

UNIVERSIDADE SANTO AMARO
Programa do Mestrado Interdisciplinar em Ciências
Humanas

Edvania Rodrigues Neves

**O IMAGINÁRIO NA ARTE PICTÓRICA DE JOAN MIRÓ:
CONVERGÊNCIAS ENTRE A PINTURA E O DESENHO INFANTIL**

São Paulo
2020

Edvania Rodrigues Neves

**O IMAGINÁRIO NA ARTE PICTÓRICA DE JOAN MIRÓ:
CONVERGÊNCIAS ENTRE A PINTURA E O DESENHO INFANTIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro – UNISA –, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas. Orientadora: Profa. Dra. Maria Auxiliadora Fontana Baseio

SÃO PAULO

2020

N423i Neves, Edvania Rodrigues

O Imaginário na arte pictórica de Joan Miró: convergências entre a pintura e o desenho infantil / Edvania Rodrigues Neves. – São Paulo, 2020.

101 f.: il.

Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Santo Amaro, 2020.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Maria Auxiliadora Fontana Baseio

1. Imaginário. 2. Símbolos. 3. Joan Miró. 4. Desenho infantil. I. Baseio, Maria Auxiliadora Fontana, orient. II. Universidade Santo Amaro. III. Título.

EDVANIA RODRIGUES NEVES

**O IMAGINÁRIO NA ARTE PICTÓRICA DE JOAN MIRÓ:
CONVERGÊNCIAS ENTRE A PINTURA E O DESENHO INFANTIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro – UNISA –, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas. Orientadora: Profa. Dra. Maria Auxiliadora Fontana Baseio

São Paulo, 20 de fevereiro de 2020

Banca Examinadora

Profa. Dra. Eliane de Alcântara Teixeira

Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha

Prof. Profa Dra. Maria Auxiliadora Fontana Baseio

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha querida orientadora, Maria Auxiliadora Fontana Baseio, pela sensibilidade às minhas necessidades e confiança no meu potencial. Seu jeito sério e responsável me motivaram e aumentaram o meu carinho, respeito e admiração;

Ao meu marido Renato, pela companhia diária e sua relação verdadeiramente de amor, pelas inúmeras conversas inspiradoras e reflexões sobre diversos assuntos. Por ter me encorajado a perseguir o meu sonho e não me deixar desistir nem por um instante;

À minha mãe, pela força, presença, apoio, fé, coragem e carinho, prontamente me ajudando tanto de forma material, quanto espiritual.

Aos meus irmãos, Sidney, Edjane, Ana Maria e Elaine, por me incentivarem e acreditarem na minha capacidade.

Ao meu filho Leonardo, que ocupa um lugar especial em mim, sendo parte do que sou.

A todos da minha família, que sempre me parabenizaram pela minha decisão e coragem.

Aos colegas de mestrado, em particular às amigas do coração, Aluana, Alice, Alzenir e Lorena, com as quais aprendi imensamente, pelos vários encontros do grupo nos quais compartilhamos nossos anseios, em busca de conhecimento;

À minha diretora Alessandra, pela compreensão e flexibilidade, na dinâmica do meu processo de estudo.

Aos meus colegas de trabalho, pelo incentivo e toda a energia positiva. Em especial à professora Carol, que me estendeu a mão no momento mais tenso do trabalho e me ajudou a organizar o pensamento.

Por toda a parceria da querida professora Adriana, ao me apoiar, foi solidária ao meu projeto de trabalho.

Aos amigos de longa data, pela paciência e entendimento das minhas ausências.

Ao programa de Mestrado, que proporcionou, com excelência, a troca de experiências, com valorosos profissionais e contribuições importantes para a minha formação profissional.

Aos estimados professores da disciplina de Diálogos Interdisciplinares entre a Literatura e as Artes Plásticas, Dr. Álvaro Cardoso Gomes e Dra. Eliane de Alcântara Teixeira, que conseguiram, de maneira sensível e prazerosa, atribuir valores significativos à minha experiência do mestrado.

À admirável professora Rita, que, no momento final, não me abandonou e contribuiu de maneira muito especial para a conclusão deste trabalho.

E a todos aqueles que contribuíram de alguma forma para a realização deste projeto, os quais não haveria aqui como enumerar.

“A infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com as suas cores primeiras, suas cores verdadeiras. O grande outrora que revivemos ao sonhar nossas lembranças de infância é o mundo da primeira vez. Todos os verões da nossa infância testemunham o “eterno verão”. As estações da lembrança são eternas porque fiéis às cores da primeira vez. O ciclo das estações exatas é o ciclo maior dos universos imaginados. Assinala a vida dos nossos universos ilustrados. Nos devaneios, revemos o nosso universo ilustrado com suas cores de infância”.

(Gaston Bachelard)

RESUMO

Tudo que remete à humanidade está diretamente relacionado à atividade do imaginário e, neste encadeamento de ideias, o campo simbólico se apresenta nas múltiplas possibilidades de atuação do processo criativo. Tanto a arte, como o desenho são livres expressões do imaginário e revelam-se de extrema valia ao progresso das estruturas motoras, psicológicas, cognitivas e afetivas do indivíduo e abrangem vários aspectos envolvidos na expressão de sentimentos. Além disso, oportunizam o entendimento das relações consigo e com o outro. Neste sentido, o propósito deste trabalho é estudar os aspectos simbólicos na arte de Joan Miró e no desenho da criança, para entender como se apresenta o imaginário e estabelecer aproximações com as questões reguladoras dos processos criativos. Como referencial teórico e instrumentos metodológicos, recorreremos à teoria de Gilbert Durand e Jean Jacques Wunenburger, os quais se dedicam ao estudo das estruturas e funções dos mitos, dos símbolos e das imagens, em correspondência com o indivíduo e a cultura. Na observação do desenho infantil, contamos com a especialista em arte moderna e contemporânea, Florence de Meridieu, para refletir sobre os métodos de análise do grafismo infantil, e ainda, os teóricos Jean Piaget, Bärbel Inhelder, Georges Henri Luquet, a fim de apreender a perspectiva artística da criança.

Palavras-chave: Imaginário. Arte. Joan Miró. Desenho infantil.

ABSTRACT

Everything that refers to humanity is directly related to the imaginary activity, and in this amount of ideas, the symbolic field presents itself in the multiple possibilities of action of the creative process. Both art and drawing are free expressions of the imaginary, and are extremely valuable to the progress of the individual's motor, psychological, cognitive and affective structures, and encompass various aspects involved in the expression of feelings. In addition, it provides an opportunity to understand relationships with oneself and with others. In this sense, the purpose of this work is to study the symbolic aspects in Joan Miró's art and the child's drawing, to understand the conception of the imaginary and the regulatory issues of creative processes. As a theoretical framework and methodological instruments, we use the bibliography of researchers Gilbert Durand and Jean Jacques Wunenburger, who are dedicated to the study of the structures and functions of myths, symbols and images, in correspondence with the individual and culture. In the observation of children's drawing, we count on the specialist in modern and contemporary art, Florence de Meridieu, to reflect on the methods of analysis of children's graphics, and also, the theorists Jean Piaget, Bärbel Inhelder, Georges Henri Luquet and Lev Vigotski, in order to grasp the child's artistic perspective.

Keywords: Imaginary. Art. Joan Miró. Children's drawing.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>A Quinta</i> , de Joan Miró (1921-1922)	45
<i>Figura 2: Terra Lavrada</i> , de Juan Miró (1924)	47
Figura 3: <i>O carnaval de Arlequim</i> , de Joan Miró (1924-1925)	48
Figura 4: <i>O Caçador</i> (1924), de Joan Miró	50
Figura 5: <i>Mulher Sentada I</i> (1938), de Joan Miró	54
<i>Figura 6: Henri Luquet – Realismo Fortuito</i>	73
<i>Figura 7: Henri Luquet – Realismo Fracassado</i>	74
<i>Figura 8: Henri Luquet – Realismo Intelectual</i>	75
<i>Figura 9: Henri Luquet – Realismo Visual</i>	75

SUMÁRIO refazer

INTRODUÇÃO	11
1 O IMAGINÁRIO EM PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR	14
1.1 Símbolos do imaginário e os seus significados	20
2 JOAN MIRÓ E SUA ARTE PICTÓRICA	31
2.1 Características das obras pictóricas do artista e a influência surrealista	39
2.2 Elementos simbólicos na obra de Joan Miró	44
2.3 O imaginário de Miró.....	58
3 CONVERGÊNCIAS ENTRE A PINTURA DE JOAN MIRÓ E O DESENHO INFANTIL.....	64
3.1 A criança e sua expressão no desenho	64
3.2 Fases da evolução do desenho.....	70
3.3 O desenho e a expressão do imaginário da criança	77
3.4 O desenho da criança e a arte de Miró: convergências.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS.....	95

INTRODUÇÃO

O desafio da humanidade consiste na ação dinâmica e constante de reinventar símbolos, aprimorar técnicas no processo de evolução histórica e produzir conhecimento. Assim, a atividade simbólica aparece nas práticas mais comuns do dia a dia e está relacionada às manifestações científicas e culturais, contudo, de maneira indireta, pois atua de acordo com a interpretação específica de cada indivíduo, o que implica considerar que as coisas podem ter sentidos e significados diferentes de acordo com o contexto cultural.

Em decorrência dessas características, o comportamento simbólico pode ser captado, tanto na expressão do desenho infantil, como na arte, uma vez, que vários aspectos envolvidos na manifestação de sentimentos possibilitam a compreensão do humano, além de oportunizar o entendimento das relações do homem consigo e com o outro, tornando significativo o movimento de conexão com o mundo.

O desenho, especialmente o grafismo infantil, como objeto de análise, fornece indícios elucidativos para a investigação da percepção criativa da criança. Este percurso nos faz compreender a infância, o que supõe um olhar espontâneo, curioso, repleto de colorido, de graça e de ludicidade. A criança tem um jeito único de se comunicar e enxergar o mundo à sua volta.

O conceito de infância foi se constituindo ao longo da história. Estudiosos buscaram defender a criança como um ser pensante e criativo, em cujo crescimento há fases específicas de maturação. Esse movimento despertou o interesse de vários teóricos em relação ao progresso infantil e, dessa forma, o desenho da criança aparece com perspectiva de análise no final do século passado.

Declarado como uma prática simbólica, o desenho infantil tem importância e sentido, relacionado diretamente com a expressão do imaginário, ou da cultura em que ela se insere, por meio de fantasias, devaneios, lembranças, sonhos e até crenças não verificáveis. Esse mesmo movimento criativo pode ser observado nas artes.

A arte, independentemente da linguagem em que se manifesta, permite uma compreensão mais ampla do homem e do mundo e proporciona uma comunhão entre razão e emoção. Sua atuação é reflexo da história e da cultura com a qual dialoga. Ela está presente no dia a dia da humanidade desde os primórdios, é uma forma de

expressão que extrapola a ideia de realidade, em diversas manifestações, como a pintura, a escultura, a cinema, o teatro, a dança, a música e a arquitetura.

Na compreensão da experiência humana, o imaginário favorece sobretudo o processo criativo, no qual se expressa o sentido das coisas do universo. Desta forma, as pesquisas sobre o imaginário não buscam definir-se por conjuntos de imagens, metáforas ou temas poéticos, sua intenção é constituir substrato para as expectativas e medos da humanidade, para que ela se reconheça e fortaleça sua existência.

O estudo de Miró apresenta seus trabalhos marcados pelo surrealismo e revelam um interesse particular em ampliar o sentido da realidade. Ao longo de sua trajetória, ele desenvolveu vários estilos. Os primeiros desenhos pretendiam ser cópias fiéis da natureza, o pintor seguiu experimentando associações poéticas surreais entre objetos desconexos, atribuindo-lhes novos significados. Sua pintura traz símbolos recorrentes e esta prática caracteriza sobremaneira sua percepção artística.

Em seu processo criativo, Joan Miró entrega-se ao seu imaginário com o objetivo de transpor a essência da realidade. Suas obras apresentam elementos abstratos, expressos num trabalho que carrega marcas intencionais de espontaneidade. Seu imaginário permite o trânsito pelas influências artísticas e pelo mundo dos sonhos, resultando em um simbolismo único de traços determinantes para o seu estilo.

Assim, esta proposta de estudo busca entender a simbologia subjacente ao trabalho do pintor Joan Miró, cuja experiência foi influenciada por vários movimentos artísticos, políticos e culturais, que resultaram em cores e formas excêntricas, sinônimos de uma arte abstrata e cheia de fantasia. Muitas dessas características vão ao encontro das peculiaridades do desenho infantil, que pode ser compreendido como um recurso para expressar emoções e competências intelectuais da criança, com objetivo de compreender a forma como se estabelece o diálogo entre esses processos criativos.

No processo de criação artística marcado pelo imaginário surgem questionamentos quanto às referências simbólicas utilizadas pelas crianças no ato de desenhar e as usadas pelo pintor em sua arte pictórica. Excetuando-se as singularidades imbricadas no processo criativo do pintor, marcado por intencionalidades, e as dos processos criativos de expressão da criança, involuntários por natureza, importam as relações de aproximação e de distanciamento entre as

expressões no âmbito dos elementos que exprimem o imaginário. Os princípios que se pretende abordar não se fixam em apenas uma óptica, mas em várias interpretações consideradas pelos estudiosos de diferentes áreas de estudo, sobretudo a antropologia e a psicanálise.

A metodologia proposta segue uma linha de pesquisa bibliográfica, a partir da qual propusemos uma abordagem interdisciplinar fundamentada nas teorias do imaginário, segundo Gilbert Durand e Jean-Jacques Wunenburger, pesquisadores que se dedicam ao estudo das estruturas e funções dos mitos, das imagens e dos símbolos em correlação com o indivíduo e a cultura.

No estudo do desenho infantil, apresentaremos a especialista em arte moderna e contemporânea, Florence de Meridieu, que reflete sobre os métodos de análise do grafismo infantil. Estes autores são considerados a base para se estabelecer a relação entre o desenho da criança e as produções artísticas de Joan Miró na perspectiva da expressão do imaginário.

O primeiro capítulo versa sobre o tema imaginário sob uma visão antropológica. A essência desses estudos e formas de manifestações parte de teorias que explicam como se apresentam os esquemas, símbolos e arquétipos, para o entendimento das questões expostas nas representações simbólicas presentes na dinâmica cultural.

Para interpretar o imaginário no contexto da arte, o segundo capítulo apresenta o trabalho de Joan Miró. Neste seguimento, o artista espanhol cumpre claramente o desafio de ampliar e recriar o sentido da realidade. O seu processo criativo contraria a lógica e a estética e decorre de inspirações poéticas e representações simbólicas que caracterizam as suas influências surrealistas.

No terceiro capítulo, abordamos o desenho infantil como uma prática simbólica, composta de significantes e significados, relacionados diretamente com a expressão do imaginário da criança, ou da cultura em que ela está inserida. Nesta organização, ainda, tratamos das aproximações e distanciamentos entre o imaginário de Joan Miró e o desenho da criança, com o propósito de compreender o indivíduo em seus vários processos criativos.

Para tanto, apresentamos uma abordagem reflexiva e dialógica. Assim, vale considerar este estudo interdisciplinar, de maneira a favorecer as múltiplas relações na construção de hipóteses de conhecimentos pertinentes para a ressignificação dos símbolos, como base para o nosso imaginário.

1 O IMAGINÁRIO EM PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR

A vida em sociedade compreende naturalmente a importância da imaginação e dos símbolos. Um ponto primordial refere-se ao alcance da rede de símbolos a uma condição universal, o que traduz a existência do imaginário. A capacidade imaginativa é uma característica própria do homem e essa habilidade favorece elaborar e recriar naturalmente a existência e permite avançar da simples condição de ser vivo para a condição de ser humano. Nesse sentido, o imaginário oferece perspectivas que somente a humanidade possui.

Ele está presente nas expressões simbólicas culturais, religiosas, científicas ou utópicas e dialoga com o âmbito da afetividade. Desta forma, o que remete, em suma, à racionalidade é a própria chance de canalizar e direcionar, de várias formas, as ações e emoções dos sujeitos.

No cotidiano, o ser humano tem a capacidade de suprimir ou inibir os seus desejos. Assim, ele se organiza mentalmente, pois os pensamentos são subjetivos e livres e, muitas vezes, não se alinham ao comportamento do indivíduo, ou ainda, não se apresentam em caráter de viabilidade real, direcionando-se para campos cognitivos da mente, que estimulam a imaginação, a criatividade, os sonhos ou os nossos devaneios.

Para compreender as capacidades e fontes do imaginário, é preciso considerar alguns estudos que fazem referência ao tema. O filósofo francês Jean Jacques Wunemberger é especialista nos estudos do imaginário, sobretudo, a respeito dos questionamentos acerca das estruturas e funções das imagens, dos símbolos e dos mitos, observados em correspondência com a lógica científica, filosófica e cultural.

Sua perspectiva sobre o imaginário humano, individual e coletivo, revela que “o imaginário não é apenas um termo que designa um conglomerado de imagens heteróclitas, mas remete para uma esfera psíquica onde as imagens adquirem forma e sentido devido à sua natureza simbólica.” (ARAUJO, 2003, p. 23).

O imaginário pode ser estudado a partir de diversas áreas do conhecimento, como as artes plásticas, a literatura, a antropologia social, a psicanálise, entre outras, o que sinaliza sua natureza interdisciplinar para a compreensão dos fenômenos humanos. Perceber que o indivíduo é, no campo real, parte do que produz no campo da imaginação e, igualmente, que esta produção imaginativa apresenta múltiplas

vertentes que possibilitam reflexões sobre a experiência pessoal e também sobre a coletiva.

A complexidade dos estudos acerca do imaginário revela uma pluralidade de métodos e teorias. Este trajeto segue uma concepção antropológica e promove uma abordagem interdisciplinar. De acordo com Wunemburger,

Fazem parte do imaginário as concepções pré-científicas, a ficção científica, as crenças religiosas, as produções artísticas que inventam outras realidades (pintura não realista, romance etc.), as ficções políticas, os estereótipos e preconceitos sociais etc. (WUNEMBURGER, 2007, p. 7)

O modo como o imaginário opera na humanidade mostra a sua funcionalidade na construção histórica das mentalidades. Toda a sua diversidade semântica, simbólica e criativa incita uma interpretação subjetiva, que efetivamente suscita a atuação na vida individual e em sociedade.

A aceitação da existência do simbólico está diretamente ligada à compreensão do imaginário e aos símbolos de representatividade, para que materializem as concepções. Todo símbolo carrega um sentido cujo entendimento nos é caro. Esta percepção se apresenta na cultura, na religião, na arte, entre outras, porém o valor simbólico se modifica de maneira distinta para cada um de nós e para cada cultura.

A própria história da humanidade transpõe as questões que propiciam as identidades coletivas. Castoriadis esclarece que

Tudo o que se nos apresenta, no mundo social-histórico, está indissociavelmente entrelaçado com o simbólico. Não que se esgote nele. Os atos reais, individuais ou coletivos - trabalho, o consumo, a guerra, o amor, a natalidade – os inumeráveis produtos materiais sem os quais nenhuma sociedade poderia viver um só momento, não são (nem sempre, não diretamente) símbolos. Mas uns e outros são impossíveis fora de uma rede simbólica. (CASTORIADIS, 1982, p.142)

De certo que os símbolos diferem entre si em suas concepções. Para entender essas dissociações, fazem-se necessárias as análises sobre o que, de fato, as simbologias representam nos contextos sociais e como elas se inter-relacionam.

As instituições sociais apresentam seus próprios símbolos, estes interligam outros símbolos (significantes e significados) em uma representatividade ampla de significações. É possível entender, como significado, a ideia que temos sobre alguma coisa. Já o significante se refere ao que se sabe sobre determinada coisa. É o mesmo que pensar naquilo que é perceptível e o que é inteligível.

Estamos inseridos numa dinâmica cultural que carrega, em sua essência, valores simbólicos que dependem diretamente da herança histórica. É na correlação de suas bases naturais e culturais que essa organização simbólica transcende o seu sentido estrito e chega a extensões imprevisíveis. As aspirações do sujeito e o convívio em sociedade são temas de aprofundamento de estudos, seja na área do aprendizado, do relacionamento, no plano dos desejos individuais, nas contribuições reflexivas, entre outras inúmeras possibilidades.

Os símbolos necessitam ser analisados em contextos que priorizem suas relações. A religião apresenta símbolos marcantes. Os próprios cultos, encontros, reuniões ou celebrações religiosas guardam símbolos com os quais as pessoas se identificam, compreendem, percebem, ou se envolvem. Cada símbolo tem em si uma importância, independentemente do local ou tempo.

No que tange aos símbolos religiosos, ainda que os eventos estejam soterrados pelo tempo, as crenças são capazes de os revigorar nos cultos do tempo presente, seja a cruz para o cristão, a estrela de Davi para o judeu, entre outras manifestações e credos religiosos.

Cornelius Castoriadis (1982) aprofundou seus estudos sobre as questões da história do imaginário nas instituições e na sociedade. No que se refere à religião, ele compreende que os cultos não se caracterizam pela racionalidade, portanto as correspondências de cada simbologia não representam mais ou menos importância, e sim proporções distintas, carregadas de significados.

Embora essa relevância simbólica tenha atravessado séculos, propiciando inúmeras transformações sociais, ela se manteve fortemente presente nas sociedades. Os símbolos atrelados ao misticismo, envolvidos nas religiosidades, têm um espaço por si só no imaginário do ser humano, e por se tratar de imaginários coletivos podem desencadear outras linhas de pesquisas quanto ao poder da mente e sobre o corpo.

A força imaginativa das crenças tem maior incidência e relevância nas tomadas de decisões do que a própria biologia humana. Sem distorcemos as peculiaridades dessa análise sobre os cultos, retomaremos as atenções sobre as representações simbólicas sociais. Castoriadis (1982, p.147) ressalta que: “A sociedade constitui sempre sua ordem simbólica num sentido diferente do que o indivíduo pode fazer.

Mas essa constituição não é “livre. Ela também deve tomar sua matéria no “que já existe”.

Na história, há necessidade de o homem inscrever naturalmente as suas representações, pois esta experiência lhe traz prazer. Na concepção de Aristóteles, o homem tem a necessidade de se mostrar de maneira positiva ou negativa, para provocar casualmente o sentimento de “prazer e tristeza”. (WUNEMBURGER, 2007)

A arte consente a troca de experiências, de sentimento, de observação, e isso favorece a interação no universo coletivo. Wunemburger (2007) apresenta o imaginário no seu objetivo estético-lúdico, pois, associado à ideia de sobrevivência e de trabalho, aparece de maneira universal no campo da arte. Em sua origem, a história da arte aparece difundida na essência da cultura universal. Assim,

Armas, utensílios, edificações veem suas formas funcionais completadas ou retificadas por imagens que melhoram sua estética formal ou neles imprimem significações (ilustrações de mitos, emblemas etc.). As representações podem atingir certa autonomia, na estatuária por exemplo, em que a figura esculpida reenvia a uma função mais simbólica, efigies de poder, fetiches religiosos etc. (WUNEMBURGER, 2007, p. 57)

Essas imagens, no entanto, não podem ser limitadas quanto à sua funcionalidade. Podemos concluir que o ser humano se apropria naturalmente de imagens artísticas concebidas historicamente, por esse motivo busca produzir imagens que projetem o imaginário.

No que compete à possibilidade de adaptação do indivíduo, as maturações cognitivas podem ser canalizadas, por exemplo, por meio de manifestações artísticas, auxiliando a expressividade das imagens mentais, propiciando, assim, o acalento das angústias existenciais.

Outro ponto relevante da arte refere-se à capacidade de entregar imagens desenvolvidas e cuidadosamente afinadas numa proposta definida, ou ainda, disposta a trabalhar no campo do provável ou da imaginação, para encontrar uma nova satisfação, ter prazer e um novo sentido de vida.

De acordo com os conceitos sobre a necessidade de expressão, por meio das produções e suas capacidades artísticas, os questionamentos do imaginário não se limitam ao individualismo por si, mas na coletividade das sociedades.

