaboração artística o corpo surge com uma aparência desintegrada, onde alguns membros parecem saltar do plano do papel. As formas avantajadas podem nos remeter a ideia volumes sólidos a derreter-se como um magma pastoso a emergir do interior da terra em forma de lavas ou a estender-se como goma de látex. Essas deduções fazem-nos lembrar da obra *A Pertinência da Memória* (figura 74), do pintor espanhol surrealista Salvador Dalí.

Trazemos essa pintura modernista em analogia à gravura em estudo por apresentar elementos discursivos como a passagem do tempo e a diluição da forma sobre as coisas.

A palavra trânsito, presente no título da gravura, pode potencializar no leitor a ideia de passagem e que na descrição inicial da obra pode ampliar o sentido de

deslocamento sobre um plano físico e num tempo presente. Na pintura que trouxemos como ilustração e que traz o título *Pertinência da Memória*, pode-se fazer, também, a alusão ao conceito de passagem, no entanto, sem uma demarcação temporal, no trânsito dos sonhos, da fantasia e das lembranças no universo da mente humana.

Figura 73 - Ronaldo Vieira, *Corpo em Trânsito*, Gravura Sublimada em Tecido, 40 cm de diâmetro, 2021.



Fonte: Acervo do artista e pesquisador.

Figura 74- Salvador Dalí, *A Pertinência da Memória*, óleo sobre tela, 24 x 33 cm, Museu de Arte Moderna de Nova York, 1931.



Fonte: <https://www.google.com/search>

As obras guardam, evidentemente, diferenças entre épocas, conceitos, estéticas e autores, porém, enlaçam analogias plásticas possíveis com alguns aspectos visuais como, por exemplo, a presença da forma, da luz e da cor, identificáveis em ambas.

Na obra analisada, o corpo ocupa a maior parte do círculo. Partindo do centro para a direção superior, observamos seios fartos, ombros e a ausência de cabeça. Um dos braços salta como um tentáculo buscando equilíbrio e tem sua extremidade presa a uma abertura que lhe dá estabilidade. Na outra margem, o braço está escondido. Na parte inferior da gravura o atrofiamento dos membros inferiores é presente, entretanto, esse fato não causa desequilíbrio visual. O surgimento de um elemento em forma de dedo no local que seria uma perna, atua como contraponto em relação ao braço na posição superior da imagem. Na tentativa de firmar uma relação entre a composição visual e ao título *Mulher em Trânsito* foi necessário incluir elementos que reforçassem a ideia de movimento ou deslocamento realizado por veículos no entorno da figura corporal. Quanto à questão cromática foram aplicados tons roxos na extensão da lataria e preto nos vidros. As formas desses objetos foram alteradas propositalmente, ganhando contornos arredondados a fim que dialogassem com os demais elementos estruturais da obra. Nesse aspecto formal a obra convida o expectador a uma viagem para o mundo da fantasia por meio dos desenhos infantis conforme ilustra a figura 80.

No curso de análise dessa imagem, particularmente, aconteceram interações com uma obra e diferentes linguagens, no caso, o desenho animado em computador. No primeiro momento interagimos com uma pintura do pintor espanhol Salvador Dalí para dialogar, pontualmente, com a nossa gravura. Por último retomamos nossa discussão com uma animação infantil dos estúdios Pixar em parceria com o mundo Walt Disney.

Na animação os carros adquirem formas arredondadas fato que aproxima da idealização apresentada em recorte (fig.76) de nossa produção que também apresenta essa característica.

Em exercícios sobre leituras de obras de arte Ostrower (2004) informa que formas arredondadas, visualmente, adquirem maior velocidade, pois o olhar do observador as percorre sem interrupções. O referente aprendido foi estendido tanto nesta obra quanto nas demais gravuras da série.

Figura 75 - Pixar Cars/Disney, 2006.



Fonte: <https://www.google.com/search?q=pixar+cars&source>

Figura 76- Corpo em Trânsito (detalhe)



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

Finalizada essa etapa, daremos continuidade com a análise e interpretação da obra intitulada *Mulheres n'Água* figura 77.

