



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES**

**MARIA ENEIDA FEITOSA**

**VIDA, ENCAIXES E SONHOS:  
UM OLHAR SOBRE A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE LUÍS KARIMAI.**

**BELO HORIZONTE**

**2017**

**MARIA ENEIDA FEITOSA**

**VIDA, ENCAIXES E SONHOS:  
UM OLHAR SOBRE A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE LUÍS KARIMAI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em ARTES, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de Pesquisa: Arte Moderna e Contemporânea

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vivas Andrade

Belo Horizonte

2017

FEITOSA, Maria Eneida. VIDA, ENCAIXES E SONHOS: um olhar sobre a produção artística de Luís Karimai./ Maria Eneida Feitosa – 2017.

Orientador: Rodrigo Vivas Andrade

Tese – Doutorado – Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Belas Artes.

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **MARIA ENEIDA FEITOSA**  
Número de Registro **2013710024**.

Título: **"VIDA, ENCAIXES E SONHOS: UM OLHAR SOBRE A PRODUÇÃO ARTÍSTICA  
DE MASSAKI LUÍS KARIMAI "**



Prof. Dr. Rodrigo Vivas Andrade – Orientador - EBA/UFMG



Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Mauricio Silva Gino – EBA/UFMG



Profa. Dra. Patricia Ferreira Moreno Christofoletti – Titular – UFJF



Prof. Dr. Fábio José Rodrigues da Costa – Titular – URCA

Belo Horizonte, 03 de agosto de 2017

Ao amigo Luís Karimai: não há ponto final para quem coloriu o mundo de amor...

## GRATIDÃO

Ao meu orientador, professor Rodrigo Vivas Andrade, pelo amparo e orientação em todos os momentos, principalmente nos de vacilações e temores.

Aos professores da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em especial, à professora Lúcia Pimentel, por haver me conduzido a um legado sublime – o aprendizado.

Aos que compõem a Universidade Regional do Cariri, especialmente ao professor Fábio Rodrigues, por legitimar o bem comum e o crescimento entre pares.

À família Karimai, por tudo e em tudo - amizade.

A Rafael Vilarouca, pela disponibilidade e pelos créditos de todas as imagens das telas karimai.

Aos companheiros de aprendizado, Ana Cláudia, Cecília, Otilia, Rubens, Marcos Aurélio e João Dantas pela convivência imposta na árdua tarefa do aprender.

A todos os amigos, artista e detentores da produção artística de Luís Karimai, sem os quais o trabalho não seria possível e pela coletânea de lembranças, ideias e pensamentos que nos facilitaram encontrar soluções para os conflitos encontrados.

Aos amigos Cristiane Baltor, Socorro Abreu, Carlos Alberto, Joana D'arck, Eugênia Duarte, Raimundo Luiz, Maria Matias e Socorro Martins com os quais aprendi a dividir afetos.

A Auricélio Ferreira, filho do coração, por me fazer acreditar em permanência quando imagino dissolução.

A minha família, pelas ausências impostas e por todo o incentivo de amor.

A doutrina espírita, sopro divino e auxílio sutil, raios do sol ao fazerem amanhecer o dia; orvalho fecundo e fundamental na eterna sementeira.

### *O valor das pequenas coisas<sup>1</sup>*

*Varrer um quintal pode ser de grande aprendizado espiritual. Se o vento sopra “atrapalhando” ou dificultando sua tarefa é de grande valor aprender a não se irritar com o sopro do vento, desmanchando a sua varredura, espalhando o que você amontoou. Ou solucionar a intervenção do vento de forma sábia. Quando o vento for mais forte, proteja o amontoado de folhas e guarde-o em sacos recolhendo em partes diminutas e mudando o seu roteiro inicial de guardar as folhas depois de varrer todo o quintal, que só será possível caso o tempo esteja ameno. Em circunstâncias de crise, a solução é de realizar a tarefa em pequenas dosagens.*

*Para que tudo isso seja possível é preciso muita concentração no que esteja executando, sem desviar um segundo a tarefa. Pensamentos externos devem ser percebidos e rechaçados. Toda a sua atenção deve estar localizada nas sementes, folhas e gravetos que necessitam ser varridos, juntados e guardados. Se não for assim, os pensamentos de outras situações atuais, do passado e do futuro provocarão ansiedades em ti, convidando-te a ocupares expectativas e projeções para este outro tempo, deslocando-te da ação do presente, como algo que nos impede a recuperar-se ou ir ocupar-se com aquilo que você sente que é preciso ocupar-se para fazer aquilo que está fora do tempo presente. Aí ficaremos ansiosos de terminar logo o que estamos fazendo e não executaremos a contento a tarefa presente.*

*Uma sofreguidão nos toma e sentimos ímpetos de sair dali indo em busca do que os pensamentos nos solicitam a fazer. O presente mal realizado acarretará consequências funestas para o futuro.*

*Luís Karimai*

*17/08/2009*

---

<sup>1</sup> Texto de Luís Karimai, encontrado quando da catalogação em seu atelier, escrito com lápis grafite e que transcrevemos por muito representar o percurso de nossa pesquisa.

## RESUMO

VIDA, ENCAIXES E SONHOS: um olhar sobre a produção artística de Luís Karimai é uma tese de doutoramento que traz reflexões sobre alguns aspectos da potencialidade imagética da obra deste artista plástico. O pressuposto fundamental é a ideia de trazer para o universo acadêmico uma discussão crítica sobre este saber fazer e possibilitar uma transversalidade discursiva. Distribuída em três blocos sugeridos pelo título, em um primeiro momento, apresentar o artista através de seus relatos, fazer um levantamento de sua história retratada em entrevistas e reportagens de jornais e discorrer cronologicamente sua trajetória, assim como fazer o levantamento da sua produção compõe o primeiro bloco da presente tese. Estabelecer uma divisão temática e discorrer em análise algumas das suas obras em que há a técnica de encaixes narrativos atribuindo significações faz parte do processo do segundo bloco, que se subdivide entre o lugar em que se deu essa manifestação artística e na produção voltada para o feminino. Apresentamos, na primeira parte, possibilidades de entendimento deste saber fazer ocorrido no Cariri Cearense e mostramos a cosmovisão imagética deste *locus*. Na outra, discorreremos sobre uma das temáticas mais perquiridas na fase adulta da produção karimai, o feminino; observar diálogos e relações metafóricas entre as narrativas encaixadas nas telas norteia nossa busca. Por fim, apresentamos uma observação mais livre que nos permite apontar elementos constitutivos e recorrentes desta produção como elemento construtivo fundamental deste manifestar no processo criador pelo qual Luís Karimai faz uso a partir de uma simbologia própria. Discorrer sobre tais aspectos é a sustentação desta tese que reflexiona e convida para o olhar de uma projeção artístico-pictórica que tematiza o existir humano.

Palavras-chave: Luís Karimai - Cariri Cearense - Artes Plásticas - Análise crítica - Simbologia.



## ABSTRACT

This thesis brings reflections on some aspects of the imagery potentiality of this artist's work. The fundamental assumption is the idea of bringing to the academic universe a critical discussion about this know-how and to enable a discursive transversality. As suggested by the title, this work is distributed into three parts. The first one presents the artist through his reports, shows a survey of his history portrayed in interviews and newspaper reports and chronologically discuss his trajectory, as well as presents a survey of his production. The second part establishes a thematic division and analyzes some of his works in which there is the technique of narrative fittings, which is a way to attribute meanings. This second part is subdivided into the place where this artistic manifestation took place and the production directed towards the feminine. In the first part we present possibilities of understanding this knowledge, which took place in Cariri Cearense, and we show the imagery worldview of this locus. In the second part, we discuss one of the most popular subjects in the adult phase of Karimai's production, the feminine; to observe dialogues and metaphorical relations between the narratives embedded in the canvas guides our search. Finally, we present a freer observation that allows us to point out constitutive and recurrent elements of this production as a fundamental constructive element of this manifestation in the creative process for which Luís Karimai makes use of his own symbology. To discuss such aspects is the support of this thesis that reflects and invites to the look of an artistic-pictorial projection that thematizes human existence.

Key Words: Luís Karimai - Cariri Cearense – Visual Arts – Critical Analysis – Symbology.

## LISTA DE IMAGENS<sup>2</sup>

Figura 01 - Desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5 – Capa do álbum Destinos Peregrinações e Mentos - um peixe que se equilibra em sua própria cauda e tem a boca aberta. Acervo: José Flávio/Fabiana Vieira. P. 36

Figura 02 - Desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5 – Contracapa do álbum Destinos Peregrinações e Mentos – figura humana de costas, o corpo um pouco contorcido e em movimento. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. P. 37

Figura 03 - Frestas e esplendor da natureza - desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5. Representação de um córrego ladeado de espessa vegetação, cipós, raízes, galhos e mais uma sobreposição de imagens compõem a cena. Um rosto humano e a lua ao fundo formam esta cena. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. Do álbum Destinos Peregrinações e Mentos, 1982. P.38

Figura 04- Aberturas e grotas na superfície – desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5 - costura/pressão de ferros que prendem uma camada externa, mas que rompida em vários lugares, deixa transparecer outras imagens; franzidos e rasgões compõem a cena que vai de uma extremidade a outra, na vertical Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. Do álbum Destino Peregrinações e Mentos, 1982 desenho de 1979. P.39

Figura 05 - Paz e harmonia do esplendor - desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5 Figura humana, em um primeiro plano, traz uma espécie de candeeiro na mão direita e com o braço esquerdo ampara uma espécie de ramallete. O corpo nu deixa perceber a musculatura que, a altura do peito, confunde-se com uma espécie de armadura. Flores, cipós e uma outra figura compõem a cena ao fundo. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. Do álbum Destinos Peregrinações e Mentos, 1982. P.40

Figura 06- Ao pó retornarás – 04 elementos - desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5 - Uma paisagem noturna de onde emana uma profusão de galhos, flores, folhas.

---

<sup>2</sup> Somos conhecedores da distinção feita por algumas correntes de pensamento no que se refere à carga semântica dos lexemas: imagem, figura e ilustração. Afirmam tais estudiosos que o primeiro termo se destina a fotos de coisas, animais ou pessoas; o segundo, para desenhos técnicos e tabelas, ao passo que o terceiro designa quadros, pinturas e desenhos artísticos. Optamos por não seguir tais definições e utilizar o lexema Figura para todo e qualquer recurso visual existente em nosso trabalho.

Riqueza de detalhes em que várias imagens se formam. .Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. Do álbum Destino Peregrinações e Mentas, 1982. P.41

Figura 07 - Devoção, raiva e distância - desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5 - Representação de um animal – cachorro – deitado; sua magreza é tanta que a musculatura merece destaque; escurecimento no fundo da imagem, assim como a abertura das pernas, sugerem sua morte. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. Do álbum Destino Peregrinações e Mentas, 1982. P.42

Figura 08 - O elemento se transforma - desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5 - Ao centro uma imagem de uma metade de cavalo magro em que aparece sua estrutura óssea; deitado, suas patas representam a exaustão de suas forças. Raízes, pedras e entulhos compõem a cena. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. Do álbum Destino Peregrinações e Mentas, 1982. P.43

Figura 09 - Solidão e grandeza – o homem em movimento - desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5 - Uma figura humana, quase genuflexo, corpo desnudo coberto por um pano, tem uma tábua grossa presa as suas costas. Sua mão direita segura/arranca um cravo do seu corpo; cabelos desenvolto e uma expressão de desespero, seu braço esquerdo se estende e segura a mão direita de um outro homem que se encontra sentado em uma mesa; bem vestido, essa outra figura tem um violão sob os braços, sua mão esquerda segura uma taça que se encontra sobre a mesa. A arte e a dor andam juntas. Ao fundo, pequenas casas formam uma rua. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira, 1982. P. 44

Figura 10 - A arma que fere reluz - desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5. Um corpo de homem, alado e nu, segura um mastro, à altura do estômago; o corpo deixa perceber a musculatura definida; o rosto pende para trás em posição de entrega. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. Do álbum Destino Peregrinações e Mentas, 1982. P. 45

Figura 11 - O homem em si mesmo - desenho - Nanquim em bico de pena -desenho também utilizado como capa do livro Semeadouro de B.C. Neto. (Pau de arara) Uma figura humana contorcida e apresenta braços e pernas presas nas costas. 48 X 33,5. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. Do álbum Destino Peregrinações e Mentas, 1982. P. 46

Figura 12 - As escadas sobem e descem - desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33. Duas figuras – carrancas – localizam-se no centro da imagem; folhas, galhos, montanhas e nuvens formam a cena. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. Do álbum Destinos Peregrinações e Mentas, 1982. P. 47

Figura 13 - A guerra - desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5 - Duas figuras vestidas e usando chapéu, pressionam feições enrugadas envoltas de cipós e garranchos; forte alusão ao cangaço e a fé no sertão. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. Do álbum Destinos Peregrinações e Mentas, 1982. P.48

Figura 14 - O homem e a mística - desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5. representação frontal de uma figura humana, nua – sem visão da genitália - e de musculatura bem definida, a mão direita está sobre o coração, entre os peitos uma espécie de costura; a cabeça estendida para trás, tem o rosto pendido para à direita; o braço esquerdo estendido para o alto de onde a mão segura algo em forma de chama. Capa de um livro de Rosemberg Cariry. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. Do álbum Destinos Peregrinações e Mentas, 1982. P.49

Figura 15 - Todos juntos sobre estes panos - desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5 - Duas figuras humanas em jogo erótico, onde a figura masculina tem sua mão esquerda tocando a genitália feminina, que por sua vez estende a mão direita sobre o rosto do parceiro. Fios se entrecruzam sobre os amantes em uma espécie de antena. A figura feminina tem uma espécie de costura sobre o tórax e, da altura do estômago, saem umas fitas em forma de caracol. Os cabelos se fundem na paisagem noturna, assumindo novas imagens; flores compõem a cena. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. Do álbum Destinos Peregrinações e Mentas, 1982. P.50

