

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

PRISCILA DE OLIVEIRA PINTO MAISEL

OS CAMINHOS DA COBRA NA POÉTICA DA ARTISTA BERNADETE ANDRADE

Manaus  
2014

PRISCILA DE OLIVEIRA PINTO MAISEL

OS CAMINHOS DA COBRA NA POÉTICA DA ARTISTA BERNADETE ANDRADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, área de concentração Processos Socioculturais na Amazônia, linha 1 - sistemas simbólicos e manifestações socioculturais.

Orientador: Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros

Manaus

2014

### Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

M231o	Maisel, Priscila de Oliveira Pinto Os caminhos da cobra na poética da artista Bernadete Andrade / Priscila de Oliveira Pinto Maisel. 2014 182 f.: il. color; 29,7cm cm.  Orientadora: Rosemara Staub de Barros Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas.  1. Processo de criação . 2. Crítica Genética . 3. Arte na Amazônia . 4. Bernadete Andrade . I. Barros, Rosemara Staub de II. Universidade Federal do Amazonas III. Título
-------	--

PRISCILA DE OLIVEIRA PINTO MAISEL

OS CAMINHOS DA COBRA NA POÉTICA DA ARTISTA BERNADETE ANDRADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, área de concentração Processos Socioculturais na Amazônia, linha 1 - sistemas simbólicos e manifestações socioculturais.

Aprovado em 02 de julho de 2014

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros (Presidente)

---

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo (Membro)

---

Profa. Dra. Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra Pinto (Membro)

À Berna, *in memoriam*.

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Amazonas, base da minha formação acadêmica, onde minha carreira profissional é construída;

À minha orientadora Rosemara Staub, pela paciência, confiança, e por suscitar reflexões sobre a arte produzida na Amazônia;

Ao meu pai, José Pinto, e à minha mãe, Helena Pinto, que me deram suporte em meus estudos e continuam ao meu lado nas dificuldades enfrentadas na vida;

À minha filha Kamila, minha vida querida, que tem me ensinado a ser forte e a batalhar;

Ao meu marido David, por me incentivar em meu trabalho artístico;

À família da artista, principalmente Gabriel, Ivone e Magela, pela ajuda e consideração;

À chefia e à coordenação do Departamento de Artes da Universidade Federal do Amazonas pela compreensão no período de término de dissertação e defesa;

Às professoras Selda Vale da Costa, Marilina Pinto, Socorro Jatobá, Núbia Najar, e ao professor Otoni Mesquita, por me indicarem ou emprestarem livros e outros documentos, além de prestarem importantes informações para meu trabalho;

Aos professores da banca, José Cirillo e Marilina Pinto, por terem contribuído com valiosas observações nos ajustes finais deste trabalho, os quais segui na medida do possível;

À querida Bernadete Andrade (*in memoriam*), que me aproximou da cultura e da memória cultural amazônica;

À Força Maior que nos move, à Arte, à Natureza, à Vida!

*[...] adentremos no ventre da cobra-canoa, a fim de reconhecer a nossa casa primeira. Lá onde o esteio é a lança ritual do Criador; cumeeira e caibros formam o espinhaço e as costelas da cobra. Lá o espaço da habitação é seguro e sagrado.*

*Bernadete Andrade*

## RESUMO

A artista plástica amazonense Bernadete Andrade (1953-2007) traz em seu conjunto de obras referências de seu meio cultural. Nesta pesquisa buscamos compreender as relações intrínsecas e extrínsecas ocorridas no processo de criação em artes, discutindo as inter-relações culturais e os elementos visuais presentes na sua obra. Nosso objetivo é percorrer parte deste processo de criação para interpretarmos as imagens da serpente encontradas em seus desenhos, pinturas e intervenções artísticas, no período de 1989 a 2006. Quanto aos procedimentos metodológicos e técnicos, recorreremos à Crítica Genética para a análise de documentos de processo, tais como esboços, rascunhos, textos, cadernos de estudo, entre outros. Utilizamos-nos, também, da pesquisa bibliográfica para embasamento do contexto cultural da artista. Seguimos um método multidisciplinar de estudo e estabelecemos uma rede complexa, o que justifica nossa abordagem semiótico-sistêmica. Observamos, assim, as relações intersemióticas construídas na semiosfera da artista, que envolvem aspectos da cultura amazônica e universal. E percebemos o caminho percorrido por ela na elaboração e amadurecimento de seu estilo e escolhas temáticas, fazendo ligação estrutural e conceitual entre suas obras, a partir da imagem da cobra, no decorrer de dezessete anos de sua carreira. Nossa hipótese, portanto, é de que a linha e a cobra foram utilizadas pela artista como metáforas da criação.

**Palavras-chave:** Processo de criação – Crítica Genética – Arte na Amazônia – Bernadete Andrade

## ABSTRACT

The Amazonian artist Bernadete Andrade (1953-2007) expresses in her body of work references of her culture. In this research we seek to understand the intrinsic and extrinsic relations in the creative process of art, discussing the cultural interrelations and visual elements expressed in her work. Our objective in this study is to analyze this creation process to interpret the images of the snake found in her drawings, paintings and artistic interventions, from 1989 to 2006. By utilizing methodological and technical principals of Genetic Criticism we seek to analyze and document the creative process involved in the creation of her work by analyzing records such as sketches, drafts, texts and draft books. We are also utilizing bibliographic research as the basis for the cultural context of the artist by following a multidisciplinary methodology and established a complex network, which justifies our semiotic systems approach. Thus observing the relationships built in inter-semiotic Semiosphere of the artist herself and the involvement of uniquely Amazonian and universal concepts of cultural influence on the artistic creative process. Through this analysis we see the path of Bernadete Andrade in the development and maturation of her style and thematic choices, thus making definitive structural and conceptual links between the thematic of her works utilizing the image of the snake over the course of seventeen years of her career. Our hypothesis is therefore that the line itself and the snake were used as metaphors for the artist's concept of creation.

**Key Words:** Creative process – Genetic Criticism –Amazonian Art – Bernadete Andrade

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A artista em seu ateliê pintando <i>Uma Ciranda para os Kayapó</i> , acrílica e verniz sobre tela, 85 x110cm, 1990.....	24
Figura 2 - Bernadete pintando na Escola de Belas Artes, 1987 .....	26
Figura 3- Esboço de manifesto, por Otoni Mesquita, em 1988 .....	28
Figura 4 - Projeto <i>Cobra grande</i> , de Otoni Mesquita, 1988 .....	30
Figura 5 - Reportagem sobre exposição em São Paulo,1989 .....	31
Figura 6 - A artista com a série <i>Portal de uma Aldeia</i> , 600x160cm, 1989 .....	32
Figura 7 - Trecho da carta de Berna a Otoni Mesquita,1989 .....	33
Figura 8 - <i>Ritual de iniciação</i> , técnica mista sobre papel artesanal reciclado, 60x32cm,1990.....	34
Figura 9 - A artista na instalação <i>Ocas: Símbolos e Sons</i> , 1991 .....	35
Figura 10 – Trecho do diário artístico com pinturas, 1999 .....	39
Figura 11 – <i>Mandalas</i> , têmpera sobre tela, 110x85cm, 1990 .....	41
Figura 12- A escrita das Tribos, têmpera e acrílica sobre tela, 100x130 cm, 2004.....	42
Figura 13 - Estudo para o portal da cidade, acrílica sobre papel, 21x29,7cm, 2002.....	42
Figura 14 – Sem título, técnica mista sobre canson, 21x29,7cm, 2006 .....	43
Figura 15– Pauta para um cântico solar, técnica mista sobre papel artesanal, 60x32cm 1991 .....	57
Figura 16 - Inscrições e Oráculos de um Povo Esquecido, 100x100cm, 1995 .....	64
Figura 17 – Desenho ds Cobra-Canoa Dessana, por Luiz Lana (Kehirí Tolomã) .....	77
Figura 18 – Pintura da Cobra-Canoa Dessana, por Luiz Lana (Kehirí Tolomã) .....	78
Figura 19 – A Cobra-canoa, por Feliciano Lana.....	78
Figura 20 – Cobra-canoa, detalhe do quadro de Reichel-Dolmatoff .....	79
Figura 21 – Desenho da Cobra Grande por Múkuchtiro, Uánama .....	80
Figura 22 – Desenho da cobra por Hyacinto, Baré .....	80
Figura 23– Desenho da cobra por Hilário, Baniwa .....	81
Figura 24 - Detalhe do mapa astronômico popular.....	81
Figura 25 - Detalhe da cobra grande, desenhista Tukano (55l e 55k).....	82
Figura 26 – Detalhe da cobra grande por Ualí, Kobéua (56i).....	82
Figura 27- Observações visuais da artista em caderno,1999 .....	89
Figura 28- <i>Sinais Enigmáticos</i> , técnica mista sobre papel artesanal, 60x32cm, 1990.....	90
Figura 29– Portal da cidade mítica, 21x27,9cm , 2002.....	93
Figura 30– Desenho com símbolos gráficos (cidade mítica), 2002 .....	94
Figura 31 – Pintura sem título, técnica mista sobre papel artesanal, 60x32cm, 1990.....	95
Figura 32 - Sem título, têmpera e acrílica sobre tela, dimensões desconhecidas,1990 .....	97
Figura 33 – Livro da artista marcado, com obra de Miró .....	97

Figura 34 – Catedrais, pastel sobre cartão, dimensões desconhecidas, 1990.....	98
Figura 35 – <i>Ciphers and constellations in love with a woman</i> , Miró, 1941 .....	99
Figura 36 – <i>Iluminação da Jararaca</i> , Kehirí Tolomã, sem data.....	99
Figura 37 - Detalhe central de <i>Portal de uma aldeia</i> , 1989 .....	105
Figura 38 – Rascunhos de cobras, 1989.....	105
Figura 39 – Trecho de carta a Otoni Mesquita, 1989.....	106
Figura 40 - <i>Ritual para uma serpente</i> , acrílica sobre tela, 110x85cm, 1990 .....	106
Figura 41 - <i>Símbolos de uma Aldeia Esquecida</i> , 110x85cm, 1990.....	107
Figura 42 - Sem título, pintura sobre papel, dimensão desconhecida, anos 1990.....	108
Figura 43 – Estudo/fotomontagem, 10x15cm, para a obra <i>Lagartas e mandala</i> ,1997 .....	109
Figura 44 - <i>Fragmentos de uma Antiga Aldeia</i> , têmpera sobre tela, 80x65cm, 1990.....	110
Figura 45 - Sem título, têmpera e acrílica sobre tela, dimensão desconhecida, 1990.....	111
Figura 46 - Sem título, desenhos em hidrocor, dimensão desconhecida, 1990.....	112
Figura 47 - Detalhe da obra <i>Inscrições e Oráculos de um Povo Esquecido</i> , 1995 .....	113
Figura 48- Estudo para <i>Viagem da cobra-canoa no rio do Leite</i> , 21x 29,7cm 1997 .....	114
Figura 49- Estudo de desenhos <i>Para as crianças da cidade</i> , 21x 29,7cm, 1997.....	115
Figura 50 - Estudo – Desenho com símbolos gráficos, 21x 29,7cm, 1997.....	116
Figura 51 - Estudo para o portal da cidade -Símbolos gráficos, 21x 29,7cm,1997 .....	117
Figura 52- A cobra-canoa, têmpera sobre papel, 70 x160 cm, 1997 .....	118
Figura 53 - Cobra grande, pintura sobre papel, dimensão desconhecida,1997 .....	119
Figura 54 - Sem título, nanquim sobre papel, dimensão desconhecida,1997 .....	120
Figura 55- Estudo para painel <i>Iluminação da Jararaca</i> , dimensão desconhecida, 1997.....	121
Figura 56 - Projeto visual para calçada entre ICHL e FACED, 1997.....	122
Figura 57- Esboço da cobra grande amarela, dimensão desconhecida, 1997 .....	123
Figura 58- Esboço de cobra em pedaços, dimensão desconhecida,1997.....	124
Figura 59 – Estudo - <i>Saudades da cidade</i> , técnica mista sobre papel, 21x 29,7cm, 1998.....	125
Figura 60- Desenho a caneta sobre folha de caderno, dimensão desconhecida,1999.....	126
Figura 61 –Aquarela e lápis de cor sobre papel, 20x 16,5cm, anos 1990.....	127
Figura 62 – Estudo da cobra transformadora (mito), guache sobre papel, 2000.....	128
Figura 63 - Ilustração do artigo Manaus: a casa da cobra, dimensão desconhecida, 2001 .....	128
Figura 64 - Desenho sem título da série Cidades, lápis sobre canson, 21x 29,7cm, 2006 .....	130
Figura 65 - Desenho do caderno de esboços da artista, técnica mista, 2006 .....	131
Figura 66 – Pintura sem título, acrílica sobre canson, 21x 29,7cm, 2006.....	132
Figura 67- Detalhe da obra sem título, de 2006.....	133
Figura 68 - Detalhe da obra sem título, de 2006.....	133
Figura 69 - Detalhe da obra sem título, de 2006.....	133
Figura 70 – Esboço para intervenção artística, 2002 .....	158

Figura 71– Alunos do Departamento de Artes.....	160
Figura 72– Montagem da jararaca, primeira etapa.....	161
Figura 73 – Montagem da jararaca, segunda etapa.....	162
Figura 74– Montagem da jararaca, terceira etapa.....	163
Figura 75 – Jararaca pronta, antes do acendimento das velas.....	164
Figura 76 – Jararaca montada, antes do acendimento das velas.....	165
Figura 77 – Berna acende as velas.....	166
Figura 78– A cobra pronta e iluminada!.....	167
Figura 79 – A indígena Isabel e a cobra.....	168
Figura 80 – Trecho do diário artístico 1.....	169
Figura 81 – Indígenas observando a cobra de fogo.....	170
Figura 82 - Trecho do diário artístico 2.....	170
Figura 83– Cobra iluminada na noite escura.....	171
Figura 84 – Bernadete Andrade e sua criação, 2002.....	174

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>PARTE 1</b>	
<b>BERNADETE ANDRADE: OS PERCURSOS DA ARTISTA</b> .....	21
<b>1.1. Linhas da vida e traços da obra</b> .....	23
<b>1.2. Contexto cultural e processo de criação</b> .....	45
1.2.1 Teoria sistêmica e realidade artística .....	45
1.2.2 A cultura amazônica: contexto poético da artista .....	48
1.2.3 Semiosfera e Semiose .....	53
1.2.4 Redes e documentos de processo .....	58
<b>1.3. Teias da memória</b> .....	61
<b>1.4. Imagem e imaginário amazônico</b> .....	68
<b>PARTE 2</b>	
<b>POR ENTRE LINHAS NASCE A SERPENTE</b> .....	84
<b>2.1. O passeio da linha pela obra da artista</b> .....	87
<b>2.2. A construção da imagem ofídica de 1989 a 2006</b> .....	100
<b>PARTE 3</b>	
<b>A LINHA E A COBRA COMO METÁFORAS DA CRIAÇÃO</b> .....	135
<b>3.1. Metáforas da criação: arte, mito, vida</b> .....	138
<b>3.2. A cosmogonia da linha</b> .....	143
<b>3.3. A cobra na poética de Berna.</b> .....	149
3.3.1. <i>Iluminação da Jararaca</i> : processo de criação .....	157
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	175
<b>REFERÊNCIAS.</b> .....	179

## INTRODUÇÃO

A arte pode ter relações com a realidade social em que está inserida, caso em que o artista interpreta signos de sua cultura transformando-os em sua realidade artística, que assume significados abertos. O processo de criação artística, ao seguir esta tendência, dependeria do contexto cultural de cada um. Ao partir deste princípio, vemos que Bernadete Andrade (1953-2007), artista plástica amazonense, relacionava sua arte a elementos de sua memória e da cultura amazônica, quanto às suas temáticas e às suas formas visuais.

Nesta pesquisa, buscamos compreender o processo de criação na obra de Bernadete Andrade no contexto de sua cultura. Trabalharemos especificamente a partir da imagem da cobra, que permeia sua arte por um extenso período (1989-2006), abarcando desenhos, pinturas, objetos e intervenções, na tentativa de responder a um problema artístico-processual: como a criação foi conceitualmente e visualmente concebida nas obras de Bernadete Andrade? Ao analisar parte de sua produção, levantamos a hipótese de que a linha e a cobra são metáforas da criação. Assim, tanto o signo da cobra quanto o elemento visual linha funcionariam como metáforas da criação em seu trabalho.

Como objetivo geral, procuramos interpretar as relações intrínsecas e extrínsecas ocorridas no processo de criação em artes visuais. E, como objetivos específicos, pretendemos: discutir as inter-relações culturais e os elementos visuais presentes na obra de Bernadete Andrade; analisar como o elemento visual linha foi construído nas imagens da serpente executadas pela artista; e interpretar a imagem da cobra na poética da artista, no sentido cosmogônico e estético.

O processo metodológico utilizado nesta pesquisa foi o estudo de caso, pois particularizou uma artista específica, no que se refere ao seu processo de criação e à sua contextualização cultural. Fizemos, assim, uma pesquisa de cunho descritivo-analítico com abordagem qualitativa.

Para Minayo (2002) a pesquisa qualitativa se refere a questões de âmbito particular e se preocupa com um tipo de realidade que não pode ser quantificada e passaria pelas seguintes etapas: fase exploratória, do trabalho de campo, da análise e tratamento do material empírico e documental. Desta maneira, procuramos nos utilizar de métodos e técnicas que possibilitaram uma leitura qualitativa para o alcance de nossos objetivos.

Quanto aos procedimentos técnicos, realizamos uma pesquisa documental a partir do estudo dos documentos de processo encontrados (imagens, esboços, textos, cartas, cadernos de

estudo, etc.), de acordo com a Crítica Genética, para perceber os aspectos intrínsecos ao trabalho da artista (de forma e conteúdo), na sua relação com o meio vivido.

De acordo com Salles (2008), a Crítica Genética procura compreender o processo de criação artística pelos registros ou documentos deixados pelo artista no seu percurso criativo, dando à obra a perspectiva de uma continuidade processual, onde transparecem as relações surgidas no caminho. Nesse contexto, tomamos os documentos de processo como “registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo.” (SALLES, 1998, p.17).

No que concerne ao seu contexto cultural, a pesquisa bibliográfica complementou as informações e fundamentações relativas às referências culturais, antropológicas e filosóficas, importantes para o entendimento do meio de Bernadete Andrade.

Seguimos um modo complementar e multidisciplinar de estudo, através do método de sistemas e da Crítica Genética para perceber as relações intrínsecas e extrínsecas do objeto de pesquisa. A partir daí, estabelecemos uma rede complexa, justificando nossa abordagem semiótico-sistêmica, com o conceito de rede associado a uma visão interdisciplinar.

Ao considerar o cunho sociocultural de nossa pesquisa, seguimos o pensamento de Morin (2008, p.33), destacando que: “a primeira condição de uma dialógica cultural é a pluralidade/diversidade dos pontos de vista”. Portanto, apresentamos um caminho no entendimento da obra de Bernadete Andrade, não esgotando outras possibilidades interpretativas.

Quanto ao conteúdo levantado nesta pesquisa, o estudo do processo criativo da artista dependeu dos seguintes fatores: 1- do levantamento dos seus rascunhos, esboços, anotações e cadernos, percebendo a maneira material e conceitual como a sua obra foi se construindo num dado período; 2- do recorte de um dado conjunto de obras, percebendo nelas uma relação visual e/ou temática, fazendo a relação entre as mesmas com a semiosfera da artista, interpretando-as num contexto cultural.

Traçamos os dois caminhos acima no estudo do processo de criação de Bernadete Andrade para ampliar nossa rede. Dos materiais verificados e arquivados do acervo da artista, devido a pesquisas prévias ao mestrado (2005-2007), para o livro “Bernadete Andrade: por entre pinturas e cidades imaginárias”, notamos a presença de documentos de processo tradicionais, como cadernos de anotações, esboços, diários, o que nos direcionaram ao estudo da obra da artista a partir da Crítica Genética, considerando, também o seu conjunto de obras com a temática da cobra e como essas estavam interligadas no contexto cultural da artista.

Levamos em consideração a cadeia de relações para os estudos do processo de criação, pois, “anotações, esboços [...], livros anotados, tudo tem o mesmo valor para o pesquisador

interessado em compreender o ato criador, e está, de algum modo, conectado.” (SALLES, 1998, p.88). Portanto, fizemos levantamento de material diversificado.

Para a realização desta pesquisa, de acordo com as orientações de Salles (2008), seguimos as seguintes etapas, adaptando-as às nossas necessidades:

- 1- Constituição e organização do dossiê genético;
- 2- Observação e classificação do material;
- 3- Descrição e análise de documentos;
- 4- Interpretação.

Observamos, ainda, que nosso processo de pesquisa não ocorreu necessariamente em ordem linear, pois, em vários momentos foi necessário voltar a etapas anteriores para complementação ou revisão de documentos, com o intuito de classificá-los, selecioná-los ou mesmo descartá-los.

Na primeira fase, de constituição ou organização do dossiê genético, pesquisamos documentos de diversas fontes com o fim constituir nosso prototexto. Este, de acordo com Salles (2000), é um novo texto nascido do conjunto de documentos selecionados pelo pesquisador. Nesta fase foi realizado levantamento e pré-seleção de materiais e documentos já arquivados pela pesquisadora de acordo com recorte da pesquisa; e também foi feita uma pesquisa de campo para levantamento de novos materiais e documentos de processo.

Na segunda fase, de observação e classificação do material, percebemos o conjunto de documentos que tínhamos em mãos, suas possibilidades de conexões, observando os vestígios deixados pelo artista para traçar um caminho artístico-processual. Neste momento, percebemos que a imagem da cobra era recorrente no projeto poético de Bernadete Andrade, sendo assim, agindo como uma imagem geradora (SALLES, 2010), ou seja, que impulsionaria o fazer artístico da artista no decorrer de um largo período de sua carreira. Então, estipulamos relações existentes entre os documentos, tomando como ponto de ligação a figura da cobra construída com a linha e a sua contextualização histórica.

Procedemos à seguinte classificação: documentos visuais (fotos de obras, esboços, rascunhos); documentos escritos digitais e manuscritos (cartas, textos acadêmicos, diários); e documentos impressos (catálogos, folders, matérias de jornais, livros, etc). Das imagens surgiu um quadro de referência de obras e esboços. Este quadro com a temática da serpente (quadro 1) foi utilizado como guia de seu percurso, e serviu como base de nossa descrição e análise das obras, durante o percurso criativo de Bernadete Andrade.

Na terceira fase, descrição e análise dos documentos de processo, levamos em consideração a leitura de imagens e suas relações intersemióticas – entre si e no contexto cultural

Destacamos o elemento visual linha, descrevendo visualmente e conceitualmente o conjunto de obras e esboços do quadro de referência. Mas, devido à documentação esparsa, foi dada ênfase a uma única obra – a intervenção Iluminação da Jararaca – para uma explicação detalhada do seu processo de criação, desde sua concepção, esboço, fases de montagem até sua finalização.

Além disso, fizemos a transcrição dos documentos manuscritos selecionados (trechos de cartas e diários), tendo em vista que “Toda transcrição de manuscrito é modelada por um olhar, o qual, por sua vez, deve ser também modelado pela realidade do seu objeto, se deseja produzir dele uma representação adequada”. (SALLES, 2008, p. 65-66).

Na última fase, a interpretativa, respondemos ao problema de nossa pesquisa, interpretando o signo da serpente contido nas obras sob o ponto de vista formal e conceitual, comprovando nossa hipótese de que a linha e a cobra estão para o trabalho da artista como metáforas da criação.

Seguindo as pegadas da artista o seu percurso inventivo, pudemos ir mais a fundo no seu processo de criação conceitual e na análise estrutural de sua obra, partindo da elaboração dos elementos de sua linguagem visual – com ênfase na linha -, a forma como desenvolveu seu estilo e como representou esteticamente a cobra num conjunto de obras selecionadas, de 1989 a 2006. Começamos com dezessete obras levantadas e chegamos a trinta e uma imagens em que a cobra aparece como figura principal ou apenas elemento compositivo.

Tomamos o objeto de pesquisa do ponto de vista relativista, percebendo as relações intrínsecas e extrínsecas atuantes no sistema e buscamos descobrir o processo de criação da serpente concomitantemente à descoberta de uma estética da linha e a transformação visual dessa imagem no decorrer de sua carreira, interpretando seus possíveis significados.

Num primeiro momento, compreender o contexto cultural da artista foi de suma importância para a percepção de sua realidade e de como sua obra se construiu de acordo com suas referências. Depois, entender sua busca estética a partir de todo – o tratamento da linha em seu trabalho - e especificar um conjunto de obras que tivesse uma evidente ligação entre forma e conteúdo (sobre a cobra) ajudaram-nos a reconstruir o processo de criação, não de uma única obra, mas de um conjunto delas, cuja temática tem relação profunda com seu meio cultural.

A estrutura da dissertação foi dividida em três partes principais. No capítulo 1 – *Bernadete Andrade: Os percursos da artista* – apresentamos a artista no contexto de nossa fundamentação teórica de base. Partimos de sua biografia geral e de sua relação com a cultura amazônica. Em uma visão semiosférica, abarcamos a memória no contexto de sua vivência criadora e apresentamos sua vida concomitantemente aos diferentes momentos de sua carreira, com aspectos gerais de sua obra, seus elementos visuais característicos e suas temáticas

recorrentes. Também demonstramos as redes formadas a partir de elementos culturais e pessoais da artista.

Vemos a relação da artista para com sua cultura, baseando-se nos conceitos de complexidade, semiosfera, teoria de sistemas e semiose, a partir do estudo de uma cultura ou poética amazônica pelos seus mitos e lendas, na sua relação com as lembranças da infância e sonhos da artista, ao trabalharmos a questão da memória individual e coletiva, da memória ligada ao imaginário e da memória perceptiva. Também discutimos alguns conceitos sobre a imagem em diferentes ângulos para a compreensão do signo da cobra no contexto de uma poética amazônica, e de um imaginário nascido das peculiaridades da região.

No capítulo 2 – *Por entre linhas, nasce a serpente...* – definimos o que é a linha e quais seus tipos para estabelecermos a mesma como elemento de ligação no trabalho de Bernadete Andrade, e mostramos como este elemento se apresentou formalmente em parte de sua obra. Em seguida, demonstramos nossa metodologia aplicada ao priorizarmos a cobra como elemento de ligação e como imagem geradora de um dado período de suas obras (1989-2006), com a elaboração de um quadro documentando trinta e duas obras e estudos que serviu de caminho para a análise visual e a demonstração das diferentes formas de representação do signo da serpente pela artista, dando ênfase à linha. Percebemos as realidades artísticas como sistemas organizados em redes, a partir dos documentos de processo que ajudam na definição de sua trajetória.

A obra de Bernadete Andrade é vista, assim, como sistema, com seus signos e significados, seus rastros da criação, da apropriação de elementos da cultura e sua transfiguração em arte. Identificamos estruturas visuais, na construção da obra de Bernadete através da cobra, ao mergulhar em seu processo criativo, e tentar conectar as referências e pesquisas da artista à sua forma de pensamento. Pretendemos entender como surgiu a serpente em sua obra, através dos elementos visuais que se repetem em seu trabalho e compreender seu processo de criação ao longo do tempo através da leitura visual de parte significativa de sua obra.

No capítulo 3 - *A linha e a cobra como metáforas da criação* - abordamos o conceito geral de criação, em seus aspectos mais diversos para o entendimento da busca pela artista por um sentido da criação ligada à linha e à cobra e, para exemplificar nosso pensamento, destacamos a obra *Iluminação da Jararaca*. A criação é entendida, em linhas gerais, a partir da ciência, da arte e do mito, com foco no artista, percebendo a criação do mundo como referência para a arte, ou ainda, a criação do artista como a invenção de um novo universo, a partir de metáforas da criação como cosmogonia de sentido artístico-poético. Interpretamos o signo da cobra e seus possíveis significados de criação e origem. São abordados os simbolismos gerais da

serpente através da semiótica, da antropologia e da filosofia. Entramos, por conseguinte, no ofídio presente na obra de Berna e seus possíveis significados, sob o ponto de vista da criação.

Num processo de análise específica, destacamos a obra *Iluminação da Jararaca: uma reverência aos mortos*, quanto ao seu processo de criação, a partir dos registros de seu diário, descrição e interpretação a partir dos escritos de sua tese e fotografias, levando em consideração, também, a memória da pesquisadora que vivenciou o acontecimento da obra. Seguimos os princípios gerais da Crítica Genética, do processo de criação em geral, e tomamos como fundamentação os elementos abordados nos capítulos anteriores, reforçando a nossa afirmação quanto à linha e à cobra como metáforas da criação.

Fundamentamos teoricamente nosso trabalho em Vieira (2006,2007) a partir do conceito de semiosfera, importante para interpretar a relação da artista com o mundo à sua volta, que interfere no seu fazer artístico, enquanto Morin (1994), Geertz (2008), Pinto, M. (2012), Monteiro (1995) e Loureiro (1995), nos ajudam a situar a artista culturalmente.

Ao considerar a análise do processo de criação da artista utilizamos a Crítica Genética como a base teórica e metodológica desta pesquisa, ao estabelecer as linhas para o estudo do processo de criação intersemiótico. Para tanto, são considerados, principalmente, os trabalhos de Salles (1998, 2008, 2010) sobre o assunto. Além disso, considerando os processos intersemióticos, tomamos Peirce (2000, n/d) como referência no estudo das relações entre os signos. A partir dessa semiose, será considerada também a teoria de sistemas, de acordo com Santaella e Vieira (2008) e Vieira (2006) em que perceberemos a obra da artista como sistema em si mesmo.

Sobre criação artística, além de Salles (1998), fundamentam nossa pesquisa: Ostrower (1984,1990), Focillon (1983), Read (1981), Kandinsky (1997), e Klee (CHIPP, 1996). Quanto à criação, no sentido mais amplo, temos, ainda, o trabalho de Gleiser (1997) que aborda a criação científica, e, no sentido mítico, a narrativa escrita por Kehíri e Umusi (1995) sobre a cosmogonia Dessana.

A serpente tem a dinâmica de representar um arquétipo universal e ao mesmo tempo local, com forte significado na cultura e identidade dos povos amazônicos. Tomamos Bachelard (2001, 2003), no que se refere à imaginação criadora e aos significados presentes nos arquétipos universais, como a cobra.

Ao tratar de cosmogonia, fazemos uma analogia ao mito e fundamentamos nosso trabalho em Eliade (1998), Jatobá (2001), Pinto, M. (2012), Vidal (2007) e Monteiro (1995), quanto aos mitos de criação e da cobra grande; enquanto Loureiro (1995) e Andrade (1994, 1997, 2002) nos auxiliam na contextualização da cobra numa poética amazônica.

Além de Andrade (2002) e Jatobá (2001), buscamos em Ricoeur (2007), Halbwachs (2006) e Francastel (1983) suporte teórico para lidar com o tema da memória, presente nos conceitos de seu trabalho artístico. Sobre as questões da imagem nos apoiamos em Samain (2012), Manguel (2000) e da imagem como linguagem em Peirce (2000,s/d) e Batkhin (2000). No imaginário como um todo, em Durand (2002), Jung (1977), Bachelard (2001, 2003) e Merleau-Ponty (1980), enquanto para a interpretação do imaginário amazônico na identificação da cobra em nossa cultura, buscamos fundamento em Loureiro (1995), Monteiro (1995), Pinto, M. (2008,2012) e Vidal (2007).

Quanto aos aspectos próprios da linguagem visual, especificamos a linha na obra da artista, analisada sob o ponto de vista de elemento visual carregado de significados formais, a partir de Ostrower (2000), Arnheim (2000), Dondis (1997) e Kandinsky (1997). Identificamos como a linha foi construída no decorrer da carreira da artista quanto ao desenvolvimento do signo da cobra e fazemos análise visual de seu percurso. Pinto, P. (2012) e a própria Andrade (2002) trazem contribuições sobre a vida e obra da artista, ajudando-nos a percorrer seu processo de criação a partir de suas vivências, no entendimento de suas mudanças de fases, sua busca por um estilo e suas escolhas temáticas.

Com o fim de aproximar o seu trabalho da sociedade e propor uma linha de interpretação para sua obra, buscamos nos aprofundar no processo de criação da artista para tentar compreender qual a significação da cobra em sua arte no contexto da cultura amazônica. Estudar a obra de uma artista na Amazônia sob o ponto de vista sistêmico e processual é importante para estabelecer uma rede com seu meio, com interpretações abertas, estendendo o nosso conceito de relações interculturais. Nossa contribuição, portanto, será a de inserir a arte produzida na Amazônia nos estudos científicos; ampliar o conhecimento sobre processo de criação artística na Amazônia; além de possibilitar uma visão aberta das inter-relações culturais no fazer artístico regional.

## PARTE 1

### BERNADETE ANDRADE: OS PERCURSOS DA ARTISTA



*quem é o artista,  
por que labuta,  
o que permuta?  
que caminhos escolhe,  
que sentidos percorre,  
o que escuta?  
qual contexto,  
que pretexto,  
qual cultura?  
o que o agrada,  
o que se acaba,  
o que perdura?  
e depois que vai,  
o que se desvela  
é o que se revela  
e não se desfaz ...*

*(Priscila Pinto, 2013)*

## 1.1 Linhas da vida e traços da obra

*Quem vê a minha tela, desvela o meu imaginário”.*

*(Bernadete Andrade, 2005)*

As linhas da existência não são lineares. Embora os anos passem inexoravelmente, sem volta, ao seguir o tempo histórico, constroem-se redes de pensamentos e sentimentos que formam visões de mundo e, sem tempo ou espaços definitivos, conectam histórias que nos habitam através da memória.

Podem as linhas dar voltas, embaralhar-se, transformar-se em retas mais adiante, na busca por uma ou várias direções - até mesmo perder-se novamente em curvas. Ligam situações e momentos: passado, presente, futuro; conectam memórias, tecem teias, estabelecem sistemas, fazem *links* com diferentes realidades.

A partir de relações, percebemos a vida de um artista, tal como uma rede formada pelas significações de aspecto sociocultural que marcam o seu percurso e constituem a sua semiosfera, ou o mundo à sua volta, conforme nos ensina Vieira (2007).

Maria Bernadete Mafra de Andrade, a Bernadete Andrade, também conhecida como Berna, nasceu em Barreirinha, no interior do Amazonas, em 18 de agosto de 1953, e faleceu em Manaus, em 2007. Além de artista plástica, inserida na criação de pinturas, desenhos, objetos e instalações, ela atuou, também, como pintora cenográfica, de figurino teatral e de musicais. Professora e pesquisadora na Universidade Federal do Amazonas, desde 1988, ocupou os seguintes cargos: chefe da Divisão de Difusão Cultural do Museu Amazônico, de 2002 a 2003; superintendente do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), região norte, de 2003 a 2005; coordenadora do setor de arte-educação da Secretaria Municipal de Educação – SEMED, em 2006, entre outros.

Foi artista que ouviu o chamado de sua cultura, seguindo referenciais ancestrais da terra onde habitava, e que tentava, através de sua obra, revelar grafismos e símbolos do universo mítico indígena, na busca pelas nossas origens. Com o tempo, moldou o seu estilo a partir de uma relação íntima com conteúdos memoriais dos povos indígenas, os quais ela tomava e transpunha para sua pintura com linhas, cores e formas, como o fez a partir das referências dos Kayapó, por exemplo, em 1990 (Figura1).

Figura 1 – A artista em seu ateliê pintando *Uma Ciranda para os Kayapó*, acrílica e verniz sobre tela, 85 x110cm, 1990



Fonte: acervo da família da artista

Filha de Aurélio Carneiro de Andrade e Maria Alice Mafra de Andrade, a artista cresceu num meio cercado por referenciais culturais locais. O papel da família parece ter sido essencial na formação do seu universo criativo, envolvendo-a com histórias e mitos da região, no contexto da cultura indígena e popular.

A artista costumava passar suas férias com suas irmãs na fazenda do avô materno, Permínio Bentes de Souza Mafra - músico e contador de histórias - nas proximidades de Maués, no povoado de Santo Antônio, onde se divertia e tinha contato com a cultura da região. Afirma Andrade (2002, p. 110) sobre a cultura nativa: “aprendi muito mais no interior de minha casa com os meus pais e avós do que nas instituições escolares”.

As irmãs Andrade - Fátima, Magela, Paula, Georgina, Ivone e Socorro (esta, nascida na capital) - eram suas companheiras de brincadeiras no interior e em Manaus, para onde se mudaram em 1960. De acordo com a artista, nas memórias reveladas em sua tese, alguns momentos marcaram sua infância, como as idas ao Festival Folclórico da Praça General Osório<sup>1</sup>, “onde lá, as tribos Ipixuna e Andirá, estas poucas que a minha memória guardou, exibiam os mais belos espetáculos de danças e rituais” (ANDRADE, 2002 p.108).

Bernadete Andrade percorreu um caminho de estudos acadêmicos e cursos artísticos. Pinto, P. (2012, p. 20-21) nos informa que, desde seu tempo de escola, Berna desenhava em sala

<sup>1</sup> O Festival Folclórico ocorria na Praça General Osório, onde hoje se situa o Colégio Militar de Manaus. Depois, o festival foi transferido para a Bola da Suframa, onde atualmente funciona o Centro Cultural Povos da Amazônia.

de aula e copiava obras de arte clássicas e renascentistas. Quanto à sua formação inicial, cursou Edificações, no ensino médio, pela Escola Técnica Federal. De 1973 a 1975, fez curso artístico na Pinacoteca do Amazonas, que funcionava nos altos da Biblioteca Pública do Estado, onde conseguiu uma bolsa de estudos, pela qualidade de seus trabalhos, para estudar com Álvaro Páscoa<sup>2</sup> e Manoel Borges<sup>3</sup>, entre outros renomados artistas na cidade de Manaus.

Os estudos na Pinacoteca do Estado foram muito importantes por reforçarem o conhecimento técnico de Bernadete Andrade e pelo contato com outros artistas que viam naquela instituição um dos poucos espaços em Manaus para estudo livre das artes.

A artista, entre mudanças de cursos universitários, forma-se primeiramente em Filosofia, em 1982, pela Universidade do Amazonas (UA), hoje Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Neste período de estudo, de acordo com Pinto, P. (2012, p.21), ela participa de movimentos estudantis e políticos, e seus desenhos figurativos, em preto e branco, ou a lápis, possuem temática social. Conforme Carlos Costa, em artigo do jornal amazonense A Crítica, em abril de 1980,

Sua obra importa, pois, não apenas por seu aspecto formal, mas, sobretudo, pelo conteúdo moral, social e político, posto que sua arte, como o artista, são produtos da vida e do tempo, estando, queiram ou não, ligados e comprometidos com eles, sendo seu dever senti-los e retratá-los. (PINTO, P, 2012, P. 63).

Após ganhar bolsa de estudo pela Universidade do Amazonas (UA), em 1982, segue para o Rio de Janeiro para estudar pintura na Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde adquire seus conhecimentos formais acadêmicos, assim como, ao mesmo tempo, experimenta os cursos livres na Escola de Artes do Parque Lage (EAV), no Museu de Arte Moderna (MAM) e no SESC Tijuca. São diversos cursos que vão possibilitar seu amadurecimento técnico e conceitual.

Durante seu período de estudos no Rio de Janeiro (1982-1987), Bernadete Andrade passa por fases experimentais na pintura e adota o quadrado como forma elementar de suas composições, repetindo-o em padrões compositivos sobrepostos. (Pinto, P., 2012, p. 66). Neste momento, a artista almeja chegar a um equilíbrio visual entre superfície e cor. (Figura 2

---

<sup>2</sup> Álvaro Reis de Páscoa (1920-1997), artista plástico nascido em Portugal e falecido em Manaus. Atuante no Clube da Madrugada, sua obra possui traços expressionistas. Pintor, entalhador, gravador e desenhista.

<sup>3</sup> Manoel Borges (1944-1987), artista plástico amazonense, de estilo realista-naturalista, com exposições em diversas capitais brasileiras. Desenhista, pintor e fotógrafo.

Figura 2- Bernadete pintando na Escola de Belas Artes, 1987



Fonte: Pinto, P., 2012, p 66. Crédito: Carlos Ivan, Jornal O Globo – RJ, 1987

Ao fim do curso, enquanto desenvolvia seu trabalho final em torno de formas geométricas, depara-se com o livro “Diário do Xingu”, de Berta Ribeiro, emprestado pela colega e bailarina Isa Kokay (Pinto, P., 2012). Este livro causa-lhe uma reflexão sobre o sentido dos elementos visuais na arte a partir do grafismo indígena, fazendo-a experimentar novas composições gráficas. Esta experiência quase a faz mudar de projeto final. Mas, como o seu trabalho já estava estruturado, ela preferiu continuar na linha que desenvolvia, vindo a se formar em 1987.

Para a artista, este período de formação universitária foi de grande experiência no contato com diversas tendências e materiais, “constituindo-se, assim numa fase rica e ao mesmo tempo dolorosa, de descobertas e inseguranças” (PINTO, P., 2012). Vemos que, ao mesmo tempo em que seguia as técnicas aprendidas na escola de artes da UFRJ, buscava libertar-se e experimentar outras possibilidades artísticas nos cursos livres. Além disso, questionava-se a respeito da construção de sua linguagem e de suas próprias referências culturais.

Em 1988, ela ingressa como professora de arte na Universidade do Amazonas, no curso de Educação Artística<sup>4</sup>, e assume as seguintes disciplinas: História da Arte, História da Arte Contemporânea, Desenho Artístico, Desenho de Modelo Vivo e Seminário de Integração Artística, entre outras.

---

<sup>4</sup> A partir de 2002, com a criação do curso de Licenciatura em Artes Plásticas, o curso de Educação Artística não é mais oferecido, e Bernadete Andrade passa a ministrar as disciplinas Criação da Forma Bidimensional, Criação da Forma Tridimensional, História da Arte I e II, etc.

A artista, também professora e pesquisadora, faz cursos em São Paulo de especialização, mestrado e doutorado, anos depois. Importante destacar sua formação intelectual, por que podemos traçar sua linha de pensamento a partir, também, das suas escolhas acadêmicas e pesquisas, que muito vão influenciar no seu fazer artístico, além disso, seus documentos acadêmicos são fonte de informação para este estudo.

O caminho processual de um artista se faz não apenas a partir de seus esboços ou obras executadas, mas no âmbito de seus interesses e percepções ao longo da vida, criando um conjunto de vivências que vão formar o seu pensamento e a sua obra. Conforme Salles (2010, p.17):

[...] poderíamos afirmar que a criação pode ser discutida sob o ponto de vista teórico, como processos em rede: um percurso contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interconexões envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, à escolha de recursos criativos, assim como aos diferentes modos como se organizam as tramas do pensamento em criação.

Entre 1987 e 1989, Bernadete Andrade participa de diversas exposições no Rio de Janeiro, São Paulo e Manaus, tendo sido agraciada, entre outros, com o Prêmio Pintora do Ano, do Governo do Estado do Amazonas, em 1989.

Destacam-se as mostras realizadas em 1988, no Rio de Janeiro, com pinturas abstratas geométricas, com texturas e em tons terrosos e escuros: “Os 13 Novíssimos 1988”, na Galeria do IBEU, Copacabana, de 14 de setembro a 06 de outubro; e a Exposição coletiva Pinturas/Desenhos, com Lígia Pádua, na Galeria Contemporânea, de 13 a 23 de dezembro. A respeito do estilo da artista, a jornalista Idelzuita Araújo afirma:

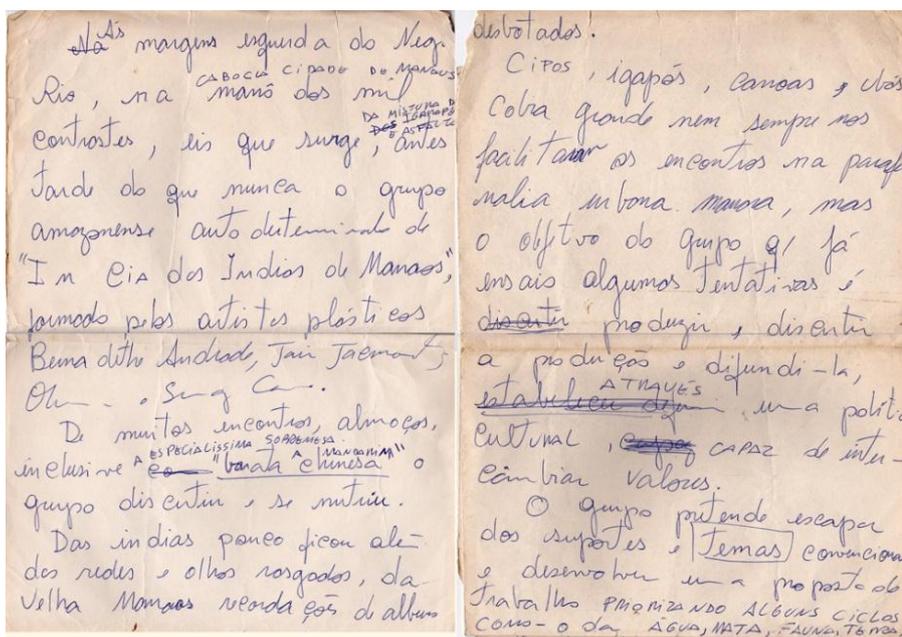
Para Bernadete Andrade, seu trabalho atual, voltado para o abstracionismo geométrico, está inserido na concepção de arte contemporânea, preservando uma linguagem muito particular: a busca do equilíbrio, da simbologia, da auto significação. A temática política já não é mais motivo para pintar ou desenhar. (ARAÚJO, 1988 apud PINTO, P., 2012, p. 164).