Figura 77- Ronaldo Vieira, *Mulheres n'Água*, Gravura Sublimada em Tecido, 40 cm de diâmetro, 2021.



Fonte: Acervo do artista e pesquisador

O trio adentra em um local aquático, seus corpos estão imersos até a altura da cintura. Elas estão posição frontal e dispostas uma ao lado da outra.

As três figuras femininas retratadas podem lembrar na perspectiva da intergeracionalidade, ou seja, relação entre membros de várias gerações, a obra *As Três Idades*, pintada em 1905 pelo artista moderno austríaco Gustav Klimt (1862-1918).

Nessa obra o pintor retratou em óleo sobre tela três imagens humanas fazendo alusão às três fases da vida feminina, sendo elas: infância, maternidade e velhice. Na pintura de Klimt (fig.78), as mulheres estão despidas e em posição vertical, são magras, esguias e apresentam os membros corporais superiores e inferiores. O artista teve, também, a intensão de destacar a passagem do tempo em cada uma das personagens da pintura, seja pela intensidade de rugas ou a deformidade física provocada pelo peso da idade como características de cada fase da vida.

Ao contrário da pintura de Klimt, na gravura em análise os corpos femininos apresentam-se intensificados pelo uso do elemento volume e da luz que realçam nas figuras representadas a característica adiposa.

Figura 78 – Gustav Klimt, *As Três Idades*, pintura em óleo sobre tela, 180cm x 180cm, 1905, Acervo Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



Fonte: <https://www.google.com/search>

Por essa questão, nos corpos aqui estampados, não é perceptível em suas superfícies epiteliais nem em suas estruturas físicas a noção etária, como na pintura anteriormente comparada.

O jogo de luz sobre o busto ofusca os contornos dos fartos seios e sem mamilos à mostra para o observador. O efeito luminoso perde sua intensidade no contato com a água que não sofre refração da luz e é visto pela transparência do líquido com nuances de ferro oxidado que banha as pernas dessas mulheres. Os joelhos da figura centralizada emergem da água, o que leva a acreditar que a mesma esteja sentada sobre algum apoio. Na superficialidade demarcada pela linha que separa os membros inferiores, a transparência dita ferrosa que se faz presente permite visualizar objetos com formas arredondadas, uns mais aparentes e outros mais imersos à escuridão. Esses arranjos lembram imagens de órgãos ou vísceras humanas geradas a partir de algum instrumento de observação intracorpórea utilizado pela medicina.

Na posição superior da gravura aparece aquilo que consideráramos a idealização das cabeças dos corpos representados. São formas atrofiadas e que se apresentam em tamanhos reduzidos, não seguindo, portanto, uma proporcionalidade em relação às demais partes corporais. Sobre essas formas, uma densa camada de matéria expansiva se afigura como estalactites¹⁵ invadindo espaços vazios como faz o magma pastoso jorrado do núcleo da terra.

4 - CONCLUSÃO

O aumento de casos de obesidade no mundo vem chamando a atenção de inúmeros profissionais não somente da área da saúde, como também de outros campos científicos, e junto dessa preocupação tem-se criado estratégias para o controle e convivência com o problema.

As causas para o aumento de peso na população podem ter origem multifatorial, ou seja, podem está associadas a questões orgânicas, psíquicas, sociais ou mesmo alimentares e por apresentarem essas características vale um olhar interdisciplinar em sua análise e entendimento.

Dentre as áreas de humanidades as artes visuais em suas múltiplas

¹⁵ Recebem o nome de **estalactite** as estruturas que se formam no interior das cavernas. São aquilo que os especialistas denominam de espeleotemas, ou seja, itens formadores da estrutura interna das cavernas. Tais formações estão localizadas no teto das mesmas, sendo que algumas estalactites podem levar milhares de anos para se formar, enquanto outras podem crescer rapidamente. É comum que tanto estalagmites como estalactites recebam o nome de gotejamento, devido ao processo de formação das mesmas, que tem a sua matéria prima conduzida pela água que se infiltra em meio às pedras. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/geologia/estalactites/>> Acesso em: 16 de abril de 2022.

expressões tem se apropriado da temática da gordura corporal na elaboração de propostas artística que dialoguem e reflitam sobre a questão aqui abordada. Em particular a nossa pesquisa que foi estruturada na gravura no campo ampliado se inseriu como um saber profícuo ao produzir imagens e uma discussão acerca da figura feminina gorda na contemporaneidade.