Figura 16 - Homo lumen – luz da natureza - desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5. figura humana em posição de entrega; segura algo com as duas mãos de onde surge um fecho de luz. Pedras, árvores e arbustos formam a imagem noturna. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. Do álbum Destino Peregrinações e Mentas, 1982. P.51

Figura 17 - A mulher e a idade - desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5. figura feminina, mãos à altura do coração, cabelos em desalinhos, num jogo de claro/escuro. Riscos brancos trazem luminosidade à cena noturna. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. (1981) P.52

Figura 18 - O homem e a idade - desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5. figura humana parcialmente de costas, tem uma espécie de revestimento no corpo; na mão direita segura um espelho que reflete uma imagem de um homem de grisalho. Uma espécie de tecido serve de suporte para a figura acima descrita. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. Do álbum Destinos Peregrinações e Mentas. P.53

Figura 19 - A ascensão e o dever - desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5. um busto de um homem com a mão direita estendida, rosto enrugado conota certa maturidade que é reforçada pela cabeleira branca. De sua mão estendida saem uns riscos brancos e onde se pode observar moedas e peixes. Ao fundo, uma espécie de mosaico com várias narrativas. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. Do álbum Destinos Peregrinações e Mentas, 1982. P.54

Figura 20 - Pequena narrativa de Chuang Tzu e desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5. Poema escrito pelo artista e uma paisagem onde se vê uma casa rodeada de arvores e algumas colinas ao fundo. Acervo José Flávio/Fabiana Vieira. Destinos Peregrinações e Mentas, 1982. P. 55

Figura 21 - Tudo que age em tudo, e em nada se imiscui – é o céu - desenho - Nanquim em bico de pena - 48 X 33,5. duas figuras humanas em aparente envolvimento sensual e tem os braços direito acorrentados. Acervo José Flávio Vieira. Capa final do álbum, 1982. P. 56

Figura 22 - Óleo sobre tela – 1, 26 X 1, 80 – moldura de cerejeira 7 cm. Tela ganhadora de um prêmio promovido pelo Banco do Brasil. Paisagem onde se vê um enorme galpão em que figuras humanas laboram na confecção de rapadura. Caldeiras, fornos, cortadores de cana e crianças dão fidedignidade a cena em que cada elemento forma a rotina de tal ofício. A tração animal – representada pelo animal posto à direita – caracteriza o trabalho artesanal em que tudo é feito. - Acervo da Prefeitura Municipal de Barbalha – Sala de reunião do gabinete do prefeito. Assinatura à esquerda. 1989. P. 57

Figura 23 – Céus Escarlates - Óleo sobre tela 1.09 X 79 (1992) tela premiada no Concurso Talento da Teleceará - - detalhes de recriação em 2007(acréscimo da paisagem na parte inferior e retocada em 2009. Acervo da família. Um rosto humano no plano central, apresenta uma espécie de proteção na cabeça – misto de metal e tecido,

com duas antenas à altura da cabeça. Dos seus olhos caem dois fios luminosos que, em suas extremidades, sustentam dois diminutos seres. O colete-armadura que forma o busto mais parece asas de borboletas, no lado esquerdo um círculo em que se apoia a diminuta figura anteriormente falada. Pássaros brancos saem da junção destas duas asas. Em baixo uma paisagem rural com muita riqueza de detalhes. Sobreposto a cabeça, uma rua de diminutas e coloridas casas acompanham, em movimento, o contorno da cabeça. Representações de figuras humanas, instrumentos musicais e pássaros se espalham no céus de tons avermelhado. P. 58

Figura 24- Karimai aos cinco anos, entre os pais, com sua família. P. 60

Figura 25 – O artista a bordo do vapor, no Rio São Francisco- 1977. P. 64

Figura 26 – Karimai em casa com a família, agosto de 1989. P.64

Figura 27 - Desenho - Nanquim em bico de pena- 16 X 19,5 – Uma figura humana sai de uma espécie de caverna, seu corpo se encontra curvado e retorcido, flores, cipós e objetos se emaranham em seu corpo. Uma trave perpassa suas pernas. Acervo da família. Assinatura à direita – 1979. P. 65

Figura 28 – Recorte do jornal O Povo, no Caderno Especial de Cultura –10 de junho 1980 – desenho que ganhou o Prêmio Raimundo Cela. P. 66

Figura 29 - jornal alemão falando da exposição do artista em parceria com Stênio Diniz. P. 67

Figura 30 – Recorte de jornal O Povo sobre a premiação do Concurso Talento, de 1993. Tela não localizada para catalogação. P. 68

Figura 31 - Abstrato – Pastel - Desenho em papel cartão - protótipo do afresco do Clube Navegarte -13,8 X 30,8. Acervo José Flávio Vieira. P. 69

Figura 32 - O artista produzindo o afresco do Clube Navegarte (parede foi demolida e não conservaram a obra). P. 70

Figura 33 – momento de ensinamentos aos filhos e crianças da vizinhança. P. 71

Figura 34 – rabisco de “plano de aula” feito pelo artista. P. 72

Figura 35 -Desenho - Nanquim e bico de pena – 21 X 15 – feito para ilustração de uma coletânea de cordéis. Uma figura masculina ao meio de correntes, um revólver e vários outros apetrechos, ao fundo uma figura feminina desnuda e maltratada em primeiro plano Acervo da família – Assinatura à direita – 1983. P. 75

Figura 36 – Desenho. Nanquim no bico de pena 30X22 - Acervo da família – desenho feito para divulgação da semana cultural de uma das escolas mais antigas do Juazeiro do Norte, Salesianos (Ordem Religiosa Católica) Assinatura à esquerda. 1985. P. 75

Figura 37 – Capa do livro Viagem do Cretáceo do professor Francisco Cunha. P. 75

Figura 38 - Capa do LP do cantor e compositor Cleivan Paiva. P. 75

Figura 39 - O Horto - Horto – óleo sobre tela – 1,66 X 2,40 – moldura 6 cm. 1985. Tela muito conhecida. Mostra um dos acessos à colina em que se localiza a estátua do Padre Cícero. Propriedade da OI – telefonia – sala dos colaboradores em Juazeiro do Norte - CE. Assinatura à esquerda, na borda inferior. Tela trabalhada no ENCAIXES – Locus urbano. P.78

Figura 40 - Óleo sobre tela – 1.00 X 1.30 – paisagem da subida da colina do Horto, em Juazeiro.– Acervo da Universidade Regional do Cariri- URCA, em exibição na Pró-reitoria de Extensão. Assinatura à esquerda, na borda inferior – 1992. Tela trabalhada. P. 79

Figura 41 - Óleo sobre tela – 1.00 X 1.50. Acervo do Panorama Hotel – tela localizada na recepção do hotel; local de destaque. Moldura (7 cm). Assinatura à direita. 1993. Tela trabalhada. P.80

Figura 42 – Óleo sobre tela – 180 X 250 – Assinatura à direita, 1985. Acervo da Revendedora da Fiat – CEVEMA, Juazeiro do Norte – CE. Tela exposta no salão de negócios. Registro comprometido por não recebermos autorização para retirar o vidro que afixa a tela na parede. P. 81

Figura 43 – Óleo sobre tela Óleo sobre tela – 1.20 X 1.43 – Feito sob encomenda com a exigência de que utilizasse cores fortes e igual a 42. Acervo Alcione Brilhante. Assinatura à direita, na borda inferior. 2002. Trabalhada no corpo da tese. P. 82

Figura 44 - Óleo sobre tela – 68 X 88 – Acervo Cícero Alves. Assinatura à esquerda – 2004. Uma das narrativas existente na tela 40. A representação de uma figura feminina de costa entre as ruas de acesso ao Horto. O detalhe das casas. A representação das pedras que calçam a rua – ponto de fuga bem no centro exato da tela. P. 83

Figura 45 - Óleo sobre tela – 69 X 89 – moldura 8 cm e proteção de Eucatex. Paisagem – Propriedade de Erialberto de Holanda. Encomenda para fazer uma tela sobre o Juazeiro antigo. Assinado à direita. 2005. Paisagem rural em que deixa aparecer a representação de três juazeiros de cerrada copa. Uma das árvores serve de abrigo para retirantes; na lateral direita da tela há a representação de uma pequena capela. Pequenas e acanhadas casas são representadas de forma a estabelecer um pequeno povoado. Na parte inferior da tela, em primeiro plano a representação de um Padre Cícero que foge os padrões das demais representações. P. 84

Figura 46 – quadrante inferior esquerdo da tela 39. P. 93

Figura 47 – quadrante inferior direito da tela 39. P. 95

Figura 48 – parte superior da tela 39. P. 97

Figura 49 – quadrante inferior esquerdo da tela 40. P. 98

Figura 50 – quadrante inferior esquerdo da tela 40. P. 102

Figura 51 – visão superior da tela 40. P. 103

Figura 52- quadrante inferior esquerdo da tela 41. P. 107

Figura 53 – quadrante inferior direito da tela 41. P.109

Figura 54 – parte superior da tela 41. P. 111

Figura 55 – Quadrante inferior esquerdo da tela 43. P. 113

Figura 56 – lateral direita da tela 43. P. 115

Figura 57 – quadrante superior esquerdo da tela 43. P. 116



Figura 58- Luz fêmeo - Óleo sobre tela – 60 X 90. Acervo do SESC – Juazeiro do Norte – CE – tela exposta na sala da administração. Assinatura à esquerda, na borda inferior. 2005. Trabalhada no corpo do texto. P. 129

Figura 59 - Óleo sobre tela – 44 X 59 – Acervo Elisabete Silva. Assinatura à esquerda, na borda inferior. 2000. Uma mulher alada e nua em meio a uma água de onde surgem quatro peixes meio que atraídos pela figura anteriormente citada. Com o rosto voltado para cima, sua cabelereira ,em forma de labaredas, encontra-se revolta. Da altura do seio esquerdo, surge uma claridade em forma de risco e se transforma em caminho para o fundo da tela que é uma paisagem de vegetação repleta de pequenas flores amarelas. O céu apresenta nuvens sugerindo chuvas. P.130

Figura 60 - Desenho – Técnica mista- pastel, lápis de cor, crayon e aquarela sobre papel canson – 73 X 59 – moldura de paspartu 8 cm e madeira 3 cm. Assinatura à direita, 2000. Acervo de Talita. Uma figura feminina deitada tem o seu duplo projetado para fora de si. Tem ao redor dos seus seios uma placa de metal cravada na pele. Colibris pousam com seus bicos nas flores que preenchem o espaço. Fios saem dos seus braços, onde pequenos homens se seguram. A sua coxa esquerda se transforma em paisagem. P.131

Figura 61 - Desenho - Aquarela, lápis de cor, pastel e crayon – 29 X 21 – paspartu 2,5 cm. – moldura (3 cm) e vidro. Propriedade de Elisabete Silva. Assinatura centralizada na borda inferior. 2001 - Mulher despida sobreposta a pássaros e muitas flores. P. 132

Figura 62 - Me vou para viver – desenho – lápis de cor. Crayon e aquarela sobre papel – 11 X 12 –Acervo de Cleide Rodrigues. Assinatura à esquerda, na parte inferior. 2001- um rosto feminino com dois pássaros à altura do maxilar. A cabeleira loira é parcialmente coberta por um chapéu de abas largas repleta de flores amarelas. Fundo negro. P. 133

Figura 63 - Óleo sobre tela –58 X 78,5 – moldura de madeira (7 cm.) e proteção de Eucatex. –Acervo de Denise e Mandelson Carvalho. Assinatura à direita – 2002 - Mulher luminosa, alada e tem asas nos pés (Hermes) rodeada de pássaros – flores encontram-se espalhadas no fundo noturno com nuances azuis, reflexo da lua. P. 134

Figura 64 - Óleo sobre tela 70 X 90. Propriedade de José Quezado Neto -.2005 - Tela emoldurada em madeira trabalhada (8 cm) e detalhes dourados. Figura humana branca

sentada no chão, tem o cotovelo direito posto sobre o joelho. A perna esquerda se curva para debaixo do quadril direito. Cabeça curvada, seus cabelos verdes são jogados para frente cobrindo seu rosto. P. 135

Figura 65 - Óleo sobre tela – 78 X 58 – Acervo da família. Assinatura “L” à direita, na borda inferior. 2005 - uma fugura feminina segura com as duas mãos um pássaro próximo ao seu coração. Revestida por um manto, tem os cabelos vermelhos e um chapéu sobre a cabeça. Deslocada ao espaço, é rodeada por pássaros, figuras aladas, estrelas, lua e muitas nuvens. Abaixo do seu busto, uma paisagem de chapada e vale. P. 136

Figura 66 - Óleo sobre tela – 90 X 70 – Propriedade de Rinaldo/Cristiana Riana Cavalcante. Assinatura no canto esquerdo, na borda inferior. 2005 – Tela trabalhada na tese. P.137

Figura 67 - Óleo sobre tela – 90 X 80 - Moldura de madeira 9 cm. Acervo de Simone Silva – 2005 - mulher contorcida e cobre o rosto com as mãos. Tons variados de amarelo criam uma espécie de onda ao redor do seu corpo. P.138

Figura 68 - Óleo sobre tela – 68 X 88 – moldura de madeira 8 cm. Acervo de Simone Silva. 2005 - figura do feminino luminosa com o corpo todo retorcido sobre um fundo escuro entre o azul e o rósea. P.139

Figura 69 - Óleo sobre madeirite – 38,8 X 63,5. Acervo da família – tela apresentando algumas rachaduras e largando a tinta em algumas bordas. –Assinatura à direita, na borda inferior. 2007 - Uma mulher luminosa deitada sobre uma paisagem, tem os seios cobertos por uma espécie de metal encravado na pele; seu ventre é coberto por uma paisagem de vegetação e flores coloridas. Umhas capsulas transparentes pairam acima do seu ventre. A parte superior da tela é formada por labaredas; homens minúsculos compõem a narrativa. P.140

Figura 70 - Se poderes me dizer donde tudo proveio - Óleo sobre madeira – compensado. 79 X 1.10 Acervo da família. Assinatura à esquerda – 2007. P. 141

Figura 71 - Desenho – Crayon, lápis de cor e aquarela sobre papel *canson* - 64 X 47,5 – moldura de madeira 2cm, proteção de vidro e Eucatex. Acervo de Ana Elisa Linhares.