Wunenburger (2007) traz, à luz da filosofia, a ideia de que o pensamento e a imaginação são indissociáveis por natureza. A imaginação não pode ser separada do próprio raciocínio, e avalia como a manifestação pura e concreta do imaginário, canalizado pela arte, projeta-se nas produções artísticas.

Trazer para o concreto o que está no campo imaginário possibilita entender quais são os princípios teóricos das criações de artistas em suas mais variadas possibilidades. As potencialidades com as quais cada um fomenta as suas ferramentas mentais na construção das produções autorais podem ser analisadas. Segundo Wunemburger,

O estudo do imaginário como mundo de representações complexas deve, pois, fundar-se no sistema das imagens-textos, em sua dinâmica criativa e sua riqueza semântica, que tornam possível uma interpretação indefinida e, por fim, em sua eficácia prática e sua participação na vida individual e coletiva. (WUNEMBURGER, 2007, p. 12)

Desse modo, a dinâmica do imaginário se apresenta em vários aspectos denotando a influência do tempo, do espaço, das ações, oferecendo ricas informações sobre o indivíduo, bem como sobre as sociedades, de maneira que revelem o modo como os valores, as ideias e os sentimentos atuam.

Entre as principais teorias sobre o imaginário contemporâneo, alguns autores se destacam, como Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Jean Jacques Wunenburger, Paul Ricoeur, Castoriadis, Henry Corbin, que colaboraram com novas referências e orientações para difundir um pensamento flexível. Os diferentes pontos de vista favoreceram novos caminhos e percepções para os estudos do imaginário, dentro da filosofia e das ciências cognitivas, que consideram desde a metáfora até a personificação da imagem.

Na concepção de Gilbert Durand, o imaginário se identifica especialmente com o mito. E afirma as suas direções, no trajeto antropológico das imagens, que inicia na esfera neurobiológica e prossegue à esfera cultural. O teórico atribui ao imaginário um conjunto de expressões culturais que envolvem a arte e os mitos coletivos, na configuração do *Homo symbolicus*.

Ele propõe uma arquitetura de estruturas organizadas (signos e arquétipos) e constata, por meio dessa categorização de imagens, que o pensamento e a atitude do homem estão de alguma maneira ligados ao espaço e ao tempo. Isso se revela nas explicações mitológicas expressas em diferentes culturas. De fato, são essas teias do inconsciente, as representações simbólicas e a maneira de pensar de uma determinada sociedade, que constituem um imaginário universal.

Paul Ricoeur colaborou para o entendimento das questões que envolvem o imaginário com uma hermenêutica singular, compreendida a partir das vivências do

indivíduo, para significar as manifestações coerentes dos homens. “Uma imagem fala com o sujeito porque apela a algo preexistente nele”. (ARAUJO, 2003, p. 31).

Seu entendimento sobre o imaginário é mais um processo do que uma circunstância. É uma possibilidade de transformar o discurso em “imaginação produtora”, que propicia transcender o campo individual e seguir para o imaginário social, em suas práticas ideológicas e utópicas.

Outro filósofo que contribuiu para os estudos do imaginário foi Henry Corbin. Este discorre sobre os princípios da consciência religiosa na compreensão além do sensível. Inspirado pelo conhecimento medieval árabe e persa, o estudioso descobre um universo de imagens independentes, nomeando-o de “imaginal”.

Uma explicação fenomenológica indica que próximo ao factual e à fantasia, existe uma realidade imaginal, o *mundus imaginalis*, onde é possível o espírito se corporalizar, assim como o corpo se espiritualizar. Neste sentido, anjos, seres fantásticos ou mestres espirituais não são comparados com aproximações do campo inteligível e sim com personificações concretas. (WUNEMBURGER, 2007)

Esta teoria acredita que o indivíduo se espiritualiza na mesma proporção com a qual sua capacidade dissociativa da realidade o aproxima da divindade. Isto só possibilita a criatividade em aspectos de materializações concretas se o sujeito estiver em conexão direta com a consciência, que é a manifestação deste espírito que o preenche. Henry Corbin discorre sobre

[...] como estes textos espirituais assentam numa hierarquia metafísica com três níveis de realidades: a de um mundo inteligível, do Uno divino, a de um mundo sensível ao qual pertencemos através do nosso corpo, e finalmente a de uma realidade intermediária na qual o mundo inteligível se manifesta de acordo com figuras concretas (paisagens, personagens, etc.). Ao primeiro só consegue aceder a inteligência pura, ao segundo apenas a percepção sensorial, ao terceiro a imaginação visionária. (CORBIN apud ARAUJO, 2003, p. 32)

Assim, a criação advém das possibilidades reais, construídas por estruturas mentais complexas, que relacionam os paradoxos da subjetividade construído pela imaginação, assim como os sonhos, que se utilizam de cenas, ações, pessoas ou possibilidades da mente do indivíduo que vivencia estas experiências.

O inconsciente transforma-os numa mistura de situações desconexas entre si, que se inter-relacionam no espaço tempo, com tons de fantasia, tensões de expectativas. Esta experimentação simbólica da espiritualidade transpõe a realidade humana cotidiana, capacita qualquer indivíduo para se imaginar com enfoque

diferente, em que projeta suas ambições particulares, ainda que não as expresse verbalmente.

Independentemente dos objetivos, as projeções e a capacidade imaginativa podem ser definidas de acordo com a visão sobre perspectivas distintas, que se complementam em determinados aspectos, como Durand (1989) exemplifica: o processo imaginativo caracteriza-se pela capacidade do pensamento humano e qualifica a fundamentação de seu espírito e suas representatividades. A consciência imaginativa, por sua vez, seria o esforço do ser para se manter vivo e produzir esperança, contraditório à finalidade objetiva e trágica da morte.

De acordo com os teóricos expostos, este estudo oferece observações efetivas que permitem compreender os fundamentos do imaginário. Assim, diante destas referências, é possível apontar algumas que servem de baliza deste trabalho, a saber, servimo-nos dessa linha que opera no âmbito fenomenológico.

[...] por fim, o imaginário se apresenta como uma esfera de representações e afetos profundamente ambivalente; ele pode ser tanto fonte de erros e ilusões como forma de revelação de uma verdade metafísica. (WUNEMBURGER, 2007, p. 26)

O imaginário se qualifica tanto pela capacidade de produzir, quanto pela oportunidade de utilizar-se dos seus feitos. Com base neste processo, é possível pensar numa ética, no verdadeiro conhecimento dos símbolos.

O movimento do universo imaginário implica a qualificação e a organização de estruturas que permitam diferenciar o sentido que habita o nosso consciente e o nosso inconsciente, ou seja, todo o imaginário simbólico. Vale ressaltar que esse simbolismo tem um repertório inesgotável, pois o seu trabalho consiste em cruzar informações do psiquismo humano, que trazem aspirações e afetividade, realidade e fantasia, o racional e o irracional.

Com o propósito de entendermos melhor o papel do imaginário, vamos desenvolver, no próximo item, questões pertinentes ao conceito de símbolos e suas significações.

1.1 Símbolos do imaginário e os seus significados

A perspectiva de Gilbert Durand revela a sua significativa contribuição para a compreensão do imaginário. Entre os vários estudos, ele desenvolveu seu trabalho

concebendo uma pluralidade de símbolos e suas relações com a experiência e com questões individuais e coletivas.

Na observação simbólica do imaginário, o autor analisa as motivações diretamente ligadas ao que provoca tendências criativas no sujeito, de algum modo, desde os princípios da humanidade. Aquele que percebe a possibilidade da queimadura pode temer o fogo; mas, se puder reavaliar suas funcionalidades, poderá percebê-lo de outra forma e, mesmo com a cautela gerada pelo aprendizado da queimadura, compreenderá o fenômeno pela vivência gerada pela ação.

Os símbolos estão presentes no imaginário humano. “Seria dizer pouco que vivemos num mundo de símbolos — um mundo de símbolos vive em nós”. (CHEVALIER, 2016, p. XII). A ciência, a arte, assim como tudo que descende dessas dinâmicas carregam os símbolos na sua existência. Eles nutrem a nossa capacidade imaginativa, são capazes de acessar o inconsciente, de comandar impulsos ocultos e proporcionar ao espírito novas descobertas de forma ilimitada.

É válido ressaltar que o símbolo não se restringe a uma definição. Seu valor extrapola sentidos e significados prováveis, pois sua interpretação é pessoal, uma vez que cada indivíduo é fruto das suas origens biológicas, físicas, psicológicas e ainda tem em si uma herança cultural.

Por essência, o ato de criar sem intencionalidade provém da natureza humana, que busca respostas para anseios, angústias, para transmitir sentimentos ou comunicar-se. Os recursos imaginários são instrumentalizações materiais que, além de se relacionarem entre si, também servem de registros históricos.

Diferentemente de outras espécies animais, o homem não somente aprende, mas cria e recria ações após o seu aprendizado, desta forma, esses processos são movidos por uma lógica capaz de ser compreendida. Os estímulos produzidos pela consciência, misturados às possibilidades acionadas pelo pensamento criador, são responsáveis pelas produções, pela busca de soluções e respostas, e canalizam as necessidades internas, que são motivadas pela intuição, necessidade, adequação social, entre outros fatores.

Vale ressaltar que a criatividade e a capacidade imaginativa não se referem apenas aos processos de criação artística. Embora se destaque com mais recorrência nestas manifestações, a imaginação se revela na capacidade de moldar diversas

possibilidades e criar novos sentidos e alternativas para a resolução de problemas, percorrendo o campo do real e do imaginário.

O homem sempre se expressa por meio de suas simbologias, sejam elas conscientes ou inconscientes. O indivíduo tem competência para representar objetos fictícios ou com aspectos diversos do real e demonstrar seus anseios ou o seu cotidiano pela imagem. Esse fenômeno ocorre, porque o ser humano possui a capacidade de organizar o caos do mundo por meio do imaginário. O imaginário possui uma lógica própria.

O imaginário, assim enraizado num sujeito complexo, não redutível não se desenvolve, todavia em torno de imagens livres, mas impõe-lhes uma lógica, uma estruturação, que faz do imaginário um 'mundo' de representações. (ARAUJO, 2003, p.28)

Neste percurso, as imagens podem assumir funções distintas das situações reais. As cores podem ser alteradas, as formas dos seres e objetos podem adquirir expressões inusitadas. A representatividade simbólica abarca a compreensão lógica e a imaginária, permitindo marcas de criatividade; entretanto a escolha dos símbolos não é feita de forma aleatória.

Os símbolos, bem como a sua expressão, aceitação ou adequação, podem se alterar conforme a sociedade, ou se manterem inalterados, independentemente das transformações ocorridas, assim como sofrer possíveis ajustes, na medida em que se universalizam e se agrupam com outros conjuntos simbólicos.

Durante esses processos, a imaginação atrela-se aos significados, pois se torna necessário compreender o que ela está produzindo e transformar isso em ações concretas. O ser humano tem a capacidade de controlar seus impulsos, quer dizer, ainda que não tenha o domínio das sensações ou reflexos advindos deles, o indivíduo pode controlar as reações que se seguem das sensações primárias. (DURAND, 1989)

Se os fatores que o impedem de controlar a si e às suas ações não forem suficientes, as motivações simbólicas são capazes de direcionar impulsos instintivos de prazer e libido ao objeto de atração, estando diretamente atrelado à capacidade de imaginação e à ancestralidade instintiva do homem.

A libido se caracteriza pelo uso da imaginação como fonte canalizadora dos desejos instintivos e condutora da energia que direciona os sinais vitais corpóreos. Nesta perspectiva, algumas teorias psicanalíticas observam, de inúmeros pontos de vista, as manifestações físicas por meio da libido, como pelos órgãos genitais que estimulam o instinto sexual. Já sobre outras perspectivas, Durand diz que

Jung mostra-nos como a libido se complica e se metamorfoseia sob a influência de motivações ancestrais, sendo todo o pensamento simbólico, antes de mais, tomada de consciência de grandes símbolos hereditários, espécie de 'germe' psicológico, objeto da *paleopsicologia*. (DURAND, 1989, p.28)

Esse conceito considera que a ancestralidade também é responsável pelas manifestações do imaginário. Por conseguinte, Durand (1989) reitera que a análise do símbolo implica seguir uma direção antropológica, em sua essência, uma investigação orientada pelos conhecimentos da ciência que estuda o *homo sapiens*, sem desconsiderar as inúmeras manifestações com as quais as motivações simbólicas estão relacionadas. Este processo de formação de representações engloba outros aspectos, além dos citados até este momento, como os religiosos, culturais, psicanalíticos e sociais.

O estudo dos símbolos, de acordo com análises de Durand, favorece reflexões sobre o imaginário e a sua representatividade no universo circundante. Wunenburger cita Durand, na relação entre as manifestações mentais espontâneas e a capacidade de materializar essas exteriorizações.

Durand retoma as suas orientações mostrando como as imagens se inserem num trajecto antropológico, que começa a nível neurobiológico, para se estender ao nível cultural. [...] Durand defende que o imaginário deve a sua eficácia a uma ligação indissolúvel entre, por um lado, estruturas que permitem reduzir a diversidade das produções singulares de imagens a alguns conjuntos isomorfos e, por outro lado, significações simbólicas, reguladas por um número finito de schèmes. (WUNENBURGER, 2003, p.27).

Neste contexto, *schèmes* se referem à relação intrínseca entre a imagem e o conceito, a compreensão do esboço funcional da imaginação, a materialização gráfica ou tangível das eclosões mentais do processo criativo/imaginativo, bem como representam expressões de modo que o corpo seja subdividido no processo, como num movimento cíclico contínuo, pautando em três sistemas reflexológicos que posturais, copulativas e digestivas.

Como caracteriza Durand,

A diferença que existe entre os gestos reflexológicos que descrevemos e os esquemas é que estes últimos já não são apenas engramas teóricos mas sim trajectos encarnados em representações concretas precisas. Assim, ao gesto postural correspondem dois esquemas: o da verticalização ascendente e o da divisão quer visual quer manual, ao gesto de engolimento corresponde o esquema da descida e o do acocoramento na intimidade. (DURAND, 1989, p.42)

E acrescenta que “o esquema é uma generalização dinâmica e afectiva da imagem, constitui a factividade e a não substantividade geral do imaginário. [...] São

estes esquemas que formam o esqueleto dinâmico, e o esboço funcional da imaginação.” (DURAND, 1989, p.42).

A junção do gestual inconsciente da sensoriomotricidade advém de reflexos dominantes, como os posturais, que comandam a verticalidade, os digestivos, os de assimilação e expulsão de substâncias, bem como os das posturas sexuais, que definem os schèmes e são capazes de classificar os princípios de formação de imagens.

Conseqüentemente, à medida que esses gestos diferenciados em esquemas, têm contato com o meio natural e cultural, temos o que Jung, citado por Durand, descreve como trajeto antropológico dos arquétipos.

A imagem primordial deve incontestavelmente estar em relação com certos processos perceptíveis da natureza que se reproduzem sem cessar e são sempre activos, mas por outro lado é igualmente indubitável que ela diz respeito também a certas condições interiores da vida do espírito e da vida em geral. (DURAND, 1989, p. 42)

O arquétipo transita entre os recursos subjetivos e as imagens percebidas pelo ambiente, o que o distingue exatamente do símbolo, normalmente, é o seu caráter universal e a sua correspondência com o esquema.

Esses aspectos influenciam diretamente a percepção e a leitura que cada indivíduo faz dos símbolos, sem deixar de considerar que alguns temas, figuras ou desenhos como: leão, touro, lua, entre outros, podem se configurar universais, atemporais, fixos nos fundamentos da imaginação do homem, e seu sentido pode ser apreendido de acordo com o seu contexto histórico-social. Por exemplo: a roda é um típico arquétipo do esquema cíclico, pois é o único significado para o nosso imaginário, já a serpente é um símbolo sujeito a vários significados. Essas imagens, influenciadas por diferentes culturas com as quais os esquemas se conectam, resultam nos arquétipos. (DURAND, 1989).

O teórico delimita essas análises sobre perspectivas de métodos pragmáticos e relativistas, que convergem na demonstração de uma gama de imagens em constância. Os estudos das imagens são descritos como agrupamentos contínuos, que podem ser observados e organizados de forma segmentada ainda que associados. Segundo o autor,

Veremos que os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo. [...] não nos atermos ao signo, para que ‘o signo afaste o signó’ até a significação e as metáforas ‘se acumulem intelectualmente para não deixarem lugar senão a intuição do real’. (DURAND, 1989, p.31)

Os agrupamentos se definem como conjuntos simbólicos que podem se confrontar com a realidade desperta e o imaginário dos sonhos, de maneira que se articulem com uma “coesão psíquica”, que dá alusão aos devaneios. As imagens se interligam de forma homogênea em “constelações”, ou seja, como lapsos de luzes, ora aleatórios, ora sequenciais.

Assumir uma visão analítica dessas constelações implica ler suas relações. Na busca de explicações, Durand cita Bachelard: “[...] os símbolos não devem ser julgados do ponto de vista da forma, mas da sua força [...]” (DURAND, 1989, p. 34). Tal força denomina a intensidade de sensações relacionadas às imagens produzidas mentalmente com tal vivacidade que afeta as civilizações e faz progredir a espécie humana.

As imagens mentais ultrapassam o ‘movimento sem matéria’ e este direcionamento das imagens apresenta uma ‘realidade dinâmica’; outros psicólogos alinham uma ‘constância de arquétipos’ e delimitam, então, as ‘categorias do pensamento’.

Para Gaston Bachelard 1976, a imagem se manifesta na fantasia, nos princípios ontológicos e na relação poética da humanidade. Ela está presente o tempo todo em nosso pensamento. Levando em conta as emoções, a simbologia permite a percepção da conexão entre o “eu” e o mundo, por meio dos quatro elementos: terra, água, fogo e ar, que, segundo o filósofo, seriam os “hormônios da imaginação”. Ele compreende que o psiquismo humano se fundamenta, principalmente, pela correlação metafórica advinda das afetividades que organizam as relações do ser humano com o universo exterior.

Nas considerações de Araujo sobre Bachelard, a afetividade tem direta participação na organização da rede de imagens que compõe o imaginário.

Com efeito, para Bachelard, o psiquismo humano caracteriza-se pela preexistência de representações metafóricas que, estando fortemente carregadas de afetividade, vão imediatamente organizar a sua relação com o mundo exterior. (ARAUJO, 2003, p.25)

O poder imaginativo se enquadra nas potencialidades de uso do raciocínio, bem como nas versatilidades humanas. As percepções do mundo são moldadas segundo aquisições cognitivas, na mesma proporcionalidade dos sentimentos. Nesse movimento, a formação do indivíduo pode ocorrer por dois caminhos distintos.

Primeiro, ao inverter a série natural das imagens e ao purificá-las dos excessos simbólicos, é possível que o sujeito conquiste progressivamente uma racionalidade subjetiva. Segundo, é deixar-se levar pelas representações simbólicas, de modo que essa oportunidade o aproxime de experiências poéticas e alcance a plena imaginação.

Bachelard parte da observação da relação direta da imaginação com a afetividade, contudo o imaginário transcende as compreensões mais íntimas do indivíduo. (ARAUJO, 2003). Assim, ainda segundo o autor, a correlação do íntimo ao imaginário exemplifica-se, por exemplo, nas memórias, estas não são capazes de prestar exatidão ao tempo cronológico dos fatos, mas carregam simbolismo e sentidos próprios que se inter-relacionam com o pensamento ativo do ser.

Em decorrência destes estudos, Gilbert Durand caracteriza o imaginário não como produto, mas como percurso.

No fim das contas, o imaginário não é mais que esse trajecto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjectivas se explicam “pelas acomodações anteriores do sujeito” ao meio objectivo. (DURAND, 1989, p.30)

Esse processo em si serve de subsídio para a percepção da complexidade dos símbolos e sua representatividade. A subjetividade inerente ao processo cognitivo, bem como as objetividades de significados a ele atribuídos são reflexos das percepções e das relações entre eles.

Conforme Durand (2002), os schèmes são o princípio referencial de todas expressões prováveis do *homo sapiens*. Estes schèmes se reagrupam em conjuntos estruturais, como os gestos fundamentais e resultam nos três reflexos dominantes a compreender: o de posição, deglutição e copulação.

Apoiado nessa reflexologia, o autor esclarece o que denominou por ‘gestos dominantes’, pois entende que assim seria possível instituir o que se refere ao ‘sistema funcional’ da mentalidade do neonato, em específico ao seu cérebro. Dessa forma, a reflexologia permite apreender as experiências de vida, traumas, estímulos e adaptações positivas e/ou negativas, nas mais variadas possibilidades e suas motivações de caráter instintivos ou de cobranças sociais.

Ao aprofundar os estudos nos processos sensório-motores, chegamos à via pela qual a criança percebe e assimila as experiências cinestésicas e aprende com elas. Duas dominantes máximas podem ser descritas na fase do recém-nascido, sendo a primeira de posição. A intencionalidade da verticalização do bebê descreve

de forma natural o organismo. As diferentes análises buscam identificar as questões sensoriais e espaciais.

As necessidades físicas, para um alinhamento postural e a percepção óptica, relacionadas às áreas visuais do córtex, não são determinadas pela fisiologia, que supõe as variáveis do simbolismo. Elas ocorrem em virtude do reconhecimento do indivíduo, pois a verticalidade é apreciada pelo bebê de maneira intuitiva, e desta apreciação se percebem as relações análogas afetivas e cinestésicas da imagem.

A segunda dominante se refere à nutrição. Em suma, o recém-nascido está na sucção labial instintiva, que orienta o posicionamento adequado de sua cabeça, provocando reflexos estimulados por fatores externos ou pela fome propriamente dita.

Existem premissas descritas na obra de Durand que pressupõem, também, uma terceira dominante, que estaria ligada às pulsões sexuais, mas que, ainda não são predominantemente fortes, que possam ligar diretamente ao ser humano, em distinção dos animais, de maneira que as características fiquem mais evidentes. Os estudos da psicanálise atrelados às reações das pulsões sexuais estão em constante avaliação, com o objetivo de analisar as reações inerentes dessas pulsões e ações reagentes provenientes desta dominante. (DURAND, 1989)

O signo presente sob análise das pulsões seria o ritmo que se desenvolve durante o ato sexual, no qual se podem perceber três ciclos sobrepostos das atividades sexuais.

As observações desses estágios, separados dos processos ligados à sexualidade, vem ao encontro do aprofundamento das verificações do ser humano e sua percepção dos signos que, direcionados pelos instintos primitivos, podem ser compreendidos, partindo do pressuposto geral de que o indivíduo não é somente reflexo de seus instintos, tampouco é sem eles.

A compreensão ampla dos estímulos provenientes das ressignificações dos instintos mais primitivos, bem como a compreensão da amplitude de possibilidades humanas, detém as mais profundas e complexas reflexões sobre como o cérebro nasce carregado de assimilações espontâneas e aprende de maneira imediata.

Os aspectos de percepção das ligações motoras ao corpo e das cognitivas às linguagens retomam as ideias centrais de Durand, que descrevem

[...] três dominantes reflexas, <<malhas intermédias entre os reflexos simples e os reflexos associados>>, como matrizes sensório-motoras nas quais as representações vão naturalmente integrar-se, sobretudo se certos esquemas (*schèmes*) perceptivos vêm enquadrar e assimilar-se aos esquemas

(*schèmes*) motores primitivos, se as dominantes posturais, de engolimento ou rítmicas se encontram em concordância com os dados de certas experiências perceptivas. É a este nível que os grandes símbolos se vão formar por uma dupla motivação que lhes vai dar esse aspecto imperativo de sobredeterminação tão característico. (DURAND, 1989, p. 37)

Em síntese, o entendimento das ligações entre os ditos esquemas instintivos e as ações secundárias encontram-se num princípio de clareza sobre o percurso e as representações simbólicas, que motivam os reflexos numa sequência sistemática que conduz as ações humanas.

Além das motivações individuais, o sujeito, pertencente aos mais variados grupos sociais, tem de se enquadrar nas manifestações culturais coletivas. Nesse processo, para evitar frustrações, o indivíduo busca assimilar seus estímulos internos e o equilíbrio com o grupo circundante.