Para a fundamentação de nosso trabalho visual contamos com a ajuda de bases teóricas que alicerçaram a nossa pesquisa e estas por sua vez, contribuíram satisfatoriamente para a realização deste estudo. Destas, JANSON (1996), na história da arte como apoio na contextualização histórica e nos movimentos artísticos; PAULA (2014), VENEROSO (2014), BERTOLETTI (2016) no que consistiu a conceituação de gravura e sua história, OSTROWER (1978) no processo criativo em arte, VIGARELLO (2012), NOVAES (2013) e SANT'ANNA (2016) na relação do corpo com a gordura, CATTANI (2014) e ZAMBONI (2001) na conceituação sobre pesquisa em arte e ERWIN PANOFISKY (2014) na análise e interpretação das gravuras.

No que coube ao objetivo geral, nos propomos investigar uma poética autoral no campo das artes visuais com a gravura na perspectiva do campo ampliado, de forma que essa produção pudesse gerar reflexões em relação ao corpo feminino gordo. Ao final de nossa caminhada investigativa atingimos os nossos propósitos e produzimos o material iconográfico almejado.

O cenário que ambientou esta investigação envolveu fatores não somente do âmbito da academia como, também, fora dela. O agravamento da pandemia foi um aspecto que dificultou esta pesquisa. Permito-me elencar alguns aspectos que vivi nesse período de crise sanitária, tais como: a impossibilidade de estar efetivamente em campo, inviabilizando a aplicação da metodologia pensada inicialmente; a interrupção nos serviços de empréstimo de materiais bibliográficos foi adotada como medida profilática, pois a circulação de materiais para leitura entre alunos poderia ser um vetor de proliferação do vírus Covid-19; outro ponto limitador foi o fornecimento de internet no meu domicílio, pois, diante da demanda que se instaurou, muitos usuários passaram a realizar suas atividades laborais e escolares em seus domicílios, propiciando uma sobrecarga e instabilidade na rede fornecedora. Esse problema comprometeu em algumas vezes o aproveitamento das aulas, orientações e seminários do programa de pós-graduação PPGArtes pelo

regime de ensino remoto. Por fim, o fechamento do comércio, em razão da pandemia, também afetou a produção plástica, pois tornou inviável a compra de material artístico.

Passada a fase crítica da pandemia, a etapa que compreendeu a impressão das gravuras as atividades comerciais e a circulação nos espaços públicos já eram permitidas, fato que ajudou a retomada presencial da pesquisa. A partir de então foi possível dirigir-me a uma loja especializada para iniciar as impressões. Na primeira tentativa uma das gravuras apresentou falha na impressão em consequência da deformidade do papel sublimático, havendo, portanto, a necessidade de reimprimi-la.

Acompanhando as etapas subsequentes pude perceber as variações cromáticas presentes em cada uma delas, desde a imagem gerada em arquivo digital até a sua impressão em tecido. Foi observado que a imagem ao ser transferida para o papel sublimático, ela apresentou expressiva perda na qualidade visual, readquirindo os seus valores tonais logo após a sublimação.

Um aspecto positivo que devo ressaltar nessa pesquisa foi referente ao exercício da escrita por meio da análise das gravuras. Embora esta pesquisa seja recente, o exercício de análise e observação da produção plástica é antigo e teve suas origens no Curso de Tecnologia em Artes Plásticas do CEFET/CE, nas aulas de desenho com a professora Tânia Kacelnik e que agora, nesta nova etapa de minha vida acadêmica, retomei tal prática amparada por mais teóricos e novas perspectivas de leitura. Além da referida docente, a escritora e gravadora Fayga Ostrower voltou para o meu repertório de leitura e deu valiosas contribuições nesta pesquisa acerca de criatividade e processos de criação pela forma sensível de pensar a arte, a obra e o artista.