Assinatura à direita – 2007 - Uma mulher luminosa e desnuda ladeada de pássaros e sobreposta em um xadrez colorido que reflete sua geometria no corpo feminino. P.142

Figura 72 - Celas e realezas. Óleo sobre tela – 78 X 1.20. Acervo da família – 2008 – tela trabalhada no corpo da tese. P. 143

Figura 73 - Desenho – Técnica mista: aquarela, crayon, esferográfica e lápis grafite – 24,5 X 33. Acervo da família, Assinatura à direita. 2009 - existe uma tela nesta temática: figura feminina deitada sobre um círculo que prende as asas e o pescoço, várias narrativas ao redor. 144

Figura 74 - Óleo sobre tela – 1.20 X 2.00. Acervo da família – 2009 - Encaixes de várias narrativas; caixas, sertão, figuras humanas, ruas e traços. Acervo da família. Assinatura à esquerda, na borda inferior. 2009. Sobreposição de narrativas; riqueza de detalhes, coloração e técnica. Tela comparada no último capítulo da tese. P. 145

Figura 75 – tela, Figura 58. P. 149

Figura 76 - lateral inferior direita da tela 58. P. 152

Figura 77 - tela, Figura 69. P. 155

Figura 78 – metade inferior da tela, Figura 69. P. 159

Figura 79 – tela, Figura 70. P. 162

Figura 80 – parte inferior da tela, Figura 70. P. 164

Figura 81 – parte superior da tela 70. P. 167

Figura 82 - tela , Figura 66. P.170

Figura 83 – Lateral direita da tela, Figura 66. P. 173

Figura 84 – Parte superior da tela, Figura 66. P. 175

Figura 85 – TEMA LIVRE - Lápis grafite, esferográfica, aquarela, pastel, crayon - 63 X 99 – 1987 - Acervo de Renato César – Sítio Pinheiros – Barbalha – CE - folhas, árvores, casas e galhos se entrecruzam associados a uma profusão de cores e misturas de elementos em sobreposição; objetos assumem características humanas onde a harmonia

se estabelece através do jogo de cores e das curvas suavizadas. Uma cara humana surge no final da paisagem com enormes olhos azuis. P. 181

Figura 86 - Óleo sobre tela – 64 x 49 – 2000 - Propriedade de Rinaldo/Cristiana Riana Cavalcante. Um busto feminino de tez escura, aparece de perfil a partir da ponta do nariz. Tem um chapéu que mais parece uma panela de alumínio. Vestida com uma túnica com leve azulado, no seu ombro esquerdo uma manga pontiaguda para cima sugere uma vestimenta de metal; os braços cruzados à altura do peito, prendem um ramo de flores, a mão esquerda se encontra revestida de uma luva de metal blindada com cravos. No seu pescoço, um grosso colar de pedras vermelhas. No canto inferior esquerdo, uma minúscula casa; na parte superior uma outra casa com uma maçã enorme na frente. P. 182

Figura 87 - Óleo sobre tela - 68 X 29,5 – 2004 - Propriedade de Petrônio. Dois rostos com as cabeças cobertas de uma espécie de tecido/metal. Estrelas, planetas, pássaros e fios luminosos preenchem o espaço da tela. P.183

Figura 88 - Óleo sobre tela – 65 X 80 – 2005 -SESC – Juazeiro do Norte – CE, 2005 ´  
Sobreposição de narrativas: um chão de quadros coloridos serve de sustentação a uma espécie de ponte em forma de T, por onde passa um carro; mais a frente, uma fila de casas, a que se encontra em primeiro plano tem sua lateral transformada em caixa em que deixa aparecer um figura feminina luminosa. Crisântemos traçam um caminho; peixe, folha e galhos circulam uma caixa aberta de onde surge mais uma figura feminina. Uma escada surge do fundo da vila e se perde no céu. Pássaros, estrelas e luminosidades compõem a tela. P. 184

Figura 89 - O tempo espreita - Nós - Óleo sobre tela – 1.30 X 1.00 Acervo da família – 2006 - um casal luminoso envolvidos num abraço; suas genitálias encontram-se fundidas e o homem tem seu rosto curvado sobre o seio da parceira. Cordões luminosos os envolvem; fundo noturno repleto de flores, estrelas, seres alados e pássaros. Uma placa de metal afixada na coxa masculina se liga através de uma corda a coxa feminina que tem uma pulseira de metal. Nos pés feminino uma tela de retrato de um casal. Duas telas, nos cantos inferiores, sendo um rosto à esquerda e um peixe à direita complementa a narrativa. P. 185

Figura 90 - Óleo sobre madeira – compensado – 2007 - 1.10 X 89,5. Acervo da família – Um busto humano desnudo com uma espécie de cercadura de arames ferro encravados em seu plexo, debaixo do qual várias aves brancas saem em diversas direções. O seu peito apresenta umas cicatrizes, seu rosto está voltado para o alto, em posição de entrega, com os braços estendidos para o alto, pássaros sobrevoam no alto, um deles espargue jatos luminosos sobre seu rosto. Dois pássaros dourados saem de suas mãos. O fundo é o próprio cosmos de vários tons, com planetas e estrelas. Em baixo, uma cabeça alada de onde se pode ver uma bola de fogo. P. 186

Figura 91 - Óleo sobre tela – 60 X 1.20 Trabalho inacabado, acervo da família – 2010 - último trabalho à óleo, falta a pintura da lateral da armação, pessoas sem rostos, rosas manchadas, glíteres pregados. Utilizou muito o azul nos últimos trabalhos. Uma sequencia de narrativas: criança brincando, os cinco sentidos representados e uma série de elementos como que a convidar para a serenidade necessária para a despedida final. P. 187

Figura 92 – NATUREZA MORTA - Aquarela, crayon e pastel - 58 X 32 – 1988 - Acervo de Renato César – Sítio Pinheiros – Barbalha – CE - um arranjo de pequenas flores de Amarílis, anêmona e cerejeira; grandes folhas azuis e capins formam a imagem que apresenta fundo azul. Característica do pontilhismo. P.188

Figura 93 - Natureza morta - óleo sobre tela – 60 X 90 – 2004 - Propriedade de Edirla Gomes – uma flor na superfície plana da tela. Detalhes de sombreamento e tons para efeito de relevo. P. 189

Figura 94 - Natureza Morta - Óleo sobre madeira – compensado 2007 - 26,5 X 46,5 Acervo da família – uma borboleta com alguns detalhes que mais parecem flamandês, irregularidades no traço, pequenos círculos que mais parecem cravos. P. 190

Figura 95 - Natureza morta – óleo sobre tela - 90 X 110 – 2007 - Propriedade de Cristiana Martinazzo. – exuberância de cores e formas. Arranjo de diversas flores, fundo preto. P. 191

Figura 96 - Natureza morta - Aquarela e lápis de cor - 27 X 47. 2010 Acervo da família - Um dos últimos desenhos feito pelo artista; uma flor rósea com pétalas assimétricas em um fundo lilás, cheio de flores brancas menores. Acervo da família. Assinatura e data um pouco à direita, base inferior. P. 192

Figura 97 – PAISAGEM - Óleo sobre tela – 78 X 89 – 1992 -Acervo de Lourdes F. Feitosa - uma árvore enorme no centro da tela se encontra ladeada de água em um vale extenso. Duas colinas em cada lado ajudam a compor o vale. Outras árvores surgem em meio a vegetação rasteira. Na lateral esquerda, uma casa em que, do seu telhado, surge um cone a partir de um pentágono; no céu, dois pássaros semicobertos por bolhas; muitas nuvens dão claridade à paisagem. P. 193

Figura 98 - Óleo sobre tela - 63 X 84 - 2000 - Propriedade de Edirla Gomes. Restaurada pelo pintor em 2009 – uma figura humana no centro da tela em meio a uma paisagem de alguns ipês, capins, palmeiras e várias colinas. P. 194

Figura 99 – óleo sobre tela - 30 X 77 – 2002 Propriedade de Leo Bezerra - cachoeira à esquerda ladeada de vegetação fechada e represada no centro da tela. À direita, uma casa com uma palmeira na frente e dois ipês azuis no fundo. P. 195

Figura 100 – óleo sobre tela - 50 X 60 – 2002 Propriedade de Cristiane Linhares - moldura de madeira (5 cm) – paisagem azul de três queda d'água ladeada de vegetação espessa. Ao fundo, a serra se mistura a imagem do céu. P. 196

Figura 101 - Óleo sobre tela - 60 X 90 – 2005- Propriedade de Fernanda. O sol deita raios sobre toda a tela. Do ponto de fuga, o sol espalha raios de luminosidade. P.197

Figura 102 - Óleo sobre tela – 68 X 88 – 2006 – Acervo Michelle Alves - Pedras, ipês roxos e farta vegetação ladeiam espaços com água. No céu, nuvens em forma de filetes, sombreadas com reflexos amarelos. P. 198

Paisagem 103 - Sertões: revelação - Óleo sobre tela – 56 X 70 – 2006 Propriedade de Aleide Aires Peixoto.- paisagem do sertão em que reflexos luminosos formam figuras geométricas e uma em modelo de pirâmide, debaixo desta, o tronco de uma figura humana se volta com os braços e cabeça para o alto. Cactos, paisagem hostil, pássaros, estrelas e céu completam a cena. Um círculo, no meio deste, um rosto de cagaço. P. 199

Figura 104 - ABSTRATA - Óleo sobre tela – 59 X 79 – 2001 - Acervo Roberto Macedo - Formas esféricas e traços luminosos com curvas. Chamas vermelhas sobre um fundo noturno. P. 200

Figura 105 - Abstrata - Crayon sobre papel – 36 X 28 – 2005 Acervo da família - papel cartão (6 cm); tela retirada da moldura, cupim na borda superior. Assinatura próxima à

borda inferior direita. – abstrata; riscos em forma de semicírculos em várias tonalidades sobre luminosidades. P. 201

Figura 106 - Criação do Universo – óleo sobre *Madeirait* – 91 de circunferência – 2006 – Acervo Simone Silvestre. Circunferência faccionada em dezoito partes de riscos luminosos – abstrata; uma espécie de rosa dos ventos que, em fundo azul, deixa entrever estrelas, flores, riscos coloridos. P. 202

Figura 107 - Óleo sobre tela – 69,9 X 90 – 2007 - Acervo da família - abstrata – bolhas transparentes e fitas em curvas formam imagens melódicas sobre um fundo vermelho com tons azuis. Acervo da família.. Armação de tela, sem proteção. Assinado à direita na borda inferior. P. 203

Figura 108 - Desenho - Lápis, crayon, pastel - 30 X 42 – 2007 - Acervo da família – tons de azul traçam linhas onduladas na linha de planura da obra. Um acompanhamento de tonalidade amarela destaca o movimento. P. 204

Figura 109 - Abstrata - Óleo sobre tela - 1.00 X 1.00 - Acervo da família – 2009 – profusão de traços em movimento formam figuras geométricas aboleadas de várias cores e tamanhos. P. 205

Figura 110 - Abstrata – Desenho - Crayon sobre papel cartão - 30 X 30 Acervo da família.- 2009 - Flores, planetas, pássaros. Assinatura um pouco à direita, na borda inferior. P. 206

Figura 111 - desenho/esboço 08 X 10 – SD para o trabalho sobre Juazeiro do Norte antigo: Figura 45. P.212

Figura 112 - desenho/ esboço 12 X 18 - SD da tela estudada no espaço Luz feminino: Figura 70. P. 213

Figura 113 - desenho/esboço 22 X30 (2000) da tela Luz Feminino: Figura 58. P. 214

Figura 114 - Desenho – 12 X18 – pequenos papeis justapostos compondo uma paisagem – SD. P. 215

Figura 115 - Óleo sobre tela 20 X 25 – SD. P. 216

Figura 116 – Desenho - Aquarela e crayon – 22 X 28 – paspatur 5 cm, vidro e moldura 2,5. Propriedade de Cristiana Martinazzo. P. 216

Figura 117 - Pastel, esferográfica, lápis grafite e aquarela – 34 X 44 – Acervo da família – 1987. Desenho trabalhado no corpo do texto. P. 218

Figura 118 – Óleo sobre tela – 1.20 X 2.00. Acervo da família – 2009 - Encaixes de várias narrativas; caixas, sertão, figuras humanas, ruas e traços. Acervo da família. Assinatura à esquerda, na borda inferior. 2009. Sobreposição de narrativas; riqueza de detalhes, coloração e técnica. Tela comparada no último capítulo da tese, trabalhada no corpo do texto – Figura 74. P. 219

Figura 119 – Óleo sobre tela – paisagem – figura 101. P222

Figura 120 Natureza morta - Óleo sobre tela – 66 X 68 – moldura de 8 cm, fundo de Eucatex. Um girassol sobre um fundo xadrez colorido. Propriedade de Elisabete Silva. Assinatura à esquerda, na borda inferior. 2003. P. 225

Figura 121 – CAPA – retrato - óleo sobre tela – 1,25 x 80 - produção do artista plástico Petrônio Alencar, presenteada à família depois do falecimento de Luís Karimai.