Sobre a exposição de Bernadete na galeria do ICBEU (Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos), no Rio de Janeiro, ainda de acordo com Araújo, percebemos as buscas da artista quanto ao uso da matéria no processo de execução de sua pintura, situando-a no contexto da pintura material brasileira da geração de 1980, em suas experimentações com materiais:

Nas 6 telas – nenhum de seus trabalhos atuais tem título – que estarão compondo a mostra dos “13 Novíssimos”, a artista além de utilizar as tintas acrílica e vinil, traz a terra da região, como elemento enriquecedor em seus experimentos. O processo de tingimento da tela – que recebe quantas camadas forem necessárias para conseguir a textura idealizada – agora se reelabora com o acréscimo das cores terrosas, provenientes da terra decantada e dissolvida em água. O trabalho de Berna é paciente, há o gosto pela investigação no resultado das várias camadas de tinta que são espalhadas por pincéis de variados tamanhos. Cada movimento parece neutralizado ou escondido pelo seguinte (ARAÚJO, 1988 apud PINTO, P., 2012, p. 164).

Neste período, importante destacar as discussões entre os artistas locais e os rumos que a arte amazonense tomava nas décadas de 1980 e 1990. Entre os anos de 1988 e 1989, alguns artistas começam a articular uma espécie de movimento que visava à produção, discussão e difusão da arte amazonense. Otoni Mesquita<sup>5</sup> rabisca um manifesto para o que seria a CIA das Índias (Figura 3), grupo que incluía Bernadete Andrade, Jair Jacqmont<sup>6</sup> e Sérgio Cardoso<sup>7</sup>.

Figura 3 – Esboço de manifesto, por Otoni Mesquita, 1988



Fonte: acervo de Otoni Mesquita, 2014

<sup>5</sup> Otoni de Moreira Mesquita (Autazes, 1953), artista plástico e Prof. da UFAM, seu trabalho faz referência à antropologia, à arqueologia e à natureza amazônica. Destaca-se em pintura e gravura.

<sup>6</sup> Jair Jacqmont Cantanhede (Manaus, 1947), artista reconhecido por suas pinturas da flora amazônica em expressivas e largas pinceladas.

<sup>7</sup> Sérgio Vieira Cardoso (Manaus, 1954), artista multimídia e dramaturgo, expressa sua arte de tema social e amazônico através da pintura, fotografia e vídeo.

Transcrição:

Na Às margens esquerda do Negr  
Rio, na cabocla cidade de Manaus,  
manô dos mil  
contrastes, eis que surge, da mistura d  
-dos igarapé  
e asfalto, antes  
tarde do que nunca o grupo  
amazonense auto determinado de  
“Im CIA das Índias de Manaus”,  
formado pelos artistas plásticos  
Bernadethe Andrade, Jair Jaqcmont,  
Otoni e Sérgio Card.  
De muitos encontros, almoços,  
inclusive a-ee especialíssima sobremesa  
a mandarim  
“barata chinesa” o  
grupo discutiu e se nutriu.  
Das índias pouco ficou além  
das redes e olhos rasgados, da  
velha Manaus de recordações e álbuns

desbotados!  
Cipos, igapós, canoas, ubás,  
Cobra grande nem sempre nos  
facilitam os encontros na para-  
fernália urbana manoa, mas  
o objetivo do grupo q/ já  
ensaia algumas tentativas é  
~~discutir~~ produzir, discutir  
a produção e difundir-la  
~~estabelece que~~ através uma política  
cultural eapaz-de inter-  
cambiar valores.  
O grupo pretende escapar  
dos suportes e temas convencionais  
e desenvolver uma proposta de  
trabalho priorizando alguns ciclos  
como o da água, mata, fauna, terra.

Em uma das anotações, ficam evidentes as intenções do grupo, entre elas, trabalhar com temas relacionados a “ciclos da água, mata, fauna e terra”, além da valorização da cultura local. Neste momento, eram comuns as trocas de ideias e tentativas de organização de exposições coletivas. Os artistas tentavam buscar referências na cultura regional, seja nas lendas e mitos ou mesmo na natureza para apresentar sua arte no circuito nacional. O foco seria retratar a realidade vivida no norte e, assim, caracterizar a arte aqui produzida com nossas particularidades.

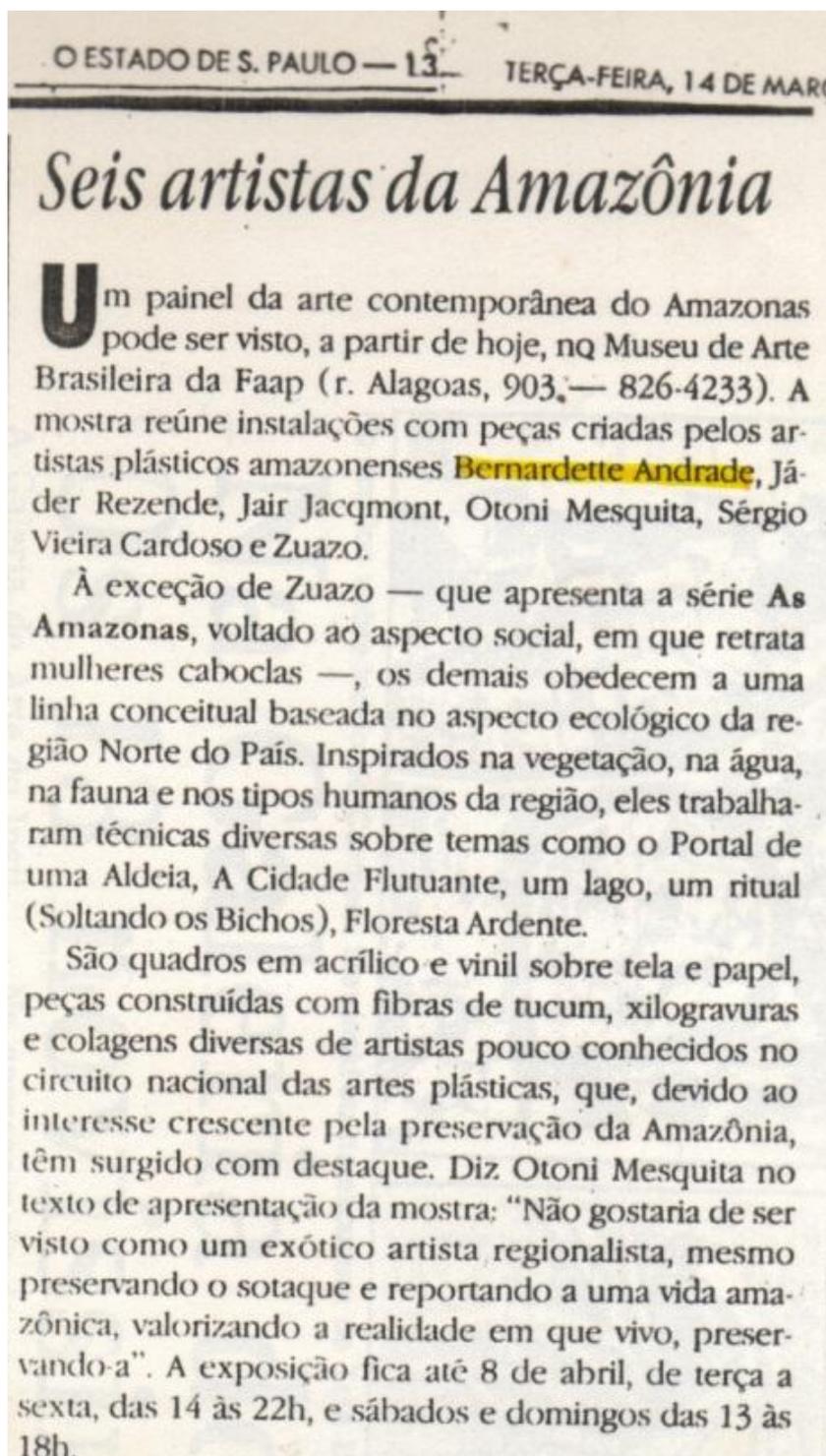
De acordo com o teor das cartas entre os artistas, eram constantes as trocas de ideias, mas nem sempre se realizavam os intentos grupais, pois o cotidiano os impedia de colocar em prática os planos artísticos coletivos e, com o tempo, cada um passou a se dedicar a seus próprios projetos e atividades artísticas individuais. Havia também certas disputas por espaço e atenção, o que impediu que um trabalho coletivo mais maduro pudesse ser desenvolvido a longo termo. Ainda assim, os artistas tentaram por algum tempo, entusiasmando-se com a formação do grupo e as possibilidades de trabalho.

Durante um desses encontros grupais, tendo entre eles Bernadete Andrade, Otoni Mesquita, em 1988, apresenta uma versão esboçada da cobra grande a ser feita com isopor e corda que seria solta a partir do *Rodway* em Manaus (Figura 4).



Artistas Contemporâneos do Amazonas, no Museu de Artes Brasileiras da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), em São Paulo, com abertura no dia 14 de março do mesmo ano, conforme documentado no Jornal O Estado de S. Paulo. (Figura 5)

Figura 5 – Reportagem sobre exposição em São Paulo, 1989



Fonte: O Estado de São Paulo, p. 13, 1989

No mesmo ano, ela participa também da exposição coletiva Verde Contemporâneo, no Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro. Em ambas as exposições, a artista apresenta a obra *Portal de Uma Aldeia*, obra em acrílica e vinil sobre tela, de 600x160cm, com 19 peças, sendo a tela central o primeiro registro da imagem da cobra em exposição ao público, em março de 1989. (Figura 6).

Figura 6 - A artista com a série *Portal de uma Aldeia*, 600 x 160 cm, 1989



Fonte: acervo da família da artista

A partir das cartas trocadas com Otoni Mesquita, podemos perceber a sua relação com outros artistas e a vontade de Bernadete Andrade em participar de exposições coletivas, atuando com o “grupo dos 4”, ao definir seu nome ao lado de Jair Jacqmont, Sérgio Cardoso e Otoni Mesquita, com quem tinha mais afinidade. Ela expressa a necessidade do grupo se fortalecer e agir com mais determinação em suas ações artísticas, conforme trechos de carta destinada a Otoni Mesquita, de 27 de julho de 1989, em que comenta sobre um material para outra exposição do grupo. (Figura 7)

Figura 7- Trecho de carta de Berna a Otoni Mesquita, 1989

Bom, JAIR já me entregou o material dele, falta apenas o Sérgio. Quanto ao Arnaldo não consegui encontrá-lo. E penso que é uma questão bem delicada. Acho que o nosso próximo passo é assumir o grupo dos 4, JAIR, OTONI, BERNA E SÉRGIO. Sem consangüinidade. Somos 4 pessoas que nos identificamos, principalmente, pela forma de entender a arte. Há uma aproximação muito grande entre a gente. Embora muito ainda seja preciso se discutir e melhorar. PRECISAMOS ousar mais, enquanto artistas, que somos.

Nossa apresentação anda tímida. É preciso chegar pra acontecer no "bom sentido".

Confiar mais que nosso time é de boa qualidade.

Fonte: Acervo de Otoni Mesquita, 2014

Transcrição:

Bom, Jair já me entregou o material dele, falta apenas o Sérgio. Quanto ao Arnaldo não consegui encontrá-lo. E penso que é uma questão bem delicada. Acho que o nosso próximo passo é assumir o grupo dos 4. JAIR, OTONI, BERNA E SÉRGIO. Sem consangüinidade. Somos 4 pessoas que nos identificamos, principalmente, pela forma de entender a arte. Há uma aproximação muito grande entre a gente. Embora muito ainda seja preciso se discutir e melhorar. PRECISAMOS ousar mais, enquanto artistas, que somos. Nossa apresentação anda tímida. É preciso chegar pra acontecer no "bom sentido". Confiar mais que nosso time é de boa qualidade.

Em 1990, Berna abre seu ateliê em Manaus, o Atelier de Pintura, à Rua Emílio Moreira, 640, onde inaugura com exposição de pinturas e desenhos de sua autoria. Este espaço, além de exposições, estava destinado, segundo o pensamento da artista, para discussões sobre arte, oficinas e cursos. Ela afirma que este período, de 1990 a 1992, foi o mais produtivo de sua carreira "devido à influência indígena e ao amadurecimento do trabalho (...). As cores da sua paleta vão se definindo". (PINTO,P., 2012, p.71,)

Percebe-se, pelos acontecimentos em sua carreira e suas declarações, que a artista passou por um período de fertilidade criativa devido à tomada do grafismo indígena e ao próprio amadurecimento do seu trabalho. De acordo com Pinto, P. (2012, p. 71), podemos encontrar nas

obras do início da década de 1990, pinturas coloridas e detalhadas, trabalhadas em têmpera e acrílica sobre tela ou papel reciclado.

Neste período, seguindo as tendências artísticas contemporâneas do uso de materiais, confecciona seu próprio papel artesanal, chegando a uma base que valoriza efeitos texturizados em sua pintura. Além disso, elabora suas tintas com pigmentos naturais, criando cores únicas a partir de terras e pedras. As pinturas apresentam, em geral, grafismos em linhas pretas, como contorno ou rabisco de figuras humanas e animais estilizados, em ziguezague ou soltas, combinadas com detalhes de cor em amarelo ocre e marrom avermelhado, enquanto o fundo possui tons terrosos, como na tela *Ritual de iniciação*. (Figura 8).

Figura 8 - *Ritual de iniciação*, técnica mista sobre papel artesanal reciclado, 60x32cm, 1990



Fonte: Pinto, P., 2012, p. 88

Foi significativa para esta fase uma pesquisa do PIBIC (Programa de Iniciação Científica) sobre grafismo indígena, cuja orientanda fora a estudante de Educação Artística Regina Carneiro, sob o título *Ocas: Símbolos e sons*. O projeto culminou numa instalação plástico-sonora no Centro de Artes da Universidade do Amazonas (CAUA), em 1991, realizada em parceria com a profa. Dra. Rosemara Staub Barros, sua colega no Departamento de Artes, que trabalhou os conceitos musicais da obra. A partir deste momento, a artista mergulha na pesquisa visual e simbólica sobre os indígenas do Alto Rio Negro, em especial os Dessana.

Percebemos referências à cultura indígena em seus grafismos, cores e simbologia, embora a artista mantenha, nas suas pinturas e objetos, interpretação livre na composição dos elementos visuais que constituem a instalação (Figura 9).

Figura 9 – A artista na instalação *Ocas: Símbolos e Sons*, 1991



Fonte: Pinto, P., 2012, p.48

Neste mesmo ano, Bernadete realiza exposição na Galeria do Caua, ao participar do projeto Panorama das Artes Visuais no Amazonas, em entrevista a Paulo Graça, a artista revela que se utilizava do conceito de transcrição do grafismo e da simbologia indígena em seu projeto poético:

Esses trabalhos surgiram a partir de uma pesquisa que desenvolvi na Universidade do Amazonas – diz Bernadete – Há algum tempo eu vinha tendo meu tempo tomado por atividades acadêmicas. Mas com um projeto de pesquisa da cultura indígena, resolvi transcriar, reelaborar, dentro de uma visão moderna, a simbologia e o grafismo indígena. (entrevista da artista a GRAÇA, 1991 apud PINTO, P., 2012, p.160)

Como podemos observar, Bernadete Andrade se afasta das composições com quadrados, e passa a assumir a sua pesquisa a partir da transcrição da cultura indígena, em que ela parte de uma leitura contextualizada e busca recriar a sua versão artística ou criação paralela, traduzindo elementos visuais entre culturas a partir do seu ponto de vista criador.

Segundo o pensamento de Haroldo de Campos (TÁPIA; NÓBREGA, 2013, p. 39), a transcrição como “a apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como construção de uma tradição viva é um ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do

presente da criação.” O conceito de transcrição, a princípio relacionado à tradução literária principalmente da poesia, significaria a criação de outra obra no processo de trabalho do tradutor, que expressaria em outra linguagem um significado aproximado do texto a partir de sua leitura.

Expandido este conceito, podemos aplicá-lo às artes na medida em que o artista cria outra obra artística quando toma elementos visuais ou conceituais de obras artísticas de terceiros, da cultura indígena ou da cultura popular, e reinterpreta-os no contexto de sua poética própria. Por exemplo, no seu “Ateliê de Pintura”, em 1991, Berna exhibe a mostra “Pintura sobre madeira” que, de acordo com reportagem do jornal *A Crítica*,

[...] tem como temática principal os símbolos indígenas das tribos do rio Madeira e da região norte do Xingu, em especial os índios Kayabi e Kaiapó que, de acordo como artista, oferecem uma rica variedade de cores e simbologias. São miniaturas de animais e signos utilizados nessas tribos, em que Bernadete se inspirou para estilizá-las, criando novos símbolos. (apud PINTO, P., 2012, p.168)

A artista passa a se utilizar das referências indígenas com mais intensidade, reelaborando, a partir de seu olhar, os mitos e grafismos. Em 1991, prolífico ano, em que produz bastante, Bernadete Andrade é selecionada para fazer um curso de mestrado em pintura na instituição de ensino *Savannah College of Art and Design* (Geórgia, Estados Unidos). Suas cartas de referência foram escritas por Milton Hatoum<sup>8</sup> e Marcus Barros<sup>9</sup> (PINTO, P. 2002, p. 50), enaltecendo a sua importante participação no cenário artístico e educacional local.

Bernadete, enfim, segue para Geórgia-EUA visando, primeiramente, aperfeiçoamento linguístico em curso preparatório de dois meses, ao mesmo tempo em que dá assistência a estudantes de pós-graduação em 1992. Também faz curso de desenho contemporâneo com Vassete Sanders, no *Abraham Baldwin College*, além de ministrar o workshop *Handmade Paper* com a artista plástica norte-americana Linda Kent.

Seu plano inicial era se mudar para os Estados Unidos por um longo período, mas permanece apenas por um ano em solo americano, pois, o corte de verbas para bolsas de pesquisa no exterior, ocorrido no governo Collor de Mello, a impede de prosseguir seus estudos. Além disso, o falecimento de sua irmã Fátima apressa seu retorno a Manaus.

---

<sup>8</sup> Milton Hatoum (1952) é escritor amazonense destacado no cenário da literatura nacional, ganhador de importantes prêmios e traduzido para o exterior. Entre sua obras destacam-se *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos*.

<sup>9</sup> Marcus Barros (1947) é médico, professor e pesquisador amazonense, tendo ocupado importantes cargos, entre outros, a reitoria da Universidade Federal do Amazonas (Ufam), a direção do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (Inpa) e a presidência do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente (Ibama).

De volta ao Brasil, ela tem que mudar seus planos: em 1993, inicia especialização em Estudos de Museus de Arte no Museu de Arte Contemporânea (MAC/ USP), em São Paulo. Em 1994, apresenta a monografia “As constelações segundo Juan Miró e Tolamãñ Kenhíri”, sob a orientação da Profa. Dra Maria Christina Rizzi. O seu trabalho consistiu na leitura de um desenho do indígena Dessana Luiz Lana (Tolamãñ Kenhíri), e sua comparação com uma pintura de Juan Miró, com o fim de estabelecer um diálogo entre elas e propor uma ação educativa no MAC, fundamentando-se na proposta triangular, metodologia de ensino da arte desenvolvido no Brasil pela arte-educadora Ana Mae Barbosa.

Sobre esta pesquisa monográfica de Andrade, percebe-se a possibilidade de estabelecer uma ligação, a partir do referencial formal da linha, entre a arte europeia e a cultura indígena amazônica, e que ambas poderiam ser utilizadas como suportes para o ensino da arte no que se refere ao estudo dos elementos da linguagem visual. Percebe-se, deste então, o interesse da artista pela linha como elemento formal.

Antes de terminar esta especialização, Bernadete entra como aluna especial no mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP). Em 1994, ingressa no mestrado de arquitetura daquela instituição com um projeto de intervenção no campus universitário da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), com o título “Arqueologia do traço primordial: um estudo para intervenção artístico-ambiental no Campus da Universidade do Amazonas”, sob a orientação da Profa. Dra. Élide Monzeglio. A artista propõe intervenções artísticas no campus universitário, seguindo referências da cultura indígena em geral, em especial do grafismo. Em 1997, ela defende sua dissertação e realiza uma exposição com os estudos para as intervenções. Afirma Andrade (1997, p. 6) sobre sua dissertação, que esta

Busca resgatar o traço primordial a partir da expressão gráfica dos índios Desãna, tendo o mito cosmogônico Antes o mundo não existia e o calendário econômico intitulado: Chuvas e constelações, como referencial para criação de obras que compõem os estudos preliminares para a intervenção.

Ainda em 1997, começa seu doutorado também pela FAU /USP, e ela defende, em 2002, a tese “Cidade mítica: uma poética das ruínas ou a cidade vista pelo imaginário do artista”, também sob a orientação da Profa. Dra. Élide Monzeglio. Nesta tese a pesquisadora propõe uma arquitetura da cidade de Manaus a partir do imaginário do artista, partindo da mitologia indígena e da memória, da história e de estudos arqueológicos. Assim, Bernadete indica no resumo de sua tese que esta

[...] versa sobre uma *cidade imaginária* que tem Manaus, como ponto de partida, ou via de ingresso à *Cidade mítica*, vista pelo imaginário do artista, uma vez que o mito nos levou a perceber, no espaço urbano, o quanto nos apartamos de nós mesmos. Busca pelo exercício mnemônico revelar, através da poética visual, uma outra cidade cuja imaginação preenche o vazio existencial manifesto na cidade real. O mito, *Antes o mundo não existia* e o *calendário astronômico dos Dessana* participam desta tese como referência ou pouso no imaginário ausente, posto que a cidade no seu processo de evolução vai abandonando esses saberes primordiais. (ANDRADE, 2002, s/p)

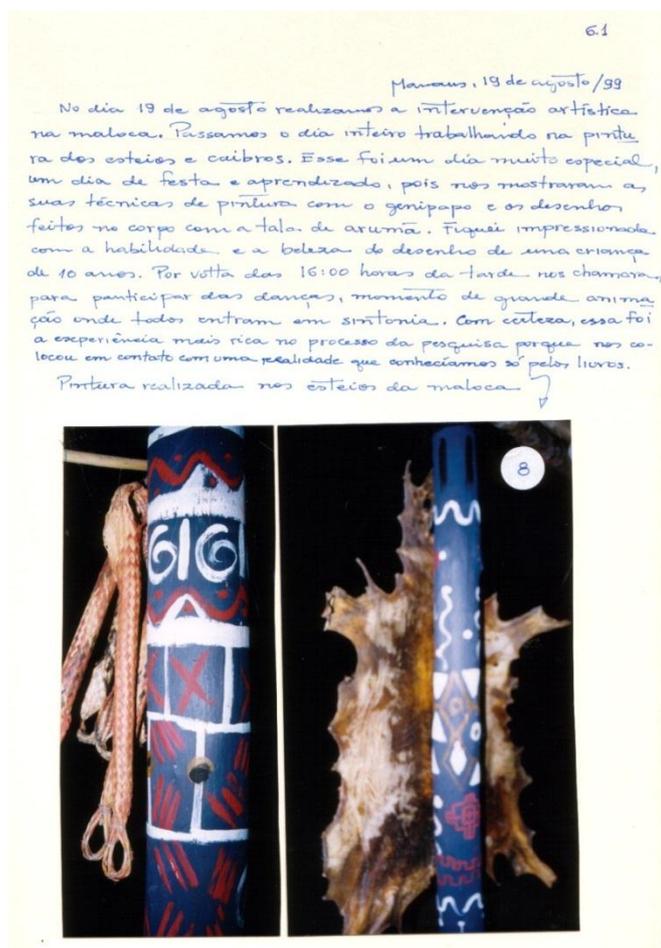
A partir de seus estudos acadêmicos, podemos perceber o seu interesse pela cultura indígena e sua tentativa de transcriá-la através de seus trabalhos artísticos. Importante entender suas referências, também, a partir da fundamentação teórica de seu mestrado e doutorado, que muito influenciaram sua forma de pensar e de perceber o mundo, como Gaston Bachelard, Pierre Francastel, Platão, Italo Calvino, Giulio Carlo Argan, Mircea Eliade, Wassily Kandinsky, que discutem a arte, a imagem, a imaginação, o mito e a cidade. Além disso, Davi Kopenawa Yanomami, Tolamã Kenhíri e Feliciano Lana, entre outros, fundamentaram seus conhecimentos sobre os saberes indígenas.

Tentamos relacionar, nesta relação temporal, suas pesquisas acadêmicas ao seu percurso artístico, tendo em vista as obras de arte executadas no seu período de seu mestrado (1994-1997), doutoramento (1997 a 2002), e posteriormente a este (2002-2006), em que haja figuras de serpentes. Conforme Salles (1998, p. 37),

Anotações de leituras de livros e jornais, e observações sobre espetáculos assistidos ou exposições visitadas são exemplos da relação do artista com o mundo que o rodeia. São registros da inevitável imersão do artista no mundo que o envolve. Por meio dessas formas de retenção de dados, conhecemos entre outras coisas, as questões que o preocupam e suas preferências estéticas.

Como exemplos desta ligação entre ciência e arte, duas intervenções artísticas motivadas pelas pesquisas da tese de Bernadete foram importantes momentos de sua carreira. A primeira, ocorrida em 1999, em companhia do artista Cristóvão Coutinho, foi uma intervenção com pinturas nos esteios da maloca da comunidade indígena Beija-Flor, em Rio Preto da Eva, Amazonas, com a participação dos moradores da localidade, conforme revela em trecho de seu diário artístico (Figura 10).

Figura 10 – Trecho do diário artístico com pinturas, 1999



Fonte: Andrade, 2002, diário artístico, s/p.

Transcrição:

61

Manaus, 19 de agosto/99

No dia 19 de agosto realizamos a intervenção artística na maloca. Passamos o dia inteiro trabalhando na pintura dos esteios e caibros. Esse foi um dia muito especial, um dia de festa e aprendizado, pois nos mostraram as suas técnicas de pintura com o jenipapo e os desenhos feitos no corpo com a tala de arumã. Fiquei impressionada com a habilidade e a beleza do desenho de uma criança de 10 anos. por volta das 16:00 horas da tarde nos chamaram para participar das danças, momento de grande animação onde todos entram em sintonia. Com certeza, essa foi a experiência mais rica no processo da pesquisa porque nos colocou em contato com uma realidade que conhecíamos só pelos livros.

Pintura realizada nos esteios da maloca.

Percebemos que a artista adentra no cotidiano cultural da comunidade e se apropria de referenciais gráficos de diferentes etnias, num processo de criação coletiva, onde ela participa demonstrando o uso da tinta acrílica sobre os esteios, enquanto aprende, com os indígenas, a trabalhar com as pinturas tradicionais de jenipapo sobre a pele, feitas com tala de arumã.

Outra intervenção, chamada *Iluminação da Jararaca*, aconteceu no sítio arqueológico Nova Cidade, zona norte de Manaus, em 2002, e teve a colaboração de pesquisadores, estudantes e indígenas, ao ser formada uma grande cobra com velas acesas e cuias pretas. Em ambas as intervenções, os referenciais à cultura indígena caracterizam seus traços e conceitos. Falaremos sobre esta obra no terceiro capítulo.

Além dos significativos trabalhos citados acima, ao observar sua trajetória, podemos perceber características que se repetem em sua poética, a partir da década de 1990, como as referências visuais e mitológicas indígenas, em especial da etnia Dessana, que vão conceituar seu trabalho plástico e constituir seu projeto poético através da ressignificação formal e simbólica do mito da criação. Para Roberto Evangelista (1991 apud PINTO, 2012, p. 99), “ela experimenta o mundo na sua profundidade. E procura pela bark imortal: as linhas sagradas e traços de desenhos altamente importantes do universo mítico dos índios”. Conforme Pinto, P. (2002, p.101), nas suas buscas por um estilo pessoal,

A artista não trabalhava com a tridimensionalidade, nem com a realidade figurativa. Já sabia o que não queria, e sabia que queria trabalhar numa linha mais abstrata e sensível, na busca única pela organização dos elementos da pintura – cor, textura, forma, etc. O “motivo” é apenas um pretexto para pintar. A partir dos elementos estruturais básicos, constrói sua linguagem pessoal, e chega numa linguagem universal. Simbologias, grafismos, imagens abstratas mescladas com elementos figurativos formam composições poéticas.

Reconhecemos como traços distintivos na obra da artista os elementos que podemos identificar no decorrer de seu trabalho. Bernadete Andrade utilizava aspectos da cultura indígena amazônica, ao se apropriar, por exemplo, de grafismos e elementos figurativos simbólicos, dando novos significados às mitologias dos povos numa interpretação pessoal do que seria a nossa possível origem.

Vemos em sua pintura, por exemplo, referência direta à maruana, roda de teto da casa *tukusipan*, da etnia Waiana Apalai, do Pará, com seus característicos grafismos de seres sobrenaturais que lembram lagartas (VELTHEM, 2010). A roda Waiana Apalai, que a artista chama de mandala, aparece em algumas de suas pinturas e desenhos, como na pintura *Mandala*, de 1990. (Figura 11).

Figura 11– *Mandalas*, têmpera sobre tela, 110 x85cm, 1990



Fonte: Pinto, P., 2012, p. 78

Ao se apropriar de elementos da cultura indígena e transcriá-los em suas pinturas, Andrade cria um movimento processual, em que ocorre uma interação entre formas e conceitos que ultrapassa significados individuais. Salles (1998) expõe que: “Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes [...] A grande questão que impulsiona os estudos genéticos é compreender a tessitura desse movimento.” (SALLES, 1998, p. 13).

Na obra de Bernadete Andrade, além de reconhecer grafismos e representações simbólicas tomadas da cultura indígena, outros aspectos característicos de sua linguagem se destacam no sentido plástico. A artista combina a sua pintura - seja com pincelada forte ou suavizada pela aguada - com desenhos, que marcam as linhas de sua composição, associados a “escritas” originadas de interpretações de símbolos e grafismos indígenas, em linhas pretas e/ou brancas.

Ela chega à essência da sua paleta a partir de cores terrosas em variados tons, que vão do marrom avermelhado ao amarelo ocre. O amarelo-ouro, que destaca zonas no plano, ilumina pontos da tela, como na pintura *A escrita das Tribos*, de 2004. (Figura 12). Nesta pintura, além do destaque para o amarelo e as cores terrosas, percebemos as linhas em ziguezague e grafismos em preto, salientando áreas da composição, para onde o olhar se direciona.

Figura 12- A escrita das Tribos, têmpera e acrílica sobre tela, 100 x 130 cm, 2004



Fonte: Pinto, P., 2012, p. 65

Em sua obra, o branco e o preto também formam áreas e planos, criando contrastes, assim como traçam pequenos símbolos gráficos, em desenhos cujas linhas têm a função tanto de objeto quanto de contorno. As linhas brancas determinam superfícies na subdivisão de áreas em colunas, enquanto linhas hachuradas provocam o mesmo efeito de constituição de formas, como vemos em um de seus vários estudos para o portal da cidade. (Figura 13)

Figura 13 - Estudo para o portal da cidade, acrílica sobre canson, 21 x 29,7cm, 2002



Fonte: Pinto,P, 2012, p.137

Percebemos, ainda, o caráter bidimensional de seu trabalho a partir de faixas verticais e horizontais, formatos retangulares ou circulares preenchidos e delimitados por áreas de cor e minúsculos elementos gráficos, junto a padrões repetidos, como podemos demonstrar na pintura sem título de 2006 (Figura 14), em que se destacam zonas coloridas que funcionam como superfícies. A linha, neste caso, apresenta-se como objeto sobressaindo-se na composição, assim como contorna formas e cria hachuras.

Figura 14– Sem título, técnica mista sobre papel canson, 21 x 29,7cm, 2006



Fonte: Pinto, P., 2012, p.119

Como podemos ver, figuras e composições abstratas, imagens líricas, mapas imaginários de cidades, linhas em faixas verticais e horizontais, formatos circulares ou mandalas, figuras e

letras compõem o espaço de sua obra, entre outros elementos gráficos utilizados por ela, destacando-se os grafismos tomados da cultura indígena.

A relação com a cultura indígena, que a artista manteve por boa parte de sua vida, foi evidente tanto nas referências em sua arte, como na sua atuação como representante de importantes órgãos governamentais. Podemos notar seu posicionamento político quanto à defesa do patrimônio material e imaterial dos povos indígenas, por exemplo, quando ocupou a superintendência regional do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), entre 2003 a 2005, refletindo seu modo de pensar. Entre suas ações, destacaram-se, além da educação patrimonial, o registro dos lugares sagrados dos Tariano e o inventário de referências culturais indígenas dos povos do Alto Rio Negro. (PINTO, P., 2012, p. 147). Seu trabalho à frente da preservação dos bens culturais imateriais resultou, em 2006, na inscrição da Cachoeira de Iauaretê, lugar sagrado dos povos indígenas dos rios Uaupés e Papuri, na primeira folha do Livro de Registro dos Lugares, como patrimônio cultural brasileiro<sup>10</sup>.

De acordo com Salles (1998, p.38), sobre o artista, “o projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de apresentar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista.” Vemos, assim, a visão de mundo da artista associada à sua produção artística, quanto à forma e ao conteúdo.

Dedicada à arte e à vida acadêmica, a artista faleceu em decorrência de câncer, em 2007, depois de lutar contra a doença por dois anos. Neste período, devido ao tratamento, evitou tintas mais pesadas e passou a pintar com lápis aquareláveis, tinta guache, aquarela e nanquim, além de desenhar a lápis. Suas obras deste período, entre estudos e pinturas, passaram a ser realizadas em menor escala, na sua maioria em papel A4 (21x 29,7cm), assim como em cadernos de esboços e estudos, o que causou impacto no seu processo de criação, visto que a relação entre o estudo e a obra final tornou-se ambígua. Além disso, embora tenha mantido seu projeto poético, algumas das temáticas trabalhadas ao longo de sua carreira passam a ser vistas concomitantemente, como, por exemplo, as obras e estudos de figuras humanas a lápis e as composições abstratas coloridas.

Percebemos, portanto, que a vida da artista Bernadete Andrade foi entrelaçada por suas pesquisas e constante busca, pela via de uma estética culturalista, da sua verdade artística, cujas razões possuíam um sentido de abrangência humanístico filosófica, numa perspectiva antropológica. Sem nunca deixar de ser filósofa, a procura por suas origens pareceu guiar seu

---

<sup>10</sup> De acordo com o parecer no 002/2006, emitido pela Gerência de Registro do Departamento do Patrimônio Imaterial - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), relativo ao processo administrativo nº 01450.010743/2005-75, com certidão lavrada em outubro de 2006, no Livro de Registro dos Lugares, volume primeiro.

caminho artístico rumo às referências indígenas, às vezes, soterradas pelo esquecimento. Através da arte, Berna tentou responder às clássicas perguntas sobre a existência humana - *Quem sou? De onde vim? Para onde vou?* – que a acompanharam pelo seu percurso de vida e foram constantes no seu fazer artístico.

## **1.2 Contexto cultural e processo de criação**

*A cultura é co-produtora da realidade que cada um percebe e concebe.*

(Morin, 2008)

### **1.2.1 Teoria sistêmica e realidade artística**

Segundo a teoria de sistemas, podemos observar que qualquer objeto é construído a partir de um sistema. Vieira (2006, p 87) reafirma: “A obra de arte é uma emergência sistêmica que envolve vários níveis de textualidade”. Qualquer objeto artístico, portanto, é organizado e sistêmico, sendo a organização um elemento complementar entre a ordem e o caos, gerada pela variação do sistema.

No processo criativo de um artista, portanto, vive-se na fronteira entre ordem e caos (ou entre entropia e redundância). Isso pode ser visto no modo de criação de cada um, quando o seu trabalho se encontra em andamento, em estágio latente de contínuas transformações, levado tanto pelo planejamento quanto pelo acaso.

Ao se analisar um trabalho artístico, ainda, há de se perceber que o contido numa parte representa o todo, mas não o fixa; de um fragmento, pode-se prever o universo em que ele está embutido, mas não determiná-lo. A partir de uma pintura de Bernadete Andrade, por exemplo, podemos antever um conjunto de obras suas; ou mesmo, uma parte de uma pintura sua contendo cores, pinceladas, marcas, pode antecipar o que constitui o todo dessa imagem.

Conforme Arnheim (2000, p. 69), “nenhuma porção de uma obra de arte é absolutamente auto-suficiente”. Qualquer elemento se relaciona com os demais no espaço, constituindo um todo, influenciando uns aos outros, ou seja,

Parece que as coisas que vemos se comportam como totalidades. Por um lado, o que se vê numa dada área do campo visual depende muito do seu lugar e função no contexto total. Por outro lado, alterações locais podem modificar a estrutura do todo. (ARNHEIM, 2000, p. 59).

Neste sentido, devemos ter cuidado para não analisarmos o trabalho da artista como forma isolada a partir da figura da cobra, pois, ainda segundo o Arnheim (2000, p. 69), “a aparência de qualquer parte depende, em maior ou menor extensão, da estrutura do todo, e este por sua vez sofre influência da natureza de suas partes” e, seguindo a teoria da Gestalt, complementa: “[...] as relações entre as partes dependem da estrutura do todo” (ibid., p. 70).

Ao recolher informações sobre o trabalho da artista, num recorte de sua obra, podemos perceber a essência do todo em cada parte analisada, de maneira sistêmica, de como essas partes se intercomunicam para construir uma totalidade. O que vai caracterizar a sua obra como sistema, portanto, é a interligação entre seus elementos constituintes – de forma e conteúdo – e o seu conjunto maior. O sistema seria, para Vieira (2006, p.88), “um agregado de elementos que são relacionados entre si ao ponto da partilha das propriedades”.

Devemos nos atentar que sistemas devem ser considerados em escala universal; que subsistemas sempre pertencem a outros sistemas globais, que são envolvidos por outro(s) sistema(s)/ambiente(s), seguindo o sentido de abertura.

A obra de arte é um sistema vivo, situa-se, portanto, no tempo e no espaço. Entre diferentes obras de Bernadete Andrade, do período de 1989 a 2006, e dentro de uma mesma obra, podemos perceber inter-relações de sistemas vivos que se situam num dado contexto ou ambiente. Percebemos, assim, que “a imagem teria uma vida própria” (SAIMAN, 2002, p. 23) e um poder de suscitar ideias ao se associar a outras imagens, portanto, “[...] as imagens deveriam pertencer à ordem das *coisas vivas*” (ibid., p. 30).

Entendemos que processo criativo também é um sistema vivo organizado, o qual estabelece relações (com outros seres/elementos). Ao ser dinâmico, produz semiose e se relaciona com os demais signos no tempo e no espaço. Temos, portanto, que encontrar com o que e como a obra se relaciona para entender o processo ligado à sua criação.

A obra é um sistema de relações de uma possível malha ou rede que se estende a outros campos do conhecimento. Ao seguir a lógica complementar e dialógica, precisamos analisar, ainda, o que está fora da obra ou foi descartado em dado momento; por conseguinte, também consideramos o “ruído” como fonte de informação. Quando se pensa num objeto sob o ponto de

vista sistêmico, temos que estabelecer as relações que nascem intrinsecamente e extrinsecamente, ou as ligações que ocorrem dentro e fora da obra.

Estabelecer os elementos em comum que ligam as obras da artista a ponto de formar uma rede sistêmica é o que veremos mais adiante, ou como esses subsistemas se comunicam entre possíveis variáveis que compõem o conjunto de sua obra, o sistema global.

A teoria de sistema engloba a comunicação no sentido de que o sistema mesmo se autocomunica (num processo de autocomunicação). A teoria do sistema não é meramente estrutural, ela não é o estudo dos objetos nos seus elementos estruturantes. Ela não tem fronteiras fixas, estas são flutuantes, fronteiriças. Nesse sistema, relações passam a ser dialógicas. Utiliza-se o método da complementaridade, que é complexo em si.

Portanto, observar um objeto a partir da teoria de sistemas é trabalhar com a complexidade do mesmo, e entender que esta pesquisa não trará todos os elementos necessários para encerrar o assunto de tal objeto. O estudo sobre a obra de Bernadete Andrade, na especificidade analisada, não trará respostas definitivas, mas possibilidades interpretativas.

Na teoria de sistemas, o todo é o que está no *Umwelt* com o objeto. Há uma cadeia planetária interligando os elementos, um conceito de rede. Um sistema deve ser estudado multidisciplinarmente, não individualmente ou isoladamente.

Ao levarmos em consideração a obra de Bernadete Andrade e sua semiosfera, as redes ou as relações possíveis dentro do sistema são as seguintes:

1. Área pessoal de formação/atuação: Bernadete foi artista plástica, professora e pesquisadora, formada em filosofia e em artes plásticas/pintura. Atuou nas áreas de produção artística, ensino e pesquisa;

2. Relação entre o objeto de pesquisa com outros campos/assuntos: o trabalho de Bernadete se relaciona com a cosmogonia, a mitologia, o grafismo indígena, a cultura amazônica, a memória, a criação da forma, etc.

3. Interlocução teórica com outras disciplinas: multidisciplinar, o seu trabalho envolve arte, filosofia, antropologia, história, etc.

Analisar a obra da artista amazônica sob o ponto de vista sistêmico e processual é estabelecer uma rede de relações com seu ambiente, possibilitando interpretações abertas. Percebemos, assim, a sua estética da criação, as tendências do seu projeto poético ou a sua epistemologia da criação, que se dá através de um sistema de comunicação interpessoal e intrapessoal.

O projeto poético de Bernadete Andrade tem relação com o seu mundo interior, construído de lembranças, sonhos, imaginação e memória; e com o seu mundo exterior, envolto

na cultura amazônica e em suas experiências colaterais, ou seja, nas experiências vividas, afetivas. Ambos se inter-relacionam. Ela construiu seu universo visual, cujos elementos e significados foram constituídos a partir de percepções e combinações sgnicas.

As tendências criativas do artista, ou, na verdade, o que compõe o projeto poético na sua materialidade vem de um conjunto de situações que geraram outras, numa cadeia infinita, no que se refere à teoria transdisciplinar (rede não linear de relações), numa dinamicidade própria do signo, na sua autogeração e autodegeneração, num processo de semiose, ou seja, a trama geradora e organizadora da continuidade, conforme Peirce (2000).

Nesta continuidade, observamos o caminho encontrado pela artista, e do sistema formado a partir de sua obra, constituindo teias que são base para a definição e interpretação dos signos escolhidos pela mesma no decorrer de sua carreira.

### **1.2.2 A cultura amazônica: contexto poético da artista**

O processo criativo de um artista se baseia nas suas vivências e experiências colaterais. A cultura em que vive, portanto, tem significância essencial na forma como o artista vai interpretar sua realidade e recriá-la artisticamente.

Para Geertz (2008), a cultura é constituída por uma teia de significados estabelecidos pelo próprio homem. Essa teia de significados depende do grupo social, sendo a cultura um “contexto” onde se tecem simbolismos socialmente estabelecidos a formar sistemas interligados:

O conceito de cultura que eu defendo (...) é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teia de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado (GEERTZ, 2008, p. 4).

Para Ostrower (1984, p. 13), a cultura “são as formas materiais e espirituais com que os indivíduos de um grupo convivem, nas quais atuam e se comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para a geração seguinte”.

Para entender a obra de um artista situada no seu contexto cultural, devemos compreender as estruturas simbólicas que formam sua cultura e as relações que se estabelecem

entre obra e contexto. O artista, ele mesmo, interpreta a sua cultura a partir de seu ponto de vista, numa relação complexa entre realidades que se interconectam a partir de sua percepção - a realidade artística e a realidade em si. Segundo Morin (2008, p.25):

As nossas percepções estão sob controle, não apenas de constantes fisiológicas e psicológicas, mas, também, de variáveis culturais e históricas. A percepção visual é submetida a categorizações, conceitualizações, taxonomias, que influenciarão o reconhecimento e a identificação das cores, das formas, dos objetos. O conhecimento intelectual organiza-se em função de paradigmas que selecionam, hierarquizam, rejeitam as ideias e as informações, bem como em função de significações mitológicas e de projeções imaginárias.

Podemos afirmar que o artista percebe os elementos de sua cultura, interpretando-os através de sua visão de mundo, ou de como imagina sua realidade, que depende de muitos fatores. Bernadete Andrade expõe em sua obra uma faceta da cultura amazônica impregnada de forte componente imaterial, que permeia sua arte em diálogo com a cultura local. Suas experiências de vida, incluindo sua base cultural, como esperado, vão se interligar ao seu trabalho artístico.

Ao considerar a semiosfera da artista em questão, podemos analisar suas referências e influências, como o seu objeto artístico se situa num dado contexto e que relações existem no universo à sua volta. A obra de Bernadete Andrade se situa no contexto cultural amazônico.

Loureiro (1995, p. 52) afirma que “Cultura (...) como configuração intelectual, artística e moral de um povo ou, mais amplamente, de uma civilização que pode ser compreendida no processo de seu desenvolvimento histórico ou um período determinado de sua história”. Sob um ponto de vista mais restrito, o autor pensa que a cultura amazônica é “uma cultura de profundas relações com a natureza, que perdurou, consolidou e fecundou poeticamente o imaginário...” (ibid., p. 26) e que esta teria sua origem, ou seria influenciada, pela cultura cabocla em geral, relacionada a um imaginário presente nos mitos da região.

Pinto, M. (2008, s/p), entende que “A mentalidade do homem amazônico povoada de mitos e lendas constituiu-se, portanto, como uma forma peculiar de leitura da realidade que é produto da diversidade das culturas”. Sobre o dinamismo cultural, a autora afirma que

Espaço e tempo se encarregaram de tecer um novo cenário, mas as culturas não desaparecem, elas apenas dialogam entre si. A cultura é processo de geração e regeneração, porque é imemorial. A reorganização de informações, sabedorias

tradicionais, conhecimentos tecno-científicos é vital para a criação de vínculos comunitários dentro de um contexto global. (ibid., s/p)

No caso de Bernadete Andrade, destaca-se a cobra como imagem ligada à cultura local, remanescente de narrativas orais, indígenas e/ou populares. A artista transpassa a cobra desta realidade sociocultural, portanto, para a sua realidade artística, cuja poética é uma realidade da criação transformada em linguagem, constituída de códigos próprios. Ela afirma: “[...] toda criação nasce fincada numa dada realidade, sem necessariamente confundir-se com ela.” (ANDRADE, 2002, p. 22).