Falar sobre o processo de escrita a partir da análise das gravuras foi declarar em sua totalidade que se tratou de um trabalho intelectual moroso, pois, a palavra estava ligada intrinsecamente à obra visual, como selecionar a cor para uma matriz. A produção textual reflexiva me aproximou mais ainda da poética visual almejada nesta pesquisa, pois essa prática me atentou para cada elemento e sua relação com o todo da composição artística. Esse aspecto me fez lembrar, também, das contribuições da *Gestalt* na forma da percepção visual, qualidade essencial a ser desenvolvida nos estudantes de Artes Visuais, e que no meu processo formativo de artista e pesquisador busquei me inteirar.

A adoção da gravura no campo ampliado como técnica artística foi de grande relevância nesta pesquisa, pois, ofereceu-me as condições conceituais e técnicas necessárias para a produção plástica, pois me permitiu dialogar entre as linguagens da pintura (aquarela) e da técnica de sublimação favorecendo-me um resultado satisfatório nas gravuras.

No estágio da pesquisa em que tive que fotografar as aquarelas e prepará-las para as impressões, eu as levei a um estúdio profissional. No entanto, as imagens captadas foram insuficientes para dar prosseguimento à elaboração das gravuras. Diante disso, tive que me sobrepor às minhas limitações tecnológicas e mergulhar, sozinho no desafio de realizar a captação das imagens. Nesse aspecto, a escolha da luz natural e em espaço aberto sugerido pelo meu orientador em um dado momento da tarde foi de grande valia, pois as imagens apresentaram uma boa qualidade, cabendo, posteriormente, alguns ajustes no *PhoroScape*, programa de computador para manipulação de imagem.

Saindo de aspectos mais técnicos da prática artística e adentrando a pergunta norteadora deste estudo ao questionar a arte como um contributo no enfraquecimento do preconceito em relação ao corpo feminino gordo, deparei-me com alguns questionamentos. Inicialmente caberia, ao meu olhar, um alerta ao atribuir à arte a responsabilidade de resolver uma questão tão complexa e histórica que é a percepção corporal feminina atravessada pela gordura. Ao longo da minha pesquisa por muito pensei na validade desse estudo, se eu iria conseguir responder, satisfatoriamente, os motivos que sustentaram este estudo. Dentro da questão formulada para a pesquisa, a resposta não veio de imediato no curso da criação das gravuras, mas no processo de descrição e análise das obras produzidas.

O método de análise de imagem sugerido por Panofsky deu-me a oportunidade e a liberdade de mergulhar na fantasia, nas minhas memórias infantis sem perder o rigor técnico artístico e da pesquisa. Graças aos preceitos desse método dirigido às minhas gravuras fui me dando conta que a figura feminina gorda ia ganhando uma conotação diferente, à medida que eu ia pinçando os recortes da imagem; as palavras iam desnudando uma realidade visual que até então eu não enxergava, e, a escrita foi me ajudando a tecer novos parâmetros, a formar, reconfigurar, semelhante ao ato de alinhar peças de uma roupa, como faz uma costureira antes de partir para a costura. No meu ofício de artista, cumpri com esse

papel de artesanão na perspectiva de revelar um corpo potente, estético e visualmente belo. Desde então, fui entendendo que essa nova percepção despertada por força desse trabalho visual pode ser articulada de modo satisfatório para outras linguagens artísticas. E, com isso, a arte possa impactar, positivamente, outros sujeitos acerca de novos olhares sobre esse lugar de morada que é o corpo.

Esperamos que esta pesquisa, que surgiu no campo do fazer artístico e se entrelaçou no universo da academia por intermédio dessa dissertação, alcance o seu ápice na minimização dos preconceitos vividos e dirigidos à grande parcela da população portadora de sobrepeso.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter, 1937. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. Peter Burkner; traduzido por Vera Maria Xavier dos Santos.-São Paulo:Editora Unesp, 2017.

CATTANI, Idea Borsa. In, **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**/organizado por Blanca e Elida Tessler.- Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 2002.(Coleção Visualidade; 4.)