## LISTA DE PARTICIPAÇÕES EM EXPOSIÇÕES

### CEARÁ

Salão de Maio do Crato – 1977

Salão Abril de Fortaleza – 1978 (Coletiva)

2ª Bienal de Juazeiro do Norte – 1978 (Coletiva)

Exposição Náutico Atlético Cearense, Fortaleza - 1980

Salão Nacional de Fortaleza - 1983

Salão de Maio – Crato – CE - 1993

Espaço Cultural da Teleceará, Fortaleza – 1990; 1991; 1992 e 1993 (Coletiva)

Salão Unifor, Fortaleza – 1984; 1985 (Coletiva)

Salão Abril de Fortaleza – 1981; 1984 (Coletiva)

Complexo Cultural Schoenberg – Nossa Terra, Nossa Arte, Juazeiro do Norte – 2001  
(Individual)

Cariri Shopping – O interior do meu coração ser/tão belo, Juazeiro do Norte -2000  
(Individual)

Mostra Cariri de Cultura, Juazeiro do Norte – 2007 (Coletiva)

Lá na Praça – Ôxi Aôí - Crato – 2008 (Individual)

Sobrado Doutor Lourenço, Juazeiro do Norte - 2000 (Coletiva)

Exposição Casa Cariri, Juazeiro do Norte – 2000 (Individual)

Memorial Padre Cícero - O Cariri é Aqui – 2004 (Coletiva)

Centro Cultural Tenor José Brasileiro – Vida, Sonhos e Encaixes, Juazeiro do Norte  
2005 (Individual)

Universidade Regional do Cariri, Crato – Homem e Natureza - 2008 (Individual)

Marquise Branca – Terra e Céus, Juazeiro do Norte - 1996 (Individual)

Marquise Branca – Juazeiro como te vejo, Juazeiro do Norte – 2009 - Coletiva

La Favorita – Vivências contínuas, mentes e sonhos abertos, Juazeiro do Norte – outubro de 2009 (Individual)

Centro Cultural Banco do Nordeste do Brasil, Juazeiro do Norte – 2013 (Póstuma)

Elitas Buffet – Tributo a Karimai: encontro beneficente, Juazeiro do Norte – 2014 (Póstuma)

#### OUTROS ESTADOS

PE - 34º Salão Pernambucano de Artes Plásticas – 1984

SP - Novos Rumos da Arte Fantástica no Brasil – Museu da Imagem e do Som – 1985

PA – Salão Rômulo Mairana - 1988

PB – I Salão Municipal das Artes de João Pessoa – 1985

RS – Caminhos do Desenho Brasileiro – Porto Alegre - 1989

#### INTERNACIONAL

ALEMANHA – Água (Wasser) – Munique - 2006

## LISTA DE ABREVIATURAS

AMAR – Associação dos Artistas e Amigos dos Artesãos

APAE – Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais

BB – Banco do Brasil

CRAJUBAR – Crato, Juazeiro e Barbalha

CEVEMA – Concessionária FIAT LTDA.

CCBNB – Centro Cultural do Banco do Nordeste do Brasil.

COCADA – Cooperativa Caririense dos Artistas e Artesãos.

GEFIS – Grupo Espírita e Fraternidade Irmã Sheila

ICC – Instituto Cultural do Cariri

LAFIS – Lar e Abrigo de Fraternidade Irmã Sheila

RMC – Região Metropolitana do Cariri

SOLIBEL – Sociedade Lírica do Belmonte

URCA – Universidade Regional do Cariri

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	29
1. VIDA .....	37
1.1 – DESTINOS, PEREGRINAÇÕES E MENTES: Massaki (Luís) Karimai ..	59
3. ENCAIXES .....	78
3.1 - O INTERIOR DO MEU SER/TÃO BELO.....	78
3.1 – <i>Lócus</i> urbano.....	85
3.1.1 – À sombra do Juazeiro.....	117
3.2 – LUZ FEMÍNEO.....	129
3.2.1 – A metáfora da vida.....	146
4. SONHOS.....	181
4.1 – TEMA LIVRE.....	181
4.2 – NATUREZA MORTA.....	188
4.3 – PAISAGEM.....	193
4.4 – ABSTRATA.....	200
4.5 – CAI DO CÉU REFLETIR CORES.....	207
CONSIDERAÇÕES.....	227
REFERÊNCIAS.....	232

## INTRODUÇÃO

*Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho. Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do Cruzeiro. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa. Estive uma semana bastante animado, em conferências com os principais colaboradores, e já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte do Costa Brito, eu meteria na esfomeada Gazeta, mediante lambujem. Mas o otimismo levou água na fervura, compreendi que não nos entendíamos. João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. Calculem. Padre Silvestre recebeu-me friamente.(...) Torceu-me a cara. E éramos amigos. Patriota. Está direito: cada qual tem as suas manias. Afastei-o da combinação e concentrei as minhas esperanças em Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, periodista de boa índole e que escreve o que lhe mandam. Trabalhamos alguns dias. À tardinha Azevedo Gondim entregava a redação ao Arquimedes, trancava a gaveta onde guarda os níqueis e as pratas, tomava a bicicleta e, (...), alcançava São Bernardo.(...) O resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do Cruzeiro apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras que me zanguei: - Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!*

*Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos da sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala. - Não pode? perguntei com assombro. E por quê? Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode. - Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, Seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia. (...) Uma cigarra começou a chiar. A velha Margarida veio vindo pelo paredão do açude,*

*curvada em duas. Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena. Em seguida enchi o cachimbo: - É o diabo, Gondim. O mingau virou água. Três tentativas falhadas num mês! Beba conhaque, Gondim. Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta. Afinal foi bom privar-me da cooperação de Padre Silvestre, de João Nogueira e do Gondim. (...) Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda. Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta. Casimiro Lopes pergunta se me falta alguma coisa. - Não. Casimiro Lopes acocora-se num canto. Volto a sentar-me, releio estes períodos chinfrins. Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo. (RAMOS, Graciliano, São Bernardo, 1990: 7/8 Capítulo 1).*

Igual a Paulo Honório, são muitas as inquietações na árdua tarefa de transportar um código mental para outro código de materialidade escrita e, principalmente, quando a materialidade escrita vai tratar de outro código não verbal, o imagético. Os “convites” são vários, passamos por diversos processos, planos, dissoluções, releituras, análises e, na falta da instrução de “*Madalena para encoivarar*”, escutamos o “*pio da coruja*” a nos lembrar dos compromissos outrora assumidos e que se encontram na exiguidade do tempo. Assim como alerta a voz narrativa, “*muitas particularidades úteis*” ficarão de fora, não por considerarmos *acessórias*, mas pelas próprias limitações e critérios de escolhas do trabalho ora proposto.

Em um dos seus muitos comentários sobre arte, GULLAR (1982) diz que uma das coisas que parece a arte ser é a *transformação simbólica do mundo*, pois para expressar artisticamente é necessário recriar, ao (re)criar de maneira mais intensa, mais bonita, ou mais significativa, o artista potencializa as tensões e capta no interlocutor o revelar das coisas, das pessoas e do mundo. Assim, VIDA, ENCAIXES E SONHOS: um olhar

sobre a produção artística de Luís Karimai é o título desse trabalho de doutoramento que, através de análise, identifica elementos significativos e de transformação na pintura de Luís Karimai para, com tais elementos, construir um discurso crítico desse fazer artístico a fim de inseri-lo no universo acadêmico, consolidando a sua importância no cenário artístico. A escolha por tal título, assim como de todos os outros nos capítulos da tese, são empréstimos tomados de obras ou exposições do artista em estudo. *Vida, sonhos e encaixes* foi o nome dado à exposição acontecida entre os dias 13 a 31 de julho de 2005, no Centro Cultural Tenor José Brasileiro, no Juazeiro do Norte. Fizemos uma alteração na ordem dos lexemas por questões de estruturação argumentativa discursiva.

A produção artística, objeto do nosso estudo, aconteceu na cidade de Juazeiro do Norte, uma cidade localizada no sul do Ceará, por ser uma cidade como tantas outras de médio porte do Brasil, passa por diversos problemas com seus consideráveis índices de violência, com as desigualdades sociais, com problemas na saúde e educação, com infraestrutura e etc. O que a especifica e singulariza é o fenômeno da fé centrada na pessoa do Padre Cícero Romão Batista. É a fé que, desde o nascedouro da cidade, encarrega-se de trazer quatro vezes por ano um considerável número de romeiros para pagar promessas, renovar seus votos de fidelidade e compromisso ou apenas fazer rogativas de amparo e proteção àquele que, desde o recebimento dos votos, afirma ter recebido também a incumbência de cuidar dos desvalidos. A figura do padre e as manifestações religiosas locais são temas de estudos nas mais diversas áreas do conhecimento, algumas aqui referendadas quando traçamos os aspectos biográficos/contextuais do nosso estudo.

Nascido em Lavínia – São Paulo, foi a partir da década de 70 que Luís Karimai passou a morar em Juazeiro do Norte - Ceará e desenvolveu uma singular fase da pintura cearense. Artista bastante premiado e um dos principais representantes na formação de artistas da região, sua produção motivou uma considerável margem de interpretações sobre a arte enquanto experiência do cotidiano, projeção e desnudamento da natureza humana que se encontra ausente de seus afetos e agônico pelas restrições que ele próprio se impõe. Conhecer o artista, traçar um percurso dentro de uma cronologia e inseri-lo no contexto do qual emana a sua obra é o assunto do nosso bloco 1. *VIDA: destinos, peregrinações e mentes*. Na execução de tal intento, a pesquisa em reportagens sobre, e entrevistas com o artista nos jornais *O Povo*, *Diário do Nordeste*, *O Berro*, *Jornal do Cariri* e *O Águia* asseguraram um percurso cronológico e significativo.

Importantes e dignas de registro foram as conversas no período de catalogação, os relatos e as lembranças afetivas trocadas; assim como as conversas com artistas que conviveram e dividiram sonhos ao lado de Karimai: o xilógrafo Stênio Diniz, o cineasta Rosenberg Cariry, o fotógrafo e companheiro de viagem Gilberto Morimitsu, o artista plástico Petrônio Alencar, os escritores Hemerson Monteiro e José Flávio Vieira e o cantor Luís Carlos Salatiel.

Quando fizemos a opção por trabalhar sobre a produção artística de Massaki Luís Karimai sabíamos ou imaginávamos do exercício hercúleo que teríamos, pois embora tenha sido um artista instruído e consciente de sua obra, nunca houve nos trinta e três anos de contínua e diária produção qualquer tentativa de registro desta. Além de não existir registros, seus trabalhos iniciais – desenhos em bico de pena - na sua quase totalidade, eram vendidos para outras regiões do estado e até do país, fato que muito dificultou o trabalho de catalogação e comentários críticos. Até mesmo as obras premiadas não foram localizadas em sua totalidade. Iniciamos um longo e exaustivo trabalho de catalogação, o decorrer do tempo e a impossibilidade de colocarmos um ponto final em nosso projeto de catalogação (contamos com o registro de pouco mais de mil trabalhos distribuídos em esboços, desenhos e telas). Isso posto, e, por compreendermos a importância da produção artística de Karimai, além das telas selecionadas para o desenvolvimento do texto aqui exposto, decidimos apresentar no início de cada temática um portfólio onde se possa apreciar um pouco do que está por vir em um próximo catálogo.

Embora conscientes da impossibilidade de atingir a totalidade do que foi produzido, iniciamos o trabalho através de um apurado exercício de investigação e divulgação da proposta e, recorrendo ao nosso conhecimento de alguns detentores de obras, achamos por bem incluir a possibilidade de abertura para a indicação de outras pessoas, nos moldes da cadeia de informantes ou bola-de-neve, método que consiste na possibilidade de o entrevistado indicar outros sujeitos a serem entrevistados/visitados.

Apresentadas algumas das dificuldades práticas enfrentadas nesta nossa empreitada, um novo elemento se configura com muita intensidade: a total inexistência de uma fortuna crítica sobre o nosso objeto de estudo; apesar da significativa participação do artista em exposições individuais e coletivas<sup>3</sup> e da sua inserção em concursos e festivais e, da não

---

<sup>3</sup> Ver a lista de exposições nas páginas de abertura do presente texto.



menor, aparição nos jornais escritos. Eis que outros desafios nos foram postos, catalogar a obra e fazer uma discussão crítica, que entre outros aspectos, representa, segundo NAVES, 2011:15:

Quem já escreveu sobre arte sabe bem a diferença de falar sobre uma obra já envolvida numa prosa que se instila em sua aparência, permitindo uma argumentação mais ventilada, e enfrentar produções que exigem antes uma descrição crítica cerrada, que propicie ao olhar algo mais do que o deleite ou o inefável. (...)

Todos aqueles que, de um modo ou de outro, lidam com as artes plásticas nacionais por certo já experimentaram a sensação de trabalhar com um material incerto, que, mais do que se apresentar como objeto de análise, muitas vezes parece pôr em dúvida sua própria existência. De fato, talvez nenhuma outra área artística brasileira tenha menor penetração pública.

A fragilidade/dificuldade relatada acima por Naves toma proporções bem mais significativas quando aportamos em uma produção do nordeste brasileiro, interior do Ceará e, ainda fora do cânone. E o que a consolida? Quais são os fatores a estabelecerem uma obra como arte? Várias são as respostas atribuídas a tais questionamentos, principalmente quando se observa aspectos que estabelecem relações entre arte e sociedade. Uma das afirmações muito utilizada se pauta no conjunto formado pelo [a] produtor (artista), [b] instituições (divulgação) e [c] o consumidor (público), este triângulo termina por estabelecer o que se poderia chamar de uma espécie de sistema da arte, onde eles próprios – sujeitos envolvidos – determinam os critérios para o que seja arte em determinado tempo e espaço. Aplicando este sistema (o circuito) em nosso objeto de estudo, somos conhecedores da quantidade significativa de exposições – individuais e coletivas – e premiações recebidas por Luís Karimai, das inúmeras referências das suas participações nos Salões e a veiculação de seu nome em reportagens, cadernos especiais de Arte nos jornais de circulação local – o [b] veículo encontra-se bem estruturado. O seu apurado exercício de aprimoramento técnico e pictórico na feitura de sua arte, o labor incansável e a grande quantidade de obras estruturam outro segmento de reta – [a] o emissor. Sua obra tem recebido significativa aceitação e reconhecimento por parte do público [c]. Estruturado o sistema embora, não há nenhum registro acadêmico (oficial) da sua existência enquanto artista. Estes vértices mesmo estabelecidos, não o colocam dentro do círculo dos debates das Artes Plásticas. Sem inviabilizar a perspectiva abordada, não é esse o intuito; percebemos que artista – veículo – público ainda não é o bastante para justificar a existência e a permanência da

obra de arte, principalmente quando falamos da inserção desta dentro de um discurso crítico promotor de diálogos e reconhecimento. Assim posto, justificamos ser na busca de suprir esse grande hiato existente que se pauta a maior motivação da nossa tese de doutoramento que, filiada à linha de pesquisa Arte Moderna e Contemporânea e sob a coordenação/orientação do prof. Dr. Rodrigo Vivas Andrade, situa-se na área das Artes Visuais.

