UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

JANICE DE CAMPOS FERRA

GUSTAVO ROSA E A FIGURA HUMANA FEMININA: DA LAVADEIRA À MULHER PERA

Campo Grande – MS
Março – 2011

JANICE DE CAMPOS FERRA

GUSTAVO ROSA E A FIGURA HUMANA FEMININA: DA LAVADEIRA À MULHER PERA

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Profa. Dra. Eluiza Bortolotto Ghizzi.
Área de Concentração: Linguística e Semiótica.

Campo Grande – MS
Março – 2011

JANICE DE CAMPOS FERRA

GUSTAVO ROSA E A FIGURA HUMANA FEMININA:
DA LAVADEIRA À MULHER PERA

APROVADA POR:

_____
ELUIZA BORTOLOTTO GHIZZI, DOUTORA (UFMS)

_____
MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, DOUTORA (UFMS)

_____
LARA NASSAR SCALISE, DOUTORA (UFMS/FIOCRUZ)

Campo Grande, MS, ____ de _____ de 2011.

AGRADECIMENTOS

Ao meu marido Edson, que mesmo não estando entre nós, sinto ao meu lado, torcendo por mim, pois sempre foi um grande incentivador das minhas decisões em continuar meus estudos e alcançar meus objetivos.

Aos meus queridos filhos Oreste e sua esposa Flávia, Janine e seu marido Alexandre, pela compreensão e por estarem sempre apoiando todas as minhas decisões e torcendo pelo sucesso de todo o meu esforço. Enfim, não posso deixar de ressaltar a ajuda da minha filha Janine, na execução de problemas técnicos durante a elaboração da dissertação.

À minha mãe Jarina, à minha irmã Janira e meus irmãos João Carlos e Júlio Cesar, pelo apoio e torcedores que são de toda empreitada que busco.

Ao meu pai João, que não se encontra entre nós, mas que sempre esteve presente em todos os momentos da minha vida.

À minha prima Eliane e irmã de coração, que sempre esteve presente nos momentos felizes e tristes da minha vida, e por estar sempre apoiando e incentivando todos os meus projetos.

Aos amigos Marisa e Paulinho, por sempre estarem torcendo por meus esforços em busca de meus objetivos.

Aos meus professores, por compartilharem seus conhecimentos e experiências de vida, dando exemplos de dedicação e de docência, desta forma contribuindo para minha formação profissional.

Aos meus colegas de curso, por incentivarem meu trabalho e, também, pela grande troca durante debates e experiências nas aulas produtivas e nos intervalos.

À minha orientadora, Profa. Dra. Eluiza Bortolotto Ghizzi, pela confiança, motivação, amizade, objetividade da orientação e estímulo à publicação de uma entrevista, bem como ao planejamento e execução de um curso sobre a arte de Gustavo Rosa no Departamento de Artes/DAC, durante o período do Mestrado. Agradeço todo o tempo gasto nas leituras de trabalhos e projetos e, também, pelas conversas esclarecedoras e motivadoras em nossos encontros.

Na natureza tudo se modela segundo a esfera, o cone e o cilindro.

Paul Cezanne,1912.

GUSTAVO ROSA E A FIGURA HUMANA FEMININA: DA LAVADEIRA À MULHER PERA

Resumo: Esta dissertação tem como objeto de estudo a representação da figura humana feminina na obra de Gustavo Rosa. Para isso, toma como *corpus* de análise um grupo de 20 obras desse artista, datadas do período de 1965 a 2009, todas pinturas. O referencial teórico e metodológico é a Semiótica Geral de Charles Sanders Peirce (1839-1914), especialmente a sua classificação dos signos, os estudos sobre semiótica da imagem e sua aplicação. Seguindo as orientações dessa semiótica para a aplicação, esta pesquisa recorreu a textos específicos de arte e a outros sobre da obra de Gustavo Rosa. O estudo está apoiado, portanto, também em uma revisão de bibliografia da representação da figura humana feminina na história das artes plásticas e em textos de críticos de arte que escreveram sobre a obra de Gustavo Rosa. A partir da análise das obras desse artista selecionadas para esta pesquisa, conclui-se sobre relações entre a obra dele e as de mestres do passado, bem como sobre as regularidades internas à sua obra, presentes na representação da figura feminina, no modo de compor, e no uso das cores, que revelam um modo próprio do artista pintar e, mais especificamente, de representar a mulher.

Palavras-chave: semiótica peirciana, semiótica da imagem, arte brasileira, pintura figurativa.

GUSTAVO ROSA AND THE FEMALE HUMAN FIGURE:
FROM THE WASHER TO THE PEAR WOMAN

Abstract: This dissertation has as a aim of study the representation of the female human figure on the Gustavo Rosa art work. So that, it takes as body of analysis a group of 20 art work of this artist, dated from the period of 1965 to 2009, all paintings. The theoretical and methodological reference is the General Semiotic of Charles Sanders Peirce (1839-1914), specially its classification of the signs, the studies about semiotic of the image and its application. Following the orientations of this semiotic to the application, this research resorted to specific texts of art and of the Gustavo Rosa art work. The study is based also on a review of bibliography of the representation of the female human figure in the history of plastic arts and in texts of art critics who wrote about Gustavo Rosa art work. Starting from de analysis of the works of this artist selected to this research, one concludes about the relations between his art work and the master of the past, as well as the internal regularities to his art work, they are present in the representation of the female figure, on the mode to compose and in the use of the colors, it reveals a own way of the artist to paint and, more specifically, to represent the woman.

Keyword: Peirciana semiotic, semiotic of the image, brazilian art, figurative painting.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Proporções do corpo humano. Leonardo da Vinci..... 22
Figura 2 - Banhista, 2005. Gustavo Rosa..... 24
Figura 3 - Abadogu, 2003. Gustavo Rosa..... 25
Figura 4 - Abaporu, 1928. Tarsila do Amaral..... 25
Figura 5 - Sorvete, 1976. Gustavo Rosa..... 27
Figura 6 - Vênus de Willendorf Pré-História..... 29
Figura 7 - Cooper, 2004. Gustavo Rosa..... 30
Figura 8 - Vênus em uma concha do mar. Mural de Pompéia..... 31
Figura 9 - Virgem no trono..... 32
Figura 10 - O casal Arnolfini, 1434. Jan van Eyck..... 33
Figura 11 - O nascimento de Vênus, c. 1480. Sandro Botticelli..... 34
Figura 12 - Bacanal. c.1518. Ticiano..... 35
Figura 13 - Jardim do amor, c.1632-1634. Peter Paul Rubens..... 36
Figura 14 - Banhistas, c.1765. Jean Honoré Fragonard..... 36
Figura 15 - Banhista de Valpinçon, 1808. Jean Auguste Dominique Ingres..... 37
Figura 16 - Odalisca, 1814. Ingres..... 38
Figura 17 - A liberdade guia o povo, 1830. Eugène Delacroix..... 39
Figura 18 - O Banho, c. 1891. Mary Cassatt……... 40
Figura 19 - Mulher de combinação, 1906. André Derain..... 41
Figura 20 - Banhistas grandes,1906. Cézanne..... 42
Figura 21 - Natureza morta com peixes vermelhos, 1911. Henri Matisse..... 42
Figura 22 - Nu azul, lembrança de Biska, 1970. Matisse..... 43
Figura 23 - As senhoritas de Avignon, 1907. Pablo Picasso..... 43
Figura 24 - Mulher II, 1952. Willem de Kooning.....……..... 44
Figura 25 - Mameluca, 1641. Albert Eckhout..... 46
Figura 26 - Oratório de Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII..... 46
Figura 27 - Negras livres vivendo de suas atividades. Jean Baptiste Debret..... 47
Figura 28 - Moema, 1866. Vitor Meireles de Lima..... 48
Figura 29 - Gioventú, 1898. Eliseu Visconti D'Angelo..... 49
Figura 30 - Arrufos,1887. Belmiro de Almeida..... 49
Figura 31 - Dia de verão,c.1926. Georgina de Albuquerque..... 50
Figura 32 - A estudante russa,1915-1916. Anita Malfati..... 51
Figura 33 - Rua Aurora, 1940. Carlos Scliar..... 52
Figura 34 - Cinco moças de Guaratinguetá. Emiliano Di Cavalcanti..... 52
Figura 35 - Festa de São João,1958. Candido Portinari..... 53
Figura 36 - Figura. c.1927-1928. Ismael Nery. 53
Figura 37 - I love Rio, 1988. Gustavo Rosa..... 54
Figura 38 - Zona, 2005. Gustavo Rosa..... 55

Figura 39 - Pic-nic, 2002. Gustavo Rosa..... 57
Figura 40 - Gustavo Rosa em seu Estúdio em São Paulo,SP..... 58
Figura 41 - Nanquim, 1971. Gustavo Rosa..... 60
Figura 42 - Obra gráfica, 2001. Gustavo Rosa..... 60
Figura 43 - Aquarela, 1977. Gustavo Rosa..... 61
Figura 44 - Charges dos anos de 1970. Gustavo Rosa..... 61
Figura 45 - Desenho sobre guardanapo. Gustavo Rosa..... 61
Figura 46 - Desenho. Gustavo Rosa..... 62
Figura 47 - Hot-dog, 2000. Gustavo Rosa..... 63
Figura 48 - Natureza morta, 1991. Gustavo Rosa..... 63
Figura 49 - A gata, 2006. Gustavo Rosa..... 63
Figura 50 - Cavalo, 1980. Gustavo Rosa..... 64
Figura 51 - Sem título, 1979. Gustavo Rosa..... 64
Figura 52 - Escultura de ferro. Gustavo Rosa..... 64
Figura 53 - Escultura de resina. Gustavo Rosa..... 65
Figura 54 - Canecas, 2003. Gustavo Rosa..... 66
Figura 55 - Prato, 2005. Gustavo Rosa..... 66
Figura 56 - Fôlder. Gustavo Rosa..... 66
Figura 57 - Cartaz. Gustavo Rosa..... 67
Figura 58 - A lavadeira, 1965. Gustavo Rosa..... 68
Figura 59 - Mulher, 1976. Gustavo Rosa..... 70
Figura 60 - Menina, 1977. Milton da Costa..... 71
Figura 61 - Caça, 2004. Gustavo Rosa..... 71
Figura 62 - Banhista, 2004. Gustavo Rosa..... 73
Figura 63 - Abadogu, 1995. Gustavo Rosa..... 74
Figura 64 - Saudades, 2004. Gustavo Rosa..... 76
Figura 65 - Bailarina, 2001. Fernando Botero..... 77
Figura 66 - Bailarina, 2006. Gustavo Rosa..... 77
Figura 67 - Pulando a cerca, 2001. Gustavo Rosa..... 79
Figura 68 - Baile na Colômbia, 1980. Botero..... 80
Figura 69 - Dieta saúde, 2002. Gustavo Rosa..... 81
Figura 70 - Samba no morro, 2007. Gustavo Rosa..... 90
Figura 71 - Homenagem a Botero, 1998. Gustavo Rosa..... 92
Figura 72 - Nu, 2005. Gustavo Rosa..... 94
Figura 73 - La Maja desnuda (1746-1828). Francisco Goya..... 95
Figura 74 - Mulher pera, 2009. Gustavo Rosa..... 96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 10

CAPÍTULO 1 - CONCEITOS SOBRE SEMIÓTICA E PINTURA FIGURATIVA..... 16

CAPÍTULO 2 – FIGURA HUMANA FEMININA NO PERCURSO DA HISTÒRIA DAS ARTES PLÁSTICAS: UM RECORTE INSPIRADO EM GUSTAVO ROSA..... 28

CAPÍTULO 3 - PINTURA DA FIGURA HUMANA FEMININA NA OBRA DE GUSTAVO ROSA..... 57

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 98

REFERÊNCIAS..... 100

BIBLIOGRÁFIAS CONSULTADAS..... 102

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objeto de estudo a pintura de Gustavo Rosa, mais especificamente, a figura humana feminina. Para este estudo toma como *corpus* de análise um conjunto de pinturas desse artista, nas quais um elemento constante e central é a presença da figura feminina. A análise adota estudos no campo da semiótica da imagem e um procedimento metodológico baseado na semiótica de Charles S. Peirce (1839-1914). Além disso, tal análise inclui referências da crítica de arte e da história da arte, entre outras citadas ao longo do texto.

É impossível negar que as imagens sempre exerceram uma forte influência na imaginação de seus observadores, desempenhando assim um papel importante no processo de significação do mundo. Na história desses processos tem sido notado que parte dos textos constituídos de imagens são compreendidos quase que de maneira universal; porém, por muitas vezes, o significado é diferente para cada espectador, pois vai depender de fatores diversos, entre eles do conhecimento dele sobre a obra e a história da arte, o momento histórico no qual foi criada, entre outros. O fenômeno da significação tem sido estudado pelas correntes semióticas, que foram desenvolvidas com mais ênfase a partir do século XX (em diante), dentre elas a de Peirce e os estudos específicos sobre semiótica da imagem. Esta dissertação, portanto, se depara com os problemas da significação pelo viés da semiótica da imagem de extração peirciana.

Para apresentar a inediticidade do trabalho com a obra do pintor brasileiro Gustavo Rosa, no campo acadêmico e com o recorte e a perspectiva adotados aqui[1], foi feita uma pesquisa na Internet, partindo do *site* da Biblioteca Central da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)[2], no dia 13 de outubro de 2010. Iniciou-se uma busca por teses e dissertações no período compreendido entre 2000 e 2010, com os seguintes temas: “Gustavo Rosa; pintura do corpo feminino; pintura da figura humana feminina”; sempre classificando por relevância. Nenhum resultado foi localizado para essa consulta, tanto na procura básica como na avançada. Também foi feita uma busca na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e

[1]Encontramos obras publicadas sobre o artista dentro do contexto da crítica de arte, as quais são incluídas na revisão bibliográfica desta dissertação; todavia, não encontramos obras com a perspectiva adotada aqui.
[2]Disponível em: http://www.cbc.ufms.br

Dissertação[3], no mesmo dia, bem como nos *sites* das instituições da Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), seguindo com os mesmos temas de busca; nenhum resultado foi localizado.

No texto da dissertação é feita uma revisão de bibliografia em textos sobre a história das artes plásticas, especialmente da pintura, sempre buscando obras que contivessem a figura humana feminina. Como essa revisão foi sendo feita ao mesmo tempo em que se tomava contato com a obra de Gustavo Rosa, o recorte feito nesses textos foi, já, influenciado por essa obra, o que com o tempo se tornou uma intenção mesmo da pesquisa, que se espera ter contribuído para a clareza e objetividade do estudo.

De outro lado, buscou-se na arte, especialmente a contemporânea, um caminho para analisar esse signo "figura humana feminina". Esse caminho, também, foi percorrido com o apoio de uma revisão de bibliografia, enquanto se adentrava pelo mundo dos signos, apoiados em textos sobre a *Teoria geral dos signos* de Charles Sanders Peirce (1839-1914) e sobre uma semiótica da imagem nela embasada. Assim, a investigação do signo "figura humana feminina" foi mesclando conhecimentos de história, crítica de arte e semiótica da imagem.

O estudo da figura feminina na história da arte pode ser considerado com interesse mais geral aqui; a esse acrescentou-se, no contato com os estudos de linguagem, a semiótica da imagem. Associado a isso tudo surgiu, em particular, uma curiosidade pelas pinturas de Gustavo Rosa, que desencadeou em uma escolha por estudar a obra desse artista. As razões da escolha são: o fato de ser um artista contemporâneo, brasileiro, cujas obras são figurativas; também o modo como as imagens da figura feminina (rechonchudas) fogem de um padrão de mulher presente na sociedade contemporânea - aquele que, com o apoio da mídia, valoriza a figura feminina escultural, sem se importar que haja cada vez mais obesos na sociedade. Também porque, ao representar a figura humana, Gustavo Rosa desenvolve traços únicos, com uma identidade pessoal; além disso, por suas obras possuírem uma característica bem-humorada, utilizando a transformação ou deformação das figuras. Algumas vezes esses aspectos remetem à caricatura e à charge, mas sempre parecem fazê-lo com o desejo de reverenciar e acentuar a espontaneidade da mulher. Por fim, as pinturas de Gustavo Rosa, muitas vezes, levam a associações com pinturas de velhos mestres, muitos deles modernistas.

As artes visuais desenvolvem linguagens com regras específicas (provenientes de culturas e de épocas) e são criadoras de signos específicos, embora toda imagem seja ambígua

[3] Disponível em: http://bdtd.ibict.br

o suficiente para não ficar limitada a um tempo e espaços únicos. As imagens das obras (pinturas ou outros) que sustentam os signos, sempre equivalem a um número imprevisível de interpretações, conforme as épocas, a geografia, dos espectadores. Mesmo no caso da imagem dita “representativa”, a figurativa, o significado não se encontra sempre em uma relação estrita de semelhança entre o signo e o objeto, mas, também, no pensamento de quem a observa, nas suas associações possíveis.

Aspectos cultuados no passado, em relação à figura feminina, são modificados no seu valor através dos tempos. Isso porque as formas de comunicação e de representação do mundo acompanham as transformações do homem e se configuram a partir das necessidades dele e dos rumos da história.

A arte acompanha o homem nas investigações mais simples, e, em cada época, o homem tem mais liberdade para criar, por meio da exploração de sua expressão e do seu potencial criativo, podendo, a partir daí, gerar convenções culturais. Acompanhando a trajetória das significações associadas à figura feminina na história da arte, nota-se que estão vinculadas às culturas às quais pertencem, o que permite identificar, por meio das obras, não apenas um período histórico e uma posição geográfica, mas uma regra representativa e/ou expressiva. Algo dessa natureza, também, é buscado nas obras de Gustavo Rosa selecionadas para este estudo.

O conhecimento das sociedades e das suas convenções culturais é considerado necessário para o entendimento das imagens do ponto de vista das semióticas, especialmente no caso da presença de símbolos nessas imagens, já que a arbitrariedade dos símbolos culturais precisa ser conhecida para ser interpretada. Aqui tais conhecimentos são obtidos no campo específico da história da arte, incluindo a brasileira. Com base nesses conhecimentos é que se propõe investigar e compreender a representação da figura feminina na pintura de Gustavo Rosa.

Com a teoria semiótica peirciana, pretende-se ter uma compreensão dos mecanismos lógicos de percepção e interpretação dos fenômenos pictóricos. A obra de arte, sob esse ponto de vista, não é analisada como mera representação material do pensamento do artista que a criou, mas como um pensamento em si, que se comunica com outros com os quais interage e com o ambiente em que se encontra.

Na produção de Gustavo Rosa, as pinturas da figura feminina são elementos fundamentais, pois em cada época o artista investe diferentemente sobre essas figuras, dialogando com o imaginário social de cada um de nós. Gustavo Rosa busca, enquanto pinta, a sua própria identidade como pintor. Sua imaginação individual e suas fantasias, seus sentimentos e conhecimentos sobre pintura e o mundo encontram na linguagem pictórica um modo de expressão. A imaginação criadora vai produzindo enquanto o artista interage com certas matérias, técnicas e realidades, explorando sua capacidade de se relacionar com elas.

A partir do imaginário social – relações consensuais - e na relação com os imaginários individuais, toda obra será sempre redescoberta e reinventada. Os sentidos que se apresentam sobre a figura feminina serão sempre provisórios. O que possibilita esse movimento é o fato de que os sujeitos são simbólicos e históricos, condições básicas para que existam sujeitos e sentidos; mas, também, únicos e livres, condição para a individualidade criadora.

Observar e analisar as obras de Gustavo Rosa se mostrou um trabalho constante de questionamento: Como o signo está caracterizado? A que o signo se refere? O que ele representa? O que as obras de Gustavo Rosa, selecionadas para este estudo e que têm como elemento constante e central a figura humana feminina, têm a dizer sobre a mulher, ou sobre a mulher brasileira? Está última é uma pergunta que pressupõe uma hipótese: a de que essas obras têm algo em comum a dizer sobre a mulher e, em especial, talvez, a brasileira. Com esta pesquisa buscaram-se possíveis respostas, bem como subsídios para justificá-las; e após analisar as obras escolhidas foi possível responder a alguns desses questionamentos.

Esta dissertação foi organizada em três capítulos: 1. Conceitos sobre Semiótica e Pintura Figurativa, 2. Figura Humana Feminina no Percurso da História das Artes Plásticas: um recorte inspirado em Gustavo Rosa e 3. Pintura da Figura Humana Feminina na obra de Gustavo Rosa.

O Capítulo 1 foi organizado de modo a apresentar a revisão bibliográfica dos conceitos da semiótica peirciana que são importantes para a análise e, em especial, da semiótica da imagem. Ainda neste texto foi introduzido o problema da pintura figurativa e, em particular, a feminina.

No Capítulo 2 (nos) preocupou-se em verificar como a figura feminina veio sendo desenhada e pintada ao longo da história; isto é, redescoberta em cada criação, abordando tanto referências universais quanto da arte brasileira, desde épocas passadas até a

contemporânea, sempre com recorte para a pintura figurativa. O capítulo é finalizado com um texto sobre as obras do artista pesquisado, Gustavo Rosa.

O Capítulo 3 refere-se ao artista Gustavo Rosa na diversidade da sua produção, tanto temática quanto de suportes e técnicas: na pintura, na escultura e na arte aplicada (objetos diversos); aos autores dos livros sobre Gustavo Rosa, Paulo Klein (2007) (crítico de arte) - no texto *Gustavo Rosa* -, e Antonio Carlos Gouveia Júnior e Cecília Gouveia (2007) – no texto *The Art Book Brasil*: *figurativos*. Depois, em particular, como a figura humana feminina foi se tornando um referencial nas obras desse artista.