Ela captou elementos antropológicos quando se referiu à cosmogonia indígena, e à cultura popular amazônica em geral, de onde nasceram seus rascunhos e diários, tomando em consideração a relação, também, de suas obras com suas pesquisas, estudos da dissertação e tese. Veremos “como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta”, em consonância com Salles (1998, p.38). A artista/pesquisadora se utiliza de fontes comuns no desenvolvimento de ambos os seus trabalhos – artístico e acadêmico.

Ao se apropriar de significados culturais para reelaborar em significados artísticos, a artista se utiliza de códigos imagéticos específicos contextualizados na cultura amazônica, na apropriação de grafismos e elementos pertencentes a uma memória coletiva: traços, linhas, significados, narrativas.

O artista trabalha na fronteira entre o simbólico e o icônico, pois toma as regras estruturais e as transforma em possíveis interpretações. O trabalho de Bernadete Andrade se estabelece sobre elementos simbólicos amazônicos, transformando-os em possíveis interpretativos no campo da arte, no caso dos signos das cobras, em metáforas da criação.

Podemos considerar uma identificação particular com a realidade amazônica em cada artista que vive ou viveu na região e a toma como referência em sua obra. Esta identificação não ocorre de forma genérica, ela possui personalidade, e cada artista a demonstra ao seu modo, através da sua linguagem peculiar, nascida de sua memória pessoal ou coletiva. A arte, assim, é entendida como construção de um possível, não de uma realidade concreta, como sustenta Francastel (1983, p.133):

Qualquer imagem é uma ficção, o que significa que associa obrigatoriamente elementos colhidos do real, com outros, retirados da memória, através da qual, em última análise, elementos afastados ou antigos – conhecidos pela experiência pessoal ou pela experiência de outros homens – tornam-se presentes e utilizáveis.

De acordo com Salles (1998), para entender o processo de criação da obra de um artista, deve-se perceber os elementos de repetição presentes num conjunto de seus trabalhos ou nas ações processuais deles decorrentes:

O percurso de criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se podem estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização. (SALLES, 1998, p. 21)

Procuramos entender a cobra na arte de Bernadete como um signo gerador de significados culturais e simbólicos que se processam no imaginário do homem amazônico e se refletem, por conseguinte, em sua obra. Cabe refletir como a artista reelabora essas simbologias em sua arte e como a realidade amazônica é vista no seu processo de criação, ao mesmo tempo em que entendemos sua linguagem quanto à construção linear ofídica.

A cobra possui um vasto significado na história universal. Pinto, M. (2012), para contextualizar seu estudo sobre a mitologia da cobra para as populações do Alto Rio Negro, faz um levantamento e análise do simbolismo da cobra na história da humanidade em geral, afirmando que:

[...] A serpente é um dos símbolos mais importantes da imaginação humana; nos climas em que esse réptil não existe, é difícil para o inconsciente encontrar um substituto tão cheio de variadas direções simbólicas. O monstro é, com efeito, símbolo da totalização e do recenseamento completo das possibilidades naturais. (PINTO, M., 2012, p. 116).

De acordo com Loureiro (1995, p. 208), a cobra, na cultura amazônica, está inserida na vida do caboclo no ambiente natural da região; surge como explicação do habitante das florestas e rios sobre acontecimentos e relatos maravilhosos do seu cotidiano. A serpente é, assim, um “encantado”, ou ser sobrenatural, guardião de um segredo ignorado.

Para Andrade (2002), a cobra, entre outros possíveis significados, está relacionada à cidade de Manaus, a partir de uma visão influenciada pela mitologia Dessana. Essa cosmovisão irá influenciá-la a interpretar as histórias regionais que escutava desde criança, transformando-as em motivo para sua arte. A própria artista discorre sobre os significados da cobra na cultura amazônica, através de lendas e narrativas locais:

[...] dizem os antigos, nossos heróis ancestrais, que a décima terceira casa foi colocada onde hoje se encontra a cidade de Manaus. Seu poderoso símbolo uma cobra que languidamente caminha e vai alojar-se no imaginário do homem amazônida povoando seus mitos e lendas. Senhora das águas, conhecedora dos mistérios do rio e da mata, é o ancestral que dá origem às primeiras malocas ou casas transformadoras. (ANDRADE, 2002, p. 75)

Ao partir da primeira constatação simbólica pela artista, o ofídio assumirá um significado mais amplo no decorrer de sua carreira. Podemos antecipar que a realidade amazônica, por Bernadete Andrade, é embutida de um valor filosófico na interpretação das narrativas indígenas e na própria releitura da artista do mundo que a cerca. Para Andrade (2002, p 58), a arte “resulta da relação sujeito/objeto, mas nem o sujeito nem o objeto são em si e por si, pois em sua órbita giram os dados culturais, históricos, sociais, subjetivos e afetivos”.

Ao considerar que o próprio contexto do trabalho da artista modifica significados conceituais e traz a ressignificação dos elementos gráficos originais, precisamos definir os possíveis significados de sua obra que vão além das formas visuais. Antes, porém, devemos advertir que, na leitura desse percurso visual e de contexto,

Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa. (Manguel, 2001, p. 27-28)

Assim, podemos perceber que a construção da narrativa suscitada pelas imagens, documentos de processo, textos, cartas, etc, não é feita a partir de uma leitura absoluta, podendo ser relativizada de acordo com a visão do pesquisador e do espectador que interpreta a imagem em si.

### 1.2.3 Semiosfera e Semiose

Compreender a semiosfera de um artista é entender como se dá a sua percepção - no caso específico de que estamos tratando, de como Bernadete Andrade se relacionava com o mundo à sua volta. Na verdade, analisar a relação da artista com a cultura que a cerca é compreender como ela percebeu os elementos do seu meio e os relacionou no seu trabalho criativo através da sua visão de mundo.

Semiosfera seria “a dimensão semiótica que contém todos os processos de comunicação e fluxos de informação, em uma dinâmica típica de sistemas abertos” (BUNGLE, 1979 apud VIEIRA, 2007, p. 100). Ou seja, o ambiente complexo em que estão conectadas redes que se inter-relacionam numa troca processual.

De acordo com Vieira (2007), a semiosfera é mais utilizada no contexto da semiótica da cultura, enquanto o *Umwelt*, na biossemiótica, ligada à semiótica de Peirce. O autor prefere admitir as duas linhas em “perspectivas relativas a uma mesma realidade complexa”. Acredita que, sendo os sistemas abertos, “são conectados a uma hierarquia de ambientes que podem apresentar graus variados de complexidade” (VIEIRA, 2007, p 109)

Assim, os conceitos de semiosfera e *Umwelt* se inter-relacionam numa compreensão de caráter mais amplo:

Há em filosofia um conceito que reflete bem o caráter deste *Umwelt* expandido e que contem conseqüentemente as características da semiosfera: é a mundividência. A visão de mundo, como o termo indica, qualifica como um ser humano ou um grupo humano encontra-se inserido em condições sistêmicas complexas. (VIEIRA, 2007, p. 107)

Entender a realidade artística e pessoal, e de como essas duas realidades diferentes se inter-relacionam, ou seja, de como a realidade amazônica é vista no processo de criação da artista, ajuda na compreensão de sua obra. Percebe-se que Bernadete Andrade apropriou-se tanto de elementos gráficos como de significados mitológicos indígenas, enquanto observamos que o próprio contexto do trabalho da artista modifica esses significados e traz uma ressignificação daqueles elementos gráficos.

Discutir os elementos de gênese, de como a obra é construída no tempo, faz-se importante para entender o processo de criação da artista, ao se analisar os documentos encontrados na pesquisa – imagens, esboços, escritos. Assim também, os elementos fora do

momento da criação ou fora da obra (livros lidos, lugares onde ela morou, influências de outros artistas, etc.), constituem a ideia (ou conceito) como elemento gerador de sua obra.

O seu projeto poético, as suas tendências criativas ou, na verdade, o que compõe o projeto poético na sua materialidade vem de um conjunto de situações que geraram outras. Signos que geram novos signos e, infinitamente, prosseguem a cadeia semiótica, constituindo a semiose, que seria “[...] *an action, or influence, which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as a sign, its object, and its interpretant...*” (PEIRCE, C.P. 5.484), ou seja, a semiose é a “ação do signo”.

Deve-se entender, ainda, a diferença entre objeto imediato e objeto dinâmico, pois o primeiro é o objeto como o signo o representa, enquanto o objeto dinâmico está na realidade em si que conspira para determinar o signo em sua representação. (PEIRCE, CP 4.536).

Assim, vemos a cadeia infinita, onde um signo cria outro, que é o conceito seguido pela semiótica atual, de semiose contínua, como um processo sem fim, conforme a teoria transdisciplinar, numa rede de relações não lineares. A dinamicidade do signo, na sua autogeração e autodegeneração, ocorre do seguinte modo: quanto mais se conhece o objeto dinâmico - ou seja, a realidade em si, aberta a interpretações, a partir da experiência colateral<sup>11</sup> -, mais representações se fazem dele, possibilitando o crescimento do signo numa cadeia infinita.

Desta forma, na criação, tudo é processual. O estudo do processo de criação é o estudo de uma poética, de um fazer. Algo será comunicado. Os signos estão inter-relacionados para haver comunicação, tudo é linguagem e tudo comunica; assim, os trabalhos artísticos, seja intenção do artista ou não, vão comunicar algo, seja de caráter formal ou conceitual.

Jakobson (n/d, p. 119), referindo-se à poética e à metalinguagem, afirma que, independentemente da linguagem escolhida, os signos podem se inter-relacionar para que ocorra um sentido de comunicação:

[...] numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral. Esta afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades da linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos).

No que se refere à artista, como Bernadete registrou o universo à sua volta, o seu mundo em particular, através de sua arte, é um aspecto válido a se considerar. O estudo sobre o seu

---

<sup>11</sup> Para Peirce (2002), a experiência colateral é um conceito ligado ao conhecimento prévio do objeto do signo, resultado da experiência vivida.

processo de criação é que vai selecionar os caminhos escolhidos pela mesma durante seu percurso, estabelecendo relações dentro da poética de criação da artista. Através das partes ou estrutura no código (por exemplo, da pintura) e no canal, entenderemos as partes estruturantes fundamentais para a construção do signo da cobra.

De acordo com princípios da Semiótica, na relação do signo com o objeto dinâmico (a realidade independente de nós) estabelecer-se-á um ícone, um índice ou um símbolo. Para Peirce (2000, p. 52), o ícone é “um signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui, quer tal objeto realmente exista ou não”. Assim, qualquer coisa poderia ser ícone de qualquer coisa, se for semelhante a ela e utilizado como seu signo.

Quanto ao índice, este é “um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto. Portanto, não pode ser um qualissigno, uma vez que as qualidades são o que são independentemente de qualquer outra coisa” (PEIRCE, 2000, p. 52).

Finalmente, o símbolo seria “um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto” (PEIRCE, 2000, p. 52).

A partir dessas definições, vamos analisar a melhor maneira de interpretar a obra de uma artista como Bernadete Andrade: se seria a partir do ponto de vista estético (icônico) e/ou ético (simbólico), e que signos afetaram a artista na produção de sua obra.

Um ícone, sendo objeto imediato (representação), pode ser uma imagem, um diagrama ou uma metáfora. No sentido icônico, relacionamos a obra artística às forças da fenomenologia e da percepção.

Para Peirce, fenômeno é tudo o que está presente a qualquer momento para a mente de qualquer maneira: “[...] *meaning by the phenomenon, whatever is present at any time to the mind in any way*” (C.P. 1.186). Portanto, toda percepção imediata de algo será associada à imagem icônica, ligada à qualidade.

No sentido simbólico, por outro lado, consideraríamos os valores éticos, religiosos, políticos, econômicos, culturais, etc., tudo em que se mede um valor social, que constituem fatos e leis. Nesse processo devemos observar: sistema, organização, relações, complementaridade, universo em volta...

A obra icônica abre os caminhos do possível, ao oferecer possibilidades de interpretação ou representação livres; sendo simbólica, podemos identificá-la a partir de uma marca geral (generalizada a partir de seus traços distintivos). Como exemplo do caso em particular, citamos o signo da serpente, identificamos as marcas gerais das imagens e seus significados mitológico

e/ou lendário na cultura indígena (relações simbólicas), mas com características diferenciadas que caracterizam o traço e o estilo da artista (estabelecendo relações icônicas).

Outra situação seria estabelecer um diagrama da obra da artista: um cenário icônico ou um possível, não sendo a representação fiel da realidade em si, mas a realidade no mundo da arte. As imagens em si formariam a visão da obra de Bernadete ou de um símbolo amazônico. São marcas da realidade amazônica no seu sentido mitológico e imagético. Neste caso, identidades regionais são simbólicas, são identificações reconhecíveis daqueles que vivenciam a cultura ou natureza de um lugar, isto é, que conhecem o objeto dinâmico (a realidade em si).

Citamos, por exemplo, as paisagens amazônicas construídas com vitórias-régias, araras e garças, presentes nas pinturas artesanais. Em geral, esses três elementos convivem no mesmo cenário ou composição visual, caracterizando aspectos da cultura popular, de reconhecimento de lugar simbólico (paisagem amazônica), tanto pelo artista como pelo espectador.

Quanto à obra de Bernadete Andrade, são visíveis, num largo período de sua carreira, as ocorrências de imagens de cobras, com referência na cultura indígena ou na cultura popular que, por muitas vezes, mesclam-se por entre mitos e lendas do homem amazônico e universal, que possuem natureza intangível, pois não há uma lei determinando sua aparência única, mas apenas índices.

Observa-se, ainda, que a realidade social é algo específico, como no caso das lendas populares e do mito indígena. Mas quando esta realidade (social) passa para uma linguagem específica, como a artística, transforma-se em outra. Bernadete Andrade, assim, transpassa a cobra da realidade sociocultural para a sua realidade poética. Desta forma, a poética artística é uma realidade da criação transformada em linguagem própria, que passa a dialogar com novos significados no campo visual.

Portanto, preferimos trabalhar com a metáfora, entendendo que esta ocorre quando o ícone possui relações com outros significados que vão além da aparência e a substituem. Assim, estamos tratando de um hipoícone em nível de terceiridade, onde o caráter representativo ocorre em nível de qualidade. Ou seja, possui certo grau de simbolismo, mas não há determinação exata de sua imagem.

Por exemplo, reconhecemos como traços distintivos na obra de Andrade, elementos recorrentes que podemos identificar em várias passagens de sua obra: grafismos indígenas, mandalas e animais simbólicos que tem sentido no social e que ela ressignifica em sua obra, numa interpretação pessoal. Também percebemos grafismos característicos do trabalho da artista, extraídos de suas referências visuais, como espirais, formas humanoides, grafismos sequenciais, como na obra *Pauta para um cântico solar*. (Figura 15).

Figura 15– Pauta para um cântico solar, técnica mista sobre papel artesanal, 60x32cm, 1991



Fonte: Pinto, 2012, p.95

Ao levar em consideração estas redes semióticas e a sua semiosfera, ou o mundo em volta da artista, referências ao signo da cobra são constantes no seu trabalho. De onde viria essa referência e como se daria esse processo de significação são questões as serem resolvidas para entender seu processo de criação; tentar descobrir como as relações semiosféricas são organizadas, para entender o surgimento da obra, é interpretar seus modos de organização, o que ajudaria numa leitura mais completa desta.

### 1.2.4 Redes e documentos de processo

Um signo provoca outro e, nesta rede de significados, percebemos as relações entre elementos diversos, que vêm a formar uma teia de informações, remetendo-nos ao conhecimento sobre algo. Para entender aspectos da construção da obra de Bernadete Andrade, no que se refere às relações entre suas obras, que constituem um caminho processual, recorreremos à Crítica Genética, de acordo com o pensamento de Cecília Almeida Salles (1998, 2008, 2010). Segundo a autora, a Crítica Genética

[...] trata-se de uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua fabricação. [...] A Crítica Genética analisa os documentos de processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. [...] É uma pesquisa que procura por uma maior compreensão dos princípios que norteiam a criação; ocupa-se, assim, da relação entre obra e processo, mais especificamente, procura pelos procedimentos responsáveis pela construção da obra de arte, tendo em vista a atividade do criador (SALLES, 2008, p.28).

Conhecer o processo criativo de um artista depende, portanto, de dois fatores: primeiro, ter acesso aos rascunhos/esboços/anotações de uma obra/conjunto de obras e perceber a maneira material/conceitual em que foram se constituindo; segundo, a partir de um conjunto de obras, fazer uma relação visual entre as mesmas com a semiosfera do artista para interpretar tais obras dentro de um contexto cultural.

Assim, perceber os fios que conduzem o projeto poético da artista e, por conseguinte, seu processo de criação, relacionando-os num dado espaço de tempo, como forma de construir o seu caminho processual, é de suma importância. Sobre os fios condutores que ligam as obras de um artista, constituindo sua poética, Salles (2010, p.37) explica:

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único.

Quanto aos documentos de processo, como rascunhos, esboços e anotações, estes são “registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo.” (SALLES, 1998, p 17). Ainda de acordo com autora:

[...] encontramos duas constantes nesses documentos que acompanham o movimento da produção das obras. Seriam características comuns que estão presentes em cada processo sob diferentes formas. Em termos gerais, esses documentos desempenham dois grandes papéis ao longo do processo criador: *armazenamento e experimentação*. (ibid., p.18)

Quando não há documentos de processo, podemos levantar hipóteses sobre os caminhos percorridos por um artista. Também há outros documentos que, mesmo fora do momento da criação, contêm importantes informações sobre um trabalho e dão pistas para o estudo de seu processo, como cartas e anotações.

De acordo com Cirillo (2013, p. 23), nos últimos anos, o conceito de documento de processo e processo, em si, tem se ampliado: “A atual crítica de processo, proposta por Salles, nos leva para além da materialidade do documento e nos recoloca nas mediações e interações com a complexa rede que é a cultura no seu sentido mais amplo.” Há, segundo o pesquisador, um novo problema metodológico no campo dos estudos genéticos, que seria:

entender o processo de criação e seus produtos (a obra), vistos a partir não apenas da subjetividade autoral do artista ou da capacidade subjetiva do pesquisador, mas vê-los como fenômenos inseridos no contexto amplo da cultura, e como tal, possuidores de um conjunto de intersecções, conexões e mediações típicas da cultura. (CIRILLO, 2013, p. 22)

Isso nos leva a refletir sobre nosso caminho da pesquisa. Ao analisar um conjunto de trabalhos da artista, o questionamento seria o de como teria ocorrido o processo criativo de Bernadete Andrade no conjunto de obras que remetem à cobra amazônica, tendo este signo como fio condutor que auxilia na análise e interpretação processual de sua obra, no contexto cultural em que a artista se situa. Ainda conforme Cirillo (2013, p. 27),

[...] verifica-se que o processo criativo pode ser entendido para além do que está expresso materialmente nos documentos e obras, ou seja, no que está configurado na intrincada rede interativa, que se põe em conjunto com o ato criador, cujas marcas estão presentes tanto nos documentos autógrafos do artista quanto na obra em si ou, ainda, no conjunto dessas. Esse pensamento em rede ultrapassa mesmo a intencionalidade do artista como subjetividade criadora, pois falamos agora, também, de uma coletividade criadora, que se configura como uma identidade coletiva socialmente definida, que está expressa na mediação cultural da existência do sujeito criador.

Para um entendimento amplo, precisamos descrever o nosso objeto artístico – o signo da cobra - estabelecendo as redes intersemióticas. E, por conseguinte, responder às questões processuais de: 1- Como a cultura amazônica está presente na obra de Bernadete Andrade; 2- Como as narrativas orais (ou míticas) se situam na obra de Bernadete Andrade; 3- Como a temática da cobra se relaciona com a visualidade no projeto poético de Bernadete Andrade; 4- Como se dá a cadeia entre as obras selecionadas para este estudo quanto ao seu período de produção, temática e estilo; 5- Como se dão as inter-relações do simbólico na representação do discurso pictórico icônico; 6- E como se relacionam fatos históricos ao objeto analisado (a obra de Bernadete Andrade). Esses questionamentos auxiliarão em nossa caminhada.

Os fatos históricos, neste caso, podem demonstrar parte do processo para a conexão das redes de criação, situações ou acontecimentos ocorridos na vida da artista ou no seu contexto cultural que influenciaram a sua produção artística. Ressalta-se que o resultado (dos fatos) na obra seria uma realidade artística, onírica, uma percepção desses fatos (históricos).

Quanto à percepção do contexto cultural, esta se dá da seguinte maneira: a artista percebeu algo do seu contexto e escolheu uma linguagem para representá-lo ou expressá-lo, ou seja, para fazer seu julgamento perceptivo. No caso de Bernadete, foi escolhida a linguagem das artes visuais (pintura, desenho, objeto ou intervenção), com seus respectivos códigos, para expressar sua visão de mundo.

Toda criação artística, assim, parte da visão que o artista tem da realidade considerada no sentido amplo, peirceano, e a interpretação que faz da mesma. Conforme Francastel (1983, p. 133), “uma das características fundamentais da imagem plástica consiste no fato de ela unificar elementos de origens diferentes, e que não possuem o mesmo caráter de realidade”. Tal realidade seria o mundo físico e/ou imaginável. O autor continua “É mais uma razão para negar a possibilidade de se explicar a arte figurativa em função de sua adesão ao real imediato”. (ibid. idem). Desta maneira, podemos determinar que escolha e identificação de signos culturais são feitas a partir de preceitos objetivos ou subjetivos.

### 1.3 – Teias da memória

A obra de Bernadete Andrade é contextualizada na cultura amazônica, no modo como ela se relacionava com o mundo ao seu redor, a partir de relações intrínsecas e extrínsecas, estabelecidas durante sua trajetória artística. Ao analisar seu processo criativo, percebemos suas fontes de referência e a maneira como ela as interpreta em sua poética, tendo a memória como ponte entre suas percepções, vivências e expressões.

Suas imagens nascem por entre lembranças, esquecimentos, ausências e presenças. A memória guia o seu fazer artístico e possibilita ligações entre os elementos de sua cultura, de forma simbólica e visual. Tentar descobrir como as relações são estabelecidas para entender como a obra da artista acontece é interpretar os seus modos de organização para uma leitura mais completa do seu processo criativo.

Quanto à questão da memória, a arte de Bernadete Andrade tem relações com a lembrança no contexto da cultura indígena na Amazônia. Para a artista, os antepassados, que contam a nossa história original, são muito importantes para o conhecimento de quem somos hoje. Na memória, há, ainda, uma relação entre lembrança e ausência, como Andrade (2002, p. 187) revela:

Lembrar significa presentificar, trazer à luz os fatos impostos pela ausência. E a ausência, em se tratando de um saber soterrado, é potência que nos transporta para um estado germinal do ser, pois ausentar é ocultar uma dada existência, uma coisa que é e se encontra velada.

Em sua obra, a artista mistura o passado e o presente dos povos primeiros ao seu próprio viver, reelaborando sua criação artística a partir das narrativas amazônicas e das suas memórias. A artista tenta traduzir em sua obra as marcas de nossas origens através de signos e códigos de linguagem visual e exalta a memória como meio: “Recuperar um saber tanto pelo mito, pela poesia, quando por uma manifestação artística, é nos dar a chance de aprender que há outras formas de conhecimento onde a *Memória* faz brotar o sentido do homem no mundo” (ANDRADE, 2002, p. 19).

O que vemos na artista, por conseguinte, é sua memória que age através da sua imaginação criadora, conforme o pensamento de Ricoeur (2007, p.25):

É sob o signo da associação das ideias que está situada esta espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma - portanto, imaginar - é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação.

Ao se tratar da relação entre memória individual e coletiva latentes no trabalho da artista, podemos afirmar, de acordo com Halbwachs (2006, p.69), que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”. A artista desenvolve seu trabalho a partir de sua visão de mundo e o que expressa se relaciona com o que ela vivencia no seu contexto.

Ressaltamos que ela expressa em seu trabalho, através da memória individual, acontecimentos vividos na sua infância, que se relacionam com os conceitos apreendidos no seu contexto cultural, embutidos de uma memória coletiva. Conforme afirma, “É nessa união, que mistura os tempos passado e presente, que podemos dizer que a arte mescla histórias individuais às coletivas, num jogo operatório entre o mundo interior e exterior” (ANDRADE, 2002, p. 19)

No seu processo artístico, misturam-se, assim, as lembranças de suas brincadeiras no interior, as histórias que ouvia do avô e dos pais sobre a cultura popular e indígena, entre outras. A partir de tal observação, podemos imaginar quão importantes são os fatos ocorridos na infância na construção da memória individual que traça paralelos com a memória coletiva e, no caso da artista, transformada num motivo poético.

Bernadete afirma que seu avô era exímio contador de histórias da cultura local e que ele contava “ter visto a Cobra Grande iluminando em noite escura o povoado de Santo Antônio”. (ANDRADE, 2002, p. 111). E continua, ao relembrar o que viveu na casa de seus avós, em sua infância no interior do Amazonas:

Aconteceu assim, inesperadamente um clarão rasgou a noite, meu avô batia os pés no chão, um jeito muito pessoal de anunciar alguma coisa estranha ou novidade, excitado chamava a mina avó, Dona Alice! Dona Alice! Corra, traga a criança e venha ver, não é navio não, é a Cobra Grande. Apegados à saia de minha avó vimos aquele clarão e de repente a escuridão voltou a reinar. Fomos dormir com o som revoltado das águas do Paraná do Ramos, parecia que ela, a Cobra Grande, estava passando em frente ao povoado e o movimento das águas confundia-se com suas ondulações, brilhando as escamas na luz das estrelas. (ibid., p. 111-112)

As memórias da infância, fixadas pelo encantamento vivido, voltam a povoar a imaginação artística mesmo em períodos de reflexão e maturidade. Andrade (2002, p.20) declara sobre o processo de criação da série de imagens sobre a cidade imaginária:

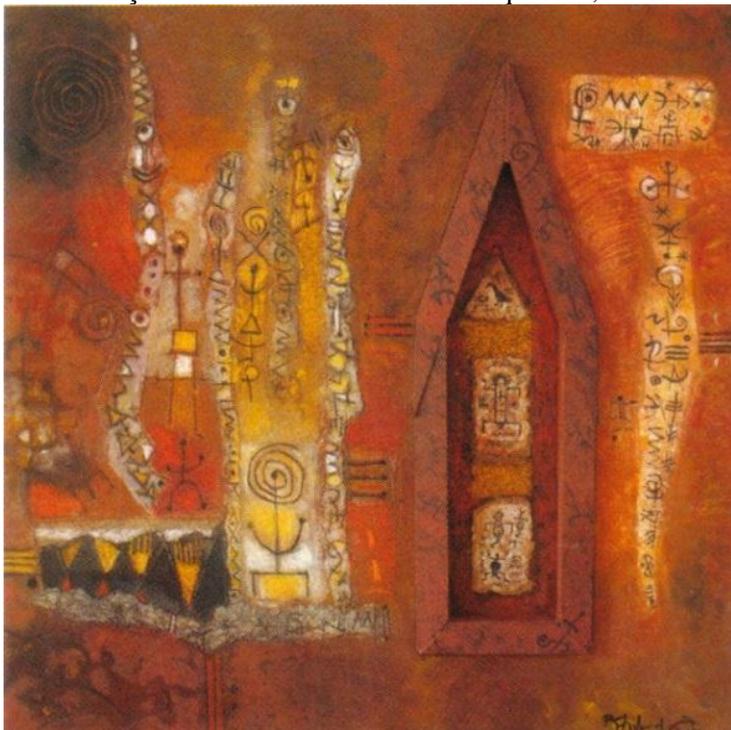
As imagens da *cidade imaginária* (...) se misturam às nossas lembranças. Algumas são memórias de infância e dos lugares que escondem segredos encarnados nos objetos e que nos ajudaram a descer tão profundamente em nós mesmos.

“Descer em si mesmo” para a artista, poderia ser o adentrar no fundo do ser e rememorar sua existência a partir da lembrança dos elementos de sua cultura, que existiam antes dela e, por isso, a constituem. Sobre seu processo criativo, a partir de suas referências culturais e memórias da infância, a artista comenta sobre a tela *Inscrições e Oráculos de um Povo Perdido*:

O desenho, os traços e rabiscos gravados no chão sobre a terra ainda úmida, são lembranças que ficaram da minha infância no interior da Amazônia. Na verdade, a terra fora o meu suporte predileto e de maior prazer no exercício do desenho. Suas cores e tons fascinaram sempre meus olhos. Gravetos nas mãos, ficava horas e horas rabiscando o chão. Às vezes, tentava registrar, à minha maneira, as lendas indígenas que meu avô contava. A influência religiosa, as missas dominicais e as igrejas, quase sempre erguidas sobre cemitérios indígenas, uniam-se no meu imaginário tecendo fantasias entre malocas e catedrais. Daí surgiram os traços perdidos na infância, os tons terrosos e a inserção na tela de oráculos com inscrições inspiradas no desenho de povos indígenas da Amazônia. A chuva, a ação do tempo, com certeza, apagaram essas inscrições, mas a magia, o contentamento e as imagens jamais se apagarão. Elas estão vivas na minha memória, por isso cada vez mais presentes no meu trabalho. Quem vê a minha tela, desvela o meu imaginário. (VISUALIDADE NASCENTE, 1995, s/p).

A obra da artista deixa transparecer grafismos e rabiscos a partir de linhas pretas sobre cores terrosas - sombra queimada, terra de siena queimada e natural, incluindo tons avermelhados, alaranjados e amarelos - enquanto as formas remetem a um desenhar com traços simbólicos que, de acordo com a artista, seus olhos captaram na infância e que ela tentou, através de sua memória, revelar em forma de arte. Suas percepções do mundo fixaram-se em sua mente, pois “[...] as imagens revelam aquilo que está no fundo de nossa memória” (ANDRADE, 2002, p. 43), conforme expressa em sua obra. (Figura 16).

Figura 16- Inscrições e Oráculos de um Povo Esquecido, 100 x 100cm, 1995



Fonte: Catálogo Visualidade Nascente, 1995

De acordo com Pinto, P. (2012, p 120), “Bernadete enfatiza um importante fator no seu fazer artístico: a lembrança que a leva a compor sua obra: infância, antepassados, mito, memórias que tecem o fio do seu viver e são o motor de sua produção”. Sua produção está pautada nos seus referenciais culturais vividos desde a infância até a vida adulta, que incluem aspectos de natureza visual e conceitual.

Discutir os elementos de gênese, de como a obra se construiu no tempo, é importante para entender o processo de criação da artista. Ao analisar os documentos pesquisados, que incluem, além de imagens, suas declarações e textos, vemos que estes refletem, também, seu pensamento criador. Assim, o que está fora do momento da criação ou fora da obra (como os livros lidos, lugares por onde passou e viveu, influências de outros artistas, etc.), torna-se parte da ideia (ou conceito) como elemento gerador da obra de arte em si, ligado ao seu contexto cultural. Ou seja, qualquer aspecto percebido da realidade vivida ou imaginada que venha a se manifestar por meio da memória perceptiva.

Cirillo (2013, p. 22), esclarece que “[...] o processo de criação é um fenômeno comunicativo e cultural que traz em si vestígios, marcas de interconectividade, não apenas com o criador, mas com seu tempo e espaço, e, também, com outros tempos e espaços.” Desta forma, seria possível o estudo do processo criativo sem a necessidade exclusiva dos documentos materiais típicos de processo (marcas autógrafas), pois as chamadas “marcas culturais”

impregnadas no processo do artista, já auxiliam na compreensão de um processo de âmbito mais amplo.

No caso de Bernadete Andrade, é evidente que a sua pesquisa nos sítios arqueológicos no decorrer do estudo de sua tese e durante seu trabalho no Museu Amazônico e no Instituto do Patrimônio Artístico Nacional (Iphan), o trabalho direto com artefatos antigos, o contato com representantes indígenas possibilitaram, através de sua percepção e imaginação, um processo de criação de imagens, com relações de cores e formas, expressas através de grafismos e de referenciais míticos que ultrapassam seu tempo.

Além disso, fatores do acaso - como um livro lido pela artista ou um filme assistido durante o processo de criação - podem influenciar e até mesmo mudar o curso de um trabalho. Como fora comentado, o livro “Diário do Xingu”, de Berta Ribeiro, emprestado por uma colega enquanto ela estudava pintura no Rio de Janeiro, foi muito importante por ter despertado em Bernadete Andrade o interesse pelo grafismo indígena: “Ela encantou-se, particularmente, com os desenhos das crianças Kaiapó” (PINTO, P., 2012, p.67) e levou esta experiência para o trabalho em sua pintura, quando percebeu que “a ‘representação’ era apenas um pretexto para o uso do código” (Ibid. idem), ou seja, a gramática constituída pelos elementos visuais, entre eles, a linha. Além disso, o estudo e leitura dos escritos de outros artistas, como Klee e Kandinsky também a influenciariam em seu processo.

O percurso criativo de Bernadete Andrade na criação de uma série ou obras com a temática da cobra em seu traço estilístico, leva em consideração sua base cultural amazônica, sua formação, seus estudos e referências visuais e conceituais. Notamos em sua obra a forte presença de elementos culturais amazônicos, no grafismo, nas suas formas e no seu conteúdo de inspiração cosmogônica na construção da imagem da cobra, onde a memória individual e a coletiva se inter-relacionam na concepção e criação de suas formas, principalmente as de aspecto linear.

Analisar a obra de Bernadete Andrade em seu processo criativo é entender como se dão as dinâmicas de contextos socioculturais que interferem no seu trabalho. A memória, o sonho, o lugar, as marcas afetivas e simbólicas, o visível e o invisível, constituem a sua obra, numa linguagem particular, num mundo de multiplicidades, numa relação dinâmica, repleta de referências culturais características, onde percebemos a sua formação sistêmica.

A infância se constitui num período de experiências que ficam na memória da artista. E, nestas passagens, constroem-se memórias que são mais que individuais, constituem parte de uma coletividade, de uma cultura, conforme Andrade (2002, p.112):

Por meio dessas reminiscências que tecem os fios da nossa infância fiz do meu corpo, salientando os pés e o meu olhar, o testemunho de uma história que está nele e ao mesmo tempo lhe ultrapassa. Porque aquilo que me constitui, constitui também aqueles que comigo dividem esse tempo e lugar.

Há uma história coletiva que brota na infância a partir do imaginário e, mesmo diante do afastamento das referências primeiras devido ao cotidiano da cidade contemporânea, ressurge na compreensão de um passado que, embora soterrado, resiste por entre as ruínas do tempo. Ainda assim, a artista nos lembra de que as referências culturais estão em nossa volta, nas brincadeiras da infância, na paisagem, nos mitos e lendas, tendo a memória um papel de resistência cultural:

[...] grande parte dos vestígios, que poderiam revelar a presença dos povos nativos nesse lugar, foram totalmente soterrados. No entanto, sabia pelas ruas da minha infância, na cidade de Manaus, que no chão onde eu pisava havia o despertar de ecos do passado, visivelmente escritos nas rachaduras de ruas e calçadas. As rachaduras dignificavam o mito que a cidade tentava ocultar. Ali, a tradição estava nos dizendo que a Cobra-Grande havia serpenteado nas entranhas da terra, criando em sua superfície desenhos que para os olhos de uma criança, nascida no interior da Amazônia, insinuavam os fluentes de um rio. Em verdade, espelhavam a crença no mistério fundador da nossa morada terrena, onde a Cobra é o primeiro ser que se anuncia. Esses desenhos me ensinavam que enquanto um de nós sobreviver, a nossa marca, aqui e ali, ressurgirá mesmo que alguma força estranha tente extingui-la. (ANDRADE, 2002, p. 3)

Deste modo, podemos afirmar que o processo criativo de Bernadete Andrade se estende para além do campo material, sua obra não é apenas a composição de cores e formas numa estrutura visual, mas também é a expressão de seu contexto cultural, portanto, de si mesma; é um diálogo consigo na busca de suas origens a partir do mítico, da lembrança e do sonho. A arte expressa o que não se vê e a sua obra e traz significados que vão além de padrões estéticos. De acordo com Ricoeur (2007, p 25), “Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança”, onde a memória é a lembrança do ausente.

O universo plástico de Berna tem relação profunda com seu mundo interior (lembranças, sonhos, imaginação) e seu mundo exterior (cultura amazônica, vivências, experiências) que se inter-relacionam. Ela constrói sua poética visual, cujos significados são adquiridos na fusão do subjetivo e do objetivo, num diálogo de embates, inquietações e combinações sígnicas. Ostrower (1984, p.9) intensifica este fator ao entender as formas de percepção:

As formas de percepção não são gratuitas nem os relacionamentos se estabelecem ao acaso. Ainda que talvez a lógica do seu desdobramento nos escapem, sentimos perfeitamente que há umnexo. Sentimos também que, de certo modo somos nós o ponto focal de referência, pois ao relacionarmos os fenômenos nós os ligamos entre si e os vinculamos a nós mesmos. Sem nos darmos conta, nos os orientamos de acordo com expectativas, desejos, medos e sobretudo de acordo com as atitudes do nosso ser mais íntimo, uma ordenação interior. Em cada ato nosso, no exercê-lo, no compreendê-lo e no compreender-nos dentro dele, transparece a projeção de nossa ordem interior. Constitui uma maneira específica de focalizar e de interpretar os fenômenos, sempre em busca de significados.

Sobre a influência do passado na percepção do mundo, temos que levar em consideração, ainda, a memória visual ou perceptiva. Arnheim (2000, p.41), para quem o pensamento é visual, afirma: “toda experiência visual é inserida num contexto de tempo e espaço. Da mesma maneira que a aparência dos objetos sofre influência dos objetos vizinhos no espaço, assim também recebe influência do que viu antes”. Ou seja, vemos um objeto no seu contexto visual e não isoladamente, de acordo com os princípios da Gestalt, estabelecendo as relações entre partes e todo.

De fato, a experiência do olhar e a vivência, ajudam no estabelecimento de relações entre as formas e seus significados culturais, mesclando a percepção artística com a memória. Assim, as formas seriam armazenadas em nossa memória conforme nossas experiências de vida, sendo que as imagens da memória estabelecem relações com a percepção. Conforme Salles (2010, p.23), percepção artística seria

Atividade criadora da mente humana, que é uma ação transformadora. O filtro perceptivo processa o mundo em nome da criação: em uma coleta sensível e seletiva, o artista recolhe aquilo que o atrai. Há renitências de seu olhar que refletem o modo de um determinado artista se apropriar do mundo. As percepções interagem com a experiência passada, portanto, não é divorciada da memória. As sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória.

De acordo com Pinto, P. (2012, p. 106), o sonho entra, também, como um importante fator no processo de criação de Bernadete Andrade, como prenúncio de uma “boa safra de criação”. Tanto o sonho como devaneio (Bachelard, 2001), quanto o sonho que traz simbolismos adormecidos em seu inconsciente (Jung, 1977) contribuem para sua criação artística. Em geral, a

artista anotava as imagens surgidas em seus sonhos, o que a lembrança permitia, e muitas deram origem a seus trabalhos.

Sonhar, em seu caso, é relemburar a história de suas origens, entrar em contato com seu passado, voltar ao lugar do princípio, num processo de conhecer-se a si mesmo. A poética visual da artista se faz mergulhar num universo onde se encontram os elementos gráficos indígenas, de povos que antes existiam e que hoje só fazem parte do imaginário coletivo.

Essa “imaginação criadora”, conceito bachelardiano, é que lhe dá forças criativas e a leva ao conhecimento, a guiá-la na sua busca por significação, ao ter a poética visual como principal elemento de expressão da cidade e, por extensão, do mundo, como bem demonstrou em sua tese de “Cidade mítica: uma poética das ruínas ou a cidade vista pelo imaginário do artista” (ANDRADE, 2002).

Desta maneira, vários fatores interferem no trabalho do artista - a memória, o sonho, as marcas afetivas e simbólicas, as multiplicidades culturais -, numa relação dinâmica, ao constituir o visível e o invisível que formam a obra artística. Esta, que, segundo Salles (1998, p.22) é “resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações”.

#### **1.4 – Imagem e imaginário amazônico**

Vimos a relação do trabalho da artista Bernadete Andrade com a cultura amazônica e a memória. Antes de adentrarmos em discussão mais aprofundada sobre os aspectos formais de sua obra, é importante discutir sobre conceitos ligados à imagem e ao imaginário, termos, para ela, vinculados ao conceito de memória: “[...] as imagens revelam aquilo que está no fundo de nossa memória” (ANDRADE, 2002, p. 43). Importante, também, discorrer sobre o imaginário amazônico, para o entendimento da temática da artista e sua fundamentação cultural, principalmente no que tange à construção do signo da cobra.

A questão da imagem, no sentido mais amplo, vem suscitando, ao longo da história, diferentes interpretações e posicionamentos de pesquisadores, artistas, historiadores e filósofos, o que contribui para a nossa reflexão sobre a terminologia ligada ao imagético. Sobre o problema da imagem e do imaginário, ao tomar o sentir como possibilidade de interpretar a relação entre o visível e o invisível, e entre o homem (interior/ser) e contexto (exterior/não ser), Merleau-Ponty (1980, p. 280) adverte:

A palavra imagem é mal reputada porque inconsideradamente se acreditou que um desenho era um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental era um desenho desse gênero no nosso bricabraque privado. Mas, se, com efeito, ela não é nada de semelhante, o desenho e o quadro, da mesma maneira que ela, não pertencem ao em si. São o interior do exterior e o exterior do interior, que a duplicidade do sentir torna possíveis, e sem os quais nunca se compreenderão a quase presença e visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário.

O problema do imaginário estaria, segundo Duran (2002), relacionado com as estruturas antropológicas que explicariam a simbologia das imagens na mente humana, pois seria “o conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens” (DURAND, 2002, p. 14).

O autor estabelece a importância ao mito, no sentido mais amplo – das histórias sagradas, às lendas e aos contos populares, pois, no seu aspecto narrativo, emergiria o seu sentido simbólico. Seria o discurso simbólico que fundamentaria a compreensão do ser humano no mundo. Assim, o imaginário seria a forma do homem de se relacionar e explicar esse mundo:

[...] o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor. (DURAND, 2002, p. 432).

No contexto do imaginário, o símbolo, desta maneira, exprimiria coerência, no conjunto das coisas, ao estabelecer sistemas de comunicação entre culturas, juntamente com signos, imagens, esquemas e arquétipos:

Símbolos, imagens, signos, arquétipos e esquemas são partes constituintes da terminologia do imaginário. Para Durand, os símbolos, com todo o seu dinamismo, estariam envolvidos no invólucro do mito, formando *esquemas* que tendem a organizar-se em narrativas. (PINTO, M., 2012, p 209).

Através dos símbolos e dos mitos, a humanidade pôde construir sua relação com imagens e seus significados profundos, enraizados na cultura e na psique humana, formando os arquétipos, com sua carga de caráter imemorial na evocação de emoções primitivas. Com “sua raiz no mais remoto inconsciente, o arquétipo é uma imagem que vem de uma vida que não é nossa e que só pode ser estudada na perspectiva de uma arqueologia psicológica” (PINTO, M, 2012, p. 193).

Enquanto o arquétipo teria um caráter universal, permanente, na psique humana; o símbolo seria mais aberto, dependeria da cultura, poderia se perder com o tempo, e/ou vir a se transformar em outro signo.

Para Jung (1977, p. 67-69), os arquétipos seriam “imagens primordiais”, que nasceriam no nosso inconsciente como “tendências intuitivas”. Os símbolos, de acordo com ele, teriam, também, conotações especiais que iriam além da familiaridade cotidiana e do convencionalismo:

[...] uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. (JUNG, 1977, p. 20).

Por exemplo, a serpente, para Bachelard (2003), seria um dos arquétipos da humanidade e, como tal, presente no nosso âmago como ser das profundezas da terra. Como símbolo, seus significados irão variar de acordo com a cultura em que esteja contextualizada. Pinto, M (2012), em seu estudo sobre a cobra ontológica, faz uma análise sobre os diversos mitos e significados da serpente em diferentes culturas, embora estabeleça os sentidos gerais a que esteja relacionada, como o leite, a água, etc.

Em sua obra, Bachelard (2001) também nos propõe uma fenomenologia do imaginário e nos direciona a uma verdadeira imersão no cerne das imagens, através do devaneio poético, na interpretação de signos ligados ao nosso inconsciente individual, que é, ao mesmo tempo, coletivo e imemorial. Essa associação de imagens volta-nos ao passado, à infância, a outro tempo, e altera a nossa visão sobre o signo apresentado, que não tem relação apenas com percepção mecânica, mas interligada a fatores inconscientes, onde a imagem, diante de cada um, é propulsora da imaginação criadora. Ostrower (1984, p. 20) explica essas relações através das associações:

Provindo de áreas inconscientes do nosso ser, ou talvez, pré-conscientes, as associações compõem a essência de nosso mundo imaginativo. São correspondências, conjeturas evocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com experiências anteriores e com todo um sentimento de vida.

Sobre esse “sentimento de vida” advindo da forma, a qual se torna significativa e constitui a imagem simbólica, explicita a autora:

Através da estrutura formal, a mensagem simbólica sempre articula, além das associações possíveis em cada caso, modos de ser essenciais – justamente pelos aspectos de espaço/tempo – que são entendidos como qualificações de vida. Mobilizando-nos, as ordenações da forma simbólica rebatem as áreas fundas do nosso ser que também correspondem a ordenações. Trata-se, nessas ordenações interiores, de processos afetivos, ou seja, de formas do íntimo sentimento de vida. São as ‘nossas formas’ psíquicas. (OSTROWER 1984, p. 25)

No decorrer da história da civilização, a elaboração e combinação complexa de imagens, símbolos, arquétipos, signos mais diversos, vão constituindo o que se chama de imaginário, que está ligado a fatores sociais e temporais. De acordo com Pinto, M (2012, p.194),

Haveria uma experiência concreta primordial que, num estágio ulterior, forneceu a matéria prima para elaborações complexas de imagens e símbolos, cujo sistema variou de acordo com diversas áreas da civilização global e no interior de cada uma delas, conforme as épocas e as dominantes culturais.