Embora a percepção simbólica seja clara, a objetificação dos símbolos não ocorre da mesma forma. Estes podem ser constituídos de várias etapas de dominantes sobre os mesmos sentidos, podendo apresentar significações invertidas, multiplicidade de representações, oferecendo ao imaginário diversas interpretações.

Sobre as convergências das categorias reflexológicas, sociológicas e tecnológicas, na concepção dos regimes diurnos e noturnos, Durand explica que

O Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o *Regime Nocturno*, subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do *habitat* os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. (DURAND, 1989, p. 41)

O agrupamento de imagens requer considerável atenção. É importante usá-lo como embasamento para se compreender as diversas manifestações interpretativas. Contudo é pertinente considerar o conceito de *schèmes* como uma universalização prática e concreta da imagem.

Os movimentos diferenciados que correspondem aos esquemas estão diretamente conectados aos contextos naturais e sociais, o que resulta na instituição de arquétipos. As teorias de Jung versam devidamente sobre os traços do percurso que os arquétipos percorrem.

A imagem primordial deve incontestavelmente estar em relação com certos processos perceptíveis da natureza que se reproduzem sem cessar e são sempre ativos, mas por outro lado é igualmente indubitável que ela diz respeito também a certas condições anteriores da vida do espírito e da vida em geral. (JUNG apud DURAND, 1989, p. 42)

Nesta lógica, os arquétipos operam na correspondência dos processos subjetivos com as imagens oferecidas pelo mundo concreto. Contudo, o que diferencia os arquétipos de uma imagem comum é a sua imprecisão e a sua universalidade permanente, o que permite a adequação ao esquema. Assim, os arquétipos estão relacionados às diversas culturas, com as quais os esquemas estão associados.

Esta representação consiste nas inúmeras manifestações cognitivas e propulsões humanas, que rege, guia, motiva, sacia e alimenta em caráter físico, espiritual, filosófico ou existencial, ou seja, na busca incessante pela compreensão do humano.

Nos *regimes* apresentados por Durand, é possível observar as subdivisões, de acordo com a ambiguidade na existência da luz em contrariedade da escuridão; um não existe sem o outro, e um necessita do outro. Os conceitos apresentados como *regime diurno* e *regime noturno* consistem no dualismo da antítese entre dia e noite, muito anteriormente explorado por poetas, escritores, entre tantas obras artísticas.

O regime diurno se ocupa em caracterizar a antítese, ou seja, todo o movimento que rege a contraposição entre as faces do tempo e da morte. Já o regime noturno é contrário à atitude antitética do regime diurno. Sua presença eufemiza e modifica os temores frente ao tempo e à morte. (DURAND, 1989)

O regime diurno tem relação com a dominante postural, que integra imagens da sociologia do soberano, mago e guerreiro, da tecnologia das imagens, dos rituais de purificação e elevação. O regime noturno subdivide-se entre as dominantes cíclica e digestiva, associando a primeira às técnicas do ciclo, aos símbolos naturais e artificiais do retorno, ao calendário agrícola e ao da indústria têxtil, e aos mitos e dramas astrobiológicos, enquanto a segunda dominante considera os valores alimentares e digestivos, as técnicas do continente e do habitat e a sociologia matriarcal e alimentadora.

Nesta organização, cada dominante se apresenta com uma estrutura denominada estruturas figurativas. A heroica, a mística e a disseminatória, compreendidas como pontos ou núcleos atrativos, que se constituem de forma significativa na representação imaginária, a fim de indicar a nossa conexão com o mundo.

Assim, esses e outros instrumentos que a imaginação desenvolve, são extensões dos gestos corporais, que buscam favorecer a adequação do sujeito, ao

meio em que ele vive, para assegurar a sua sobrevivência, provêm, portanto da experiência do homem.

De acordo com o trajeto antropológico elaborado na teoria de Durand (1989), seguimos o método pragmático e relativista de convergências, que pretendem apresentar uma ampla constelação de imagens, praticamente constantes, que parecem ordenadas por um determinado isomorfismo dos símbolos correspondentes.

Carregados de simbolismos e interligados por esta ambivalência, apresenta-se como “puro”, “céu”, “ouro”, “dia”, “sol”, “luz”, “divino”, enquanto em contraste cita-se, “sombra”, “amor”, “segredo”, “sonho”, “só”, “pálido”, estes são alguns dos tantos exemplos citados pelo autor, ao introduzir a contextualização dos regimes e da sua dualidade inerente às próprias palavras.

Os símbolos constituem a base do imaginário, e neste trajeto antropológico, a presença dos regimes diurno e noturno traduzem e dão significado aos processos artísticos.

Em essência, a arte se mistura à composição imaginativa do universo cultural. O próximo capítulo fará uma breve apresentação do artista catalão Joan Miró, delineando a presença dos símbolos e a força do imaginário em suas obras.

2 JOAN MIRÓ E SUA ARTE PICTÓRICA

Os sujeitos têm em comum a necessidade de produzir imagens, dar forma aos sentimentos por meio de representações, pois se satisfazem com suas criações. As imagens fabricadas pelo homem tencionam as experiências afetivas, sensoriais e ilusórias. Assim, é revelada toda a força e riqueza com as quais opera a nossa imaginação.

A arte é um modo privilegiado de expressão do imaginário e de aproximação entre indivíduos, pois favorece o reconhecimento do homem num plano que vai além do usual. Como produção de conhecimento, a expressão artística é fundamentalmente a experiência que nos permite a promoção de processos contínuos e ativos dão sentido à vida humana. A promoção da experiência estética favorece a construção de um tipo de conhecimento, cuja qualidade ultrapassa a construção exclusivamente cognitiva, tocando em facetas afetivas do homem. A prática artística permite acessar vias secretas capazes de aproximar os seres humanos entre si.

Interpretar a arte é sempre um exercício inconclusivo porque exige o mergulho nos sentidos experimentados tanto pelo artista, quanto por seu observador-leitor. Esses sentidos conferem uma interpretação para a obra, afinal, quando nos acercamos de seu entendimento simbólico, estético, também somos apreciadores ativos cujos sentidos não podem ser descartados. Dessa forma, compreendemos que vida e arte se entrecruzam; a primeira, que se transforma a cada apreciação da obra e, esta, por sua vez, amplia seus raios de ação na direção do conhecimento estético humano.

Sabe-se que as produções artísticas operam com símbolos que não são formas fechadas e facilmente traduzíveis. Ao estudar a produção de Joan Miró, fica claro que sua arte se serve tanto da razão, quanto da imaginação. Do mesmo modo que é possível enxergar traços conscientes em uma obras, sua inocência poética apresenta-se de maneira natural, eminentemente espontânea, de acordo com Apollinaire (1983, p. 8), ao referir-se aos artistas, “de esforço em esforço, de tentativa em tentativa, até formularem o que desejam”.

Certamente, para conseguir expressividade, os artistas buscam conciliar não só o enigma da inspiração, como a capacidade de reflexão sobre o ambiente no qual está inserido, bem como o valor da sua criação.

Segundo Penrose (1983, p. 8), “Miró é um artista que nunca perde o desejo de experimentar e penetrar mais dentro da natureza da realidade; porém, ao seu intelecto jamais consentiu que lhe sufocasse a imaginação”.

Nascido em Barcelona, em 1893, Joan Miró é natural da província da Catalunha, situada no nordeste da Espanha. Descendente de uma família de operários competentes, seu pai foi um ourives bem-sucedido, que possuía uma loja em Pasaje del Crédito, situada numa travessa estreita e movimentada no centro da velha cidade. E ainda que tenha crescido neste ambiente agitado pela dinâmica das arcadas distintas, palácios góticos e a movimentação do porto mediterrâneo, logo descobriu sua preferência pela imensidão dos campos catalães.

Desde cedo, manifestou sua vontade em ser pintor, porém seu pai não lhe deu nenhum apoio e, aos dezessete anos, viu-se obrigado a trabalhar num escritório. Nessa fase, ficou tão deprimido e adoeceu seriamente e seu pai reconsiderou sua ordem e determinou que fosse recuperar-se numa propriedade recentemente adquirida pela família ao pé de uma encosta, ao sul de Tarragona.

Esse lugar afetou de maneira significativa a vida de Joan Miró. Cercada de vinhedos e olivais, a construção sólida e próxima de uma cidade chamada Montroig (montanha vermelha), romântica pelo emaranhado de rochas avermelhadas e coroada por um lindo santuário, inspirou as primeiras paisagens do artista. Assim como seu avô, ferreiro na antiga aldeia de Cornudella, o jovem pintor viajava constantemente nas memórias do passado, lembrando toda a magia dos montes ásperos e o encantamento das pessoas, flores e plantas que ele conhecia tão bem.

Miró já havia frequentado aulas na Escuela de Bellas Artes, La Llotja, antes de ficar doente, onde doze anos antes o talento extraordinário de Picasso havia surpreendido os professores.

Recuperado, ele retorna de Montroig e tem permissão para estudar numa escola de arte em Barcelona, onde ensinava o engenhoso pintor Francisc Galí. Essa academia privilegiava um ambiente diferente. O professor criava métodos favoráveis para aguçar a observação, as aulas contemplavam passeios pelos montes, estímulo por músicas e poesias, Galí orientava-os “a terem olhos para tudo”. (PENROSE, 1983, p. 10) Este ainda entregava um objeto na mão de um discípulo, que deveria reconhecê-lo pelo tato, e, depois, desenhá-lo sem o ver. Segundo Miró, essas lições aceleraram suas habilidades de interpretar e perceber as formas.

Posteriormente, outros jovens artistas influenciaram a sua carreira. Com Joan Prats e Joseph Llorens Artigas, ligados ao arquiteto Antoni Gaudí, construiu uma amizade duradoura. A nova geração de Barcelona, da Arte nova, ousava com aplicação de formas surpreendentes e técnicas inovadoras, características que inspiraram o trabalho de Miró durante sua trajetória.

Uma crise existencial se deflagra em 1910, evidenciada pela mudança inesperada de estilo na sua pintura. Seus quadros, de natureza suave, transformam-se em expressões violentas. Insatisfeito com o ensino convencional em La Llotja, com o cenário retrógrado de Barcelona e a sua rebeldia contra os desejos do seu pai, Miró decide, então, deixar sua pátria e conhecer outras possibilidades. Vai para Paris, onde está acontecendo uma grande revolução nas artes. Miró aprecia a pintura francesa e conhece o desafiador e rebelde artista dadaísta, Francis Picabia, autor de censurável revista de vanguarda. O contato com essas novas formas de fazer arte deu a oportunidade de Miró conhecer poetas modernos franceses, como Pierre Reverdy e Maurice Raynal, que conquistaram a sua simpatia e o fizeram amadurecer sobre a relação entre a poesia e a pintura, no período da Primeira Guerra Mundial.

Apesar de todo entusiasmo, Miró não conseguiu voltar a Paris no período da guerra e continuou a trabalhar as suas obras num pequeno espaço no andar superior da casa de Pasaje del Crédito, o mesmo lugar em que ele iniciara suas pinturas. O tempo e os amigos Prats, Artigas e E. C. Ricart só reforçavam sua vontade de seguir para Paris.

Sua primeira mostra individual aconteceu em 1918, nas Galerias Dalmau. Influenciado pelo fauvismo, suas telas impressionaram não só pelo colorido ou originalidade do seu estilo, mas pelos temas trazidos aos trabalhos: natureza-morta, retrato, paisagem e nu. Mesmo sendo assuntos comuns, o que chamou a atenção foi o moderno e pessoal em cada obra. Neste momento, Miró retrata os objetos visando a suas qualidades essenciais, ele traz lembranças de Cézanne, foge às regras de perspectiva, criando uma ideia de terceira dimensão e pinturas de formas envolventes que remetem a arabescos e escritas ousadas.

Assim o artista se afasta da técnica de representação naturalista da realidade, que correspondia ao seu antigo estilo e inova sua arte ousando no exagero e na distorção da aparência, conforme o seu estado de espírito. Ele aborda a realidade particularmente em razão de sua intuição frente aos modelos tradicionais da arte

popular e da tradição nacional presente na pintura românica catalã, o que demonstra um resultado sensível sobre a cultura artística do seu país.

Estes efeitos aparecem em alguns trabalhos que Miró realizou para seus amigos de Barcelona. O retrato do pintor Ricart (1917) confere a influência dos primitivos catalães com o expressionismo de Van Gogh. Nesta obra, o artista utiliza a interpretação pessoal de vários estilos que o marcam.

Ainda sobre as impressões de sua pintura, Jacques Dupin constata: “Perante uma figura humana, Miró parece tomado de pavor, vencido pela vertigem de que pode unicamente livrar-se por reação que envolve a sua pessoa”. (DUPIN apud PENROSE, 1983, p. 16)

As obras apresentadas na Galeria Dalmau, em 1918, agradaram bastante seus amigos, porém o público não compreendeu a sua arte. Isto o fez acreditar que Barcelona não seria o melhor lugar para desenvolver seu trabalho, seguiu para Paris e, mesmo sem sucesso, lá estava o jovem catalão por todos os invernos. Era a companhia e admiração dos amigos que minimizavam as dificuldades materiais e a fome, entre eles estava Picasso, que encomendou a Miró um autorretrato. Esta produção deixa clara a influência das técnicas fauvistas e compõe um dos acervos mais valiosos de Picasso.

O estilo de Miró passou por transformações extraordinárias depois da sua exposição em Dalmau, em 1918. Encantado pelos detalhes presentes no movimento das formas da pintura, o artista substitui sua maneira rudimentar induzida pelo fauvismo, por um desenho claramente delineado, o que evidenciou a inspiração e o ritmo da arte tradicional catalã. Os longos dias de verão em Montroig consolidaram o seu novo estilo. A inspiração fauvista dá lugar ao cubismo, mas sem a submissão do artista. Não se via uma estrutura geométrica nitidamente marcada, somente a aplicação da cor e a ausência definida de profundidade tridimensional, que assemelham as pinturas ao método cubista.

A partir daí, o artista começa a representar os objetos de forma realista. Esse novo estilo contempla uma perspectiva minuciosa de cada item, todos os detalhes são percebidos com extremo cuidado. Assim, Miró demonstrava combinações poéticas entre os objetos incoerentes e atribuía outras definições para cada um deles. Este jogo de inversões de formas, cores e ritmos engendra uma relação conceitual e visual

da composição, o que gera uma ponderação entre a divergência e a conformidade, entre o positivo e negativo.

Miró fez uma exposição na Galeria La Licorne, em 1921, com as obras da mostra de Dalmau e, apesar de ter sido contemplada com o prefácio de Maurice Raynal, o trabalho teve reprovação total. Contudo, mais do que os pintores apresentados em Paris, a troca de conhecimento e discussões com os novos amigos poetas contagiavam os projetos de Miró. André Masson, revolucionário no campo das artes e da política, aproximou as convicções surrealistas de André Breton, Paul Eluard e Louis Aragon do jovem catalão. Esse movimento vanguardista que agitava os poetas e artistas no momento da Primeira Guerra Mundial conjugava com a demasiada certeza de Miró sobre outras possibilidades de técnicas e modelos de vida.

Em 1928-1929, o artista assume o seu conflito com as artes restritas às molduras e rompe com a pintura tradicional. Seu trabalho passa por uma transformação de valores, materiais comuns, insignificantes aos demais (corda, mola enferrujada, etc.), conecta-se a outros elementos num processo de criação de sentido subliminar de acordo com as invenções e espontaneidade do artista.

Esta prática é relatada por Miró, em 1936, a Georges Duthuit.

Como vê, dou importância crescente ao conteúdo das minhas obras. Para mim, o material invulgar e vigoroso afigura-se necessário para proporcionar ao espectador um choque à primeira vista e atingi-lo antes que possa intervir outros pensamentos. Desta forma, a poesia manifestada fala a sua própria linguagem". (PENROSE, 1983, p. 67)

Os trabalhos não apresentavam preocupação quanto à sua durabilidade. Como já previsto por Miró, muitas produções feitas nessa época desintegraram-se, mas duraram o suficiente para causar impacto chocante no seu público.

É fato que o posicionamento de oposição dadaísta à sociedade correspondia ao seu ideal, porém é o movimento surrealista que o inspira, desde sua primeira visita a Paris, pela ousadia de técnicas pessoais de expressão.

Na década de 30, motivado pelo temeroso cenário político do seu país, Miró abandona o colorido, a alegria, o sol, o ritmo e o humor, e passa a externar uma profecia progressiva de horror. Com a Guerra Civil da Espanha, suas representações biomórficas, coloridas e ritmadas se transformavam em expressões agressivas de figuras femininas de cores gritantes. Esta coleção de pinturas intitulada *peintures sauvages* é consequência de um período político sobre o qual ele não tinha nenhum domínio e carecia expor sua insatisfação.

Mesmo diante da sutileza dos títulos, os trabalhos que sucederam essa época traziam para realidade uma acentuada violência, exceto na obra: *Homem e Mulher diante de Um Montão de Excremento* (1935), imagem de duas figuras caricatas, em movimento frente a um céu negro, com visível contentamento ao ver a podridão produzida por eles.

James Fitzsimmons diz que a arte de Miró

[...] oferece um destes raros exemplos de técnica moderna adaptada com êxito a assuntos primevos. O seu sentido dos antigos mistérios, do irracional, dos poderes mágicos que existem para além de todas as coisas, força-nos a tomar uma posição e a aceitar o inaceitável [...] (FITZSIMMONS apud PENROSE, 1983, p. 77)

Suas obras deixam clara uma postura de crítica em relação ao contexto político; afirmam, também, uma perfeita consciência criadora, movida pela profunda inquietude com a qual trabalhava o seu mundo imaginário.

As ameaças no período da Segunda Guerra Mundial levaram Miró a deixar Paris e a ocupar uma casa na Normandia, onde passa por uma fase de estabilidade e solidão, ainda que estivesse intimidado com a possibilidade de ocorrências de episódios graves.

Sempre inspirado pelos materiais, o artista os considerava como ponto de partida para suas criações. A série *Constelações* foi um dos trabalhos mais significativos de sua carreira. Este projeto foi concebido sem ideias planejadas, entretanto, resquícios de pintura a óleo, embebidas em gasolina e esfregadas em papel branco, cativaram o artista pelo surgimento de figuras de animais, humanas, sol, lua, estrelas, desenhados a carvão e detalhes cuidadosos pintados a guache.

Esta coleção sobreviveu aos ataques dos alemães. Neste momento, Miró sai de Paris com sua pasta de trabalho debaixo dos braços e instala-se na tranquila Palma, assim, de acordo com suas convicções, retoma o seu tema com uma seriedade estrita. Ele conta ter ficado deprimido nesse período e admite que pintava símbolos e formas como desenhos na areia, antes que as ondas do mar a cobrissem, ou rabiscos de fumaça no ar fugindo para estrelas. (PENROSE, 1983).

A falta de recursos limitava-lhe as atividades e também a vontade de banir o estilo detalhista que se apresentava na coleção das *Constelações*, assim, Miró novamente se rendeu a outros métodos de expressão. Não se admira que o pintor tivesse um longo período de preparação para as suas ideias, também é particular a

forma como as ideias cresciam no seu inconsciente e depois surgiam de maneira espontânea.

O processo rápido da litografia agradava a Miró. A redução das cores permite ao criador concentrar-se na expressividade da sua obra e na utilização do preto nos seus mais variados tons, com o propósito de imprimir texturas e efeitos específicos. Porém, é na liberdade plena que os sinais criativos do artista expressam, em litografia, as atividades monstruosas dos seres humanos.

Com êxito, Miró consegue despachar sua coleção completa para Nova Iorque, que foi prestigiada por ser a primeira manifestação artística a chegar da Europa desde a invasão da França pelos alemães. As *Constelações* são a prova de competência em trabalhos de pequenos formatos com riqueza de detalhes, uma vez que o artista já a detinha em produções gigantescas.

Pelo período de quatro anos, Miró não praticava a pintura a óleo, no entanto, ele voltou a utilizar esta técnica de forma natural e abrangente, empregando uma nova linguagem e materiais diversificados. Os sinais também trouxeram letras indefinidas, muito mais próximas dos hieróglifos do que da escrita alfabética.

Finalmente, no ano de 1947, o período de isolamento do artista terminou. Miró sentiu-se preparado para a sua primeira visita a Nova Iorque, onde sua arte foi recebida com significativa aceitação, desde a exposição de suas obras, no Museu de Arte Moderna em 1941.

O pintor desejava o reconhecimento do público, independentemente de ter vínculos com museus ou vendedores de artes, portanto produziu, com muita dedicação, cerâmica, litografia e gravuras. Frequentemente, ele admitia preferir trabalhar em ambientes limitados, mas isso não diminuía a qualidade de suas obras e nem a sua capacidade de criação. Porém, a parceria entre Miró e o interesse de José Luis Sert proporcionou um espaço amplo e confortável, com o qual, a princípio, Miró teve dificuldade de se adaptar.

Passados mais de dois anos, ele retoma suas atividades e reconhece os benefícios do novo estúdio. Agora era possível rever suas telas e outros trabalhos inacabados. Esse espaço favorecera o desenvolvimento de suas obras, não somente a questão material, mas a organização de processos e, sobretudo, a inspiração para provocar ideias que seriam praticadas.

As figuras tradicionais catalãs feitas em barro, produzidas em Maiorca, lembram as esculturas dos povos primitivos e impressionam seriamente Miró. Por meio da textura e da sua dimensão, essa manifestação artística possibilita transformar os símbolos de Miró em algo concreto, palpável, tridimensional. Os materiais vistos como desprezíveis eram considerados pelo artista como fonte de inspiração para a sua capacidade criativa.

Com a ajuda do seu velho amigo Artigas, o pintor catalão percebe na cerâmica, uma grande oportunidade de explorar sua imaginação. Miró compreende a cerâmica como uma extensão das suas experiências com a pintura e com a escultura. Porém, independentemente do tipo de material, o artista estava sempre em conexão direta com as formas naturais presentes na paisagem da Catalunha, que, segundo ele, era “elemento essencial na minha concepção plástica e poética”. (MIRÓ apud PENROSE, 1983, p. 146)

Seus trabalhos em cerâmica davam-se nas mais variadas formas: vasos, pratos, esculturas, pequenos objetos e também outros projetos que foram incorporados na arquitetura, como por exemplo um mural no prédio da Unesco em Paris e outro no aeroporto de Barcelona.

Miró declara em 1938, “quero experimentar, tanto quanto possível, ir além da pintura de cavalete, que em minha opinião é de fracos recursos, e aproximar-me da de conjunto, que nunca deixei de considerar” (PENROSE, 1983, p. 147). Assim, fica clara a sua intenção em produzir grandes obras, de maneira que sua arte fosse contemplada em lugares públicos e atingisse o maior número de pessoas.

Independentemente da técnica aplicada por Miró, ele trabalhava com espontaneidade e o resultado era excepcional. Em conversa com Yvon Taillandier, Miró revela que

A atmosfera que favorece a inspiração... encontro-a na poesia, na música, na arquitectura (Gaudi, por exemplo, é tremendo), nos meus passeios quotidianos, em certos sons: o barulho dos cavalos no campo, o chiar dos carros de rodas de madeira, gritos na noite, grilos [...] O espetáculo do céu domina-me por completo... Espaços vazios, horizontes largos, plainos desertos: tudo que é descoberto sempre me impressionou grandemente. (MIRÓ apud PENROSE, 1983, p. 166)

O processo criativo de Miró depende de estímulos vindos tanto dos recursos ilimitados da natureza, quanto de quaisquer outras possibilidades que lhe causem uma resposta rápida e intensa. Ele admite precisar de um ponto de partida para

despertar a sua imaginação. Em decorrência deste movimento, o efeito se traduz em representações inovadoras, carregadas de simbolismo e poesia.

Em entrevista ao crítico de artes, Georges Raillard, Miró é questionado sobre as opiniões desconcertantes de seu público em relação à sua obra, e declara:

“Sim, a agressividade. Por que essa agressividade? Não sei. Mas me impele a trabalhar. E espero que me concedam a honra de me atacarem até o último momento” (RAILLARD, 1992, p. 25). Para Miró, a agressividade explicitada em seu trabalho provocava um choque de realidade nas pessoas, que se sentindo atacadas, reagiam daquele modo. Este movimento também serviu de estímulo para o seu processo criativo.