Por último e ainda no Capítulo 3, aborda-se o recorte para análise selecionado para esta pesquisa, usando nessa análise, conforme informado aqui, um método embasado na semiótica de Peirce e abordado no texto de Santaella (2008b). Com base no material coletado traça-se uma síntese das conclusões sobre o modo próprio de Gustavo Rosa representar a figura humana feminina. Neste capítulo, as análises respeitam um percurso semelhante (indicado pela semiótica), embora nem todas tenham o mesmo detalhamento; ou seja, um detalhamento maior será dado às primeiras análises e um mais simplificado às demais, que vão se abster de tratar detalhadamente de aspectos que são semelhantes entre as obras, colocando ênfase mais nas suas diferenças.

O conteúdo deste capítulo vai mesclado pelos conteúdos citados nos Capítulos 1 e 2. Para analisar as pinturas, recorre-me tanto ao referencial da semiótica perciana e da história da arte, especialmente a brasileira contemporânea, entre os anos de 1965 e 2009, quanto a textos de Paulo Klein e de Antonio Carlos Gouveia Júnior e Cecília Gouveia, sobre o artista. Neles foram coletados os dados iniciais da pesquisa, como as imagens das vinte obras do artista Gustavo Rosa, selecionadas para trabalhar: (1) A lavadeira, 1965. Guache sobre cartão, 30 x 20 cm, p. 42; (2) Mulher, 1976. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm, p.55; Sorvete, 1976. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm, p.56; (3) I love Rio, 1988. Óleo sobre tela, 120 x 110 cm, p. 86; (4) Abadogu, 1995. Óleo sobre tela, 87 x 73 cm, p. 105; (5) Homenagem a Botero, 1998. Óleo sobre tela, 120 x 110 cm, p. 111; (6) Hot dog, 2000. Óleo sobre tela, 110 x 150 cm, p. 121; (7) Pulando a cerca, 2001. Óleo sobre tela, 110 x 120 cm, p.127; (8) Pic-nic, 2002. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm, p. 135; (9) Dieta saúde, 2002. Óleo sobre tela, 110 x 120 cm, p. 133; (10) Abadogu, 2003. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm, p. 145; (11) Banhista, 2004. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm, p.176; (12) Caça, 2004. Óleo sobre tela, 110 x 120 cm, p. 173; (13) Saudades, 2004, Óleo sobre tela, 54 x 65 cm, p. 178; (14) Cooper, 2004. Óleo sobre tela, 120 x 80 cm, p. 182;

(15) Banhista, 2005. Óleo sobre tela, 40 x 50 cm, p. 210, (16) Nu, 2005. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm, p.218; (17) Zona, 2005. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm, p. 205; (18) Bailarina, 2006. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm, p. 237; (19) Samba é no morro, 2007. Óleo sobre tela, 50 x 40 cm, p. 244; e (20) Mulher pera, 2009. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm, foto tirada no Estúdio do artista. A seleção dessas obras levou em consideração as diferentes fases de representação da figura feminina ao longo da carreira do artista. Tais obras possibilitaram as observações que são apresentadas ao longo do texto e na conclusão desta dissertação, quanto a algumas características da obra desse artista que foi possível descobrir, além das relativas às homenagens que Gustavo Rosa faz aos velhos mestres por meio da sua pintura, bem como outras sobre como a figura feminina na sua obra dialoga com a sociedade contemporânea e a mulher brasileira.

CAPÍTULO 1

CONCEITOS SOBRE SEMIÓTICA E PINTURA FIGURATIVA

A representação da figura humana sempre foi a maior preocupação da arte ocidental desde a Antiguidade até o início do século XX (LANEYRIE-DAGEN, 2004, p. 9); além disso, foi retomada na segunda metade desse século, após a arte ter experimentado as composições abstratas. Nesse primeiro capítulo, buscou-se, nas referências bibliográficas revisadas, elementos teóricos sobre a pintura da figura humana, sendo alguns deles focados na figura feminina. Também, como parte desse referencial teórico, alguns conceitos da semiótica peirciana foram revisados, adotada aqui de uma perspectiva teórica e metodológica, orientando a leitura da obra de Gustavo Rosa. Essa leitura vai sendo construída desde este Capítulo 1 até o Capítulo 3. Não se trata, todavia, de uma leitura passo a passo, tal como orienta Santaella (2008b), mas de usar partes desse modelo para, munidos dos conhecimentos teóricos e históricos levantados, proceder à análise do conjunto de obras de Gustavo Rosa selecionado neste estudo.

A semiótica, como ciência geral dos signos, tem a tarefa de desenvolver instrumentos de análise de diferentes produtos do comportamento sígnico humano. A semiótica aplicada à imagem e à pintura se desenvolveu a partir daí e mais tardiamente, ao longo da história da semiótica moderna (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 141). Além dos estudos embasados na semiótica francesa (sobre os signos visuais), na segunda metade do século XX e início do XI foram desenvolvidas possibilidades de aplicação da *Semiótica Geral* de Charles Sanders Peirce (1839-1914) ao estudo das imagens e da pintura.

A semiótica peirciana está localizada entre as ciências filosóficas, e também é concebida como uma ciência baseada na experiência comum; toma por base a observação de todo tipo de fenômeno, sem se importar se ele é linguístico ou não, ou mesmo se ele é humano ou não. Tais fenômenos se apresentam à percepção pela experiência, estudada na fenomenologia peirciana e tomada como base para a semiótica, cujo elemento básico, o signo, é dado em um tipo de experiência (chamada por Peirce de experiência de terceiridade ou de mediação). A interpretação e a produção de signos, para Peirce, é que vão proporcionar às pessoas vivenciar o mundo e a natureza.

Para Santaella (2008b, p. 7), “A fenomenologia tem por função apresentar as categorias formais e universais dos modos como os fenômenos que são apreendidos pela mente”. Para sistematizar sua proposição, Peirce propõe que toda e qualquer experiência de interação com os fenômenos do mundo se dá em três categorias fenomenológicas. A Primeiridade, que equivale ao experienciar o elemento primeiro no fenômeno, ativando na consciência de uma mera qualidade de sentimento, não faz referência a nada; ela é o puro presente. Assim, pode-se dizer que a primeira categoria é a do imediato. Secundidade é a segunda categoria, equivalendo à ideia de experiência passada, revelada pelo traço de alteridade das coisas, não imediato. Nessa experiência há uma consciência de dualidade, isto é, de uma que age e outra que reage (IBRI, 1992, p. 7). Terceiridade é a categoria da mediação entre duas ideias, por meio da qual essas se ligam em um conceito geral, que surge como um terceiro elemento.

Segundo Santaella (2008b, p. 7):

> A forma mais simples da terceiridade, segundo Peirce, manifesta-se no signo, visto que o signo é um primeiro (algo que se representa à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se refere ou representa) a um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete).

O signo, objeto de estudo da semiótica, tem três elementos constituintes: *representamen*, objeto e interpretante e, além disso, o signo não é uma classe de objetos, mas a função desse objeto no processo da semiose (ação do signo).

Santaella (2008a, p. 29) relata que, para Peirce,

> [...] um signo possui três referências: primeiro, é signo para algum pensamento que o interpreta; segundo, é signo para algum objeto que se lhe equivale nesse pensamento; terceiro, é signo sob algum aspecto ou qualidade que o liga ao seu objeto.

Um signo é o suporte de uma semiose e, de certo modo, representa algo para alguém (PEIRCE, 2008, p. 46). Tem sua existência na mente do receptor e não no mundo exterior. "Nada é signo se não é interpretado como signo” (NÖTH, 2003 p. 66).

O que é representado pelo signo, quer dizer, aquilo a que ele se refere, é chamado de seu objeto. Conforme Santaella (2008a, p. 34, grifo da autora), “a noção de objeto é muito mais complexa do que sua simples identidade com o que quer que possamos entender por coisa”.

> O objeto é algo diverso do signo e que este "algo diverso" determina o signo, ou melhor: o signo representa o objeto, porque, de algum modo, é o próprio objeto que determina essa representação; porém, aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto dele. Sempre sobram outras partes ou aspectos que o signo não pode preencher completamente (SANTAELLA, 2008a, p. 34-35, grifo da autora).

Conforme a citação, pode-se entender um signo como tendo dois objetos, isto é, o objeto como está representado e o objeto em si próprio. Para Nöth (2003, p. 68), Peirce reconheceu duas espécies de objeto: objeto imediato e objeto dinâmico ou real. O objeto imediato é o "objeto dentro do signo", aquele que é, dessa forma, uma representação mental de um objeto, quer exista ou não, e o objeto dinâmico é o "objeto real", aquele que o signo não pode exprimir e só indicar, isto é, depende de um interpretante.

Interpretante é o efeito interpretativo em uma mente real ou potencial. Segundo Nöth (2003, p.71), Peirce escreveu que "interpretante é a significação do signo". Ainda segundo Nöth (2003, p. 71), Peirce definiu o interpretante como o "próprio resultado significante", ou seja, "efeito do signo", podendo também ser "algo criado na mente do intérprete".

O modo de ação da cadeia do signo é o do crescimento pela autogeração. O signo, por sua constituição, está fadado a germinar, crescer, desenvolver-se em um interpretante (outro signo), que se desenvolverá em outro e assim indefinidamente. Assim, o interpretante realiza o processo da interpretação, ao mesmo tempo em que herda do signo o vínculo da representação. Ao herdar esse vínculo, o interpretante gerará um outro signo-interpretante que levará à frente, em uma corrente sem fim, o processo de crescimento (SANTAELLA, 2008a, p. 29).

Para Santaella (2008b, p. 8), o que define signo, objeto e interpretante, é a posição lógica que cada um desses três elementos ocupa no processo representativo, que tem relação, ainda, com o contexto no qual o signo está inserido. As relações entre esses elementos podem ser diversas e foram estudadas por Peirce. Com base nessas distinções, ele caracterizou os tipos de relação entre os elementos do signo e, também, tipos diferentes de signo. As relações mais conhecidas são as que o signo mantém com seu objeto dinâmico e são denominadas de icônica, indicial e simbólica.

O ícone, segundo Peirce (2008, p. 52), "é um signo que se refere apenas à sua qualidade". Assim, ele mesmo é qualidade. E acrescenta: "uma qualidade, um existente

individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo".

O índice, para Peirce (2008, p. 66), "é um Representamen cujo caráter representativo consiste em ser um segundo individual. Se a secundidade for uma relação existencial, o Índice é genuíno. Se a secundidade for referência, o índice é degenerado". E diz ainda: "Tudo o que atrai a atenção é índice. Tudo o que nos surpreende é índice, na medida em que assinala a junção entre duas porções de experiência" (2008, p. 67). Para entender melhor as características do índice, Nöth (2003, p. 82) cita uma comparação feita por Peirce no seguinte texto:

> Os índices podem distinguir-se de outros signos ou representações por três traços característicos: primeiro, não têm nenhuma semelhança significativa com seus objetos; segundo, referem-se a individuais, unidades ou a contínuos singulares; terceiro, dirigem-se a atenção para os seus objetos através de uma compulsão cega [...] psicologicamente, a ação dos índices depende de associação por contigüidade e não de uma associação por semelhança ou por operações intelectuais.

O símbolo, segundo Peirce (2008, p. 71) "é um Representamen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu Interpretante". Ainda em Peirce (2008, p. 73), "o símbolo não pode indicar uma coisa particular qualquer; ele denota uma espécie de coisa. E não apenas isso como também, em si mesmo, é uma espécie e não uma coisa singular".

Tais classificações foram pensadas para as linguagens em geral e não especificamente para as imagens. Por ser a imagem, todavia, uma das mais antigas formas de expressão e de representação das culturas humanas, sempre foi objeto de interesse da ciência e em campos variados, desde a história e a estética até, mais recentemente, os estudos de linguagens.

De acordo com Santaella e Nöth (2008, p. 36), quando abordando a qualidade sígnica das imagens, alguns autores se situam no campo da oposição entre duas concepções de imagem: como "representação" - imagem direta, perceptível ou existente - e como "imaginação" - imagem mental simples. Essa dualidade é antiga no pensamento ocidental. As imagens que interessam à semiótica são aquelas que foram, de algum modo, materializadas e são possíveis de serem visualizadas. Contudo, para Santaella e Nöth (2008, p. 15),

> Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais.

A imagem é um tipo de "*representação*", sinônimo de signo. Santaella (2007, p. 65) relata que "Todas as formas de desenhos e pinturas figurativas são imagens", as quais são estudadas pela semiótica com base na ideia peirciana de signo. Mas, também são estudadas pela semiótica, imagens não figurativas ou mistas.

Seguindo a tese de Santaella e Nöth (2008, p. 144), imagens podem ser tanto ícones quanto índices e símbolos. Esses tipos de signos se apresentam nas imagens de maneiras distintas. Protótipos da imagem icônica são as pinturas não figurativas e abstratas; protótipos da imagem indexal são as pinturas realistas e a fotografia; e o protótipo da imagem simbólica é a pintura codificada culturalmente.

Ainda segundo Santaella e Nöth (2008, p. 37), dentre os estudos de imagens em geral há distinções importantes, como entre signo icônico e signo plástico; uma velha dualidade entre figurativismo e abstracionismo. Imagens como signos icônicos seriam aquelas que representam. Já as imagens como signos plásticos não precisam representar coisa alguma, isto é, são consideradas imagens sem referenciais. Por exemplo, conforme Edeline (apud SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 38-39), se se observar uma mancha azul, pode-se dizer "isto é azul", produzindo um signo plástico (a cor azul é uma qualidade, não se parece com nada); mas se disser "isto representa a cor azul", está-se produzindo um signo icônico (uma imagem visual).

Na perspectiva da semiótica de Peirce, e no caso das imagens figurativas, que funcionam mimeticamente, a função referencial não é tida como função icônica, mas como indexal. Embora a relação signo-objeto por semelhança seja uma característica do ícone, conforme definição dada anteriormente, ela não é sempre mimética e não é confundida com relação referencial, já que o ícone compreende, também, formas não visuais - acústicas, táteis, olfativas ou, mesmo, conceituais –, além de formas visuais abstratas que, todavia, funcionam, na relação com seu objeto, por mera semelhança (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 38).

A semelhança na semiótica peirciana é um dos componentes para se referenciar algo; mas, funcionando meramente por semelhança um signo não tem o poder de distinguir entre ficção e realidade, já que a mera semelhança pode significar mais de um objeto ao mesmo tempo. Para que um signo possa identificar um objeto em particular, um objeto que existe (como no caso de um retrato ou de uma paisagem de alguém ou de um lugar existente) é preciso que ele contenha um índice, um signo de realidade.

Há ainda, nessa semiótica, uma distinção entre índices genuínos (de fato) e degenerados (de referência). No campo das imagens, como explicam Santaella e Nöth (2008), as fotográficas são índices genuínos, porque resultam de uma conexão de fato (óptico-química) com a realidade; já os retratos são índices referenciais, porque, embora mantenham com o objeto de representação compromisso de identificação, a mediação do artista não permite afirmar que a coisa representada é (ou foi) de fato, tal como representada em todos os seus aspectos.

Outras duas características dos índices e que devem ser consideradas aqui são: 1) eles não necessariamente se assemelham àquilo que representam, tal como ocorre com a fumaça que é um índice de fogo e não se parece com ele, e 2) todo índice (signo de segundidade) contém um ícone (signo de primeiridade) e pode funcionar como tal.

As imagens, assim como os demais signos, na medida em que funcionam como um signo, contêm no mínimo um modo de funcionamento icônico, já que esse é o modo mais básico de se estabelecer uma relação entre signo e objeto. As imagens figurativas, que interessam a esta dissertação, dado que são pinturas, não podem ser consideradas como índices genuínos, mas podem representar um objeto por referência, se contiverem signos indiciais.

Neste momento cabe introduzir uma outra questão, proposta pela professora de História da Arte Laneyrie-Dagen (2004), e que incide diretamente sobre a representação da figura humana na arte. Segundo a autora, a figura humana é um dos temas mais abrangentes e fascinantes com que se defronta o artista; por essa razão, a busca de conhecimento sobre a figura humana tem sido uma constante na história da arte. Os artistas e os críticos, ainda em Laneyrie-Dagen (2004, p. 9), seguem em geral duas tendências: a busca da “beleza ideal”, do corpo perfeito ou da construção por superposição de belos traços de vários indivíduos; e a busca de uma “verdade da representação”.

Segundo Argan (1988, p.109),

> A ideia de representação implicava a certeza de que as próprias formas da natureza fossem representativas de significados e conteúdos universais: sendo a própria natureza uma representação em formas finitas e visíveis de uma realidade infinita e transcendente, a arte não podia ser senão a representação de uma representação (donde o princípio clássico da *mimesis).*

Durante a Antiguidade, essa oposição foi usada do retrato romano (realista) aos deuses e deusas herdados da Grécia (idealizados), e também marca algumas épocas da arte moderna. Mas é a partir do fim da Idade Média que a orientação naturalista leva, até mesmo os artistas que defendem o belo ideal, a refletirem sobre os meios de dar carne e movimento às figuras. (LANEYRIE-DAGEN, 2004, p. 9-10). No Renascimento, os artistas estudavam medidas e proporções do corpo humano - isto é, a anatomia -, da mesma forma que pesquisavam as leis da perspectiva. Alguns deles chegaram a formular princípios matemáticos para as relações de proporção entre as várias partes do corpo; entre eles está Leonardo da Vinci, com seu desenho Proporções do corpo humano (Figura 1), inspirado nas proporções de Vitrúvio, no séc. I a.C. Segundo esse modelo, o corpo humano deve corresponder a uma proporção fixa (sete partes e meia), estabelecida ao comparar uma parte do corpo (a mais aceita é a cabeça) com a sua totalidade (correspondente à altura) (CAVALCANTI, 1985, p. 277).

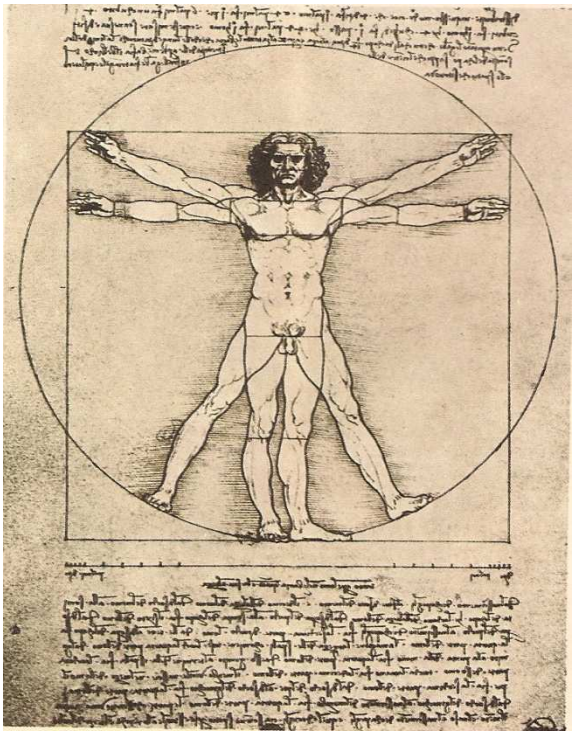

Figura 1 – Proporções do corpo humano. Leonardo da Vinci.
Fonte: Cavalcanti (1985, p. 276).

De acordo com Lichtenstein (2004, p. 63), na introdução à uma tradução do texto *Teoria da figura humana, considerada em seus princípios, seja em repouso ou em movimento*, de Peter Paul Rubens (1576-1640)[4], esse "inventou um novo tipo de beleza feminina, de

[4]Traduzida para o francês desde 1773 e pouco conhecida até hoje, não tendo sido estudada nem citada nos livros sobre o artista (LICHTENSTEIN, 2004, p.63).

formas cheias e carne abundante [...] baseado especialmente numa harmonia das medidas". Para Rubens, ainda segundo esse mesmo autor, há uma diferença entre as partes do corpo masculino e as do feminino, sendo que “as figuras circulares exprimem melhor a mulher, enquanto as quadrangulares convêm melhor ao corpo do homem” (LICHTENSTEIN, 2004, p. 63). No texto supracitado de Rubens lê-se: “O círculo ou a figura circular, é dominante na foram da mulher; Platão afirma que essa é a figura mais bonita. O círculo e a forma arredondada são seus elementos primitivos, são a causa e o princípio de toda a beleza” (in LICHTENSTEIN, 2004, p. 64-65).

De um lado, tais pesquisas levam a um maior conhecimento da anatomia humana, o que ajuda os artistas na construção de uma imagem verdadeira; de outro, porém, o apego mais às regras do que às coisas tal como se apresentam, reforça a idealização. Em termos da semiótica peirciana, o primeiro procedimento reforça os índices e o segundo, os símbolos, que são signos convencionais. Daí que as imagens mais fortemente idealizadas da história da arte não são predominantemente icônicas nem predominantemente indiciais, mas simbólicas. É o caso das representações religiosas, para as quais o artista não pode ter como modelo o próprio fato e, em muitos casos, sequer tem a confirmação de que ele ocorreu do modo como narram as escrituras.

Para Laneyrie-Dagen (in LICHTENSTEIN, 2004, p. 13), no final do século XIX e começo do século XX, a forma da figura humana na pintura começa a se modificar, reinventa-se um novo corpo e os artistas abrem mão das anatomias ideais, ou seja, tradicionais. Isso é evidente em Picasso - As senhoritas d’Avignon, 1907 - e em Matisse - Nu azul: lembrança de Biskra, 1907. Segundo Laneyrie-Dagen (2004), Matisse, preocupado com que a figura humana acabasse desaparecendo no novo sistema estético, continuou a falar dos corpos e dos retratos que pintava em termos de mimese. Ainda segundo Laneyrie-Dagen (2004, p. 13), “esses corpos e faces são muito mais formas simbólicas do que imagens mais ou menos fiéis de modelos aos quais se assemelhariam”.