Sob o ponto de vista do autor e do receptor, devemos considerar que a imagem, como linguagem, é também um texto com relações dialógicas. O texto, no sentido mais amplo, expressaria uma consciência a refletir algo, representaria, ainda, uma realidade imediata do pensamento e da emoção, conforme Bakhtin (2000) que, ao discutir a questão do problema do texto e do autor, esclarece que “a atitude do autor para com o que representa sempre entra na composição da imagem. A atitude do autor é constitutiva da imagem” (ibid, p. 343).

Portanto, “o autor não pode ser dissociado de suas imagens e de suas personagens, uma vez que entra na constituição dessas imagens das quais é parte integrante, inalienável.” (BAKHTIN, 2000, p. 344). Entendemos que, na análise de um texto visual, não podemos ignorar o autor e sua contextualização.

Atualmente, nas discussões acerca da imagem, há interessante posicionamento sobre as relações estabelecidas entre o que a imagem mostra, o que ela inspira a pensar, e o que não revela - além do caráter associativo com outras imagens e memórias que se inserem no seu significado (SAIMAN, 2012). Em nossa visão, a expansão da imagem, por associação, representa o sistema, a ampliação da rede.

De acordo com Samain (2012, p. 22), em primeiro lugar, “toda imagem [ ...] nos oferece *algo para pensar*, ora um pedaço de *real* para roer, ora uma faísca de *imaginário* para sonhar”. Neste sentido, corroboramos com a ideia do autor, que liga a interpretação da imagem às referências da realidade e às possibilidades do devaneio daquele que a vislumbra.

Ao complementar a ideia de que a imagem faz parte de um todo complexo, Samain (2012, p. 31) estabelece, desta vez, que a imagem é pensante: “Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento”. Ou seja, se faz parte de um processo vivo, significa que, por si mesma, a imagem tem vida própria, liga-se a signos, que se conectam a outros e, assim, criam uma rede. Se ela suscita pensamentos, conclui o autor,

[...] a imagem – toda imagem – é uma “*forma que pensa*”(…): *independentemente* de nós – autores ou espectadores – toda imagem, ao *combinar nela* um conjunto de traços sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao *associar-se* com outra(s) imagem(ns), seria uma “*forma que pensa*”. (SAIMAN, 2012, p. 23).

Assim, ao partir desse pressuposto – de que “a imagem é uma forma que pensa” – podemos afirmar que a imagem, como signo, faz-nos vislumbrar ideias que fariam parte de um sistema maior, a ela precedente; e que tal imagem estaria ligada a memórias anteriores, constituintes da história da humanidade, a reaparecer em nosso imaginário, vinculando-se a outras formas, a tomar novos rumos e feitos, ampliando significados.

Ostrower (2000, p. 59) afirma que: “A imagem é sempre uma forma estruturada. Nela se condensa toda uma gama de pensamentos, emoções e valores.” Ao criar, o artista não poderia esquecer a sua bagagem de vida ou das regras aprendidas no seu aprendizado, mas deveria

[...] permitir que todas essas noções, conhecimentos e as experiências, se sedimentassem no íntimo do seu ser em alguma região profunda, onde então se entrelaçariam com seu potencial de afetividade e com seus valores. Lá, em regiões não-verbais, se fundem num *sentimento de vida*.( OSTROWER, 2000, p. 59)

Para aquele que se depara com a imagem, devemos levar em consideração nossa experiência visual, que nos faz relacionar as imagens atuais com o que vimos. E, ainda: “A influência da memória é aumentada quando intensa necessidade pessoal faz o observador desejar ver objetos com certas propriedades perceptivas.” (ARNHEIM, 2000, p. 43).

Sem a vivência, a forma não se materializa. Precisa estar ligada a um conjunto de fatores constituintes, e sua significância varia de acordo com aspectos de caráter pessoal ou coletivo, conforme Francastel (1983, p.134):

Qualquer imagem supõe, em definitivo, não apenas uma combinação de valores espaciais e valores temporais, mas também uma integração de elementos, escolhidos de acordo com as experiências individuais, em simultâneo com outras, coletivas. Espaciais ou temporais, os elementos do signo figurativo são tomados, em grande parte, do tesouro comum da memória coletiva, da mesma forma que os signos da linguagem.

No processo de desenvolvimento da cultura, Francastel (1983, p. 134) nos adverte que “As novas estruturas do imaginário utilizam elementos preparados pelas antigas, subentendendo-se que a introdução num sistema, qualquer que ele seja, de uma entropia, isto é, de um elemento complementar, vai alterar completamente todas as antigas relações das partes”.

Assim, no sistema complexo que é a cultura, constrói-se o imaginário das civilizações pelas relações de imagens que compõe a memória coletiva. Esse imaginário é tecido no cotidiano das famílias e grupos que formam a sociedade. Com o tempo, essas imagens formam conexões maiores com novos valores.

O imaginário é expresso por ideologias, utopias, mitos e rituais que caracterizam a identidades, moldando visões de mundo e comportamentos. As imagens, no sentido mais amplo do imaginário coletivo, fazem a humanidade operar por meio de signos, cujos significados são ampliados, transformados, ou mesmo, desaparecem com o tempo se não forem mais reconhecidos pelo corpo social.

Como parte da linguagem humana, esses signos do imaginário imagético operam relações de comunicação, a constituir a linguagem. De acordo com Chauí (2006, p. 261), “[...] a linguagem articula percepções e memórias, percepções e imaginações, oferecendo ao pensamento um fluxo temporal que conserva e interliga ideias”. A linguagem, assim, possui um caráter de articulação de vivências, e se consubstanciam em formas simbólicas, conforme Fayga Ostrower nos adverte:

[...] Como seres conscientes temos a capacidade de vivenciar o próprio ser e, ainda, de tomar conhecimento do conteúdo de nossas vivências. (...) Temos a capacidade, também, de traduzir esses conteúdos psíquicos em símbolos, formas simbólicas de uma linguagem. (OSTROWER, 1990, p. 51-52).

Para Peirce (2000), a semiótica seria a ciência ligada ao estudo de toda e qualquer linguagem, pois estamos no mundo em uma rede complexa de linguagens onde tudo comunica e é passível de significação através da semiose, da ação do signo. A partir dos signos e da tradução

dos signos é possível o entendimento do mundo, em um movimento ininterrupto de significados, um complexo de relações entre signo, objeto e interpretante.

Para Barros (2010, p. 39) a teoria de Peirce “revela que a linguagem é a única forma de síntese que dispomos para a ligação entre o exterior e interior”. Ou seja, para que haja interação entre a nossa consciência e o mundo externo, na sua apreensão e representação, a linguagem entraria como mediadora.

Como linguagem, a imagem possui seus próprios códigos. O que Peirce (2000) chama de imagem se insere no contexto do ícone (na relação do signo com seu objeto dinâmico), condicionada a relações de semelhança. Os símbolos, por outro lado, dependem de uma lei ou contexto social que os definam como tais, independentemente da similaridade ou não.

Importante é compreender que lidamos constantemente com sistemas de signos que se interconectam em rede e trazem ressignificações imagéticas de acordo com a percepção de cada um, seja do artista, na concepção ou criação da imagem/obra; seja do espectador, em sua interpretação. Cada qual, ao seu modo, terá relações com a imagem de acordo com suas experiências colaterais e, assim, um signo será ligado a outros, na urdidura das significações possíveis.

Ao tratarmos especificamente da região amazônica, devemos notar que, na Amazônia, muitos dos signos nasceram do imaginário construído pelas narrativas orais. Os mitos, lendas e histórias passadas de geração em geração foram associados às condições de vida dos habitantes locais, principalmente do interior, como afirma Marilina Pinto:

Alimentados pelo imaginário das águas e das florestas, os ribeirinhos da Amazônia são os herdeiros diretos do *modus vivendi* originário dos indígenas. De línguas e culturas as mais variadas esses agrupamentos heterogêneos de índios da terra firme trazidos à força para as margens dos rios deram origem a outro tipo físico, o caboclo ou tapuio amazonense. Estes assimilaram uma série de técnicas essenciais à sobrevivência na várzea, no entanto, as antigas sociedades tribais, altamente integradas àquele ecossistema específico, haviam desaparecido para sempre. (PINTO, M., 2008, s/p)

Socorro Jatobá (2001) reforça esta ideia ao afirmar que os habitantes da floresta tem um vínculo vital com a paisagem e a memória. Sobre a paisagem amazônica, a pesquisadora declara: “A grandiosidade e imponência de sua vegetação, a riqueza de sua fauna e a amplidão de seus cursos d’água influem poderosamente na formação do imaginário das nações indígenas e, por consequência, sobre a população das cidades fundadas na floresta.” (JATOBÁ, 2001, p. 94).

Jatobá (2000) faz, ainda, um alerta importante para entender o imaginário indígena, que vem a nos influenciar: não há diferenciação entre natureza e cultura, de acordo com as suas

narrativas míticas da origem do mundo. Tudo está interligado, pois a memória estaria “impregnada de paisagem”. (ibid., p.94-95).

A dimensão simbólica do imaginário amazônico é, assim, elaborada e reelaborada entre o fantástico e o real, a natureza e o homem, em uma dinâmica social particularizada, constituindo o sistema cultural, que molda uma visão de mundo apoiada nas representações que o homem tem de si mesmo e do seu ambiente. Não vemos essas posições como antagônicas, mas dialógicas no processo de construção da cultura local e, por conseguinte, do seu imaginário.

Para Loureiro (1995), a poética do imaginário amazônico foi sendo construída pela imensidão da floresta e dos rios, aqui, “o homem encontra um lugar e um espaço tomados de uma forma peculiar que propiciam o devaneio poetizante” (ibid, p. 59), onde estabelece relações estetizantes. Ainda de acordo com o autor, “Mergulho na profundidade das coisas por via das aparências, esse é o modo da percepção, do reconhecimento e da criação pela via do imaginário estético-poetizante da cultura amazônica” (ibid., p. 58).

Loureiro (1995, p. 222), identifica a cobra-grande amazônica como um “encantado”: “uma das criações do fabulário indígena povoador das encantarias do fundo dos rios é a Boiúna: *mboi*, cobra, uma, preta. A Cobra-Grande, como também é conhecida.” Ele aponta muitas transfigurações possíveis de narrativas da serpente, mas se refere à Boiúna como navio iluminado, como aquela para qual todos se referem, como personagem comum nas diversas narrativas. Esta seria “a transmissão visível do esplendor invisível do rio” ou, como se refere, a “epifania da Cobra Grande” (ibid., p. 223).

Da mesma maneira, para Marilina Pinto (2012), a cobra possui múltiplos significados, com variantes regionais e universais. Segundo ela, a “boiúna, que se confunde com um barco ou navio encantado, talvez seja a imagem mais difundida da cobra-grande na região amazônica” (PINTO, M., 2012, p.85). Ela afirma:

O mito da boiúna transformada em navio iluminado é uma leitura da paisagem na qual o homem é parte integrante. O navio assustador, escondido na pele da cobra, adquire visibilidade, e o mundo das águas assume um sentido humanizando-se como vetor da relação entre o homem e o mundo. (ibid., p. 86 )

Vidal (2007, p. 28) nos informa que “a cobra grande é uma presença recorrente na Etnologia Sul Americana e em todo o Brasil Indígena, de Norte a Sul. Ela está presente também no folclore nordestino e amazônico, na literatura e nas artes plásticas”. Ela demonstra que há diferentes versões do mito da cobra grande, para os povos indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque,

no Amapá, e que estes, atualmente, mesclam suas histórias míticas com sua formação atual cristã. Ainda de acordo com o autor,

Nas sociedades indígenas do Norte Amazônico, o mito da Cobra Grande articula o cosmo, o mundo subterrâneo ou do *fundo*, a terra e o céu. Tem a ver com o território conquistado, ao subir algum rio, e com a organização da vida em sociedade. Trata ainda de migrações de grupos em tempos históricos. Para os Dessana, a própria humanidade foi criada no bojo de uma imensa Cobra-Canoa (...). (VIDAL, 2007, p. 30).

Sobre os Dessana, que narram um dos mais conhecidos mitos da cobra, e o que mais influenciou o trabalho de Bernadete Andrade, não podemos deixar de considerar o livro “Antes o mundo não existia” (KEHÍRI, 1995), que foi recebido com euforia nos circuitos antropológicos e artísticos quando de sua primeira edição, em 1980, por registrar importantes narrativas da etnia, por Firmino Lana (Umusi Parökumu) e Luiz Gomes Lana (Tõrãmu Kehíri), sendo o primeiro livro narrado e ilustrado por indígenas representando sua própria etnia. Quanto à cobra mítica Dessana, os narradores contam que o Bisneto do Mundo

[...] subiu à superfície da terra para formar a humanidade. Levantou-se num grande lago chamado Diáahpikõdihtaru, isto é, “Lago de Leite”, que deve ser o Oceano. Enquanto ele vinha subindo, o Terceiro Trovão desceu neste grande lago na forma de uma jiboia gigantesca. A cabeça da cobra se parecia com a proa de uma lancha. Para eles, parecia um grande navio a vapor que se chama Pamurigahsiru, isto é, “Canoa da Futura Humanidade” ou “Canoa da Transformação” (KEHÍRI; 1995, p. 29)

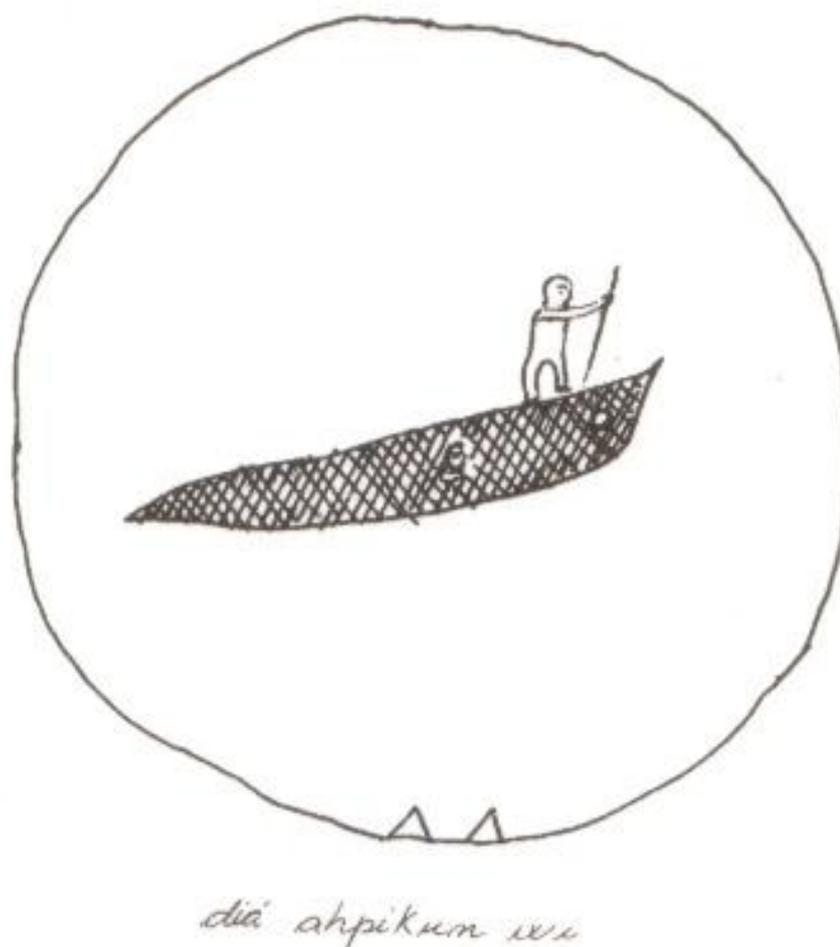
No mito Tukano, a Avó do Dia manda alagar a terra. Então, a cobra Se-pirõ coloca o rabo na boca do rio, e este acaba virando cobra também. Depois que a humanidade surgiu, os Tukano desceram o rio na canoa da Cobra-grande, chegando ao Lago de Leite e a cachoeira de Ipanoré no rio Uaupés. Pinto, M. (2012) nos apresenta uma explicação para a versão do mito Tukano:

[...] A função da cobra-grande na narrativa é promover o dilúvio. Alagando a criação e confundindo-se com o próprio rio faz com que o tempo retorne ao estado de indistinção primordial a fim de agradecer a Avó ancestral. Em seguida cumpre seu destino servindo como veículo de transporte à humanidade recém-criada e despejada no Lago de Leite até emergirem na cachoeira de Ipanoré, dando início à história do povo Tucano. (PINTO, M. 2012, p. 34-35)

De acordo com Pinto, M (2012, p.37), “Nos mitos cosmogônicos das etnias do alto Rio Negro a cobra assume o formato de barco que transporta a humanidade para os locais habitados tradicionalmente”.

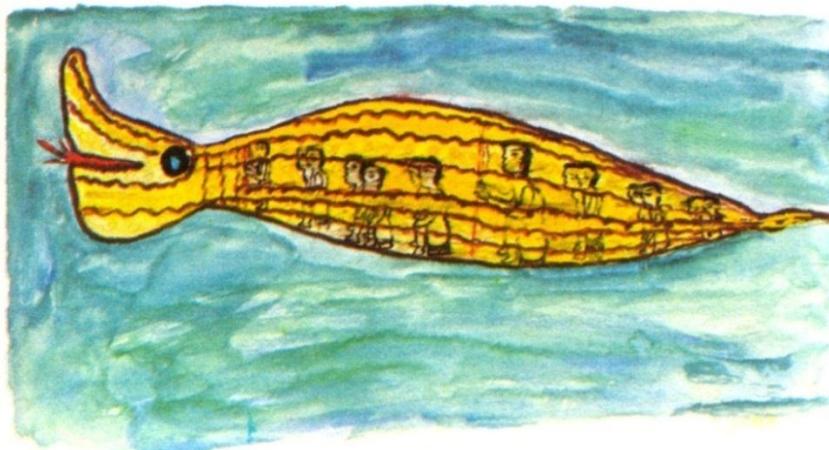
Luiz Lana e Feliciano Lana também registraram as narrativas orais em forma de desenhos, onde expressam a sua visão sobre o “barco-cobra-canoa”. Nestas imagens (Figuras 17, 18 e 19), percebemos as diferentes interpretações visuais dos indígenas, com a cobra associada ao barco ou à canoa, estilizado ou naturalista, com forma da serpente ou não.

Figura 17 – Desenho da Cobra-Canoa Dessana, por Luiz Lana



Fonte: Kehirí; Umusi, Antes o mundo não existia, 1995, p. 73

Figura 18 – Pintura da Cobra-Canoa Dessana, por Luiz Lana (Kehirí Tolomã)



Fonte: Kehirí; Umusi, Antes o mundo não existia, 1995, p. 72

Figura 19 – Cobra-canoa, por Feliciano Lana



Fonte: Ribeiro, 2000, p.40

Ribeiro (2000) em seus estudos sobre a mitologia Dessana faz uma comparação entre os estilos dos desenhos de Luiz Lana e Feliciano Lana na concepção iconográfica da cobra:

Comparando-se o traçado de um e de outro, observam-se algumas diferenças. Uma delas é a simplicidade no desenho de Luiz Lana – sua cobra-canoa – no bojo da qual germinou a humanidade – é mais naturalista que a de Feliciano, tendente a representar quase o batelão que singra o Amazonas. Dir-se-ia que a lenda da cobra-grande – o navio encantado do caboclo amazonense que navega solitário pelo rio-mar com todas as luzes acesas – inspirou o navio-anaconda de Feliciano. (RIBEIRO, 2000, p.38).

Embora em algumas culturas haja certo terror fundado na ligação da cobra com forças maléficas, Monteiro (1995, p. 23) afirma que “[...] no caso amazonense a Cobra-Mãe é responsável por uma série de atividades criadoras e benéficas (mito da criação ou das origens)”, como vimos acima, no caso dos Dessana.

Ribeiro (2000) comenta sobre grafismos pelos Tukano/Dessana, registrados pela antropóloga Reichel-Dolmatoff, que coletou desenhos executados pelos indígenas após experiência alucinógena causada pela ingestão de *caapi*<sup>12</sup>. O pesquisador chegou à conclusão que os signos, que se repetiam nas experiências da maioria, eram projetados de uma memória cultural. Entre as imagens vistas sob a condição de alucinação, havia cobras em diferentes situações. Um dos grafismos representa a cobra-canoa para os Barasâna em linhas curvas repetidas, formando padrão de ondas (Figura 20).

Figura 20 – Cobra-canoa, detalhe do quadro de Reichel-Dolmatoff



Fonte: Ribeiro, 2000, p. 47

Para Monteiro (1995, p. 13) a “Buia-Açu ou Cobra Grande, que porta seu homônimo na serpente sucuriú” é uma “lenda-mito”. Ele afirma que: “Existe a lenda explanatória ou lenda-mito e a correspondente representação astronômica da constelação do hemisfério austral, Serpentarius” (idem, p. 13-14). Os indígenas da região do Alto Rio Negro, como veremos mais adiante, expressam-se graficamente para indicar as constelações.

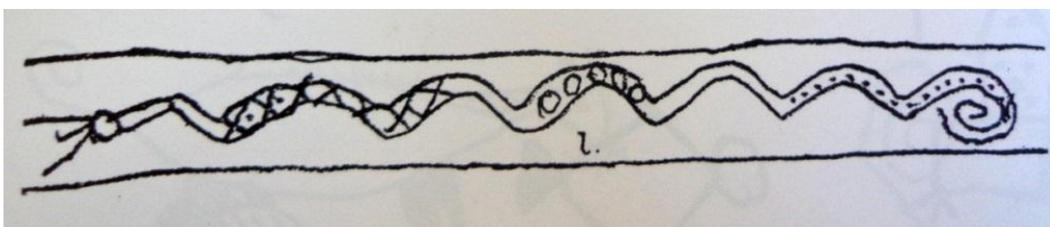
Koch-Grünberg (2009), em sua coletânea de desenhos feitos por indígenas entre 1903 e 1905, coletados na sua viagem no Alto Rio Negro e do Yapurá, apresenta várias imagens das cobras que se ligam a fatores culturais. A construção da imagem da cobra indígena presente em

<sup>12</sup> Bebida alucinógena ritualística feita à base do cipó *Banisteriopsis caapi* que, juntamente com o arbusto *Psychotria viridis*, constituem a Ayahuasca.

seus grafismos e sua mitologia, nasce da própria observação da natureza, do desenho do corpo da cobra, dos rastros deixados na terra, das linhas dos rios, das constelações, etc.

Entre eles, destacamos um desenho da Cobra Grande devido ao grafismo de sua pele (linhas cruzadas, círculos e pontos), e a maneira como a forma de seu corpo (linhas onduladas) foi situada entre duas linhas (quase) retas; além de sua cabeça circular (linha curva fechada) em contradição com a ponta de seu rabo (linha curva aberta). Este desenho em si, afora todas as suas interessantes particularidades, apresenta a força de um grafismo, ou seu princípio, considerando a linha ondulada do corpo. (Figura 21).

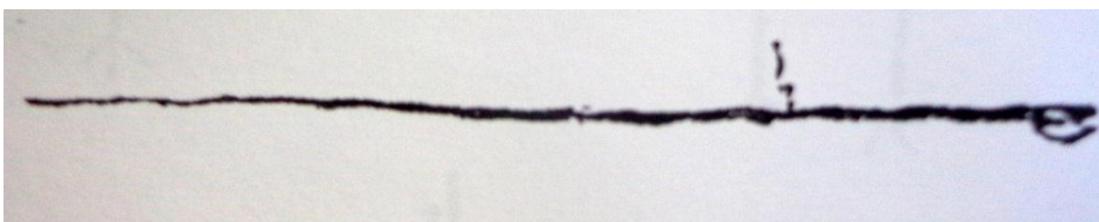
Figura 21 – Desenho da Cobra Grande por Múkuchtiro, Uanána



Fonte: Koch-Grünberg, 2009, p. 173

Vimos, também, desenhos mais simplificados da cobra. Há imagens bidimensionais entre elas, mas selecionamos alguns que priorizam a unidimensionalidade como princípio formador, conforme vemos nas imagens abaixo (Figuras 22 e 23).

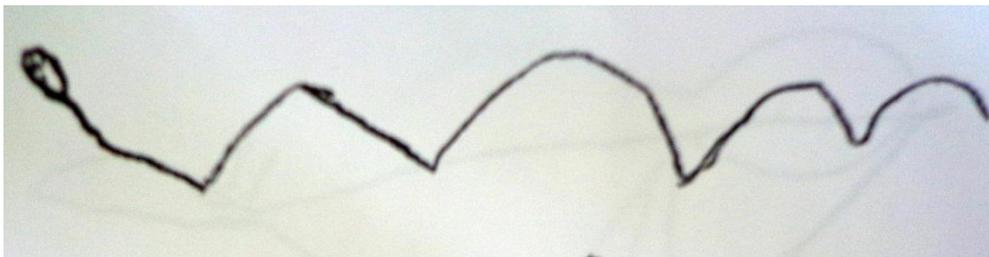
Figura 22- Desenho da cobra por Hyacinto, Baré



Fonte: Koch-Grünberg, 2009, p. 154

Na primeira imagem (figura 22) vemos a linha (quase) reta na sua horizontalidade, sendo que a cabeça é representada por uma linha curva aberta, enquanto na outra (figura 23) percebemos o uso da linha mista em ziguezague com uma forma ovalada fechada representando a cabeça.

Figura 23- Desenho da cobra por Hilário, Baniwa

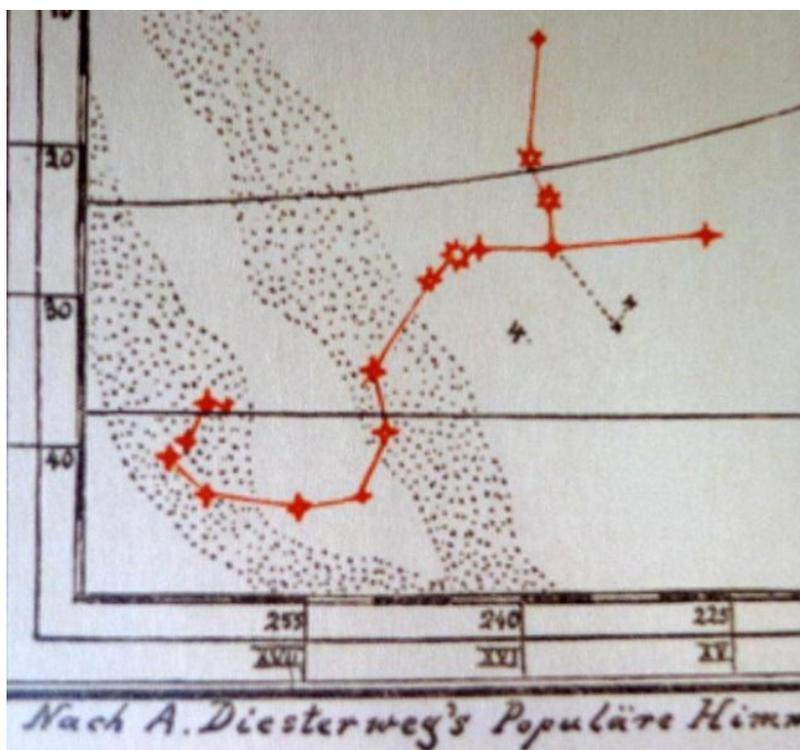


Fonte: Koch-Grünberg, 2009, p. 152

Em ambas as imagens, percebemos uma representação simplificada com linhas curvas, retas e mistas que retiram do objeto dinâmico o essencial da forma – sua linearidade. Assim, vemos que a cobra associada à linha está inserida num contexto cultural.

Além de vários desenhos indígenas, o antropólogo Koch-Grünberg (2009) mapeou, também, a constelação da “Cobra-Grande”. De um mapa da Astronomia popular foram identificadas as constelações e, conforme a visão indígena, marcadas com linha vermelha para melhor visualização. (Figura 24).

Figura 24 - Detalhe do mapa astronômico popular



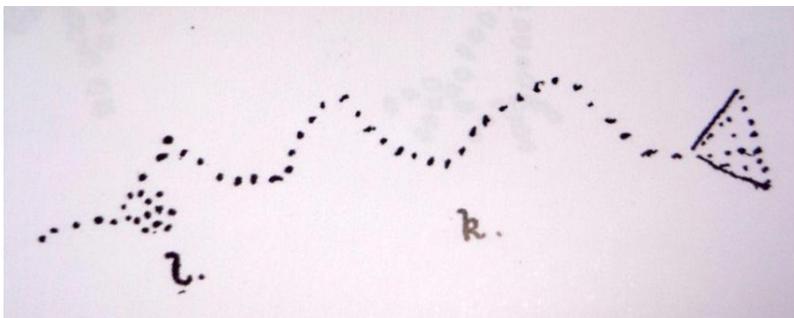
Fonte: Koch-Grünberg , 2009, p. 126

Sobre esta constelação, Grünber (2009, p.122) observa que:

A mais bela imagem de estrelas do céu equatorial (...) é o “Scorpion” (A4), ou como os indígenas o chamam em geral, “a Cobra Grande “(55k, 56i). Especialmente em outubro, quando esta imagem está no alto céu, impressiona vivamente e se parece mais com uma cobra gigante do que com o escorpião, conforme era aceito antigamente. É uma cobra gigante, com faces largamente abertas, com o corpo em audazes contorções.

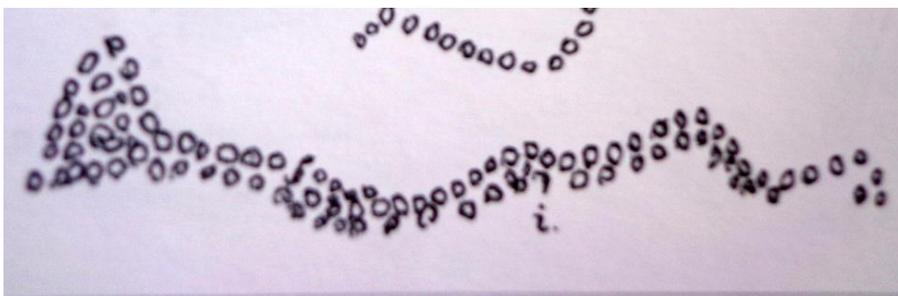
Ao compararmos com os mapas desenhados por dois indígenas - um Tukano do rio Tiquiê, e um Kobéua do rio Cuduyarý – foram notadas diferenças entre seus traços, mas a imagem da cobra observada no céu é evidente em ambos, sendo o formato praticamente o mesmo – linha ondulada com alargamento da cabeça em forma triangular, como um leque espalmado. Nestes exemplos, destacamos apenas a constelação da Cobra Grande, a primeira versão com pontos menores e mais delicados, e a outra, com pontos vazados graúdos (Figuras 25 e 26).

Figura 25– Detalhe da cobra grande, desenhista Tukano (55l e 55k)



Fonte: Koch-Grünberg, 2009, p. 191

Figura 26 – Detalhe da cobra grande por Ualí, Kobéua (56i)



Fonte: Koch-Grünberg, 2009, p. 192

De acordo com Koch-Grünberg (2009, p.122):

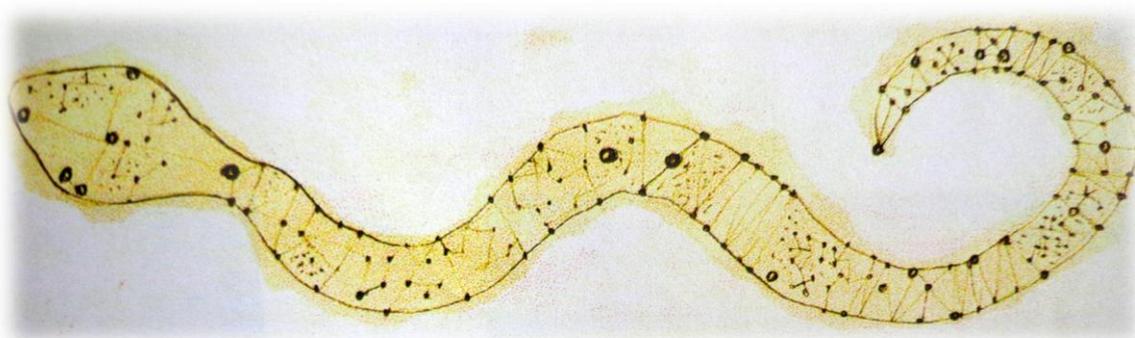
Antares, estrela de primeira grandeza, representa a presa engolida pela cobra, e, na fig. 56i, indicada por um engrossamento, uma estrela de terceira grandeza, situada um pouco ao lado do fim da cauda da cobra, é chamada “Ovo da Cobra” e na fig. 55k está marcada pelo amontoado de pontos (55l)

Vemos a partir das imagens indígenas, a importância da cobra na sua cultura e os diferentes significados que a serpente pode assumir. Além de narrativas populares, mitos e imaginário indígena, muitos artistas já tomaram a cobra amazônica como temática em seu trabalho: os escritores Aldísio Filgueiras (1947-), Jorge Tufic (1930-), Aníbal Beça (1946-2009), Márcio Souza (1946-); os artistas visuais Manoel Santiago (1897-1987), Moacir Andrade (1927-), Otoni Mesquita (1953-), Turenko Beça (1970-), Priscila Pinto (1978-), Francimar Barbosa (1964-). A cobra grande também foi motivo para músicas e manifestações culturais de massa, como o carnaval amazonense e o boi-bumbá.

Artistas e produtores culturais possuem em comum o fato de vivenciar experiências similares ou por viver num contexto semelhante. Mas cada um vai expressar em sua forma e estilo o que percebeu ou apreendeu do ambiente natural e/ou cultural. As imagens se atualizam de acordo com o tempo e a experiência de quem as produz ou interpreta.

Por fim, devemos considerar que “As imagens são modificadas ao longo do processo de desenvolvimento da cultura. Nenhuma delas pode ser considerada como modelo original e imutável das condições interiores da vida do espírito”. (PINTO, M., 2008, s/p). Embora certas imagens simbólicas tenham sumido do nosso cotidiano atual, devemos considerar o seu lugar na nossa memória afetiva. E a arte, juntamente com o mito, é uma dessas potências criativas humanas que fazem ressurgir em nós o nosso estado primordial.

**PARTE 2**  
**POR ENTRE LINHAS, NASCE A SERPENTE...**



*a linha da cobra corre solta,  
por baixo, por cima, pelo lado;  
sente o caminho percorrido,  
deixa rastro e carrega o mito.*

*enrola-se sobre si mesma,  
e dorme em estado de ponto,  
enquanto o lápis, quase zozzo,  
fica na prontidão do sonho.*

*a linha comanda a arte,  
dominando seus percursos;  
a linha se avizinha do plano,  
e depois segue seu curso;*

*a linha cria e recria  
o movimento da vida,  
a ocupação da superfície,  
a marcação da planície.*

*a linha reta é direta,  
corta de ponta a outra;  
rápida e esperta,  
os sentidos desperta;*

*a linha curva serpenteia  
por imprecisas dobras  
que se soltam no espaço,  
soltas que nem cobras;*

*contorcida e retorcida em S,  
destinos secretos descortina;  
e sob o esfumado da cortina,  
some e aparece noutra quina;*

*a tinta brinca de ser corda,  
estica-se em pincelada fina,  
o desejo de percorrer acorda,  
peregrina que nem cobra.*

*quando revestida de cor  
- linha em infinitos tons -  
segue soando mil sons,  
zigzagueando por aí.*

*sabendo ou não, apenas vai!  
sossega e se retrai, pontua.  
ou se embaralha, embolada,  
por entre as folhas nuas.*

*ou se desfaz e se entrega,  
esparrama-se como a rama,  
flui no espaço sem compasso,  
deixa-se levar e se enleva!*

*suave ou grosseiramente,  
a linha se estica por inteira,  
e ocupa de um lado a outro  
o instante de ser e sonhar.*

*e por espaços inabitados,  
corre a linha, que é a cobra,  
e se avizinha da criação:  
da arte, do mito, da vida !*

*a linha origina, desde então,  
o risco para além do papel,  
na aventura do ser errante:  
viagem da transformação...*

*e a cobra se desdobra,  
rastros deixados no chão;  
vira marca espiritual  
na cultura universal !*

*(Priscila Pinto, 2013)*

## 2.1. O passeio da linha pela obra da artista

Por entre as linhas de Bernadete Andrade, mergulhamos num universo do imaginário amazônico, onde cobras ou boiunas, seres encantados mitológico-cosmogônicos aparecem em seus traços. Por causa de sua relação com a forma longa, comprida, a imagem da cobra pode ser associada tanto à sinuosidade da linha curva como à combinação das linhas retas, pois, sendo signo, “[...] mesmo a linha mais simples expressa um significado visível e é, portanto, simbólica”, de acordo com Arnheim (2000, p. 453).

Nesta pesquisa, acompanhamos o uso da linha no trabalho da artista desde seus esboços até a estrutura de suas intervenções no ambiente. Mas, antes de visualizarmos o percurso da linha em sua arte, temos que entender como uma obra artística é constituída para identificar quais elementos se destacam na obra de Bernadete.

Além do possível uso das linhas, que são base do desenho, uma obra de arte é composta por vários elementos visuais, combinados entre si, que contribuem para a sua construção formal: Para Ostrower (2000), a linha, a superfície, o volume, a luz e a cor seriam os cinco elementos básicos da linguagem visual; Dondis (1997) indica os elementos da comunicação visual, que seriam a “matéria-prima” da informação: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento; enquanto Arnheim (2000) estabelece a essência da visualidade através da linha, da forma, da luz, da cor e do movimento em suas relações no espaço.

Para os fins desta pesquisa, reduziremos nossos elementos principais à classificação de Fayga Ostrower (2000), com o foco na linha, embora também tomemos fundamentações conceituais dos demais autores na explicação dos conceitos visuais abrangentes a todos. Segundo a autora, “qualquer marca visual, qualquer elemento na composição tem essa função: a de dirigir nossa atenção, orientando-nos pelos caminhos que podem ser percorridos no quadro – evidentemente, a partir das indicações colocadas pelo artista” (OSTROWER, 2000, p. 34)

Sabemos que uma composição visual pode ser formada por alguns ou por todos os elementos da gramática visual (linha, superfície, volume, luz e cor) e do modo como estes são organizados no espaço. Este espaço, por sua vez, vai ser estabelecido a partir das dimensões e das relações entre os elementos.

No espaço natural que nos cerca há três dimensões que podemos perceber: altura, largura e profundidade, além do tempo. Na arte, a maneira de representar o espaço tem variado durante a história e não necessariamente tem sido utilizado o recurso da tridimensionalidade.

Tanto na arte primitiva, como na medieval, moderna e contemporânea, tem se destacado o uso do espaço uni e bidimensional; apenas o período renascentista preconizou o uso da profundidade através da busca pela tridimensionalidade, de acordo com Ostrower (2000, p. 66).

O espaço também possui qualidades expressivas a partir do movimento visual, da orientação e das direções espaciais. Significa que o posicionamento dos elementos e o seu direcionamento na superfície vai indicar a função da linha no espaço. Vamos nos deter na compreensão da uni e da bidimensionalidade. Arnheim (2000, p. 209) clarifica essas dimensões:

No estágio da primeira dimensão, a concepção espacial limita-se ao sulco linear. Não há especificação da forma. Entidades descorporificadas, definidas apenas por sua localização relativa, podem ser concebidas em termos de sua distância, suas velocidades relativas, e a diferença entre suas direções, entre o vir e o ir.

O autor continua seu entendimento, e afirma que o espaço bidimensional oferece uma “extensão de espaço e portanto as variedades de tamanho e forma” (ARNHEIM, 200, p. 209), e “acrescenta à simples distância as diferenças de direção e orientação.” No entanto, discutindo o espaço unidimensional e bidimensional em relação à linha no espaço, ele afirma categoricamente:

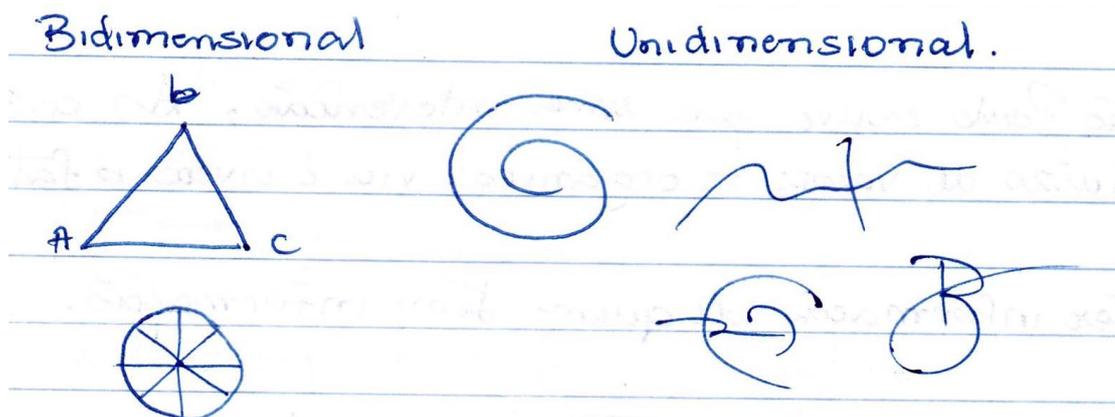
[...] descobriremos, primeiro de tudo, que uma atuação puramente unidimensional parece não ser realizável para a mente humana normal [...]. Da mesma maneira, não se pode ver uma única linha em si desenhada num pedaço de papel simplesmente. Antes de tudo, relaciona-se sempre com a extensão bidimensional ao seu redor. Dependendo do âmbito e também da configuração deste ambiente vazio, a aparência da linha muda. Além disso, parece também não ser possível ver a linha estritamente numa superfície plana. Ao invés, é vista como se estivesse apoiada na frente (ou dentro) de um fundo ininterrupto. (ARNHEIM, 2000, p. 209-210)

A pintura, por si, é uma concepção bidimensional, que oferece expansão de largura e altura no espaço. Se para Arnheim (2000) uma única linha desenhada no papel branco não seria plenamente unidimensional, pois ela seria vista nas suas relações com a superfície, Ostrower (2000) nos indica que um risco na superfície divide-a em dois hemisférios, enquanto a aparência da linha também muda de acordo com sua posição, isto é, mudam também as relações no interior da obra.

Bernadete Andrade esboça um desenho exemplificando unidimensionalidade e bidimensionalidade, onde percebemos, no primeiro grupo, a linha de contorno formando

superfícies, e no segundo, a linha em seu aspecto unidimensional, como objeto. Este esboço fora encontrado em seu caderno de estudos com anotações sobre sua tese (ANDRADE, 2002), o que demonstra a preocupação com a forma na sua busca teórica pela cidade mítica (Figura 27).

Figura 27- Observações visuais da artista em caderno, 1999



Fonte: Caderno de estudos da artista, 1999

Ao tomarmos em consideração a preocupação de Arnheim (2000, p. 69) de que “nenhuma porção de uma obra de arte é absolutamente auto-suficiente”, devemos entender que “a aparência de qualquer parte depende, em maior ou menor extensão, da estrutura do todo, e este por sua vez sofre influência da natureza de suas partes” (ibid idem), seguindo a teoria da Gestalt.

Além do seu estado visível, riscado na superfície, a linha pode ser vista inserida na estrutura linear de uma pintura, no seu cerne, ao formar o esqueleto da obra. Essa estrutura linear, no decorrer da história da arte, tem caracterizado princípios fundamentais de movimentos artísticos, em que se pode vislumbrar a linha por trás da massa pictórica – como no caso do Renascimento.

Ao considerar as definições de Ostrower (2000), Dondis (1997), Arnheim (2000) e Kandinsky (1997), podemos afirmar que linha é uma cadeia de pontos sucessivos, que dão ideia de continuidade; pode apresentar diferentes intenções, apontar direções; dar noção de movimento. Pode ser de vários tipos: reta, curva, etc. No trabalho de Bernadete Andrade, as linhas apresentam-se em curvas e retas e apontam em várias direções e ritmos (Figura 28):

Figura 28- *Sinais Enigmáticos*, técnica mista sobre papel artesanal, 60x32cm, 1990



Fonte: PINTO, P., 2012, p.92

Na obra acima, percebemos como a linha é apresentada em seus diversos tipos e como a artista dita um ritmo ao seu trabalho, dando noção de movimento por sugerir direções a partir dos elementos visuais, principalmente das linhas curvas e retas. Segundo Dondis (1997, p.56),

Nas artes visuais, a linha tem, por sua própria natureza, uma enorme energia. Nunca é estática; é o elemento visual inquieto e inquiridor do esboço. Onde quer que seja utilizada, é o instrumento fundamental da pré-visualização, o meio de apresentar, em forma palpável, aquilo que ainda não existe, a não ser na imaginação.

De acordo com Ostrower (2000, p.66) a linha, sendo um dos elementos básicos da linguagem visual, “vai configurar um espaço linear, de *uma* dimensão. Através dela apreendemos um *espaço direcional*”. Perceber os direcionamentos que ela toma e conseqüentemente o espaço que ela ocupa é de suma importância “porque do *tipo de espaço* que a linha pode caracterizar dependem as qualificações expressivas.” (ibid, p 67). A autora indica, ainda, que a linha possui uma ambiência mais intelectual, diferente da sensualidade emanada pela cor.

As linhas possuem, assim, tanto caráter e personalidade, que, além de definirem o espaço em sua estrutura e posicionamento, podem identificar traços expressivos que caracterizam o trabalho de um artista:

Vendo as linhas, é como se ouvíssemos a voz de alguém que nos fala com certo timbre e certa cadência. Evidentemente, as linhas se referem a alguma coisa; elas vêm carregadas de emoção, e a emoção faz com que o artista se expresse de maneira específica e não de outra. (OSTROWER, 2000, p. 32)

Quanto à questão da direção e do movimento, Kandinsky (1997, p. 50) explica a linha reta: “quando uma força *vinda de fora* faz o ponto se mover numa direção determinada, cria-se a primeira espécie de linha, que mantém inalterada, a direção tomada, como uma tendência a continuar direto ao infinito”. Assim como confirma Ostrower (2000, p. 34) sobre a função direcional da linha: “a linha funciona como uma seta que nos diz: siga por aqui”.