Outra característica importante do artista é a sua capacidade de dedicar-se a diversas obras ao mesmo tempo. Segundo ele, seu trabalho assemelha-se ao de um jardineiro ou um vinheteiro, pois “as coisas seguem o seu curso normal. Crescem amadurecem”. (MIRÓ apud PENROSE, 1983, p. 170)

Sua inspiração acontece naturalmente, exceto algumas encomendas que demandam projetos premeditados, como, por exemplo, a obra monumental do aeroporto de Barcelona, neste caso, o artista primeiro trabalhou no esboço, para depois apresentar definitivamente a sua obra.

O artista experimentou várias possibilidades durante a sua carreira e uma característica particular em seu trabalho, de acordo com Penrose (1983, p. 193), era “ampliar o sentido da realidade”.

Miró compreende que, quanto mais apreendemos as coisas inimagináveis, mais alimentamos a nossa capacidade criadora e acessamos novas regiões de nosso inconsciente. Ele acredita que a arte descende da desconstrução, acredita no desafio de transcender a realidade e, nas suas produções, é possível reconhecer essa ousadia, à qual todos podem ter acesso a partir de uma percepção de liberdade para fazer a leitura de mundo.

2.1 Características das obras pictóricas do artista e a influência surrealista

Ao lado do Cubismo, do Futurismo e do Dadaísmo, o Surrealismo surgiu no início do século XX, dirigido pelas vanguardas europeias, apresentadas em Paris. Este movimento é uma resposta da evolução, que começa no final do século XVIII, com os poetas William Blake, Hölderlin e Novalis, e avança no século XIX com a

excentricidade e rebeldia de Baudelaire e Arthur Rimbaud. Mas, é a eclosão da Primeira Guerra Mundial que anuncia a decadência da ciência, da razão e da civilização ocidental como um todo, da qual outros artistas, como Tristan Tzara, André Breton e Paul Eluard, participaram.

Segundo Laplantine e Trindade,

Os autores que acabam de ser citados começam a levantar uma suspeita em relação a um “real” transviado (porque insípido, sobretudo, portador de morte e não mais de vida), de uma religião mistificadora, de uma moral alienante, de uma “ciência” tirânica, não apenas redutora da complexidade humana, de uma literatura acomodada na retórica, em suma, de uma cultura hipócrita e vaidosa, imersa na lama das convenções. (2003, p.43)

Esses artistas repudiavam a ideia de belo, de bom senso, de sofisticação e compostura, iam contra a igreja, o trabalho e a pátria. Recomendavam o inverso à lógica, ou seja, o sonho, a loucura, a fantasia, ao devaneio. Conforme reitera Laplantine e Trindade: “Os surrealistas são revoltados que querem mudar as relações entre a arte e o real, a imaginação e a razão e, assim fazendo, mudar o mundo”. (2003, p. 48)

Um dos personagens mais importante desse movimento foi o escritor e poeta francês, André Breton (1896-1966) que, influenciado pelas teorias de Freud, interessou-se pelos estudos dos sonhos e do inconsciente humano. Liderou o projeto, e, em 1924, lança o Manifesto do Surrealismo, com o objetivo de reivindicar uma nova forma de pensar a moral e a lógica. A proposta era compreender o surreal como algo além da realidade, assim, outros segmentos como a literatura, a escultura, o cinema e o teatro, também sofreram sua influência.

No Manifesto do Surrealismo, Breton se opunha a

Esta intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, embala os cérebros. O desejo de análise prevalece sobre os sentimentos. Disso resultam dilatadas exposições cuja força persuasiva reside na sua própria singularidade, e que iludem o leitor pelo recurso a um vocabulário abstrato, bastante mal definido, aliás. Se as idéias gerais que a filosofia se propõe até aqui debater, marcassem por aí sua incursão definitiva num domínio mais extenso, seria eu o primeiro a me alegrar. (BRETON, 1924, p.4).

O poeta criticava a supremacia dos procedimentos da lógica na resolução de problemas do cotidiano. De acordo com o seu pensamento, tais métodos só davam conta de questões secundárias. Neste sentido, ele valorizava o improvisado e a reversão da lógica, ou seja, já não valia mais utilizar-se dos princípios da matemática e da física como na concepção dos artistas anteriores. Agora o conhecimento filosófico era a oportunidade de rebater a lógica da realidade.

De acordo com estes princípios, o Surrealismo é a libertação da mente, uma livre interpretação de uma nova realidade. Porém, não se trata de uma realidade inventada, mas da capacidade de enxergar as coisas de uma forma diferente, também da espontaneidade na prática da linguagem com a qual iremos interagir.

No manifesto se declara que

[...] a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva depressa, sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e para fugir à tentação de se reler. A primeira frase vem por si, tanto é verdade que a cada segundo há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente pedindo para ser exteriorizada. É bastante difícil decidir sobre a frase seguinte: ela participa, sem dúvida, a um só tempo, de nossa atividade consciente e da outra, admitindo-se que o fato de haver escrito a primeira supõe um mínimo de percepção. Isto não lhe importa, aliás; é aí que reside, em maior parte, o interesse do jogo surrealista. (BRETON, 1924, p. 15)

O movimento surrealista buscou apresentar a sua arte como um instrumento de libertação para a literatura. Os textos eram produzidos sem as tradicionais regras gramaticais e pontuação. A proposta consistia em escrever de maneira automática, registrando tudo que vinha à mente, sem a preocupação em organizar as ideias de forma consciente. Estas produções podiam conter frases feitas com recortes de jornais, revistas e imagens que revelassem a expressão do subconsciente.

A relação da linguagem e da arte com o inconsciente, com o sonho, com o sobrenatural, com a loucura e com os estados alucinatórios, foi processo recorrente no final do século XIX e início do século XX, período em que a teoria freudiana apresenta estudos sobre os sonhos, sobre o consciente e o inconsciente, sobre a análise da mente humana. Esses fatores envolvidos numa esfera de mistério, de fantasia, fizeram reverberar o tom surreal, que se manifesta além daquilo que consideramos normal em nosso cotidiano.

O movimento surrealista declara o não-conformismo em relação aos processos do mundo real.

O surrealismo é o “raio invisível” que um dia nos fará vencer os nossos adversários. “não tremes mais, carcaça”. neste verão as rosas são azuis, a madeira é de vidro. a terra envolta em seu verdor me faz tão pouco afeito quanto um fantasma. viver e deixar de viver é que são soluções imaginárias. a existência está em outro lugar. (BRETON, 1924, p. 24)

A perspectiva surrealista repudia a censura e especialmente a lógica, e se caracteriza pela liberdade do pensamento. Seus princípios defendem o resgate das emoções, o poder da criatividade e da imaginação, por meio do sonho e da busca

inconsciente da realidade, para assim favorecer uma interpretação humana em relação aos fatos e oferece outra perspectiva para ler o mundo.

Essa concepção convergiu com as ideias de Juan Miró. As convicções dadaístas compartilhadas tanto em Barcelona, como em Paris não eram mais suficientes, resultara o desejo de se aprofundar na essência da natureza e da arte e, assim, ele se apropria do surrealismo. O fracasso da análise lógica da realidade leva a crer que é o subconsciente, como explicara Freud, que possibilita a consciência tornar-se provável.

A evolução do seu processo criativo o levou para novas descobertas e expansão de outras possibilidades. Depois de renunciar às clássicas pinturas a óleo, ele se permitiu experimentar outros materiais, formas e técnicas, como a colagem, o que validava o estilo surrealista no objetivo de refutar o lógico e transcender o sentido da realidade.

A inquietação do movimento surrealista no primeiro momento era vista com muita estranheza, já, para Miró, era a sua característica mais relevante. Identificava-se com a mistura das imagens poéticas e visuais, com a capacidade de ampliar a percepção. Desta forma, o artista ultrapassa os limites conhecidos e explora os domínios enigmáticos do subconsciente, como os sonhos, alucinações e até a histeria e a loucura.

Miró explicara a Yvon Taillandier que gostava do surrealismo,

[...] porque os surrealistas não consideravam a pintura como um fim. Com a pintura, de facto, não nos podemos preocupar se ela só permanece como é, mas se contém os germes do desenvolvimento, se espalha as sementes que hão de fazer germinar outras coisas. (PENROSE, 1983, p. 34).

O choque dos princípios surrealistas com a tendência autocrítica do artista gerou rapidamente resultados. Miró passa a produzir suas obras inspirado pela imaginação, ofertada pela infinita abundância de imagens. Para ele, a crença surrealista comunga com a ideia de que a imaginação deve ser representada como parte da realidade. Progressivamente, o pintor buscava suas inspirações no subconsciente e esta nova fase o levava cada vez mais para uma pintura menos complexa e com expressões mais simples.

Porém, havia uma característica no movimento que Miró desaprovava. Para ele, o grupo surrealista era dogmático demais e, segundo o artista, “[...] o dogma me irrita” (RAILLARD, 1992, p. 23). Quando perguntado, no entanto, em entrevista sobre

o surrealismo ter sido um sinal verde para a sua libertação, ele respondeu: “claro que sim. Os surrealistas me puseram em contato com a poesia” (RAILLARD, 1992, p. 45).

O contato com o manifesto surrealista, em 1924, permitiu a Miró uma transformação em termos do impulso da razão. Na visão de Breton, Miró era extremamente categórico e muito reservado, era como se estivesse apoiado em suas teorias, desejando a confirmação do que produzia, e não estivesse preparado para aceitar surpresas. Já na concepção de Miró, Breton não compreendia a pintura apenas em suas questões plásticas, ao contrário, desconsiderava totalmente a teoria.

Durante uma entrevista, o artista é questionado:

Você estava naturalmente pronto para entrar na desestruturação da lógica e da visão regulamentadas que o surrealismo preconizava? Como no sonho. Para mim, uma árvore não é uma árvore, algo que pertence a categoria do vegetal, mas uma coisa humana, alguém vivo.
(RAILLARD, 1992, p. 56).

Suas obras corroboravam tal convicção. Uma árvore era acima de tudo um personagem. Dessa forma, a representação de olhos ou orelhas em seus trabalhos indica que esse personagem fala, escuta, ou seja, tal como os animais, uma árvore tem alma, tem espírito, tem vida própria.

A potência do surrealismo impulsionava Miró a descobrir as profundezas do seu subconsciente, propunha outras estratégias de revelar as riquezas da inspiração.

Como processo criador, o imaginário reconstrói ou transforma o real. Não se trata, contudo, da modificação da realidade, que consiste no fato físico em si mesmo, como a trajetória natural dos astros, mas trata-se do real que constitui a representação, ou seja, a tradução mental dessa realidade exterior. (LAPLANTINE E TRINDADE, 2003, p. 27)

Neste processo de criação, o acaso também era entendido como uma forma de contribuição para imaginação, quando o artista tinha a sensibilidade de torná-lo significativo. Miró dominava o incontrolável e imprevisível, segundo Breton: “Ele pode ser considerado o mais surrealista de nós todos”. (BRETON apud PENROSE, 1983, p. 44)

Miró participou ativamente de diversos movimentos artísticos da história, no entanto sempre imprimiu em suas obras uma originalidade e uma liberdade de agir, de sentir e pensar, que sutilmente o aproximavam do encantamento poético. Essa característica é justamente a base do surrealismo, no sentido de promover a revelação do inconsciente na expressão da arte, e assim libertar o homem da opressão decorrente do racionalismo da matriz tradicional da arte.

Os estudos de Laplantine e Trindade (2003) discorrem sobre a relação entre o surrealismo e o imaginário, apresentados nos trabalhos de Miró. É na aspiração pelos sonhos, pela escrita automática, pela igualdade total de todos seres humanos, pelas experiências livres de preconceitos e valores estéticos, que o surrealismo conversa com o imaginário em liberdade. Define-se, especialmente, na soberania do espírito criativo, sem limites, bem-humorado, que desafia as leis insignificantes da metafísica.

2.2 Elementos simbólicos na obra de Joan Miró

O trabalho de Miró utiliza constantemente os símbolos, sendo alguns recorrentes, podendo ser interpretados de diferentes maneiras. Aqui, procuramos conceituá-los de acordo com as aproximações estabelecidas na leitura dos seus principais discursos no presente estudo. É importante ressaltar que não é possível limitar ou qualificar um único sentido, porque a linguagem artística abre-se a múltiplas significações. É preciso compreender que o imaginário é carregado de afetividade e desejo, sonho e percepções sobre a realidade, de consciência e incompreensão do psiquismo humano.

Suas obras alimentam-se recorrentemente de alguns símbolos como: pássaro, árvore, escada e olho. Segundo o Dicionário de Símbolos, em grego, a palavra pássaro tem o mesmo sentido de presságio e de mensagem do céu, e no taoísmo, os imortais assumem a forma de pássaros, para representar leveza e a liberação do peso terrestre. Em convergência com a interpretação de Miró, “o voo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra”. (CHEVALIER, 2016, p. 687). A árvore tem riqueza de significados, porém algumas interpretações sugerem a ideia de Cosmo vivo, em contínua regeneração. “Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu[...]” (CHEVALIER, 2016, p. 84)

Quanto à escada, todas as suas definições estão diretamente associadas ao dilema das relações entre o céu e a terra. “A escada é o símbolo por excelência da ascensão e da valorização, ligando-se à simbólica da verticalidade”. (CHEVALIER, 2016, p. 378)

“O olho divino que tudo vê é representado pelo sol: é o olho do mundo. “Deve-se observar que o olho é às vezes utilizado como símbolo do conjunto das percepções exteriores, e não apenas da visão[...]” (CHEVALIER, 2016, p. 654)

Esta pintura denota a familiaridade que foi representada por Miró na vida típica familiar de Montroig. Ele mesmo descreve esta pintura como uma representação de sua vida no campo e de um período de seu trabalho. É possível notar as atividades diárias de uma fazenda com a precisão do detalhismo oriental e traços cubistas, além de formas geométricas apresentadas em vários planos da composição.

A definição clara de cada desenho possibilita o reconhecimento sem causar equívoco. Podemos observar o cachorro latindo, o coelho, o caracol, o galo, o burro, a pomba, o balde, o regador, o vagão, o arado, a esposa do agricultor e as dezenas de implementos agrícolas, e todos os elementos que o artista usou vieram servir de protótipos, símbolos que apareceram em várias obras de Miró, sendo possível destacar como a mais comum a escada, que pode representar evasão, ou ascensão ao céu.

A árvore é bem trabalhada pelo artista e aparece ao centro com seus galhos que sugerem braços abertos para proteger a tranquila paisagem rural. Sua base branca reproduz os pés, que transmitem a energia da terra e o tronco áspero pode remeter às circunstâncias da vida. Miró tinha convicção de que a árvore denunciava a sua realidade interna, portanto era preciso tocar para descobrir seus segredos.

Outro destaque vai para a figura da mulher. Posicionada ao centro, revela os principais papéis da mulher do campo: sua condição de trabalho e o menino nu, ao seu lado, sugere seu papel de mãe na sociedade.

Nesta obra, o artista pinta pela primeira vez a imagem da escada e do pássaro, que, como a imagem da árvore, seriam consideradas mais tarde símbolos de conexão entre o céu e a terra, por ele.

No quadro pintado, no inverno de 1923-1924, intitulado *Terra Lavrada*, é possível perceber diferentes aproximações da realidade.

Figura 2: Terra Lavrada de Juan Miró (1924)



Fonte: (site Guggenheim, 2020)

Esta obra é uma continuidade da proposta de *A Quinta*. Notam-se os tons suaves de amarelo e marrom. Na pintura, duas linhas horizontais dividem o espaço em três áreas que representam céu, mar e terra. No canto direito, há uma linha diagonal que sugere a separação de claro e escuro, ou dia e noite. Em uma rápida passada de olhar pela obra, encontramos algumas misturas confusas de formas, com aspectos de humanos, animais e plantas. É perceptível a presença fantasmagórica de orelhas e olhos que despontam em árvores e animais de formas desproporcionais. Miró explica que, apesar de não retratar a realidade exterior, a imagem representa mais profundamente a paisagem de Montroig, do que se tivesse sido feita uma cópia fiel do lugar.

Miró encontrou algo vivo e mágico em todas as coisas: o ouvido gigantesco afixado no tronco da árvore, por exemplo, reflete sua crença de que todo objeto contém uma alma viva. Percebemos também uma certa representação política, com três bandeiras, francesa, catalã e espanhola, podendo remeter à lealdade de Miró à

causa catalã, durante as tentativas da Catalunha de se separar do governo central da Espanha.

Ainda que tematicamente relacionada às suas visões rurais quase realistas, esta pintura é o primeiro exemplo da visão surrealista de Miró. Sua composição fantasiosa de formas humanas, animais e vegetais, com uma variedade de criaturas esquematizadas, constituem um domínio perceptivo apenas aos olhos da mente e revelam a grande pluralidade da imaginação do artista. Aqui a perspectiva é abandonada e a representação supostamente ingênua e infantil é feita de maneira



pensada.

Figura3: O carnaval de Arlequim, Joan Miró (1924-1925)

Fonte: (site The Allbright-Knox Art Gallery, 2020)

Com *O Carnaval do Arlequim* (1925), o artista encerra a fase das obras marcadas pelos sonhos e alucinações iniciadas com *Terra lavrada*.

Em “A Quinta” a pintura é meticulosa, constituída por um conjunto frenético e colorido de figuras fantásticas, que exige observação minuciosa. Miró apresenta, nesta obra, uma de suas visões mais surrealistas, simultaneamente humorística e sinistra, é perceptível a presença de brinquedos e instrumentos. A tela mostra um ambiente muito parecido com um quarto, na composição encontramos dois personagens principais: um robô que segura uma viola e um Arlequim com grandes bigodes e corpo de viola.

Arlequim é uma personagem de teatro comum, geralmente vítima de um amor não correspondido e frequentemente tocava violão. Na representação feita por Miró, ele é um violão que tem características humanas como barba, chapéu de almirante e cachimbo.

Nesta tela, em que o artista transcende a realidade para alcançar a poesia, destacam-se símbolos, como os animais e objetos excêntricos, matéria estética recorrente em seus trabalhos. Uma pintura radiante com todos os tipos de criaturas híbridas tocando, cantando, dançando e comemorando, com elementos oníricos, que pode ser uma referência ao mundo das crianças ou ao mundo interior de Miró.

Esta pintura mostra a influência da imaginação nas suas obras. *O Carnaval de Arlequim* tem um encantamento de cores e figuras irreais, exigindo de seu público um olhar mais atento e uma observação cuidadosa. Miró preocupa-se em separar a dimensão da parede e do chão, com uma marca consciente das cores e distribui todos os elementos de forma harmoniosa na pintura.

Na obra *O Caçador* (1924), fica evidente a sua criatividade em relação à linguagem dos símbolos.

Figura 4: O Caçador (1924) de Joan Miró



Fonte: (site Moma, 2020)

Esta uma pintura que retrata as aspirações artísticas do século XX, um período de contestação da arte e das relações do homem na sociedade. Miró não procura mais representar a realidade, e escolhe elementos mais esquemáticos e imaginativos para formar um universo próprio, nesta proposta a essência é retirada daquilo que é considerado supérfluo. A “Paisagem Catalã” já é um exemplo claro do estilo surrealista de Joan Miró, que culminaria no excelente “Carnaval de Arlequim”, pintado um ano depois.

Do lado esquerdo da composição, a figura do caçador aparece de boina e cachimbo, exigindo um pouco mais de atenção do espectador para identificar tais detalhes. O campo é homogêneo e opaco, consistindo em campos cromáticos sem perspectiva, destacando-se as figuras com traços geométricos e cores que marcam a diferença entre o céu e a terra.

Já na parte inferior da pintura, há uma grossa de sardinha, e as letras “sard” que parecem se referir à figura à direita, ou pode ser uma referência ao nome de uma dança típica da Catalunha. As linhas pretas ligam o ser humano aos objetos simbólicos da realidade catalã. Novamente, temos figuras de animais, escada, seres fantasmagóricos e o olho que tudo vê.

É possível sugerir uma interpretação para cada elemento no seu contexto, num conjunto de composição que estabelece uma leitura de sinais que dirigem o olhar de um ponto ao outro. No entanto, esses trabalhos expressam outros elementos que se encontram misteriosos, o que favorecem a liberdade da imaginação.

A pintura apresenta a transformação dos símbolos utilizados por Miró. As primeiras obras, repletas de detalhes, dão lugar a uma arte objetiva, com estrito controle e coloca-as numa relação significativa. Este mundo enigmático gera profundas reações e percepções, sugere novas possibilidades para o significado da realidade.

Seus trabalhos, considerados “pinturas oníricas”, surgiam, em sua maioria, de expressões espontâneas do subconsciente. Miró tinha um talento especial para ignorar as elaborações e incorporar elementos de forma consciente, um processo que resgatava os símbolos omitidos em obras futuras com um outro significado.

As pinturas de 1925-1926 economizam na cor e nos detalhes, por outro lado, no geral, apresentam traços lisos bem definidos, formas criadas que, por vezes, expressam um significado indefinido. Em alguns trabalhos, é possível notar referências biomórficas e antropomórficas; já outros fogem totalmente à sua origem, relacionando-se naturalmente com as imagens desenvolvidas na condição de semiconsciência.

Miró acrescentou poesia e sentido complexo em suas obras, contemplando números, palavras e frases inusitadas. Estes sinais por vezes aparecem de maneira proposital para compor o significado das suas produções. Segundo Herbert Read, o trabalho espontâneo de Miró está diretamente relacionado ao valor simbólico e, conforme afirma Arp: “Os sinais de Miró são mais afins dos do folclore catalão e dos símbolos das crianças”. (ARP apud PENROSE, 1983, p. 55)

O contraste entre o realismo sóbrio das obras originais e a extravagante fantasia de Miró ajudou-o a responder à pergunta: devemos opor o realismo à imaginação, ou são ambas partes complementares da mesma totalidade? (PENROSE, 1983, p. 62)

O pintor catalão tinha consciência de que, mesmo operando no mundo da fantasia, era possível apresentar uma realidade estética que fosse compreendida e admirada.

Seguindo a metamorfose do seu estilo, Miró experimenta, por acaso, colar ilustrações em papel branco e esta ousadia resulta numa técnica grosseira,

inspiradora para os trabalhos do artista. Neste período, surge uma coleção de grandes obras, a ponto de seu ateliê só comportar uma produção de cada vez.

As colagens trouxeram uma nova essência para as peças, já que estas não tinham mais ligação com a realidade e, diante do perfil complexo e espontâneo do artista, era possível reconhecer sinais primitivos, tão sugestivos e misteriosos quanto os desenhos pré-históricos, todos eles repletos de símbolos.

O estudo sobre as ideias e estratégias utilizadas pelo pintor comprova a classe de símbolos, entretanto questiona sua relação com a realidade e o que eles significam verdadeiramente. Para Penrose,

[...] a explicação está na conexão dessas formas com os moldes fundamentais da natureza orgânica, seu crescimento e movimento, e na atração e repulsa que origina a perpétua reprodução da vida que nos cerca. Encontram-se precedentes, que são padrões, em simples formas como a espiral, o círculo, o triângulo e o formato do violino, mais antropomórfico, nas primitivas obras de arte conhecidas. E o símbolo aparece em primeiro lugar, mais para se impor do que para ser conscientemente criado. (PENROSE, 1983, p. 74)

A sensibilidade de Miró permite-lhe comunicar-se por meio dos símbolos. Esta característica aproxima o artista dos nossos ascendentes que criaram uma linguagem figurativa favorável à comunicação de modo atemporal e universal. Neste sentido, ambas as formas estimulam a criatividade, sem a preocupação de apresentar um significado pontual e, segundo Miró, “que estimulam uma sensação de magia.” (PENROSE, 1983, p. 74)

A cultura oriental também fascinava Miró, em especial as técnicas de pintura japonesa. Durante sua trajetória artística, os trabalhos foram influenciados por elementos do gênero, alguns toques de cores e signos. O nível de capacidade do artista depende diretamente de sua perspicácia, portanto,

Quando este como Miró, tem a sensibilidade de um mágico, pode ir por diante afoitamente, sejam quais forem os meios de que dispõe, e será capaz de criar símbolos vivos que estabelecerão nova comunicabilidade entre os homens e as forças transcendentes da Natureza — sinais que dão forma às nossas emoções mais prementes: o amor, o ódio, a confiança, o medo. (PENROSE, 1983, p. 74)

A mulher também é revelada em sua pintura. O aspecto terrível ou mesmo sagrado da imagem indica a preocupação do artista no contato com o seu modelo. É notável quando este faz uma análise ousada, ao se aproximar da presença provocante da mulher nua.