Segundo Argan (1988, p. 108), o cubismo realiza uma revolução e uma restauração ao mesmo tempo; revolução porque recusa a concepção tradicional da forma e restauração porque visa resolver um novo sistema de representação formal. Após a Primeira Guerra Mundial, a restauração dos grandes valores da arte começa com a figuração. De acordo com Argan (1988, p. 110):

> A forma representativa implica a ideia de um valor integrado na realidade, que o artista pode apenas isolar e revelar; se se negar a existência daquele valor, mesmo a

> mais fiel e minuciosa descrição da semelhança é apenas um signo ou um indício que remete para uma ulterior e virtual determinação de valor.

Na pintura contemporânea de Gustavo Rosa, como se pode ver em Banhista (Figura 2), a figura feminina adota (ou retoma) as formas circulares e arredondadas presentes em boa parte das representações de figuras femininas ao longo da história, embora com um desenho notadamente influenciado pelo modernismo, como denuncia a fragmentação do corpo; fragmentação esta, presente em muitas obras de Picasso. Aqui, embora se tenha uma imagem figurativa, os elementos abstratos, icônicos e, mesmo simbólicos, que podem advir dessa fragmentação e dualidade, são notadamente predominantes em relação aos indiciais. A dualidade é marcada pelos olhos de duas cores - vermelho e azul – e, também, pelo o tom da pele ora de mulata ora de mulher clara. Aqui cabe notar que, no percurso desta dissertação far-se-há referência a diferentes obras com os títulos “Banhista” e “Abadogu”, as quais são diferenciadas pelas diferentes datas.

Figura 2 - Banhista, 2005. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 40 x 50 cm.
Fonte: Klein (2007, p. 210).

A Figura 3 mostra a obra Abadogu, de 2003, na qual Gustavo Rosa, como fez em outras obras, reverencia um personagem ilustre da história da arte. Nesse caso, remete a Tarsila do Amaral, na obra Abaporu (Figura 4), em uma relação sígnica complexa: é icônica e, ao mesmo tempo, carregada de teor simbólico, já que os significados da obra precisam da semelhança, mas não funcionam completamente sem alguns elementos conceituais.

Figura 3 - Abadogu, 2003. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm.
Fonte: Klein (2007, p. 138).

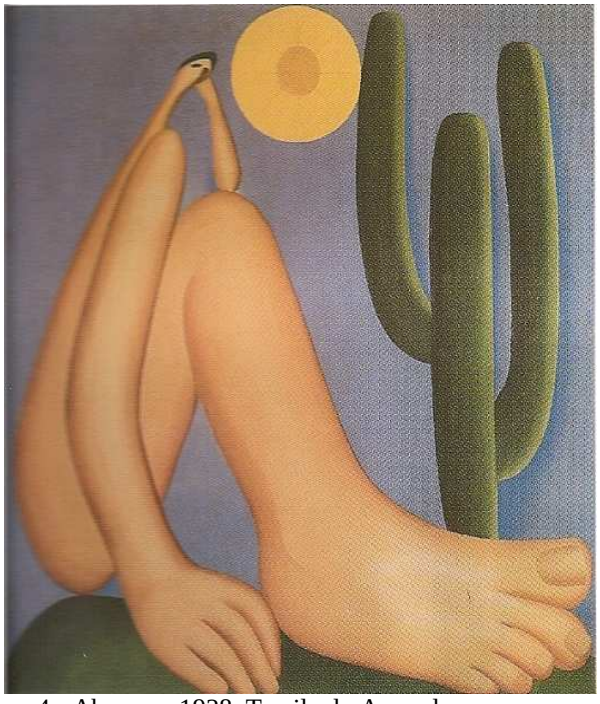

Figura 4 - Abaporu, 1928. Tarsila do Amaral.
Fonte: Oliveira e Garcez (2002, p. 143).

Nessa releitura ou apropriação, Gustavo Rosa trabalha com uma figura feminina, claramente identificada nas formas arredondadas do corpo e do chapéu; os membros superiores ganham mais importância, embora se mantenham desproporcionais em relação aos inferiores (tal como no Abaporu); aparece visível na composição a “montanha”, mais clara e

viva, já o cacto desaparece e o sol não está mais entre o cacto e o personagem principal, mas atrás da cabeça da mulher. Reforçando a ideia de que a cor é muito importante para Gustavo Rosa, em Abadogu usa várias cores, com uma luminosidade maior no céu com a cor azul-clara, o forte amarelo no sol, o chapéu vermelho com uma faixa azul-escura, a pele em dois tons, e o azul mais claro parece se confundir com o céu. Por meio das semelhanças, Abadogu de Gustavo Rosa remete à obra Abaporu de Tarsila do Amaral. Já por meio das distinções, Abadogu elabora uma outra organização para, talvez, fazer tanto uma apropriação quanto uma atualização do tema para o universo artístico de Gustavo Rosa.

Segundo Klein (in GOUVEIA JÚNIOR; GOUVEIA, 2007, p. 9):

> Na travessia do século XX é notável – apesar de todas as revoluções no campo da forma, dos estados da arte e dos novos horizontes anunciados para as Artes Plásticas – a Figura continuou a ser, em boa dose, o centro das atenções, a diva do Eterno Retorno, que sempre ressurge, seja nos nus femininos ou nos corpos masculinos, nas representações das paisagens, dos animais, das formas vivas ou nos objetos.

Ainda conforme Klein (in GOUVEIA JÚNIOR; GOUVEIA, 2007, p. 10), a arte que utiliza a “figura”, seja singela, ingênua ou intelectualizada, vale por seu conteúdo, pela dimensão de sua ilação. A pintura figurativa apresenta imagens que têm como referência um objeto existente ou uma síntese geral de uma classe de existentes (figuras humanas, animais, vegetações e outros), cujas características - aparência visível - são representadas de modo naturalista ou estilizadas, conforme o grau de abstração usado. No primeiro caso, em linguagem da semiótica peirciana, essas imagens são indiciais; no segundo caso, elas podem ser icônicas ou simbólicas, conforme se apoiem mais em relações de semelhança ou em regras ou convenções.

As obras analisadas de Gustavo Rosa estão predominantemente, se não totalmente, no segundo caso. Há muitas pinturas estilizadas segundo um modo próprio de desenhar do artista, que envolve tipo de traçado, cores, composição e outros detalhes. As linhas claras, cores vibrantes, formas que remetem às formas geométricas e ausência de perspectiva podem ser notados nas obras já mostradas e, também, na obra Sorvete (Figura 5). A bola do sorvete, a roda do carrinho, o rosto e o óculos reforçam a forma arredondada, marca constante nas pinturas do artista.

Figura 5 - Sorvete, 1976. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm.
Fonte: Klein (2007, p. 56).

Segundo Argan (1988, p. 111): “Não é por acaso que a figura agora recuperada não é sequer imaginada, mas quase sempre recolhida de entre os detritos das imagens ‘consumidas’, entre os resíduos da informação de massas”.

Para Klein (2007, p.37), Gustavo Rosa deu às figuras humanas traços simplificados, mas muito pessoais; também se percebem em suas pinturas – como mostrado na Figura 5, em relação à obra Abaporu de Tarsila do Amaral - características marcantes das figuras de Juarez Machado, Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, entre outros, o que é trabalhado no decorrer desta dissertação. No Capítulo 2 é tratada a figura humana feminina no percurso da história das artes plásticas; já no capítulo 3 adentra-se especificamente na obra de Gustavo Rosa.

CAPÍTULO 2

FIGURA HUMANA FEMININA NO PERCURSO DA HISTÓRIA DAS ARTES PLÁSTICAS: UM RECORTE INSPIRADO EM GUSTAVO ROSA

Este capítulo trata sobre a figura humana feminina[5] no percurso da História das Artes Plásticas. Começa-se pela Pré-História, com a "Vênus de Willendorf", e percorrem-se alguns períodos subsequentes, destacando outras representações, até a Modernidade, onde a figura feminina foi sendo reconfigurada em cada criação dos artistas. Destacam-se, também, obras da história da arte brasileira, mostrando a figura feminina, primeiro, pintada por artistas estrangeiros, vindos em missões ao Brasil e, em seguida, obras de artistas brasileiros posteriores à criação da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro. Caminham-se por períodos marcantes na história da arte brasileira e encerra o capítulo ao adentrar na história contemporânea, onde estão situadas as obras do artista pesquisado, Gustavo Rosa. A abordagem deste capítulo, além de fazer o recorte na pintura figurativa que toma como temática a figura feminina, faz um recorte de períodos da história e de obras que, da perspectiva daquilo que foi analisado nesta dissertação, permitem algum diálogo de semelhança com a obra de Gustavo Rosa ou, de outro lado, permitem distingui-la de outras. O capítulo parte, portanto, do tema central da dissertação para suas conexões com o todo.

Nos textos de história da arte observam-se as mudanças que ocorrem no modo como a figura feminina é representada em pinturas e esculturas nas quais artistas de diferentes períodos retratam mulheres existentes ou imaginadas, suas culturas e histórias.

Partindo da Pré-História, a "Vênus de Willendorf" (Figura 6), conhecida também como "Mulher de Willendorf", é uma estatueta representando uma mulher, com sua forma arredondada e bulbiforme que, parafraseando Janson (2001, p. 45), pode sugerir um "seixo sagrado" oval. Segundo esse mesmo autor, essas estatuetas eram veneradas como símbolos da deusa primitiva da fertilidade da época, quando a mulher ocupava um lugar de destaque na religião e na cultura. A forma básica das várias estatuetas e pinturas encontradas reunia:

[5]Durante todo o texto daqui em diante, ao se referir à figura humana feminina, será usada somente figura feminina.

quadris largos, seios fartos e volumosos; a nudez, a obesidade e a feminilidade eram pontos inseparáveis e indispensáveis nas esculturas e pinturas desses períodos.

Figura 6 - Vênus de Willendorf, c.15.000-10.000 a.C.
Estatueta de pedra, altura: 12 cm.
Fonte: Oliveira e Garcez (2002, p. 116).

Observando a Vênus de Willendorf paralelamente às pinturas da figura feminina de Gustavo Rosa por exemplo, a representada na Figura 7 – Cooper, 2004 -, são notáveis as relações de semelhanças (entre qualidades/relações icônicas) por meio das suas formas arredondadas, embora sejam muitas as diferenças: de um lado, a escultura como técnica, a ausência de cor e a forma estática; de outro, a pintura como técnica, as cores fortes e a sugestão de movimento. Também o espaço a que pertencem essas figuras femininas é diferente em um caso e outro: de um lado, o altar; de outro, o meio urbano contemporâneo. Além desses, devem ser reconhecidos os significados que dependem da cultura, da época e do local em que se encontram seus interpretantes.

As vênus e também as outras deusas eram consideradas deusas da fertilidade. Muitas vezes essa fertilidade era tida como vinda, também, da terra, relacionada ao nascimento das frutas e dos alimentos. Tal fertilidade estava vinculada e essas formas arredondadas já destacadas e, mesmo hoje, são um significado que se mantém e que permanece, ainda que subjacente, nas mulheres da pintura de Gustavo Rosa.

Figura 7 – Cooper, 2004. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 120 x 80 cm.
Fonte: Klein (2007, p.183).

Em séculos e épocas posteriores, como os da Roma Antiga, há obras como a citada na Figura 8. Entre esta e a Vênus de Willendorf há muitas diferenças quanto à técnica e à forma, todavia, sua representação como nascendo de uma concha do mar traz o simbolismo da Deusa Mãe, fazendo renascer a vida. Esse simbolismo, porém, não se dá em detrimento de interesses na forma que são estranhos à Pré-História. A arte na Grécia e em Roma entre o século VI a. C. e o século III d. C., período ao qual pertence a obra da Figura 8, atingiu equilíbrio, harmonia, proporções, simplicidade e elegância. Associada a esses ideais, a imagem da figura feminina passa a ser vista com interesse estético (JANSON, 2001, p.46-79).

Essa obra não representa aqui o todo desse período já que, segundo Janson, tanto a civilização quanto a arte romana receberam não só a herança grega, mas também, em menor escala, a dos etruscos e a do Egito. Os gregos tornam-se, assim, uma sociedade extraordinariamente complexa e aberta para criar, ao mesmo em tempo que homogênea e diversa. Hoje se pode comparar a uma harmonização de tendências divergentes, suscetíveis de coexistir em um mesmo monumento, sem que nenhuma sobressaia à outra (JANSON, 2001, p.234). O que mais importa marcar é o surgimento do interesse estético, que é incorporado à representação da figura feminina e aos seus aspectos simbólicos, nesta e em outras épocas posteriores.

Figura 8 - Vênus em uma concha do mar. Mural de Pompeia. A.D. 62 – 79.
Fonte: Oliveira e Garcez (2002, p. 119).

Já na Idade Média, de 323 d. C. até o final do séc. XII, a arte se manteve ligada, primordialmente, à religião; as figuras humanas eram representadas bidimensionalmente, com formas rígidas, sem volume ou preocupação naturalista; antes se afastando de qualquer naturalismo. Essas figuras eram altas, esguias, com faces amendoadas, olhos enormes e expressão solene; olhavam sempre para a frente, sem o menor esboço de movimento. Nesse período não se pode deixar de falar da arte bizantina e dos ícones religiosos. Estes eram, como no caso da obra representada na Figura 9, pequenos painéis de madeira com figuras humanas (santos e seres sagrados) pintadas, supostamente com poderes sobrenaturais. Tão forte era o culto dos ícones que foram proibidos, entre 726 e 843, por desobediência ao mandamento contra a idolatria (STRICKLAND, 2002, p. 24-25). Essas obras eram elaboradas segundo retratos greco-romanos, e mais notadas pela minúcia artesanal que pela invenção artística.

Todos os elementos da obra se tornavam estranhamente abstratos, pois o trono não aparece com as funções de um objeto tridimensional, os pontos luminosos das roupas aparecem chapados e há um estranho contraste de sombreado nas mãos e nos rostos. Assim, de acordo com Janson (2001, p. 321-322), o efeito não é plano nem espacial, mas transparente, como se fosse um vitral, pois as formas parecem ter sido iluminadas por trás.

Uma relação que pode ser estabelecida entre as figuras femininas de Gustavo Rosa e as da arte bizantina deve considerar essa abstração na figuração. O objeto dessa abstração é, certamente, outro, mas o colorido forte, a linha bem definida e a centralidade das figuras parecem contribuir para essa abstração e, consequentemente, para o distanciamento de um naturalismo.

Figura 9 – Virgem no trono. Final do século XIII.
Têmpera sobre painel, 81 x 45 cm.
Fonte: Janson (2001, p. 323).

Enquanto que na Idade Média a arte se tornou ligada à Igreja, o Renascimento, que começou em Florença, e que se prolonga entre 1400 e 1750 (JANSON, 2001, p.420), retoma a busca por aspectos naturalistas, que já eram notados nas artes da Grécia e da Roma antigas, com a intenção de dotar de realismo as formas da natureza representadas pela arte. O estudo da figura humana é um dos pontos centrais dessa arte, cujas técnicas vão redescobrir as da arte da Antiguidade Clássica e avançar com novas pesquisas. Temas como Vênus e outras deusas são novamente objeto de representação simbólica na pintura; e aos valores estéticos são novamente somados os naturalistas. No Renascimento, os temas religiosos são mantidos, mas sua representação vai se transformando à medida que a figura humana passa a ser representada em outros contextos e temas com maior naturalismo. A composição centralizada é uma constante na obra de Gustavo Rosa e uma marca, também, do Renascimento quando se pensa em uma arte antropocêntrica.

As imagens começam a apresentar contornos mais suaves e aspecto mais humano, como se observa na obra O casal Arnolfini, ou As bodas de Arnolfini, de Jan van Eyck, Figura 10. O artista Jan van Eyck (1390 - 1441) é tido como um renovador das possibilidades da pintura, após seu irmão Hubert van Eyck ter inventado a tinta a óleo. Esse novo material e

as técnicas associadas permitiram que o acabamento das obras chegasse a imitar as texturas das superfícies (STRICKLAND, 2002, p. 40). Ainda segundo Strickland (2002), essa obra também tem o título de “As bodas de Arnolfini” e alguns dos detalhes dessa pintura são: o artista recriou a cena do casamento refletida no espelho e praticamente todos os objetos simbolizam aspectos do tema do quadro – santidade do casamento. O cão representa a fidelidade e os tamancos, ao lado, deixando os pés descalços, representam o solo sagrado. Janson (2001, p. 555) concorda com esse autor quanto aos simbolismos e, ainda sobre a mesma obra, observa que no reflexo do espelho aparecem também outras duas pessoas, uma delas deve ser o artista, já que as palavras acima do espelho informam que “Johannes de Eyck *fui hic*” (Jan van Eyck esteve aqui).

Figura 10 - O casal Arnolfini, 1434. Jan van Eyck.
Óleo sobre painel, 81 x 60 cm.
Fonte: Janson e Janson (1996, p. 178).

A técnica da pintura a óleo sobre tela tem influência no trabalho de Gustavo Rosa, embora indiretamente, já que muitas técnicas se seguiram às utilizadas nessa época. A maneira de representar o espaço que é utilizado no Renascimento é a perspectiva, que cria a ilusão de profundidade, o que destoa da obra de Gustavo Rosa em que as figuras são planas, mais à moda do que era usado na Idade Média, faz uso de planos. A própria figura feminina é dotada de efeito de profundidade, o que é resultado do controle das variações do claro para o escuro e vice-versa.

Para Janson (2001, p.628), a Figura 11, também dessa época, é uma pintura de figura feminina com pouca profundidade do espaço; a ênfase é dada ao contorno dos corpos, esguios e desprovidos de peso e força muscular, como se flutuassem, mesmo quando tocam o chão. Essa descrição é algo que remete a um efeito presente nas figuras femininas de Gustavo Rosa; mesmo sendo rechonchudas, também parecem estar flutuando no espaço, no qual esse espaço é criado para harmonizar a composição como um todo.

Figura 11 - O nascimento de Vênus, c.1480. Sandro Botticelli.
Têmpera sobre tela, 1,75 x 2,79 cm.
Fonte: Janson (2001, p. 641).

A obra O nascimento de Vênus evoca a Vênus como uma:

> "Vênus celestial" (a Vênus nua, nascido do mar), alternadamente com a Virgem Maria, como fonte de "amor divino" (entendido como intuição da beleza divina). Essa Vênus celestial, dizia-se, habita unicamente a esfera mental, enquanto a figura gêmea, a Vênus comum, engendra o "amor humano". (JANSON, 2001, p. 629, grifo do autor).

Dessa forma, a figura feminina de Botticelli tem um significado terreno e religioso ao mesmo tempo. Como Vênus celestial, segundo o filósofo Marsílio Ficino, reside na esfera do espírito, enquanto a sua gêmea, a Vênus vulgar, engendra o "amor humano" (apud JANSON, 2001, p.629).

Mesmo diante de uma busca por um naturalismo, a figura feminina ainda era idealizada; associado a isso, também se mantinha presente a ideia da figura feminina como representando fertilidade. A idealização se conciliava, então, com a forma "arredondada" (Figura 12), muito comum, em razão de acreditarem que a mulher deveria ser um pouco gorda, pois só assim poderia realizar melhor o seu papel de procriadora. Portanto, essas formas eram respeitadas e a sua beleza estava ligada a esse estereótipo, que remonta à Mulher

de Willendorf, embora as representações incluam mulheres existentes, além de deusas e outros seres mitológicos.

Figura 12 - Bacanal. c. 1518. Ticiano.
Óleo sobre tela, 1,75 x 1,93 cm.
Fonte: Janson e Janson (1996, p. 222).

Segundo Janson (2001, p. 665), na obra Bacanal, de Ticiano, Figura 12 a paisagem é rica em contrastes de tons, as figuras são ativas e musculosas e movem-se com liberdade. Nessa obra, o artista visualiza o domínio dos mitos clássicos como parte do mundo natural, habitado não por estátuas animadas, mas por seres de carne e osso. Misturas entre o mundo real e outro, imaginado, mitológico ou religioso, aparecem em outras épocas. Também nas obras de Gustavo Rosa tem-se a impressão de que algo existente coexiste com algo imaginado, tanto na figura feminina quanto na representação do ambiente no qual essa é inserida.

O Barroco vai de1600 a 1750. Na obra Jardim do amor, Figura 13, segundo Janson (2001, p. 761), Rubens combina um tema tradicional com a mitologia clássica de Ticiano, criando um reino encantado onde mito e realidade se fundem. A arte barroca conseguiu unir a técnica avançada do Renascimento com a intensidade e a dramaticidade do Maneirismo, fazendo desse estilo o mais suntuoso e ornamentado na história da arte.

Figura 13 – Jardim do amor, c.1632-1634. Peter Paul Rubens.
Óleo s/ tela, 1,92 x 2,82 cm.
Fonte: Janson e Janson (1996, p. 260).

Já o estilo Rococó nasceu em Paris, por volta de 1700, século XVIII, com rendilhados e ondulados como formas características. A pintura ‘Banhistas’, de Fragonard (Figura 14) possui um clima leve, vivaz, superficial e cheio de energia. Suas cores são branco, prata e tons suaves de rosa, azul e verde; há uma variação de cor de artista para artista; alguns com cores mais suaves e outros com cores mais intensas. A pintura contraria cânones acadêmicos e cria a nova categoria, as *fêtes galantes* (festejos ou entretenimentos elegantes); é uma arte da sociedade francesa, mais decorativa e não funcional, tanto quanto a aristocracia que a adotou (JANSON, 2001, p.791). O estilo não é adotado em todas as regiões.

Figura 14 – Banhistas, c.1765. Jean Honoré Fragonard.
Óleo sobre tela, 64 x 80 cm.
Fonte: Janson e Janson (1996, p. 286).