A linha reta, assim, possui tensão e direção, causando, portanto, noção de movimento. As linhas retas podem ser horizontais, verticais e diagonais. Em cada trecho de linha, é configurada uma dimensão espacial, que carrega um movimento direcional, cuja velocidade pode ser reduzida ou aumentada com a introdução de intervalos ou contrastes de direção. (OSTROWER, 2000).

A linha horizontal corresponde à superfície, indica repouso, funcionando como “uma base de apoio fria, que pode continuar em todas as direções” (KANDINSKY, 1997, p. 50-51). A linha vertical - continua o artista e teórico -, possui altura e tende a um movimento “quente”, enquanto a diagonal causa um movimento de característica “fria-quente”. Para ele, por exemplo, o nascimento de uma superfície, como um círculo, acontece a partir do aumento da densidade de linhas retas em torno de um núcleo comum.

As linhas quebradas, por sua vez, em sua forma mais simples, são linhas retas que surgem sob a pressão de duas forças, a cessar com única pressão, formando ângulos (retos, agudos, obtusos e livres). Essas linhas dariam origem a outras superfícies ou possibilidades de plano. Há linhas quebradas mais simples, que dariam origem às formas básicas; e as linhas quebradas complicadas, por sua vez, sofrem várias pressões, como exemplo, a linha em ziguezague. (KANDINSKY, 1997, p. 59-69).

As linhas curvas também são classificadas por Kandinsky (1997) em curvas simples e complicadas. A linha simples “é uma reta, desviada de seu caminho por uma pressão lateral contínua” (ibid, p. 70). O arco formado tem uma força menos agressiva que o ângulo e contém uma duração maior, ou seja, a linha curva é mais lenta que a linha reta. A linha ondulada seria uma linha curva complicada que pode ser formada por segmentos de círculo; de curvas livres; ou combinadas.

Além das retas e curvas, Kandinsky (1997, p. 81), ainda classifica a linha em combinada, resultado da combinação das outras duas espécies, podendo ser: combinada

geométrica, mista ou livre. Ao concluir sua classificação de linhas, ele afirma que, embora se diferenciem, as linhas possuem em comum a sua origem: a força.

A espessura da linha também define características ligadas à sua expressividade, e ajuda a definir a sua direção. Tanto para Kandinsky (1997), quanto para Ostrower (2000), há uma tênue passagem da linha para a superfície, embora para ela o problema seja mais claro. O primeiro pergunta: “Em que momento desaparece a linha como tal, em que momento nasce a superfície?” (KANDINSKY, 1997, p. 79). Enquanto o mesmo afirma que os limites são fluidos e imprecisos, Ostrower (2000, p. 70) responde que as linhas que se interligam ou se fecham sobre si mesmas viram linhas de contorno e delimitam uma área, portanto, definem a superfície.

As linhas possuem, ainda, sentido de ritmo/velocidade/movimento/tempo, independentemente de serem dinâmicas (diagonais e curvas) ou mais estáticas (horizontais e verticais), Ostrower (2000, p. 67) nos informa que

Sempre o espaço linear será frágil e de pouca substância. Sempre será um espaço unidimensional, o que é pouco [...]. A essa dimensão é acoplado o tempo, pois qualquer elaboração formal que façamos com a linha terá, necessariamente, caráter rítmico. Introduzindo-se pausas e modulando-se as velocidades das linhas, modula-se o fluir do tempo.

Existem maneiras de modular o movimento da linha ao introduzirmos pausas, intervalos, contrastes de direção. Neste caso, a velocidade do movimento é reduzida. Quanto maior o contraste, mais lenta será a linha, aumentando seu peso visual; quanto maior a velocidade, menor será o seu peso visual. Por ser unidimensional, a linha suscitará um quê de transparência, fragilidade, leveza visual, imaterialidade, onde o tempo se constitui dentro de um espaço mínimo, que é um espaço direcional. Assim, a linha configura relações de tempo e espaço:

[...] Por exemplo, uma linha contínua é mais rápida do que uma linha descontínua, composta de tracinhos ou pontilhada, pois cada intervalo espacial representa uma espécie de obstáculo interrompendo o fluxo linear; quanto maiores forem os contrastes formais, menos veloz se torna a linha; uma sequência horizontal de traços verticais sendo bem mais lenta – mais lenta e mais pesada – do que a sequência horizontal composta de tracinhos horizontais. (OSTROWER, 1990, p. 38-39)

No trabalho de Bernadete Andrade, a linha ocupa várias funções e expressividades, apresentando-se em diferentes modos, seja a partir de retas, curvas, lentas, rápidas, que expressam um pensar e um sentir. Conforme Dondis (1997, p. 57):

A linha pode assumir formas muito diversas para expressar uma grande variedade de estados de espírito. Pode ser muito imprecisa e indisciplinada, como nos esboços ilustrados, para tirar proveito de sua espontaneidade de expressão. Pode ser muito delicada e ondulada, ou nítida e grosseira, nas mãos do mesmo artista. Pode ser hesitante, indecisa e inquiridora, quando é simplesmente uma exploração visual em busca de um desenho.

De acordo com Arnheim (2000, p. 210), “a linha se apresenta de três modos basicamente diferentes: como *linha objeto*, *linha hachurada* e *linha de contorno*”.

O primeiro tipo se apresenta como linha objeto, que tomam um aspecto independente na composição, ganhando *status* de objeto. Arnheim (2000, p. 210) se refere às linhas deste tipo como “se fossem lavradas em ferro ou feitas de algum outro material sólido”.

Estas figuras simples fazem parte de um todo imagético que caracteriza algumas pinturas de Bernadete Andrade, onde a linha se apresenta como *objeto* unidimensional, como na série de desenhos simbólicos para a cidade mítica, em que a linha se torna uma, como símbolo gráfico em si mesmo. (Figura 29)

Figura 29– Portal da cidade mítica, 21 x 27,9cm, 2002



Fonte: Pinto, P., 2012, p.140

Ao se aproximarem umas das outras, as linhas paralelas criam um padrão visual simples, unindo-se em uma superfície coerente, conforme a leis da simplicidade e da semelhança. Assim, passam a agir como linhas hachuradas, que são tipos de linhas mais características de desenhos, gravuras e xilogravuras. (ARNHEIM, 2000, p. 210-11)

No trabalho de Bernadete, as linhas hachuradas brancas e avermelhadas, que se encontram paralelamente, constituem superfícies menores, combinando com outras, dentro de superfícies maiores, num jogo artístico de qualidade bidimensional, ao lembrar peças de encaixar (Figura 30).

Figura 30 – Desenho com símbolos gráficos (cidade mítica), 2002



Fonte: Pinto, P., 2012, p.139

Conforme o exemplo da obra de Bernadete Andrade (Figura 26), as linhas objeto facilitam a visualização das linhas de contorno, embora, neste caso, haja certo desconforto visual devido ao fator assimétrico dos círculos formados por linhas de contorno com as linhas objeto em si. Arnheim (2000, p. 211-212) afirma que:

A experiência visual global ganha em simplicidade quando esta diferença de configuração é logicamente sustentada por uma diferença de qualidade espacial. Isto é conseguido quando a forma circundada é percebida como um objeto substancial e seus arredores como fundo vazio. No processo, a linha muda de função: de um objeto independente unidimensional transforma-se em *contorno* do objeto bidimensional. Torna-se parte de um todo.

Desta maneira, a linha de contorno envolve uma área e cria um objeto visual, determinando sua forma física. O desenho de contorno, mesmo isolado, produz discontinuidades: “- um pulo espacial do primeiro plano para o segundo plano, uma diferença na densidade das superfícies – às quais um pintor pode acrescentar diferenças de cor, de claridade ou de textura e portanto reforçar a ação da linha” (ARNHEIM, 2000, p. 12).

Quanto ao contorno, Ostrower (2000, p.70) indica que as linhas que formam as bordas criam superfícies, pois delimitam uma área, restringindo o movimento visual. As superfícies (ou planos), por seu caráter bidimensional, possuem as dimensões da altura e da largura. Vejamos a obra de Bernadete Andrade com o contorno de linhas pretas a definir as figuras principais, de cores levemente mais quentes, enquanto o fundo de texturas se apresenta mais claro e suavizado. (Figura 31)

Figura. 31 – Pintura sem título, técnica mista sobre papel artesanal, 60 x 32cm, 1990



Fonte: Pinto, P., 2012, p.91

Ao considerar que “as formas visuais se influenciam mutuamente” Arnheim (2000, p. 39), afirma que “não existe uma coisa tal como uma imagem estritamente plana, bidimensional” (idem, p. 210), pois há uma distinção visual entre objetos e espaço vazio, remanescentes da realidade física.

Embora na arte moderna e contemporânea tenha se tornando tênue ou ambígua, a relação figura-fundo é de suma importância para o entendimento da bidimensionalidade, pois esta, assim, é destacada como superfície, estabelecendo plano sobre plano - em que um deles, o fundo, ocupará mais espaço que o outro, sendo ilimitado; enquanto a outra parte, a figura, seria confinada por uma borda, estando à frente.

Arnheim (2000, p. 218) define o plano de trás como fundo, e o da frente como figura, determinando-a como uma forma ou unidade visual. Portanto, é necessária para o pintor a percepção das relações entre a figura e o fundo, pois a figura deve ser claramente definida como tal (ARNHEIM, 2000, p. 226), visto que chama mais atenção na composição, enquanto o contorno ajudaria a defini-la.

Notamos nos traços característicos da artista um valor que destaca o aspecto onírico da linha num processo de simplificação da imagem a partir da intensificação dos elementos visuais, em série de obras desenvolvidas na década de 90. Algumas delas fazem referência aos artistas Miró e Paul Klee, com suas linhas “sonhadoras” a ocupar o espaço da tela ou papel na bidimensionalidade dos planos, num diálogo de formas, cujo interesse se dava pelo tratamento dos elementos visuais na composição, como o plano simplificado com a bidimensionalidade, a delicadeza dos tons e a linha traçando as figuras.

Uma tela sem título da artista (Figura 32) apresenta a pintura como massa em um fundo de texturas criadas por pinceladas largas e de diferentes espessuras com nuances cromáticas do bege ao marrom, enquanto as figuras são delimitadas pela linha negra, que define a forma das mesmas, como contorno, determinando áreas geométricas com as cores sólidas. A linha também liga zonas na composição.

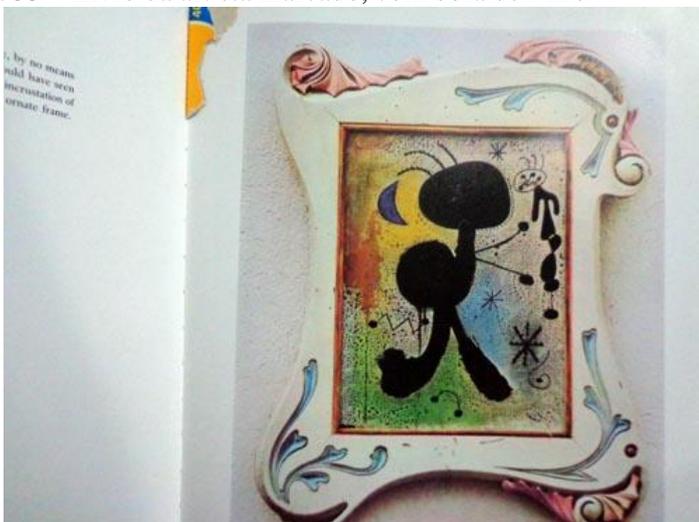
Figura 32 - Sem título - têmpera e acrílica sobre tela, dimensões desconhecidas, 1990



Fonte: Pinto, 2012, p. 86

Na direção das mãos da figura principal, vemos uma forma humanizada, que foi tomada da tela *Painting with modernista frame*, de 1943, de Miró. Encontramos um livro que pertenceu à artista, sobre Miró, com algumas páginas marcadas, entre elas, a que continha esta pintura. Vemos claramente a forma principal da figura de Miró transposta invertida para a obra de Berna. (Figura 33).

Figura 33 – Livro da artista marcado, com obra de Miró



Fonte: Foto da pesquisadora, do livro de Raillard., s/d

Na obra *Catedrais* da série estelar (Figura 34), Bernadete evoca a linha sonhadora, a definir áreas na superfície como contorno e hachuras. A linha age com delicadeza em diferentes zonas da obra, contornando, usando a cor para determinar planos, enquanto os pontos ditam o aspecto onírico da composição, criando superfícies destacadas sobre fundo azul da paisagem noturna.

Figura 34 – Catedrais, pastel sobre cartão, dimensões desconhecidas, 1990.



Fonte: Pinto, 2012, p. 46

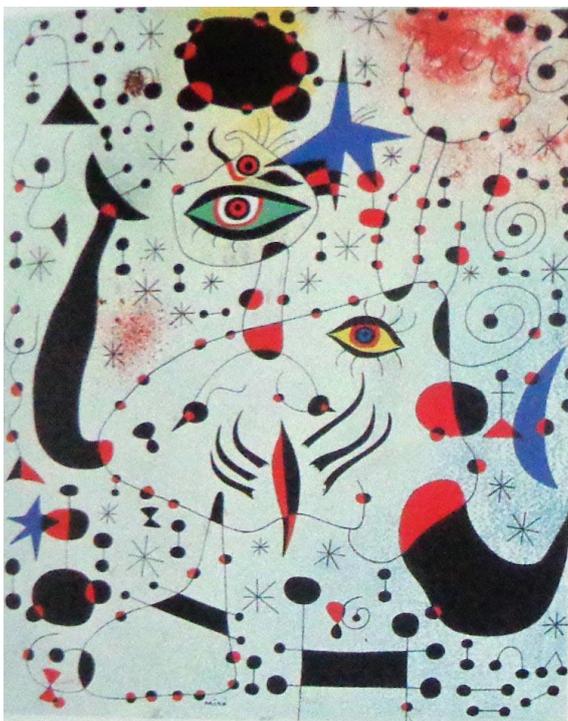
Vemos um contraste entre os pontos e as linhas claras (amarelas e brancas) com o fundo escuro em preto a azul, que destacam o desenho da cidade/catedral. As linhas também delimitam formas quadradas que se repetem por toda a composição, montando as imagens como peças de um jogo. A repetição de áreas irá transmitir uma sensação de harmonia entre as partes, determinando ritmo cadenciado à composição.

Sua paisagem noturna evoca sonhos e faz relação com as constelações, a partir das linhas que ligam pontos no céu, conforme irá pesquisar alguns anos mais tarde em sua análise das constelações dos Dessana através de sua monografia com a leitura de imagem de uma obra do indígena Kehíri Tolomã, utilizando o método do “Image Watching”, criado por William Ott (ANDRADE, 1994) com uma análise comparativa com uma obra de Miró. A linha foi discutida em sua função tanto na arte indígena quanto na arte ocidental.

Para ela, era importante estabelecer relações entre as obras tendo como principal ligação um elemento da linguagem visual - a linha – que daria sentido de universalidade em ambos os trabalhos e, portanto, possível de estabelecer uma ação educativa, com análise comparativa. Ela

se utilizou da pintura *Ciphers and constellations in love with a woman* (Figura 35), da série constelações, de Miró (imagem encontrada no seu livro sobre Miró, com página marcada), e a Iluminação da Jararaca (Figura 36), da série Chuvas e constelações, de Kehíri Tolomã.

Figura 35 – *Ciphers and constellations in love with a woman*, Miró, mista sobre papel, 46x38cm, 1941



Fonte: Raillard, s/d, p 113

Figura 36 – *Iluminação da Jararaca*, Kehíri Tolomã, sem data.



Fonte: Andrade, 1994, p. 5

A jararaca iluminada de Kehíri (Luiz Lana) vai ser referência para muitas obras da artista, como veremos no decorrer deste trabalho, assim como para suas pesquisas acadêmicas. Em 1997, revela: “Tomados pela beleza plástica, desses desenhos, fomos motivados a integrá-los nos nossos estudos para intervenção artístico-ambiental” (ANDRADE, 1997, p.79). Além dos estudos para esta obra no campus da universidade, em 2002, irá influenciar outra intervenção

artística, desta vez, no sítio arqueológico Nova Cidade. Nesta última versão, a linha se integra à natureza.

Como vimos, a linha marca passagens de planos, escritos e desenhos, delinea formas, contornando-as, destacando zonas. Está presente tanto nos desenhos como nas pinturas de Berna, com várias funções visuais, assim como se destaca na intervenção *Iluminação da Jararaca*, em que uma linha formada por velas ocupa o espaço.

Assim, a forma “sempre ultrapassa a função prática das coisas, encontrando em sua configuração as qualidades visuais” que a caracterizam, intensificando a experiência humana, conforme nos ensina Arnheim (2000, p.90).

### **2.3 A construção da imagem ofídica de 1989 a 2006**

A cobra na poética de Bernadete Andrade é um dos principais signos que marca a identidade visual em sua arte. Encontramos diversos vestígios de anotações e esboços de imagens de ofídios nos cadernos e estudos da artista, constituindo-se de índices ou documentos de processo. Não sendo, porém, suficientes para determinar o processo de uma única obra, mas representando partes de um processo mais complexo, de âmbito cultural, que se entende também para fora da obra, complementando o estudo como um todo.

Para tanto, devemos descobrir internamente quais elementos constituintes das obras se repetem e se inter-relacionam na carreira da artista. Foram selecionadas diversas pinturas, estudos e desenhos, de 1989 a 2006, onde a cobra aparece como destaque na obra ou complementar da imagem, além de uma intervenção artística de 2002. Além das obras, seus estudos contidos em seu diário artístico da tese, rascunhos e cartas foram de suma importância para a constituição deste percurso. Sobre o diário, a artista afirma sua importância:

O diário artístico trata de uma interpretação objetivada de uma impressão subjetivada. Nele estão os primeiros rascunhos inspirados em alguns desenhos e fragmentos arqueológicos, onde quase que diariamente eu os via na reserva técnica do Museu Amazônico (...). Lá, no Museu, eu rascunhava e em casa fazia os experimentos com mais liberdade. As imagens, tal como um quebra-cabeça, percorrem os labirintos da memória, pontuando figuras que são frequentes no mito como a *Cobra*, um símbolo ainda muito forte no imaginário amazônica (...). Então, o diário faz alusão a essas expressões primordiais pela estrutura plástica de seus elementos, que são pictográficos em espaços uni e bidimensionais (ANDRADE, 2002, p. 132).

A imagem da cobra, constante em seu trabalho, seria uma imagem geradora ou imagem-embrião (SALLES, 2010), pois impulsionaria o seu fazer artístico, detonando processos criativos. No caso de Berna, a imagem da cobra funcionaria como “elemento detonador de possibilidades de obras” (SALLES, 2010, p.144).

Nesse sentido, podemos estabelecer relações entre uma cadeia de obras no processo de criação poético da artista e situá-las no contexto geral de sua produção. Assim, cada obra faz parte do percurso de criação como um todo, “amarrando” o seu trabalho, entendendo que “gestos de repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer” (SALLES, 1998, p. 19).

Em seu trabalho, notamos a imagem da cobra no seu aspecto linear e geométrico, que passará por transformações estilísticas no decorrer dos anos, mas manterá, no entanto, a sua linearidade gráfica como característica fundamental. A linha, traço marcante no estilo da artista, constituirá base da construção de seus desenhos e pinturas. Veremos, ainda, como as suas formas visuais surgiram das suas buscas conceituais. A cobra, de significado cosmogônico, justificaria sua escolha conceitual a partir de sua forma linear e sentido de origem e de criação. Arnheim (2000), ao perceber a relação entre forma e conteúdo numa obra de arte, explica:

[...] a forma visual de uma obra de arte não é nem arbitrária, nem um mero jogo de formas e cores. Ela é indispensável como um intérprete preciso da ideia que a obra pretende expressar. Do mesmo modo, o assunto não é arbitrário, nem sem importância. Ele está exatamente correlacionado com o padrão formal para prover uma corporificação concreta de um tema abstrato. (...) Nem o padrão formal, nem o assunto constituem o conteúdo final de uma obra de arte. Ambos são instrumentos da forma artística. Eles servem para dar corpo a um universo invisível. (ARNHEIM, 2000, p. 452).

Para facilitar nosso estudo, relacionamos os trabalhos datados em que a cobra seja o signo principal ou que apareça na composição, e fizemos uma relação de obras com o objetivo de criar uma narrativa do fazer, conforme sugere Manguel (2001, p. 27): “quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa”. Na tentativa de uma leitura visual, devemos, ainda, considerar que:

A imagem de uma obra de arte existe em algum local entre percepção: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário

comum, adquirido, de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos. Quando tentamos ler uma pintura, ela pode nos parecer perdida em um abismo de incompreensão ou, se preferirmos, em um vasto abismo que é uma terra de ninguém, feito de interpretações múltiplas. (MANGUEL, 2001, p. 29)

De acordo com os levantamentos realizados, foram encontradas trinta e duas imagens executadas pela artista Bernadete Andrade com a imagem da cobra, entre pinturas, desenhos, estudos coloridos, esboços a lápis e uma intervenção artística registrada por fotografias. Consideramos que não esgotamos o número de referências à serpente em sua obra, e que possivelmente há outros trabalhos que não pudemos acessar.

Montamos um quadro de obras e estudos numerados por ordem temporal, identificamo-las por seu título, dimensão, ano, e acrescentamos algumas notas complementares com o tipo de obra ou estudo. (quadro 1)

Quadro 1 - Relação de obras com a temática da cobra de 1989 a 2006

Nº	TÍTULO DA OBRA	TÉCNICA/TAMANHO	ANO	NOTAS
01	<i>Portal de uma Aldeia</i>	Acrílica e vinil sobre tela, 600 x 160 cm	1989	Pintura/peça central de série
02	<i>Sem título</i>	Caneta sobre papel, dimensão desconhecida	1989	Rascunhos em carta
03	<i>Ritual para uma serpente</i>	Acrílica sobre tela, 110x85cm	1990	Pintura
04	<i>Símbolos de uma Aldeia Esquecida</i>	Têmpera sobre tela, 110x 0,85cm	1990	Pintura
05	<i>Mandalas</i>	Acrílica sobre tela, 110x85cm	1990	Pintura
06	<i>Fragmentos de uma Antiga Aldeia</i>	Têmpera sobre tela, 80x65cm	1990	Pintura
07	<i>Sem título</i>	Pintura sobre papel, dimensão desconhecida	Sem data, anos 1990	Pintura / período estimado
08	<i>Sem título</i>	Desenhos/rabiscos, têmpera e acrílica sobre tela, dimensão desconhecida	1990	Desenho e pintura
09	<i>Sem título</i>	Desenhos em caneta hidrocor sobre papel reciclado sobre canson, 21x 29,7cm	1990	Desenho
10	<i>Inscrições e Oráculos de um povo esquecido</i>	Acrílica e têmpera sobre tela, 100 x 100cm	1995	Pintura
11	<i>Estudo para “Viagem da cobra-canoa no rio do Leite” ou “mito, gente, barcos e canoas cercados</i>	Nanquim e guache sobre papel, 21x 29,7cm	1997	Desenho aquarelado

	<i>pela cobra ancestral”</i>			
12	<i>Estudo para as crianças da cidade</i>	Pintura acrílica sobre papel, 21x 29,7cm	1997	Pintura com anotações
13	<i>Estudo – desenho com símbolos gráficos</i>	Lápis, caneta e aguada sobre papel, 21x 29,7cm	1997	Desenho
14	<i>Estudo para o portal da cidade – Símbolos gráficos</i>	Caneta nanquim sobre papel, 21x 29,7cm	1997	Desenho com anotações
15	<i>A cobra-canoa</i>	Têmpera sobre papel, 70 x 160 cm	1997	Pintura
16	<i>Cobra-grande</i>	Pintura sobre papel, dimensão desconhecida	1997	Pintura
17	<i>Sem título</i>	Caneta nanquim sobre papel, dimensão desconhecida	1997	Desenho
18	<i>Estudo para painel “Iluminação da jararaca”</i>	Técnica desconhecida/ reprodução, dimensão desconhecida	1997	Estudo para Painel
19	<i>Projeto visual para calçada que liga ICHL a FACED</i>	Técnica desconhecida/ reprodução, dimensão desconhecida	1997	Estudo
20	<i>Esboços da cobra grande amarela</i>	Caneta nanquim e aguada sobre papel, dimensão desconhecida	1997	Estudo
21	<i>Esboços da cobra em pedaços</i>	Caneta nanquim e aguada sobre papel, dimensão desconhecida	1997	Estudo
22	<i>Estudo – Saudades da cidade ou grafismo primitivo de vários povos</i>	Técnica mista (colagem, pintura e desenho) sobre papel, 21x 29,7cm	1998	Estudo
23	<i>Sem título</i>	Caneta sobre papel, dimensão desconhecida	1999	Estudo
24	<i>Sem título</i>	Aquarela e lápis de cor sobre papel, 20x 16,5cm	Sem data, anos 1990	Pintura
25	<i>Estudo da cobra transformadora (mito)</i>	Guache sobre papel, dimensão desconhecida	2000	Desenho
26	<i>Sem título</i>	Téc. desconhecida/reprodução, dimensão desconhecida	2001	Ilustração
27	<i>Estudo para intervenção artística Iluminação da Jararaca: uma reverência aos mortos</i>	Lápis sobre papel de agenda, dimensão desconhecida	2002	Esboço/desenho
28	<i>Iluminação da Jararaca: uma reverência aos mortos</i>	Intervenção com velas e cuias, dimensão desconhecida	2002	Intervenção
29	<i>Sem título</i>	Caneta hidrocor sobre papel, dimensão desconhecida	2002	Esboço/desenho
30	<i>Sem título (da série Cidades)</i>	Lápis sobre canson, 21x 29,7cm	2006	Desenho
31	<i>Sem título</i>	Técnica mista sobre canson, dimensão desconhecida	2006	Pintura
32	<i>Sem título</i>	Pintura a guache sobre canson, 21x 29,7cm	2006	Pintura

Fonte: quadro montado pela pesquisadora entre 2013 e 2014.

Nestes trabalhos, vemos a repetição temática da serpente amazônica, elaborada em consonância com as mudanças ocorridas no estilo da artista, de 1989 a 2006. Podemos notar alguns períodos em que a cobra foi encontrada com maior frequência em seu trabalho, como os anos de 1990 e de 1997. No caso de 1997, isto pode ser explicado pelos estudos e obras que a artista realizava para sua dissertação.

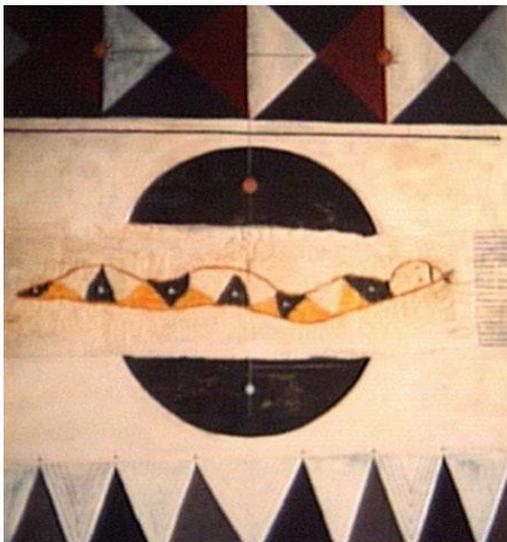
Percebemos neste conjunto de imagens pesquisadas, a escolha e a transformação da forma e, principalmente, o comportamento da linha, de acordo com cada composição. Buscamos, também, sugerir um caminho para a leitura interpretativa das obras, em paralelo com a análise visual da construção das mesmas, na tentativa de perceber a forma como a artista problematizou o signo da cobra.

Ao tomar como base os registros encontrados, a primeira imagem da cobra exposta pela artista encontra-se na série *Portal de uma Aldeia* (Figura 6) que fez parte das exposições de grupo de artistas amazonenses em São Paulo e no Rio de Janeiro, ocorridas em 1989. A primeira exposição, no Museu de Arte Brasileira da FAAP, em São Paul, teve sua abertura no dia 14 de março.

A série *Portal de uma Aldeia* foi executada com a técnica acrílica e vinil sobre tela, consta de dezenove peças, no total de 600 x 160 cm. Seleccionamos a obra central desta série (Figura 37) situada entre dois conjuntos simétricos de nove obras, em que a imagem de uma cobra em preto, branco e amarelo se destaca, entre dois semicírculos pretos, em composição com sequências triangulares em preto, e losangos em marrom avermelhado e branco. Percebe-se uma linha amarela curva que contorna a cobra, destacando-se na sua parte superior.

Nesta imagem, como um todo, linhas curvas e retas se contrabalançam, o que cria interesse e equilíbrio visual. Temos a cobra em seu aspecto linear, mas também preenchida por zonas de cor que geram superfícies. Há, ainda, alguns pontos no centro dos losangos bicolores, no meio dos semicírculos e nas zonas pretas, no corpo do ofídio.

Figura 37 - Detalhe central da obra *Portal de uma aldeia*, 1989

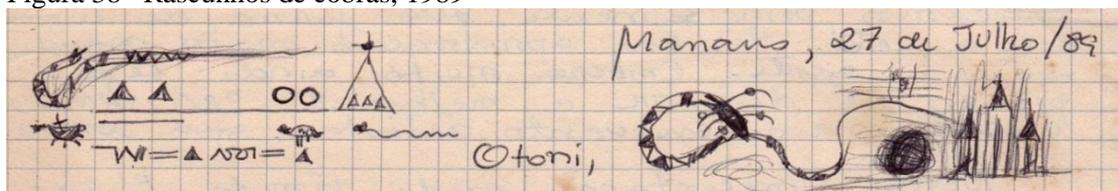


Fonte: <<http://www.itaucultural.org>> Acesso em: 25/02/05

O sentido desta imagem no conjunto todo da série (Figura 6), parece indicar que, no centro do “portal da aldeia” havia uma serpente simbólica, como se esta estivesse saindo de uma espécie de cuia preta. Ao seu redor, as obras que constituem o portal formam, em seus triângulos, o desenho do corpo da cobra, a integrar o todo, como se a cobra fosse o símbolo da tribo.

No cabeçalho de uma das cartas trocadas com Otoni Mesquita, em 1989, importante registro se faz de duas imagens da cobra rascunhadas com caneta preta (Figura 38).

Figura 38– Rascunhos de cobras, 1989



Fonte: Acervo de Otoni Mesquita

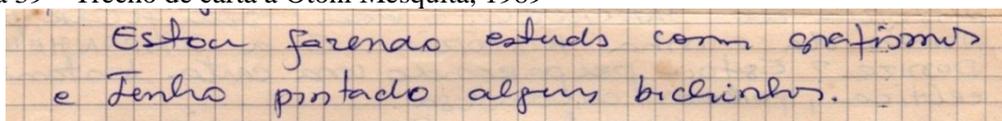
Vemos a primeira cobra do lado esquerdo num conjunto de formas e animais estilizados, linhas retas e curvas. Entre a serpente maior, cujo corpo se contorce (superfície e linha) e o a aldeia (forma triangular), estica-se uma linha reta com formas geométricas menores, ligando-as. No mesmo lado da imagem, vemos uma linha curva, com um ponto na cabeça, que parece indicar outra cobra, desta vez, mais simplificada.

A segunda cobra, do lado direito, também aparece contorcida, com grafismos similares à primeira, mas possui e linhas com pontos que saem de sua cabeça, além da forma circular mais

rabiscada. O rabo, linha comprida, liga a cobra à representação da cidade. O rascunho contém linhas soltas e algumas hachuras, que lhes dão expressão tonal.

A artista admite, nesta mesma carta, a começar sua experiência visual com o uso de grafismos e “bichinhos”, conforme trecho abaixo (Figura 39).

Figura 39 – Trecho de carta a Otoni Mesquita, 1989



Fonte: Acervo de Otoni Mesquita

Transcrição:

Estou fazendo estudos com grafismos e tenho pintado alguns bichinhos.

Seria a cobra, neste momento, um desses “bichinhos”? A artista provavelmente não teria, neste momento, vislumbrado o uso contínuo da serpente em suas obras e a importância que ela teria na sua ligação com a cultura local e investigação formal, embora já tivesse previsto o uso do signo da cobra como elemento de identidade cultural.

Na pintura *Ritual para uma serpente* (Figura 40), 1990, a artista se utiliza de cores frias, talvez na tentativa de expressar uma cobra espiritual ou pertencente às águas. A figura da cobra confunde-se um pouco com o fundo da imagem, embora traga em seu corpo toques de cores quentes para destacá-la na composição. Vemos, novamente, os triângulos no corpo da cobra, com pontinhos em amarelo.

Figura 40 - *Ritual para uma serpente*, acrílica sobre tela, 110x 85cm, 1990

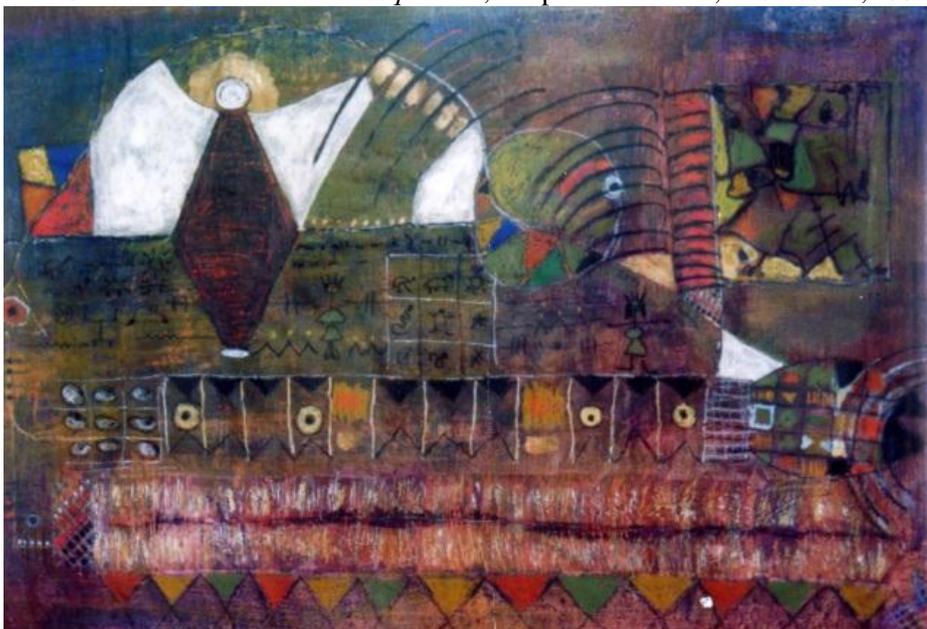


Fonte: Pinto, P., 2012, p. 75

Mas, neste caso, as linhas curvas dominam a composição, seja na grande forma ovalada no centro superior da pintura, na espiral no canto inferior direito, no formato da cobra e outras formas circulares, além de linhas hachuradas, no canto superior direito, que formam uma superfície. As linhas retas são vistas nos triângulos e pequenos quadrados espalhados pela obra. A composição é harmoniosa tanto nas cores, quanto no posicionamento dos elementos, onde a “cabeça” da cobra faz o balanceamento diagonal com a espiral maior. As duas áreas brancas, e a grande área azul constituem superfícies que ajudam a “fechar” a obra em um formato oval, o que preenche grande parte da obra e lhe dá um aspecto de circularidade, ou seja, a continuidade do ciclo (da vida).

Em *Símbolos de uma Aldeia Esquecida* (Figura 41), 1990, a leitura da obra se divide em duas partes: acima, vemos elementos figurativo-abstratos que contrabalançam linhas retas e curvas, as quais fecham superfícies e contornam áreas, além de se apresentarem como objetos individuais.

Figura 41 - *Símbolos de uma Aldeia Esquecida*, têmpera sobre tela, 110x 85cm, 1990



Fonte: Pinto, P, 2012, p. 76

Entre as figuras, podemos identificar um anjo estilizado (seria São Gabriel?), em formas geométricas, além de figuras humanas e animais estilizados. Muitos pontos de luz com toques dourados e superfícies brancas que atravessam a obra na diagonal. Como um todo se mantém os tons terrosos com toques coloridos, que subdividem os planos.

Na parte inferior, vemos a cobra na terra, numa extensão da linha de base. Quase a se confundir com as cores terrosas e esverdeadas do fundo da obra, vemos o corpo geométrico da serpente, como um longo retângulo, formado por losangos traçados com linhas pretas retas na sua base inferior, interrompidas em dois intervalos, aumentando o tempo de leitura da mesma; enquanto superfícies triangulares pretas são fechadas com uma longa linha branca, na parte superior. Ao meio, os losangos são cortados por linhas retas amarelas, tendo algumas áreas destacadas pelos círculos amarelos e pontos pretos. O corpo seria ligado à cabeça da cobra por uma superfície formada por linhas hachuradas brancas. A cabeça é formada por um gradeado de linhas pretas, com micro superfícies coloridas subdivididas. Na área da “boca” da serpente, cortam-na linhas curvas sequenciais, o que sugere movimento, a seguir o padrão de linhas curvas que vem da parte superior, desse a asa esquerda do “anjo”.

A serpente faz parte de um conjunto horizontal na parte inferior da obra, juntamente com outros dois - uma área com cores terrosas quentes e, logo abaixo, uma área formada por triângulos e losangos coloridos, repetindo o padrão do corpo da cobra, mas, com mudanças cromáticas.

Na pintura *Sem título* com fundo em tons azuis e violáceos (Figura 42), vemos a serpente como um longo retângulo em tons de laranja, marrom e amarelo subdividido com formas geométricas e linhas pretas hachuradas e sequenciais. Ao longo da composição, destacam-se pontos brancos e amarelos, linhas retas, espirais e em ziguezague. A artista se utilizou dos efeitos contrastantes de cores complementares. A cabeça da cobra é formada por um meio círculo e padrões geométricos. O destaque desta composição é a cor, enquanto a linha é mais discreta. A obra ter sido pintada no período de 1990-1997, talvez em 1990, pela proximidade que tem com as formas da pintura *Símbolos de uma aldeia esquecida*., vista anteriormente.

Figura 42 - Sem título, pintura sobre papel, dimensão desconhecida, anos 1990



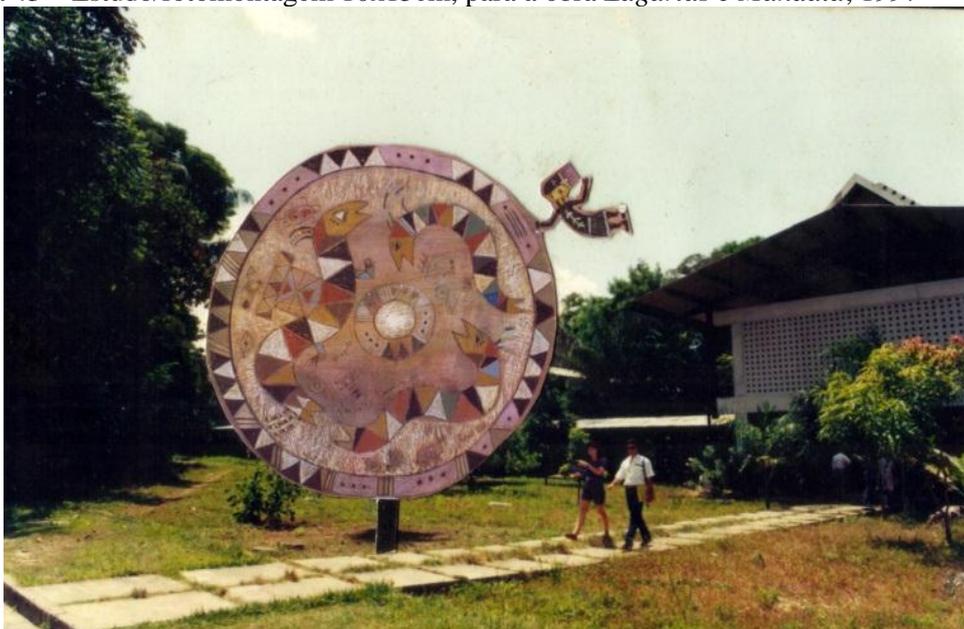
Fonte: fotografia de Ivone Andrade, 2014

Na pintura *Mandalas* (Figura 11), 1990, vemos as referências diretas na cultura indígena, no caso, no universo Wayana Apalai. Embora a referência tenha sido a lagarta sobrenatural, podemos associar esta, para o estudo da forma, com a cobra. Segundo Pinto, M (2002, p. 46): “Os *Wayana* são usuários de técnicas e repertórios decorativos das cobras e lagartas sobrenaturais [...]”.

A estrutura da obra divide-se em duas partes na diagonal: a área esquerda inferior, com duas colunas de elementos verticais e uma base na horizontal; e a área direita, com o círculo e elementos na lateral esquerda. O círculo menor, mais claro, chama a atenção, com o foco da obra. Ao seu redor, imagens de lagartas, serpenteiam em uma roda. Novamente, percebemos o formato triangular no corpo dos seres; mas, desta vez, há um colorido mais exuberante na composição. A geometria dos triângulos se repete, também, na beira do círculo, e na faixa horizontal inferior. As linhas curvas das cobras/lagartas, dos elementos circulares e dos homínídeos mascarados contrastam com as linhas retas que formam as superfícies dos triângulos e os bastões coloridos.

Desta mesma pintura, Berna fez um recorte para realizar fotomontagem que seria um estudo para intervenção artístico-ambiental no campus da Universidade Federal do Amazonas, motivo de seu mestrado defendido em 1997, sob o título *Arqueologia do traço primordial*. Ela faria uma pintura de 3m x3m sobre madeira naval chamada *Lagartas e Mandala*. (Figura 43).

Figura 43 – Estudo/fotomontagem 10x15cm, para a obra *Lagartas e Mandala*, 1997



Fonte: Andrade, 1997, p. 104

Na obra *Fragmentos de uma Antiga Aldeia* (Figura 44), 1990, vemos as relações da cidade de Manaus com o mito da cobra. De acordo com a mitologia Dessana, Manaus representa a 13ª casa da cobra, surgida ao longo do percurso da grande cobra-canoa pelo rio de leite (KEHÍRI, 1995).

Figura 44 - *Fragmentos de uma Antiga Aldeia*, têmpera sobre tela, 80x65cm,1990



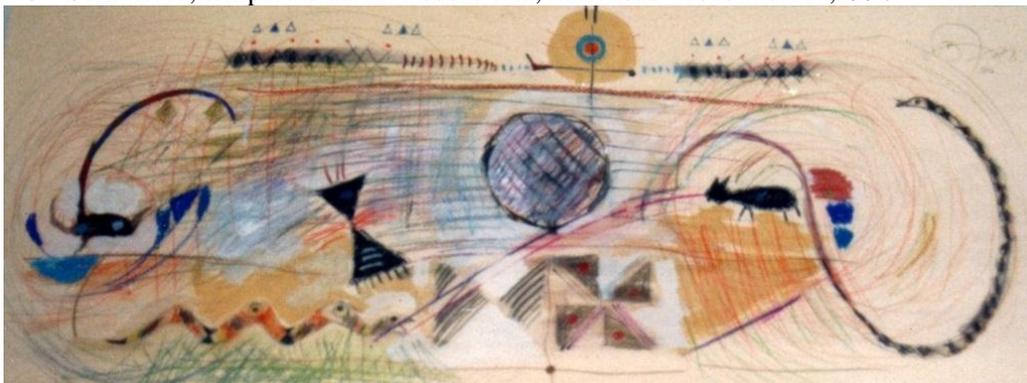
Fonte: Pinto, P., 2012, p 79

Nesta composição, linhas retas e curvas se equilibram no espaço pictórico. Podemos dividir a obra estruturalmente em conjuntos de áreas retangulares. O fundo não uniforme, com aguada e texturas com pinceladas, pintado de marrom, ocre, amarelo, rosa e branco, cria uma atmosfera misteriosa na pintura. As figuras foram desenhadas com linhas finas e delicadas com manchas de cores. Percebemos a cúpula estilizada do Teatro Amazonas na lateral direita da composição, com as árvores da provável Praça São Sebastião à frente. A cobra se situa na lateral esquerda, na vertical; parece que passa às margens da cidade, embora vire a sua cabeça para observá-la. Vemos, também, sua representação gráfica estilizada, como a linha em ziguezague, encontrada no chão da cidade, no subsolo. No centro e lado direito, vemos os fragmentos, pedaços com desenhos simbólicos que contam a história de outra cidade, que não é mais a mesma. Os mesmos padrões do bojo da cobra se repetem em outras áreas da pintura.

No desenho *Sem título sobre tela* (Figura 45), de 1990, vemos a dinamicidade da linha curva em vários pontos da extensão do plano. Há duas imagens da cobra que ajudam nessa relação de movimento, enquanto muitas linhas riscam o espaço. Consideramos como fundo as áreas da cor natural da tela e das extensões de superfícies formadas pelas linhas hachuradas em

diversas cores, que constituem áreas de fundo; e, como figuras, as cobras e outros bichos estilizados, além das figuras geométricas que se destacam no primeiro plano. A obra é equilibrada no posicionamento dos elementos visuais, nas formas e cores, mas possui sua área esquerda levemente maior, com a direita um pouco mais vazia na coloração do fundo e de menor extensão.