.....in,(org. Agnaldo Silva) **Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa**. Iceleia Cattari, RJ: Funart, 2014

FREITAS, T. T. M. **O lugar da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica: Andy Warhol e a utilização da cultura massificada**. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 11, n. 128, p. 79-87, 19 set. 2011. <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/issue/view/581>> Acesso em: 07/07/2021.

DESLANDES, S. F. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Suely Ferreira Deslandes, Romeu Gomes; Maria Cecília de Souza Minayo(organizadora). 29. Ed.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

DO CARMO DE FREITAS VENEROSO, M.**O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações**. RRJ-Art Research Journal: revista de Artes [s./] v.1 n.1 p. 88-100,2014. DOI: 10.36025/ arj. V.1 5275. Disponível em:< <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5275>> Acesso em: 2 ago. 2022.

HAN, Byung-Chul, **A salvação do belo**. Bylung Chul Han, tradução de Gabriel Salvi Philipson. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

JANSON, H. W. **Iniciação à história da arte** . H.W. Janson, Anthony F. Janson; [tradução Jefferson Luiz Camargo]. – 2º ed.- São Paulo: Martins Fontes, 1996.- Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Garamond, 2013.

LE BRETON, David, **A sociologia do corpo**. David Le Breton; 2º ed. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann.-Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles, **Da leveza: rumo a uma civilização sem peso**. Gilles Lipovetsky; [tradução Idalina Lopes]; -Barueri, SP: Manole, 2016.

MARY DEL PRIORE, Marcia Amantino (org.) **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MORENO, Rachel. **A beleza impossível: mulher, mídia e consumo**. Rachel Moreno. São Paulo: Ágora, 2008.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Fayga Ostrower.- Petrópolis,

Vozes, 1987.

PANOFISKY, Erwin, 1892-1968. **Significado nas artes visuais/Erwin Panofsky**;[tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg].-São Paulo: Perspectiva, 2014.-(Debates;99/dirigida por J. Guinsburg).

PAULA, Francisco Sebastião de, 1961- **Uma trajetória da xilogravura no Ceará**. [manuscrito] / Francisco Sebastião de Paula. - 2014 510 f. : il. Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 1. Xilogravura – Ceará – 1930-2010 – Teses. 2. Gravadores brasileiros – Teses. I. Veneroso, Maria do Carmo de Freitas,1954-II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. III. Título. Disponível: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/EBAC-9Q7NGM>>. Acesso em 23 setembro 2020.

REY, S. Por uma abordagem em metodologia da pesquisa em artes visuais in BRITES, Blanca e Tessler, Elida(org.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre:Ed. Universidade UFRGS, 2002.

RODRIGUES, José Carlos, **Tabu do corpo**. 7.ed., rev./José Carlos Rodrigues.-Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de, **Gordos, magros e obesos: uma história do peso no Brasil**. 1.ed.-São Paulo:Estação Liberdade,2016.

S BERTOLETTI, Andréa. **Gravura: Á história, técnicas e contemporaneidade**, [livro eletrônico], Patrícia de Camargo. Curitiba: Intersaberes, 2016.

VENEROSO, M. Do Carmo de Freitas, **O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações**. ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes, v. 1, n. 1, p. 88-100, 11.2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5275/4339/> Acesso em: 02/06/2021.

VIGARELLO, Georges. **As metamorfoses do gordo: história da obesidade no Ocidente: da Idade Média ao século XX**; tradução de Marcus Penchel.-Petrópolis, RJ: Vozes,2012.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. 2. Ed. – Campinas, SP : Autores Associados, 2001. – (Coleção polêmicas do nosso tempo; 59)

Catálogo das Obras

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará Mestrado

Profissional em Artes-PPGArtes apresentam:

**Exposição: O Peso de Ser o Que se É-A Representação do Corpo Feminino
Gordo na Perspectiva da Gravura no Campo Ampliado**