Na pintura Banhistas, de Fragonard (Figura 14), todavia, as figuras femininas se misturam com o fundo, coisa que não acontece com as pinturas de Gustavo Rosa, incluindo Banhista, 2005 (Figura 2) – obra homônima -, pois os seus planos são bem definidos; mas,

nota-se a semelhança entre as duas obras nas figuras femininas que, deitadas ou mostram seus corpos, mas especificamente os quadris e as coxas são bem volumosos, ou seja, rechonchudos.

Há nos trabalhos artísticos desses dois períodos, Barroco e Rococó, uma preferência pelo rebuscado, pelo exagero ornamental, por temas ousados, pelas figuras que trazem ideia de movimento e teatralidade, pela iluminação com o jogo de luz e sombra e, também, pelo intenso colorido.

O Neoclassicismo, durante o século XIX e o século XX, os termos clássicos e românticos são repetidos (ARGAN, 1992, p. 12), a figura humana retratada pelos artistas retorna com o equilíbrio e com a elegância discreta. O movimento neoclássico enfatiza o desenho e a linha, que tinham apelo para o intelecto, em vez da cor, que excitava os sentidos. Podem-se observar aspectos desse movimento por meio da obra representada na Figura 15. O iniciador dessa nova tendência foi Jacques-Louis David (1748-1825), que se inspirava nas artes grega e romana; e com isso tem-se a volta de um belo ideal ligado às formas clássicas e as suas proporções.

Na obra Banhista de Valpinçon, de Jean Auguste Dominique Ingres, Figura 15, pintada em Roma quando triunfava a poética do belo, ele adota na pintura o meio para representar a figura com o espaço no qual está colocada. Para Ingres, “o belo ou a forma não está na coisa em si, mas na relação entre as coisas. Este conjunto de relações ficará claro quando todos os componentes da forma (linha, chiaroscuro, cor, luz) formar um todo unitário, uma síntese” (ARGAN, 1992, p. 50).

Ainda conforme Argan (1992, p. 50), para Ingres o desenho é sempre superior à pintura. Com esse pensamento, a arte era pura forma, forma que não era uma “ideia” transcendental e imutável, mas um “valor” imanente, que o artista descobria, mais do que na coisa em si, nas relações entre as coisas.

Figura 15 – Banhista de Valpinçon, 1808. Jean Auguste Dominique Ingres.
Óleo sobre tela, 1,46 x 97 cm.
Fonte: Argan (1992, p. 51).

A pintura neoclássica e romântica acomodava-se mais à individualidade do artista e, também, às ideias e aos temas literários dominantes na época. A pintura desse período começou em nome da razão e da natureza, contra a artificialidade barroca (JANSON, 2001, p. 842). Os artistas têm um pensamento clássico, de uma arte como mimese, isto é, que implicava o modelo e a imitação. Segundo Argan (1992, p. 11), à estrutura binária da *mimesis* segue-se a estrutura monista da *poiesis*, isto é, do fazer artístico; e, portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (poética).

A figura feminina aparece, também, na obra Odalisca (palavra turca para uma escrava de harém) (Figura 16), de Ingres, que mostra, conforme Janson (2001, p. 858), uma rica e brilhante gama de tons e texturas. Nessa obra e, também na Banhista de Valpinçon (Figura 15), nota-se um espaço bem definido; tal característica é também visível na maioria das pinturas de Gustavo Rosa.

Figura 16 – Odalisca, 1814. Ingres. Óleo sobre tela, 89 cm x 1,62 cm.
Fonte: Janson e Janson (1996, p, 317).

De acordo com Argan (1992, p. 21), ao desejar uma expressão mais intensa de seus sentimentos e suas emoções, a arte firma uma liberdade de criação e de escolha de temas, como o patriotismo, o amor, a questão social e outros que, na autonomia da arte, as imagens vão ganhando alma. O tema mais proeminente no neoclassicismo, porém, é a crítica.

Com os tempos de crise da época (marcada por conflitos políticos e revoluções), os estereótipos femininos se revigoram. Nascem a musa, a madona e a sedutora. Elas eram mais do que simples reflexos da beleza feminina; eram modelos de comportamento (HIGONNET, 1990, p.229). A musa é mais uma figura alegórica, não uma pessoa específica (mulher); surge como uma crítica na pintura de Delacroix (Figura 17), representando um ideal de liberdade nesta que é considerada a primeira tela política na história da pintura moderna (ARGAN, 1992, p.55).

Figura 17 – A liberdade guia o povo, 1830. Eugène Delacroix.
Óleo sobre tela, 2,60 x 3,25 m
Fonte: Argan (1992, p.55).

As figuras femininas de Gustavo Rosa, a princípio, parecem discordar das imagens desse período, pois não representam crises políticas; suas mulheres são coloridas, brincalhonas e descontraídas. De outro lado, porém, não se pode deixar de considerar uma possível crítica à realidade contemporânea nas obras desse artista, na medida em que suas mulheres, sempre rechonchudas e, ao mesmo tempo, tão alegres, parecem contradizer a mídia quanto a um ideal de corpo feminino magro e esbelto como requisito para a felicidade.

A madona, um tema muito presente na história da pintura, é a imagem da mulher comum, aquela que deixa transparecer a feminilidade na vida familiar, que está sempre

relacionada ao lar, à maternidade, à felicidade e à tranquilidade desse ambiente. Uma mulher assim aparece na obra O banho, de Mary Cassatt (Figura 18).

Figura 18 – O banho. C. 1891. Mary Cassatt. Óleo sobre tela, 1 m x 66 cm.
Fonte: Janson e Janson (1996, p. 339).

Nas pinturas de Gustavo Rosa, a maior parte das figuras femininas, especialmente as mais recentes, não há o tipo madona, presente na obra A lavadeira, de 1965. As demais mantêm, porém, uma feminilidade e uma felicidade que são características dessas madonas.

Já a sedutora, diferentemente da madona, é aquela mulher que se mostra perigosa, não mais uma dona de casa em sua vida familiar, mas aquela profissional e trabalhadora. Esse tipo de mulher pode ser visto na obra Mulher de combinação, de André Derain (Figura 19). Nessa pintura, diferentemente, também, do que é mais comum nas madonas, há poucas cores e elas estão nitidamente criando uma tensão visual: de um lado, o verde e o azul (cores frias), e de outro, o vermelho (cor quente). As cores, a tensão semelhante, bem como o achatamento da composição que pode ser observado em Mulher de combinação, também estão presentes nas pinturas de Gustavo Rosa O que faz pensar que esse modo de usar as cores, associado à figura feminina, em parte por causa dessas obras da história, carrega esse sentido de sedução, o que pode levar a pensar nas mulheres de Gustavo Rosa como vestidas de sedução, já que tais cores estão nas suas vestimentas, as quais dialogam com os ambientes nos quais estão inseridas, sempre coloridos com cores vibrantes.

Figura 19 – Mulher de combinação, 1906. André Derain. 100 x 81 cm.
Fonte: Argan (1992, p. 254).

Nesse início do século XX, conforme Argan (1992, p.185), há uma reação contra as regras que predominavam em toda a arte anterior; os artistas propõem interpretar, apoiar e acompanhar as transformações do progresso econômico e tecnológico da civilização industrial, que têm um impacto profundo sobre as artes. As correntes modernistas se mesclam muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais. Os artistas reconhecem que a pintura não se limita apenas ao que representa como figura, mas guarda em si as marcas da experiência do artista em cada nova criação, bem como signos da época e outros que se realizam na relação com os espectadores, como a obra da Figura 19 já permite perceber.

Para Argan (1992, p. 475),

> O quadro não deve representar nem significar, mas desenvolver uma força de sugestão; a força não deve brotar do objeto ou do conteúdo (que todos sabem, é a notícia do dia), e sim da forma. A forma é a expressão mais alta da civilização ocidental, herdeira da cultura clássica; a crise da forma é o sinal da crise da civilização.

Para Cezanne, o mundo exterior era um verdadeiro tema para suas pinturas, que combinava com temas mitológicos primitivos; mas tinha que interpretá-los para que coubessem no mundo separado e fechado da tela. Todas as formas da natureza, segundo ele,

eram baseadas nas formas geométricas do cone, da esfera e do cilindro (JANSON, 2001, p. 911), característica que é notada na obra Banhistas grandes (Figura 20).

Figura 20 – Banhistas grandes, 1906. Paul Cezanne.
Fonte: Strickland (2002, p. 117).

Na obra, Natureza morta com peixes vermelhos, de Matisse (Figura 21), as formas geométricas são combinadas com uma representação plana, as cores são alegres, vivas e brilhantes, delimitam os planos. Algo semelhante ocorre na pintura de Gustavo Rosa; da mesma forma, os seios e as coxas da mulher de Matisse lembram as formas avantajadas e rechonchudas de Gustavo Rosa.

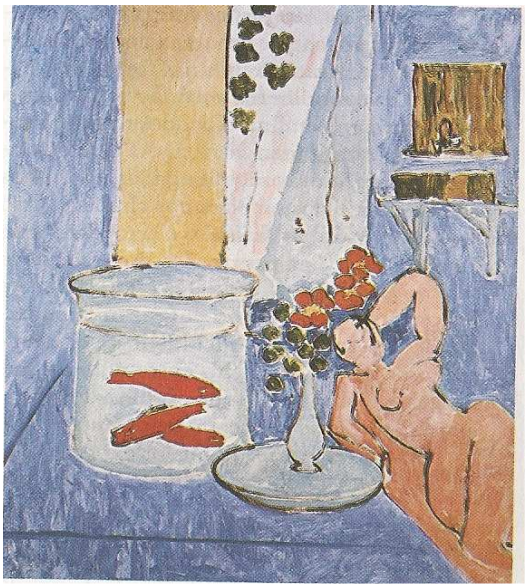

Figura 21 – Natureza morta com peixes vermelhos, 1911. Henri Matisse.
Fonte: Santos (2007, p.154).

Para Ribon (1991, p. 104), o nu tem sido sempre um tema obrigatório, nascido nas civilizações do Mediterrâneo e um privilégio do Ocidente; apesar de todas as revoluções

artísticas sobreviveu e sempre as alimentou. Pintados em 1907, O nu azul, de Matisse (Figura 22), e As senhoritas de Avignon, de Picasso (Figura 23), fazem uso desse tema secular para romper com o academicismo e apresentar um novo ponto de partida para a arte do século XX.

Para os artistas do grupo Brücke, o corpo feminino nu em particular tornou-se um motivo central, carregado com vários significados literais e simbólicos (PERRY, 1998, p. 67).

Figura 22 - Nu azul: lembrança de Biska,1970. Henri Matisse.
Fonte: Perry (1998, p. 59).

Figura 23 - As senhoritas de Avignon, 1907. Pablo Picasso.
Óleo sobre tela, 2,44 x 2,33 cm.
Fonte: Santos (2007, p. 156).

Para Picasso (JANSON, 2001, p. 951-953), a anatomia humana é apenas matéria-prima para estimular a sua produção; os membros, os peitos e os rostos são tratados como fragmentos de realidade. Dessa maneira, os peitos podem tornar-se olhos, os perfis fundir-se com as vistas frontais, as sombras tornam-se substâncias em uma interminável sucessão de metamorfoses, com possibilidades de expressões – humorísticas, grotescas, macabras e até certo ponto trágicas, tal como se pode observar na obra As senhoritas de Avignon (Figura 23).

O espaço muitas vezes é ambíguo, combinando uma mistura de modelado ou facetado com áreas de cor mais planas. Essa ambiguidade espacial é enfatizada pelas distorções da figura feminina, relacionadas aos “objetos tribais”, como os seios bulbosos e forma exagerada das coxas, detalhes esses característicos das estatuetas africanas.

Curiosamente, embora as pinturas de Gustavo Rosa tenham como característica formas arredondadas e muito volumosas, são encontradas obras como Mulher (1976), na qual formas angulosas remetem a esse modo de “facetar” a figura, que é característico na obra de Picasso, As senhoritas de Avignon e outras do mesmo período.

A obra do artista Willem de Kooning, mesmo dentro do contexto do Expressionismo Abstrato, mantém um elo com o mundo das imagens figurativas. Em Mulher II (Figura 24), a imagem surge de uma agitação persistente e irregular do pincel (JANSON, 2001, p. 976). Observam-se nessa pintura elementos semelhantes aos de algumas figuras femininas de Gustavo Rosa, como a estilização dos seios e membros superiores.

Figura 24 – Mulher II, 1952. Willem de Kooning.
Óleo sobre tela, 1,50 x 1,09 cm.
Fonte: Janson e Janson (1996, p. 386).

Ao percorrer a História das Artes, nota-se que a figura feminina vai adquirindo formas e significados variados, os quais devem estar de acordo com a interação das condições sociais e culturais de cada período e, também, com as potencialidades do indivíduo, embora não sejam avaliados aqui esses aspectos. A figura humana, tal como analisa Laneyrie-Dagen

(2004, p. 9), toma dois rumos distintos: a busca de um ideal e de uma verdade na representação. Na figura feminina isso vai transparecendo nos temas variados: ora de fertilidade, de beleza, de modelo de comportamento, de mulher comum, de sedutora. Ao longo dessa história, exemplos dessas formas e significados variados, bem como desses dois rumos e dessa variedade de temas, parecem manter algum tipo de vínculo, ainda que distante e indireto, com a obra de Gustavo Rosa, de modo que esta vai se revelando, sob esse ponto de vista, como de grande complexidade.

A partir deste ponto desta dissertação, adentra-se na história da arte brasileira e se aproxima de alguns períodos e suas obras, nem sempre indicando correlação direta entre elas e as obras de Gustavo Rosa, embora em alguns casos tais relações sejam feitas. No decorrer do texto vai sendo, incluída a obra de Gustavo Rosa nessa revisão e, desse modo, sua obra vai se apresentando em meio ao seu contexto histórico. Ao mesmo tempo, vão sendo desvendadas algumas de suas características semióticas, já preparando o leitor para o Capítulo 3.

Aqui é mostrado como a “figura feminina” foi sendo trabalhada e redescoberta no percurso da História da Arte Brasileira. Os primeiros artistas a retratar a mulher brasileira vieram em alguma missão estrangeira ao Brasil. Entre eles, Albert Eckhout, artista responsável pela obra Mameluca, representada na Figura 25, veio com Maurício de Nassau, governante do Brasil Holandês do período de 1636 a 1644, e permaneceu aqui por oito anos. Um dos temas preferidos era a figura humana, especialmente a do habitante nativo do território brasileiro; os personagens retratados representam tipos étnicos: tupis e tapuias, negros, mulatos, mamelucos. Na sua obra esses personagens obedecem a uma regra: estão sempre solitários e fitam face a face o espectador, destacando-se em meio à vegetação tropical e ocupando o centro do espaço pictórico, também com esquema composicional vertical contra um horizonte baixo (ZANINI, 1983, p. 358-360). As figuras femininas de Gustavo Rosa também se encontram, na maioria das vezes, solitárias e centralizadas em ambientes onde a natureza está sempre presente, mas com um colorido sempre mais vibrante do que o encontrado na obra Mameluca.

Figura 25 - Mameluca, 1641. Albert Eckhout.
Óleo sobre tela, 2,67x 1,60 cm.
Fonte: Garcez e Oliveira (2003, p. 37).

Zanini (1983, p. 293) relata que, quando os portugueses se estabeleceram no Brasil, difundiram o Barroco ao levar seus artistas para as novas terras descobertas. Houve, nesse período, um descompasso entre as manifestações artísticas em diferentes regiões brasileiras, o que gerou um problema para a caracterização da expressão “Barroco brasileiro”. A pintura nesse período segue as mesmas características da escultura barroca: excesso de contrastes, ilusão de movimento, uso da perspectiva e abuso do claro-escuro. Em sua maioria, essas obras, a exemplo da representada na Figura 26, são anônimas. O período fica por mais de três séculos, traduzindo as aspirações e as contradições da sociedade brasileira, que ansiava encontrar seu próprio caminho.

Figura 26 – Oratório de Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII.
Fonte: Garcez e Oliveira (2003, p. 43).

Ainda com base em Zanini (1983, p. 386), com a vinda da família Real para o Brasil, em 1808, o centro das atenções passa a ser o Rio de Janeiro. Assim, a arte produzida no período anterior foi considerada ultrapassada. D.João VI contratou artistas franceses, que vieram na Missão Artística Francesa de 1816 e deram impulso ao estilo denominado de Neoclassicismo, aqui no Brasil conhecido como Acadêmico. Nesse contexto, Jean Baptiste Debret (1768-1848) produziu retratos da família Real e cenas da vida cotidiana dos nobres, dos burgueses e dos escravos, como se pode observar na obra Negras livres vivendo de suas atividades (Figura 27). Zanini (1983, p. 386), analisa que nas aquarelas brasileiras é que o mundo popular, etnográfico e exótico de Debret revela sua melhor fase da pintura, equilibrando as cores diluídas com um desenho solto e espontâneo, penetrando em certos valores do cotidiano, do antropológico e da natureza. A pintura de Gustavo Rosa também revela o cotidiano dos seus personagens, com cenários de natureza ao ar livre.

Figura 27 – Negras livres vivendo de suas atividades. Jean Baptiste Debret.
Fonte: Garcez e Oliveira (2003, p. 65).

Na história da arte brasileira, observa-se que a construção da identidade nacional começa a surgir com a Independência do Brasil, em 1822, a Abolição dos Escravos, em 1888, e a Proclamação da República, em 1889, acontecimentos esses que levam à concretização do Brasil como nação autônoma. Também para Zanini (1983, p.380), a transformação, produzida pela Abolição da Escravatura, e logo a seguir pela Proclamação da República, faz surgir um novo regime com índole reformadora. Após essa turbulência de acontecimentos políticos, os artistas buscaram uma linguagem nacional com menos influências europeias, tornando as figuras humanas mais naturalistas e menos idealizadas segundo um modelo europeu; o mesmo ocorreu com a paisagem e os objetos da cena.

Esse é o caso de Vitor Meireles, artista responsável pela obra Moema, representada na Figura 28, uma pintura histórica com a valorização da figura indígena e da sua cultura

(artefatos, corpo nu, cor da pele e cabelos negros). Nesse contexto surge o herói típico da nacionalidade, como oposto ao colonizador europeu.

Figura 28 – Moema, 1866. Vitor Meireles de Lima.
Óleo sobre tela, 1,29 x 1,90m.
Fonte: Marques (2001, p. 61).

Com essas modificações políticas, portanto, surgem as transformações estéticas e culturais; novas ideias passam a influenciar a arte, tornando-a mais realista e naturalista. Esse período também é conhecido como Belle Époque, sob influência da cultura francesa, pois coincide com uma época na qual houve muitos artistas brasileiros que foram estudar na França e trouxeram de lá novidades, tendo aqui elaborada a ideia do “enfeite da vida” como arte (ZANINI, 1983, p. 431).

Em outros casos, os artistas são estrangeiros, mas vêm ao Brasil muito jovens e permanecem por aqui. Ainda para Zanini (1983, p. 444), Eliseu Visconti (1866-1944), responsável pela obra Gioventú, representada na Figura 29, era italiano, mas veio para o Brasil com os pais antes de completar um ano de idade. Estudou na Escola de Belas Artes, mas se aperfeiçoou em Paris. Por volta de 1900, foi uns dos primeiros a trazer a tendência simbolista, passando ao pontilhismo e percebendo, de modo próprio, os valores do Impressionismo na pintura.

Figura 29 - Gioventú, 1898. Eliseu Visconti D'Angelo.
Óleo sobre tela, 65 X 49 cm.
Fonte: Garcez e Oliveira (2003, p.97).

Até aqui predomina a centralização da figura feminina, notada também nas pinturas de Gustavo Rosa, entre outras características do modo acadêmico de pintar. Mas foi nos trabalhos desse artista, juntamente aos de Belmiro de Almeida (1858-1953), artista responsável pela obra Arrufos (Figura 30), que ocorre nas artes plásticas a transição entre o Academicismo e o Modernismo.

Figura 30 - Arrufos,1887. Belmiro de Almeida.
Óleo sobre tela, 89,1x116,1 cm.
Fonte: Garcez e Oliveira (2003, p. 98).

Os primeiros anos do século XX, conforme inúmeros relatos históricos, marcam uma aproximação entre a arte e a indústria, por meio das artes aplicadas (cerâmica, decoração, artes gráficas, mobiliário). Essa aproximação é um dos elementos iniciadores da modernidade. Nesse período dominado por homens, teve destaque no Brasil o grande talento da mulher e pintora Georgina de Albuquerque (1885-1962), aprovada em 4º lugar para Escola de Belas

Artes de Paris. Assim que volta ao Brasil expõe seus trabalhos e é considerada uma das expressões mais representativas da pintura impressionista brasileira (GARCEZ; OLIVEIRA, 2003, p. 98). É dessa artista a obra Dia de verão, representada na Figura 31.

Figura 31 - Dia de verão, c.1926. Georgina de Albuquerque.
Óleo sobre tela, 1,30 x 89 cm
Fonte: Garcez e Oliveira (2003, p. 99).

Garb (1998, p. 230) relata que a categoria “artista” não significou sempre a mesma coisa em diferentes momentos históricos ou em diferentes contextos; e havia tratamento diferenciado entre artistas homens e mulheres. A mulher “artista” era excluída de todo órgão oficial e, também, não era vista em retrato formal de grupos de especialistas. Mas, no final do século XIX, na França, já havia um expressivo número de mulheres artistas trabalhando profissionalmente e ultrapassando a estrutura institucional do mundo artístico. No Brasil também não foi diferente.

Com a mudança do século, as transformações eram evidentes em todos os aspectos da cultura. A arte se multiplica em várias vertentes (Expressionismo, Cubismo, Futurismo), analisa Zanini (1983, p. 508), as quais refletem a própria indecisão do homem diante das possibilidades difundidas por códigos visuais que projetavam um universo ajustado a um complexo movimento da realidade contemporânea.