Figura 45 - Sem título, têmpera e acrílica sobre tela, dimensão desconhecida, 1990



Fonte: Pinto, P., 2012, p.81

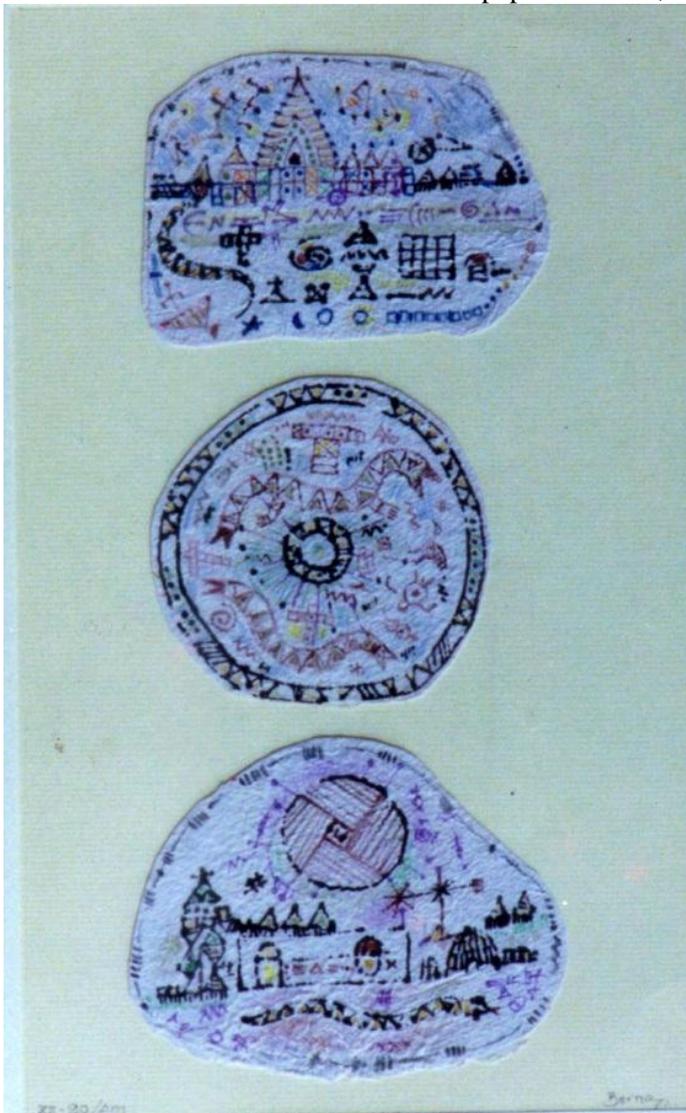
A imagem pode ser dividida em duas partes desiguais, tendo como marca o círculo contornado por grossa linha preta e preenchido com linhas hachuradas em azul, vermelho e preto. À esquerda, destacam-se quatro zonas em preto: sequência de losangos na parte superior, criatura anexada à linha grossa e objeto geométrico (ou seria um suporte de cuia, item mítico Dessana?), além de um duplo triângulo acinzentado na parte inferior central, cujas superfícies se constituem de linhas hachuradas. Estes itens são contrabalanceados do lado direito com outras figuras pretas: a repetição da sequência de losangos em cima, mamífero perto do círculo e serpente, além do conjunto de quatro triângulos isósceles em cinza. As cores também ajudam a balancear a obra: as áreas em laranja, por exemplo, se equilibram no espaço em três zonas principais.

Quanto às serpentes, estas são duas, uma em cada zona. Ambas mantêm as cores da composição, fundindo-se a ela, e são feitas com linhas curvas. A menor, na zona inferior esquerda, possui padrões em alaranjado e preto; a outra, mais longa e preta, situada da lateral ao meio, ocupando quase toda a extensão do lado direito. Percebe-se o padrão triangular nas cobras e nas superfícies circundantes.

No conjunto de três desenhos Sem título (Figura 46), de 1990, em que aparecem três formas orgânicas feitas de papel artesanal, coladas sobre papel canson, temos imagens de cobras

em cada desenho. Todas as cobras das composições são ondulantes, feitas com linhas curvas de contorno, e trazem formas triangulares em seu bojo.

Figura 46-- Sem título – caneta hidrocor sobre papel artesanal, dimensão desconhecida, 1990



Fonte: Andrade, 2002, diário da artista, s/p.

Na primeira área superior, vemos uma espécie de aldeia formada por pontos, linhas e formas geométricas. Os pontos representam as estrelas, e são cruzados por linhas retas, como se fossem desenhadas constelações no céu. Há símbolos gráficos, pontos e linhas curvas, retas e hachuradas pela área do chão, onde uma serpente, desenhada com grossas linhas pretas, cruza a superfície na lateral esquerda, em direção ao alto.

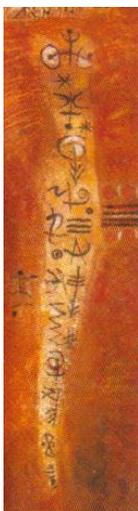
No segundo desenho, situado no meio da composição, vemos novamente uma referência à roda de teto Wayana Apalai. No desenho da artista, circulam a roda uma lagarta e uma cobra

que, na mitologia indígena, são bastante próximas simbolicamente. Novamente os triângulos compõem o corpo da serpente e da lagarta, assim como as laterais do círculo. Linhas e pontos circundam as imagens principais.

Finalmente, no terceiro desenho da composição, vemos representações de malocas e vários elementos formados por linhas retas, inclusive os riscos laterais e o círculo ou “sol” na parte superior, constituído de linhas retas vermelhas. A cobra, com marcas triangulares, situada na parte inferior, serpenteia pela composição, indicando passagem, movimento. Com o círculo acima, forma um triângulo central.

Em *Inscrições e Oráculos de um Povo Esquecido* (Figura 16), de 1995, a imagem da cobra aparece quatro vezes de um lado, e uma do outro, junto à forma em relevo. Talvez não tenha sido intencional por parte da artista, mas, pela lei de fechamento da *Gestalt*, podemos ver tais signos como um todo. Não há linha de contorno nas serpentes, mas podemos perceber seu formato através da superfície clareada da área em que são inseridas inscrições inspiradas nos desenhos de povos indígenas, em que a linha se apresenta em preto, como objeto, e no contorno de pequenas formas, conforme vemos no detalhe da obra (Figura 47).

Figura 47 – Detalhe da obra *Inscrições e Oráculos de um Povo Esquecido*, 1995



Fonte: Detalhe da obra, Pinto, P., 2012, p.102

Estruturalmente, podemos reconhecer dois espaços distintos separados ao meio pela “cobra” esbranquiçada, com quatro subdivisões. O lado esquerdo apresenta uma área mais luminosa devido a manchas em amarelo e pontos brancos. Tons de marrom, vermelho e alaranjado compõem o fundo da obra, ao mesmo tempo, terroso e luminoso. As linhas, no todo da obra, aparece em diferentes zonas, retas e curvas, compondo o espaço com a cor.

Em 1997 a artista realiza um conjunto de obras com o fim de estudo para a intervenção artístico-ambiental no campus da Universidade Federal do Amazonas, motivo de seu mestrado. Alguns dos estudos a seguir fazem parte deste grupo.

No estudo para *Viagem da cobra-canoa no rio do Leite* (Figura 48), 1997, desenho estilizado em nanquim com fundo neutro de aguada em tom de ocre esverdeado, temos um formato oval onde a composição é construída de forma equilibrada. Há simetria na localização dos elementos e a tentativa de repetição de um padrão na esquerda e na direita. Ao redor do desenho, temos duas longas cobras cujas cabeças encontram o sol no topo. As serpentes têm seu corpo cortado por linhas duplas, o que diminui a velocidade das linhas curvas de que são feitas. Por entre elas e ao longo dos seus corpos, vemos canoas, barcos, figuras humanas, animais e padrões geométricos se repetindo.

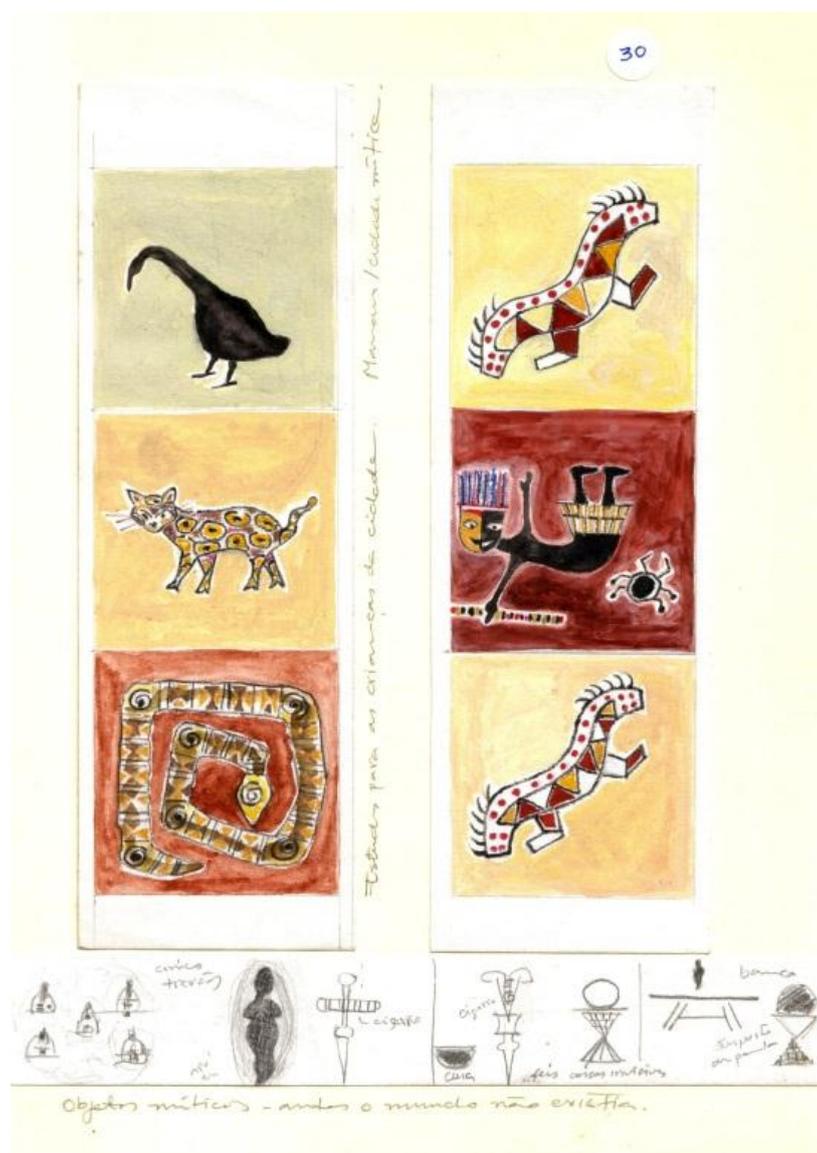
Figura 48- Estudo para *Viagem da cobra-canoa no rio do Leite*, nanquim e guache sobre papel, 21x 29,7cm, 1997



Fonte: Andrade, 2002, p 166

O *Estudo para as crianças da cidade, Manaus, cidade mítica* (Figura 49), 1997, mostra uma série de bichos e personagens, subdivididos em seis áreas, em tons de fundo terrosos e amarelos, em tons claros predominantes de bege, ocre e marrom. Entre as figuras, reconhecemos algumas que já apareceram em outras obras da artista e/ou tem referência no grafismo indígena. Vemos a cobra contorcida no último desenho da primeira fileira vertical. Sobre o fundo avermelhado em aguada, a linha preta de contorno se destaca, assim como as linhas que formam os padrões no corpo – linhas paralelas, triângulos e espirais. Nas cores amarelo ocre e marrom, a cobra possui equilíbrio visual. Sua forma, que se fecha quase como uma espiral quadrada possui interessante apelo visual. Em nota abaixo deste estudo, a artista rascunha a lápis o que seriam os objetos míticos dos Dessana, baseada na obra “antes o mundo não existia”.

Figura 49- Estudos de desenhos *Para as crianças da cidade*, pintura acrílica sobre papel, 21x 29,7cm 1997



Fonte: Andrade, diário artístico, 2002, s/p

No *Desenho com símbolos gráficos* (Figura 50), 1997, vemos, sob um fundo aguado, amarelado e bege, muitos riscos e grafismos a lápis e caneta. Embora a composição esteja “cheia”, percebemos a tentativa da artista em manter o equilíbrio visual simétrico a partir da divisão visual ao meio e da repetição da forma aproximada dos elementos: arredondados, verticais longos, manchas escuras, formas quadradas, etc.

Figura 50- Estudo – Desenho com símbolos gráficos, lápis, caneta e aguada sobre papel, 21x 29,7cm, 1997



Fonte: Pinto, P., 2012, p 131

As serpentes são duas – uma longa na vertical, do lado esquerdo, com padrões triangulares e pontos; e uma na horizontal, na zona central, também com triângulos no corpo. Ambas são formadas por linhas levemente curvas e se mesclam na composição devido à

repetição de padrões e ao excesso de elementos como um todo. Da ponta da cabeça, saem linhas diagonais representando a língua. Os padrões do corpo das cobras se repetem pela composição.

Entre os muitos elementos na composição do *Estudo para o portal da cidade – Símbolos gráficos*, 1997 (Figura 51), que constituem o todo, vemos como as linhas interagem no espaço – seja como objetos soltos, como contornos de superfícies ou como hachuras, e transformando-se em superfícies. As linhas aparecem em sua uni e bidimensionalidade.

Figura 51- *Estudo para o portal da cidade – Símbolos gráficos*, nanquim sobre canson, 21x 29,7cm, 1997



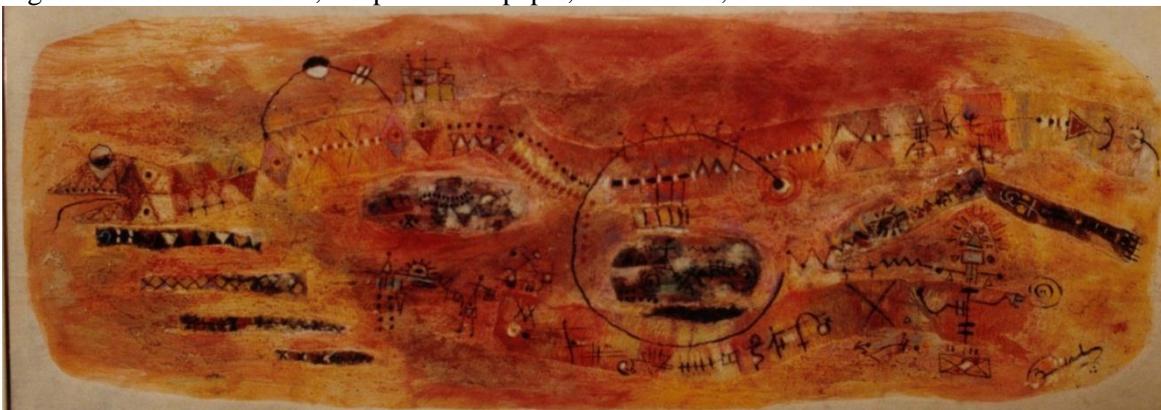
Fonte: Andrade, diário artístico, 2002, s/p

A cobra bidimensional pode ser notada no lado direito, em linhas curvas com triângulos no seu bojo. A ponta da cabeça apresenta uma característica já vista em outros desenhos – a língua bipartida, com duas linhas diagonais saindo do extremo da cabeça. Além desta cobra, há outra, unidimensional, pois podemos tomar a linha curva com ponto numa das extremidades como simplificação gráfica do signo da cobra. Esta forma de representação da cobra, é comum de povos indígenas amazônicos, como veremos no final, e a artista a retomará em alguns momentos de sua carreira. Se quisermos ir além, ainda mais simplificada, a linha em ziguezague, seria um resumo do padrão corporal do ofídio, sua abstração total. A cobra em si, ou seu rastro.

Vemos, também, as anotações da artista em seu esboço, revelando suas referências imagéticas do grafismo Kayabi, retirados no livro *Diário do Xingu*, de Berta Ribeiro, um livro referencial imagético para Bernadete Andrade.

Na pintura *A cobra-canoa* (Figura 52), de 1997, visualizamos uma serpente que atravessa a pintura de uma ponta a outra na horizontal, com seu corpo quase confundido com o fundo oval de coloração não uniforme em vermelho-telha, laranja e amarelo, com efeitos que variam entre opacidade e transparência. Desta vez, a cobra não é traçada com linhas em seu contorno: o seu corpo se destaca por causa da textura criada por uma tira de papel colada sobre a superfície, onde foi desenhado seu grafismo com linhas, pontos e preenchimentos de cor. Apenas na cabeça da cobra foi traçada uma linha marrom de contorno, assim como nos triângulos, losangos e outros traços. A cobra se situa na parte superior da composição; linhas pretas formam semicírculos em torno da figura; enquanto formatos semelhantes, curvos, sob mesma textura, apresentam espécies de símbolos gráficos.

Figura 52 - A cobra-canoa, têmpera sobre papel, 70 x160 cm, 1997



Fonte: Pinto, P. 2012, p. 133

O título da obra e o seu conteúdo gráfico – como os pequenos agrupamentos formados em seu entorno - revelam a narrativa da criação da humanidade pelos Dessana como referência. Notamos a cobra-canoa a navegar no rio de leite, e dar origem a aldeias no decorrer do seu percurso fundador (KEHIRÍ, 1995).

A pintura *Cobra grande* (Figura 53) é uma das mais expressivas obras no uso da linha. Esta preenche, em tons de dourado, a superfície da cobra, que se destaca no fundo marrom avermelhado difuso. A linha forma micro desenhos e estabelece conexões entre áreas detalhadas. O grafismo tem aspecto etéreo, alterna formas triangulares e circulares espiraladas, com linhas retas e pontos, que lembram padrões de rendados ou referências a constelações. A cobra, nesta pintura, parece ter relação com os elementos de criação da terra, do céu e do fogo.

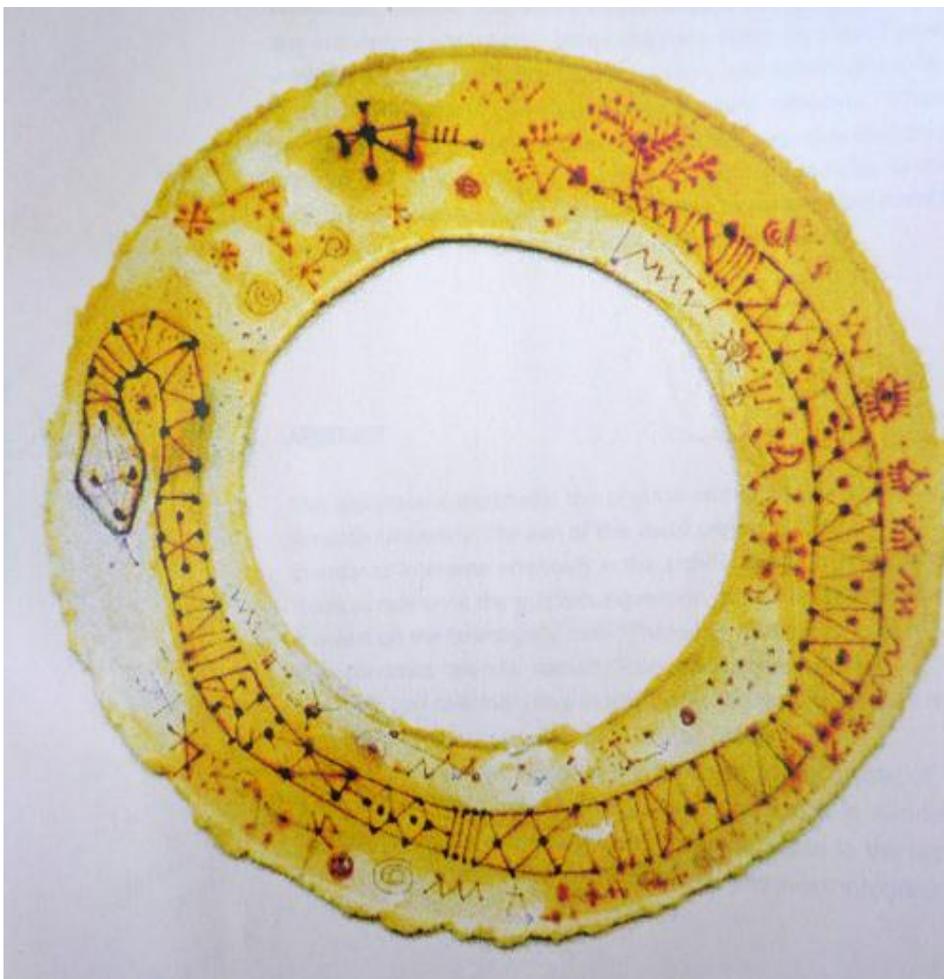
Figura 53- Cobra grande, pintura sobre papel, dimensão desconhecida, 1997



Fonte: Andrade, diário artístico, 2002, s/p

No estudo sem título de uma cobra circular (Figura 54), única do tipo, vê-se o desenho de uma cobra circular, linear curva, cujos traçados se interconectam pelo seu interior, com linhas retas cruzadas e pontos. No exterior, pontos e linhas também se interconectam estabelecendo tramas. O desenho nos remete ao ciclo da vida e à cobra celeste.

Figura. 54- Sem título, nanquim sobre papel, dimensão desconhecida, 1997



Fonte: Andrade, 1997, p. 5

No estudo para o painel *Iluminação da Jararaca* (Figura 55) que ficaria na cantina do Instituto de Ciências Humanas e Letras da UFAM, o fundo, em diferentes tons de azul e violeta, destaca a cobra construída de pontos brancos, que corta o painel da diagonal. A linha de contorno da cobra se constitui na junção visual dos pontos pelo princípio do fechamento da Teoria da Gestalt, mas também há ligações físicas dos pontos com linhas retas no corpo do ofídio. A linha está visível, também, nas formas que representam os corpos celestes em linhas retas e espirais. A artista se baseou na cobra estelar do calendário econômico Dessana relativa ao mês de outubro, constelação chamada *Iluminação da Jararaca* (ANDRADE, 1997).

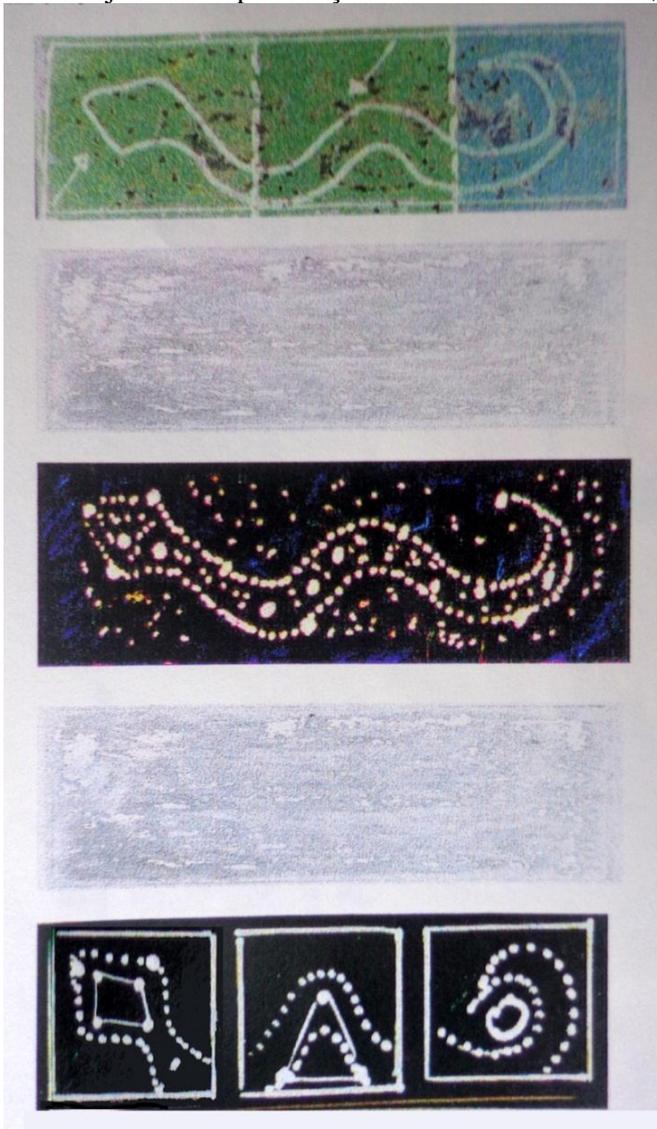
Figura. 55 - Estudo para painel Iluminação da Jararaca, técnica e dimensão desconhecidas, 1997



Fonte: Andrade, 1997, p. 108

O projeto visual para calçada (Figura 56) era a ideia de ligação entre o ICHL - Instituto de Ciências e Letras - e a FACED – Faculdade de Educação - da Universidade Federal do Amazonas. Foi baseado, também, na jararaca da constelação dos Dessana, que seria responsável pela abundância das chuvas no mês de outubro. A artista fez esta composição em 1997 para seu projeto de calçada, mas os desenhos das cobras foram baseadas na obra *Iluminação de jararaca*, de Kenhirí, a qual a artista redesenhou várias vezes para sua monografia *As constelações segundo Joan Miró e Tolomã Kenhirí*. (ANDRADE, 1994).

Figura 56 - Projeto visual para calçada entre ICHL e FACED, técnica e dimensão desconhecidas, 1997



Fonte: Andrade, 1997, p. 112

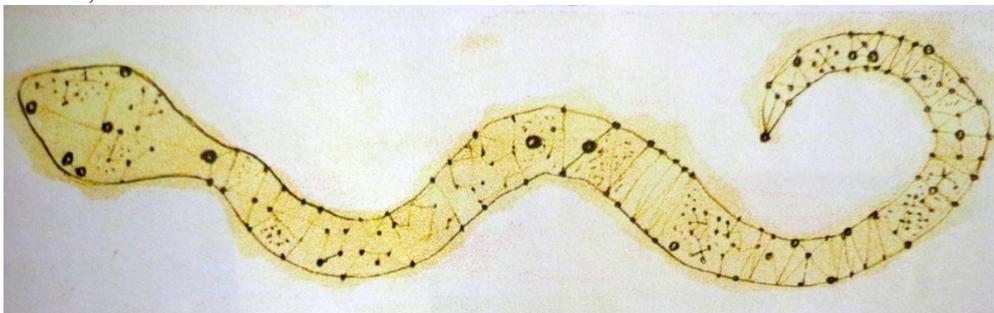
No estudo para calçada, vemos três imagens retangulares da cobra, alternando com retângulos cinza, para destacar as serpentes. A primeira acima foi construída com uma linha de contorno curva branca contínua, utilizando tons suaves de verde e de azul. A segunda, composta por pontos brancos em fundo escuro azulado com pontos brancos e amarelos. Os pontos unem-se visualmente e formam, também, uma linha curva de contorno. A terceira e última cobra, é formada por linhas quebradas e pontos brancos. O corpo é separado em três zonas pretas, demarcadas com linhas brancas e linhas de pontos contínuos. A cabeça é formada por um losango em pontos e linhas.

Tanto o estudo para calçada quanto o painel *Iluminação da Jararaca*, e outros, estavam ligados ao seu estudo do mestrado com a intervenção artística no Campus da Universidade do Amazonas. Sobre o conjunto de obras, ela afirma:

Quanto ao aspecto formal, lembramos que a construção da imagem, tanto no mito cosmogônico quanto na expressão gráfica das chuvas e constelações, apresenta elementos estruturais análogos ao da arte contemporânea, pelo uso do espaço bidimensional, de suportes variados, e pela simplificação da forma ou expressão da fantasia, tornando-se um registro gráfico não tradicional, na medida que a criação das imagens no contexto tribal exprime também ideias abstratas. (ANDRADE, 1997, p. 27 ).

O esboço da cobra grande amarela (Figura 57) foi baseado na cobra da constelação Dessana, formada de pontos e linhas. A linha curva, de contorno, percorre a cobra dando noção de continuidade e sinuosidade. O movimento da linha curva diminui por causa dos pontinhos em cima da mesma, que interferem na sua leitura. Há um movimento emergente no desenho.

Figura 57 - Esboço da cobra grande amarela, caneta nanquim e aguada sobre papel, dimensão desconhecida, 1997



Fonte: Andrade, 1997, p. 114

O esboço da cobra em pedaços (Figura 58) foi realizado no mesmo contexto do estudo da cobra amarela acima. A artista subdividiu os desenhos ao tomar como referência a constelação do calendário Dessana: iluminação da jararaca (cabeça), ovos da jararaca (meio), e rabo redondo da jararaca (rabo), como vemos nas referências de Andrade (1997) aos desenhos indígenas. Os pontinhos lembram as estrelas e as linhas, os possíveis desenhos formados pela sua ligação. Em todos os casos vemos linhas curvas abertas.

Figura 58- Esboço de cobra em pedaços, Caneta nanquim e aguada sobre papel, dimensão desconhecida, 1997



Fonte: Andrade, 1997, p. 114

No estudo *Saudades da cidade ou grafismo primitivo de vários povos* (Figura 59), de 1998, vemos a serpente na área de foco principal, quase ao centro da imagem, ao lado direito da figura humana, sob o bastão, desenhada em linhas curvas, com pontos, losangos e triângulos. A cobra parece estar ligada à sabedoria, por estar acompanhada de uma figura egípcia que aparece como uma espécie de guardião do conhecimento.

Formalmente, podemos dividir a obra em três blocos maiores, que mantêm cores aproximadas em suas áreas menores. Além da serpente citada, encontramos referência ao grafismo de seu corpo na lateral esquerda, em preto. Neste caso, são formadas superfícies, com linhas de ligação em cada placa. As linhas aparecem como objeto e superfície e, além da referência explícita da linha no grafismo indígena (no canto esquerdo), a artista faz referência à linha do artista catalão Miró, como vemos no canto direito superior.

Figura 59 - Estudo – *Saudades da cidade*, técnica mista sobre papel, 21x 29,7cm, 1998



Fonte: Pinto, P., 2012, p. 128

Há duas datas nos lados opostos do papel com mês e cidade— Agosto, 1998 e São Paulo, 1988 – e não chegamos a uma conclusão das razões de tais anotações, mas o mais provável é que a última data prevaleça. Neste período (1988), a artista morava em São Paulo por causa dos estudos do seu mestrado e este desenho revela a saudade que sentia de sua cidade, como vemos, além do título “Saudades da cidade”, os trechos “saudades, Manaus” e “*I want to go back to Manaus*”, entre outras referências encontradas no corpo do trabalho.

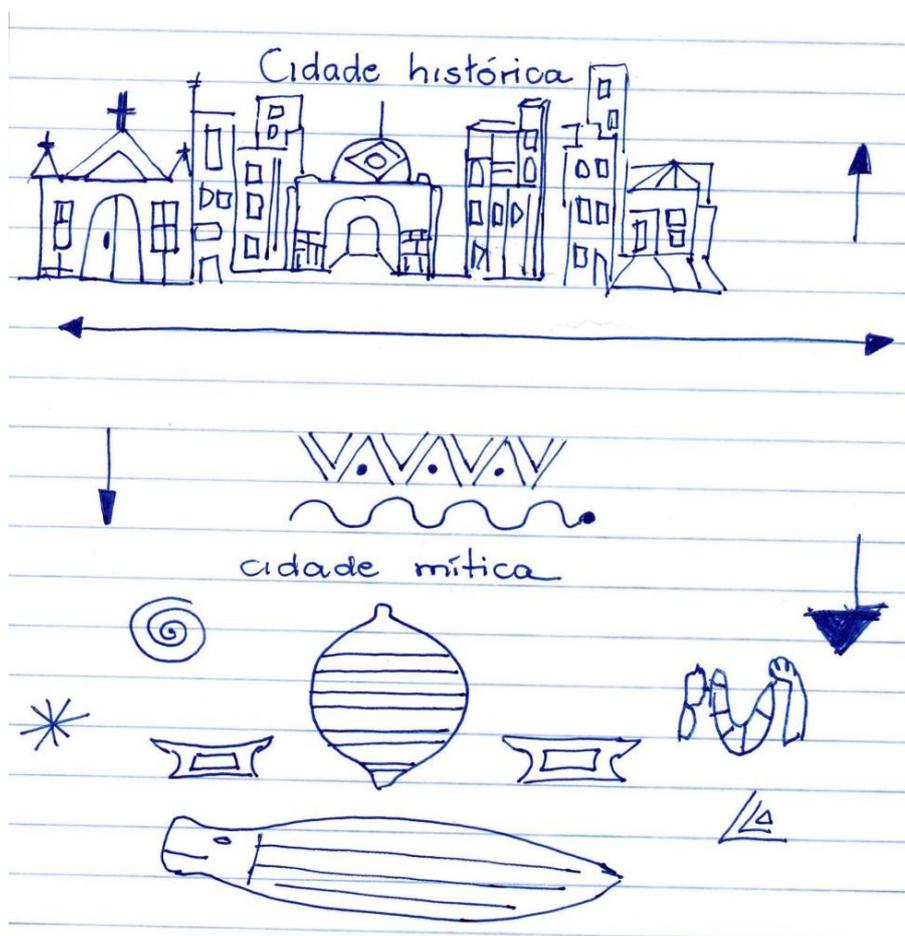
Interessante perceber o pensamento de Bernadete Andrade sobre o seu fazer artístico nas pistas que deixa em trechos escritos, anotações, estudos, etc. Neste estudo, os trechos escritos a caneta e a lápis, revelam uma faceta do seu pensar no período: “Tudo está em levar a termo e depois dar a luz. As obras de arte são uma infinita solidão” - na mesma área desta frase, as letras do nome da artista.

Outra escrita: “Ser artista não significa calcular, nem contar, e sim amadurecer como a árvore que não apressa a sua seiva, mas enfrenta tranquila as tempestades da primavera”. Isto demonstra que, no período, a paciência laboriosa em moldar seu espírito de artista, que tinha mais relação com a experiência e a subjetividade, do que com “fórmulas” predeterminadas.

No seu caderno de estudos deste período, que ela usava, entre outras coisas, para escrever suas ideias para o projeto de doutorado, encontramos um desenho a caneta que possui

duas imagens abstratas referenciais da cobra mítica. A imagem está dividida em duas partes: a cidade histórica e a cidade mítica. Nesta, logo abaixo de um grafismo que lembra a escama da cobra, de há uma linha curva com um ponto numa das pontas, podemos interpretar como uma serpente estilizada ( que ela retomou algumas vezes); abaixo dos objetos sagrados, vemos, agora, a referência à cobra-canoa Dessana, tomando o desenho de Kehíri como exemplo. (Figura60)

Figura 60 – Desenho a caneta sobre folha de caderno, dimensão desconhecida, 1999



Fonte: caderno de estudos da artista, 1999

A obra *Sem título* a seguir faz parte de um conjunto de pequenas aquarelas com data atribuída na década de 1990. Nesta obra, vemos mais da metade do corpo da serpente formada por superfícies vazadas contornadas com finas linhas (com pontos dentro) e formas coloridas triangulares preenchidas, além da cabeça combinando forma circular e triangular. A linha em ziguezague constitui o rabo da serpente, também em vermelho. Note-se que a linha curva do corpo da serpente, que a “fecha” como um todo, é formada pela continuidade das superfícies. Na

área superior e inferior, vemos ligadas por uma fina linha vermelha central, manchas circulares e semicirculares com pontos em seu interior. A cobra, nesta composição, apresenta leveza e parece flutuar por entre formas arredondadas. Linhas, pontos, cores e superfícies constituem os elementos visuais presentes nesta pequena obra. (Figura 61)

Figura 61 - Aquarela e lápis de cor sobre papel, 20x 16,5cm, anos 1990



Fonte: fotografia de Gabriel Andrade, 2014

No Estudo cobra transformadora (Figura 62), 2000, podemos ver uma linha curva contínua contornando a superfície da figura, que adquire expressão de movimento lânguido. A artista utiliza cores quentes na cobra, tendo o preto nos contornos de linhas e preenchimento de subáreas internas e grafismos. Ao fundo, efeito aquarelado suave, que destaca a figura. No corpo da serpente, desenhos, traços e outras referências ao grafismo indígena.

Figura 62- Estudo da cobra transformadora (mito), guache sobre papel, dimensão desconhecida, 2000

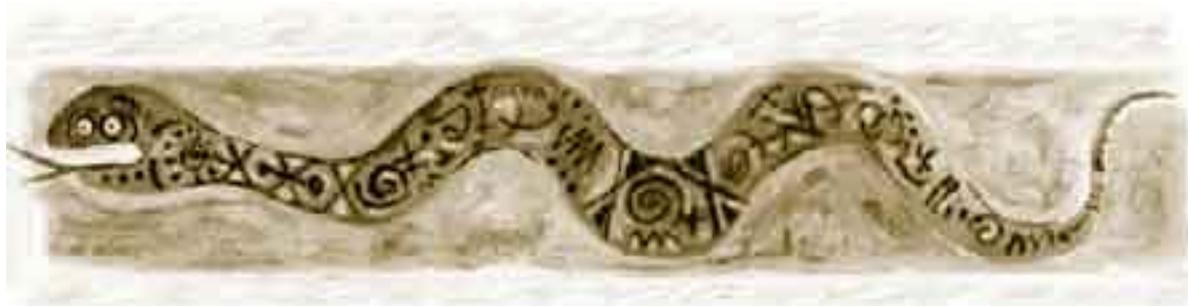


Fonte: Andrade, 2002, diário artístico, s/p

Na escrita a lápis ao pé do desenho, vemos o nome “estudo da cobra transformadora (mito)”, o local, o ano e a técnica. Neste período, ano em que fazia seu doutorado, a artista buscava referências imagéticas para sua cidade imaginária (a Manaus mítica), e a cobra era um dos símbolos primordiais para a construção desta cidade, conforme seu pensamento (ANDRADE, 2002).

De 2001, encontramos a reprodução de uma ilustração da artista publicada em um artigo sobre Manaus como 13ª casa da cobra, a partir da narrativa Dessana. Ilustrando este texto, há uma cobra pintada suavemente sobre fundo em aguada, com linhas em diferentes grafismos em seu interior (Figura 63). O simbolismo da cobra se revela no trecho: “Senhora das águas, conhecedora dos mistérios do rio e da mata, é o ancestral que dá origem às primeiras malocas ou casas transformadoras” (ANDRADE, 2001). O estilo desta serpente lembra a cobra colorida realizada em 2000 (Figura 63).

Figura 63 - Ilustração do artigo Manaus: a casa da cobra, 2001



Fonte: Série Memória. Manaus: Editada pelo Governo do Estado do Amazonas/Secretaria de Estado da Cultura, Turismo e Desporto. 2001. v.73. p. s/p

No ano de 2002, ela realizou também um estudo para intervenção artística *Iluminação da jararaca; uma reverência aos mortos*, assim como a intervenção artística em si, realizada num sítio arqueológico em Manaus, que fizeram parte da pesquisa desenvolvida em sua tese

sobre a cidade soterrada. Este estudo e os registros fotográficos da obra serão analisados no capítulo 3, seção 3.3.1. , quando será descrito, também, seu processo de criação.

Esta obra teve relevante papel na carreira da artista por ter sido o ponto culminante de sua pesquisa de doutorado, quando apresentou em sua obra plástica conceitos que vinha trabalhando sobre a cidade histórica e mítica.

Durante dezessete anos de trabalho, a imagem da cobra repetiu-se várias vezes tanto em esboços quanto em trabalhos artísticos. Até este momento de sua carreira, em geral, a artista pintava obras maiores sobre tela e papel e apresentava seus estudos em folhas de papel pequenas ou cadernos.

A partir de sua internação em 2005, devido à severa cirurgia, seguida de pesado tratamento contra o câncer, a artista para de utilizar materiais com resíduos tóxicos, como óleos e sprays, e deixa de pintar em telas grandes. Volta-se aos materiais mais suaves, como lápis grafite, lápis de cor e tintas à base d'água, como acrílica, guache e aquarela. Deixa de pintar em telas grandes e dedica-se ao papel em tamanho A4, realizando estudos, desenhos e pequenas pinturas entre 2005 e 2006.

Em 2006, a artista executa a série *Cidades*, com a técnica de lápis sobre papel canson. Esta série é um conjunto de quatro desenhos, todos sem título, dos quais uma das imagens é a única que possui a cobra grande. (Figura 64)

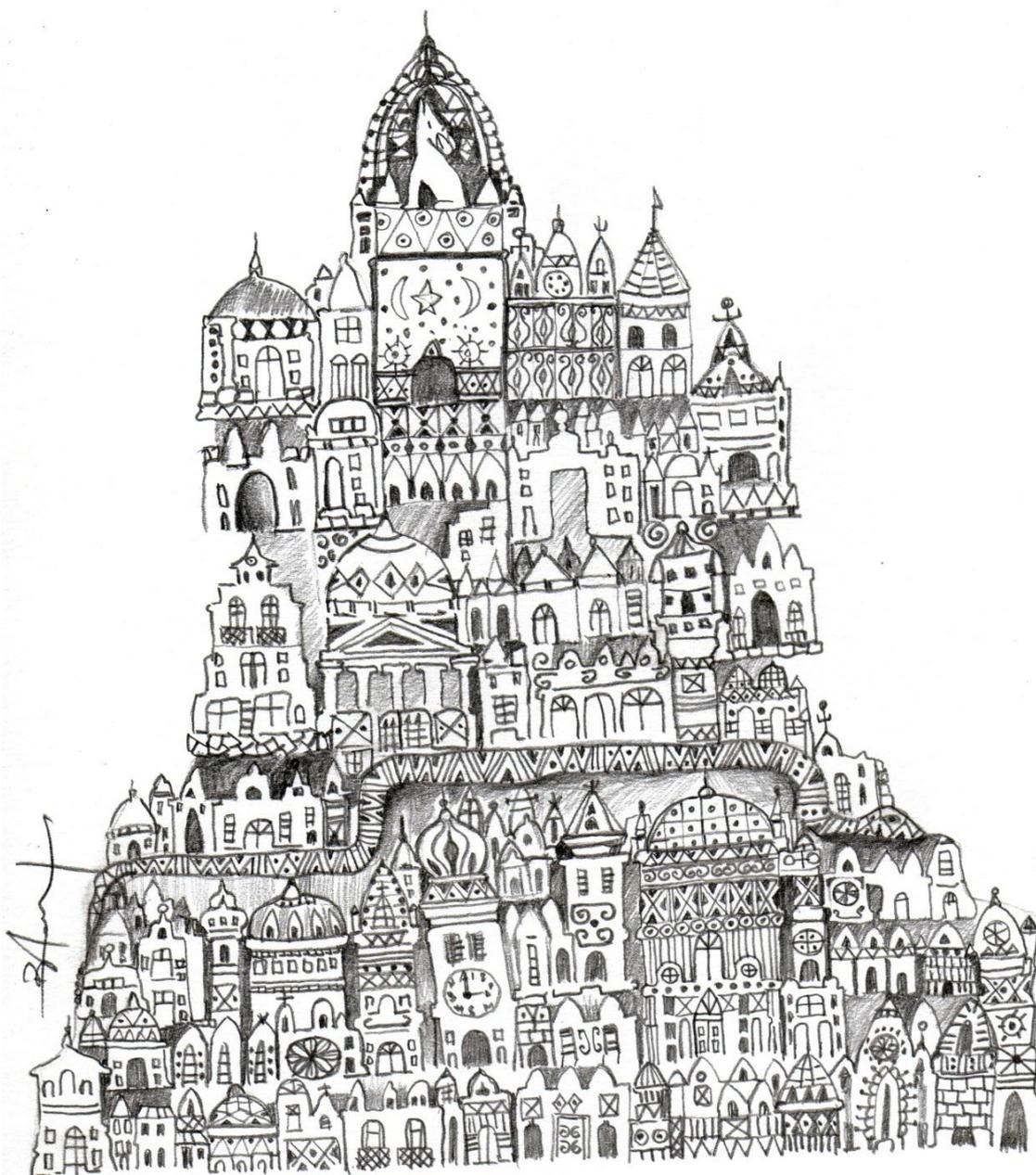
Quanto à serpente, está discretamente estendida no prolongamento da cidade imaginária, cruzando-a por entre as casas e templos e, ao mesmo tempo, incorporada a ela. Estaria de passagem ou soterrada? De acordo com a lenda dorme uma cobra sob a cidade. Dizem que, se ela acordar, ela se mexerá, criando fraturas pelas ruas, assim como quedas de barrancos no rio. Pinto, M. (2012, p. 191) reforça: “[...] Lembramos de que uma das moradas da cobra é debaixo do porto”. A autora conta-nos, ainda, sobre uma das versões da lenda da cobra grande amazônica:

[...], dizem que no porto da cidade de Óbidos, no Pará, vive uma cobra-brande, dormindo escondida na terra, com a cabeça debaixo do altar de Nossa Senhora na igreja da matriz. A cauda está no fundo do rio; se a cobra acordar a igreja cai. Maria Caninana mordeu a serpente para ver a igreja cair; ela não acordou, mas se mexeu. A terra rachou desde o mercado até a matriz de Óbidos. (PINTO, M. 2012, p. 54).

Vemos a construção da cobra principalmente a partir da combinação de linhas retas, curvas, hachuradas, cruzadas, paralelas, e das linhas com função de tom e de contorno, responsáveis pela formação de micro superfícies. Nesta imagem, além da linha, destaca-se a

variação de tons da escala de cinza. Quanto à sua forma, a serpente deste desenho é feita com linhas curvas e padrões geométricos em seu interior. Vemos retângulos, pontos e linhas paralelas que se alternam e se repetem no grafismo do corpo da cobra, além de sua grossa linha de contorno, na tentativa de destacá-la no desenho que possui tantos detalhes.