Autor: Francisco Ronaldo Ramos Vieira

Orientador: Prof. Dr. Francisco Sebastião de Paula



Fortaleza-Ceará-Brasil
2022

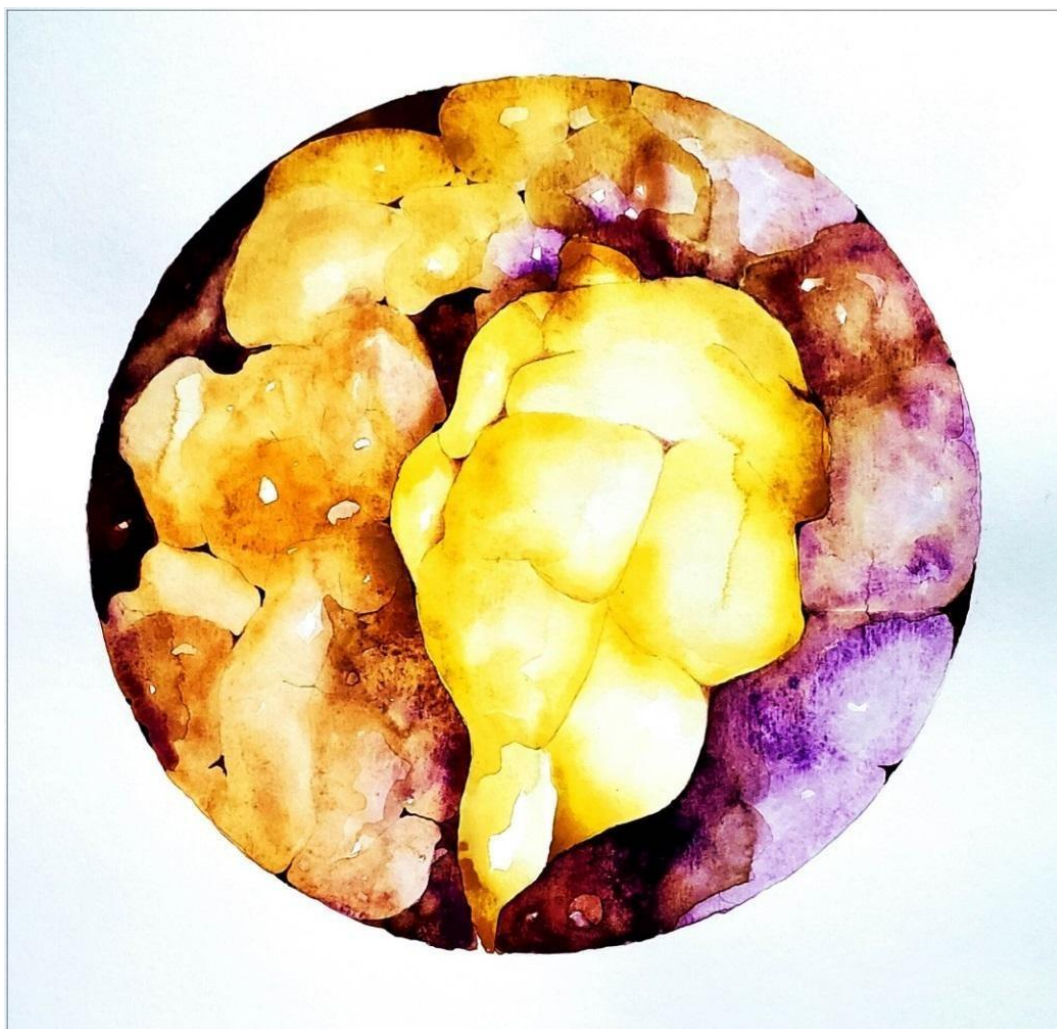
Anexo

O PESO DE SER O QUE SE É: A REPRESENTAÇÃO DO CORPO FEMININO GORDO NA PERSPECTIVA DA GRAVURA NO CAMPO AMPLIADO

Francisco Ronaldo Ramos Vieira

A série de gravuras aqui apresentada é resultado de uma pesquisa em Artes no Mestrado Profissional em Artes do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) do IFCE, produzida pelo artista e pesquisador Francisco Ronaldo Ramos Vieira. Apresentamos como produto desta investigação cinco (05) composições em gravura no campo ampliado que teve como objeto de estudo o corpo feminino gordo. A proposta desse trabalho foi abordar a questão da obesidade na perspectiva da arte e traçar algumas reflexões acerca do preconceito em relação á mulher gorda na contemporaneidade, bem como, construir a partir dessa iniciativa uma poética visual para o referente autor.