O Modernismo brasileiro busca uma liberdade, a partir da sua própria problemática de país dependente. A primeira aproximação da arte expressionista com o público brasileiro se deu com a exposição Anita Malfatti (1896-1964), ao voltar de seus estudos em Paris, onde

recebia influência do Expressionismo alemão, como se pode notar na obra da Figura 32 (ZANINI, 1983, p. 508).

Fora a influência expressionista, a pintura de Anita Malfati também revelava outras incidências, sobretudo da Escola de Paris. Suas pinturas superavam as convenções de forma, de cor e percepção do espaço; dominando os códigos técnicos na construção da imagem subjetiva e recorrendo a esquemas de construção cubo-futuristas (ZANINI, 1983, p.513).

Figura 32 - A estudante russa, 1915-1916. Anita Malfati.
Óleo sobre tela, 78x62 cm.
Fonte: Marques (2001, p. 125).

Assim, as emoções passam a ter seu lugar nas manifestações artísticas. Pode-se dessa maneira refletir o sonho, o delírio, o pesadelo e o mundo fantástico da imaginação nas pinceladas mais soltas, os desenhos mais livres onde o traço de fidelidade à realidade passa por distorção e cores intensas que marcam uma expressividade maior na modernidade, como se observa na obra Abaporu de Tarsila do Amaral (Figura 4).

Foi em fins da década de 1920 que Tarsila do Amaral começou sua fase "antropofágica", com a presença surreal de seres florestais disformes e cenários tropicais encantados em sua obra. Como a própria artista diz (apud ZANINI, 1983, p. 559): "tudo começou com uma tela que se chamou Abaporu" (Figura 4). Nessa obra, uma figura monstruosa aparece solitária, pés imensos, sentada em uma montanha verde com o braço dobrado em um joelho, o qual serve de apoio para sustentar sua minúscula cabecinha. A obra teve e tem até hoje grande importância na arte brasileira. Gustavo Rosa, convidado para fazer uma exposição coletiva na década de 1990, na qual todos os participantes deveriam fazer releituras da obra Abaporu de Tarsila, foi fiel à obra inaugural da Antropofagia, mas recriando

alguns detalhes (que são trabalhados no Capítulo 3 desta dissertação). Esse trabalho, que na ocasião aparece sem título, mais tarde dá origem a vários Abadogus (KLEIN, 2007, p. 104).

Entre os artistas brasileiros, há alguns pelos quais Gustavo Rosa nutre admiração (KLEIN, 2007, p.37-39): Carlos Sclair, autor da obra Rua Aurora (Figura 33), Emiliano Di Cavalcanti, autor da obra Cinco moças de Guaratinguetá (Figura 34) e Cândido Portinari, autor da obra Festa de São João (Figura 35).

Observa-se nas obras desses artistas (Figuras 33, 34 e 35), a multiplicidade de figuras femininas que compõem uma mesma tela; diferença marcante em relação às obras com figuras femininas de Gustavo Rosa que, em sua maioria, as apresentam sozinhas e centralizadas.

Figura 33 - Rua Aurora, 1940. Carlos Scliar.
Fonte: Oliveira e Garcez (2002, p. 145).

Figura 34 - Cinco moças de Guaratinguetá. Emiliano Di Cavalcanti.
Óleo sobre tela, 92x70cm.
Fonte: Marques (2001, p.137).

Figura 35 - Festa de São João, 1958. Candido Portinari.
Óleo sobre madeira, 81 x 100 cm.
Fonte: Garcez e Oliveira (2003, p. 115).

Em muitas das suas pinturas, Portinari vai direto ao encontro da vida popular, com caracterização de tipos – o negro e o mulato, registrando o trabalho na roça, o cotidiano nas favelas cariocas e no sertão. Mário de Andrade explica o comportamento estético do artista: "De tal forma ele funde a ciência antiga da pintura a uma personalidade experimentalista e anti-acadêmica moderna, que se poderá dizer que é o mais moderno dos antigos" (apud ZANINI, 1983, p. 589).

Para Zanini (1983, p. 531; 563), também, quem se destaca na década de 1920 é o paraense Ismael Nery (1900-1934), que se iniciava na pintura no Rio de Janeiro, no período de 1921-1922. Na obra Figura (Figura 36), sobressai a presença da imaginação criativa, onde realidade e sonho se misturam em uma temática do inconsciente, dos sonhos, dos delírios, como na poética surrealista, o que ocorre a partir de 1927, ano em que viaja pela segunda vez à Europa.

Figura 36 – Figura. c. 1927- 1928. Ismael Nery.
Óleo sobre tela, 1,05X 69,2cm.
Fonte: Garcez e Oliveira (2003, p. 117).

Na sequência deste texto, ao adentrar na Arte Contemporânea Brasileira, direciona-se o foco para as pinturas da figura feminina de Gustavo Rosa, as quais constituem o *corpus* de análise desta dissertação. Nessas obras, feminilidade, sensualidade e alegria caracterizam a mulher de Gustavo Rosa. Elas são representadas, na maioria das vezes, em ambientes ao ar livre e no espaço urbano: praças, praias e parques, como no caso da obra “I love Rio”, de Gustavo Rosa, representada na Figura 37.

Embora contemporânea, a obra de Gustavo Rosa traz sempre elementos que remetem à história da pintura universal, como mostrado no início deste capítulo, e brasileira, como relatado neste item final. A obra “I love Rio” (Figura 37) evidencia semelhanças para com o trabalho de Ismael Nery, na obra citada na Figura 36.

A figura feminina é o elemento de ligação entre Gustavo Rosa nessa obra e Ismael Nery. Destacam-se o formato oval da cabeça e o cabelo esvoaçante e ondulado (Figura 37 – Detalhe 1), a forma volumosa das coxas, grossas e rechonchudas (Figura 37 – Detalhe 2), os olhos de duas cores: em Nery em preto e branco, em Rosa em vermelho e preto.

Na obra da Figura 37, a mulher de Gustavo Rosa habita um ambiente aberto; no entanto, além desses ambientes, essas figuras femininas habitam também lugares fechados ou ambíguos. O balde na mão da mulher (Figura 37) está cheio de dinheiro (dólares), o que sugere o tema do turista estrangeiro que paga uma acompanhante durante sua estada no Brasil.

Figura 37 - I love Rio, 1988. Gustavo Rosa.
Óleo sobre tela, 1,20 x 1,10 cm.
Fonte: Klein (2007, p.86).

Figura 37 – Detalhe 1.

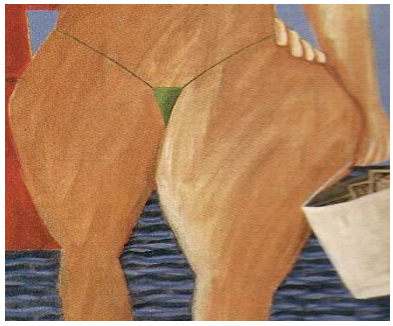

Figura 37 – Detalhe 2.

Na obra Zona, de Gustavo Rosa (Figura 38), a figura feminina encontra-se em ambiente fechado, talvez um quarto ou sala, com parede e janela amarelas, tendo ao fundo, visto através da janela aberta, um céu azul com um homem ao lado da janela, que observa a mulher deitada sobre um pano azul, com seu vestido verde bem curto, onde o corpo se mostra quase despido; evidenciando certo erotismo, reforçado pelo título e pelos olhares das figuras humanas (feminina/ masculina).

Figura 38 – Zona, 2005. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm.
Fonte: Klein (2007, p. 205).

Nas pinturas de Gustavo Rosa, como se pode notar na obra Zona, há um envolvimento maior com o movimento modernista; são responsáveis por isso, entre outros, as cores

vibrantes, a planificação, o desenho bem-definido. Um maior aprofundamento das obras é feito no Capítulo 3 desta dissertação.

Por meio da História da Arte, como mostrado neste capítulo, é possível compreender melhor as obras de Gustavo Rosa: seus temas, suas opções de composição, suas linhas, cores e significados subjacentes aos volumes, à explosão e à riqueza de suas cores. Suas figuras femininas muitas vezes remetem a algum artista do passado, como já citado neste capítulo e voltará a ser feito no Capítulo 3, quer pelo tema, pela forma, por sua composição ou pelos significados que sugerem.

CAPÍTULO 3

PINTURA DA FIGURA HUMANA FEMININA NA OBRA DE GUSTAVO ROSA

No Capítulo 2 desta dissertação chegou-se à arte contemporânea brasileira localizando, em linhas gerais, Gustavo Rosa. Inicia-se este Capítulo fazendo uma revisão de bibliografia com base em textos de críticos de arte, que incluem dados biográficos desse artista e aspectos de sua produção como um todo. Em seguida, é feito um recorte da figura feminina em suas pinturas e, finalmente, é introduzida a análise de como a figura feminina vem sendo redescoberta nas pinturas de Gustavo Rosa. Nas obras de Gustavo Rosa observadas até agora a figura feminina está sempre centralizada e em posição que permite observar a linha do horizonte, sugerida pelos planos das composições. Na obra Pic-nic, de Gustavo Rosa (Figura 39), essa linha do horizonte desaparece e a mulher não está mais centralizada; se encontra deitada na diagonal, em uma toalha branca esticada sobre a grama verde, pensativa diante da "caixa amarela", demonstrando uma inversão perspectiva que valoriza o rosto e a caixa (ambos na forma cilíndrica ao invés da claramente circular).

Figura 39 - Pic-nic, 2002. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm.
Fonte: Klein (2007, p. 135).

Gustavo Rosa (Figura 40) nasceu em São Paulo no dia 20 de dezembro de 1946 e costuma dizer que já nasceu com um lápis nas mãos para desenhar. Seu pai Isaias Rosa, um advogado; sua mãe, Maria Cecília Machado, de família tradicional paulista, dedicada aos filhos e ao lar (KLEIN, 2007, p. 289).

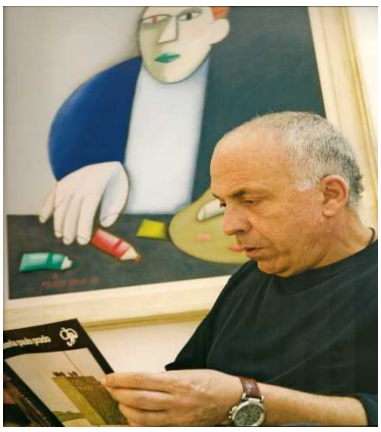

Figura 40 – Gustavo Rosa em seu Estúdio em São Paulo, SP.
Fonte: Klein (2007, p.293).

Aos 17 anos, segundo Klein (2007, p. 289-290), Gustavo Rosa ganhou prêmio de viagem a Londres, no 1º Salão Interclubes de São Paulo, tendo Cecília Meireles como parte do júri. Assim que voltou da Europa passou a se dedicar somente à pintura, assumindo em seguida atividades que o levaram a trabalhar com arte aplicada. Conquistou seu primeiro emprego na revista Claudia, onde trabalhou com leiaute, diagramação e artes gráficas, sempre desenvolvendo a pintura paralelamente. O passo seguinte foi trabalhar na agência de publicidade JBS Murad, do publicitário Sergio Murad, hoje Beto Carrero. Mesmo ganhando bem, compreendeu que seu sonho não era a publicidade e deixou o emprego, dedicando-se ao mundo das Artes.

Buscou orientações e dicas sobre a profissão escolhida com os artistas Alfredo Volpi, Aldo Bonadei e Carlos Scliar. Klein (2007) relata que, nos primeiros encontros com Gustavo Rosa para o desenvolvimento do livro que mostra sua trajetória artística de mais de 40 anos, Gustavo Rosa fez questão de frisar:

> Nunca pertenci a nenhum grupo de artistas, a nenhuma turma ou movimento das artes. Sempre atuei solitariamente, apesar de buscar - no início da minha carreira - orientação junto aos artistas que admirava, como Alfredo Volpi, Aldo Bonadei e Carlos Scliar (KLEIN, 2007, p. 11).

Logo no início despertou a atenção de críticos como Mario Schenberg e Theon Spanudis. Segundo Paulo Klein (2007, p. 290), ambos os críticos destacam o valoroso talento, o senso de observação, o desenho criativo e a rica paleta de cores de Gustavo Rosa.

Ainda Klein (2007, p. 12-13), nos anos de 1960, Gustavo Rosa participou, pela primeira vez, de uma exposição coletiva no Museu de Arte Brasileira, da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Nessa década, o artista desenvolveu uma obra coerente, na qual representou os atores, personagens, seres e cenas do dia a dia paulistano, com o tratamento plástico que lhe é peculiar. Fica clara uma mesma maneira de observar e representar o mundo, utilizada para retratar tanto as personalidades quanto as pessoas anônimas.

Theon Spanudis, estudioso de arte, escreveu sobre Gustavo Rosa e sua arte, quando este estava ainda começando sua carreira de artista:

> Gustavo Rosa é uma das figuras mais destacadas no campo das artes visuais brasileiras, um destaque que ele conquistou com sua pintura lúdica, irônica, agressiva e mentalmente lúdica. Com um design singelo e pragmático, cria suas figuras lapidares, agressivamente recortadas, simplificadas, irônicas e brincalhonas, produto de um humor gozador de todas as fraquezas humanas. Há uma critica aguda em suas gozações, há uma lucidez discernidora em suas composições, ou melhor dizer, apresentações. Porém, esta crítica não é maldosa, não é destruidora, não é negativa, embora se trate de uma autêntica crítica. Gustavo se espanta com a estupidez de nossa vida, o ridículo dos nossos amores, paixões, costumes e dos nossos chiliques. Tudo isso o leva a criar o seu mundo pictórico de inesgotável humor caricatural, porém bondoso para com as nossas fraquezas e loucuras. (SPANUDIS apud KLEIN, 2007, p. 16-17).

Klein (2007, p. 18) observa que esse trecho do texto parece ser escrito hoje, dada a clareza com que fala do processo criativo de Gustavo Rosa. Ele também informa que o texto já foi usado pelo artista em vários catálogos de exposições, mostrando dessa maneira que esse dizer o satisfaz.

O crítico de arte Mario Schenberg (1914-1990) também tece comentário dizendo:

> Gustavo Rosa tem paixão pela figura humana, o tema permanente de seus desenhos e pintura. Procura fixar visualmente a impressão do instante na sua essência, não se permitindo retoques ou alterações posteriores. As figuras femininas e os seus nus possuem uma verdade que se impõe e fascina na sua apreensão da expressividade humana pelo grafismo e espacialidade (SCHENBERG apud KLEIN, 2007, p. 24 - 25).

Independente da caracterização de Gustavo Rosa como artista plástico, é notável que sua obra mantém uma ênfase no desenho e uma plasticidade que remetem sempre ao universo das artes gráficas. De fato, paralelamente à pintura, que é a sua paixão, e para além dela, esse artista trabalha sempre com o desenho. Segundo Klein (2007, p. 251), “O desenho é à base da Pintura e, consequentemente, a base da obra de Gustavo Rosa. Por trás de cada ideia, cada objeto, cada projeto do artista, está o Desenho”.

Além disso, a compreensão que Gustavo Rosa tem do desenho extrapola a habilidade técnica, o que ele reconhece dizendo que, além do lápis ou do carvão, usa a observação e a emoção. Charles Baudelaire (apud KLEIN, 2007, p. 251) assim se expressa: “Um bom desenho não é uma linha dura, cruel, despótica, imóvel, comprimindo a figura como uma camisa-de-força. O desenho deve ser como a natureza, expressivo e agitado”. De acordo com Klein (2007, p. 251), essas palavras sugerem a força de um simples esboço, uma sucessão de traços com poder de exprimir alegria ou tristeza, bom humor ou tragédia (2007, p.251).

São mostrados nas Figuras 41 a 46, alguns desenhos de Gustavo Rosa, aquarela, nanquim, guache, obra gráfica e charges dos anos de 1970, que são exemplos dessa sua ampla experimentação com o desenho.

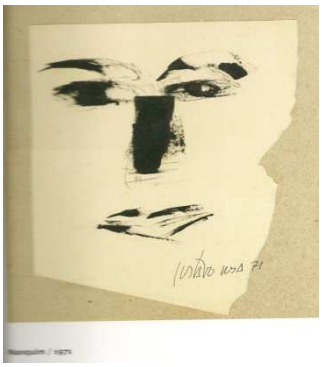

Figura 41 – Nanquim, 1971.
Fonte: Klein (2007, p.257).

No desenho Obra gráfica (Figura 42), de Gustavo Rosa, o retrato de mulher, pode ser associado aos retratos feitos por Matisse, que também usou poucas linhas, com traços expressivos e cores fortes para tratar desse tema.

Figura 42 – Obra gráfica, 2001.
Fonte: Klein (2007, p. 257).

Figura 43 – Aquarela,1977.
Fonte: Klein (2007, p. 255).

Figura 44 – Charges dos anos de 1970.
Fonte: Klein (2007, p.258).

Figura 45 – Desenho sobre guardanapo.
Fonte: Klein (2007, p. 268).

Na obra representada abaixo, Desenho (Figura 46), de Gustavo Rosa, os traços que definem a figura feminina lembram os da obra Mulher pera (Figura74), que parece resultar de uma inversão na posição da obra (que por si só acaba remetendo ao formato de uma pera). No texto da entrevista Gustavo Rosa, um pintor que brinca com as formas arredondadas e as cores vibrantes (FERRA, 2009, p. 112) esse artista trata de formas cujo desenho aparece em mais de uma obra e, também, de como os caminhos a seguir nesses casos tem relação com o momento no qual isso é feito: “É um treino já automático, é uma forma de como desenho um braço, coloco esse braço na próxima pintura. O próximo quadro ou desenho é que vai descobrir que caminho eu vou seguir; não tenho isso premeditado, vai acontecer, acontece no próprio trabalho”.

Figura 46 – Desenho.
Fonte: Klein (2007, p. 260).

Nesses desenhos nota-se a presença constante da figura humana. Gustavo Rosa, todavia, não pinta só a figura humana, mas animais, naturezas mortas e outros objetos. Nesses desenhos e mais claramente em suas pinturas, a obra desse artista apresenta outros elementos, ao mesmo tempo em que remete a outros artistas. Isso ocorre com a obra Hot-dog (Figura 47), que lembra as pinturas dos carrinhos de vendedores de Alfredo Volpi; com Natureza morta (Figura 48), que apresenta características tanto de Cézanne quanto de Matisse e Carlos Scliar. Mas se observa nessas pinturas uma maneira própria, que é peculiar a Gustavo Rosa, de fazer uso de muita cor (como o azul, vermelho, amarelo e verde, quase sempre presentes em suas pinturas), associada a uma planificação dos elementos da pintura e do espaço onde elas se encontram (Figuras 47 e 48).

Figura 47 - Hot-dog, 2000. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 110 x 150 cm.
Fonte: Klein (2007, p. 121).

Figura 48- Natureza morta, 1991. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 40 x 50cm.
Fonte: Klein (1991, p.96).

As Figuras 49, 50 e 51 também fazem parte dessa apresentação de trabalhos, por representar a diversidade de desenhos e pinturas presentes nas obras de Gustavo Rosa ao longo de sua carreira, mas não remetem a nenhum artista em específico.

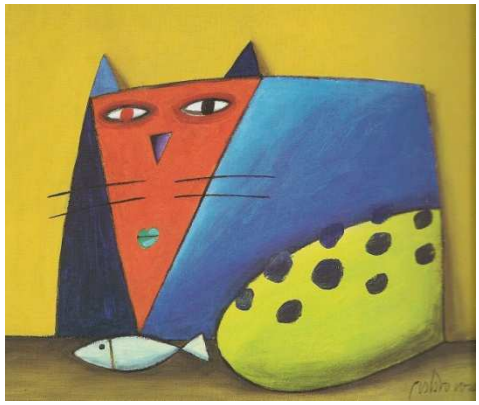

Figura 49 – A gata, 2006. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 40 x 50 cm.
Fonte: Klein (2007, p. 225).

Figura 50 – Cavalo, 1980. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 120 x 110 cm.
Fonte: Klein (2007, p. 80).

Já na serigrafia (Figura 51), o vermelho do chapéu e o ossinho bege fazem um contraste com o cachorro todo preto com um fundo claro.

Figura 51 - Sem título, 1979. Gustavo Rosa. Serigrafia.
Fonte: Klein (2007, p. 60).

Também há esculturas de grande porte em áreas externas de São Paulo, projetadas por Gustavo Rosa, a exemplo da Figura 52, o que mostra a diversidade da obra desse artista.

Figura 52 - Escultura de ferro. Na área externa da estação São Bento, 2000.
Gustavo Rosa.
Fonte: Klein (2007, p. 123).

Gustavo Rosa mantém uma dedicação à Arte Aplicada e envolvimento com o mercado de produtos; criou desde objetos isolados, como canecas e pratos, capas de livros, cadernos e listas telefônicas, camisetas, roupões e camisolas e embalagem de café, até campanhas institucionais. O artista não menospreza esse tipo de trabalho e relata que, quando é solicitado com determinadas encomendas para fins promocionais e de valorização de marcas, mergulha em uma espécie de surto criativo. Geralmente saem esboços, desenhos em técnica mista, colagens, na maioria das vezes pinturas, que estarão em campanhas publicitárias ou em embalagens de algum produto, sempre valorizando as marcas (KLEIN, 2007, p. 271).

Alguns desses trabalhos estão representados nas Figuras 53, 54, 55 e 56. Neles nota-se sempre a presença de figuras humanas rechonchudas.

Algumas vezes um trabalho já confeccionado sem a finalidade de uso nos meios de comunicação é eleito por um cliente para ilustrar uma campanha publicitária ou promocional; outras, o pedido exige que o artista encontre novas possibilidades em sua obra para atender um pedido específico.