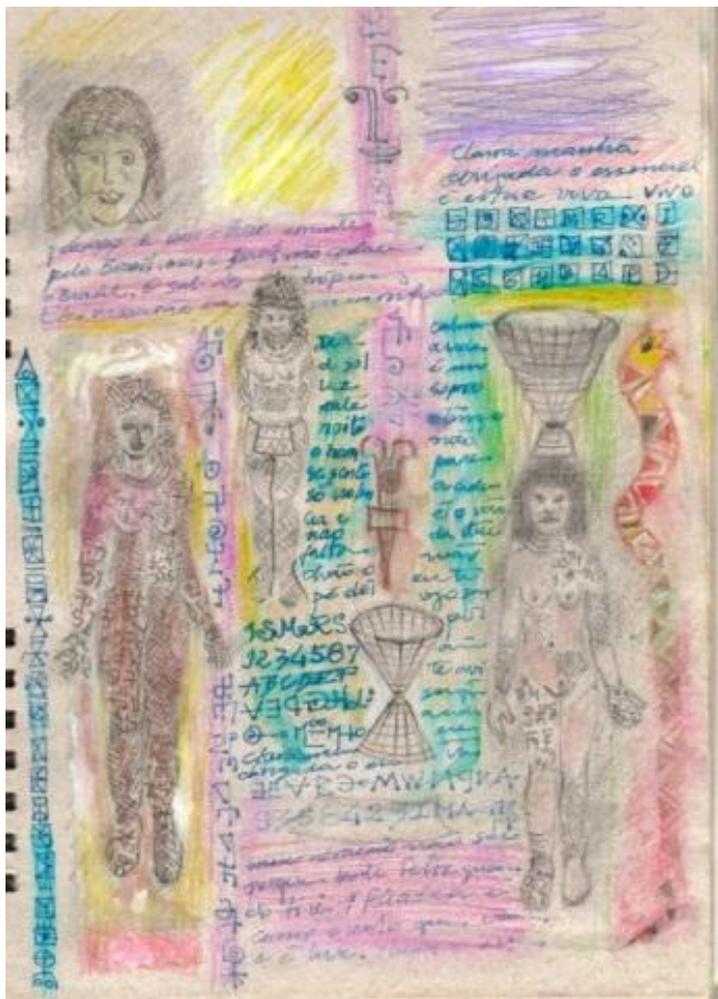
Figura 64 - Desenho sem título da série Cidades, lápis sobre papel, 21 x 27, 9 cm, 2006



Fonte: acervo de Priscila Pinto, 2014

No seu caderno de esboços, encontramos um desenho pintado a lápis de cor com escritos em caneta – alguns em português, outros, em forma de símbolos inventados (Figura 65), possivelmente de 2006.

Figura 65-. Desenho do caderno de esboços da artista, técnica mista, 2006



Fonte: acervo da família da artista, 2014

A composição se define a partir das zonas de cor com escritos e figuras humanas que se equilibram juntamente com a representação de alguns objetos sagrados para os Dessana, situados no meio, como o porta-cigarros e suportes de cuia. A cobra, a nosso ver, aparece em dois signos – um azul, do lado esquerdo, em que a serpente é abstrata, construída em formas geométricas sequenciais e grafismos (que visualmente se fecham e nos fazem completar a imagem do ofídio); e a outra, do lado direito, aparece em sua forma mais orgânica, figurativa, com grafismos triangulares. Esta, em cores quentes, contornada com linhas vermelhas, e borrada em mais da

metade de seu corpo, quase apagado. Entre os escritos, perto da segunda cobra, uma frase chama atenção: “clara manhã obrigada o essencial é estar viva VIVO”.

Há uma pintura da artista s/título (Figura 66), atribuída a 2006, cujo fundo possui um tom marrom avermelhado intenso, onde as linhas se destacam em bege e dançam pelo espaço em diversos grafismos: retas, curvas, hachuras, objetos, superfícies, contornos, que representam grafismos de aparência ao mesmo tempo primitiva e sofisticada, como que saídos de um tempo imemorial. Identificamos figuras humanas, bichos, objetos sagrados, estrelas, formas puras. Entre eles, o signo da cobra, de forma bastante simplificada.

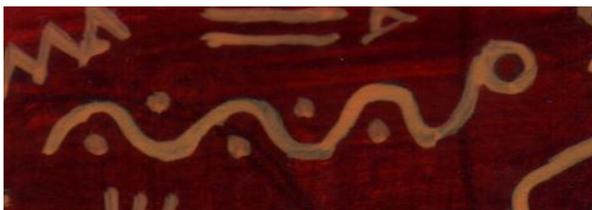
Figura 66 - Pintura sem título, acrílica sobre canson, 21x 29,7cm, 2006



Fonte: acervo da família da artista, 2014

Conseguimos perceber três, que seguem um mesmo padrão: apenas a linha ondulada para o corpo e a linha fechada circular para a cabeça. A primeira, no topo da imagem, possui linha circular fechada na cabeça e pontos na cavidade da linha corporal, lembrando o caminho da cobra dos Yanomami (Figura 67).

Figura 67– Detalhe da obra sem título, de 2006



Fonte: recorte da pesquisadora, 2014

As demais imagens de cobras - situadas na lateral esquerda inferior da pintura - são as mais simplificadas, pois são apenas formadas por linha curva no corpo e linha fechada circular na cabeça. Tais imagens lembram a representação da cobra pelos indígenas do Alto Rio Negro (figuras 22 e 23) colhidos por Koch-Grünberg. Destacamos as figuras para melhor visualização (Figuras 68 e 69) e percebemos as semelhanças:

Figura 68- detalhes da obra sem título, de 2006.



Fonte: Recorte da pesquisadora, 2014

Figura 69– detalhes da obra sem título, de 2006.



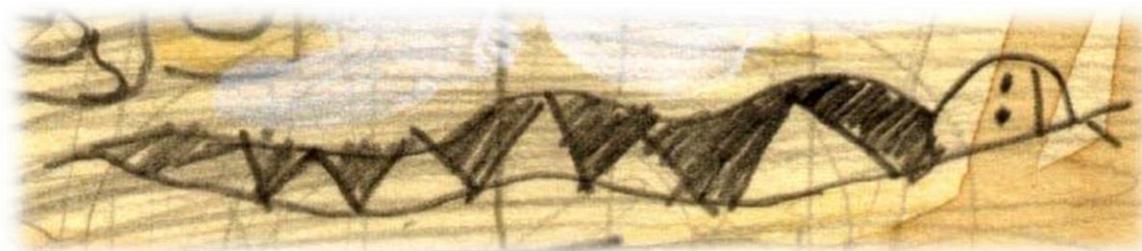
Fonte: recorte da pesquisadora, 2014

Refletimos sobre esta obra, como uma das últimas em que encontramos o signo da cobra reconhecível. E imaginamos que a artista, depois de um longo período de dezessete anos (1989-2006) a buscar a forma ideal para este signo amazônico que tanto a perseguiu em seu processo de criação, finalmente tenha chegado à simplificação total da forma que unisse a linha à própria origem.

Em outros trabalhos, ela já havia desenhado a cobra desta maneira simplificada, de forma inconstante, experimentando, ao mesmo tempo, diversas possibilidades de representação visual e conceitual da serpente. Percebemos que, entre as formas escolhidas pela artista para metamorfosear a cobra como criação, está linha em si, apenas ela; e que Bernadete Andrade chegara à conclusão plástica de que a linha e a cobra, enfim, sendo as mesmas, poderiam ser representadas por um só signo.

### PARTE 3

## A LINHA E A COBRA COMO METÁFORAS DA CRIAÇÃO



*e assim se fez o mundo:  
da linha, o instante do sonho;  
ela se esparramou pelo espaço  
de toda a humanidade:  
a criação ganhou forma  
aos dois anos de idade;  
a garatuja, o princípio  
da descoberta mais linda:  
de que podemos criar!  
a linha em movimento,  
a escorrer pelos dedos,  
extensão de quem somos,  
espécies de deuses pagãos!  
daí que fomos buscando a razão  
do que já estava antes de nós:  
a criação antes da criação  
e veio o mito pra contextualizar  
de onde viemos, aonde vamos,  
e para explicar que o mundo  
não existia antes de existir  
ou que sempre estivera ali  
ou que nem sempre fora feito  
de todas as coisas que há...  
olhando o mundo em volta,  
as formas começaram a revelar:  
as linhas que estão sem estar,*

*na estrutura das formas visíveis,  
seguram-nas sem aparentar  
sustentando as superfícies todas;  
natureza das coisas invisíveis  
que não se veem, mas estão lá.  
assim nasce a forma viva:  
a linha, o movimento, a vida,  
na terra, na água, no ar:  
a serpente imaginária,  
signo profano e sagrado,  
o perfeito arquétipo linear,  
que se faz também circular:  
vida e morte, morte e vida...  
sempre haverá esperança!  
a criação se faz, assim,  
do risco de uma criança  
a garatujar pelo chão,  
e do bicho-linha, enfim,  
que não rasteja em vão,  
pois sua marca restará  
nos corpos e nas almas  
de quem souber olhar...  
e remanescerá!*

*(Priscila Pinto, 2014)*

### 3.1 – Metáforas da criação: arte, mito, vida

Ao ter em comum os princípios da criação, a arte se relaciona com a própria vida. Quando se cria, estabelecem-se conexões entre o visível e o invisível, e se fundamenta, através da forma, o aparecimento de mundos particulares. De acordo com Ostrower (1990, p. 217): “Todo ato de criação é um ato de compreensão que redimensiona o universo humano”.

Por conseguinte, o homem é moldado, em seu espírito, a partir da sua própria invenção e das formas por ele criadas com as quais vem se relacionando por milhares de anos. Ao inventar, aproxima-se do instante gerador da vida e se reposiciona diante do mundo.

Kandinsky (1997, p. 134) afirma que o objetivo da sua teoria (artística) seria encontrar a vida; tornar perceptível sua pulsação, e constatar a conformidade às leis de tudo o que vive. “Assim, recolhemos fatos vivos – enquanto fenômenos isolados e em suas relações [...]” (ibid 134). Com isto, vemos a busca do artista em estabelecer a conexão entre suas formas artísticas com a própria vida que, em princípio, possibilitou-lhe o impulso da criação.

Para Focillon (1983, p. 11), “a vida é forma e a forma é modalidade de vida”. Para ele, a natureza seria regida por uma relação entre formas que não seria apenas ocasional e sem esta relação não poderia haver vida natural. A arte seguiria a mesma lógica: “As relações formais em uma obra de arte e entre as obras constituem uma ordem, uma metáfora do universo”. (ibid. idem).

Percebemos, neste contexto, a busca de muitos artistas pela criação, na relação entre arte e vida como princípio interior através da forma: “Nessa busca de ordenações e de significados reside a profunda motivação humana de criar. Impelido, como ser consciente, a compreender a vida, o homem é impelido a formar” (OSTROWER, 1984 p. 9).

Salles (2010) considera a criação como transformação, na medida em que as relações estabelecidas no próprio ato criador criam novas formas:

A criação, como um processo em rede, destaca o estabelecimento de relações; no entanto, para compreender melhor o ato criador, interessa-nos a natureza destes vínculos, que podem ser observado sob o ponto de vista das singularidades das transformações operadas. Estas transformações acontecem nos modos como se dá a percepção do artista, nas estratégias da memória, nos procedimentos artísticos agindo sobre as matérias-primas e na força da imaginação. (SALLES, 2010, p. 26)

Para isso, o entendimento da relação entre os signos é de importância fundamental para serem estabelecidas essas relações com o ato criador. Segundo Peirce (2000), no contexto dos signos icônicos, estes poderão ser divididos em três níveis, que são: a imagem, o diagrama e a metáfora – os chamados hipoícones.

A imagem estabelecerá uma relação de semelhança com seu objeto, mas somente na aparência. O diagrama representará seu objeto por similaridade ao considerar as relações internas do signo com as relações internas do objeto que o signo pretende representar. E a metáfora representará seu objeto por semelhança no significado do representante e do representado.

Considera-se metáfora, assim, a figura de linguagem em que se traça uma mudança de sentido de palavras ou termos, numa relação de semelhança, a partir de uma associação subjetiva. Na questão da linha e da cobra, quanto ao ícone, assim, teríamos uma imagem metafórica, pois há a relação de similaridade conceitual e na aparência, se considerarmos a linearidade de ambas as formas e o seu vínculo com a criação, seja de aspecto cultural ou formal.

Para Pinto, M. (2012, p 192), a palavra metáfora indica seus possíveis significados:

Segundo o sentido literal da palavra metáfora – *manter fora* – ela indica uma abertura no pensamento não-linear, e que conduz a diversas interpretações e reinterpretções. A multiplicação de situações ou acontecimentos análogos conduz à indução, modo de conhecer próprio do homem e de outros animais. A correspondência do microcosmo e do macrocosmo se exprime no pensamento mitológico.

Ricoeur (2000) estabelece que a metáfora não é mera substituição de termos, deve se prender apenas a características de semelhança, mas a aspectos relacionados. Ele afirma que, mesmo numa teoria de tensão, “é ao trabalho da semelhança que deve, com efeito, ser atribuída a inovação semântica pela qual a “proximidade” inédita entre duas ideias é percebida apesar de sua distância lógica”. (ibid, p. 12). Para ele,

os usos culturais decidem o sentido figurado de certas expressões. Somente nas metáforas vivas se vê esse trabalho em marcha. Não estamos longe de reconhecer que a colisão semântica é somente o avesso de um processo cuja função icônica é o direito. (RICOEUR, 2000, p. 293).

A metáfora seria, assim, capaz de ampliar o nosso vocabulário, fazer com que operemos com novas funções devido à semelhança ligada ao sentir, ampliando o nosso sentimento, a partir

da sua função poética. Pela metáfora, seria possível simbolizar o mundo a partir de conceitos e contextos culturais.

Quanto à metáfora da criação, “[...] quando diferentes culturas tentam formular uma explicação para a origem de “tudo”, elas têm de usar uma linguagem essencialmente metafórica, baseada em símbolos que têm significado dentro da cultura geradora do mito”. (GLEISER, 1997, p. 23-24).

Vemos, também, que as formas participam da criação de um mundo, ou seja, são ligadas ao cosmos. Sendo assim, “A arte assemelha-se à Criação. Cada obra de arte é um exemplo, assim como o elemento terrestre é um exemplo do cósmico”. (KLEE, 1920 apud CHIPPEL, 1996, p.187).

O artista, como ser criador e formador, imagina o mundo através de imagens, as quais são constituidoras de um cosmos - são, assim, imagens cósmicas que possibilitam a quem cria e a quem as adentra, a participação de um devaneio:

Pela cosmicidade de uma imagem recebemos, portanto, uma experiência do mundo. O devaneio cósmico nos faz habitar um mundo; dá ao sonhador a impressão de um *em casa* num universo imaginado. O mundo imaginado dá-nos um *em casa* em expansão [...]. (BACHELARD, 2001, p. 170).

Como parte do processo de descoberta e criação da forma, vislumbramos os princípios fundadores de nossa existência, que estão vinculados a contextos culturais e existenciais, gerados em nossa estrutura simbólica e espiritual. Portanto,

Assim como o próprio viver, o criar é um processo existencial. Não abrange apenas pensamentos nem apenas emoções. Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior, do sensório e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções. (OSTROWER, 1984 p. 56).

Quando tratamos da criação em seu aspecto mais amplo, entendemos que o ser humano é predisposto a criar e a conviver entre as formas, como um processo integrado à vida, envolvendo ciência, arte, religião, mito, e outros aspectos que interagem no compreender de si e do outro no mundo, como afirma Gleiser (1997, p. 39): “Dos cantos rituais de nossos antepassados até as equações descrevendo flutuações primordiais de energia, a humanidade sempre procurou expressar seu fascínio pelo mistério da Criação”.

Neste sentido, os mitos foram constituídos como histórias verdadeiras sobre um acontecimento do tempo primordial, sendo a narrativa de uma criação. De acordo com Eliade

(1998, p. 16), os mitos narram “não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje”. Assim, os entes sobrenaturais agiram para que houvesse um princípio, a partir de sua “atitude criadora”.

Para Andrade (2002, p. 82) “No tempo das origens, a palavra fundava o mundo, instaurava um Cosmo, era por si o próprio *logos* (...)”, ou seja, haveria uma ordenação do mundo, instaurando-se, por consequência, um universo. Para Read (1981, p. 93), “[...] as origens da forma artística são também as origens do *logos*, do conhecimento do ser, da realidade”.

O mito seria, assim, um convite a participar do cosmos vivo e, ao ser narrado, haveria a reatualização do seu momento de origem e todos o reviveriam, conforme afirma Socorro Jatobá (2000, p. 91): “A narrativa mítica atualiza, constantemente, a cena de origem e o espírito dos antepassados, fazendo-os aparecer, sempre que invocados, porque o tempo mítico é um tempo reversível e aquilo que significam não desaparece nem desaparecerá, continuará sendo”.

No entanto, há uma diferença em relação a mitos de origem e mitos cosmogônicos, esclarecida por Mircea Eliade:

Toda história mítica que relata a *origem* de alguma coisa pressupõe e prolonga a cosmogonia. Do ponto de vista da estrutura, os mitos de origem homologam-se ao mito cosmogônico. Sendo a criação do Mundo a criação por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de “criação”. Isso não quer dizer que o mito de origem imite ou copie o modelo cosmogônico, pois não se trata de uma reflexão concertada e sistemática. Mas todo novo aparecimento – um animal, uma planta, uma instituição – implica a existência de um Mundo. [...] Todo mito de origem conta e justifica uma “situação nova”-nova no sentido de que não existia *desde o início do Mundo*.” Os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico: eles contam como o Mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido. (ELIADE, 1998, p. 25-26)

Além da palavra mítica, a imagem também faria parte deste tempo primordial, segundo Saiman (2012, p. 33): “[...] toda imagem pertence a um tempo imemoriável “tão antigo que não há memória de suas origens [...], tempo muito longínquo, tempo *mítico*, que, por assim dizer, a fecundou, ‘formou-a’ lentamente e permanece capaz de fazê-la renascer e reviver um dia.”

Por causa disso, o nascimento da imagem seria quase como o nascimento de um universo. Quando se pinta ou se desenha, constrói-se a possibilidade de outro mundo. Para Andrade (2002, p. 59), “Toda imagem integra-se num movimento mental, portanto instaura uma nova realidade, um saber outro”, sendo que a arte seria uma transfiguração do real a provocar nosso imaginário em construir outro mundo.

Assim, o cosmos de onde surgem palavras e imagens que, por si, constituem um novo universo, ligando-se ao devaneio poético, à imaginação criadora, segundo Bachelard:

[...] No devaneio do poeta, o mundo é imaginado, diretamente imaginado. Tocamos aqui um dos paradoxos da imaginação: enquanto os pensadores que reconstróem um mundo percorrem um longo caminho de reflexão, *a imagem cósmica é imediata*. Ela nos dá o todo antes das partes. Em sua exuberância, ela acredita exprimir o todo do Todo. Contém o universo por um dos seus signos. Uma única imagem invade todo o universo [...] O sonhador está num mundo, disso ele não poderia duvidar. Uma única imagem cósmica lhe proporciona uma unidade de devaneio, uma unidade de mundo. (BACHELARD, 2001, p. 167)

Quanto às questões sobre a criação ou origem do universo no sentido mais geral, por exemplo, Gleiser (1997), indica que as indagações científicas no campo da cosmologia podem ser perguntadas fora da ciência, pois tratam de questões fundamentais do ser humano. As respostas é que seriam diferentes visto que “[...] A linguagem é diferente, os símbolos são diferentes. As teorias científicas têm sempre de ser testadas por experimentos, ao contrário da relativa liberdade dos criadores de mitos”. (ibid, p. 318).

Logo, ciência e mitologia se interconectam nestes questionamentos fundamentais do ser humano, pois temos necessidade de entender o universo e a nós mesmos. Ou seja, precisamos solucionar a questão da criação – de onde viemos, para onde vamos.

Jatobá (2001) afirma que: “O desejo de conhecer as origens é comum à ciência, ao mito, à religião e à filosofia. A filosofia principia com a indagação sobre as origens, sobre o princípio primeiro, originário de todas as coisas e, com ela, e através dela, tem origem na ciência”. (2001, p 116). Por sua vez, Gleiser (1997, p. 17) chega a comparar ciência e arte: “[...] o processo criativo científico não é assim tão diferente do processo criativo nas artes, isto é, um veículo de autodescoberta que se manifesta ao tentarmos capturar a nossa essência e lugar no Universo”.

Aos nos voltarmos novamente para os processos criativos, vemos também que:

[...] A criação só se dá livremente, espontaneamente, intuitivamente. Refiro-me, aqui, não apenas a pressões externas que possam ser exercidas diretamente sobre o artista, ou indiretamente, disfarçadas em insinuações e recompensas. Há, na criação, um problema maior. Acontece que, com todo conhecimento técnico e teórico que se tenha, ainda assim, ao se transformar a técnica em formas expressivas de uma linguagem, o ato criador dependerá em última instância de algo tão vital e tão livre e incoercível quanto a intuição – que é uma revelação para o próprio artista. (OSTROWER, 1990, p.65)

Vemos a possibilidade da construção de mundos com a arte, seja esta por si mesma, ou vinculada à vida e ao mito. Sobre o papel do artista, Focillon (1983, p. 93) afirma que: “[...] o seu privilégio é criar metáforas, recordar, imaginar e sentir através de formas” e que “[...] o mundo criado pelo artista age sobre ele, nele, e ele age sobre os outros. A gênese cria o deus.” (ibid, p. 102).

Consideramos, assim, a fundação de um universo como um ato artístico e mítico por natureza, quando o artista se apossa das formas, modelando-as de acordo com sua necessidade espiritual, criando a metáfora que mais se aproxima de sua poética de criação.

### 3.2 - A cosmogonia da linha

A respeito da origem das formas e de como a obra de arte se constitui é assunto que vem sendo discutido por filósofos e artistas ao longo do tempo, assim como o debate entre forma e conteúdo, devido aos significados da forma e das propriedades significantes que carrega. Desta maneira,

Havia forma antes de haver consciência humana da forma; o universo em si, o *yin* e o *yang* que surgiram do caos primevo e formaram essências concentradas. A consciência começou com as formas da percepção, e a inteligência e espiritualidade humana com a representação da forma. A liberdade do homem e sua cultura começam com um *desejo*. A linguagem, o meio de sustentação de sua imaginação, é uma criação formal. A própria arte é uma vontade de forma, e não apenas uma reação involuntária ou instintiva. (READ, 1981, p.91).

Poderíamos dar a importância devida à forma como criadora e vinculadora da vida e da arte. Quando se fala em vida, imagina-se a forma. As coisas se formaram a partir da combinação de elementos microscópicos e, como o tempo, estes vão se combinando para formas mais complexas.

Focillon (1983, p. 11) afirma que “A obra de arte é dimensão do espaço, ela é forma e é isto que é preciso considerar em primeiro lugar”, entendendo, portanto, de que apenas pela forma é possível a criação artística, pois, “[...] obra de arte só existe enquanto forma” (ibid, p. 12). Na busca por um significado além da forma, o autor afirma que

Seremos sempre tentados a procurar na forma um outro sentido além dela mesma e de confundir a noção de forma com a imagem, que implica a representação de um objeto e, sobretudo, com a noção de signo. O signo significa, enquanto que a forma se significa. E, a partir desse momento em que o signo adquire um eminente valor do signo como tal, pode esvaziá-lo ou desviá-lo, dirigi-lo para uma vida nova. É que a forma está envolta em um halo. Ela é estrita de definição de espaço, mas é também sugestão de outras formas. Ela continua, propagando-se do imaginário, ou antes, nós a consideramos como uma espécie de fenda através da qual podemos introduzir em um reino incerto, que não é nem extensão nem pensamento. (FONCILLON, 1983, p. 13)

No entanto, não podemos nos esquecer do conteúdo que está intrinsicamente vinculado à obra de arte, sendo, ao mesmo tempo, a sua forma na conjunção de matéria e espírito. Ou seja, a forma, por si mesma, é atrelada a um conteúdo próprio que lhe é inerente, pois “[...] conteúdo fundamental é conteúdo formal”. (FOCILLON, 1983,p. 14)

Read (1981, p.90) estabelece que “A consciência, em si, é formal: não tanto atribuidora de forma, mas principalmente receptora de forma. Ou seja, compreendemos a experiência na medida em que é apresentada à consciência é uma atividade simbolizante”.

Para Ostrower (1990, p. 54), “A ideia da forma sempre abrange um princípio organizador, estruturador, uma ordenação que se torna manifesta”, pois

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo da atividade, trata-se, nesse ‘novo’, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, 1984, p. 9).

A obra, desta feita, nasce de um conjunto de situações, que vão de aspectos psicológicos, escolhas temáticas, a passar pela decisão do material a ser usado e de como a forma vai ser posta. O artista faz uma seleção e combinação dos elementos da linguagem visual, e se utiliza de códigos para criar sua própria sua linguagem revelada em seu estilo o que expressará uma visão de mundo. Assim, a forma nasce quando

[...] O artista parte de um plano pictórico – quer seja uma folha de papel, uma tela, uma parede – sempre uma superfície de duas dimensões, altura e largura. Introduzindo nela elementos visuais, linhas, cores, contrastes de claro/escuro, e em seguida elaborando-os, o artista transformará o espaço de dimensões mais ricas e diferenciadas e de maiores tensões. Será a imagem de um espaço expressivo que revelará, através da forma final, as experiências do artista e a sua visão de vida. (OSTROWER, 2000, p. 55)

Conforme Kandinsky (1996, p. 82), “[...] é precisamente nessa liberdade de deslocar as formas, liberdade aparentemente arbitrária, mas, na realidade, rigorosamente determinável, que se deve ver o germe de uma série infinita de criações artísticas”. Paul Klee, artista simbolista europeu conhecido pelo tratamento dado à forma em seu trabalho, afirma que

A arte não produz o visível, mas torna visível. A essência da arte gráfica seduz o artista, facilmente e não sem razão, para a abstração. O elemento esquemático e fabuloso do caráter imaginário é dado e se expressa, simultaneamente, com grande precisão. Quanto mais puro o trabalho gráfico, ou seja, quanto maior a ênfase dada aos elementos formais adjacentes à representação gráfica, tanto mais inadequada será a estrutura para a representação realista de objetos visíveis. (KLEE, 1920 apud CHIPP, 1996, p.183).

O ponto, como elemento mínimo da matéria, posiciona-se no espaço; simbolicamente, pode indicar origem, mas é a linha que se move e vai ocupar o espaço circundante, criando tensão e movimento visual. Embora a linha parta do ponto que é, em princípio, visualmente estático, a linha, sendo o conjunto ou sucessão de pontos, sugere o movimento, ou seja, a vida.

A linha, no contexto da forma, é vista na sua origem unidimensional, possui continuidade e se expande no plano bidimensional, combinando-se na criação de outros elementos da linguagem. Portanto, a criação da forma parte do momento em que há uma noção de movimento, uma pulsação, ou uma mudança de direção ou de status de dimensionalidade.

A vida das formas se instaura neste instante: a linha representa o ato de desenhar dinâmico, ligada ao movimento, associada ao poder da criação. Quando crianças pequenas, por volta dos dois anos, experimentamos, pela primeira vez, o poder da criação formal a partir da garatuja: a linha, sem regras, nem convenções, sem simbolismos ou representações – no seu estado mais livre.

São garatujas, traços nervosos, como que descargas de energias, hesitantes a princípio, mas pouco a pouco tornando-se linhas mais fluidas, muitas linhas, umas ao lado de outras, em cima de outras, curvas, linhas circulares sobrepondo-se em círculos crescentes, como se prolongassem os movimentos rotativos dos braços em torno do corpo. Rodas da vida. A criança deve ficar maravilhada diante de sua façanha: poder produzir linhas! (OSTROWER, 1990, p. 87).

Estamos diante do poder da criação, de uma experiência de vida. Nesta primeira fase, que importa é a experimentação de suportes e materiais – paredes, chão, papéis – e, principalmente, as sensações causadas pelo ato de desenhar, pelo prazer de visualizar os rabiscos: emaranhados de linhas, pontos e leves traços. De acordo com Arnheim (2000, p. 162),

Os primeiros rabiscos de uma criança não têm como objetivo a representação. Constituem uma forma de atividade motora agradável na qual a criança exercita seus membros, com o prazer maior de ter os traços visíveis pela rigorosa ação que o braço faz de um lado para o outro. É uma experiência fascinante fazer surgir alguma coisa visível que não existia antes [...]. É um simples prazer sensorial, que permanece vivo mesmo no artista adulto.

O círculo (linha curva fechada que contém uma superfície) é a primeira forma organizada que podemos identificar entre esses rabiscos, sem ser necessariamente perfeito, mas com as primeiras intenções de forma. Esse processo de descoberta da forma em si, para Arnheim, tem relação com a formação de um universo:

Ver a forma organizada emergir dos rabiscos das crianças é assistir a um dos milagres da natureza. Na verdade, o espectador não pode deixar de lembrar daquele outro processo de criação, a formação de vórtices e esferas cósmicas a partir da matéria amorfa do universo. Formas circulares gradativamente aparecem nas nuvens de traços ziguezagueantes [...] (ARNHEIM, 2000, p. 164).

Depois, em outra fase, substituindo os movimentos circulares, surgem linhas retas, verticais, horizontais, diagonais, e novas orientações espaciais seriam reconhecidas. Começam a aparecer ritmo e marcação temporal. As muitas linhas, em princípio, são gradativamente substituídas por um número mais reduzido, até chegar às linhas de contorno, como sugere Ostrower (1997).

Os símbolos e esquematizações só aparecerão mais tarde, na tentativa de desenhar o mundo, registrando-o de acordo com o seu olhar. Isto leva tempo e faz parte do processo de desenvolvimento do grafismo infantil, com suas fases e características peculiares, que dependem tanto da idade da criança quanto do seu contexto cultural.

O artista Paul Klee (1920 apud CHIPPEL, 1996, p. 183) conta uma história a partir da linha no espaço, atribuindo sentido à forma em si. Transcrevemos seu texto, que contém a força da imagem poética:

[...] Transposto o ponto, o primeiro ato dinâmico (a linha). Pouco tempo depois, uma parada para respirar (linhas interrompidas ou articuladas por diversas paradas). Olhamos para trás para sabermos o quanto já percorremos (movimento contrário). Em pensamento, ponderamos as distâncias do caminho daqui para lá (feixe de linhas). Um rio quer impedir que prossigamos: utilizemo-nos de um barco (movimento ondular). Rio acima deve haver uma ponte (série de arcos).

Do outro lado encontramos alguém que, como nós, também viaja para a terra do conhecimento mais profundo. A alegria do encontro faz com que a princípio caminhemos juntos (convergência). Pouco a pouco as divergências começam a se fazer sentir (duas linhas, cada qual seguindo o seu rumo independentemente). Cada uma das partes demonstra uma certa excitação (expressão dinâmica e psique da linha).

Atravessamos um campo não cultivado (um plano atravessado por linhas); em seguida, uma densa floresta. Um de nós se perde [...]

[...] Um relâmpago no horizonte (a linha em ziguezague). Apesar disso, há estrelas no céu (pontos dispersos).

Para Kandinsky (1997) a vida se dá a partir das forças ou tensões que dão a possibilidade de expressão do elemento em si. Embora, para ele, o ponto seja, teoricamente, o princípio da forma, o artista teórico esclarece que a linha seria o seu exemplo mais evidente:

A ação de uma força introduz vida num material dado, e essa vida se exprime e, tensões. As tensões, por sua vez, proporcionam uma expressão *interna* ao elemento. O elemento é o resultado efetivo da ação de uma força sobre o material. A linha é o exemplo mais evidente e mais simples dessa criação, que, a cada vez, se produz de maneira precisa e lógica e requer, assim, um emprego preciso e lógico. A *composição* nada mais é, pois, que uma *organização precisa e lógica* das *forças vivas* contidas nos elementos sob a forma de tensões. (KANDINSKY, 1997, p. 81).

Sobre a origem da linha, Kandinsky (1997, p. 81) declara: “Fora a diferença de caráter, definida pelas tensões internas, e fora o processo de formação, a origem de qualquer linha é a mesma: a força”. Ou seja, independentemente da variedade de características que as linhas possuam, elas partem do mesmo princípio: a tensão (que causa o movimento visual).

Klee nos afirma que a linha em movimento, nascida do ponto estático, vai continuar seus deslocamentos e se transformar em outros elementos da linguagem visual: “[...] A transformação de um ponto em movimento e linha requer tempo. O mesmo ocorre quando uma linha se desloca para formar um plano. E o mesmo vale para os planos móveis que formam espaços”. (KLEE, 1920 apud CHIPP, 1996, p.185).

Fayga Ostrower (1990, p. 68-69) lembra-nos que: “É ainda através da linguagem de um artista que poderemos conhecer também o essencial de sua visão da vida. Pois o artista parte sempre de vivências reais para dar-lhes uma forma.”, ao considerar que [...] as formas da linguagem não existem independentemente de conteúdos, e que o “como” é o seu “o quê”. Aliás, esse “o quê” determina invariavelmente o “como”.

Segundo Ostrower (1990, p.69) “Ao incorporarem conteúdos, as formas equivalem a conteúdos. Este sentido da arte, enquanto linguagem (a comunicação de conteúdos expressivos), também define o sentido da arte enquanto objeto: as obras são símbolos da humanização do homem”. Ou seja, criar e fazer arte são princípios do momento criador. Bernadete Andrade, por sua vez, afirma:

Cremos que pintura é transfiguração, posto que opera a passagem da coisa ao signo. O pintor olha o mundo, entretanto, constrói a possibilidade de um outro mundo, cuja matéria é o próprio signo. A arte oferece ao mundo a capacidade de ver-se, de tomar consciência de suas múltiplas faces que podem ser belas ou feias. E a essa capacidade chamamos construção, linguagem. (ANDRADE, 2002, p. 59).

Consciente de seu fazer artístico, Bernadete sabia que instaurava universos com suas pinturas e desenhos e que a forma era carregada de significados culturais onde a linha transitava livre por entre os signos, destacando o princípio gerador da vida das formas.

### 3.3 - A cobra na poética de Berna

Bernadete Andrade faz a metáfora de uma cobra cosmogônica que se estrutura em seu trabalho a partir da linha, em forma de pintura, desenho ou intervenção. A realidade transposta numa imagem ocorre de acordo com sua linguagem artística, que possibilita uma realidade da representação, como uma metáfora. A artista cria, então, a sua realidade simbólica, não sendo esta uma realidade social, mas construída para ser simbólica “no” social.

A metáfora visual parte, assim, de significados que emergem da aparência da linha com a serpente, da referência ao grafismo indígena, e do sentido de criação, seja da forma em si, seja da criação mítica, numa interessante relação entre forma e conteúdo.

Quando a artista afirma que “a arte é transfiguração do real que, por sua vez, provoca o imaginário à construção ou hipótese de um outro mundo” (ANDRADE, 2002, p. 60), ela nos dá a pista de que sua busca consciente por sua realidade artística.

Os estudos dos elementos visuais, particularmente da linha, tomaram um espaço significativo de sua busca artística. Ela também nos dá sua versão da criação do cosmos através do traço primordial, que seria o “ponto alto da criação”, que faria o transcurso do vazio ao cosmos, pois, de acordo com sua visão, “o traço talvez seja a primeira marca simbólica de existência humana no nosso planeta.” (ANDRADE, 1997, p. 48).

Para ela, o traço primordial, seria “o princípio ordenador de uma causa formal, é ação, é movimento que retira o ser do não-ser, da potência ao ato. Assim, apresenta-se e, juntamente com os fundadores do mundo, revela o surgimento do cosmos”. (ANDRADE, 1997, p. 49).

Em sua dissertação, *Arqueologia do traço primordial*, ela dá a sua versão da cosmogonia da forma. Para melhor entendimento de sua visão da criação, transcrevemos o trecho completo:

Parafrazeando o Gênesis, primeiro livro da Sagrada Escritura, diriam os artistas: “no princípio era o ponto, depois o ponto se fez linha e habitou uma forma, traço por traço.” Mas antes do ponto o universo não existia, pois se encontrava mergulhado, imerso num enorme emaranhado, que girava em torno de si mesmo, num frenesi constante, formando uma massa confusa, informe. Na verdade, a expressão verdadeira do caos, do vazio primordial.

Não havendo luz, as trevas dominavam o espaço. Uma energia impetuosa manifestava-se clamando pelo nascimento do traço que, em sombra, vagava pelo infinito.

Disse o Criador: “Fiat Lux!” E a luz começou a existir e iluminou aquele imenso emaranhado que se encontrava desordenado. Daí, então, ordenou que surgisse o primeiro ponto, depois o segundo. Unindo um ponto ao outro disse:

que se faça a linha. E a linha começou a existir. Com o terceiro ponto, Ele criou a superfície, e com o quarto, o volume.

A linha, como resultado do encontro entre dois pontos sentiu-se senhora do espaço e começou a gerar outras linhas, como: circulares, curvas, retangulares, retas, angulares. Do uno à díade surgiam formas diversificadas. Segundo Pitágoras, “a díade constituía um símbolo do infinito e o uno era o criador”. A partir daí, surge o traço como primeiro movimento. Assim, a linha fez-se traço e o traço construiu várias formas. E o Criador viu que isso era bom. Então resolveu separar as trevas da luz, e, nesse gesto, projetou sombra nas formas que nasciam uma após outras. Daí o claro e o escuro estavam criados e deram ilusão de volume nos objetos tridimensionais, ou corpos compostos de planos.

E assim o universo estava criado. E os elementos, linha, luz, cor, superfície e volume estavam todos à disposição do artista, que em seguida ordenava cada um desses elementos, fazendo com (que) eles habitassem uma forma, imprimindo vida ao universo, traço por traço. Olho, mão e mente, pelo traço primordial instauravam o cosmos. [...]. Por isso, a origem do traço nos faz lembrar a formação do universo. E o Criador viu tudo que havia feito e tudo era muito bom, pois fez do mundo uma grande geometria habitada. [...]. Era o sétimo dia, seu trabalho estava concluído, e Ele descansou, deu a todas as formas o repouso e juntas respiraram. É por isso que na composição elas não se chocam, e na obra perfeita cada uma ocupa o seu lugar sagrado. (ANDRADE, 1997, p. 49-50)

Observamos que a artista considera o traço primordial como o detentor do movimento, portanto, “o ponto alto” da criação, seu ápice, ou seja, de onde tudo parte pela geração de novas formas. Bernadete reflete sobre a função do artista como maestro dessas formas ao lidar com os elementos visuais cosmogônicos:

Em verdade, um pintor é quase um alquimista que sabe, ou pelo menos tenta, mesclar intimidade, exuberância e intuição por meio de cores, formas, luzes e espaços. Solicitado por esses elementos, opera uma cosmogonia, porque cria um mundo para outros mundos. (ANDRADE, 2002, p. 63)

Para completar sua visão de mundo, devemos considerar a relação que ela procurou estabelecer entre a criação das formas artísticas e os traços ou grafismos indígenas. Para ela, o indígena sente os sinais da criação através da observação atenta da natureza e a identificação dos elementos visuais no casco dos bichos, no emaranhado de cipós, nas escamas da cobra. “Assim, o traço primordial passa a ser um elemento constitutivo do universo étnico e seus rituais ganham força e beleza. Pois o cosmos físico resulta da ordenação desses elementos” (ANDRADE, 1997, p. 51).

Da observação atenta da natureza e sua capacidade de abstração, o indígena passou a aplicar os seus traços elementares no seu cotidiano – na cerâmica, na cestaria, na pintura

corporal, na maloca, na alimentação. Om universo se expande a partir da forma e isto passou a moldar uma concepção de mundo. De acordo com Read,

[...] Como a forma é anterior à experiência humana, podemos supor legitimamente que a consciência da forma foi recebida do meio ambiente natural do homem, e em seguida copiada espontaneamente em seus artefatos. Mas foi a forma que ele copiou, não a aparência, e foi a forma que teve uma função simbólica.” (READ, 1981, p. 92)

Focillon (1983, p. 87) questiona: “Essas formas que vivem no espaço e na matéria, não vivem antes no espírito? Ou melhor, não é verdadeiramente e, até mesmo, unicamente no espírito que elas vivem, sendo a sua atividade externa apenas o vestígio de um processo interno?” O autor mesmo responde:

Sim, as formas que vivem no espaço e na matéria vivem no espírito. Mas a questão é saber o que elas fazem aí, como se comportam, de onde vêm, por que estágios passam e qual é, enfim, o seu movimento ou a sua atividade antes de tomar corpo, se é verdade que, sendo formas, mesmo no espírito, elas possam não ter “corpo”, aspecto essencial do problema. [...] Achamos que não há muito antagonismo entre espírito e forma e que o mundo das formas no espírito é idêntico, em seu princípio, ao mundo das formas no espaço e na matéria: entre eles há apenas uma diferença de planos ou, se quisermos, uma diferença de perspectiva. (FOCILLON, 1983, p. 87)

Quando Bernadete estabelece que os indígenas conseguem representar graficamente o invisível, revelando a essência do mundo físico, pois o conteúdo do seu traço estaria “intimamente ligado a tradição oral, refletindo o consciente coletivo, de um modelo cultural imaginário” (ANDRADE, 1997,. P. 51), além da pintura dos Wayana Apalai, ela cita o mito cosmogônico dos Dessana e a visão das suas chuvas e constelações como exemplos dessa constatação. Vemos, assim que

[...] Em todo “sinal” linguístico, em toda “imagem” mítica ou artística, um conteúdo espiritual, que intrinsecamente se volta para além de toda esfera sensorial, é traduzida na forma de algo sensório, algo visível, audível ou tangível. Um modo de configuração independente surge, uma atividade específica da consciência, diferenciada de qualquer dado da sensação ou percepção imediata, mas que utiliza de tais dados como veículos, como meios de expressão. (CASSIRER, 1958, p. 106 apud READ, 1981, p. 92).

As narrativas sobre a cobra contextualizam boa parte de seu trabalho, seja de caráter popular ou mitológico. O sentido sociocultural intensifica a identidade regional àqueles que conhecem e vivenciam seu simbolismo. Para a artista, como já vimos, desde a sua infância, a lenda da cobra grande traz memórias de sua infância, de quando ouvia seu avô contar-lhe as histórias sobre o ofídio nos rios. Ela mesma narra uma história dos ‘antigos’:

[...] Nesse mesmo rio vivia, encantada, uma cobra gigantesca, que durante a noite, espalhava seus mistérios pelas águas, virando embarcações e engolindo pessoas. Seus olhos de fogo lampejavam, iluminando rio e mata. Quando encantava-se, parecia um navio fantasma, de luz ofuscante, podendo sair do rio e percorrer mata adentro, abrindo grandes sulcos que se transformavam em igarapés. Conta-se ainda que a Cobra-Grande ou Boiúna, por ter crescido muito, trocou a floresta pelo rio, por isso traz na luz de seus olhos a experiência telúrica e o mistério da profundidade do rio. Senhora-das-águas, conhecedora do silêncio e da imensidão da mata, caminha languidamente, e vai alojar-se no imaginário do homem amazônida povoando seus mitos e lendas. (ANDRADE, 1997, p. 18).

A cobra tem a dinâmica de representar um arquétipo universal e ao mesmo tempo local, com forte significado na cultura e identidade dos povos amazônicos, em especial dos Dessana, por seu aspecto cosmogônico. Para Bachelard (2003, p. 202). “a serpente é um dos arquétipos mais importantes da alma humana”. Marilina Pinto sugere que

Ao provocar sentimentos diversos, tais como o medo, admiração e repulsa, a serpente sintetiza o acúmulo de sabedoria. No que diz respeito aos usos técnicos que foram incorporados no cotidiano da humanidade, a agricultura, a pesca e a caça são elementos constantes, na temática dos mitos que envolvem os ofídios. Em relação às formas de organização das sociedades arcaicas, as mesmas instituíram uma fraternidade mitológica, a partir de um culto ancestral comum. A serpente, em diversos contextos culturais, participa dessa ancestralidade e contribui na construção de um modelo universal, cuja matriz organizadora comporta os princípios de determinação que obedecem às regras de regulamentação da sexualidade e à estruturação da bio-classe.. (PINTO, M. p 117)

Para Loureiro (1995, p. 62), aqui na Amazônia, o local assume a categoria de universal: “na cosmologia indígena quando os mitos se reportam à criação do mundo amazônico, na verdade estão se referindo à criação “do mundo”, à criação do planeta Terra. [...]”. Importante, assim, perceber o caráter cultural na tentativa de interpretar os possíveis significados da cobra, levando em consideração forma e conteúdo. De acordo com Loureiro (1995, p. 78), estética e arte

Representam uma totalidade constituída por uma forma e um conteúdo e não podem ser reduzidos parcialmente, seja à forma aparente, seja ao seu conteúdo. Forma e conteúdo não podem ser tomados isoladamente como valores-fetiches. São partes fundantes do objeto estético, cuja significação decorre da tensão permanente entre elas e da obra integrada com a cultura na qual ela se insere e sobre a qual repercute. E onde as significações do objeto estético são potencializadas.

Bernadete, assim, utiliza referenciais de sua cultura quanto ao mito ligado à criação que envolve a cobra grande, presente em tantas culturas com significados os mais variados, dependendo do contexto. De acordo com Pinto, M. (2012, p.40)

A cobra primordial portadora de grande sabedoria instaurou a ordem colocando todos os seres em seus respectivos lugares. E não só: ensinou aos homens o segredo da pesca, da navegação, mostrou a possibilidade do consumo e do cultivo de algumas plantas. Muitas vezes confundida com o arco-íris deu origem à cor dos pássaros e ensinou os motivos gráficos que aparecem nas cerâmicas e nos trançados de palha dos utensílios domésticos com os desenhos de sua própria pele, ou seja, com suas características físicas ensinou aos homens a decoração dos bens culturais.

Na tentativa de apreender o que fora um dia o seu lugar e pela força da memória, relembrar da origem, a artista apela, simbolicamente, à Cobra Grande:

Sabia, portanto, que era preciso entrar em um mundo e sair em outros, visitar lugares alhures. Assim, em solene cerimoniais, desejei que o olhar-magia da Cobra-Grande iluminasse esse caminho trazendo à luz as nossas tradições, mesmo que fossem fagulhas, guardavam um enorme significado: a lembrança do que fomos. (ANDRADE, 1997, p. 24).

Ora, como instauradora da ordem, a cobra ordena um universo, portanto, é responsável pela criação. Para Marilina Pinto (2012, p 39), “A boiúna além de ser temida e respeitada é também venerada porque teve uma participação decisiva no momento da criação.” Eliade (1998, p. 20) complementa nossa ideia sobre os mitos de origem:

Toda história mítica que relata a origem de alguma coisa pressupõe e prolonga a cosmogonia. Do ponto de vista da estrutura, os mitos de origem homologam-se ao mito cosmogônico. Sendo a criação do Mundo a criação por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de "criação".

Para Loureiro (1995, p. 63), “Há no mundo amazônico a criação de uma verdadeira teogonia cotidiana. Revelando uma afetividade cósmica, o homem promove a conversão estetizante da realidade em signos [...]”. Assim, o “imaginário assumiu desde sempre o papel de dominante no sistema de produção cultural amazônico” (ibid, p. 64), onde o estado poético permeia as relações de devaneio.