Quando nos referimos à (oficial) inserção e permanência queremos, na realidade, falar de uma discussão nos campos da Crítica da Arte, da Estética e/ou História da Arte – discursos estes, fundamentais para a consolidação de uma peça dentro do Universo das Obras de Arte. Neste momento, alguns outros elementos entram em foco: seria o distanciamento geográfico forte elemento para o silêncio imposto? A falta de pessoas para promover tais discursos seria a questão? Sobre este aspecto, necessário se faz alguns esclarecimentos: data de agosto de 2008 a real implantação do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Regional do Cariri e, ainda assim, questões operacionais, entre outros aspectos, não possibilitaram, até o presente momento, qualquer iniciativa no que diz respeito à produção expressiva do artista plástico Massaki (Luís) Karimai, embora tenha sido tal artista um nome bastante aceito e instituído representante da arte cariri. Ao fazer tal afirmativa, temos consciência de que sete anos de atuação são embrionários e, dentre estes, apenas dois de vida concomitante. O tempo passa a ser obstáculo intransponível, principalmente em se tratando de registro, mediação cultural e inserção das artes aqui produzidas dentro de um contexto mais plural. É a partir da implantação do doutorado em artes que o cenário do Cariri entra em debate no universo acadêmico. Não é muito lembrar que neste ponto reside a real importância da nossa pesquisa – inserir Karimai dentro de um universo maior de diálogo e saberes instituídos.

Assim posto, são bastante incisivas as afirmações do grande estudioso da arte ocidental do século XIX, Jorge Coli, quando no prólogo do seu livro de reflexões sobre pintura, *O corpo da Liberdade*, quando o estudioso apresenta as limitações em estabelecer critérios para a análise das artes e afirma que *não existe articulação teórica que resolva, não há suma abstrata que ensine. É preciso repetir exercícios, voltar várias vezes, memorizar, ir adquirindo devagar o domínio necessário* (COLI, 2010:13) para compreender as obras. Afirma ainda que educar o olhar é elemento primordial para a compreensão da obra a ser falada e que esta deve ser encarada como sujeito que pensa em silêncio e que

emana sinais em sintonia com as mais diversas culturas. Assim, no segundo momento do nosso estudo - ENCAIXES, quando analisamos as obras em dois subtópicos: *O interior do meu ser/tão belo- lócus urbano* e *Luz femíneo – a metáfora da vida* utilizamos como critério de “voltar várias vezes o olhar” o método que observa os aspectos formais da composição de imagens, o das relações existentes dentro da própria obra e o das significações. Neste sentido, a presente proposta apresenta *um caminho teórico-metodológico capaz de congrega a esfera material e técnica, a artística ou estética e a histórica e social.* (VIVAS, 2012: 34).

Sabemos que toda e qualquer teoria, assim como a crítica, servem de processo norteadores, de ferramentas para uma abordagem, mas em suas gêneses elas são insuficientes para abarcar todo o cabedal de sentidos que se pode atribuir a uma obra de arte. Nenhuma obra, assim como nenhuma avaliação que se faça sobre ela podem ser estendidas a novas pessoas sem que, nesse processo, essa obra ou essa avaliação sofram modificações. O caráter polissêmico e as impressões/significações individuais são múltiplas e, depois que se tiver dito tudo o que se sabe a respeito desta obra, ainda assim, não se esgotam as possibilidades de significações. Uma mesma pessoa tem impressões/percepções diferentes ao se debruçar sobre uma mesma obra em momentos distintos. Assim, aventurar-se no diálogo sobre uma produção artística se assemelha a penetrar numa vasta floresta e ficar exposto a delícias e perigos que tal percurso propicia. Podemos fazer o caminho que outros já fizeram (quando foi feito e esse não é o nosso caso) e correr menos riscos, porém ficarmos resumidos, restritos. Podemos, ainda, embrenharmos no desconhecido, abriremos novos caminhos e descobrir maravilhas – e também correremos o risco de nos perdermos.

Conscientes somos que não se pode trazer um discurso aleatório, hermético ou não, acerca da produção artística, principalmente quando o intuito é de inserção desta dentro do espaço – a academia – que possibilite o trabalho da Crítica da Arte e da Estética. A nossa proposta é de puxar a ponta de um dos vários fios constituintes do grande novelo que toda obra representa. Isto posto, nos capítulos anteriores, e instituídos alguns dos vários elementos que a arte karimai apresenta, aportamos no último capítulo do nosso trabalho – *SONHOS: cai do céu refletir cores.* Funcionando como elemento singular do nosso trabalho, momento crepuscular da tese, necessário se faz traçar um percurso discursivo mais livre e ensaístico, onde atribuímos significações a partir de um portfólio subdividido em várias temáticas, tais como paisagem, abstrata, natureza morta e tema

livre. Esperamos, assim, iniciar um debate sobre a arte karimai e toda a carga significativa que dela emana. Por fim, retomando o texto de Graciliano Ramos que inicia nossa introdução: *A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa.*