Figura 53 – Escultura de resina. Gustavo Rosa. 21 cm de altura.
Fonte: Klein (2007, p. 272).

Figura 54 - Canecas, 2003. Gustavo Rosa. Campanha Visa.
Fonte: Klein (2007, p. 274).

Figura 55 - Prato, 2005. Gustavo Rosa. Yahoo.
Fonte: Klein (2007, p. 275).

Figura 56 – Fôlder. Gustavo Rosa.
Fonte: Klein (2007, p. 276).

Há também relatos de trabalhos de outros profissionais que são inspirados na obra de Gustavo Rosa. A *designer* de joia Cristiane Porto, inspirada em obras dele, extrai detalhes de

quadros em peças que buscam manter a leveza, o humor e o movimento de suas pinturas, utilizando rubis escuros, safiras de cores variadas e esmeraldas. A coleção estará circulando com a marca Gustavo Rosa by Cristiane Porto (Figura 57).

Figura 57 – Cartaz.
Fonte: Klein (2007, p. 290)

Para Gustavo Rosa, o papel da arte na sociedade contemporânea deve ser múltiplo e versátil, como disse em entrevista em seu Ateliê, localizado na rua Groenlândia, 310, no Itaim Bibi, São Paulo, no dia 6 de junho de 2009 (FERRA, 2009, p. 111). Segundo Klein (2007, p. 271), o artista que sabe lidar com isso concilia prestígio e lucratividade, conquistas recorrentes no caso de Gustavo Rosa.

Neste capítulo, as obras de Gustavo Rosa: A lavadeira (1965), Mulher (1976), Caça (2004), Banhista (2004), Abadogu (1995), Saudades (2004), Bailarina (2006), Pulando a cerca (2001), Dieta saúde (2002), Samba no morro (2007), Homenagem a Botero (1998), Nu (2005) e a Mulher pera (2009) são estudadas seguindo um percurso de observação e análise orientado metodologicamente pela semiótica peirciana, especialmente na sua classificação dos signos. Essas obras foram escolhidas por mostrarem diferentes fases de representação da figura feminina na obra de Gustavo Rosa, considerando o período de 1965 a 2009. Na análise, utilizando a semiótica da imagem baseada na Teoria Geral dos Signos de Charles S. Peirce, as obras revelam, na pintura em si (características plásticas, relação figura fundo, composição e outras) e nos temas, homenagens e relações diversas com a sociedade contemporânea, a cultura e a mulher brasileiras, bem como com obras de artistas do passado, que ficaram registradas nas histórias da arte do Brasil.

No período de 1960, quando morava no Morumbi, na cidade de São Paulo, bairro próximo a uma favela, mulheres e crianças, moradoras da favela, iam à casa da família de Gustavo Rosa apanhar baldes de água, autorizadas pela mãe do artista (KLEIN, 2007, p. 20). Nesse período, ele começou a retratá-las, já com traços que se tornaram característicos na sua produção posterior, como se pode ver na obra A lavadeira (Figura 58).

A obra A lavadeira mostra uma das primeiras pinturas da figura feminina de Gustavo Rosa, já em uma forma estilizada. Na pintura, o artista não representa um ambiente específico, seja um espaço externo ou interno. Só uma figura feminina faz parte da composição: uma mulher, com um dos braços e a mão no rosto, como se ela estivesse limpando o suor do rosto ou simplesmente cansada (Figura 58 - Detalhe 1).

Seu vestido verde-escuro recebe tons de verde-claro, que ajudam a compor uma estampa, que é tanto um modo de ser mais naturalista quanto de fazer uso de um modo mais expressivo de usar o pincel, ambas as características que não são da obra do artista posteriormente. Já o contraste de cor, obtido com o balde vermelho e o chinelo preto, é semelhante a outros contrastes verificados em obras posteriores (Figura 58 – Detalhe 2).

Figura 58 - A lavadeira, 1965. Gustavo Rosa. Guache sobre cartão 30x20 cm.
Fonte: Klein (2007, p. 42).

Figura 58 - Detalhe 1.

Figura 58 - Detalhe 2.

Os seus braços e pernas realçam, também, a sensação de volume. Em um ambiente aparentemente tranquilo e silencioso, a mulher se mostra estática e sem a definição de uma direção específica do olhar. As mulheres representadas em obras posteriores, a postura é mais dinâmica apesar da forma rechonchuda e o olhar é, às vezes, um elemento importante na relação da obra com o observador.

Nos anos de 1970, conforme Klein (2007, p. 39), a pintura de Gustavo Rosa, paralela à sua experiência como publicitário, é claramente influenciada por autores de quadrinhos e charges de jornais e revistas. Aparecem, também, os ensaios inspirados no cubismo (Figura 59). A figura humana é baseada tanto em ícones da pintura moderna quanto na comunicação de massa.

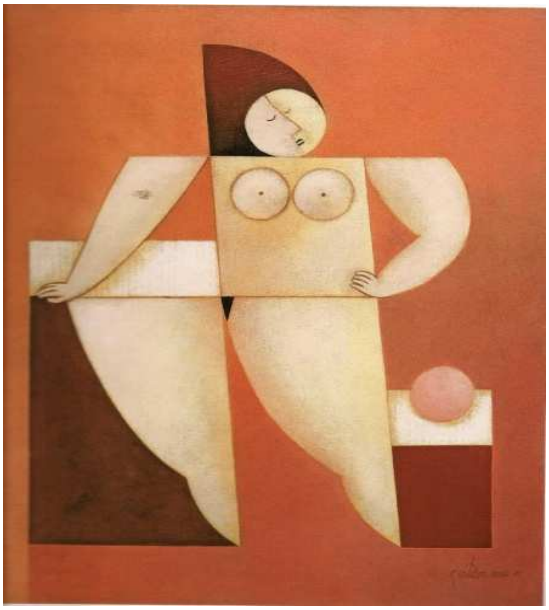

Figura 59 - Mulher, 1976. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm.
Fonte: Klein (2007, p. 55).

Os desenhos estruturados na geometria, as cores chapadas e os seios com a forma arredondada levam a associar a obra Mulher (Figura 59) às figuras fragmentadas da pintura de Picasso e, também, a várias outras obras, tanto de Milton da Costa quanto de Vicente do Rego Monteiro, nas quais os seios têm a mesma forma.

Para Gustavo Rosa, o nu não tem muita cor, assim, é preciso vestir as figuras e acrescentar alguns detalhes para criar o colorido (FERRA, 2009, p. 113). Na obra Mulher (Figura 59), a variedade de cor não se faz presente, de modo que essa é uma exceção entre suas obras. Aqui, ele usa somente a cor vermelha em seus variados tons. Verifica-se, porém, uma sugestão de movimento. Embora trabalhando com uma figura feminina centralizada e chapada, o movimento é dado pelo deslocamento dos membros que se encontram fragmentados em relação ao tronco e à cabeça.

Klein (2007, p. 48) relata que, nesse mesmo período de 1970, Gustavo Rosa se afasta da arte engajada para priorizar a liberdade de criação, não se preocupando com temas, motivos ou mensagem, isto é, qualquer motivo é motivo para desenvolver o exercício pictórico. Ainda em Klein (2007, p. 67), há relatos de que, nos anos de 1980 e 1990, a arte de Rosa passa por várias vertentes, mas mantém como principal característica a observação de aspectos simples do cotidiano, dos tipos pitorescos, o que faz com um olhar bem-humorado sobre as coisas e pessoas do dia a dia, firmando e caminhando para incorporar isso em um estilo bem pessoal.

Seus carrinhos de sorvetes e cachorro-quente e outros dessa época remetem a Volpi; já as figuras femininas criam um contraponto com as mulheres de Milton da Costa. Esta última relação, onde se nota a leveza do movimento da figura feminina, associada às formas generosamente curvas do corpo, pode ser vista comparando a obra de Milton da Costa (Figura 60) com a de Gustavo Rosa (Figura 61).

Tanto em Milton da Costa quanto em Gustavo Rosa há uma cor que predomina no fundo da tela. Em Milton da Costa, porém, o fundo é determinado somente por uma cor, na maioria de suas telas, já em Gustavo Rosa, esse fundo cria vários planos, com outras cores e, apesar disso, a figura feminina continua flutuando, pois o chão é mais para dar um contexto do que para criar uma composição realista.

Figura 60 - Menina, ass.1977. Milton da Costa. Óleo sobre cartão, 23 x 21 cm.
Fonte: Itaú Cultural (2009).

Figura 61 – Caça, 2004. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela 110x120cm.
Fonte: Klein (2007, p. 173).

Ainda na obra de Milton da Costa, esse fundo faz um contraponto com a figura feminina que se encontra regularmente em destaque na parte central da tela, sempre no primeiro plano e dando a sensação de estar flutuando (Figura 61 - Detalhes 1 e 2), leve e feliz.

Tais características são, também, predominantes nas obras de Gustavo Rosa, analisadas neste estudo.

Figura 61 - Detalhe 1.

Figura 61 – Detalhe 2.

Gustavo Rosa utiliza, no período de 1970, um desenho quase primitivista ou espontâneo, fugindo deliberadamente da elaboração mental requintada, pois sente que essa última seria prejudicial a uma captação mais viva da realidade, mas sempre destacando sua predileção pela figura humana (KLEIN, 2007, p. 48).

Para Klein (2007, p. 67), Gustavo Rosa, também, sempre revê obras de Pablo Picasso e Henri Matisse e reflete sobre elas, misturando ensinamentos e descobertas em seu trabalho. Também não faltam referências aos clássicos modernos, como Di Cavalcante e Tarsila do Amaral. Dessa forma, Rosa retorna a antigos temas, exercitando tanto o desenho como a composição da prática pictórica.

Na obra Banhista (Figura 62), Gustavo Rosa incorpora a cor da mulata, sempre exaltada por Di Cavalcanti. A flor branca contrasta com o marrom-escuro do cabelo ondulado (Figura 62 - Detalhe 1), a boca e o maiô vermelhos contrastam com a toalha azul, que harmoniza com o céu em um azul-claro; a mulher descansa com a cabeça sobre um dos braços, suas pernas estão dobradas, e encostada em uma das pernas se encontra uma bola verde, que pode ter a função plástica de contribuir e dar ênfase ao arredondamento das demais

formas. A composição leva a imaginar que a mulher, após praticar alguma atividade fisíca com a bola na praia, agora descansa.

Figura 62 - Banhista, 2004. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm.
Fonte: Klein (2007, p. 176).

Figura 62 – Detalhe 1.

Já na obra Abadogu (Figura 63), de 1995, Gustavo Rosa faz uma apropriação fiel da obra Abaporu (Figura 4) de Tarsila do Amaral, com modificações divertidas que remetem à cultura popular brasileira, como o maiô branco com bolinhas vermelhas (Figura 63 - Detalhe 1), a sandália (tipo havaiana), a margarida em uma das mãos e começando a despetalar (Figura 63 - Detalhe 2); as mudanças se completam com a lua que se encontra recortada (Detalhe 1). Na época (1995) em que foi criada para uma exposição, organizada por Raul Forbes, colecionador, ficou sem título; só mais tarde, após outras criações do mesmo gênero, recebe o nome de Abadogu.

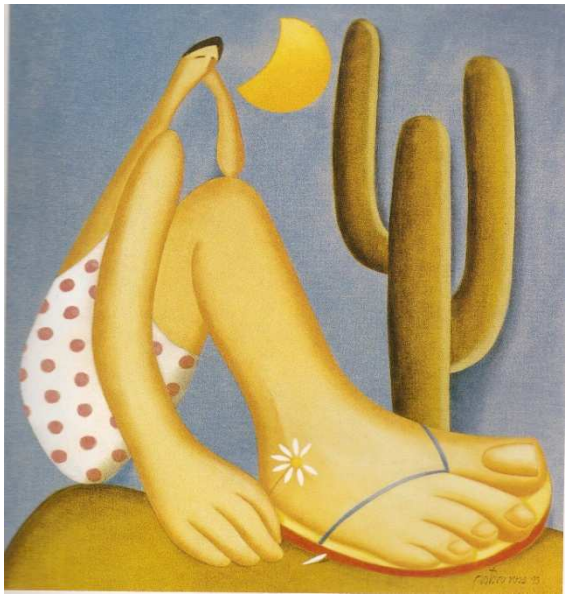

Figura 63 – Abadogu, 1995. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 87 x 73 cm.
Fonte: Klein (2007, p. 105).

Figura 63 – Detalhe 1.

Figura 63 – Detalhe 2.

Klein (2007, p. 90) relata que, “Com economia de traços e cores adequadas, Gustavo Rosa redesenha o mundo, transforma o universo de problemas em mundo de possibilidades”. Schenberg, crítico de arte, situa a produção de Rosa como semiprimitivista e lembra artistas considerados herdeiros do primitivismo, como Volpi e Tarsila do Amaral (KLEIN, 2007, p. 23).

De 2000 em diante, século XXI, a pintura de Gustavo Rosa reforça, sedimenta, solidifica e aperfeiçoa a criação, partindo de ensaios e experimentos de décadas anteriores. Dessa maneira, para Klein (2007, p.117), Rosa encontra a solução ideal, dando a sua obra uma coerência interna e passando uma mensagem bem-humorada do dia a dia em suas criações.

Também é a partir dos anos de 2000, ainda conforme Klein (2007), que as personagens rechonchudas, gordinhas simpáticas, jovens ou não tão jovens, bailarinas, esportistas, nadadoras, voltam com muita força, sempre mostrando uma felicidade e uma alegria de viver, parecendo sair da tela para caminhar na estrada da vida. São essas figuras femininas que possuem uma verdade carregada de histórias e de subjetividade. É uma figura feminina inventada, a criação de um signo, que se impõe e fascina na sua apreensão da expressividade humana e, também, pelo grafismo e pelo seu colorido.

Na obra Saudades (Figura 64) apesar do nu, ou seja, de a mulher não estar com as roupas e os acessórios nos quais Gustavo Rosa costuma inserir cor, esse elemento cor é bem marcante na parede - o amarelo -, na cama ou no chão em azul e vermelho (este com listas finas brancas, como se fosse um tecido). O contorno de toda figura feminina é feita com linhas em preto. O título Saudades leva a imaginar que a figura feminina, que está com o olhar na foto do homem que se encontra pendurada na parede, também está com o pensamento nele e com saudades dele. A foto remete à influencia e ao poder masculinos sobre a mulher. O corpo farto é representado pelos quadris e membros superiores e inferiores, bem rechonchudos e arredondados. Muitas mulheres desenhadas e pintadas por Picasso também apresentam o corpo arredondado e os membros com estilização ou deformação em relação ao corpo, mas tudo harmonizado entre si.

Figura 64- Saudades, 2004. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm.
Fonte: Klein (2007, p. 178).

Na obra Bailarina na barra, de Botero (Figura 65), a figura feminina tem a forma mais naturalista, apesar de ser bem “rechonchuda” e de essa forma lembrar formas geométricas; se pode ver que da ponta do pé à coxa, a perna lembra um cone. O movimento é representado pela posição de braços e pernas, o fundo é um espelho que reflete a parede verde e a cortina vinho do outro lado, sua roupa representa duas camadas de saias, malha de balé e meias brancas; a bailarina usa, ainda, sapatilhas, brincos e flor no cabelo ondulado, todas da cor vinho. A figura feminina está centralizada e seu olhar representado como se prestasse atenção em algo, talvez em alguém.

Já a Bailarina, de Gustavo Rosa (Figura 66), tem um “rechonchudo” estilizado, com características formais que remetem ao cubismo e a Picasso; as cores vibrantes lembram Matisse, que costumava pintar com as cores amarelo, vermelho e azul. O movimento é marcado no cabelo esvoaçante, na saia vermelha pintada com pinceladas rápidas e grossas, bem como nos braços, quadris e pernas em posição de dança. O uso de cor diferente em uma e outra perna também reforça essa ideia de movimento, mas essa fragmentação adquire um sentido dualista com o recurso da cor, como no tom da pele, que ora parece escuro, ora claro.

Figura 65 - Bailarina na barra, 2001. Fernando Botero. Óleo sobre tela, 164 x 11cm.
Fonte: Hanstein (2005, p.63).

Figura 66 - Bailarina, 2006. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm.
Fonte: Klein (2007, p. 237).

A cor da pele chega a se confundir com a malha de balé, embora separada com o contorno da linha preta usada também por todo o corpo. Enquanto as formas são mais rígidas e dotam a obra de racionalidade, suas distorções, o cabelo, a pincelada da saia e as nuances de cor dotam a obra de expressão. Nessa obra observa-se um misto de relações de semelhança e diferença entre Gustavo Rosa e os demais artistas referidos até aqui, em uma espécie de

apropriação e criação que formam um modo de pintar e de representar que se tornou próprio de Gustavo Rosa.

As análises que se seguem respeitam um percurso semelhante e indicado por Santaella (2008b). Tal percurso é explicado resumidamente na sequência deste texto. Embora seguindo em linhas gerais o percurso para análise indicado por Santaella, ele não está descrito sistematicamente em todas as análises aqui apresentadas. Isso porque, considerando as muitas semelhanças entre as obras, tal descrição tornaria o texto repetitivo. Assim, um detalhamento maior é dado às primeiras análises e um mais simplificado às demais, onde não são tratados detalhadamente alguns aspectos que são semelhantes entre as obras, colocando mais ênfase em suas diferenças.

Conforme já registrado nesta dissertação, teoricamente pode-se analisar, com base na teoria da semiótica peirciana, todos os tipos de linguagens, signos, sinais, códigos de qualquer espécie e tudo que neles está implicado. Considerando essa aplicação, Santaella (2008b) orienta que o caminho para a análise dos signos deve ser observado em três aspectos, correspondentes aos três componentes do signo (ele mesmo, seu objeto e seu interpretante). Esses aspectos são: a significação, a objetivação e a interpretação.

A “significação” e suas potencialidades advêm da relação do signo consigo mesmo, isto é, daquilo que lhe dá capacidade para funcionar como tal: pode ser sua qualidade, sua existência concreta ou seu caráter de lei. “Objetivação” é a relação signo-objeto, que estuda todos os problemas relativos à denotação, realidade e referência, ao documento e à ficção, à mentira e decepção. A “interpretação” é a relação signo-interpretante, que gera efeitos sobre o intérprete individual ou coletivo.

Assim, ainda Santaella (2008b), com a teoria semiótica peirciana torna-se possível a compreensão dos mecanismos mentais de recepção, processamento e interpretação dos fenômenos sensíveis à mente humana. A obra de arte, então, não é analisada como a representação material do pensamento do artista que a criou, mas do ponto de vista de como esse pensamento se comunica com o ambiente em que se encontra, por meio dos signos imagéticos que incorpora.

O que parece mais instigante nas pinturas de Gustavo Rosa, com base nisso, não é o fato de ele representar mulheres, mas compreender algo acerca do modo como ele as representa. Nota-se que as pinturas configuram uma realidade, ao mesmo tempo em que vão

se transformando a todo momento. Desta maneira, observando a figura feminina nas obras desse artista, encontram-se diferentes soluções de desenho e plástica, com linhas de contorno, volume, preenchimento de cor. Ainda que tudo seja usado para representar o mesmo objeto geral – "a mulher" -, se depara com diferentes mulheres, todas distantes do estereótipo da mulher de beleza clássica ou, mesmo, contemporânea. Muitos de seus temas específicos, também, não têm nada de clássicos ou heroicos ou nobres, como se pode ver nas obras já apresentadas aqui e na obra Pulando a cerca, 2001 (Figura 67), embora todas as suas mulheres pareçam ter muita confiança, dignidade e alegria de viver.

Figura 67 – Pulando a cerca, 2001. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 111 x 120 cm.
Fonte: Klein (2007, p.127).

As cores mais presentes nas obras de Gustavo Rosa e responsáveis, em parte, por isso são: o vermelho, o azul, o verde e o amarelo, cores primárias que remetem aos sentidos primeiros: intuição, sentimento, sensação; segundo Jung (*apud* CHEVALIER, 2006, p.280). Quando se começa a observar a figura feminina de Rosa, associa-se muito às pinturas de Fernando Botero. Com o tempo, todavia, compreende-se melhor as diferenças, como o maior naturalismo de Botero, tal como observado no capítulo anterior deste texto, e uma maior abstração de Gustavo Rosa. A cabeça da figura feminina de Botero é arredondada e com o pescoço grosso, no tronco aparece a marca da cintura, como na obra Baile na Colômbia (Figura 68). A pintura de Gustavo Rosa é ao ar livre, mais clara e parece sempre iluminada pela luz do dia, já a de Botero está em ambiente fechado e mais escuro, apesar de esse artista também fazer uso de cores fortes, mas não tão vibrantes. As suas pernas parecem estar na

mesma posição, apesar de uma mulher estar pulando e a outra dançando, dessa forma mostram uma agilidade, mesmo com o corpo rechonchudo.

Figura 68 – Baile na Colômbia, 1980. Fernando Botero.
Óleo sobre tela, 188 x 231 cm.
Fonte: Hanstein (2005, p. 84).

Em razão de a obra de Gustavo Rosa fazer uso regular de cores, recourreu-se a alguns autores para obter informações sobre o significado delas, conforme segue.

Para Jung (apud CHEVALIER, 2006, p. 280), na concepção analítica, as cores exprimem as principais funções psíquicas do homem: pensamento, sentimento, intuição, sensação:

a) azul - cor do céu, do espírito; no plano psíquico, é a cor do pensamento;

b) vermelho - cor do sangue, da paixão, do sentimento;

c) amarelo - cor da luz, do ouro, da intuição;

d) verde - cor da natureza, do crescimento. Do ponto de vista psicológico, indica a função de sensação (função do real), a relação entre o sonhador e a realidade.