Mesmo que não se vivencie atualmente o mito em si, este remanesce no corpo cultural a partir das representações populares: “O mito permanece na memória popular como um dado cultural da pré-existência da sociedade que o ser humano forma.” (MONTEIRO, 1995, p. 70)

É sabido, pelos seus estudos e escritos, assim como pelo título de suas pinturas, que Berna tinha profunda admiração pela etnia Dessana e que utilizou tanto seus mitos como seu calendário econômico como referência para transcriar outros mundos em sua pesquisa e pintura.

Ao seguir o pensamento de Kumu e Kehíri,( p. 58 e 61-63) sobre os Dessana, Andrade (2002, p. 102-103) informa sobre a serpente “Conta, esse grupo étnico, que a humanidade, a partir dos pares de enfeites masculinos e femininos, foi gerada no ventre de uma cobra-gigante-canoa, numa longa viagem subfluvial no mítico *rio do leite*”.

Para Jatobá (2001), o tempo indígena se repete ciclicamente, em eterno movimento, possibilitando que os mitos sejam contados. Desta feita, eles são vividos por cada geração que escuta sobre suas origens e repassa adiante. Na contemporaneidade, vivemos os mitos através de uma memória coletiva que não os deixa morrer, o mais provável é que se transformem em vivências adaptadas ao tempo.

O calendário astronômico dos Dessana, também tomado como referência no trabalho da artista, expressa mais uma vez a importância da cobra nesta cultura. As constelações guiam os ciclos econômicos, determinando a subsistência dos Dessana e outros povos do Alto Rio Negro. São conhecidas as imagens de Chuvas e constelações, com as ilustrações de Kehíri Tolomã. Destacamos a *Iluminação da Jararaca* (figura 36), que muito influenciará Bernadete Andrade em sua vida artística.

Além dos estudos para a intervenção artístico-ambiental no Campus da Universidade Federal do Amazonas, a constelação da *Iluminação da Jararaca* serviu como referência para sua intervenção no sítio arqueológico Nova Cidade, em 2002. Ela justifica seu trabalho:

Nesse sentido, trazer à luz o mito, o calendários astronômico, visitar cemitérios indígenas e criar, dentro de um deles, uma intervenção artística como forma de “Reverenciar os Mortos”, onde desenhamos com mais de 700 velas uma grande cobra, inspirada na *iluminação da jararaca*, significa a possibilidade de lembrar a cidade, que este lugar, o maior sítio arqueológico já descoberto no Estado do Amazonas, guarda a memória dos nossos antepassados, os fundadores da

antiguidade do mundo. Com essa intervenção instauramos uma nova forma de poder que insurge no espaço urbano, lugar de tantos outros poderes institucionais e, ainda, num tempo em que tudo nos convida, a esquecer quem somos e nos faz habitantes da *terra do esquecimento*. (ANDRADE, 2002, p. 188)

Sobre as constelações registradas pelos indígenas do Alto rio Negro, além dos estudos feitos por Berta Ribeiro em parceria com Kehíri Tolomã, temos os registros de Koch-Grünberg, o qual reconhece que:

Também os indígenas possuem sua “poesia celeste”, como Byron denomina as constelações. A fantasia deles povoa o céu com pessoas e animais, frequentemente personagens de suas lendas, ou vê nas constelações semelhanças com os objetos da sua vida cotidiana. Sem considerar que as estrelas estão fortemente ligadas aos mitos, os indígenas tem um especial interesse nelas. Elas servem-lhes para medir o tempo, para orientá-los no caminho. Pela relação com as constelações entre si, eles calculam a estação do ano, estabelecem o tipo de trabalho nas suas plantações[...]. (Koch-Grünberg, 2009, p. 121)

No calendário Dessana, de acordo com Andrade (2002, p. 73), “está presente a ideia de uma criação periódica, isto é, da regeneração cíclica do tempo”, sendo que cada constelação indica um reinício temporal. A imagem da *Iluminação da jararaca*, neste contexto, representa o princípio de uma boa safra, com a chuva pesada. Ainda em outubro, surgem os “ovos da Jararaca”, anunciando a enchente. Seguindo o calendário, de novembro até dezembro, surge o “rabo redondo da jararaca”.

Quanto à simbologia da cobra, influenciada pelos Dessana, por fim, a artista chega a um conceito da serpente mitológica amazônica:

[...] languidamente caminha e vai alojar-se no imaginário do homem amazônida, povoando seus mitos e lendas. Senhora das águas, conhecedora dos mistérios do rio e da mata, é o ancestral que dá origem às primeiras malocas ou casas transformadoras. Por ela tudo começa, seu ventre é o lugar primevo porque fecundador do ser e do mundo que o circunda. Parte para uma longa viagem subfluvial no mítico “rio do leite” e na sua barriga, à semelhança do ventre materno, os pares de enfeites masculinos e femininos geraram gente. (ANDRADE, 2002, p. 76)

No decorrer do seu trabalho, podemos perceber, além das referências ao mito Dessana e à cobra grande da cultura popular, a relação das obras de Bernadete Andrade com os elementos naturais – terra, céu e água, associados à cobra. De acordo com M., Pinto (2012), a mistura dos elementos vai compor a ordem universal no cerne das cosmogonias, apontando os feitos da criação para a cobra. Seguimos seu pensamento:

De acordo com a lógica da similaridade, a serpente associa-se, em alguns contextos culturais, ao simbolismo ambivalente dos elementos: aquático, celeste e terrestre. Na realidade, são apenas aspectos distintos de um arquétipo único; trata-se do princípio ativo e demiúrgico. A serpente constitui a imagem do verbo criador que cospe as águas primordiais. (PINTO, M., 2012, p. 200)

Juntamente à forma geral, a cor será fator preponderante (mas não definitivo) que nos auxiliará a determinar, no conjunto de obras, o simbolismo do ofídio ligado à criação e associado a alguns dos elementos que compõem a cosmogonia universal. Por exemplo, podemos encontrar a cobra terrestre em Bernadete quando esta trabalha, principalmente, com seus tons de marrons, amarelos ocres, vermelhos e alaranjados. A cobra terrestre está ligada à cobra grande soterrada na cidade ou na floresta, de referência lendária popular. Enquanto a cobra celeste ou da água tende a ser pintada com tons de azul e verde. No caso da cobra celeste, esta, em geral, vem seguida de muitos pontos, sejam brancos ou pretos, e está ligada às constelações – iluminação da jararaca dos Dessana. Podemos ver a cobra celeste, em seu ponto máximo, nas obras em que a artista tomou como referência à *Iluminação da jararaca*, de Kehíri Tolomã.

Há muitas possíveis interpretações individuais das pinturas e desenhos de Bernadete Andrade, no que se refere à cobra. Mas, como comentamos anteriormente, a memória, a cidade, a sabedoria, são todos conceitos interligados à criação no sentido lato.

No caso da serpente na obra de Bernadete, há uma narrativa traduzida na pintura. A cobra por si mesma é uma metáfora da criação. A cobra já é em si uma metáfora (tradução intersemiótica). Como informa Bachelard, “desde que a metáfora seja sincera, desde que envolva o poeta, recuperamos a *tonalidade do encantamento*, de modo que se pode dizer que a metáfora é o encantamento moderno” (BACHERLAD, 2003, p. 202). Ou seja, para haver metáfora há de se ter força evocativa e poética. E isto, de fato, há na obra de Bernadete Andrade!

Assim, vemos que, para a artista, o signo da cobra era a sua metáfora da criação, no sentido cultural, assim como vimos que a linha era sua metáfora da criação, no sentido artístico. Por isso, afirmamos que a linha e a cobra são metáforas da criação em sua arte.

### 3.3.1 - A Iluminação da Jararaca: processo de criação

A intervenção artística *Iluminação da Jararaca: uma reverência aos mortos* aconteceu no sítio arqueológico Nova Cidade, zona norte de Manaus, no dia 23 de junho de 2002. Bernadete Andrade elaborou este trabalho a partir dos seus estudos de doutorado. Para ela,

[...] trazer à luz o mito, o calendários astronômico, visitar cemitérios indígenas e criar, dentro de um deles, uma intervenção artística como forma de “Reverenciar os Mortos”, onde desenhamos com mais de 700 velas uma grande cobra, inspirada na *iluminação da jararaca*, significa a possibilidade de lembrar a cidade, que este lugar, o maior sítio arqueológico já descoberto no Estado do Amazonas, guarda a memória dos nossos antepassados, os fundadores da antiguidade do mundo. (ANDRADE, 2002, p.188).

As referências indígenas viriam à tona, na mescla de suas memórias individuais com as coletivas, e a verdadeira face da cidade (Manaus) ressurgiria num misto de criação artística e mito, movida pela lembrança da criação. Entre o lembrar e o esquecer, as imagens da cidade seriam (re)criadas pela artista. E a cobra, seu símbolo máximo, esteve presente durante esse processo de reconstrução: “Além dos vestígios apresentamos, como parte da cidade vista pelo imaginário do artista, a intervenção artística, *Iluminação da Jararaca: uma reverência aos mortos* [...]” (ANDRADE, 2002, p 19).

A partir deste ponto, adentraremos no acontecimento, pois, junto às palavras de pesquisadora, serão agregadas as palavras de uma participante e, portanto, testemunha do processo de criação da obra e das situações que a precederam. Agora, a memória da pesquisadora participante juntar-se-á aos documentos de processo, às declarações e textos da própria artista Bernadete presentes em sua tese e no seu diário artístico anexo àquela.

Aquilo que faltar à memória nesta descrição, ou que escapar à lembrança, a pesquisadora Núbia Najár<sup>13</sup> ajudou a reconstruir, pois participara do ato artístico juntamente com outros pesquisadores, indígenas e estudantes de artes. Além da memória, as fotos tiradas por Núbia e por mim e os textos do diário artístico de Bernadete (ANDRADE, 2002), que foi anexado à sua tese, descrevem a intervenção a partir do ponto de vista da artista. Infelizmente o vídeo gravado por Rocilda Oliveira, amiga da artista, foi perdido e não houve cópias. Ao tomar

---

<sup>13</sup> Núbia Najár é professora do Departamento de Artes da UFAM, e foi amiga de Bernadete.

esses elementos, será revelado o processo de criação da obra que, de tão vívida na memória, após doze anos, ainda resta como profunda experiência artística e de vida.

Em junho de 2002, aconteceu a intervenção artística Iluminação da Jararaca: uma reverência aos mortos, cujo esboço a artista me mostrara no Museu Amazônico. Bernadete Andrade era, então, minha professora no curso de Licenciatura em Artes Plásticas na Universidade Federal do Amazonas. Como diretora de Difusão Cultural no Museu Amazônico, ela me convidara para ser sua estagiária.

Neste ambiente, aproximei-me da artista, acompanhando parte de seu processo de criação e suas angústias na escrita da sua tese assim como da construção imagética de sua cidade imaginária.

Berna vinha trabalhando com referências na constelação dos Dessana desde 1994, quando fez a leitura da obra de Kehirí Tolomã chamada *Iluminação da jararaca* (Figura 36), da série Chuvas e constelações. Voltou a tratar do tema em 1997, tomando sua obra como referência para criação das interferências ambientais no campus universitário. Em 2002, novamente, tomaria a jararaca celestial como referência para seus estudos artísticos e conceituais.

Na tarde do dia 17 de junho ela chegara animada no museu, pois parecia que havia encontrado uma solução estética e conceitual satisfatória para seu trabalho. Em uma página de sua agenda, os traços do que seria a jararaca iluminada se configuravam através de linhas fluidas a lápis (Figura 70).

Figura 70 – Esboço para intervenção artística, 2002.



Fonte: Andrade, 2002, diário da artista, s/p.

Neste esboço vemos a linha passear ondulante pelo papel, linha curva formada por um risco que marca seu percurso e velas acesas, com três cuias a formar a cabeça. A artista escreve e especifica o local: “Sítio arqueológico Nova Cidade”; o material: “velas brancas e pequenas cuias”; data, hora e onde fez o esboço: “Manaus, em casa / 16/6/02 21:30h”. As palavras em sequência na área superior ajudam a perceber o clima imaginado para a obra: “caminhos, cobra, serpentear, movimento”. Sobre sua ideia, declarou: “O projeto, um grande desenho feito com mais de 700 velas iluminadas insinuando o serpentear de uma cobra, inspirada na Iluminação da Jararaca, primeira constelação que anuncia o Ano Novo dos Dessana” (ANDRADE, 2002, p. 19).

Ela planejou o evento para ocorrer no dia 23 de junho, domingo - exatamente sete dias depois que desenhara seu esboço - no sítio arqueológico do conjunto Nova Cidade. Provavelmente a artista já havia refletido sobre o trabalho e o local de sua execução. O sítio, situado na zona norte de Manaus, havia sido descoberto em janeiro de 2001. Sobre a escolha do local, a artista afirmou:

Esse sítio arqueológico é um dos lugares da lembrança onde realizamos a intervenção artística Iluminação da Jararaca, inspirada na primeira constelação dos índios Dessana que tem esse mesmo nome. Essa constelação aparece em outubro e comemora o Ano Novo, iniciando o ciclo econômico de subsistência desse grupo étnico. E quando ela surge no poente, anuncia uma pesada chuva prometendo fartura na mesa. Portanto, meu propósito não é a morbidez e sim a atitude solene para iluminar um novo olhar sobre o passado no lugar que silenciosamente guarda nossa memória. (ANDRADE, 2002, p. 133)

Nesta mesma semana em que Berna fizera o esboço, ela convidara alunos do Departamento de Artes, duas amigas pesquisadoras, um arqueólogo três indígenas; e solicitou que cada um contribuísse com uma caixa de velas no dia da intervenção.

Em um domingo de tarde, às 16h, reunimo-nos todos no museu, para, de lá, partirmos juntos ao destino. Pouco a pouco, foram chegando os alunos e a artista, depois as pesquisadoras Núbia Najjar e Rocilda Oliveira com os indígenas Gabriel Gentil, Isabel Sampaio e Avelino Trindade. Estes, de cara pintada. Segundo Núbia, nos bastidores da criação, na casa de Rocilda Oliveira, os indígenas se arrumavam. Na falta de urucum, o tukano Gabriel Gentil tomou a iniciativa de pintar o rosto de batom vermelho, marcando os grafismos.

Além das duas pesquisadoras e dos três indígenas Tukano do Alto Rio Negro, já citados, participaram o arqueólogo Fernando Erig de Lima e os alunos do Departamento de Artes: Naia Arruda, Raquel Matos, Pollyana D’Avila, Valter Mesquita, Carlos Eduardo Santos, Ana Marcia

Almeida, Islane Chaves, Gervilene Lima, Francisco Carlos do Nascimento e Maria de Nazaré Xavier, além de mim.

Todos no museu, hora de partir: dividimo-nos em três ou quatro carros e seguimos em comboio, até por que a maioria não sabia como chegar ao sítio onde, no ano anterior, fora encontrado um enorme cemitério indígena, mais de duzentas urnas funerárias que fizeram daquele local o maior sítio arqueológico encontrado em nossa região! Às 16:30h chegamos e Bernadete demarcou uma linha na terra com pigmento vermelho. Sobre este momento, a artista declarou: “[...] estabelecemos uma linha que separa o solo sagrado do profano e nele os pés pisaram nus sobre a terra, enquanto os sapatos foram colocados do lado de fora.” (ANDRADE, 2002, p 19)

Os pés, para a artista, tinham um simbolismo especial nesta busca: “[...] compreendemos e vivenciamos os pés como arquivo da poética das ruínas, uma vez que eles nos conduziram ao subsolo, à cidade soterrada, ao mundo dos “mortos””. (ANDRADE, 2002, p. 94). Assim, como os pés descalços, entramos no cemitério. Em respeito aos antepassados, ficamos em silêncio. A terra, macia e arenosa, vez ou outra surpreendia com os cacos das urnas. Com os pés, fomos sendo conduzidos pelo espaço em busca do local ideal para montar a grande cobra. A artista já havia visitado o local anteriormente, mas não encontrava a área que tinha escolhido então.

Ficamos livres a andar pela área, explorar, conhecer. Num primeiro momento, começamos a montar a cobra numa área mais alta, onde colocamos algumas velas, mas o vento as apagava. (Figura 71)

Figura 71– Alunos do Departamento de Artes



Fonte: fotografia de Núbia Najar, 2002.

Núbia Najar nos conta que Naia Arruda<sup>14</sup> avistara uma fenda formada pela erosão com o nítido formato da cobra, e que ela, Núbia, alertara: “Berna, olha a cobra!” A artista recordara do local que havia escolhido e pede que os alunos, juntamente com ela, comecem a montagem da obra. Começamos a montar as velas seguindo a fenda, formando uma linha curva até onde seria a cabeça. (Figura 72)

Figura 72– Montagem da jararaca, primeira etapa



Fonte: fotografia de Priscila Pinto, 2002.

Bernadete, em sua tese, escreve sobre o motivo do projeto e a razão por ter escolhido o local da montagem da cobra:

O projeto de intervenção artística teve por finalidade a lembrança das origens numa experiência plástica com a cidade imaginada, cuja imagem construída pelo desenho formava o serpentear de uma cobra, onde a própria natureza nos presenteou a forma da cabeça da jararaca, por onde iniciamos. Dias antes estive no local e escolhi uma rachadura dentro do sítio por dois motivos, primeiro porque há uma crença no imaginário popular amazônida de que as rachaduras são provocadas pelo serpentear da cobra, quando ela move-se nas entranhas da terra. Acredita-se que ela sustenta os lugares podendo desabar ou afundar uma cidade caso mexa-se com maior furor. Em segundo, porque encontrei dentro deste mesmo lugar uma urna encravada, o que dizia muito da força simbólica nele contida. (ANDRADE, 2002, p.. 133).

<sup>14</sup> Naia Arruda (1980) foi aluna do Departamento de Artes da UFAM e estagiária de Bernadete Andrade no Museu Amazônica. É artista visual contemporânea amazonense e atualmente mora na Áustria.

Depois de começar o traçado com as velas, a artista posicionou as quatro cuias pretas maiores, as principais, que ajudariam a destacar o losango da cabeça da cobra. (Figura 73)

Figura 73 – Montagem da jararaca, segunda etapa



Fonte: fotografia de Núbia Najar, 2002

Em seguida, foram posicionadas as cuias pretas pequeninas que cruzariam, em formato de cruz, o losango de cuias maiores e, em seu interior, velas e areia. Simbolicamente artista diz que: “Utilizamos pequenas cuias pretas como suporte para as velas a fim de não ferir o chão, que está tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e, acima de tudo, em respeito ao lugar onde dormem os nossos antepassados.” (ANDRADE, 2002, p 19).

Assim, seguindo a linha da cobra, as velas continuaram a ser alinhadas em torno da cabeça, e a forma já se intui antes de terminada. (Figura 74)

Figura 74– Montagem da jararaca, terceira etapa



Fonte: fotografia de Priscila Pinto, 2002.

Nesta busca incessante pela forma perfeita e apropriada que exalte uma ideia artística “[...] diremos que as formas transfiguram muito mais do que especificam as aptidões e os movimentos do espírito, de quem recebem, não a marca, mas a característica pessoal. Elas são, em maior ou menor grau, intelecto, imaginação, memória, sensibilidade, instinto, caráter [...]” (FOCILLON, 1983, p. 98)

Montada a estrutura da jararaca, antes do acendimento das velas, percebemos as curvas da linha do seu corpo, num movimento contínuo e lento, a acompanhar a fenda na terra; as linhas retas, pausadas em cada cuia maior, que traçam o contorno da cabeça em forma de losango; e as pequenas cuias no interior da cabeça como pontos formando linhas cruzadas. (Figura 75).

Figura 75 – Jararaca pronta, antes do acendimento das velas



Fonte: fotografia de Núbia Najjar, 2002

Em outro ângulo da imagem da jararaca pronta, vemos a curvatura acentuada da linha branca sobre fundo arenoso, enquanto os alunos, próximos à sua cabeça, aguardavam pelo momento da iluminação. (Figura 76)

Figura 76– Jararaca montada, antes do acendimento das velas



Fonte: fotografia de Núbia Najjar, 2002

A artista e alunos de artes, finalizamos a montagem da linha da cobra ainda com o céu azul claro, iniciando o acendimento das velas (Figura 77).

Figura 77 – Berna acende as velas



Fonte: fotografia de Núbia Najjar, 2002

Começa a anoitecer, o céu a mudar seus tons de azul. O contraste evidente com o chão da terra ocre arenosa ajudaria na dramaticidade da cena, que o fogo, por fim, iria acentuar. Neste instante, ansiosos pelo que estava por vir, aguardamos...

A cobra pronta com as velas acesas se destaca no ambiente, que escurece. A linha risca o espaço com luz. Parecia que iríamos participar de algum tipo de ritual, mas não sabíamos o que aconteceria. Ansiamos pelo momento seguinte... A serpente iluminada ganhava vida em pleno cemitério indígena! (Figura 78)

Figura 78– A cobra pronta e iluminada!



Fonte: fotografia de Priscila Pinto, 2002

Depois, houve um ritual representativo, o *Solene ritual sagrado aos mortos - ou lembrando as origens*, realizado de acordo com a tradição Tukano, que durou 1 (uma) hora. Em seguida, Isabel senta-se em frente da cabeça da cobra e presta sua reverência aos nossos antepassados. (Figura 79)

Figura 79 – A indígena Isabel e a cobra



Fonte: fotografia de Núbia Najar, 2002

A artista descreve parte do ritual que se sucedeu, protagonizado pelos indígenas em seu diário artístico, não escondendo sua satisfação com os resultados de seu trabalho, conforme vemos em trecho (Figura 80)

Figura 80 – Trecho do diário artístico 1

A intervenção que começou às 16:30 da Tarde entrou pela noite e seu término deu-se após a "Edição Especial Sagrado - Ritual Solene lembrando as origens." Isabel respondia as perguntas de Gabriel Gentil sobre as origens no começo do mundo. O Ritual teve a duração de 1 hora, e foi realizado segundo a tradição da tribo Tukano. Gabriel Gentil e Avelino Tukano nos agradeceram a oportunidade, pois aquela era a primeira vez que eles visitavam o cemitério indígena, lugar onde dormem os primeiros habitantes e donos da Amazônia. Concluiu dizendo: "Para nós Tukanos foi maior prazer e carinho conhecer, estudar este local. Assim, todos nós estamos estudando e nos formando."

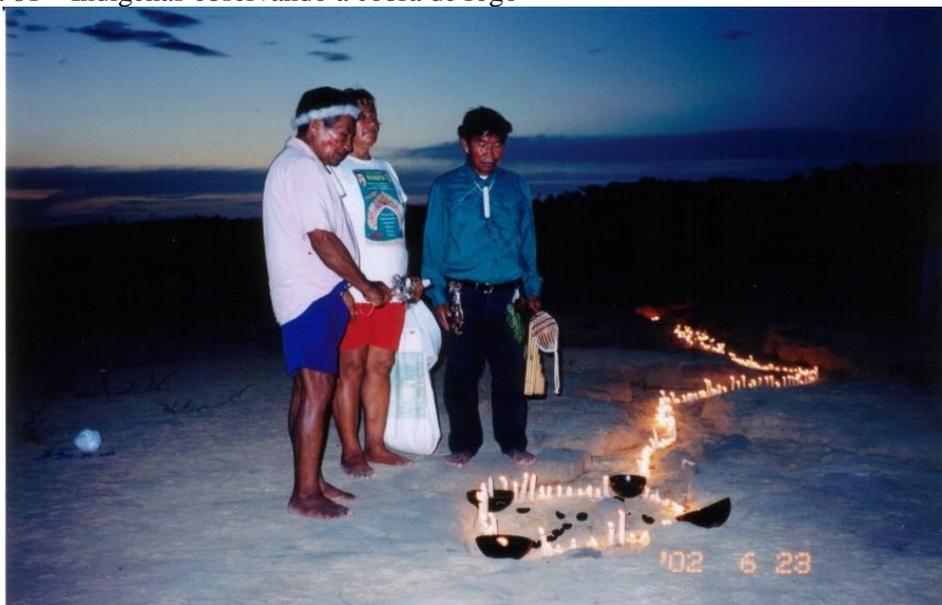
Fonte: Andrade, 2002, diário artístico, s/p

Transcrição:

A intervenção que começou às 16:30 da tarde entrou pela noite e seu término deu-se após a "Edição Especial Sagrado-Ritual Solene lembrando as origens". Isabel respondia as perguntas de Gabriel Gentil sobre as origens no começo do mundo. O Ritual teve a duração de 1 hora e foi realizado segundo a tradição da tribo Tukano. Gabriel Gentil e Avelino Tukano nos agradeceram a oportunidade, pois aquela era a primeira vez que eles visitavam o cemitério indígena, lugar onde dormem os primeiros habitantes e donos da Amazônia. Concluiu dizendo: "Para nós Tukanos foi maior prazer e carinho conhecer, estudar este local. assim, todos nós estamos estudando e nos formando."

No decorrer do ritual, Isabel responde a questões sobre as origens do mundo feitas por Gabriel Gentil, que se utiliza de um chocalho. (Figura 81). Sobre o ritual, a artista comenta: “A participação dos indígenas da tribo Tukano foi fundamental para o reencontro com as nossas origens”. (ANDRADE, 2002, p 19).

Figura 81 – Indígenas observando a cobra de fogo



Fonte: fotografia de Núbia Najar, 2002

A artista revela ainda, emocionada, em trecho de seu diário (Figura 82) que fora convidada a receber o “sopro da criação” pelo pajé Avelino Trindade, que se utilizou da fumaça do tabaco.

Figura 82 -- Trecho do diário artístico2

Três índios Tukano do alto Rio Negro: Avelino Trindade, Gabriel Gentil e Isabel Sampaio. Os indígenas da tribo Tukano realizaram no local em "Educação Especial-Sagrada, o Ritual Solene aos Antepassados", onde todos nós fomos convidados a participar. Fiquei muito comovida, porque, para minha surpresa, fui chamada para receber o sopro da criação, pela palavra da maior autoridade indígena presente, o senhor Avelino Trindade, um pajé de 76 anos de idade.

Fonte: diário da artista, 2002

Transcrição:

Três índios Tukano do alto Rio Negro: Avelino Trindade, Gabriel Gentil e Isabel Sampaio. Os indígenas da tribo Tukano realizaram no local em “Educação Especial-Sagrada, o Ritual Solene dos Antepassados”, onde todos nós fomos

convidados a participar. Fiquei muito comovida porque, para minha surpresa, fui chamada para receber o sopro da criação pela palavra da maior autoridade indígena presente, o senhor Avelino Trindade, um pajé de 76 anos de idade.

No fim da intervenção, ainda esperamos para visualizar o que restou daquele momento efêmero: um risco de luz a cruzar a noite escura, a linha iluminada comprida e a superfície contornada a formar a cabeça da serpente de fogo; imagem que não se evanescerá da memória e que o registro da fotografia ajudará a rememorar-la. (Figura 83)

Figura 83 – Cobra iluminada na noite escura



Fonte: fotografia de Priscila Pinto, 2002

Enquanto se apagavam algumas chamas das velas, a linha ia perdendo a continuidade e brechas foram se abrindo no seu percurso. A linha quebrada surgia no espaço. No fim, as luzes se apagaram todas, restando apenas o breu da noite a nos lembrar de que um dia tudo fora escuridão. Assim observamos o nascimento e o desaparecimento da jararaca iluminada naquela noite escura...

Este acontecimento foi muito marcante para quem o presenciou. Todos pareciam envolvidos na experiência mítico-artística apresentada. Caberia apenas à memória de cada um guardar o que vivenciara. E assim tem sido por toda a humanidade...

Quanto à jararaca de fogo, a linha em movimento era a vida associada à criação, ao mito de origem, à memória cultural amazônica, a Manaus, à criação em si! Tantas possibilidades interpretativas! Tantas linhas a se formar nas redes de significados possíveis, luzes a brilhar, vozes a falar, até mesmo o silêncio fazia parte daquele ritual artístico/indígena, com suas passagens e momentos de espera.

Entre as etapas do processo de criação desta obra, até o acaso se apresentava em potência, pois a artista tinha uma ideia inicial do que fazer (montar a cobra com velas acesas e cuias), mas não planejara de fato como iria acontecer; ela se deixara levar pela experiência vivida no local; pela sua emoção em alguns momentos, vendo a obra imaginada tomar forma; até mesmo pela indefinição do final da obra, pois o tempo de construção, do ritual e da espera da queima das velas da cobra não poderia ser previamente definido...

Bernadete, com esta obra, aproximou-nos da cultura indígena desta terra, possibilitou o contato com nossas origens e histórias sagradas. Ela nos despertou para olhar a outra cidade que se esconde sob a terra por meio dos que se foram, cuja história e memória, muitas vezes, não são valorizadas no cotidiano, mas que permanecem latentes em seus habitantes, apesar de tudo.

Acompanhei o processo final de escrita de sua tese, as criações de seus desenhos da cidade mítica, seus diários, e vivenciei a construção de parte de sua obra. Sobre esta intervenção, a artista, por fim, declara:

[...] a jararaca, produto da imaginação artística, sustenta e ilumina algum lugar de descanso para a alma humana. A questão da temporalidade efêmera, que marca a intervenção, dá-se pela presentificação, ou o ato e estar no momento em que a coisa acontece, a obra esvai-se como as horas e o tempo, ela é o instante, o aqui e agora. A lembrança do gesto fica nas imagens fotográficas, no audiovisual e, acima de tudo, na memória daqueles que a construíram, pois tudo que foi é, senão o ser não teria sentido. Outro aspecto importante, nesse caso, é o desapego, a ausência de um proprietário da obra, posto que ela está para além da vontade daquele que a projeta ou das relações que a sociedade de consumo nos impõe (...). Creio que a intervenção nos mostrou isso na poética do efêmero

ao reverenciar as nossas próprias ruínas, onde a cidade imaginada se faz presente pela memória visual. (ANDRADE, 2002, p. 134)

Vemos, pela declaração da artista, o quanto ela estava consciente do caráter contemporâneo de sua obra, de como trabalhou com elementos culturais míticos em uma experiência artística construída pela coletividade, sendo concebida por ela e vivenciada por todos na poética da criação, num processo efêmero.

Assim, o poder da criação e do mito perpassara a obra como se a cobra sempre pertencera ao lugar, àquela fenda aberta no solo pela chuva, revelando os restos cerâmicos do passado longínquo. Tudo ocorrera com naturalidade, como parte da natureza circundante, da terra, do céu, do vento, da luz, das estrelas...

Um processo de uma tarde que virara noite e nos fizera adentrar no cerne da criação, no âmago de uma arte ritualística. A cerimônia mítico-artística reportou-nos ao tempo em que tudo era ritual e o homem se fundia às forças da natureza.

Como seres humanos, lembramos... E presenciamos os signos culturais em movimento, o significado de cada ato, de cada imagem, de cada fala. Diante de nossos olhos, o signo se revelava e se transformava: a construção do ícone artístico, que ao mesmo tempo era metáfora de tanta coisa e, sendo metáfora, carregava em si o poder do símbolo! Que força e poder presentes num único signo! A cobra vinculada à terra, ao céu, ao fogo, às águas, mostrava seu poder imagético diante de nós.

As percepções apreendiam as formas e seus significados ecoavam numa espécie de tempo imemorial. Vivemos, enfim, o mito. A história se fez revelada através da arte. Acreditamos ser partes do todo maior, do cosmos, do *logos*.

Participamos da criação! A artista, por sua vez, assumiu seu papel de criadora e instaurou um universo a partir de sua cobra iluminada (Figura 84). E, por causa de seus universos possíveis, de sua arte, ela permanecerá entre nós.

Figura 84 –Bernadete Andrade e sua criação,2002



Fonte: fotografia de Priscila Pinto, 2002

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação de um artista pode ter relação direta com o contexto cultural por ele vivido. Entender seu processo de criação parte não apenas do acesso aos documentos de processo no sentido estrito, mas do entendimento da cultura que o cerca, para relacioná-la às suas escolhas formais e temáticas. A obra nasce e se transforma com o tempo, assim como o contexto e os significados que são atribuídos aos signos.

A compreensão do processo de criação de Bernadete Andrade foi possível a partir do estudo de um conjunto de suas obras e outros documentos, num determinado período de sua carreira (1989-2006). A Crítica Genética serviu-nos como base para a seleção e documentação destas obras e outros documentos de processo, na análise das pistas deixadas pela artista, e na relação dos trabalhos pesquisados com os aspectos culturais que lhes fundamentam.

Propusemos um problema artístico-processual – como a criação artística foi conceitualmente e visualmente concebida nas obras de Bernadete Andrade que tem a serpente como temática –, e constatamos nossa hipótese de que a linha e a cobra foram concebidas como metáforas da criação. Levamos em consideração a busca estilística da artista e a contextualização de seu trabalho na cultura local e global.

Desta forma, pudemos interpretar as relações intrínsecas e extrínsecas ocorridas no processo de criação de Bernadete Andrade e, de maneira ampla, como estas relações se expandem às artes visuais. Ao discutimos as inter-relações culturais e os elementos visuais presentes na obra de Berna, chegamos à conclusão de que a artista tomou como referência a cultura amazônica através da transcrição de grafismos e simbolismos indígenas em sua obra, revelando seu olhar antropológico.

Notamos que, no decorrer de sua carreira, Berna tomou uma posição pioneira no uso de referenciais gráficos e conceituais indígenas em sua arte no sentido de transcrição; e que ela seguiu as mais recentes tendências artísticas no decorrer de seu processo de criação, inclusive quanto ao uso de técnicas, como o papel artesanal e as tintas naturais que ela mesma produziu entre as décadas de 1980 e 1990, assim como se utilizou de conceitos contemporâneos de criação coletiva, como na instalação *Iluminação da Jararaca*, de 2002.

Quanto à serpente, esta foi construída com as descobertas do elemento visual linha, que sofreu alterações em seu trabalho, no período estudado. Vimos que a linha constituidora da cobra ora tendia a ser mais reta, ora mais curva; que muitas vezes houve a repetição do padrão triangular ou de losango em seu corpo, às vezes com pontinhos. E que, em geral, a linha de

contorno da cobra seguia suas curvas. Por entre o geométrico e o orgânico, a artista experimentou, nestas trinta e uma obras e estudos analisados, um longo exercício de dezessete anos que finalmente desembocou em sua última cobra-linha simplificada, em 2006, quase um retorno a seus primeiros rabiscos de 1989.

Foi possível interpretar a imagem da cobra na poética da artista, no sentido cosmogônico e estético, devido ao acesso, não só às suas imagens, mas também aos seus textos. A artista, também filósofa, tinha um pensamento voltado para a valorização da cultura indígena e, ela mesma, admiradora dos seus traços e grafismos, deu pistas do caminho que perseguia artisticamente através de sua visão de mundo.

Com base na cultura amazônica pudemos entender as interpretações da artista sobre sua cultura, a partir da semiosfera, ao associar à sua memória que, mais que individual, tem sentido coletivo, sendo formada a partir da percepção da artista sobre seu meio e o imaginário amazônico. As redes formadas a partir de elementos culturais e pessoais da artista ajudaram nas descrições e interpretações do conjunto estudado. Assim, compreendemos seu processo de criação através de elementos que se repetiram em seu percurso.

Notamos que os conceitos de complexidade, semiosfera, teoria de sistemas e semiose estão interligados para o entendimento do contexto cultural da artista e o que o signo da cobra, embora se transforme com o tempo, devido às suas características visuais, mantém sua ligação com os sistemas simbólicos que o estruturam.

A linha na construção de um trabalho artístico, expressa um modo de pensar e sentir. Como elemento formal da imagem da cobra, ajudou-nos a perceber os elementos visuais como estruturantes na formação do pensamento artístico e conceitual. A realidade concebida pela artista foi compreendida como um sistema organizado em rede, com seus signos e significados interligados à sua cultura.

Ao partirmos da metáfora da criação unindo signos e conceitos, afirmamos que a criação do artista seria como a invenção de um universo – a realidade artística em si. Por isso, a linha como elemento de criação primevo na arte, assim como a cobra, elemento de criação ou origem mítico – forma e conteúdo se entrelaçam numa metáfora da criação.

Ao observamos o contexto cultural, vemos que o signo da cobra, no meio social, é um símbolo que se encontra em diversas culturas humanas. Mas quando a artista o transpassa da realidade social para a realidade artística, este signo se transporta como metáfora. No caso do signo da cobra na poética da artista Bernadete Andrade, ligamo-la à criação; enquanto esta poderia, também, devido ao seu simbolismo implícito, ligar-se ao mito, à memória, à cidade de

Manaus, entre outros. No entanto, esta leitura se restringiria àqueles interpretantes vinculados a um dado contexto, no caso de estudo, a cultura amazônica.

Alertamos que as interpretações se baseiam não só nas evidências materiais encontradas no trabalho da artista, mas na escolha particular em privilegiar o elemento visual linha como fonte primeira de associação para chegar ao conceito de criação abstraído do signo da cobra em sua forma linear. Muitos possíveis simbólicos, neste caso, poderiam ter direcionado nossos estudos; mas, ao privilegiar outros aspectos, não haveria espaço para tratar do elemento visual linha como instaurador de uma ordem criativa. Por outro lado, ao relacionar linha e cobra à criação, podemos expandir este conceito e abarcar os demais.

Quanto à análise semiótica em si, como tratamos de uma obra e arte, partimos do pressuposto de que é esta é qualidade. Para esta análise em particular, consideramos principalmente o signo da cobra (pintura ou desenho) em relação ao seu objeto dinâmico (a cobra cultural amazônica, que é intangível), analisando-o predominantemente como ícone.

O ícone, como metáfora, possui relações com significados que vão além da aparência e o substituem. Assim, estamos tratando de um hípoícone em nível de terceiridade, onde o caráter representativo ocorre em nível de qualidade. Assim, fazemos a relação da cobra (que é representada pela linha) com a criação. A cobra está para a criação (elemento fundador cultural), assim como a linha está para a criação (das formas artísticas); logo, linha e cobra são metáforas do criar.

O signo da cobra se apresenta como mera possibilidade através de sensações que são provocadas pelo objeto imediato inerente ao próprio signo em seu caráter de ícone, a partir de suas cores, linhas, formas, etc. Se formos considerar a abertura interpretativa da obra de arte, a classificação mais apropriada estaria ligada à liberdade poética que lhe é própria, onde não há como se determinar um fator concreto que vá abarcar todas as suas possíveis interpretações; podemos melhor analisá-la sob o aspecto de possibilidades de representação, seguindo os princípios da obra aberta.

Todas essas possibilidades de interpretação levam-nos a concluir que o signo da cobra, quanto ao seu objeto dinâmico, melhor seria entendido no seu caráter icônico de metáfora, pois abarcaria significados interpretativos que iriam além da aparência da cobra, em sua relação com os elementos visuais que a constroem, dada a sua característica de qualidade. Assim, podemos dizer que a linha e a cobra são metáforas da criação dentro da poética de Bernadete Andrade, tanto no sentido formal quanto no cultural.

Esperamos, com este trabalho, aproximar a obra da artista da sociedade e provocar questionamentos sobre o processo de criação em artes visuais no Amazonas, entendendo a sua relação com o contexto cultural.

Pretendemos, no futuro, refletir sobre termos e conceitos utilizados para lidar com a arte produzida na região, com o fim de analisar com mais clareza os caminhos traçados pelos artistas locais - suas escolhas temáticas, estéticas e seus estilos. O desafio será, assim, encontrar terminologias apropriadas no campo da arte, que fujam de classificações genéricas, distantes da nossa realidade; e almejar por uma linguagem mais apropriada para estudar a visualidade produzida no contexto da cultura amazônica.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Maria Bernadete Mafra de. *Cidade mítica: uma poética das ruínas ou a cidade vista pelo imaginário do artista*. 2002. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU/USP. São Paulo.
- ANDRADE, Maria Bernadete Mafra de. *A casa da cobra*. Série Memória, V. 73. s/p. Manaus: Governo do Estado do Amazonas/Secretaria de Estado da Cultura, Turismo e Desporto, 2001.
- ANDRADE, Maria Bernadete Mafra de. *Arqueologia do traço primordial: um estudo para intervenção artístico-ambiental no Campus da Universidade do Amazonas*. 1997. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU/USP. São Paulo.
- ANDRADE, Maria Bernadete Mafra de. *As constelações segundo Joan Miró e Tolamã Kenhíri*. 1994. Monografia (pós-graduação em Estudos de Museus de Arte) - MAC/USP. São Paulo.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual - uma psicologia da visão criadora*. Tradução Ivonne Terezinha de Faria. 13 ed. São Paulo: Pioneira, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. Ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARROS, Rosemara Staub de. *Teoria da percepção visual*. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS. Pró-reitoria de Ensino de Graduação. Centro de Educação a Distância. Coleção Artes Plásticas EaD: curso de licenciatura/ módulo I: caderno 2/ Instituto de Ciências Humanas e Letras; Zeina Rebouças Corrêa Tomé, organizador. Manaus: Edua, 2007.
- BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2006.
- CHIPP, Herschel Browing. *Teorias da arte moderna*. Tradução Waltensir Dutra... et al. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CIRILLO, José. *Conectividades instáveis: fraturas dos sentidos e o processo criativo nas artes*. In: CIRILLO, José; (org); GRANDO, Angela (org). *O sabor da sua saliva é sonoro: reflexões sobre o processo de criação*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 5 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- FOCILLON, Henri. *Vida das Formas*. Tradução Léa Maria Sussekind Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Ediouro, 1983.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1 ed, 13 imp. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GLEISER, Marcelo. *A dança do universo: dos mitos de criação ao Big Bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: *O homem e seus símbolos*. Tradução Maria Lúcia Pinho, 20 imp. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1977.
- IPHAN. *Cachoeira de Iauaretê – Lugar sagrado dos povos indígenas dos rios Uaupés e Papuri*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=17753&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>> Acesso em: 19/07/2014.
- ITAU cultural. *Imagem da obra Portal de uma aldeia*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org>> Acesso em: 25/02/05
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 10 ed. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, n/d.
- JATOBÁ, Maria do Socorro da Silva. *A memória da criação do mundo: a palavra mítica como técnica mnemônica*. Manaus: Ed. Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2001.
- JUNG, CARL G. *O homem e seus símbolos*. Tradução Maria Lúcia Pinho, 20 imp. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1977.
- KANDINSKY, W. *Ponto e linha sobre plano - contribuição à análise dos elementos da pintura*. Tradução Eduardo Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KEHÍRI; Tomaru (Tolomã). *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana – Kehiriporã/ Toramu Kehíri; Umusi Parokumu; desenhos de Luiz e Feliciano Lana*. 2 ed. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT, São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Começos da arte na selva: desenhos manuais de indígenas colecionados por Dr. Theodor Koch-Grünberg em suas viagens pelo Brasil*. Tradução Casimiro Beksta. Manaus; Edua/Dom Bosco, 2009.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: CEJUP, 1995.

- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito* In: Maurice Merleau-Ponty. Textos selecionados por Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção Os Pensadores).
- MINAYO, M. <sup>a</sup> Cecília de Souza (org.). *Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade*. 20 ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 2002.
- MONTEIRO Mário Ypiranga. *Cobra Grande – lenda-mito*. São Paulo: Nheenquatiara, 1995.
- MORIN, Edgar. *O método, vol. 4. As ideias*. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- O ESTADO de São Paulo; *Seis artistas da Amazônia*, p. 13. São Paulo, terça-feira, 14 de março de 1989.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*. São Paulo: Ed. Vozes, 1984.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. 13 ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2000.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*; Tradução José Teixeira Coelho Neto. 3ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. 8 vols. USA: Harvad University Press, 1987-1990.
- PINTO, Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra. *Amazônia e o imaginário das águas*. Trabalho apresentado na mesa-redonda Populações Amazônicas do 1º Encontro da Região Norte da Sociedade Brasileira de Sociologia, em 16/10/08 promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia PPGS/UFAM. (Texto Digitalizado). Manaus, 2008.
- PINTO, Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra. *Cultura e ontologia no mito da cobra encantada*. Manaus: Edua, 2012.
- PINTO, Priscila (org). *Bernadete Andrade: por entre pinturas e cidades imaginárias*. Manaus: Edua, 2012.
- RAILLARDS, Georges. *Miró (Masters of art)*. Catalogue. New York: Portland House, s/d.
- READ, Herbert. *A origem da forma na arte*. Tradução Waltensir Dutra, 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- RIBEIRO, Berta G. *Mitologia: verdades fundamentais e expressão gráfica. A mitologia pictórica dos Desâna*. In: VIDAL, Lux (org). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. 2.ed - São Paulo, Studio Nobel - FAPESP - EDUSP, 2000.

- SAMAIN, Etienne. *As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens*. In: SAMAIN, Etienne. (org). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP; Editora da Unicamp, 2012.
- SANTAELLA, Lúcia; VIEIRA, Jorge A. *Metaciência: como guia da pesquisa: uma proposta semiótica e sistêmica*. São Paulo: Ed. Mérito, 2008.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp, 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3 ed. rev. São Paulo: Educ, 2008.
- SALLES, Cecília Almeida. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. São Paulo: FAPESP/ Ed. Horizonte, 2010.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética e semiótica: uma interface possível* In: ZULAR, Roberto (org). *Criação em processo. Ensaio de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA Thelma Médici (orgs). *Haroldo de Campos - Transcrição*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013
- VELTHEM, Lucia Hussak van; LINKE, Iori Leonel van Velthem (org.). *Livro da Arte Gráfica Wayana e Aparai: Waiana anon imelikut pampila – Aparai zonony imenuru papeh*, Rio de Janeiro: Museu do Índio – FUNAI / IEPÉ, 2010.
- VIDAL, Lux. *A cobra grande: uma introdução à cosmologia dos povos indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque - Amapá*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2007.
- VIEIRA, Jorge de A. *Semiosfera e o conceito de umwelt* In: MACHADO, Irene (org). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: AnnaBlume, 2007.
- VIEIRA, Jorge de A. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento - arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.
- VISUALIDADE Nascente. *Catálogo*. 5ed. São Paulo: MAC/USP/Editora Abril, 1995.