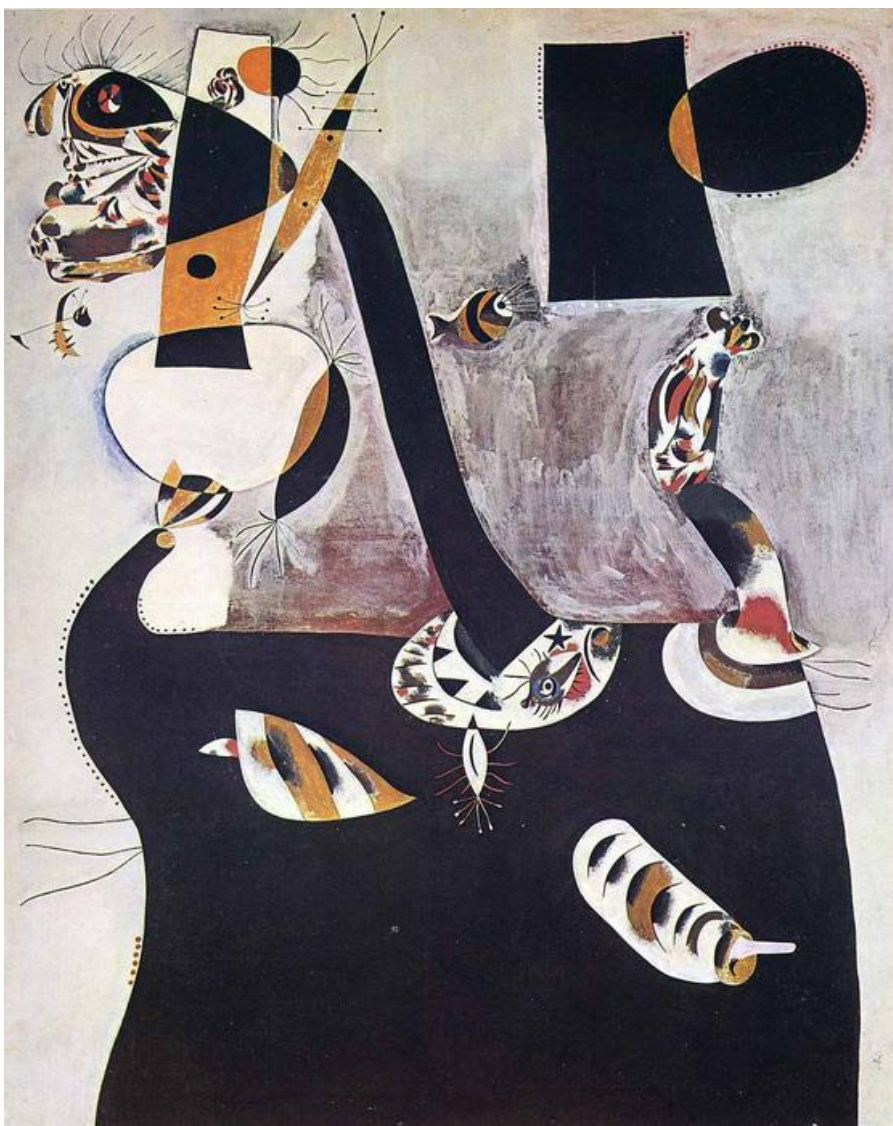
É evidente o poder de atração pela figura feminina. A princípio, o propósito era uma investigação resoluta da forma, para, assim, transformar-se numa interpretação ou símbolo da existência da mulher como elemento integral da condição humana.

As imagens femininas que Miró apresenta marcam um contraste entre a sua dedicação incontestável à sua mulher e à sua filha e a maneira estranha e cruel com a qual o artista as representava, o que sinaliza que a arte ultrapassa a biografia.

A mulher se apresenta de forma bizarra e diabólica, bem próxima das aves de rapina ou dragões, características apresentadas como selvática joalheria. De todas as suas obras, *Cabeça de Mulher* (1938) revela -se como uma das suas mais agressivas.

A tela *Mulher Sentada I* (1938) é maior e traz outra imagem fantástica do poder imaginário feminino.

Figura 5: *Mulher Sentada I* (1938) de Joan Miró



Fonte: (Site Wahooart, 2020)

Este trabalho opera com o dualismo entre o claro e o escuro, remetendo-nos a uma questão de ambiguidade e. Muitos símbolos femininos de Miró são representados em tom negro, que retratam expressões do imaginário noturno. O artista é sensível e compreende plenamente o que significa ser mulher. Sugere observarmos a imagem feminina com prazer, da maneira como ela surge.

Além de tudo, a figura da mulher subjugua a noite de Miró. No estudo de suas últimas pinturas, são evidentes as diversas metamorfoses da mulher, às vezes, representada por pássaros e, também, seguida por aves noturnas.

As mulheres e as aves têm em comum características tentadoras, a maciez da penugem, o encantamento das cores, a graça dos movimentos no voo e nas danças, e ainda o encantamento da voz.

Entretanto, seus predicados podem ser diabólicos. Os dentes, bicos e garras afiadas das aves remetem às harpias ou figuras maléficas medievais. Geralmente, o artista compreende a ave como um símbolo do movimento, do voo, que favorece a mudança da terra para o ar.

Segundo Miró, “o que chamo de *Mulher* não é a criatura “mulher”, é um universo” (RAILLARD, 1992, p. 32). Ressalta-se que o artista sempre representava mulher, pássaro ou personagem, jamais homem.

Quanto ao material utilizado em suas obras, esse dependia apenas do acaso, podia ser um simples papel manchado com a tinta de seus pincéis sujos, ou o papel japonês, que era interessante por sua textura resistente. Miró descreve que, à medida que a matéria vai se transformando no ambiente, ocorre um choque que cria um sentido para sua inspiração e desencadeia a atividade criadora. O artista explica a escolha dos seus elementos: “Não procuro: eles me atraem, vêm a mim” (RAILLARD, 1992, p. 33).

As imagens surgem propriamente do inconsciente coletivo, num processo intelectual marcado pela espontaneidade. Miró demonstrava uma expressão alegre, calma e inocente, mas nunca esteve livre dos seus ataques de angústia e depressão. Porém, sabia lidar com as ameaças das adversidades com muita resistência.

No período de 1937, o artista catalão expressou de diversas formas o seu constante repúdio contra a Guerra Civil. Na obra: *Um Sapato Velho*, pintura de médio porte, Miró utilizou como base objetos do cotidiano, como pão, sapato velho, maçã, garrafa de vinho, dispostos num espaço de calamidade, em que cada qual pressupunha uma interpretação dramática. Assim, ele conseguiu fazer emergir a situação trágica presente naquele momento histórico.

As obras revelam a simpatia do artista pela noite e a vida noturna dos pássaros e das mulheres. No entanto, Miró não pensa a noite como escuridão, contraditoriamente, ele projeta as ocorrências noturnas numa percepção deslumbrante de cores. Para ele, cada cor deveria ser usada com cuidado, atribuindo-lhe um papel fundamental para seus trabalhos, sem limitar a liberdade da imaginação.

Elementos como os olhos, os astros e uma ousada insígnia que Miró convencionou para indicar a vulva “heráldica freudiana do inconsciente” eram desenhados com considerável precisão. Tudo que ele mais estimava estava ali, a noite, mulheres, estrelas, pássaros, gotas de orvalho nas pequenas pinturas, valorizando a beleza simples da natureza e ilusória da nossa realidade.

Os trabalhos do pintor catalão seguem no desenvolvimento da reflexão psicológica e na capacidade de mexer com as emoções. Ele tem personalidade artística e uma força para alcançar o expectador, antes mesmo que o pensamento se apresente. Esta ousadia torna a demonstração agradável e exaltadora dos sentimentos mais primitivos.

As viagens ao exterior ofereceram a Miró novas perspectivas. No período de 1949 e 1950, ele trabalhou, produzindo dois estilos diferentes, com muita concentração, aperfeiçoando os detalhes. Obras rotuladas como lentas por Dupin, e outras, no entanto, respeitadas pelo impulso da criatividade, foram classificadas pelos críticos como espontâneas.

Alguns trabalhos ficaram marcados pela representação cuidadosa e detalhada dos símbolos. As pinturas espontâneas encantam pela diversidade de materiais e pela criatividade proposta, e isto acrescenta novos modelos à sua simbologia. Outros são caracterizados por uma precisão delicada das formas e autenticidade das cores primárias, denominados pinturas lentas.

Suas obras são admiradas pelo aspecto inesperado, ainda que, em alguns trabalhos, a espontaneidade fique mais evidente e mais convincente do que em outros. Estes aspectos diferentes enriquecem as técnicas utilizadas, especialmente nos projetos de pinturas lentas e nos métodos e materiais utilizados na inserção de símbolos, traduzidos em produções ousadas e inusitadas.

Para Miró, o artista deve descobrir, nas suas produções, uma lógica pessoal para desenvolver a imaginação e transformar um pensamento pré-concebido numa arte repleta de sentido. Para o artista, a inspiração se apresenta na exploração dos caminhos desconhecidos do subconsciente. De acordo com Miró: “Trabalho melhor quando não estou trabalhando do que quando estou”. (MIRÓ apud PENROSE, 1983, p. 165).

A competência que esse artista tem em dominar imagens indiferentes transcende a arte bidimensional. Ele alcança várias possibilidades quando transforma

objetos simples em esculturas originalmente excêntricas. Conforme seu amigo Prats descreve: “Quando pego numa pedra, é uma pedra; quando Miró pega numa pedra é um Miró”. (PENROSE, 1983, p. 169).

Entre os símbolos mais retratados por Miró, a noite é a que mais se destaca. No período de 1920, o pintor catalão descobriu nela uma fonte generosa de inspiração. Seus momentos de insônia transferiram para o seu domínio consciente, inúmeras influências que surgiram do inconsciente. Os amigos surrealistas admiravam sua capacidade em associar a claridade do dia com a atmosfera obscura da noite. Ele tinha noção da luz e das cores essenciais do universo.

[...] a sua percepção de que a noite, própria a apresentar-se como um símbolo da morte, também é o ventre da criação; de que a vegetação cresce durante essas horas; e de que, por mais estranho que pareça, nós, fisicamente, podemos ver mais de noite do que de dia, pois as estrelas, preferidas por Miró como símbolo mais insistente, aparecem quase ao alcance da mão, ao passo que de dia são invisíveis. (PENROSE, 1983, p. 175).

A luz do dia traz certa tranquilidade, enquanto a noite representa o conflito de ideias. Da mesma forma que consideramos o conforto no silêncio da noite, em que nos entregamos à garantia do sono, satisfazemo-nos com as visões peculiares que ela gera ao seu redor. Quando estamos acordados, temos um maior domínio da razão, já no estado adormecido nos aproximamos das nossas memórias, esperanças e medos ancestrais.

Miró valoriza a noite especialmente por sua liberdade espiritual e a por sua ambiguidade.

Permite escapar a tirania dos problemas diários; e o devaneio, que nos recompense quando só estão activos os olhos da imaginação, torna-se aparente na maneira como o artista interpreta a sua fantasia: das substâncias surgidas no subconsciente, visões que são mais fulgurantes quando as influências libertadoras do sono e da noite nos envolvem num êxtase solitário. (PENROSE, 1983, p. 178).

A arte desse criador é considerada fundamentalmente contemporânea. O artista é sensível tanto às técnicas rudimentares, quanto aos objetos de fabricação mecânica. A noite para Miró reflete a realidade da nossa época. (PENROSE, 1983).

Ainda segundo o pintor, a noite vai além da sua compreensão metafísica. Quando observava o céu, as estrelas, a lua e o sol, sentia-se dominado por eles. Contemplava a noite como oportunidade de expressar, em suas obras, o triunfo da luz sobre as trevas.

O artista compreende a noite numa esfera colorida e cheia de formas, reconhece seus personagens e as características da vida noturna, a sua luz radiante e a complexidade intensa da escuridão.

Em uma entrevista a Raillard, Miró é questionado sobre a razão de seus quadros, pintados, por volta de 1924, ao contrário dos de Dalí, não representarem sonhos. Ele respondeu

Isso mesmo. Nunca sonho à noite, mas, no meu ateliê, vivo em pleno sonho. Eu me embalo como um bebezinho. É quando estou trabalhando, acordado, que sonho. Minha mulher conversa comigo, e estou sempre ausente. (RAILLARD, 1992, p. 64)

Miró declara que, em momento algum, submeteu-se à atividade de hipnose, ou ao uso de drogas. Seus sonhos jamais poderiam ser provocados, faziam parte da sua natureza, da sua vida. Ele acredita sucessivamente na realidade de seus sonhos e na produtividade da imaginação que se configura tanto no mundo exterior, como no inconsciente.

Daí a complexidade do processo de construção do imaginário, segundo Laplantine e Trindade, que se dá pela mobilização das imagens primeiras, aquelas que regem os princípios da humanidade, para então libertar-se delas e transformá-las. Conforme citam os autores,

Como processo criador, o imaginário reconstrói ou transforma o real. Não se trata contudo, da modificação da realidade, que consiste no fato físico em si mesmo, como a trajetória natural dos astros, mas trata-se do real que constitui a representação, ou seja, a tradução mental dessa realidade exterior. (2003, p. 27)

Em decorrência disso, os símbolos aparecem insistentemente nas produções de Miró, como consequência de representarem, por meio de desenhos, a sua intenção de transcender as situações do dia a dia, que o orientaram a um outro significado dos fatos, que lhe possibilitaram superar as representações definidas das coisas para alcançar símbolos e sinais universais.

2.3 O imaginário de Miró

Num primeiro momento, quando nos depararmos com as obras do artista Juan Miró, a ideia de que o imaginário se trata do irreal, ou seja, de tudo aquilo que não existe, apresenta-se de forma imediata, já que seus trabalhos revelam características abstratas e enigmáticas, que chegam a chocar os observadores, em razão de uma

proposta ousada e provocativa. Quando olhamos para as telas e, por vezes, podemos enxergar figuras monstruosas, também é comum fazermos comparações com rabiscos ou desenhos infantis, mas, naturalmente, essas relações são fruto de imagens conservadas em nosso imaginário.

No entanto, com o aprofundamento em estudos de teorias críticas sobre o imaginário, como a de Gilbert Durand, é possível perceber que Miró não expressa o irreal, mas constrói uma rede de significados que engendra esquemas, arquétipos e elementos simbólicos responsáveis por estabelecer vínculos com o imaginário de seus leitores-observadores, oferecendo a cada um a possibilidade de compreender as obras de acordo com impressões não apenas pessoais, mas também ampliando para a captura de formas universais de entendimento sobre a humanidade.

Na organização das imagens que aparecem em todo o seu trabalho, o imaginário se revela na tentativa de abordar experiências do dia a dia em uma lógica, entretanto, que opera norteadada pela expressão livre e poética.

Assim, as primeiras concepções de imaginário como uma reflexão submetida ao irracional cede lugar a outras ideias, que, de acordo com o autor Gilbert Durand, é tudo aquilo que o ser humano cria, todo substrato que o ajuda na compreensão do mundo em que ele vive, “[...] ou seja, o conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens” (DURAND, 1989, p. 14). O imaginário é o lugar que concentra os significados, que ajudam na compreensão da vida em sociedade.

Quanto ao posicionamento de Wunenburger (2005), ele define o imaginário como produto de criações mentais ou materializadas, referentes às imagens visuais (desenhos, quadros, fotografias) e de linguagem (símbolos, metáforas, narrativas), que constituem um complexo coerente e dinâmico, que resulta no entendimento dos sentidos próprios e figurados.

Seguindo este raciocínio, assim como uma mesma imagem, ou símbolo, podem ter vários significados para diferentes pessoas, olhar para uma imagem é olhar para as diversas possibilidades de compreensão sobre ela.

Ainda, segundo Wunenburger (2005), compreender o sentido do imaginário como um campo de representações complexas, tendo como referência o seu movimento criador, a sua carga, a sua prática eficiente e a sua atuação no contexto individual e coletivo, favorece a análise crítica ou dá espaço para outras

interpretações. Para ele, a força do imaginário não se revela somente nas necessidades do intelecto ou da sensibilidade, mas se mostra, também, nas ações.

Na pintura, a imagem pode ganhar vida, à medida que refaz o sentimento na manifestação de formas e cores e evoca sempre novos sentidos. Miró fala por meio da sua arte. Em todas as suas manifestações artísticas, ele expressa a sua visão sobre as coisas do universo. Wunenburger reitera,

No limite, este mundo imaginal pode ser considerado como um mundo total, que reproduz simetricamente no invisível o plano do visível. Opaco, escondido, ele só aparece na consciência sob certas disposições subjetivas, certos sonhos noturnos, por exemplo, estados poéticos, místicos ou visionários. (WUNENBURGER, 2018, p. 64)

Esse universo imaginal que subjaz à pintura de Miró dialoga com o mundo exterior, com a sociedade em que vive, com o tempo e o contexto de sua experiência. Segundo o pintor, as raízes da Espanha é a realidade intensa e direta daquilo que não está ligado ao subjetivo, mas da sua relação inspiradora com um mundo concreto e nunca antes visto, e que reside no centro da invenção. Para Miró, não existe separação na correspondência entre o homem e o objeto, tanto quanto os objetos do seu contexto.

Ele traz um modelo de arte relacionado a seus princípios, a suas origens. Esta é diretamente associada à ideia de autenticidade. Na busca de destecer culturalmente a história da humanidade, marcada por uma lógica racionalista, volta-se à origem das formas e das cores, assim como se dedica às suas legítimas origens, às paisagens de Montroig na Catalunha.

É relevante na expressão artística de Miró a sua inclinação pelos princípios surrealistas, como já anunciamos. Desta forma, ele subverte os parâmetros ideais que regiam a história da arte e se entrega a novos modelos e maneiras de representar o belo, que até então, condicionava-se pela qualidade mimética dos traços e aproximação com a realidade.

O pintor produzia seus quadros com liberdade de pensamento e sua imaginação acessava lugares inusitados, fazendo contato direto com o inconsciente. O artista sentia grande prazer no contato com diferentes matérias e seus sonhos e devaneios igualmente lhe serviam de inspiração. Para Wunemburger,

O onirismo, ainda que mínimo, relaxa a relação com o mundo percebido e dá à imagem uma função ao mesmo tempo de máscara e de espelho do mundo, pois ela esconde o mundo, desvanece-o, modifica-o, mas também serve para fixar os estados psíquicos internos do sujeito. Perder-se em pensamentos, ou seja, em devaneios, estando aqui, presente às coisas e aos outros, constitui,

portanto, um modo de estar no mundo no qual a imaginação, ainda que hesitando entre passividade e atividade, transporta-o sobre a submissão aos objetos exteriores. (WUNEMBURGER, 2018, p. 60)

Quando questionado sobre a ideia de representar sonhos, ou valer-se de elementos fornecidos durante os sonhos para atingir seu público, Miró responde convicto que sim. Porém, surpreende quando diz que não sonha durante a noite, mas, quando está trabalhando, plenamente acordado. Para ele, o sonho faz parte da vida e jamais pode ser provocado. No sonho, uma árvore pode representar um personagem com vida própria, que fala, que ouve, isso é o que dá força e significado à matéria estética. (RAILLARD, 1992)

O lado poético, bruto e sensível revela-se em seu legado simbólico, a exemplo da maneira como o artista observa o seu cotidiano, exaltando a figura da mulher, sempre representada intencionalmente com traços deformadores e com a presença de elementos da natureza, numa ligação direta entre o céu e a terra. Estes aspectos fazem sentido na relação do seu lado espiritual com o seu lado material, portanto a escolha de materiais simples e comuns não diminui o talento clássico de Miró em subverter padrões.

Alguns símbolos ficaram marcados nas obras do artista catalão: o pássaro, a árvore, a escada, o olho e a mulher. E o estudo proposto por Gilbert Durand sobre as estruturas que compõem o imaginário fornece-nos pistas sobre aspectos dos regimes diurnos e noturnos, que definem a sua veia artística. Para tanto, é preciso clarificar como se dá o processo investigativo do autor.

De acordo com Durand (1989), a formação do imaginário resulta da inquietude do homem frente ao tempo e à morte. Essa angústia é resultado do conflito vivido na relação com o mundo. A captura dos elementos que engendram o imaginário pressupõe um olhar para o mundo interior e subjetivo na sua relação com o universo exterior. Essas diversas interações nas quais circulam esquemas, arquétipos e símbolos resultam em imagens que se compõem em uma lógica singular, de maneira a agenciar os regimes diurnos e noturnos. Esses regimes são motivados pelas características pessoais e pela experiência histórica e social às quais o indivíduo foi submetido.

O regime diurno denota a presença da antítese, a convergência semântica concedida pela própria oposição de sentidos, e ainda, uma tentativa heroica de

superar o tempo e a morte. Já o regime noturno fará aproximações com o movimento da descida, o engolimento, a experiência da intimidade.

Os títulos das obras, *A mulher do Agricultor* (1922-1923), *Cão Ladrando a Lua* (1926), *Torço de Mulher Nua* (1931), *Mulher Sentada* (1932), *Mulher* (1934), *Homem e Mulher Diante de Um Montão de Excrementos* (1935), *Dois Personagens Amando Uma Mulher* (1936), *Cabeça de Mulher* (1938), *Mulher Sentada I* (1938), *Mulheres e Passáros ao Luar* (1949), *Pessoas na Noite* (1950), *Mulher Cercada Por Um Voo de Passáros à Noite* (1968), de Miró deixam clara a sua opção por retratar o regime noturno - simbolizado pelas imagens das mulheres, das estrelas, da lua, a presença constante da noite – e o regime diurno – representado pelos pássaros e pela escada.

Entre algumas das imagens recorrentes, vale destacar três pontuais, que aparecem nos princípios do regime diurno: o pássaro, a escada e o olho. Para Durand, as imagens de pássaros estão relacionadas com o “Ar”, a ideia de altitude, a possibilidade de alçar voos, em uma dinâmica ascendente. Para Miró, os pássaros simbolizam exatamente a correspondência entre o céu e a terra. Quanto às escadas, do mesmo modo fazem esta referência, o artista acredita que a escada seja um símbolo de ascensão. Pode ser considerado também como um conector para subida aos céus.

Já o olho é outra imagem frequente na composição dos seus trabalhos que denota o aspecto diurno da visão que permite distinguir e separar elementos, características apontadas por Durand ao se referir ao regime diurno. E, de acordo com Miró, sua tentativa é humanizar objetos comuns, valorizando o olho como aquele que tudo vê.

O regime noturno é marcado pelo signo da transformação e do eufemismo. Estas características aparecem em seus trabalhos na presença de alguns símbolos específicos, como a noite e a mulher.

Os estudos de Durand (1989) apresentam a noite não só como sucessora do dia, mas, sobretudo, como uma vocação na busca de mitigar os temores mortais, em meros temores sexuais.

Entre os temas escolhidos pelo artista catalão, a noite ganha notoriedade em suas obras. Miró transita pelo mundo iluminado do dia e pela obscuridade da noite. Mesmo nesta contrariedade, tem consciência da luz e das cores que configuram o universo estético. A mesma noite que simboliza a morte é também o símbolo da plena

criação. O pintor considera o aspecto negativo do noturno, como um estimulante significativo para a sua imaginação. (PENROSE, 1983) A passagem do tempo, com a chegada da noite não causa temor ao artista. Ao contrário, ele aprecia tranquilamente as respostas e as inspirações que esta lhe oferece de maneira fascinante.