Segundo Pedrosa (1989, p. 109), cor do fogo e do sangue, o vermelho é a mais importante das cores para muitos povos, por estar ligado ao princípio da vida. No Brasil, a visão do vermelho está marcada pela fusão do gosto de vários grupos étnicos.

Nas pinturas de Gustavo Rosa, essas cores – azul, vermelho, amarelo, verde - se relacionam em uma mesma composição que, além de carregar potencialmente esses significados, têm um caráter vibrante que resulta de estarem juntas na composição; isso remete a uma verdadeira alegria. A cor vermelha sempre está presente em suas pinturas e parece ser importante para transmitir, mais que uma ideia de vida (tal como registra Pedrosa), uma ideia de alegria de viver, graça, liberdade e emoção. Em grande parte, essa cor está nas roupas das suas mulheres, portanto, chama a atenção para elas e parece ajudar a enfatizar suas formas rechonchudas ou arredondadas. Dentre as associações de Jung, parecem caber aqui as de paixão e sentimento, associadas à figura feminina.

A obra Dieta saúde (Figura 69), pintada em 2002, é, portanto, descrita mais detalhadamente ao analisar a figura feminina, óleo sobre tela, com dimensão de 110x120 cm. Nessa época, Gustavo Rosa já tinha consolidado o seu estilo e se tornado conhecido aqui no Brasil e nos Estados Unidos (KLEIN, 2007, p. 292).

Figura 69 - Dieta saúde, 2002. Gustavo Rosa.
Óleo sobre tela, 110x120 cm.
Fonte: Klein (2007, p. 133).

Um modo muito genérico de considerá-la é como representando a pintura de Gustavo Rosa, papel que essa ou outra obra poderiam desempenhar em um livro de história da arte brasileira, ou que desempenham mesmo neste texto. Para esse signo, os aspectos gerais da pintura de Gustavo Rosa são o objeto; o interpretante será o efeito que essa imagem produzirá em seus espectadores sobre sua obra; o entendimento que eles terão sobre o que é a pintura de Gustavo Rosa em geral.

Essa imagem assume, considerando que o espectador olhe para ela dotado de conhecimento organizado sobre a obra do artista (fornecido pelo livro ou por este texto), um papel simbólico em relação a essa obra. Ao mesmo tempo, ainda, funcionam os ícones (a obra é semelhante a outras) e os índices (a obra é parte do todo). Sobre a ideia de signo simbólico Santaella e Nöth (2008, p. 65) escrevem: “sem o ícone, o símbolo seria impotente para significar e, sem o índice, perderia seu poder de referência”.

Antes da análise semiótica propriamente dita, fez-se o exercício de adentrar nela em uma experiência fenomenológica, com o intuito somente de contemplar. Como disse Santaella (2008b, p. 29), “Contemplar significa tornar-se disponível para o que está diante dos nossos olhos”. Assim, a pessoa deve olhar para uma pintura com olhos de criança, aguçando a sua sensibilidade para as primeiras impressões, tanto sensórias quanto abstratas que os fenômenos nela despertam.

De acordo com as três categorias fenomenológicas de Peirce e tal como descritas no primeiro capítulo desta dissertação, são três as fases da experiência fenomenológica: o olhar contemplativo, o olhar observacional e o olhar para conseguir abstrair o geral do particular.

Uma breve descrição do que vem a ser esse “olhar” para os fenômenos é:

a) olhar contemplativo, isto é, perceber as cores, linhas, superfícies, formas, luzes, contrastes; enfim, tudo sob o domínio da sensibilidade (qualidades);

b) olhar observacional, ou seja, observar sobre a situação comunicativa que a pintura coloca no espectador; a experiência de estar diante de algo que se apresenta na sua maneira singular, onde todos os traços lhe são particulares (sua existência);

c) olhar aos fenômenos para abstrair o “geral do particular” em função da classe a que pertence. Assim, não são apenas qualidades apreendidas, nem singularidades percebidas, mas o ajustamento do particular em classes gerais (aspectos de lei).

Depois de se ater a essa experiência, dá-se início à atividade analítica, começando pelo fundamento do signo. O primeiro tipo de fundamento do signo está nas qualidades (qualissignos) que ele apresenta e, para se ater a isso, deve-se levar em consideração apenas o aspecto qualitativo do signo, contendo os impulsos de querer nomear as coisas; deve-se procurar ter um olhar sensível como de uma criança ao se deparar com uma imagem que lhe chama atenção por si só.

Assim, na obra da Figura 69 há cores vivas e chapadas, cores que irradiam e saltam aos olhos, como o rosa *pink* em contraste com o azul anil, complementados pelos amarelos, verdes e alaranjados. Um elemento marcante dessa composição é a cor *pink*, usada no vestido e no chapéu da figura feminina. Observam-se, também, as linhas curvas e retas, em preto sobre amarelo, e também algumas linhas retas vermelhas, que contrastam com a leve irregularidade da textura visual do fundo da tela, enfatizada mais na metade inferior da tela, com pinceladas em amarelo esverdeado.

Embora reconhecendo as texturas visuais, a pintura produz efeito de superfície chapada (ênfase na bidimensionalidade da imagem). Como não há uma linha marcando rigidamente o horizonte, a ilusão de profundidade de campo fica por conta de uma sequência de planos e das cores que vão desde uma cor de terra na parte inferior até um azul na parte superior. Têm destaque, sobre os planos de fundo e em primeiro plano na área central da composição, o grande volume da figura feminina e seu “peso” visual dado pela cor marcante, *pink* e pelos círculos amarelados das rodas de bicicleta, de onde brotam feixes de linhas distribuídas radialmente. Os cabelos da figura central são constituídos de algumas linhas pretas onduladas e na horizontal, como que erguidos pelo vento (Figura 69 - Detalhe 1).

Figura 69- Detalhe 1.

O primeiro campo de referência do olhar se encontra na figura feminina colocada na parte central da composição e, depois, o olhar caminha pelos planos pictóricos que formam chapadão fundo.

O segundo fundamento do signo está em seu caráter de ser ou indicar um existente ou algo que é singular (sinsigno). Nesse nível, a capacidade perceptiva é que deve entrar em ação, isto é, deve-se saber discriminar os limites que o fazem diferente do contexto ao qual pertence. Para Ferreira (1997 apud SANTAELLA, 2008b, p. 31), esse segundo tipo de fundamento do signo implica a observação do modo particular como o signo se corporifica, na

observação de suas características existenciais, quer dizer, daquilo que é nele irrepetível, único.

Está-se diante de uma tela que é uma obra única e com elementos únicos, de um lado, sua particularidade está na maneira singular como que ela se apresenta. De outro, esse seu modo particular é, em parte, resultado do modo específico do artista de pintar.

O terceiro fundamento do signo está no seu aspecto de lei (legissigno). Nesse caso, esse sinsigno particular pertence à classe de pinturas a óleo. Enquadra-se, ainda, na classe das pinturas contemporâneas (KLEIN, 2007, p. 134) e na de arte figurativa. Também respeitam um padrão muito usado de pinturas em telas retangulares, verticais. Todos esses aspectos dessa tela particular configuram-na como parte de uma série de legissignos, pois nela algumas leis das pinturas em geral se corporificam.

De um modo mais específico, pertence à classe de pinturas de Gustavo Rosa e, mais especificamente ainda, à de pinturas de figuras femininas. Como tal, contém os elementos gerais dessa pintura, os quais são delineados nos capítulos 1 e 2 desta dissertação e continuam sendo investigados aqui. A clara compreensão disso, todavia, é algo que depende da consideração de todas as obras que constituem o *corpus* e sobre o que será tratado mais adiante neste texto. Cabe dizer aqui que tal compreensão vai depender das relações de similaridade entre as obras, que permitirão destacar aquilo que é regular em todas ou na maioria delas.

Na análise do fundamento do signo, segundo Santaella (2008b, p. 33), a realidade de fenômeno e de signo se mistura, pois um signo está sempre corporificado em uma “coisa”. Ainda Santaella, para Peirce, “todo signo, está encarnado em alguma espécie de coisa, quer dizer, todo signo é também um fenômeno, algo que aparece à nossa mente”. Conforme as orientações para aplicação da autora, após examinados os fundamentos dos signos, deve-se caminhar para a análise dos tipos de objetos a que esses fundamentos transportam.

Para considerar a relação do signo com o objeto, deve-se ter em consideração que o signo tem dois objetos: o objeto dinâmico (real) e o objeto imediato (que está corporificado no signo). A melhor maneira de iniciar a análise da relação objetal é pelo objeto imediato, pois o objeto dinâmico só está presente via objeto imediato, que é interno ao signo. O objeto dinâmico, todavia, deve ser o foco da análise e nem sempre se distingue claramente do

imediato. São as relações entre signo e objeto dinâmico que podem ser ditas icônicas, indiciais ou simbólicas.

Para chegar ao objeto deve-se nos perguntar sobre o modo como o qualissigno sugere seus possíveis objetos, o modo como o sinsigno indica objetos existentes e o modo como o legissigno representa seu objeto.

Na obra Dieta saúde, de Gustavo Rosa (Figura 69), o plano de fundo, na parte superior, se assemelha ao céu durante um dia claro, pela qualidade suave e iluminada da cor azul; já os dois planos de meio parecem estar associados a elevações montanhosas e cobertas de vegetação rasteira, pelas cores e texturas das pinceladas amarelo-esverdeadas (tem-se sensação de duas elevações, pela mudança nas tonalidades, sendo as mais acinzentadas consideradas mais distantes do espectador). O chão se define pela cor e textura do plano inferior, bem como pela posição da bicicleta e, também pelas flores, ao pé da montanha que, associadas às cores claras dos planos de fundo, remetem a um dia de primavera. Na cesta amarela encontram-se frutas: um pedaço de melancia, bananas, maçãs e laranjas; frutas conhecidas e recomendadas para dietas ou para uma vida saudável que, além de formarem um conjunto semanticamente diversificado, permitem ao artista combinar suas cores: vermelho, amarelo e verde (Figura 69 - Detalhe 2). Associada ao verde e às flores o espaço sugere ser um caminho em um parque. A mulher rechonchuda pedalando a bicicleta parece estar, assim, em um passeio ao ar livre nesse local.

Figura 69 – Detalhe 2.

As formas arredondadas da figura feminina dão a ideia de volume, de mulher gorda; seu modo de vestir remete a algo ao mesmo tempo simples (poucos detalhes da roupa e cor forte) e sofisticado (chapéu e saltos); além disso, ela parece tranquila e decidida com esse passeio de bicicleta, isto é, com muitas pedaladas espera se tornar uma mulher mais esbelta; até as frutas na cesta da bicicleta estão associadas a essa ideia de dieta.

Quando o poder representativo fica no nível de pura sugestão, e a pintura chama atenção para si mesma como pintura, ou seja, para aquilo que faz dela uma pintura: cores, linhas, volumes, contrastes e texturas, e chama atenção para suas qualidades internas, aí tem-se um signo icônico. Pode-se dizer que em boa parte é assim que funciona essa obra; ela chama atenção tanto pela composição e uso de cores que lhe são peculiares, quanto pela singularidade da figura feminina.

Já quando se fala a respeito do poder de referência das imagens, o reconhecimento e a identificação daquilo a que ela se refere, caminha-se para o campo indicial. Esse também ocorre aqui, embora nem sempre claramente distinto do icônico e acrescentando muito pouco ao que já foi levantado por sugestão, de modo que levam a dizer que o nível icônico é mais relevante do que o indicial.

Para analisar o aspecto indicial, deve-se considerar que ele se distribui em dois níveis: a indexicalidade interna à própria composição e a indexicalidade externa; juntas contêm o poder indicativo das imagens. No nível interno são tratados os signos que indicam o significado de um outro signo interno; assim, fato de se ter uma bicicleta sobre um dos planos indica que esse funciona semanticamente como um chão; tal conclusão, todavia, já havia sido levantada pela sugestão da cor.

O texto da capa da revista que está na mão da mulher - O Prazer de Viver Light - sugere e vem reforçar a interpretação anterior: ela tem algum interesse em passar de gorda a não gorda (Figura 69 - Detalhe 3). Se considerar, todavia, a relação da pintura com o seu título Dieta saúde, tal sugestão passa a ser mais uma indicação de que a mulher representada tem a intenção de fazer dieta. Os traços da mulher na capa da revista remetem a uma mulher existente à época da obra e cuja imagem foi divulgada pela mídia, juntamente com a informação de que teria passado por diferentes dietas, voltando a engordar algumas vezes após cada uma delas e tendo, finalmente, mantido a forma magra. Trata-se, nesse caso, de uma referência indicial ao contexto social e cultural da época da obra.

Figura 69 – Detalhe 3.

Também no nível da indexicalidade externa, de como a obra indica o mundo exterior, as referências levam a conclusões muito semelhantes às que já se chegou por meio dos ícones: um parque, luz diurna, primavera. Tais signos indiciais, todavia, são meras referências e não podem ser considerados índices genuínos, tal como a assinatura, que indica que a pintura foi realizada por Gustavo Rosa; ou as pinceladas que indicam uma sutil expressividade do artista nas texturas vusuais.

O símbolo diz respeito aos elementos culturais, que são as convenções de uma sociedade ou de uma época que essa pintura incorpora. Santaella (2008b, p. 93) ressalta que os aspectos simbólicos são mais propriamente examinados no momento da análise do interpretante dinâmico, quando o signo se relaciona com um intérprete de fato. Nesses casos, o modo como o símbolo se atualiza vai depender do intérprete, do repertório cultural que ele internalizou, de forma que alguns significados simbólicos serão atualizados e outros não.

Nesse ponto, já se passou da análise da referencialidade dos signos, para acompanhar os efeitos interpretativos do signo. O início da análise semiótica faz-se necessariamente, como já registrado, na posição do interpretante dinâmico daquela semiose específica. De acordo com Santaella (2008b, p. 39):

> É muito importante lembrar que, em todo ato de análise semiótica, sempre ocupamos a posição lógica de interpretante dinâmico, pois analisar também significa interpretar. Uma semiose só pode ser estudada a partir do ponto de vista do analista. Este ponto de vista corresponde, na semiose, ao lugar do interpretante dinâmico. A diferença que vai entre uma interpretação analítica e uma interpretação intuitiva, muito embora a primeira não exclua a segunda, está na utilização que a análise faz das ferramentas conceituais que permitem examinar como e por que a sugestão, a referência e a significação são produzidas.

O analista, portanto, sempre está implicado na própria análise, o que não quer dizer que essa análise se justifica na sua subjetividade, pois ele deve tornar razoáveis suas conclusões e embasá-las em uma ciência formal (semiótica ou outra).

Na análise dos interpretantes, devem-se considerar os aspectos envolvidos no fundamento do signo e as relações do signo com seu objeto. Além disso, para Santaella (2008b, p. 40), “os níveis interpretativos efetivos distribuem-se em três camadas: a camada emocional, a camada energética e a camada lógica, esta a mais importante quando o signo visa produzir cognição”. Se o intérprete não tiver conhecimento da regra interpretativa para guiar uma interpretação, ficará sob o domínio do interpretante emocional ou energético.

O interpretante imediato envolve todos os efeitos que o signo está apto a produzir, no instante que encontrar um intérprete. Pode-se assim perguntar: Que potencial interpretativo essa pintura tem? Sem dúvida, esse potencial vai desde mostrar o seu valor simbólico e documental até as livres associações a partir da exuberância dos volumes e cores que saltam aos olhos, produzindo efeitos de alegria, qualidade de vida e harmonia.

Avançando no nível do interpretante dinâmico, são as regras interpretativas, dependentes dos hábitos associativos do intérprete que serão processadas. Essas regras dependem do seu repertório, ou seja, da experiência que ele já teve com o campo do signo, dos conhecimentos históricos e culturais que já internalizou ou memorizou. Assim, alguns intérpretes, entre eles os leitores desta dissertação, poderão perceber a intertextualidade dessa pintura com outras obras que marcaram a história da pintura.

Ainda, na obra Dieta saúde (Figura 69), a cabeça de perfil pode estar associada aos desenhos de Juarez Machado - rosto de perfil ovalado, com o nariz bem fino, grande e marcante -; enquanto o formato das pernas e dos braços se aproxima do das figuras femininas de Botero. As imagens indicam um parque, com um caminho, uma bicicleta, uma mulher gorda, flores, céu, montanha. Embora de um modo particular, ao compor uma figura humana em uma paisagem, a pintura carrega uma carga simbólica que advém de toda a tradição pictórica da paisagem. Essa carga simbólica é reforçada, ainda, por outro aspecto, também simbólico: artista não se importou em retratar um ambiente que existiu ou existe, somente o que sua imaginação constrói e que o espectador reconhece porque tanto o artista como este partilham os conhecimentos sobre um conjunto de convenções usadas desde tempos muito remotos por artistas de diferentes épocas na construção de suas imagens. A pintura representa um ambiente determinado pelo artista, e esse ambiente dialoga com os ambientes conhecidos e com a própria história da pintura.

Ao atingir o nível do interpretante dinâmico, o intérprete se aproxima, também, do nível do interpretante final (ou geral); em outras palavras, daquilo que liga a obra às regras culturais, aos padrões históricos e outros. No nível do interpretante final, essa pintura (Figura 69) deve ser analisada, portanto, sob o ponto de vista de quem conhece arte, particularmente a história da arte contemporânea figurativa, pois, sem esse conhecimento, o observador ficará no nível do interpretante emocional, enquanto os estudiosos adentram aos mais variados aspectos do interpretante lógico, dependendo o repertório de conhecimento do intérprete. De outro lado, a obra deve ser vista por quem conhece a cultura ocidental e contemporânea, além do modo como a mulher brasileira se comporta diante de certas questões. Muitas mulheres hoje, e também muitas brasileiras, têm o habito de viver fazendo dieta; quando terminam uma e não conseguem o peso desejado, partem para outra dieta, sempre sugerida pelo corpo escultural (tido como ideal) de alguma mulher famosa mostrada pela mídia. Observa-se que as figuras femininas de Gustavo Rosa, em especial a que está apresentada nesta obra, remetem a essas mulheres, pela ênfase do artista na forma volumosa dessas figuras. Ao mesmo tempo, contudo, elas não parecem tristes, sofridas, angustiadas; são alegres, elegantes, bem-humoradas. Esse aparente paradoxo é parte de um pensamento que continua sendo desenvolvido em outras análises.

Assim, o interpretante final não é um interpretante particular, pois o termo “final” refere-se ao teor coletivo da interpretação. Se do ponto de vista do interpretante dinâmico, os signos que hoje despertam um parecer podem produzir significados diferentes dos atuais em outro intérprete, dependendo sempre do conhecimento e do repertório do interpretante, no nível do interpretante final todas essas interpretações contribuem para o crescimento do conhecimento coletivo sobre a obra. Aqui se aproxima desse coletivo ao dar continuidade ao processo de análise com outras obras do artista, a começar pela Samba no morro (Figura 70), de Gustavo Rosa.

Deste ponto em diante, parte-se diretamente dos elementos qualitativos para a relação referencial, com ênfase para a icônica e a simbólica, que parecem complementares e mais determinantes na obra de Gustavo Rosa. Dentre os elementos simbólicos, são enfatizados aqueles que parecem vincular as obras diretamente a elementos da cultura brasileira, tendo os que relacionam essas obras com a história da arte, e trabalhados com mais ênfase no Capítulo 2 desta dissertação.

Nessa obra, Gustavo Rosa representa uma cena, como indica o título da obra, na qual a personagem principal está sambando. A imagem, porém, remete ao frevo em particular, por causa da pequena sombrinha (Figura 70 - Detalhe 1) e, também, do modo como suas pernas estão posicionadas, isto é, o que pode ser reconhecido por aqueles que conhecem os passos dessa dança.

A linha dá formas arredondadas ao corpo, que possui os membros exagerados e distorcidos em relação ao tronco e ao objeto (sombrinha) que segura. Os contornos das pernas e dos braços caracterizam uma das personagens preferidas do artista: a mulher rechonchuda (Figura 70 - Detalhe 2). A personagem parece estar imersa em sua música, com os olhos bem abertos, movida pelo ritmo. Nota-se também o olhar enigmático da mulher, que parece olhar diretamente para o espectador e os olhos, que chamam a atenção por serem cada um de uma cor, um vermelho e o outro azul, dando assim um sentido dualista com o recurso da cor. Esses olhos também são visíveis em outras pinturas da figura feminina. Ela olha diretamente para o espectador com semblante alegre e confiante.

Figura 70- Samba no morro, 2007. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 50 x 40 cm.
Fonte: Klein (2007, p. 244).

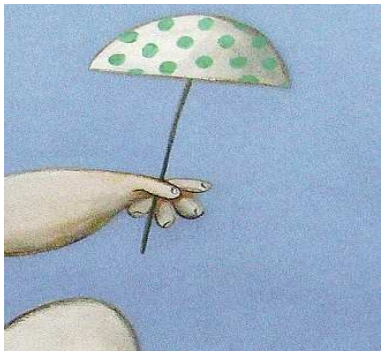

Figura 70 – Detalhe 1.

Figura 70 – Detalhe 2.

Sua feminilidade e vaidade são caracterizadas não só pelo seu comportamento, mas também pela sua roupa e seu elegante salto alto, que tem o detalhe da tirinha no tornozelo cuidadosamente marcado (Figura 70 - Detalhe 3).

Figura 70 – Detalhe 3.

O pé direito firme no solo e seus braços abertos, sorrindo e vestida somente com um biquíni vermelho, que deixa suas pernas à mostra enquanto ela se movimenta, insinua firmeza e confiança, como se ela estivesse posando (Figura 70).