## 1. VIDA

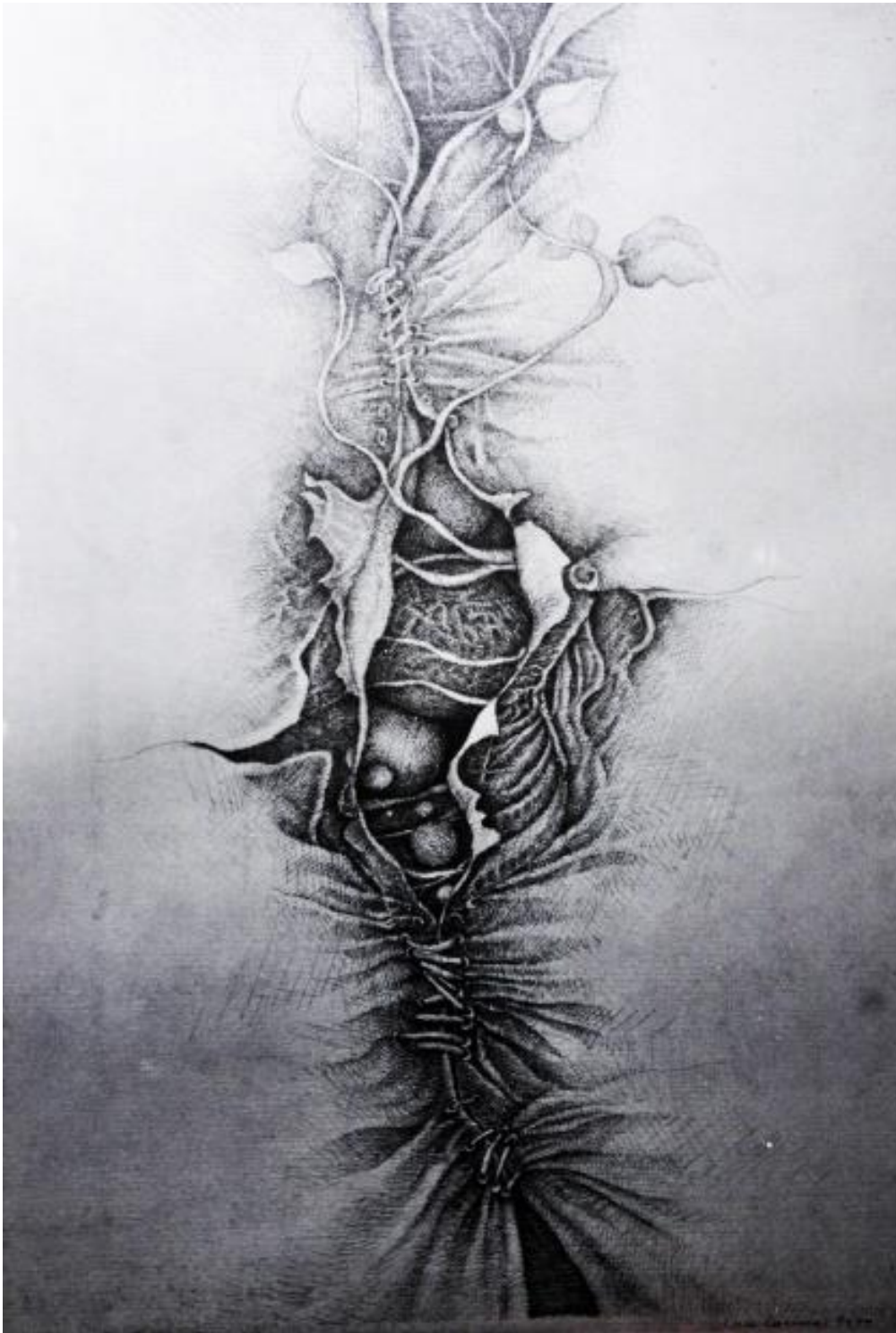
*Figura 01*



Figura 02



*Figura 03*



*Figura 04*





*Figura 05*



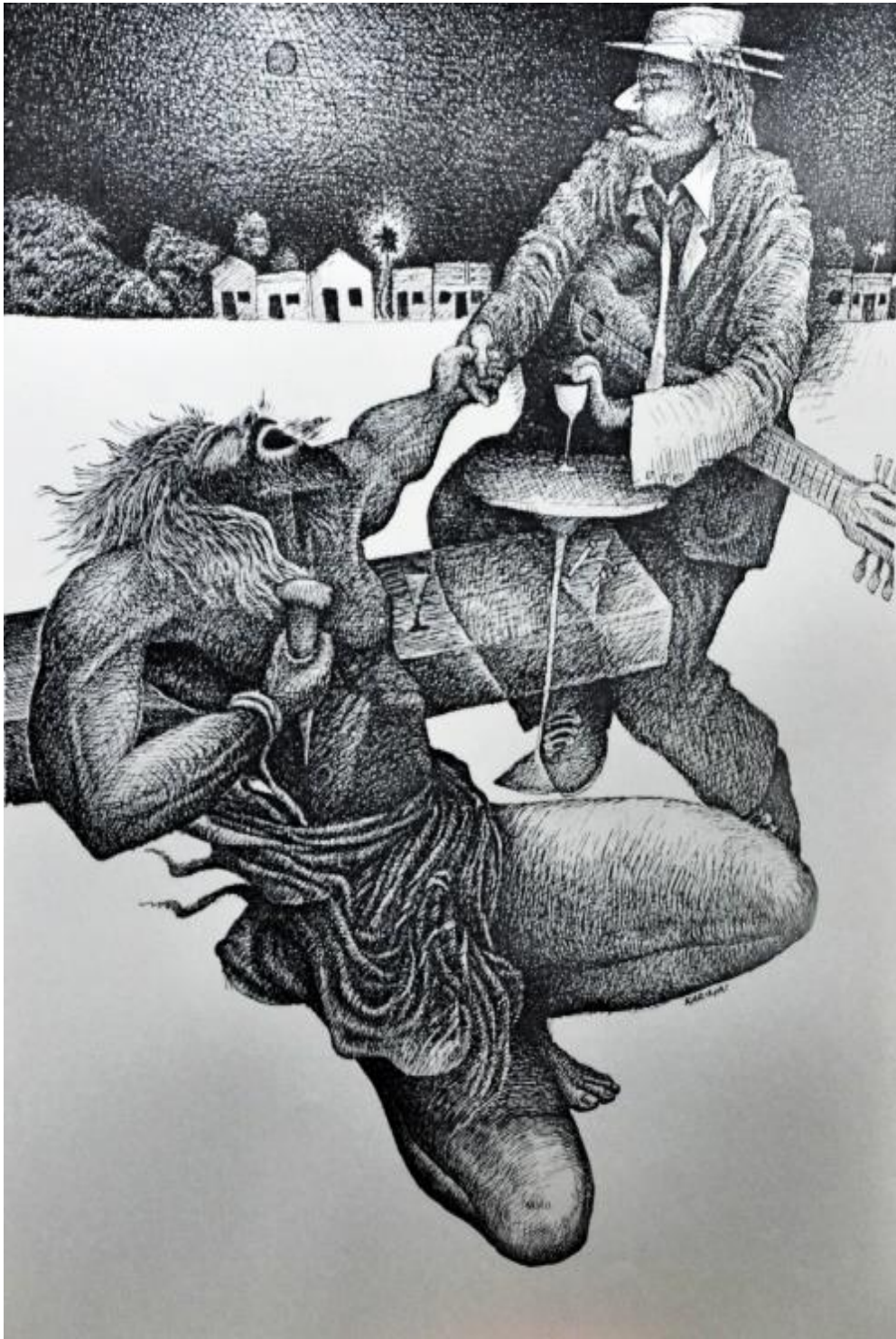
*Figura 06*



*Figura 07*



*Figura 08*



*Figura 09*



*Figura 10*

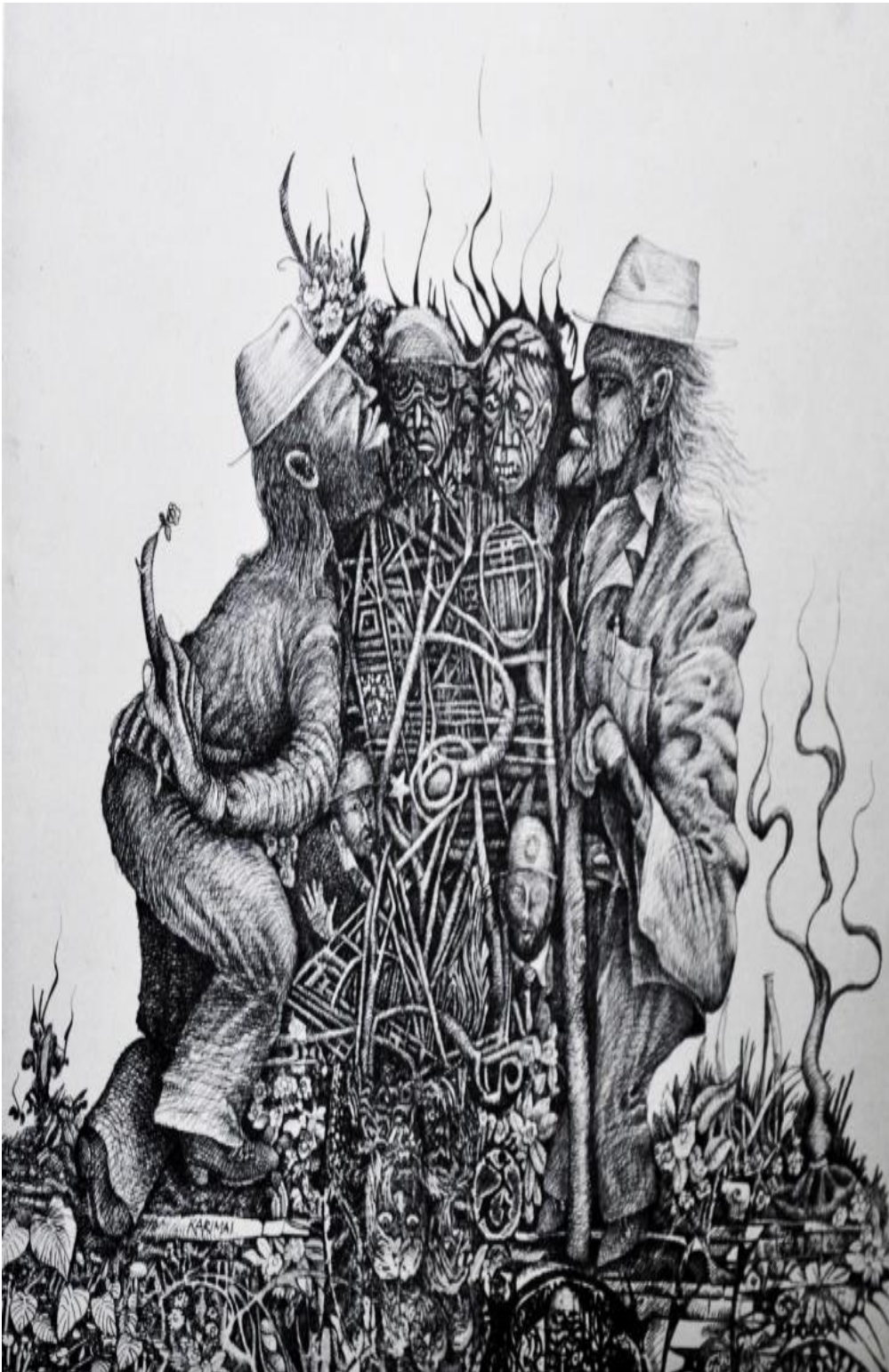


*Figura 11*

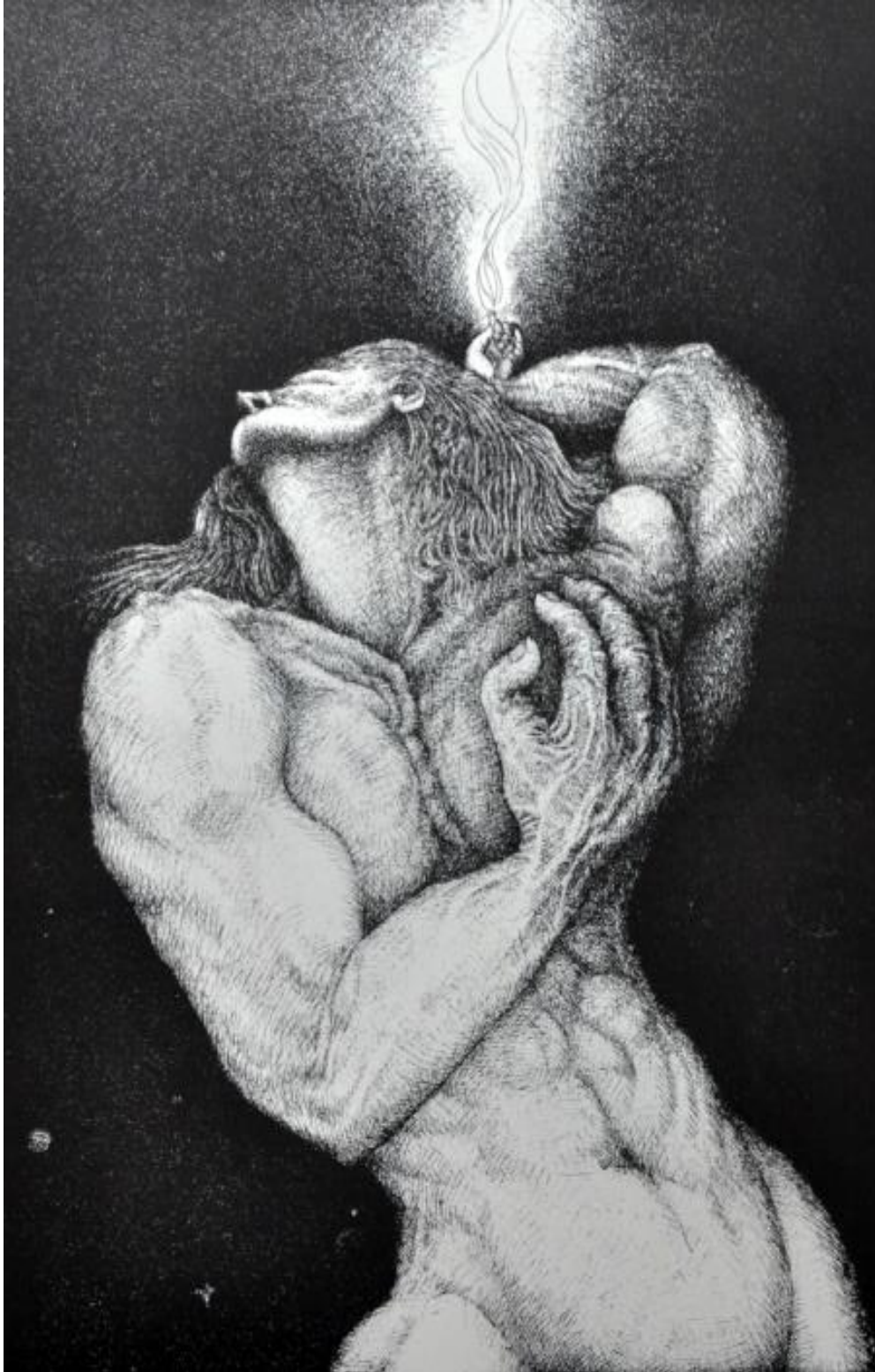


*Figura 12*





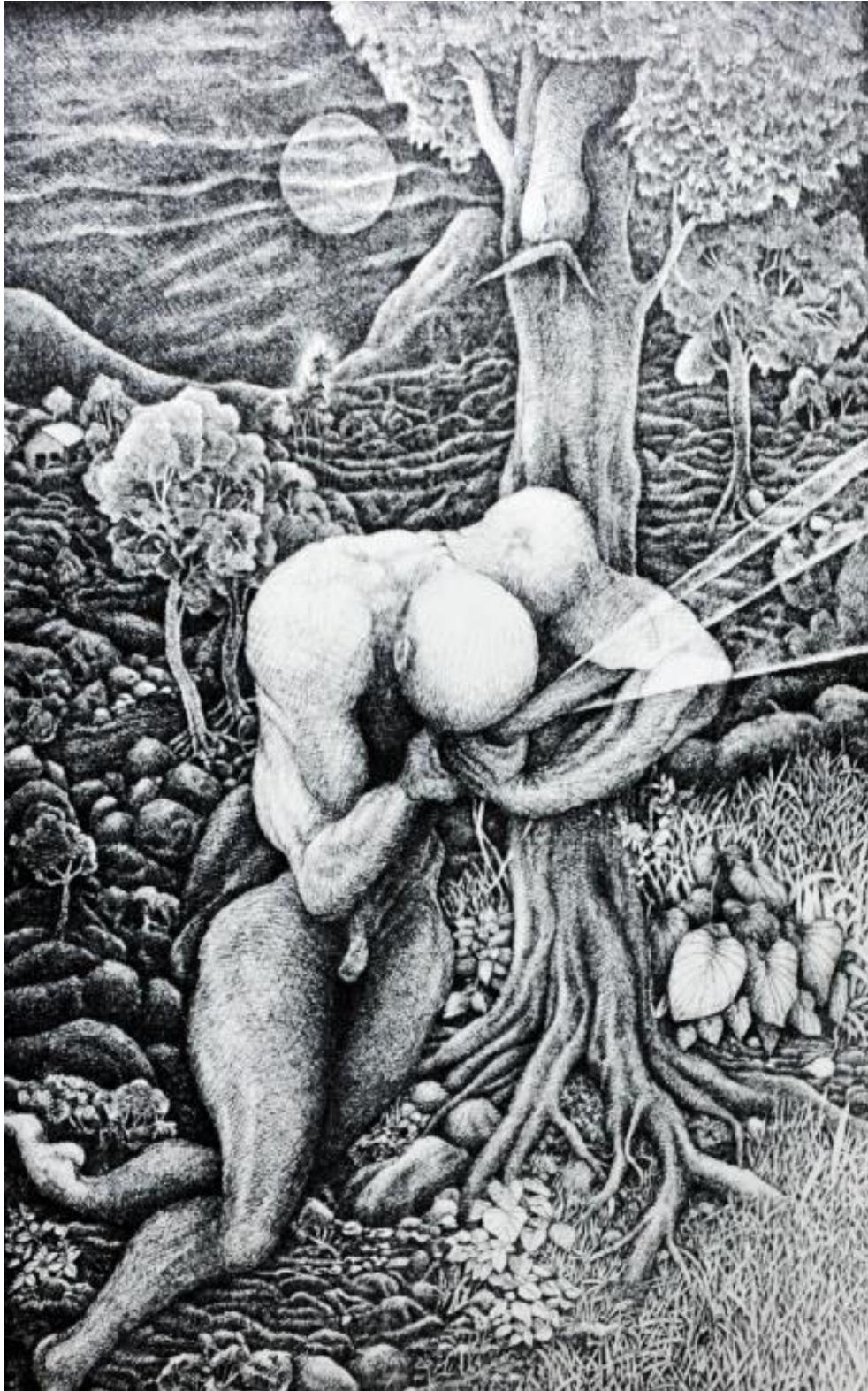
*Figura 13*



*Figura 14*



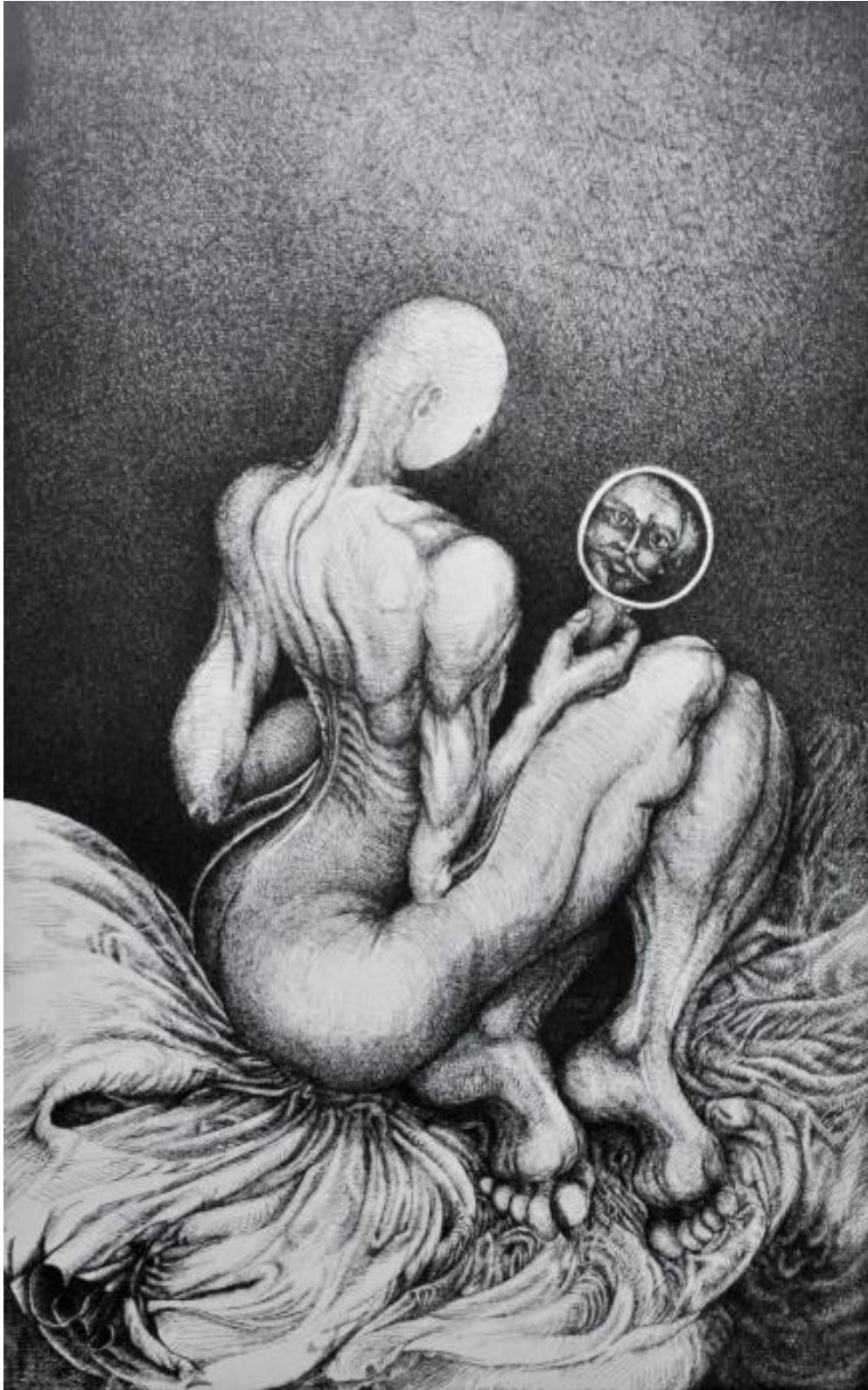
*Figura 15*



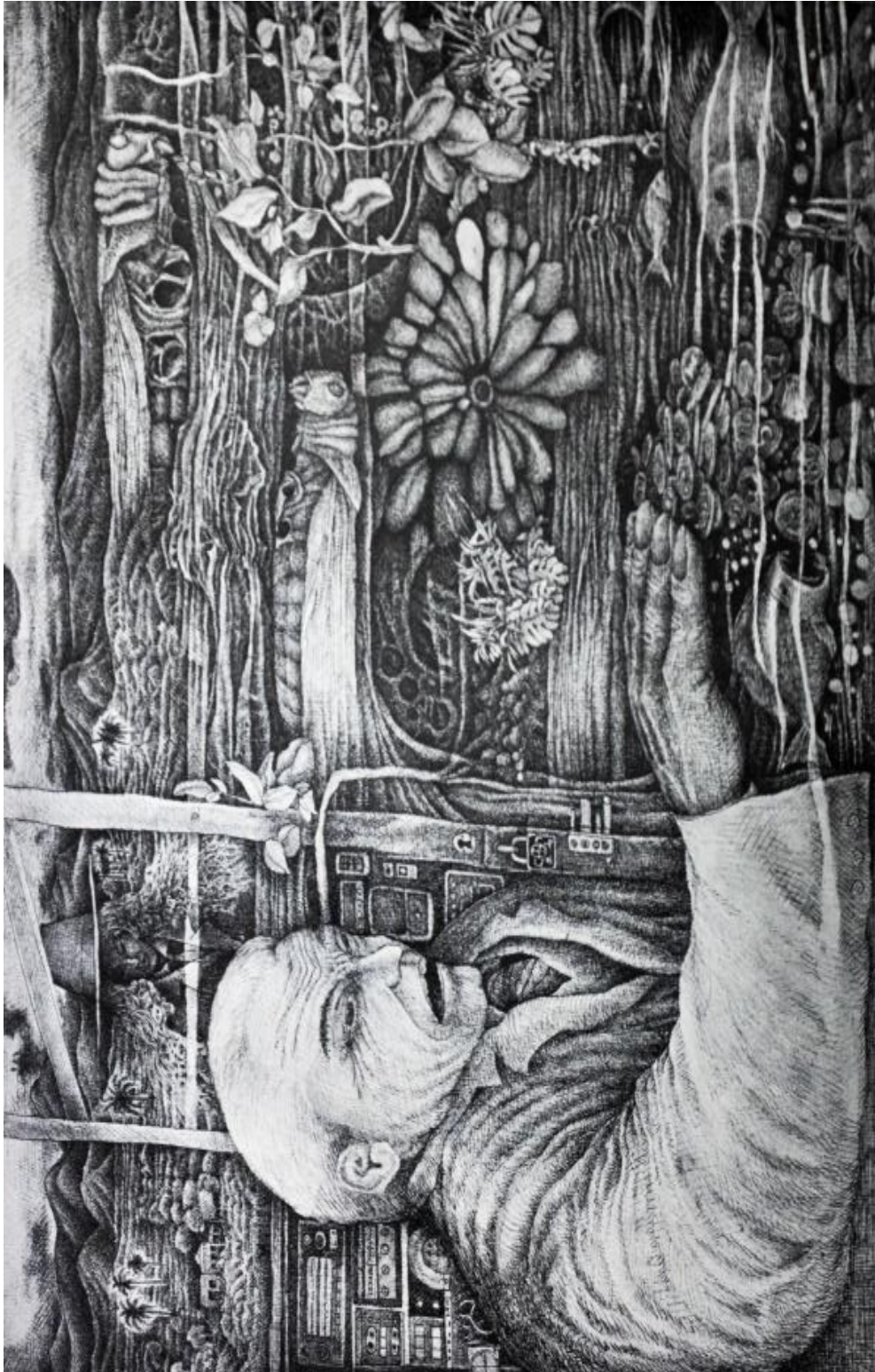
*Figura 16*



*Figura 17*



*Figura 18*



*Figura 19*

Khing, o mestre entalhador, fez uma armação  
para sino,  
De madeira preciosa. Quando terminou,  
Todos que aquilo viram ficaram surpresos.  
Disseram:

Que devia ser obra dos espíritos.

O Príncipe de Lu disse ao mestre entalha-  
dor:

"Qual é o seu segredo?"

Khing respondeu: "Sou apenas operário:  
Não tenho segredos. Há só isto:

Quando comecei a pensar no trabalho  
que me ordenaste

Protegi meu espírito, não o desperdizei  
Em ninharias, que não tinham ao caso.

Jejei, à fim de pôr  
Meu coração em repouso.

Depois de jejuar três dias,  
Esqueci-me do lucro e do sucesso.

Depois de cinco dias  
Esqueci-me do louvor e das críticas.

Depois de sete dias  
Esqueci-me do meu corpo  
Com todas as seus membros.

"Nesta época, todo pensamento de  
Vossa Alteza  
E da corte se evanecera.

Tudo aquilo que me distraía do trabalho  
desaparecera.

Eu me recolhiera ao único pensamento  
da armação do sino.

"Depois, fui à floresta  
Ver as árvores em sua própria condição  
natural.

Quando a árvore certa apareceu a meus  
olhos,

A armação do sino também apareceu,  
nitidamente,  
sem qualquer dúvida.

Tudo o que tinha a fazer era esticar a mão  
e começar.

Se eu não tivesse encontrado esta deter-  
minada árvore.

Não hareria

Qualquer armação para o sino.

"O que aconteceu?"

Meu próprio pensamento unificado  
Encontrou o potencial escondido na  
madeira.

Destes encontros ao rio surgiu a obra  
que hoje atribui aos espíritos."

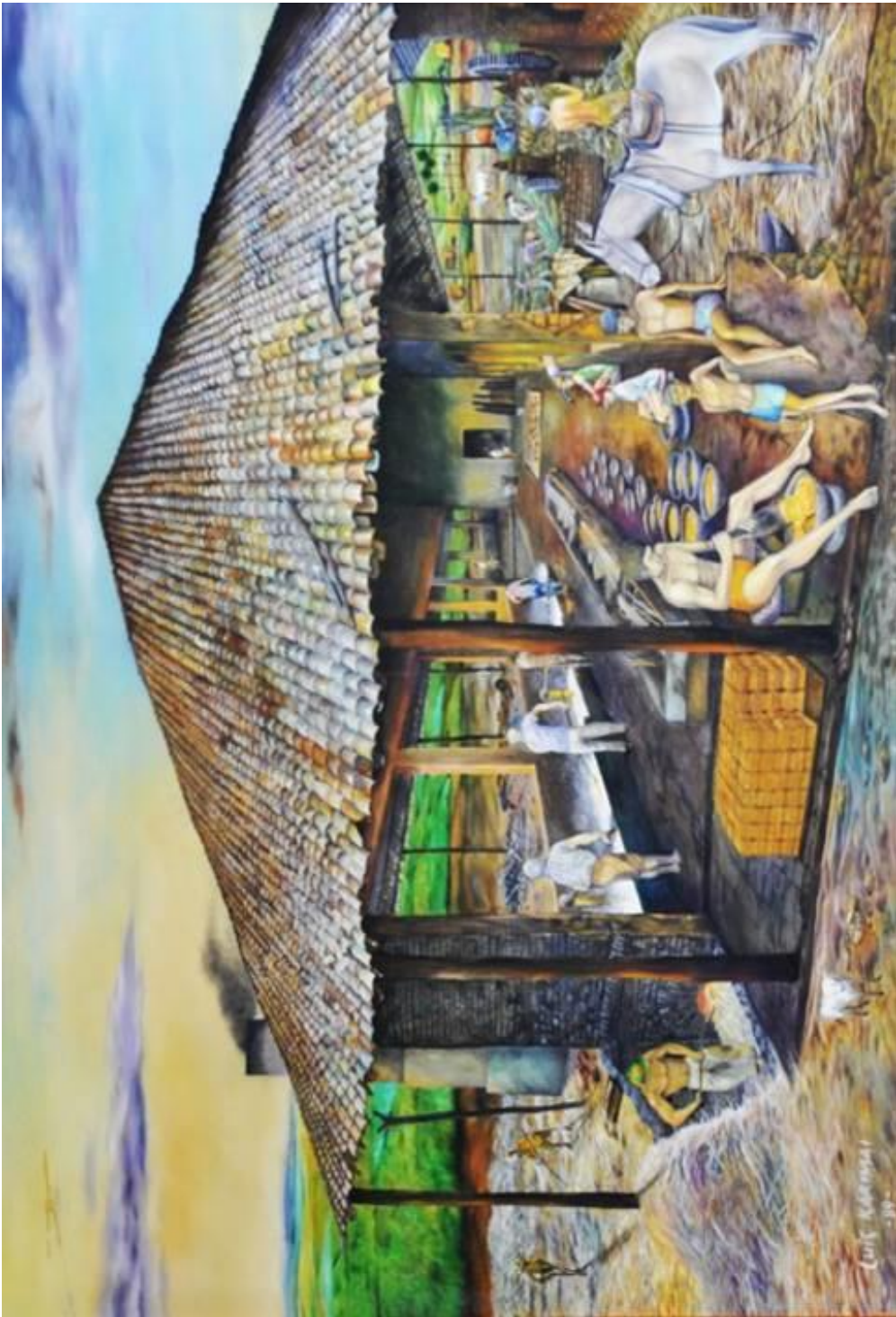
Chuang Tzu



Figura 20







*Figura 22*



Figura 23

## 1.1. DESTINOS, PEREGRINAÇÕES E MENTES:

Massaki (Luís) Karimai

Falar sobre uma produção artística e vinculá-la ao que a tornou possível é um pouco como refletir sobre o seu surgimento e situá-la dentro de um tempo num local determinado. A relação – vida e obra – não é uma concepção simples e confiável, a obra não está na vida e a vida não está na obra, o que existe é um envolvimento recíproco e paradoxal - as obras emergem em percursos singulares da vida de quem as produz, participa da vida do criador e estabelece relação de pertencimento. Apresentar a vida do pintor Massaki (Luís) Karimai e observar tais relações são objetivos desta etapa do nosso estudo, para isso, valemo-nos de um vasto material existente em jornais locais (Jornal da Praça e Jornal do Cariri, 1997 a 2005) e estaduais (O Povo, 1980 