ANEXO A



Ronaldo Vieira, *Mulher no Ônibus*, Gravura Sublimada em Tecido, 40 cm de diâmetro, 2021.

ANEXO B



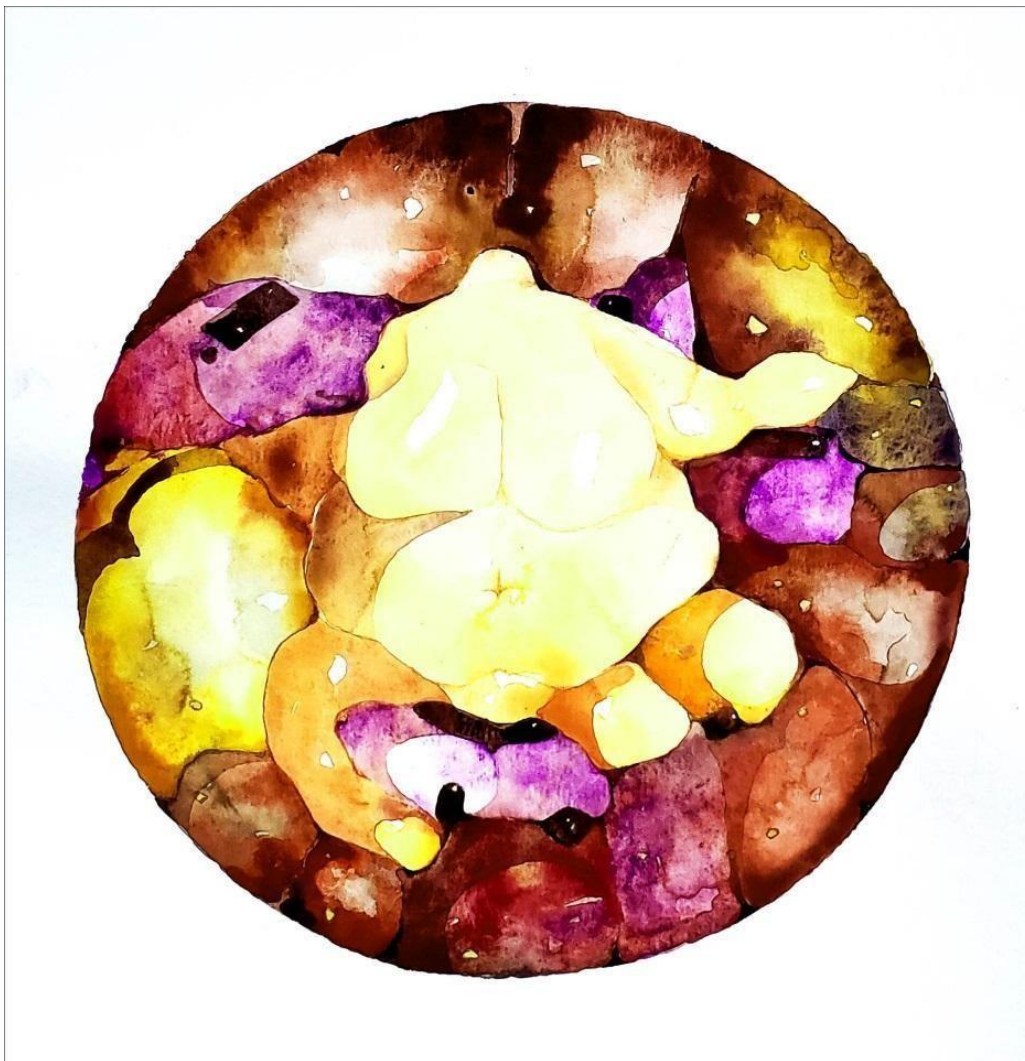
Ronaldo Vieira, Mulher com Criança, Gravura Sublimada em Tecido, 40 cm de diâmetro, 2021.