A mulher aqui representada em Samba no morro simboliza aspectos da cultura brasileira, idealizada pela alegria de seu ritmo autêntico, o samba e/ou o frevo, dois ritmos bastante comuns no Brasil. Além disso, ela tem a beleza do povo mestiço, representado pelos cabelos pretos e pele mulata.

Na obra Homenagem a Botero (Figura 71), Gustavo Rosa tanto remete o espectador a fazer relação entre sua figura feminina e a desse artista, quanto modifica características marcantes na figura feminina de Botero: o rosto não é redondo e o pescoço é uma continuação do colo, o seu corpo rechonchudo é um todo, não demarcando a cintura. A homenagem é mais pela forma avolumada da mulher e pelo texto da revista que segura na mão com o nome Botero (Figura 71 – Detalhe 1). Aqui mais uma vez o título da obra tem o reforço de um signo interno a ela, um indicando o outro.

A paisagem na qual a mulher é inserida remete mais às paisagens a céu aberto das outras obras de Gustavo Rosa, as quais parecem se referir sempre a certo estereótipo da paisagem brasileira (mar, sol, colorido vibrante), sem referência aos ambientes internos de Botero. O colorido da tela remete ao calor, à alegria e descontração de um ambiente, também facilmente associado com o "clima" das praias brasileiras. As diferentes tonalidades de azuis, amarelos e verdes dão à personagem um contraste com o seu tom de pele distinto.

Figura 71 - Homenagem a Botero,1998. Gustavo Rosa.
Óleo sobre tela,120x110 cm
Fonte: Klein (2007, p. 111).

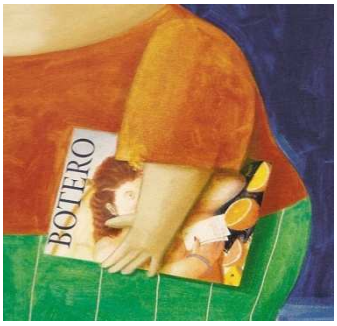

Figura 71 – Detalhe 1.

No centro do espaço pictórico, uma mulher é representada. A cor da pele e o cabelo caracterizam uma das personagens preferidas, tanto de Botero quanto de Gustavo Rosa: a mulher rechonchuda. Seu corpo é curvilíneo e sensual; a sensualidade é explícita pelo decote de sua blusa que mostra o ombro, deixando nu o colo. Seus gestos demonstram firmeza e confiança, como se estivesse caminhando despreocupadamente. Sua atitude demonstra controle, ou pelo menos, conforto em sua posição.

O corpo possui, ainda, os membros em menor proporção em relação ao resto do corpo e aos objetos (revista, sombrinha) (Figura 71 – Detalhes 1 e 2).

A profundidade de campo na cena é dada por meio da construção de planos: a personagem principal em pé ao centro é colocada contra um fundo no qual o mar e o céu se ligam à areia da praia.

Figura 71 – Detalhe 2.

Conforme já verificado no Capítulo 2 desta dissertação, existem características próprias da obra de Gustavo Rosa que fazem ultrapassar sua temporalidade histórica e comunicar-se com diferentes épocas e períodos. Ao observar os três Nus (Figuras 22, 72, e 73), notam-se semelhanças na posição da figura feminina, no gesto da mão, na forma de reclinar e, também, que todas elas são o foco central da obra. Essas imagens mostram pinturas a óleo de diferentes épocas, nas quais a figura feminina vai sendo redescoberta pelos artistas.

A obra Nu (Figura 72), de Gustavo Rosa, mostra uma figura que assume uma posição que remete a outras obras da história da arte, como A Maja desnuda (Figura 73) de Goya. Tem muita cor nos detalhes: parede amarela, janela azul, chão ou tapete verde com listas finas em branco, flores coloridas sobre o braço. O nu feminino com formas volumosas, quadris ou ancas rechonchudas, coxas colossais, seios arredondados, até pequenos em relação ao todo do corpo, aparentemente desprovido de desejo ou paixão, a despeito da nudez, chama a atenção por uma espécie de harmonia paradoxal. Na espécie de dualidade que Gustavo Rosa parece marcar em suas obras, muitas vezes, pelo recurso do colorido dos olhos: cada um de uma cor.

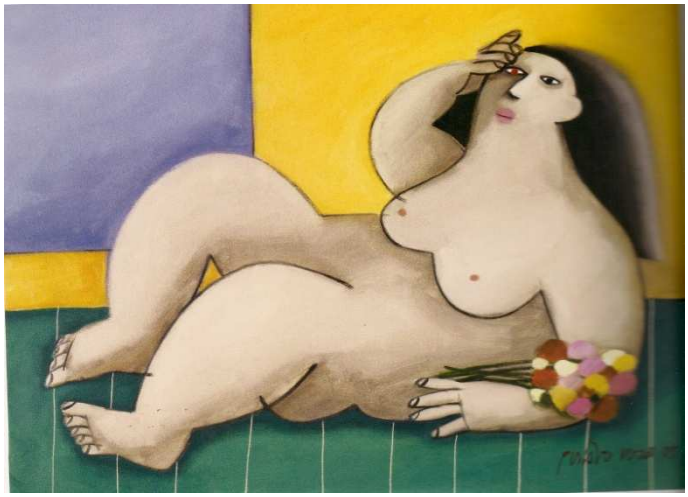

Figura 72 - Nu, 2005. Gustavo Rosa. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm.
Fonte: Klein (2007, p.218).

Já em Nu azul, de Matisse (Figura 22), segundo Perry (1998, p.58-59), o nu sugere um paraíso tranquilo e luxuriante; dessa forma reelabora um conjunto de convenções oitocentistas, sugerindo a prostituição, tema comum na época. Seu corpo tem a pele azul clara, que funciona como um símbolo desse oásis primitivo. A técnica parece tosca e artificial, combinando as distorções da figura feminina com uma mistura de facetado e áreas de cores mais planas.

A obra A Maja desnuda (Figura 73), também foi identificada por historiadores como prostituta. Para Clark (2004, p. 196), o nu é significante primordial do sexo. O olhar parece perdido e pensativo, enquanto seus braços levantados seguram a cabeça reconfortante sobre as almofadas, o espaço é escuro e a claridade foca mais os seios e o ventre, os quadris e as coxas também são volumosos.

Figura 73 - A Maja desnuda (1746-1828). Francisco Goya.
Fonte: Arquitetura e Design (2010).

Todas essas três figuras são unidas pelas semelhanças presentes, principalmente, na figura feminina, recostada e com o corpo nu voltado de frente para o observador. O significado da prostituta é elaborado social e culturalmente nessas e outras obras, de modo que, quando Gustavo Rosa adota esse modo de compor, ele também parece adotar esse significado como tema da obra. Em que pese isso, as diferenças qualitativas entre elas são marcantes: em Gustavo Rosa, a composição é colorida, a figura feminina é definida pela linha de contorno e a pele tem a cor da mulata; em Matisse, a composição é marcada por tons azuis e amarelo-esverdeado, a pele é azulada; já em Goya, os tons são escuro, marrom e verde, a pele se aproxima à cor natural. Há também diferenças no tipo de pincelada, no ambiente, entre outras que relacionam as obras com os artistas e suas respectivas épocas.

Toda obra é expressão de seu tempo e do espírito criativo que a produziu. Também, toda a obra tem uma natureza física que, por sua vez, pertence a um contexto histórico-geográfico, que a torna signo desse. Apesar disso, toda obra possui qualidades que transpõem as intenções do criador, do contexto que a produziu e dos espectadores. Portanto, o significado da obra (da imagem que ela carrega), assim como das interpretações particulares, está além das intenções do artista. Por isso, a obra, mesmo a figurativa, onde aparentemente o objeto é claro, é infinita e nunca passível de ser compreendida por inteiro; e o espectador nunca deixa de acrescentar, transformar e reformular os significados dessas imagens.

A obra A mulher pera (Figura 74), de Gustavo Rosa é último quadro produzido até a data em que esta autora esteve em visita de estudos no Estúdio de Gustavo Rosa, para entrevistá-lo e para ver as obras de fato. Estar diante delas, na sua presença física, foi importante para evitar equívocos resultantes de lidar apenas com representações imagéticas das obras, dado que essas nem sempre podem ser fiéis na cor, na textura e em outros detalhes

que definem os aspectos qualitativos da obra. Santaella (2008b, p. 89) reforça a importância de conhecer as obras quando se propõe a analisar obras de arte:

> Esse aspecto é muito importante para quem estuda arte, porque um sin-signo quadro apresenta quali-signos que são diferentes dos quali-signos de um signo de reprodução. Quando o suporte se modifica, mesmo em se tratando de uma reprodução, os quali-signos necessariamente também se modificam.

Figura 74 - Mulher pera, 2009. Gustavo Rosa.
Óleo sobre tela, 54 x 65 cm.
Fonte: Foto da autora, tirada no Ateliê do artista.

No caso da obra Mulher pera (Figura 74), o artista estabelece relação entre ela e as mulheres exaltadas pelas mídias. Gustavo Rosa diz, antes de gravar a entrevista, que há a mulher pera "[...]: como há a mulher melancia, mulher moranguinho, que são aclamadas pela mídia, jornais, revistas e os meios de produção eletrônicos na TV". O corpo da figura feminina nessa obra tem o formato de uma pera e, para reforçar essa ideia, ao lado desse mesmo corpo o artista pintou uma pera (fruta). Aqui nota-se que Gustavo Rosa mantém o traço firme, a composição clara e a adoção de temas bem-humorados, que são característicos da obra. A referência à relação entre a figura (mulher) da obra e a mídia contemporânea bem popular revela que esse artista não tem preconceito com temas. Cabe destacar, diante dessa obra e comparando-a com as demais analisadas aqui que, desde a obra A lavadeira (primeira obra desta análise) até a obra Mulher pera (a última), os aspectos qualitativos e compositivos da sua obra mudaram bastante. Com essas mudanças, as obras aqui analisadas deixam de lado um modo de representar mais naturalista, para adotar um outro, mais abstrato e incorporando uma significação mais simbólica do que referencial. Isso pode ser notado nas características que foram levantadas ao longo do texto e são sintetizadas a seguir.

A composição de uma figura sobre um fundo, que é regularmente um espaço aberto, já aparecia em A lavadeira e é mantida nas demais obras. A representação desse espaço, por meio de planos coloridos, que sugerem certa profundidade de campo sem, contudo, fazer uso de perspectiva, é algo que surge posteriormente e vai sendo mantido. O uso de duas ou mais cores primárias na mesma obra, que podem estar mesclados com outros tons, sempre muito claros e iluminados, também vai se firmando. O uso de texturas visuais muito suaves, em pinceladas que denunciam uma expressividade artística, apesar de os planos de cor parecerem quase “chapados”, também é algo que vai sendo aprimorado.

A representação da figura feminina, ora com linhas curvas, ora com linhas retas, mas sempre construindo formas que sugerem grande volume, é algo que está colocado potencialmente em A lavadeira, mas vai sendo definido e mantido posteriormente. A forma da figura na obra Mulher pera, porém, diferentemente das outras, a torna quase um objeto: ela é meio mulher meio objeto, e isso é algo que é importante marcar. Essa dualidade mulher-objeto, notada aqui, embora torne essa mulher diferente das demais, de outro lado a torna, também, muito semelhante, porque trabalha com o sentido da dualidade já detectado antes. Essa dualidade é, também em Mulher pera, marcada nos olhos e nos cabelos (de duas cores).

Tal é a insistência do artista em marcar essa dualidade nas obras que, talvez, seja esse o significado que mais importa aqui, associado a sua reelaboração da figura feminina para representar essa mulher que, como visto, remete a uma mulher brasileira comum. Em todas as obras, ela não é uma mulher em específico, mas sempre “a mulher brasileira comum” - ora dona de casa, ora se divertindo, ora prostituta, ora preocupada com a forma, ora a mulher gostosa e aclamada pela mídia - no sentido genérico do termo.

Daí o objeto do signo deixar de ser apenas algo particular, ligado à experiência subjetiva do artista – uma mulher que foi pegar água na casa da mãe -, para ser um geral, um objeto real – que contem algo que é comum a toda uma classe. Com isso o signo passa de indicial a simbólico. E pertence à natureza simbólica dessa mulher representada por Gustavo Rosa essa dualidade, registrada iconicamente nos membros de duas cores, no cabelo de duas cores e na marca “olhos de duas cores”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação foi abordada a representação da figura feminina na obra do artista Gustavo Rosa, fazendo um recorte para obras onde esse tipo de figura aparece, entre os anos de 1965 e 2009. Para o desenvolvimento deste trabalho foram revisados elementos teóricos e históricos sobre a pintura da figura humana de um modo geral, para depois focar mais especificamente na figura feminina e, também, em conceitos da semiótica peirciana. Com isso foi possível estudar com maior propriedade o recorte feito por este estudo na figura feminina presente nas obras de Gustavo Rosa.

Ao adentrar nos conceitos teóricos e metodológicos para a aplicação de uma perspectiva semiótica peirciana, tomou-se contato com alguns conceitos que orientaram a leitura e, com isso, poder entender a relevância no desenvolvimento de habilidades cognitivas capazes de promover a interação do leitor com os signos e seus processos de significação. Não se tratou aqui em seguir sistematicamente a metodologia organizada por Santaella (2008b), mas parte desse modelo para proceder às análises, de modo a perceber as relações internas, bem como aquelas que existem entre as pinturas de Gustavo Rosa e as dos velhos mestres do passado. Com relação a essas últimas, percebe-se uma aproximação maior com os do modernismo.

Ao longo dos capítulos, essas figuras femininas foram se transformando, nos diferentes períodos de sua pintura. No início desse período, a figura feminina era representada de uma maneira mais naturalista do que nos desenvolvimentos posteriores, porém, já apresentava características de uma estilização, presente na maioria das obras. Enquanto essa estilização vai se tornando característica, a obra de Gustavo passa por um desenho que remete ao cubismo até chegar às formas arredondadas, caracterizando uma mulher rechonchuda. Essas formas são parte do seu modo próprio de pintar hoje e foram consideradas relevantes para caracterizar a obra desse artista neste estudo.

Outro elemento pictórico marcante na obra de Gustavo Rosa são as cores que ele deu às mulheres em suas pinturas e, também, aos objetos e outros elementos da natureza presentes no espaço da obra, além do próprio espaço. O artista experimentou diferentes cores, fazendo clara opção pelas básicas (verdes, azuis, amarelos, vermelhos), além do *pink* (um tom muito forte de rosa), que se tornaram vivas e luminosas, pela opção de tons claros, abertos.

Há também que destacar os hábitos dessa figura feminina ou dessa mulher que, segundo as palavras do próprio Gustavo Rosa, em entrevista concedida e publicada na Papéis: Revista do Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da UFMS, não é uma mulher ou um conjunto de mulheres, mas a “mulher de uma forma geral”. Essa mulher tem hábitos alimentares saudáveis e demonstra que conhece como fazer dieta (frutas e revista na mão da figura feminina na obra Dieta saúde). Ela está, nos locais em que aparece, predominantemente ao ar livre e fazendo alguma atividade: lendo, andando de bicicleta, pulando (caçando borboletas?), pulando o muro (!).

Nas obras de Gustavo Rosa que foram selecionadas, como se procurou mostrar especialmente no Capítulo 3, ora a figura feminina é vista como uma mulher comum (Lavadeira, Pic-nic), ora como uma prostituta (Zona) ou quase como um objeto (Mulher pera); ora, ainda, ela se presta a uma homenagem (Homenagem a Botero). Isso poderia ser lido como mera diversidade, se não fossem os signos de dualidade, que parecem marcar uma mulher que é, ao mesmo tempo, uma coisa e seu oposto, ou diferente; é o caso dos olhos e dos membros de duas cores, da dualidade entre o tema e a obra (Samba, Nu). Esses signos de uma dualidade que, conforme registrado anteriormente, parece ser o significado que mais importa, se resolve em um signo de síntese: tudo isso é parte de um todo, em todas as obras essa mulher parece ser “a mulher brasileira comum”, uma mulher complexa, atípica.

Por fim, cabe dizer que esta dissertação, por ser a primeira a estudar as figuras femininas na pintura de Gustavo Rosa pelo viés da semiótica, espera poder contribuir para outras pesquisas, sejam na investigação da pintura figurativa, sejam no estudo de outros artistas brasileiros, ou no estudo de imagens em geral.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução Denise Bottmam e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Arte e Critica d'Arte.* Cap. IX – A Crise da Representação. Tradução Helena Gubernates.1ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

ARQUITETURA & DESIGN. *Majas y Venus na história da arte*. 2010. Disponível em: <http://www.ignezferraz.com.br>. Acesso em: abr. 2010.

CAVALCANTI, Cláudio A. de V. *Desenho e pintura.* Tradução Rosa Beatriz Cavalcanti. São Paulo: Nova Cultural, 1985. v. 2.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna:* Paris na arte de Manet e de seus seguidores: a escolha de Olympia. Tradução José Geraldo Couto. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Cap. 2, p.129-209.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Com a colaboração de André Barbault et al. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução Vera Costa e Silva et al. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

FERRA, Janice de Campos. *Gustavo Rosa: um pintor que brinca com as formas arredondadas e as cores vibrantes* (Entrevista). Papéis. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Campo Grande, MS: Editora da UFMS, v. 13, n. 26, 2009, p. 107-114.

GARB, Tamar. Gênero e representação. In: FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e modernismo*: pintura francesa no século XIX. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac e Naiy, 1998. Cap. 3, p. 219–290.

GARCEZ, Lucília; OLIVEIRA, Jô. *Explicando a arte brasileira.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

GOUVEIA JÚNIOR, Antonio Carlos; GOUVEIA, Cecília. *The art book Brasil*: figurativos. Paulo Klein (Curador, textos, edição); Claudio Yida (Editor executivo). Tradução Romeo Costa e Breno Arantes. São Paulo: Décor, 2007.

HANSTEIN, Mariana. *Fernando Botero.* São Paulo: Paisagem Distribuidora de Livros Ltda., 2005.

HIGONNET, Anne. Mulheres e imagens: aparências, lazer, subsistência. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Org.). *História das mulheres:* o século XIX (IV). Porto: Afrontamento, 1990.

IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noétós.* São Paulo: Perspectiva/Hólon, 1992.

ITAÚ CULTURAL. *Escritório de arte*. 2009. Disponível em: <http://www.escritoriodearte.com/ listarQuadros>. Acesso em: out. 2009.

JANSON, Horst Waldemar. *História geral da arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 3 v.

JANSON, Horst Waldemar; JANSON, Anthony F. *Iniciação à história da arte.* Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fonte, 1996.

KLEIN, Paulo (Curadoria e textos). *Gustavo Rosa.* Editor Antonio Carlos Gouveia e Cláudio Yida; arte Daniel Pereira dos Santos; Tradução Romeo Costa e Breno Arantes. São Paulo: Décor, 2007.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. A figura humana. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.). *A pintura*: a figura humana. Tradução Magnólia Costa (Coord.). São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 9–13. v. 6.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.). *A pintura*: a figura humana: teoria da figura humana, considerada em princípios, seja em repouso ou em movimento. Tradução Magnólia Costa (Coord.). São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 63–68. v. 6.

MARQUES, Luiz. *30 mestres da pintura no Brasil.* São Paulo: MASP, 2001. Exposição e catálogo.

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica:* de Platão a Peirce. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

OLIVEIRA, Jô; GARCEZ, Lucília. *Explicando a arte*: uma iniciação para entender e apreciar as artes visuais. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente.* 5. ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda; Brasília: coeditado pela Editora Universidade de Brasília, 1989.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução Teixeira Coelho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERRY, Gill. O primitivismo e o moderno. O decorativo, o expressionismo e o primitivismo: parte 2. In: HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, cubismo, abstração:* começo do século XX. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac e Naify, 1998. Cap. 1, p. 46–85.

RIBON, Michel. *A arte e a natureza.* Tradução Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1991.

RUBENS, Peter Paul. Teoria da figura humana, considerada em princípios, seja em repouso ou em movimento In: LICHENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura.* A figura humana. Tradução Magnólia Costa (Coord.). São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 63–68. v. 6.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica.* São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. O signo revisado. In. SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos:* semiose e autogeração. São Paulo: Ática, 2008a.

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo, SP: Pioneira Thonson Learning, 2008b.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH,Winfried. *Imagem*: cognição, semiótica, mídia. São Paulo, SP: Iluminuras, 2008.

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno.* Tradução Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

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

BIBLIOGRAFIAS CONSULTADAS

D'AMBROSIO, Oscar. *Contando a arte de Gustavo Rosa.* São Paulo: Ed. Noovha América, 2007.

FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje.* São Paulo: Publifolha, 2002.

FRASCINA, Francis. Realismo e ideologia: uma introdução à semiótica e ao cubismo. In: HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, cubismo, abstração:* começo do século XX. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac e Naify, 1998. Cap. 2, p. 86–183.

GOMBRICH, Ernest H. *A história da arte.* 15. ed. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S. A., 1989.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica.* Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.

PEIRCE, Charles Sanders. *Ilustração da lógica da ciência.* Tradução e introdução de Renato Rodrigues Kinouchi. São Paulo: Ideias & Letras, 2008.

ROELS JÚNIOR, Reynaldo; SALZSTEIN, Sônia (Org.). *O moderno e o contemporâneo na arte brasileira:* coleção Gilberto Chateaubriand – MAM/RJ. São Paulo: Marca D'Água, 1998. Textos dos organizadores e de Gilberto Chateaubriand.

SANTAELLA, Lucia. *A assinatura das coisas:* Peirce e a literatura. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

SMITH, Edward Lucie. *Os movimentos artísticos a partir de 1945.* Tradução Cássia Maria Nasser. Revisão da tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WECHSLER, Solange Múglia. *Criatividade*: descobrindo e encorajando. São Paulo: Editorial Psy, 1993.