a 2009 e Diário do Nordeste, 1983 a 2014), além de conversas informais com familiares (a esposa Maria da Penha Feitosa Karimai e a filha Clara Karimai) e artistas amigos (Rosemberg Kariri, José Flávio Vieira, Émerson Monteiro, Petrônio Alencar, Stênio Diniz, Luiz Carlos Salatiel e Gilberto Morimitsu, entre outros). Do material impresso nos jornais acima referidos, (21) vinte e uma vezes Karimai foi destaque em Cadernos Especiais de Cultura, ocupando mais de duas páginas com entrevistas e imagens de suas obras; em notícias menores, seu nome aparece em mais de uma centena de vezes. Na junção de tais informações e a título de escolha, traçamos um perfil cronológico, embora conscientes de que há neste percurso uma série de discussões que permeiam história (relato organizado sob regras e intervenções) e vida (o estado desorganizado, um tanto quanto caótico e nem sempre lógico), pois, como elucida BOURDIEU (1983, p.184):

O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que "se entrega" a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica (quem já coligiu histórias de vida sabe que os investigados perdem constantemente o fio da estrita sucessão do calendário), tendem ou pretendem organizar-se em sequencias ordenadas segundo relações inteligíveis. O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada (e, implicitamente, de qualquer existência).

Observamos na referência acima, assim como em toda a fala a que pertence esse texto, a tendência que há em *organizar acontecimentos significativos* e criar relações de coerência que estabeleçam a *criação artificial de sentido*. Sabemos que a vida é, na grande maioria das vezes, desconcertante e caótica quando se está vivendo, portanto, discorrer sobre a história de vida aqui em foco, talvez seja, como nos alerta Bourdieu, satisfazer-se *com uma ilusão retórica, uma representação*. Assumimos o risco, o nosso percurso passa por todos os questionamentos e se pauta em “organizar” o percurso de uma vida em que mais da sua metade foi voltada à construção artística.

Em extensa entrevista fornecida ao Jornal da Praça, Juazeiro do Norte – JUL/AGO 1992, o artista plástico Luís Karimai faz uma grande retrospectiva de vida e relata que a sua família veio para o Brasil devido a uma espécie de parceria entre empresas paulistas e japonesas; no Japão sobrava mão de obra e o Brasil necessitava desta para a produção de algodão que aquele país carecia dado o crescente surgimento de indústrias. O patriarca, Kenji Karimai, agricultor, empreendeu esta viagem junto com sua esposa e os três filhos mais velhos. De natureza introspectiva e determinada, ensinou aos seus o gosto pela vida simples. Adepto da milenar crença Xintoísta, apregoava o conhecimento, o respeito e o amor à natureza. (Figura 24) Yosh Takahashi Karimai, a matriarca, de filosofia budista, artesã e costureira, deixou aos filhos o legado da paciência, do eterno labor e da poesia de ser tarefeira da arte.