ANEXO C



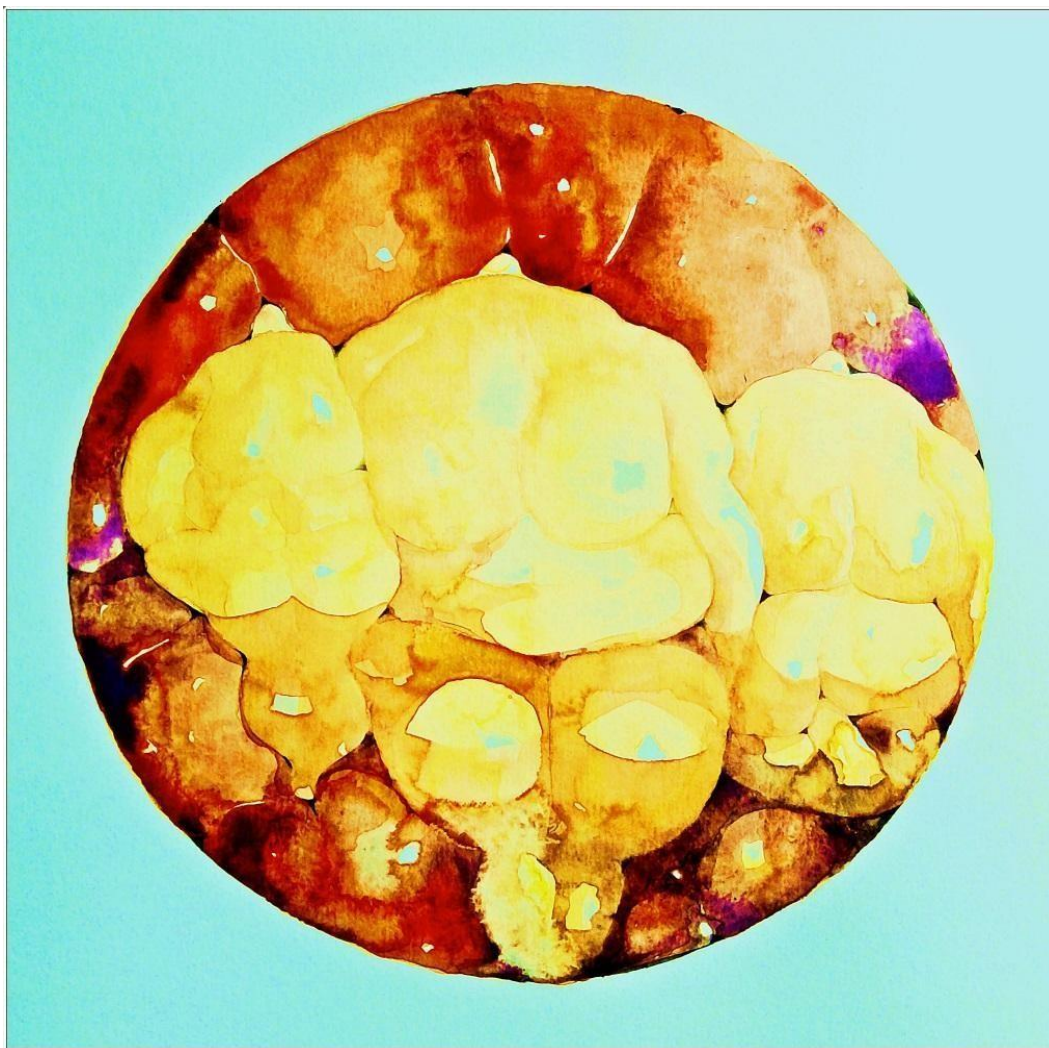
Ronaldo Vieira, Vendedora de Café, Gravura Sublimada em Tecido, 40 cm de diâmetro, 2021.

ANEXO D



Ronaldo Vieira, Corpo em Trânsito, Gravura Sublimada em Tecido, 40 cm de diâmetro, 2021.

ANEXO E



Ronaldo Vieira, Mulheres n' Água, Gravura Sublimada em Tecido, 40 cm de diâmetro, 2021.

Obras resultantes da dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará-IFCE-Campus Fortaleza, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Sebastião de Paula