Concomitante ao símbolo da noite, a mulher aparece como personagem principal em diversas obras do artista. De acordo com Durand (1989), o reconhecimento do feminino é outro elemento de intimidade relacionado ao regime noturno. Este universo também retrata o colorido da noite e, neste cenário, a mulher está relacionada com marcas profundas de feminilidade, de reconhecimento positivo, de natureza e de fertilidade. Na criação do pintor, a figura feminina surge de maneira provocativa, traz o contraste de formas selvagens, diabólicas ou grotescas, e a sedução que existe na presença forte e atraente da mulher. Como descrito: “O artista sabe por instinto o que é ser mulher”. (PENROSE, 1983, p. 87)

Miró compara a mulher com a imagem da noite. Suas pinturas traduzem o seu magnetismo radiante, em relação aos seus atributos. Para ele, há várias metamorfoses da mulher. Neste movimento, ela aparece constantemente na figura de pássaros, outras vezes, está seguida de aves noturnas. Frequentemente, a sua imagem está relacionada à fuga das ameaças dos eventos diurnos.

A presença dos dois regimes marca as obras do artista catalão e permite, pelas formas e pela força de seu imaginário, dialogar com o observador de qualquer lugar ou tempo.

Por trazer elementos arquetípicos, formas e cores, com traços marcados pela espontaneidade e pela liberdade, ousamos estabelecer relações de aproximação do imaginário de sua obra com o imaginário da criança. Nessa ordem de ideias, o encaminhamento desta pesquisa aponta para a relação entre a expressão estética de Miró e o desenho infantil.

3 CONVERGÊNCIAS ENTRE A PINTURA DE JOAN MIRÓ E O DESENHO INFANTIL

De acordo com a ideia de criação e criatividade, buscamos por meio da prática do desenho e da perspectiva artística de Joan Miró, indicar pontos de encontro que justifiquem a riqueza do valor simbólico, como impulso do imaginário, na elaboração dos processos criativos. Para tanto, é necessário compreender que a criatividade não é apenas uma competência exclusiva do artista, e sim, funciona como uma atividade do aparelho psíquico, ou seja, esta capacidade é possível a todos indivíduos.

Sendo assim, a criação artística se apresenta para a humanidade, não apenas como uma forma de expressão, a qual temos contato com o nosso íntimo e o mundo exterior, mas, atinge outras dimensões. Nesta dinâmica, é possível criar novas realidades, ir além do óbvio e conseqüentemente tomar consciência de si.

A arte pode ser observada como um veículo da linguagem simbólica, que expressa a essência do mundo interior em suas obras. É neste exercício também, que o artista demonstra os seus sentimentos e desejos mais primitivos. Do mesmo modo, na infância, a prática do desenho espontâneo dá conta de resolver os problemas e conflitos que a criança experimenta em suas vivências, e é o momento em que ela desenvolve o domínio dos seus aspectos físicos, afetivos e sociais.

3.1 A criança e sua expressão no desenho

Durante o processo histórico, houve significativa mudança no conceito de infância. Nas produções artísticas medievais, “não existiam crianças caracterizadas por uma expressão particular, e sim homens de tamanho reduzido.” (ARIÈS, 1981, p. 18).

As primeiras hipóteses de representação realista da criança e idealização de infância conferem à arte grega, porém os pequenos Eros retratados neste período desapareceram da iconografia, incluso aos demais temas helenísticos e, por volta do século XIII, apareceram alguns modelos de crianças semelhantes ao nosso conceito contemporâneo. (ARIÈS, 1981)

Primeiro surge a figura do anjo, seguindo a imagem de um jovem adolescente, frequentemente apresentado nas obras italianas de Fra Angelico, de Botticelli e de Ghirlandajo, no século XIV. Depois, a limitação da representatividade da criança como

modelo ancestral do menino Jesus. E subsequentemente a fase gótica, que revela a criança despida. Antes disso, estava representada sempre envolta em cueiros e camisolas, entretanto, nesse momento, é retratada na versão nua e em contextos representativos da morte. De acordo com Ariès:

O moribundo exala uma criança pela boca numa representação simbólica da partida da alma. Era assim também que se imaginava a entrada da alma no mundo, quer se tratasse de uma concepção miraculosa e sagrada — o anjo da Anunciação entrega à Virgem uma criança nua, a alma de Jesus [...] (1981, p. 19).

O sentimento de infância ignorado no século XI, e reconhecido de forma rara no século XIII, passa por um movimento de transformação. No período do século XIV, o tema da infância sagrada já não garante as premissas sobre as crianças, isto provoca uma transição e amplia a consciência coletiva nesse momento histórico. É fato que a mudança no conceito de infância se dá no século XIII, mas é possível relacionar o seu expressivo desenvolvimento nas representações artísticas e na iconografia nos séculos XV e XVI.

A criança integrava naturalmente o mundo dos adultos, conforme afirma o referido historiador (1981). Na Idade Média, quando ela tinha o domínio das palavras, por volta dos sete anos de idade, já estava pronta para realizar as mesmas tarefas domésticas, trabalhos e jogos dos adultos, compartilhava da mesma literatura e inclusive roupas, que limitavam os movimentos e suprimiam o prazer pelo brincar. Essa percepção dispensava a necessidade de um tratamento exclusivo ou caracterizado para o universo infantil.

No século XVII, em particular, as crianças nobres e ricas ganham trajes diferenciados dos adultos. Isto fica evidente nas representações no início do século. Contudo, suas roupas ficam mais leves e confortáveis, permitindo o ato de correr, pular e extravasar os movimentos, de maneira que elas experimentem a brincadeira com liberdade só no final do século XVIII.

Os jogos e as brincadeiras a princípio eram comuns a adultos e crianças, porém, a partir do século XV, surgiram, nas iconografias, crianças brincando com cavalo de pau, catavento, pássaro preso por cordão e raramente bonecas. Pondera-se que alguns desses brinquedos tenham surgido da necessidade de imitar os adultos. Outros, no entanto, são brinquedos individuais que desprezam a relação das festas e comemorações coletivas e sazonais, das quais crianças, jovens e adultos participavam sem distinção.

De acordo com o historiador contemporâneo Van Marle: “Quanto aos divertimentos dos adultos, não se pode dizer realmente que fossem menos infantis do que as diversões das crianças”, afinal, como ressalta Ariès (1981, p. 50): “É claro que não, pois eram os mesmos!”.

Vale referir que, nas sociedades antigas, o trabalho não tinha a mesma consideração do que os jogos e as recreações, todavia, em decorrência de mudanças no comportamento social, os nobres adultos renunciavam à prática dos jogos, que passam a fazer parte das atividades do povo e das crianças das classes dominantes. Neste sentido, é possível fazer relação entre a concepção de infância e a compreensão de classe.

Outro ponto relevante neste processo de transformação de mentalidade é o que se refere à música e à dança. Os instrumentos eram comuns, mesmo entre os mais pobres, e as crianças praticavam a música desde cedo. Assim também ocorria com a dança. Telas e gravuras revelam crianças dançando agitadas e, nesse momento, ainda não existe notável distinção entre o movimento dos adultos e o das crianças. Posteriormente, a dança coletiva é substituída pela valsa e isso muda a forma de dançar e demanda uma nova prática de pares, na qual sobrevivem as rodas infantis que conhecemos nos dias de hoje.

Durante séculos, a criança viveu inserida no contexto adulto e exposta a todo tipo de assunto. Não existia uma separação racional sobre particularidades da vida de adultos e a vida dos pequenos, considerados adultos em miniatura. Porém, no final do século XVI, educadores com princípios morais não consentiam mais livros de caráter duvidoso. “É dessa época realmente que podemos datar o respeito pela infância”. (ARIÈS, 1981, p. 83).

O resultado desse sentido de inocência infantil defende uma conduta moral em relação à criança. Assim, nesta direção, estudiosos, como Rousseau (1999), buscam defender a criança como um ser pensante e criativo, com fases de maturação específicas do seu próprio desenvolvimento. Este movimento despertou o interesse de vários estudos em relação à compreensão de infância e de suas formas de expressão. Dessa forma, o desenho da criança serve de objeto de recorrentes pesquisas no final do século passado.

As primeiras investigações estavam relacionadas à psicologia experimental e seguidamente contribuíram a psicologia, a pedagogia, a sociologia e a estética, e, de

acordo com Florence de Meridieu, “praticamente todos os trabalhos sobre o desenho infantil efetuados até hoje inscrevem-se numa ótica psicológica”. (2006, p. 61). Esses estudos tinham o objetivo de investigar a expressão da personalidade humana.

Dentro deste trajeto investigativo, o desenho era compreendido como uma tentativa de imitação da arte adulta, assim as garatujas e expressões espontâneas das crianças eram vistas como fracassos ou rabiscos sem sentido, sinalizando que os alunos deveriam ser treinados para se transformar em artistas no futuro.

Para Meridieu (2006, p. 3), “não existe visão verdadeira, e a visão adulta não pode de modo algum representar a medida padrão. Portanto, não se deve reduzir os processos infantis qualificando-os de ‘infantis’.

A criança não tem preocupação quando desenha. Luquet (1969, p. 15) ressalta: “A criança desenha para se divertir”. Acrescenta Meridieu (2006, p. 6): “[...] na criança, o desenho é antes de mais nada motor [...] a observação de uma criança pequena desenhando mostra bem que o corpo inteiro funciona e que a criança sente prazer nesta gesticulação”.

Assim, fica claro que o prazer pelo gesto predomina nas suas primeiras experiências, é a partir da prática e mediação dos adultos, que as crianças vão atribuindo valores estéticos às suas produções gráficas e estas passam a representar as supostas competências para as suas criações artísticas.

Vale perceber que, conforme a criança cresce, ela diminui a agilidade na realização do desenho e, como resultado, há produções mais elaboradas e aprimoradas, muito próximas da arte adulta.

No encadeamento dos estudos sobre o desenho infantil, no que concerne ao colorido, este não recebeu tanta atenção neste processo investigativo psicológico. Os autores limitaram-se a pensar numa simbologia primária qualitativa, correspondente ao comportamento emocional. Contudo, tal definição não sustenta o autêntico valor das cores.

Quanto à consciência de espaço, Meridieu (2006, p. 43) disserta: “A avaliação do espaço obedece primeiramente a imperativos que não são métricos, mas afetivos”. A princípio, a criança não tem noção de espaço, alto e baixo, e esquerda e direita não fazem sentido, ela não se preocupa com o espaço físico.

Sobre isto, o que importa de verdade é a emoção que envolve sua relação com o espaço ou objeto no momento de produzir seus traços ou rabiscos. Salienta-se,

também, que essa noção de espaço se configura de maneira lenta e gradativa, é concebida, de fato, a partir do momento em que a criança passa a se preocupar em representar o real.

Por acontecerem de forma simultânea a evolução gráfica e o desenvolvimento psicomotor, deve-se compreender a criança como um ser em contínua transformação, portanto, é preciso considerar tudo que diz respeito ao seu crescimento, experiências e sentimentos.

Os estudos sobre afetividade apontam para uma observação sensível do indivíduo, para compreender o processo de desenvolvimento humano, e as pesquisas de importantes teóricos, como Piaget, Wallon e Vigotski, corroboraram para o entendimento das emoções no movimento do grafismo infantil.

De acordo com o pensamento de Piaget,

A vida afetiva, como a vida intelectual, é uma adaptação contínua e as duas adaptações são, não somente paralelas, mas interdependentes, pois os sentimentos exprimem os interesses e os valores das ações, das quais a inteligência constitui a estrutura. (1971, p. 265)

Assim, é evidente que a afetividade tem relação direta com a atividade cognitiva, melhor dizendo, os dois fatores se revelam constantemente na atuação de representações concretas ou subjetivas. Porém, é preciso clarificar esta relação, pois não se refere à perspectiva de esquemas cognitivos, mas se constitui por meio de esquemas afetivos. É preciso considerar a importância da afetividade como motivadora de outros campos de atividade, bem como no grafismo infantil.

Vale ressaltar que a função simbólica está diretamente associada aos nossos sentimentos. Nesta perspectiva, o teórico francês Henri Wallon (2015) também defende o estudo das emoções para justificar a presença da afetividade no processo de desenvolvimento das atividades e relações humanas.

A emoção torna-se afetividade, no contato com o conteúdo e seus significados, que são orientados pela cultura regente. Wallon conclui que a compreensão do eu se dá por meio da emoção. É ao final do primeiro ano de vida da criança, que as suas emoções começam a estabilizar. Porém, neste estágio inicial, a criança não tem total compreensão dos elementos e objetos que ela própria carrega.

No encaminhamento deste processo, é possível estabelecer um quadro relativamente constante dos sentimentos, pois a maturidade fisiológica e a

compreensão dessas expressões, no indivíduo, dentro do contexto social, permitem a criança reconhecer a si própria como um ser racional, frente ao seu comportamento. Estas correspondências ficam claras em suas ilustrações. A criança expressa sentimentos, medos e anseios quando desenha. É neste momento também que ela toma consciência do eu e descobre os limites que imperam na sociedade.

Essencialmente, a primeira expressão da emoção é chamar a atenção no ambiente social para o indivíduo. É devido à função postural ou tônica, que ela existe. Esta função postural responde pela preservação do estado motor, pela garantia mínima de uma tensão física, para permitir a expressão corporal.

Neste processo de maturação, o indivíduo avança para ações mais racionais e planejadas, ou seja, conforme cresce a intenção da ação se consolida na expressão do gesto. Daí, pode-se associar a regulação da função postural com a função simbólica, ou representativa, no desenvolvimento do indivíduo, nas fases a partir da primeira infância, até o período da adolescência. (WALLON, 2015)

À medida que o sujeito amplia o seu repertório de reações motoras e emocionais, como um sinal de maturidade da comunicação e da consciência, ele avança do estágio sensório motor e projetivo, para explorar o mundo exterior. Neste processo, o desenho tem papel importante na distribuição da carga afetiva ou rejeição para outros sentidos.

Conforme Vigotski: “A orientação fundamental da evolução da criança relaciona-se ao papel crescente que a visão tem no processo de conhecer e dominar o mundo.” (2018, p. 114). Agora, não é mais suficiente a experiência motora, ou seja, as atividades físicas ficam em segundo plano, e o que vale é a sua experiência visual, a sua percepção do mundo.

Ainda, segundo o teórico: “No desenvolvimento da criação artística infantil, inclusive a plástica, é preciso seguir o princípio da liberdade, que é a condição imprescindível de qualquer criação.” (VIGOTSKI, 2018, p. 116). Isto denota que é preciso favorecer a livre expressão da criança no seu contato com o meio, para oportunizar o seu processo criativo.

O ato de desenhar compreende oportunidade de amadurecimento, tanto para crianças predispostas, quanto para aquelas que não se interessam pelo desenho. Conforme a criança domina os materiais e avança nas técnicas, ela se aproxima a sua atividade criativa a produções artísticas.

De acordo com Vigotski: “Os autores, com razão, dizem que a criação ensina a criança a identificar sua capacidade criadora na construção da vida social-proletária (decoreção do clube, preparação de estandartes, de cartazes, de apetrechos teatrais e de murais).” (2018, p. 119)

Assim, estas experiências levam a um desenvolvimento técnico mais sério. Agora a brincadeira e o passatempo de infância não fazem mais sentido. As atividades criativas passam a ter um significado interessante, pouco a pouco, a criança reflete sobre a seu papel frente às produções artísticas, de maneira responsável e crítica.

O teórico reconhece: “Todo o futuro é alcançado pelo homem com ajuda da imaginação criadora.” E conclui: “A criação de uma personalidade criadora, projetada para o futuro, é preparada pela imaginação criadora que está encarnada no presente.” (VIGOTSKI, 2018, p 122). Ou seja, a atividade criadora depende pontualmente da riqueza e da diversidade das vivências anteriores do sujeito, pois estes materiais são responsáveis pela construção da fantasia, no imaginário infantil. Portanto, quanto mais rica a experiência do indivíduo, mais material este terá para nutrir a sua imaginação.

Embora Vigotski apresente uma concepção marxista, pressupondo que a matéria artística provém da vivência social, não abarcando o que Durand propõe com a imaginação transcendental e a força dos arquétipos, esquemas e símbolos, seus escritos contribuem para compreensão de alguns elementos simbólicos circunscritos à realidade da criança em seu contexto de vida.

3.2 Fases da evolução do desenho

Para apresentar as fases do desenho, consideramos, sobretudo, os estudos dos teóricos Jean Piaget, Bärbel Inhelder, Lev Vigotski, Georges Henri Luquet, no propósito de compreender o pensar na projeção artística da criança. Quanto à teoria de Piaget, esta refere-se a quatro fases distintas, sendo elas: realismo fortuito, realismo gorado, realismo intelectual e realismo visual.

O realismo fortuito estende-se dos dois aos três anos e meio de idade e caracteriza-se pela realização de rabiscos com o reconhecimento das formas. O realismo gorado implica o período de três a quatro anos e meio de idade, demonstra a incapacidade de simbolizar no desenho, ainda representados sem coordenação. O realismo intelectual abarca a criança de quatro anos e meio até os oito anos de idade,

em que avança em relação às outras etapas, no entanto ela não se preocupa com os aspectos visuais.

Seu desenho pode desconsiderar a ideia de perspectiva e a transparência é outra característica presente. Já o realismo visual é uma fase que se inicia por volta dos oito ou nove anos, fase em que fica claro que a criança já faz relações métricas entre os objetos e tem noção de perspectiva visual.

Para Piaget e Inhelder, o desenho significa a imitação da realidade e encontra-se entre o jogo simbólico e a imagem mental. Neste processo, quando a criança deseja apresentar um modelo, seu desenho torna-se uma cópia, ainda que não seja uma reprodução idêntica da figura recordada.

Henri Luquet, filósofo francês, foi o precursor no estudo do desenho infantil. Sua concepção teórica defende o ato de desenhar como uma representação da realidade. De acordo com o autor: "O desenho infantil é realista pela escolha dos seus motivos e também pelo seu fim." (LUQUET, 1969, p.124)

Sua tese teve como base a observação dos desenhos espontâneos de seus filhos. De acordo com a sua percepção, a criança desenha para se entreter, e esta prática tem uma relação direta com a interação do indivíduo com os objetos concretos e a sua compreensão de mundo.

Nós acreditamos que a preocupação da criança frente a cada um de seus desenhos é de o fazer exprimir de um modo bem exato, bem completo, pode-se dizer o mais literal possível, a compreensão visual do objeto que ele representa. Nenhum nome nos parece exprimir melhor essa característica que realismo, e nós diremos que o desenho infantil é essencialmente e voluntariamente realista. (LUQUET, 1969, p. 145)

Sua teoria, então, apresenta o realismo como conceito base do desenho. Porém, ele adverte que algumas características se apresentam de maneira discreta nas obras infantis. Dessa forma, não é possível concluir que a criança desenhou a partir da observação real de uma cena, ou de um objeto. Isto atesta a relevância dos registros feitos durante o processo criativo para permitir uma compreensão mais segura das intenções ou circunstâncias vividas pela criança.

Neste sentido, ele define quatro estágios na evolução do grafismo infantil. O realismo fortuito é o primeiro estágio e começa por volta dos dois anos, sendo posterior à experiência do rabisco. A criança desenha sem a intenção de representar determinado objeto, no entanto pode descobrir por acaso alguma semelhança formal com objetos da realidade, neste caso, ela nomeia o seu desenho.

A fase do realismo falhado ocorre entre três e quatro anos, quando a criança procura ser realista na sua produção. Porém, as limitações físicas atrapalham a coordenação motora, o que conseqüentemente resulta no sucesso ou fracasso dessa experiência.

O realismo intelectual, a partir dos quatro anos até por volta de dez ou doze anos, caracteriza o desenho da criança não pela perspectiva do que a criança vê, mas pelo que ela sabe sobre o objeto. Essa representação pode acontecer no plano deitado (objetos vistos de cima) e a transparência ou representação simultânea, em que a criança mistura o real e o abstrato, o que está fora e dentro do objeto.

O realismo visual é um estágio que se caracteriza na idade dos doze anos, no entanto é possível reconhecer esta fase aos oito ou nove. Aqui opera a perspectiva da realidade visual, a criança tem a preocupação em desenhar o objeto como ela vê e não mais pelas referências sobre o que sabe sobre ele. Desta forma, o desenho tende a ficar cada vez mais próximo à produção dos adultos.

Cabe ressaltar que estas fases não podem ser consideradas como regras. De acordo com os estudos propostos, elas sugerem o nível de maturidade referente ao desenvolvimento esperado para cada faixa etária.

Na percepção de Meridieu, ao compreender que o grafismo da criança, não está limitado às habilidades motoras, houve um avanço significativo. Contudo, mesmo com as contribuições de Luquet, em relação ao desenvolvimento do desenho, Meridieu destaca:

[...] continua sendo tributário desse preconceito ao nível do vocabulário, quando fala, por exemplo, de realismo fracassado ou de realismo fortuito a propósito da criança, quando atribui a aparente confusão do desenho infantil a uma falta de atenção, enfim e, sobretudo quando vê no desenho infantil uma série de etapas que deve preparar a visão adulta. (MEREDIEU, 2006, p. 3)

Segundo estas teorias, é possível verificar um avanço gradativo na competência da criança em relação à produção do desenho. Meridieu critica esse pensamento que leva à valorização do realismo visual. Tais expressões reafirmam a percepção de preparar artistas para o futuro. O autor vai além e ressalta: “Tributário do adulto, a criança o é ao nível dos meios.” (2006, p. 4)

Este entende que a criança é fruto das suas interações com o mundo adulto e suas expressões são permeadas de afetividade e sentimentos. Em relação às noções de transparência e plano deitado, os objetos têm representatividade diferente, o adulto

vê o objeto de forma distinta, já a criança atribui afetividade e convive de forma harmônica.

O processo de desenvolvimento do desenho da criança percorre quatro estágios, conforme já citamos nas teorias de Piaget e Luquet. Do mesmo modo, Vigotski, apresenta características pontuais para cada fase.

No estágio das garatujas, os traços são disformes e a representação da criança não faz relação com o real. A ilustração da figura humana resume-se em cabeça e pernas, podendo apresentar, também, braços e torso.

Seus estudos revelam que as crianças utilizam técnicas e ideias bem racionais. Elas trazem apenas as informações principais e invariáveis dos objetos, ou seja, desenha apenas o que sabem sobre aquele determinado ser ou objeto. Esta não representa o que vê ou imagina, pois desenha de memória e não de observação. De acordo com o autor, isso se explica, porque “[...] a criança pensa no objeto que está representando, como se estivesse falando dele.” (VIGOTSKI, 2018, p. 109)

A criança, em seu processo criativo, utiliza-se de representações simbólicas, muito mais que as representações naturalistas, ou seja, ela não tem a preocupação de representar as coisas com detalhes exatos, mas busca revelar a sua experiência com o dado objeto. (VIGOTSKI, 2007)

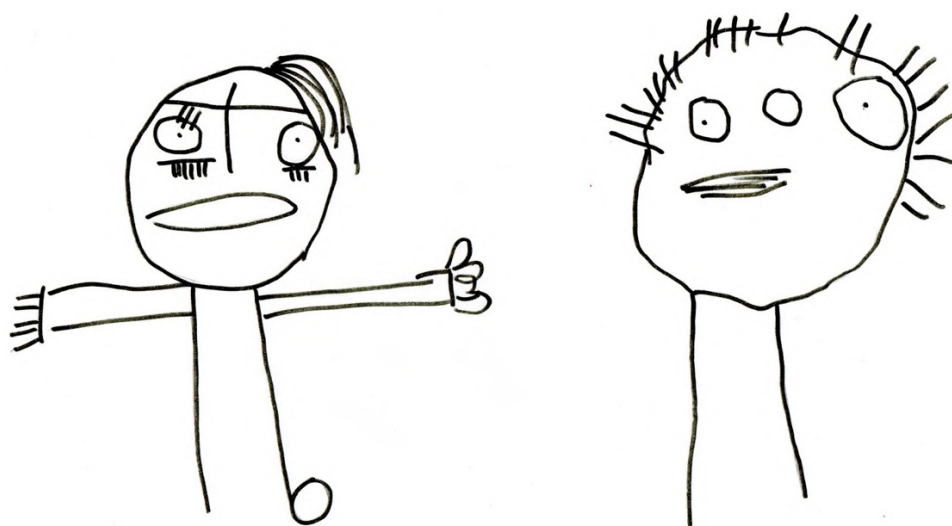
Figura 6: Henri Luquet – Realismo Fortuito



Fonte: (site Roda de Infância, 2020)

A próxima fase é intitulada como estágio do surgimento do sentimento da forma e da linha. Neste momento, a criança já procura estabelecer relações entre o que ela sabe e o que ela vê, na representação formal do objeto. As ilustrações não são perfeitas, mas é possível observar um número maior de detalhes nas produções desta fase.

Figura 7: Henri Luquet – Realismo Fracassado



Fonte: (site Escola Educação, 2020)

O terceiro estágio evolui para uma ilustração de traços, com contornos e perfis definidos. Aqui, a criança tem uma preocupação maior em garantir características, mais próximas do objeto original.

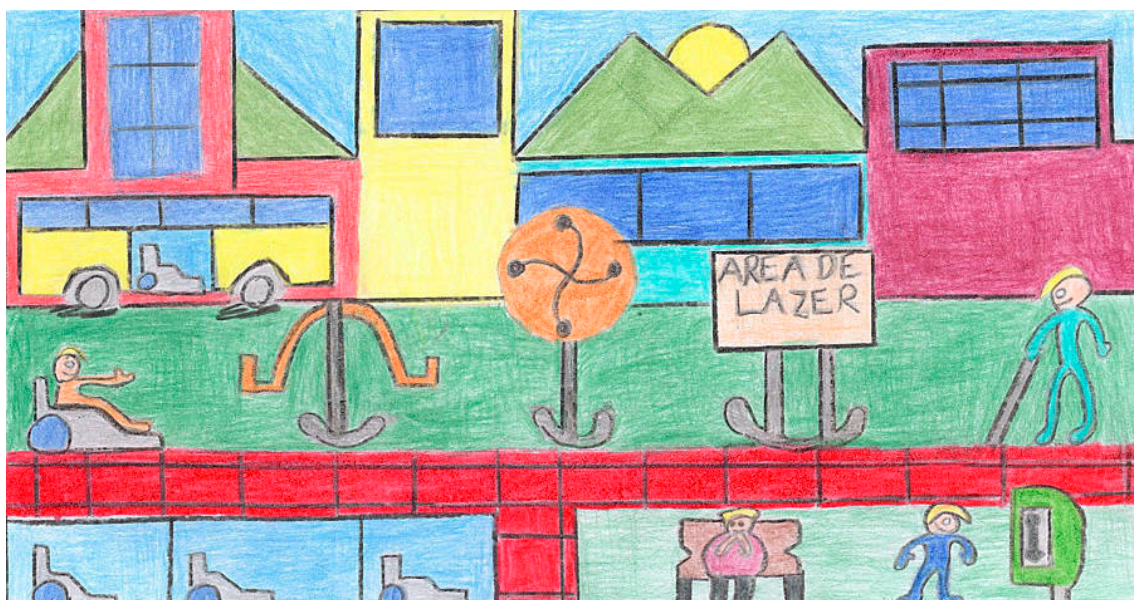
Figura 8: Henri Luquet – Realismo Intelectual



Fonte: (site Roda de Infância, 2020)

No quarto estágio, temos a representação plástica. Agora, aparecem, nas produções, luz, sombra, e existe uma preocupação em representar o ser ou o objeto, dando a impressão de movimento, de maneira que se aproximem cada vez mais da realidade.

Figura 9: Henri Luquet – Realismo Visual



Fonte: (site Escola Educação, 2020)

Diante desta trajetória do desenho infantil, é perceptível que, conforme a criança amadurece, ela fica mais exigente em relação às suas produções gráficas.

Segundo Vigotski,

À primeira vista, chegamos a uma conclusão paradoxal quando perpassamos os quatro estágios que delineamos e pelos quais caminha a criança no processo de desenvolvimento do seu desenhar. Poderíamos esperar de antemão que o desenho de observação fosse mais fácil que o de memória. No entanto, observações experimentais demonstram que o desenho de observação, a representação real do objeto, é apenas o estágio superior e último no desenvolvimento do desenho infantil; é um estágio que somente poucas crianças atingem. (2018, p. 113)

Para o autor, à medida que a criança cresce, ela perde o interesse pela prática do desenho, pois o seu prazer não consiste mais nos movimentos espontâneos, e sim, na necessidade que a criança tem de explorar e dominar o mundo exterior.

Dessa forma, a criação infantil perde o seu caráter espontâneo, ela já não desenha em quantidade e apresenta uma nova maneira de representar as coisas de forma concreta, com uma expressão cuidadosa no domínio dos materiais e técnicas.

Vigotski (2018, p. 55) afirma: “A criação traz grandes alegrias para a pessoa. Mas há também os sofrimentos contidos na expressão “os suplícios da criação”. Criar é difícil.”

Assim, podemos considerar a dificuldade que a criança encontra para expor suas ideias no ato do desenho. Esta, quando tomada pela consciência social, passa a aprovar ou desaprovar a sua arte, pois, agora o que vale é ter atuações criativas, cada vez mais reconhecidas e validadas pelo outro.

Os termos imaginação ou fantasia são utilizados na psicologia para qualificar um movimento criativo que foge aos padrões da realidade. Já Vigotski, aponta que os processos de imaginação são próprios do homem e se produzem com base nos elementos da realidade, estes, precisam de algum valor prático, que deriva das atividades anteriores do sujeito. Dessa forma, quanto mais ricas em as experiências humanas, maior será a sua capacidade criativa.

Levando em consideração os aspectos citados pelos respectivos teóricos, sobre as fases de desenvolvimento do desenho da criança, o próximo tópico pretende abordar a presença do elemento simbólico, como fator determinante para a constituição e expressão do imaginário infantil.

3.3 O desenho e a expressão do imaginário da criança

Desde os primórdios da humanidade, o desenho serve como um meio de comunicação. É mediante um esquema de representação que o indivíduo expressa seus sentimentos, aspirações e torna-se capaz de interagir. Contudo, a prática do desenho é um processo constante e extremamente dinâmico, ele revela o ser sensível, inteligente, criativo e representa o consciente e o inconsciente.

A criança tem suas particularidades e, com elas, um jeito único de se comunicar e enxergar tudo à sua volta. Neste sentido, o desenho é uma prática simbólica composta de significados e significantes, relacionados diretamente com a expressão do imaginário da criança e/ou da cultura em que ela está inserida e manifesta fantasias, devaneios, lembranças, sonhos e até crenças não verificáveis. Tudo isso abrange vários aspectos envolvidos na exteriorização de sentimentos que possibilitam uma compreensão global da criança, oportunizando o entendimento das relações consigo e com o outro.

No que compete ao desenho da criança, é comum a compreensão equivocada de que se refere a uma simples atividade de passatempo. Trata-se, de fato, de uma experiência rica em sentidos e constitui trocas de vivências relevantes para seu amadurecimento integral.

O grafismo infantil é capaz de remeter a lembranças e marcar de maneira prazerosa o aprendizado. É possível reconhecer situações da vida e confrontar com experiências pessoais trazidas de forma indireta ou simbólica. Sendo assim, a criança é desafiada constantemente a experimentar e criar coisas novas, e é neste processo que se manifesta a sua imaginação.

Esta ponderação nos faz refletir sobre o imaginário, e isso nos leva a pensar em tudo aquilo que foge da realidade, ou seja, essencialmente, o que resulta da nossa criação. Contudo, a teoria do imaginário dialoga com diversas áreas do conhecimento, numa perspectiva interdisciplinar, que visa clarificar as bases conscientes e inconscientes da formação humana.

Segundo o filósofo Jean-Jacques Wunenburger, seguidor das teorias de Gaston Bachelard e Gilbert Durand, pesquisador sobre as estruturas e funções dos mitos, das imagens e dos símbolos em correlação ao pensamento científico, filosófico e cultural, o imaginário é concebido como

[...] um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados (WUNEMBURGER, 2007, p. 11).

Seus estudos versam sobre uma abordagem filosófica que compreende o imaginário como um termo que “[...] remete a um conjunto bastante flexível de componentes.” (WUNEMBURGER, 2007, p.7). Esta ideia enquadra pensamentos religiosos, produções artísticas, concepções pré-científicas, ficções, ideologias políticas e sociológicas, que se configuram num conjunto de imagens relacionadas, que expressam pensamentos, sentimentos, aspirações e experiências dos seres humanos. Acrescenta o autor que,

Sob um duplo aspecto: por um lado, o imaginário é o espelho de nossas emoções, aquilo em que nossas imagens refletem de fato o estado do nosso corpo, de nossa constituição neurobiológica segundo o vocabulário atual; por outro lado, o imaginário excita em nós ressonâncias interiores de prazer e desprazer, pois uma imagem mental, assim como uma realidade externa, pode provocar efeitos sobre a sensibilidade, agir sobre o humor, fazer nascer sentimentos de tristeza ou de alegria. (WUNEMBURGER, 2007, p. 66)

No entendimento do imaginário como processo, a imaginação se apresenta com o propósito de recriar as coisas da humanidade. Todavia, isso não determina plenamente a verdade das explicações, sobre as coisas do mundo. Assim, as pesquisas sobre o imaginário não buscam definir-se por coleções de imagens, metáforas ou temas poéticos, sua intenção é constituir substrato para as expectativas e medos da humanidade, com o propósito de que cada indivíduo se reconheça e se fortaleça na sua existência.

Nesta perspectiva, Laplantine e Trindade acrescentam que

O imaginário possui um compromisso com o real e não com a realidade. A realidade consiste nas coisas, na natureza, e em si mesmo o real é a interpretação, é a representação que os homens atribuem as coisas da natureza. (2003, p. 28)

Dessa forma, o homem confere significados relacionando com a realidade, de acordo a sua intencionalidade, e isso pode ocorrer de modo objetivo ou subjetivo. Este imaginário situa-se no campo da interpretação e da representação, isto é, do real.

Frente aos desafios da contemporaneidade, procuramos novas possibilidades para compreender e superar a realidade. É na imaginação que encontramos um meio

factível de nos aproximar do real, bem como entrever as coisas que sejam capazes de tornar-se realidade. (LAPLANTINE E TRINDADE, 2003)

De acordo com Vigotski, o poder da imaginação permite o movimento criativo, próprio da personalidade infantil. Desde pequena, a criança interage de forma objetiva nas suas relações, sob a influência da sua cultura. É possível reconhecer toda forma de criação e imaginação nas produções espontâneas inventadas pelas crianças.

Diante dessas considerações, fica claro que a criança, para Vigotski, é fruto do seu meio, ou seja, quanto mais ricas forem as suas vivências, superiores serão a sua habilidade criativa e a sua capacidade de compreender as coisas à sua volta.

Segundo o estudioso (2018), a criação está presente na vida de todos, em maior ou menor grau, e faz parte do desenvolvimento humano. Uma das características principais das crianças é o interesse espontâneo que demonstra pelo desenho e a sua inacreditável capacidade imaginativa enquanto realizam suas produções gráficas.

Na criança, é possível perceber as contribuições do processo de socialização na interpretação consciente do imaginário, e suas experiências regulam as perspectivas da coletividade. Esta dinâmica declara que a capacidade imaginativa alimenta-se especialmente dos movimentos da arte e da literatura e, nesse rumo, o desenvolvimento da capacidade intelectual é favorecida.

É pertinente ressaltar que as referências imagéticas apresentadas na infância são construídas na base do imaginário coletivo. Deste modo, o modelo apresentado no processo evolutivo da criança, conta com direcionamentos de comportamentos descomplicados, para assim evitar angústias e frustrações, durante as suas experiências lúdicas, na perspectiva de favorecer o pleno desenvolvimento do sujeito.

Os estudos de Vigotski sobre a construção da aprendizagem fazem relação entre o amadurecimento intelectual da criança e as suas experiências sociais. De acordo com essas pesquisas, é possível encadear o exercício criativo e os processos imaginativos com o desenho.

Esta prática deve respeitar a lógica estabelecida pela criança de acordo com a sua fase de desenvolvimento, de modo que ela seja capaz de expressar seus pensamentos e sentimentos de maneira espontânea.

No entanto, é preciso clarificar que a atividade criadora do homem não se limita à reprodução de experiências anteriores, mas está relacionada a um constante

processo criativo de novas imagens e práticas, que, segundo Vigotski, pertence a um comportamento criador ou combinatório. Segundo o autor,

O cérebro não é apenas o órgão que conserva e reproduz nossa experiência anterior, mas também o que combina e reelabora, de forma criadora, elementos da experiência anterior, erigindo novas situações e novo comportamento. (VIGOTSKI, 2018, p. 15)

De fato, esta capacidade de criar permite ao homem se libertar do passado, projetar o futuro e, ainda, construir e transformar o seu presente. Vale ressaltar que a imaginação, princípio de qualquer movimento criativo, apresenta-se naturalmente nas práticas do desenho e em todas as esferas da vida social.

Os estudos de Henri Wallon também dialogam com a perspectiva de Vigotsky, pois apontam para teorias que percebem o ser humano em sua totalidade. Ele trata dos aspectos cognitivos, emocionais e sociais, que se revelam no grafismo infantil.

Ao nascer, o ser humano possui uma limitação de recursos para sobreviver. O bebê conta com o sistema nervoso autônomo. Este já se encontra suficientemente preparado para proporcionar a respiração, a circulação sanguínea pelo coração, e o estado de sonho e vigília. No entanto, o sistema postural e o controle de temperatura, regulados pela função tônica, não estão integralmente prontos.

A verdade é que a nossa espécie precisa, após seu nascimento, de um grande período de amadurecimento biológico e neurológico. Isso revela o quanto a criança é limitada em seus movimentos e age por impulso, devido à sua imaturidade neurológica, porém ela já é capaz de expressar as suas primeiras emoções.

Por esse motivo é que o bebê projeta a sua interação ao meio humano e, só depois, mobiliza-se diante do mundo físico. Conforme as reações emocionais (choro, raiva, sono, prazer, entre outras) vão se aperfeiçoando, a criança passa a compreender e controlar melhor os seus movimentos.

Wallon (2015) compreende que o desenvolvimento motor e mental estão diretamente relacionados, a começar do nascimento. Logo, podemos inferir que a consciência não se apresenta no indivíduo, como aspecto natural, todavia o desenho da criança é resultado da maturação entre o meio social e as experiências pessoais do sujeito, o que marca perfeitamente as fases de desenvolvimento da criança, na sua habilidade em representar os símbolos. Insere o autor que,

O símbolo, no sentido estrito da palavra, é um objeto, mas um objeto que é substituto de outras realidades: objetos, pessoas, ações, instituições, clãs, grupos quaisquer etc. Ele permuta a sua própria realidade por aquela que ele representa. Ele se torna uma significação. Não é em si mesmo uma

representação, já que é algo de concreto. Mas sua função já é representativa. (WALLON, 2015, p. 176)

O símbolo pode apresentar vários significados de acordo com o seu propósito. Ele não é resultado de qualquer ação, é necessário que esteja repleto de intencionalidade. A criança precisa controlar seus movimentos, para dar forma às suas representações simbólicas. Entretanto, para que essa transição entre o aspecto motor e as representações se confirmem, é necessário que ocorra uma nova função psicológica, denominada função simbólica.

A função simbólica não se caracteriza apenas pela soma de gestos marcados. Ela resulta da correlação de um gesto qualquer, designado como significante, e uma ação, um objeto ou um contexto que atribui o seu significado. Ainda conforme o autor: “A função simbólica é a capacidade de encontrar para um objeto sua representação e para sua representação um signo.” (WALLON, 2015, p. 181)

Portanto, é a função simbólica que permite o trânsito entre o pensamento concreto e o abstrato, ou representativo. Mas, é preciso considerar que a representação, assegurada pela função simbólica, só é possível por meio da linguagem. Para tanto, a criança precisa aprender a se ajustar às noções de espaço e tempo mentalmente, ou seja, é o momento em que a criança consegue utilizar de forma objetiva os signos para se comunicar com o outro.

A prática do grafismo infantil assegura essa oportunidade de comunicação. Mesmo antes de a criança dominar a linguagem oral e escrita, ela já se expressa por meio dos desenhos. Esta prática suscita a ludicidade, a representação e o simbolismo, que permeia a imaginação infantil.

Os estudos de Piaget (1971) indicam diversos tipos de ações concretas referentes à infância, como a linguagem, o jogo, o desenho, necessários para o desenvolvimento. Segundo o teórico, o desenho é uma atividade concreta, que ajuda a criança a compreender as coisas do mundo, por meio da imitação do real, diretamente regido pelos símbolos. Sobre essa questão, Piaget afirma que

Todo símbolo é ou pode ser, ao mesmo tempo, primário ou secundário, o que quer dizer que êle pode comportar, além de sua significação imediata e compreendida pelo sujeito, significações mais profundas, exatamente como uma idéia, além do que ela implica conscientemente o raciocínio que a utiliza no momento considerado [...] (PIAGET, 1971, p. 222)

Aos símbolos conferem a significação que o indivíduo atribui. Existe uma relação entre o pensamento racional e o irracional, portanto a atividade humana está

carregada de sentidos. Esta respectiva adequação das ações do sujeito, no contato com o meio, reflete o que o autor defende como conceito de acomodação e assimilação. Ou seja, é no contato das regras, valores e símbolos, que o indivíduo formula novas hipóteses, resolve situações problemas e amadurece sua percepção de mundo.

Estes aspectos se configuram na promoção da comunicação e da linguagem apresentadas nas experiências com a música, brincadeira, literatura e especialmente com o desenho infantil, que, de acordo com estas diversas manifestações da criança, serve para diverti-la. Este momento não exige um parceiro, e ela é dona de suas próprias regras, portanto, neste isolamento a criança aprende a conviver com o seu eu, e esta experiência serve de cenário para as suas criações e para a construção do seu mundo secreto.

Os estudos piagetianos sobre o desenho infantil estão naturalmente relacionados com os termos de imaginação ou fantasia, para justificar a capacidade criativa da criança. Dessa forma, a imaginação configura-se como uma capacidade psíquica desenvolvida de acordo com as condições de interação oportunizadas ao sujeito desde pequeno.

Os estudos sobre o pensamento simbólico reforçam a relação entre a linguagem e o pensamento, para estabelecer intervenções no esquema de concepção dos símbolos. Para Piaget (1971), de fato, o jogo simbólico, chega ao ponto do pensamento simbólico, via de regra, em contradição ao pensamento racional.

Conforme explicita o autor, o conceito de pensamento simbólico opõe-se ao raciocínio lógico, o qual opera com os signos. Trata, então, de um pensamento de caráter específico e particular, que se apresenta nos sonhos e devaneios, livre dos signos que são regidos com princípios comuns e atribuídos.

Assim, a expressão do jogo simbólico é a representação do imaginário, no qual a fantasia predomina, entretanto as atividades psicomotoras são capazes de prender a criança no mundo real, e eventualmente modificar sua vontade, a partir da imaginação. Portanto, a prática do desenho deve ser estimulada, respeitando a sua realidade concreta e as suas relações com o mundo irreal.

Gaston Bachelard, em *A poética do Devaneio*, declara: “Pela imaginação, graças às sutilezas da função do irreal, reingressamos no mundo da confiança, no

mundo do ser confiante, no próprio mundo do devaneio.” (1988, p. 14). Quer dizer, é pela imaginação que o indivíduo sonha acordado.

Na nossa infância, o devaneio nos dava a liberdade. E é notável que o domínio mais favorável para receber a consciência da liberdade seja precisamente o devaneio. Aprender essa liberdade quando ela intervém num devaneio de criança só é um paradoxo quando nos esquecemos de que ainda pensamos na liberdade tal como a sonhávamos quando éramos crianças. (BACHELARD, 1988, p. 95)

Esta reflexão busca entender a realidade a partir de projeções estabelecidas, durante o estado de vigília diurna, pois, nesse momento, o mundo concreto é captado pelo mundo imaginário. No cenário infantil, podemos reconhecer essa liberdade de sonhar acordado na representação do desenho e prática de outras atividades. Em seus devaneios, a criança não economiza na criatividade e projeta todos os seus desejos, ela afirma a forma como ela gostaria de viver.

3.4 O desenho da criança e a arte de Miró: convergências

A arte se efetiva na oportunidade, na descoberta, na transgressão e na invenção, é o contato com o inesperado. Igualmente, o desenho infantil contempla esse mesmo movimento, de criação livre de verdades absolutas. Aqui, o artista e a criança ousam ir além do que acreditam ser realidade.

Uma das principais formas de despertar o imaginário é o contato com a arte, ou com outras experiências de criação. A obra de arte é, em princípio, a essência do autor, e isso pressupõe considerar as questões psicológicas, implícitas na técnica projetiva do artista, quando este pinta um quadro, molda uma forma.

Em relação ao desenho, esta prática é uma das mais antigas e mais acessíveis expressões de arte. Ela pode ser composta por linhas, pontos e formas, com isso, seu ilustrador transfere para o papel figuras e representações, tudo que resulta da sua criatividade.

Logo, buscamos compreender a criatividade, não como uma capacidade específica dos artistas, mas como uma atividade psíquica, típica da habilidade humana. Para tanto, teorias que desenvolvem o imaginário abordam seus aspectos simbólicos na perspectiva do processo criador, para alcançar o indivíduo em sua complexidade.

Dessa forma, entender o processo e o percurso criativo de Joan Miró permite estabelecer convergências com o desenho da criança, a fim de clarificar a relevância da arte como expressão do humano e de sua experiência.

A imaginação tem papel importante para o desenvolvimento do indivíduo, já que é essencialmente indispensável para praticamente todas as atividades humanas. É inegável que a ampliação das experiências, permite que o ser humano tenha mais elementos para compor com sua imaginação.

Vigotski afirma que “a imaginação origina-se exatamente desse acúmulo de experiência. Sendo as demais circunstâncias as mesmas, quanto mais rica é a experiência, mais rica deve ser também a imaginação.” (2018, p. 24). Aqui, a fantasia não contraria a ideia de memória, pois, esta fundamenta seus dados, a cada nova experiência. (VIGOTSKI, 2018).

É fato que o desenho característico do universo infantil opera com a fantasia. Ao desenhar objetos, a criança expressa o significado e o sentido daquilo que ela vê à sua maneira. Esse universo imaginativo é produto de sua interação com o meio social, e regido pela realidade instituída.

O desenho funciona como um mediador, que permite a criança organizar percepções, processar experiências vividas e pensadas, com o propósito de desenvolver um estilo de representação singular. Desta forma, o grafismo infantil faz parte da maturação psicológica e se faz indispensável para o desenvolvimento e para a formação de indivíduos sensíveis e criativos. É na prática artística que ela revela o que vê, o que sente e o que pensa, ou seja, é como ela percebe o mundo ao seu redor.

Quanto à arte de Miró, esta também é caracterizada pela sua riqueza imaginativa, do mesmo modo, ela é fruto de vivências e em estreita relação com o meio social. O artista tem uma linguagem própria, assim como a criança. O traço simples e de cores vivas revela convergência com a linguagem expressa pelas crianças no desenho infantil. As obras do artista catalão são reconhecidas pelo seu grafismo, sensibilidade e criatividade, características igualmente frequentes nas criações das crianças.

É importante ressaltar que a autenticidade criativa, apresentada no desenho infantil faz relação direta com a capacidade imaginativa de Miró. Numa expressão metafórica e intencional – o que difere da produção infantil -, ele trazia intuitivamente

um olhar descontraído, livre dos valores estéticos tradicionais e deixava fluir a sua imaginação, transcendendo os conceitos naturais com um estilo mais poético.

Para retomarmos Vigotski (2018), todas as formas de imaginação criativa carregam elementos afetivos. Exemplifica o autor,

Vamos imaginar um simples caso de ilusão. Entrando no quarto, ao entardecer, uma criança, ilusoriamente, percebe um vestido como se fosse alguém estranho ou um bandido que entrou na casa. A imagem do bandido criada pela fantasia da criança, é irreal, porém o medo e o susto que vivencia são completamente verdadeiros, são vivências reais para ela. (2018, p. 30)

Criações artísticas também nos causam esta impressão. É justamente esse aspecto psicológico que justifica o impacto que as obras de arte provocam em nós. Como exemplo: na figura dos heróis, as emoções suscitadas por estas figuras construídas e todo o seu enredo de vitórias e derrotas também têm o poder de contagiar, mesmo se tratando da irrealidade. (VIGOTSKI, 2018). De certo, isso acontece, porque as emoções geradas pelas imagens ficcionais dos livros, do teatro e das artes são vividas verdadeiramente pelo ser humano.

No caso da criança, o desenho pode servir como uma linguagem para expressar suas emoções, as quais ela ainda não é capaz de expor por meio da linguagem escrita ou da fala. É possível observar que à medida que a criança aumenta o seu repertório de habilidades motoras e emocionais, como um indicativo de domínio da comunicação e da consciência, ela melhora as suas relações sociais.

O desenho e a brincadeira exercem esse importante papel na compreensão das questões emocionais da infância. Esta é a forma mais fácil que a criança encontra para se comunicar com o outro. Tal recurso facilita a expressão de sentimentos, como a alegria ou tristeza, os seus medos e anseios, é maneira de dar voz ao inconsciente de forma espontânea. Aqui também a criança é livre e não tem medo de errar.

Sobre a arte de Miró, estudos biográficos deixam claro que o artista era um indivíduo reservado e pouco expressivo. Raramente dava entrevistas, ou estava à disposição para exhibir-se como os outros artistas. Porém, suas composições eram carregadas de emoções, seja pela inspiração das suas origens, ou pelas suas convicções ideológicas. As duas formas de expressão aproximam-se pelo viés do sentimento, da afetividade, atributo indispensável para a composição das redes simbólicas que engendram o imaginário.

A marca expressiva do trabalho de Miró era a capacidade de impressionar. As emoções que ele transmitia causavam todo tipo de sensação, desde um

encantamento poético, até um choque de realidade. A escolha das cores, formas, figuras e materiais alcançavam intimamente o seu público, pois despertavam sentimentos ímpares.

Segundo Vigotski: “As crianças podem fazer tudo de tudo, dizia Goethe [...]” (2018, p. 46). Já ao homem adulto, não é conferido a mesma liberdade. O que é era admitido como riqueza da imaginação infantil, não cabe nas experiências da vida adulta. A não ser que a experiência seja intencionalmente artística.

As teorias sobre os estudos do grafismo infantil apontam para um desinteresse natural da criança em relação ao desenho, conforme ela cresce. O autor Florence de Meridieu associa este desapego com as cobranças em relação à perfeição estética. Daí, para entender melhor essa questão, podemos rever as fases de desenvolvimento do desenho, para estabelecer uma relação entre a capacidade imaginativa da criança e a capacidade imaginativa do adulto.

Vale ressaltar que os autores citados neste trabalho (Piaget, Luquet e Vigotski), dividem as etapas de evolução do desenho em quatro fases distintas.

A primeira fase do desenho é marcada por rabiscos disformes, sem nenhuma relação com os objetos reais. Na próxima fase, a criança vai gradualmente acrescentando mais detalhes nas suas produções e procura estabelecer uma relação daquilo que ela sabe sobre o objeto com aquilo que ela vê, contudo suas ilustrações não são perfeitas.

A terceira fase demonstra um interesse significativo pela representação de traços e contornos mais definidos, além de revelar diversos pontos de vista. Aqui, a criança imprime no desenho aquilo que ela vê, o que ela sabe e o que sente, em relação ao objeto.

Por fim, a quarta fase é caracterizada pela busca do realismo. A criança abandona os traços simples e passa a desenhar com maior rigidez e formalismo. Agora, prevalece a autocrítica, que conversa com as emoções traduzidas pelo eu e pelo coletivo, no esforço de aproximar cada vez mais a sua produção gráfica da realidade perfeita.

Em síntese, aquela liberdade que se apresentava nas primeiras fases do grafismo infantil, quando era possível imaginar sem limites, caminha para representações cada vez mais elaboradas, regidas por valores estéticos. Ou seja, a medida em que a criança amadurece e tem domínio da sua capacidade motora,

intelectual e artística, ela acredita que a expressão do seu desenho deve seguir os padrões regidos pela sociedade – ideia que a obra de Miró busca subverter.

A imaginação contemplada na infância perde espaço para as novas demandas do mundo adulto. Com o passar do tempo, o lúdico expresso nas atividades das crianças não justifica as respostas da realidade, pois estas exigem significativa racionalidade do homem. Assim, a vida adulta confere pouco espaço para imaginar. Nesse sentido, é na arte que o homem pode encontrar um refúgio sensível.

Estudos dentro de uma perspectiva psicológica também colaboram para entendermos o papel da imaginação no que concerne ao desenvolvimento humano. Diante da riqueza de expressão do inconsciente, com tudo aquilo que resulta das manifestações artísticas, é possível trabalhar algumas questões na interpretação da arte e do desenho infantil. O professor Gregg Furth (2004) discorre sobre as teses de Carl Jung e reforça a relevância dos símbolos, revelados pelo inconsciente, nas representações gráficas da criança.

Na concepção de Jung, o reino do inconsciente, coletivo ou pessoal, pode ser representado na arte por meio das imagens e dos símbolos. Essas imagens e símbolos estão expostos na pintura, escultura, poesia, dança, música, literatura e em muitas outras formas de expressão artística, sendo expressões que surgem do lado criativo do ser humano. (FURTH, 2004, p. 30)

Nessa perspectiva, as imagens originárias do inconsciente coletivo trazem arquétipos que comparecem nas fantasias, sonhos, mitos e religião. O contato com essas imagens nos traz a sensação de pertencimento coletivo.

Furth conceitua os arquétipos de acordo com Jung e define: “[...] são padrões psíquicos universais e herdados, que constituem e estruturam o inconsciente.” (2004, p. 42). Assim, as imagens arquetípicas estão relacionadas tanto com os aspectos físicos, quanto com os psicológicos. Os arquétipos transitam pelas imagens, sonhos, mitos e lendas. Quanto ao mito, este pode carregar uma ideia universal e seu valor histórico pode resistir ao tempo e ser passado de geração a geração.

Os símbolos revelam as expressões mais intensas da essência humana traduzidas culturalmente. Eles atuam de acordo com o desenvolvimento das sociedades e mobilizam nossas emoções e nosso espírito, porque figuram experiências universais. As antigas civilizações utilizavam os símbolos na constituição dos mitos, da arte e dos rituais, dinâmica do imaginário que conservamos até os dias de hoje.

Essas figuras do inconsciente, apresentadas em toda forma de expressão humana, ganham, nas obras de arte, efeitos intencionais de sentido, e acabam por aproximar os seres humanos. Todo processo de criação implica envolvimento de princípios de racionalidade e de sensibilidade e é justamente essa dinâmica, junto ao domínio das técnicas, aliado à experiência pessoal, que dá origem às obras de arte.

É no repertório artístico de Miró, que evidenciamos a presença marcante dos símbolos, suas obras são repletas de figuras recorrentes e marcantes. Ele extrai de sua trajetória pessoal questões culturais, sociais e a sua tradição familiar para ilustrar elementos carregados de emoção e significados que expressam o seu jeito particular de fazer arte.

Suas pinturas contemplam símbolos, como o olho, que tudo vê; a escada e o pássaro, representantes da conexão entre o céu e a terra, e a imagem da árvore com uma função humana, uma personagem com vida própria. A figura da mulher também tem relativo destaque em seus trabalhos, pois suas representações grotescas e assustadoras tem a intenção de revelar sua fecundidade, bem como sua força ameaçadora. Quanto aos animais, em particular os insetos, são trazidos das suas lembranças de infância. (RAILLARD, 1992)

No que se refere aos símbolos do universo infantil, verificamos que as imagens internas da criança são expressas por meio do desenho, do gesto, da fala, da escrita, ou da brincadeira. Neste encaminhamento, o fator afetivo regula o sentido e o significado que a criança atribui aos seus símbolos. Dessa forma, os objetos não são compreendidos simplesmente pela sua materialidade, eles se determinam na inter-relação com outros objetos, de acordo com o que rege as relações exteriores. De certo, o imaginário desenvolvido na infância é revelado com espontaneidade nos desenhos.

Alguns símbolos podem ser observados com certa frequência nas produções infantis. O sol, as casas, as pessoas e as árvores se apresentam como arquétipos importantes, frente uma diversidade de interpretações, devido à presença dessas figuras no cotidiano das crianças. No entanto, é preciso considerar que o desenvolvimento humano se dá pela troca e interação com o meio social e cultural e diante da maturidade e das necessidades que competem às crianças, a casa, entre outros símbolos, ganha uma posição de destaque. No Dicionário de Símbolos

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 197), a casa é definida como: “[...] um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal.”

Na concepção de Durand,

A casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente. A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita. Balzac sabe-o bem ao começar os seus romances pela descrição minuciosa da casa da casa Grandet, da do *Chat qui pelote* ou da pensão Vauquer. A atmosfera psicológica só em segundo lugar é determinada pelos odores do jardim, os horizontes da paisagem. São os cheiros da casa que constituem a intimidade: vapores da cozinha, perfumes de alcova, bafios de corredores, perfumes de benjoim ou de *patchouli* dos armários maternos. (1989, p. 168)

Esta definição marca uma característica predominante no desenho da criança, que é a presença da afetividade. Isso justifica a relação da casa com a ideia de proteção. Neste ponto, aparecem questões de identidade e de pertencimento de mundo. A criança revela, no desenho, sonhos e pensamentos que expressam seus sentimentos, e outras informações que muitas vezes é difícil para expressar com palavras. O símbolo da casa representa as referências da criança.

Dentro de uma análise psicológica, tanto o artista, quanto a criança, podem ser motivados por um desejo interior no momento que representam e as imagens subjetivas são carregadas de informações psíquicas. Segundo Furth,

Para conhecermos a nós mesmos, precisamos trazer para a consciência o que está submerso em nosso inconsciente. Nossos pensamentos inconscientes chegam até nós por meio da linguagem inconsciente dos sonhos, da pintura e dos desenhos. (2004, p. 48)

De fato, é possível viabilizar a compreensão das mensagens do inconsciente na análise sistemática dos sonhos e dos desenhos. Dentro dessas premissas, para compreender as manifestações artísticas, é preciso reconhecer que os desenhos se manifestam no mesmo lugar em que se originam os sonhos.

A arte de Joan Miró se consolida especialmente na influência do surrealismo, justamente o movimento artístico que mais defendia a ideia de divagação entre sonho e realidade. O apego às raízes também influenciou, de maneira significativa, o conjunto de suas obras, dadas as influências do surrealismo e a proposta de mergulho nas profundezas do eu.

Alguns dos seus trabalhos foram apresentados como “pinturas oníricas”. Entretanto, estas obras não reproduziam seus sonhos, elas representavam de maneira espontânea as substâncias do inconsciente. (PENROSE, 1983). Igualmente acontece com o desenho infantil. A criança na liberdade dos seus pensamentos,

apresenta figuras espontâneas, sem a preocupação com a representação fiel do objeto, e sim com a motivação que é ofertada ao referido ser ou objeto. Esta atividade permite a criança transcender a realidade e navegar no seu imaginário, assim ela sonha acordada.

Da mesma forma a arte revela o que dizem as crianças. Esta experiência, possibilita a transformação e flexibilização da uniformidade do pensamento racional, no que confere a capacidade imaginativa.

A imaginação da mesma forma pode se revelar no devaneio. Bachelard enfatiza sua concepção numa essência poética e reafirma: “O devaneio é então um pouco da matéria noturna esquecida na claridade do dia.” (1988, p. 10). O dia despreza os sinais dos sonhos. As experiências diurnas precisam ser sérias e racionais para passar credibilidade. Já as experiências noturnas, resultantes dos sonhos e da imaginação, são ignoradas. O pensamento racional compreende que a vida noturna se limita ao resquício dos ensaios diurnos.

Miró compreende ser necessário abandonar toda a racionalidade e cientificismo, como tentativa de prevenir erros, para acessar aqueles elementos essenciais, que ficam inacessíveis em nosso dia a dia, na busca pela liberdade de expressão e prazer pelo seu trabalho.

Já a criança, naturalmente se revela despreocupada com a racionalidade das coisas. Ela está envolvida com as suas relações afetivas, e busca satisfazer a sua necessidade de experimentar e explorar os materiais, ou seja, dialogar com o mundo por meio de traços e cores.

De acordo com Durand (1989), os símbolos são capazes de apontar ao sujeito realidades distintas da sua, pois, além de acrescentar substância à ideia, soma sentido à compreensão de sentimentos. Os símbolos nos fazem sonhar e pensar.

A arte, para Miró, e o desenho para a criança, estão relacionados com a capacidade que o imaginário tem de revelar as questões do indivíduo, de maneira que estes consigam lidar com os seus dilemas, ou possam conectar-se aos outros em tempos e espaços diferentes, com o propósito de compartilhar e resolver seus dramas existenciais da condição humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o princípio das civilizações, a arte exerce papel fundamental na vida do homem. Revela-se de extrema importância para a compreensão do comportamento humano, pois cada artista, articulando imaginação, percepção, repertório histórico-cultural, emprega nas cores, formas, cenários, movimentos, ritmos e sons, sua perspectiva de interpretação de mundo.

A prática do desenho é uma maneira significativa de expressão para a criança. Ela rabisca, desenha e apaga, usa cores, formas e movimentos espontâneos para se comunicar. Nesse processo, expõe seus sentimentos, emoções e anseios, sem se preocupar com os julgamentos, sente-se livre para criar e recriar.

Compete-nos ressaltar a importância da hermenêutica dos símbolos para a compreensão da subjetividade humana. A produção do indivíduo, teórica ou prática, é orientada pela imaginação criativa, uma vez que esta se encontra na matriz dos processos da consciência.

As discussões aqui expostas procuram, por meio dos estudos do imaginário, qualificar a importância do processo construtivo na arte e no desenho da criança, para a formação integral do sujeito.

As representações simbólicas agem nas manifestações da arte, do brincar, da imitação, da linguagem verbal e o do desenho infantil. Diante disso, a ideia de suprimir as fantasias, as crenças, os fantasmas que venham a ocupar o pensamento humano não se sustentam, pois, o produto da imaginação é justamente o resultado de traços indefinidos do conhecimento sobre a realidade.

No âmbito do imaginário, valemo-nos especialmente da teoria de Gilbert Durand, que se direciona à esfera antropológica, ao considerar que a essência do imaginário se apoia nos signos e arquétipos revelados nas explicações mitológicas. Outros autores serviram de apoio para o entendimento das questões ideológicas e utópicas, sobrepostas no processo imaginativo individual e coletivo.

Mediante as reflexões desenvolvidas, temos como evidência o fato de as emoções atuarem de maneira determinante, não somente na transferência de significados entre as motivações correspondentes, mas na formação e preservação de ordens equivalentes. As diferentes emoções podem interferir na maneira como atribuímos significado aos símbolos e sobre a permanência desses significados no decorrer do tempo. Assim, no que se refere à capacidade de empregar os símbolos

no contexto social, alguns teóricos percebem essa atuação como um fator determinante para a sobrevivência da espécie humana.

Como visto no capítulo dedicado a Joan Miró, o artista iniciou seu trajeto criativo com pinturas realistas, representando a natureza e suas raízes culturais, e alcançou ao final criações sob os efeitos da concepção surrealista. É nas imagens fantásticas, nas cores intensas e formas aparentemente desconexas que Miró impressiona com a sua ousadia.

A aproximação de um universo fragmentado, dominado por figuras grotescas em um cenário dramático e chocante, denuncia seu sentimento de depressão e revolta, frente aos acontecimentos vivenciados. Essas características esclarecem o quanto as influências culturais e os acontecimentos sociopolíticos, inspiraram os trabalhos de Miró durante sua trajetória artística.

Na análise do grafismo infantil, utilizamos os estudos dos pensadores Luquet, Piaget e Inhelder, que discorrem sobre as fases de desenvolvimento do desenho. Também, Vigotski e Wallon apresentam as concepções acerca da expressão, percepção e capacidade imaginativa da criança. Já o autor Meridieu dedicou-se à crítica sobre os princípios de idealização estética.

Começando pelas etapas de evolução do desenho, os principais estudos descrevem, de forma geral, quatro fases distintas desse processo. A primeira fase do desenho é marcada pelos rabiscos, e não apresenta nenhuma relação com os objetos originais. A segunda etapa apresenta produções mais detalhadas, nas quais a criança busca estabelecer uma conexão entre o que ela sabe sobre o determinado objeto, e o que ela vê. Na terceira fase, é significativo o interesse da criança por traços mais definidos, ela desenha o que vê, o que ela sabe, e o que sente em relação ao objeto. Finalmente, a quarta fase se caracteriza pela busca do realismo.

Nesse processo evolutivo, percebemos que a criação artística infantil, nos termos da imaginação e fantasia, ocorre ao mesmo passo que se desenvolvem suas características físicas, cognitivas e sociais. Wallon defende que a função simbólica está propriamente relacionada à questão afetiva; Vigotski enfatiza que é preciso oportunizar a interação da criança, no convívio social, para favorecer o seu processo criativo. Cabe destacar, segundo Meridieu, que a prática de desenhar para criança é um ato primeiramente motor, pois ela sente prazer na sua gesticulação. E de acordo com Luquet, ela não se preocupa com o desenho, pois desenha para se divertir.

Os estudos realizados mostraram que a liberdade e a espontaneidade presentes nas primeiras etapas do grafismo infantil, aos poucos vão sendo subjugadas pelos valores estéticos que encaminham a criança a uma representação mais realista. Nesse momento, já não tão fácil expor suas ideias por meio do desenho. Quando a criança é tomada pela consciência social, passa a aprovar ou desaprovar os seus feitos artísticos, e daí em diante, impera a validação e o reconhecimento do outro.

Constatou-se um movimento inverso no conceito estético da arte. Enquanto a criança avança nas fases do desenho, e naturalmente se desenvolve para se aproximar de imagens perfeitas (parecidas com as produções dos adultos), ou seja, ela busca desenhar o mais próximo possível da realidade, o pintor catalão trabalha constantemente na desconstrução das imagens. Seu prazer consiste exatamente em distorcer e chocar a realidade, com figuras coloridas e desfiguradas, como as garatujas das crianças.

Ao aproximar o imaginário do artista com o do grafismo infantil se reconhece a existência de símbolos recorrentes em ambos. Contudo, tanto na arte, quanto no desenho infantil, as figuras marcantes representam emoções e significados diferentes para cada um. Assim, a performance do imaginário do pintor e a da criança, quando desenha, estão repletas de interferências socioculturais. Nesta complexidade, observamos que o referencial simbólico do artista se alimenta daquilo que remete as suas origens, vivências e crenças.

O imaginário da criança precisa igualmente de suas experiências simbólicas, para nutrir a sua criatividade e amadurecer suas capacidades biopsicossociais. O imaginário infantil se configura na experimentação, imitação e na sua relação com o meio social. Com efeito, tanto o imaginário expresso nas obras do pintor, quanto no desenho da criança, recorrem ao mesmo princípio de comportamento simbólico, para manifestar ideias e sentimentos. Essa é a maneira de que eles se valem para se comunicar com o mundo.

Outro ponto importante dos nossos estudos é o referente à capacidade imaginativa do artista e da criança. Alguns trabalhos de Miró nos remetem às produções infantis, o que poderia nos fazer pensar que o artista se inspirou no desenho da criança, porém é na influência surrealista que Miró encontra inspiração. A ideia de rejeitar o pensamento racional, extrapolar os limites da imaginação e

subverter a realidade aproxima Miró justamente da personalidade da criança, que a princípio desenha sem preocupação com as questões estéticas e morais, revelando sua emoção e o significado das coisas para ela, por meio do desenho.

É na liberdade da imaginação que a arte e o desenho infantil se encontram. Entretanto, não podemos deixar de reiterar que o artista se permite dar asas à imaginação, mas o faz intencional e racionalmente. Ele é capaz de refletir sobre os valores e sentidos de cada símbolo que reproduz, enquanto a criança vê na prática do desenho uma oportunidade genuinamente espontânea de expressão e criação.

Como resultado consistente da nossa investigação, vale ressaltar que a convergência entre os símbolos ativos do nosso imaginário e a questão emocional envolvida, tanto na presença da arte, como na expressão do desenho infantil, contribuem para o entendimento da evolução da humanidade, da mesma maneira que impulsiona a formação da nossa cultura.

REFERÊNCIAS

ALBRIGHT-KNOX MUSEUM. *Carnaval de Arlequim*. Northland. USA.

Disponível em:

https://www.albrightknox.org/sites/default/files/styles/height_medium/public/artwork/RCA1940_008_o2.jpg?itok=Y0Nf4TWD. Acesso em: 02 jun. 2109.

ÁLVARO, Cardoso. G. *A estética surrealista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1994.

ARAUJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (orgs). *Variações sobre o imaginário: domínios teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

ARAUJO, Izaura. *Fases do desenho infantil: Quais são e principais características*. São Paulo (SP) , s.d. Disponível em:

<https://escolaeducacao.com.br/fases-do-desenho-infantil-quais-sao-e-principais-caracteristicas/>. Acesso em: 10 dez. 2019

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBOSA, Marina Neves Silva. *Criação, imaginação e expressão da criança: caminhos e possibilidades do desenho infantil*. Profa. Dra. Lúcia Helena Pena Pereira. 2013. 140f. Dissertação (Mestrado em Processos Socioeducativos e Práticas Escolares) – Departamento de Ciências da Educação Programa de Pós-Graduação - Universidade Federal de São João Del-Rei, Minas Gerais, 2993.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 29 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FURTH, Gregg. M. *O mundo secreto dos desenhos: uma abordagem junguiana da cura pela arte*. Trad. Gustavo Gerheim. São Paulo: Paulus, 2004.

LUQUET, Georges-Henri. *O desenho infantil*. Trad. Maria Teresa Gonçalves de Azevedo. Porto: Editora Minho, 1969.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros Passos, n 309).

MÈRIDIEU, de Florence. *O desenho infantil*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra M. Nitrini. São Paulo: Cultrix, 2000.

MOMA. The Museum of Modern Art. *O Caçador de Joan Miró*. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78756>. Acesso em: 02 jun. 2019.

NATIONAL GALLERY OF ART. *A Quinta de Joan Miró*. Washington. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69660.html>. Acesso em: 02 jun. 2019.

PENROSE, Roland. *Miró*. São Paulo: Editorial Verbo, 1983.

PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança*. Trad. Álvaro Cabral e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.

PIAGET, Jean; INHELDER, Bärbel. *A psicologia da criança*. Trad. Octavio Mendes Cajada. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

RAILLARD, Georges. *Joan Miró: A cor dos meus sonhos*. Trad. Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

RODA DA INFÂNCIA. *Grafismo Infantil*. Estágios do desenho segundo Lowenfeld e Luquet. São Paulo. Disponível em: <http://rodadeinfancia.blogspot.com/2013/07/grafismo-infantil-estagios-do-desenho.html>. Acesso em: 10 dez. 2019.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou, Da educação*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SOLOMON R. Guggenheim Museum. *Terra Lavrada de Joan Miró*. New York. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/2934>. Acesso em: 28 mai. 2019.

VIGOTSKI, Lev. S. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VIGOTSKI, Lev. S. *Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico*. Trad. Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2018.

WAHOOART Museu Virtual. *Mulher sentada de Joan Miró*. Disponível em: <https://pt.wahooart.com/Art.nsf/BuyPrint?Open&RA=8XYBXG>. Acesso em: 09 jun. 2019.

WALLON, Henri. *Do ato ao pensamento: ensaio de psicologia comparada*. Trad. Gentil Avelino Tilton. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

WUNENBURGER, Jean Jacques. *O imaginário*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.