Aos 25 dias do mês de Janeiro de 1947, em uma colônia rural japonesa de Lavínia / São Paulo, nasce o quinto de uma família de seis filhos - Massaki Karimai . Assumidamente devotado à mãe, Massaki Karimai tem nesta senhora o seu grande referencial, quer como pessoa paciente e trabalhadora, quer como ser sensível. Em entrevista a um jornal local (O ÁGUIA, Juazeiro do Norte, vol. I, Ano I, out. 2003), Karimai fala de um momento em que assistiu sua mãe trabalhar até a exaustão (desmaiar) quando seu pai ficou doente. *A mulher capaz de grandes sacrifícios para a sustentação dos filhos; sempre com muito amor e paciência. Ela era para mim a pessoa mais doce como pessoa humana.*



*Figura 24*

A primeira infância viveu Massaki na sua colônia - comunidade rural, iniciou-se no universo das letras, momento em que só conhecia a vida, os costumes e a língua japonesa; é deste período seu letramento e alfabetização. As recordações de que fala deste período, é de que

no ensino primário (Anos Iniciais) “era o desenhista oficial” da turma, por muitas vezes nas datas cívicas, quando era solicitado a desenhar sinais de trânsito, símbolos nacionais sofria por não acreditar na sua capacidade de desenho, era sua mãe a grande e paciente parceira. Para ajudar nas despesas de casa, trabalhou na lavoura e foi verdureiro. Aos oito anos, necessitando de maior contato com o mundo exterior do seu habitat, ingressou verdadeiramente no universo brasileiro, foi batizado na Igreja Católica – exigência da época – escolheu, ele mesmo, o nome LUÍS por julgá-lo melódico e belo. Passou a conviver mais de perto com a língua e costumes do Brasil. Concluiu o Ensino Médio, sempre trabalhando em vários tipos de ofícios para manter-se. Mudou-se para a cidade de São Paulo (1966), quando da primeira tentativa do vestibular, fez Cinema. Antes de um ano percebeu seu equívoco, prestou outra vez vestibular (1966.2) para Engenharia também na USP – Universidade de São Paulo. Logrando êxito neste curso, ficou por dois anos, mas percebeu a sua inadequação para dar continuidade ao intento. Mais uma vez fez vestibular (1968), desta vez para Sociologia, foi aprovado e, entre um afazer e outro, começou a trabalhar na própria universidade, no setor de publicidades. (Diário do Nordeste- Fortaleza – Caderno de Cultura: *Luís Karimai e seu lado expressivo da arte*. 27/02/1986)

Mergulhado no universo acadêmico, vivendo toda a efervescência própria da juventude intelectual da época e estando o país passando por várias repressões devido ao sistema político porque passava o país com o regime militar, o jovem Luís Karimai ingressou na política dos movimentos estudantis da Universidade. Este fato o colocou em visibilidade junto aos demais estudantes, mas também o expôs junto aos processos de espionagem política, muito embora sua luta não estivesse associada a qualquer partido. A repressão política, as ideias positivistas, o academicismo das correntes estrangeiras e o grande hiato existente entre teoria e prática causaram uma espécie de apatia no então acadêmico. Sedento por novos voos, descobriu Darcy Ribeiro, Edson Carneiro, Câmara Cascudo, Sergio Buarque de Holanda e Padre Cícero, entre outros, que despertaram a sua curiosidade em conhecer o outro universo do povo brasileiro e, em especial, o do Nordeste. Entre os anos 1971/1974, através de dois projetos de extensão universitária (Cultura Popular – Cordel e Antropologia Social) Karimai empreendeu viagens pelo Nordeste brasileiro.

A sua primeira viagem foi feita para a Bahia, cidade de Paulo Afonso. Nesta cidade, conheceu o cardeal Dom Avelar Brandão Vilela; envolveu-se nos projetos deste religioso e passou a contribuir junto a uma comunidade católica rural nesta cidade; viajou para Caxias, no Maranhão, onde acompanhou trabalhos de hortifrutigranjeiro. Quando retornou à Bahia, Paulo Afonso, foi preso por suspeita de subversão, mas rapidamente liberado, contou-nos Karimai ao Jornal do Cariri, edição de Agosto de 2001, no caderno de Cultura destinado ao artista que apresenta um extenso trabalho com Luís Karimai, intitulado “Alquimia do Belo”. É deste mesmo período que pisou pela primeira vez em solo cariri, na cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará. Afirmou Karimai que foi amor à primeira vista, algo irracional que ele não sabia explicar se era a imensidão dos silêncios, ou a amplitude longitudinal dos horizontes, ou ainda, a pele enrugada e fisionomia sofrida do sertanejo pobre que se transborda em alegria de viver e transmuta-se através do amor no sentido pleno da fé... *Juazeiro me causou um forte impacto, é como se estivesse acordando, nascido de novo, vivia adormecido.* Sobre os impactos, elucidativas foram as informações dadas ao JORNAL DA PRAÇA, ano 1-nº09 JUL/AGO 1992 :

Quando eu cheguei o que mais me impressionou foram as montanhas do Cariri. Meu Deus do céu, serra azul! De repente, alguém tirou os prédios da minha frente e a minha vista alcançou lá longe. Esse fundo, essa amplidão, diz respeito também ao futuro... existe uma perspectiva

de andar, lá para frente; tem espaço... Por falta disso é que as pessoas em São Paulo são neuróticas. Quem convive com aqueles tapumes de prédios, encurta a vida. As cidades são muito opressivas. Quando eu vinha de São Paulo pra cá, parava no meio do sertão e ficava escutando o silêncio, é uma coisa terrivelmente grande, destampa o ouvido e dá a verdadeira dimensão do universo.

Ou ainda esta outra passagem em que o pintor falou da sua atração em buscar compreender o caminho traçado pelos romeiros:

Esta cidade me atraiu. Eu não entendia a vida que as pessoas procuravam aqui. Era um tipo de sofrimento diferente. Não era como São Paulo, por exemplo. Lá é um tipo de sofrimento exterior, Aqui, me parece, é interior. As pessoas caminham nesse calvário e ainda tendo esperança de vida boa e de poder recomeçar. Eu achava que isso representaria um grande alento para mim, como de fato foi, mas hoje superei. (KARIMAI em Diário do Nordeste, 27/03/86 – *Luís Karimai e seu lado expressivo da arte*)

A fé dos romeiros, a realidade totalmente diferente do de antes nunca visto, funcionou como um choque, uma epifania:

(...) senti um impacto muito forte aqui. O homem em geral não é desperto. Isso os orientais dizem muito, *Krishnamurti*, disse Buda; Cristo, *ilumina-te*. Porque enquanto você vive adormecido, você vive nas sombras, apagado. Então é preciso que haja, para alguns, um choque. Esse choque funciona como uma revelação. É aquilo que as religiões dizem; a chamada, revelação de Deus. Você tem a chance de descobrir o que é a vida. O vento que passa, o sol que faz, o frio que vem. Então a gente vai percebendo a luz de Deus e se tornando um pouco mais humilde. E vê mais, porque tudo é novidade e a gente se coloca numa posição de receber. (JORNAL DA PRAÇA, ano 1- nº09 JUL/AGO, 1992 Cariri, espiritualidade e arte – entrevista com Luís Karimai)

A experiência vivenciada se intensificou devido ao fato de, por quase seis meses, sua imersão na vida do Juazeiro do Norte ter sido completa; conviveu nos ranchos, acompanhou as narrativas e peregrinações das romarias. O fato é que Karimai ficou tocado com toda essa experiência vivida, voltou a São Paulo com uma das pesquisas concluída e a forte convicção de que, um dia, voltaria de forma definitiva. É no início do ano de 1977 quando faltavam três meses para a conclusão da graduação, momento em que já se ventilava o seu ingresso no *scritu sensu*, que, agônico e desencantado com a vida na cidade grande, com o processo de perseguição pelo qual passava o país e com todas as experiências de ver companheiros presos; Karimai resolveu definitivamente sair de São Paulo em direção, mais uma vez, ao nordeste brasileiro. Desta vez não veio só, trouxe em sua companhia o também nissei, companheiro de sonhos e aspirações, o



físico e fotógrafo Gilberto Morimitsu. A viagem foi uma oportunidade de experimentar turismo e aventura, percorreram trechos de ônibus, outros de vapor pelo São Francisco (Figura 25), outros a pé e de pau de arara. Chegados ao solo juazeirense, retomou os antigos contatos, estabeleceu vínculos com os intelectuais e artistas do lugar, fato que oportunizou sua sobrevivência em um primeiro momento, pois foi contratado para ministrar aulas na cidade. Seus dias no interior cearense se dividiam entre os afazeres próprios do magistério, conversas com os intelectuais da cidade e muitos rabiscos em pedaços de papéis – ocorreu o despertar artístico – no início, tímidos desenhos na feitura de longas cartas recheadas de palavras e imagens para aliviar a saudade sentida dos afetos deixados (pais, irmãos, amigos). Os seus desenhos começaram a despertar o interesse devido à riqueza de detalhes e o esmero em que eram trabalhados. Seus desenhos incitaram a curiosidade de muitos, a ponto de começarem os pedidos e a venda de tudo que era confeccionado. Na tarefa de professor permaneceu por um ano e meio; é também o período em que conheceu aquela que seria a companheira para toda a vida, Maria da Penha Feitosa, enamoram-se e não custaram para oficializar o amor. Enlace que não tardou em frutificar nos filhos (Figura 26) João Karimai (03/07/1978), Paulo Aries Karimai (14/04/1980), Djan Karimai (29/07/1983), Nara Feitosa Karimai (16/08/1986), Clara Karimai (24/02/1989) e Lui Feitosa Karimai (02/06/2001) e o neto Kenji Silva Karimai (03/03/2000).



*Figura 25*



*Figura 26*

No ano de sua chegada ao Cariri, jornais locais divulgaram a sua participação como um dos organizadores do Salão de Maio no Crato - CE, em 1977, que desta vez contou com exposição das Artes Visuais – desenhos de Karimai, pinturas de Emerson Monteiro e fotografias de Gilberto Morimitsu – o Salão foi instalado em praça pública, Alexandre Arrais – Bairro Centro - Crato, espaço do antigo zoológico. É deste período, a chegada de uma jovem, Mônica Camargo, vinda do Rio de Janeiro no intuito de catalogar artista/artesãos do Cariri, comprar suas peças para enviar ao Rio. Lá chegando, eram organizadas por sua mãe e revendidas em eventos sociais para um projeto que era por ela coordenado - *Damas do Rio* – organização filantrópica que arrecadava recursos para assistir os menos favorecidos da cidade. Por seis meses Karimai e mais uns quarenta artistas regionais conseguiram comercializar tudo o que produziram.

A partir do seu envolvimento nos Salões (o de Maio, no Crato-CE e a Bienal do Juazeiro do Norte – CE) e da abertura para a comercialização de seus desenhos, decidiu largar sua vida de magistério para viver exclusivamente da sua arte, decisão não muito fácil de tomar, pois resultou num período difícil; momento de muitas idas a São Paulo, com sua produção debaixo do braço, a procurar compradores para sua obra. A distância de tal percurso e os dias de visitas e negociações na capital paulista transformava sua decisão em verdadeiro mergulho na instabilidade e incerteza. A opção pela vida no interior, porém, era fato consumado mesmo contrariando o pensamento de muitos que julgavam que quanto maior é a cidade, maior é o palco para o artista. Esta afirmação era rebatida pelo artista ao dizer que *o que importa é o interior, a paz, a paciência, a determinação, a dedicação.* (KARIMAI, Diário do Nordeste 27/03/86). Certa vez, quando questionado sobre as dificuldades e desafios que encontrou ao longo de sua carreira, Karimai fez questão de ressaltar a importância de perseverar nos sonhos e ideais, da necessidade de se fazer reconhecer externa e internamente, pois: tudo na vida é difícil. *Pro artista talvez mais, porque a gente vive num país subdesenvolvido culturalmente. Somos guiados por padrões exteriores, mas cada região tem uma riqueza que deve ser explorada, alavancada no sentido de uma vanguarda.*



*Figura 27*

A princípio a sua arte se manifestou em desenhos de bico de pena – nanquim (Figura 27). Detalhista e paciente chegou a passar mais de ano em um único desenho, sua produção começa a fazer sucesso e receber o reconhecimento de artistas já consagrados na arte de desenhar a ponto de, em 1980, receber o prêmio Desenho Raimundo Cela, (Figura 28) no Salão Abril de Fortaleza.



Figura 28

No ano seguinte foi premiado no 34º Salão Pernambucano de Artes Plásticas, em 1981. Expôs e foi também premiado pela Fundação Cultural de João Pessoa, em 1985; recebeu premiação ainda em Belém – Pará em 1988 e participou com êxito de exposição no Rio Grande do Sul em 1989, onde também foi premiado. Em 1987 expôs no Museu da Imagem e do Som - São Paulo, em *Novos Rumos da Arte Fantástica no Brasil*. No ano de 1982, com o projeto *Arte Cariri*, de Rosemberg Cariry, ganhou junto à Secretaria de Cultura e Desporto a tiragem de 500 exemplares do Álbum formado por vinte e um desenhos intitulados de *Destinos, Peregrinações e Mentis*, figuras 01 a 21 deste portfólio e que serve de título ao passo seguinte do presente estudo. Bastante premiado e reconhecido, tornou-se o assunto dos principais jornais do Estado, a sua incansável busca de aprimorar/innovar insistiu em permanecer.

Em busca de novas experiências, iniciou a introdução de outras técnicas nos seus desenhos, entre elas o crayon, a aquarela, a guache, colagem e a pintura a óleo. Foi com essa última que em 1990 ficou em terceiro lugar no Concurso Talento, promovido pela Telecará, com o quadro *O interior do meu coração ser/tão belo*. No ano seguinte, 1991, participou da Exposição *Água (Wasser)*, em Munique, na Alemanha (Figura 29) em uma parceria com Stênio Diniz. Foi premiado em primeiro lugar com o quadro *Céus Escarlates* (1992) (Figura 23), fato que se repetiu no ano seguinte com *O Tríptico*

(1993) (Figura 28). Seu nome e sua obra percorreram terras, ultrapassaram todas as barreiras geográficas; existem registros de obras na França, Argélia, Portugal, Costa Rica, Alemanha, Estados Unidos, Espanha e Suécia.



Figura 29.



Detalhe do tríptico de **Luís Karimai**, 1º lugar no Talento

## **Karimai ganha novamente Prêmio Talento de arte**

■ Exposição do concurso Talento/93 - no Espaço Cultural Teleceará. Abertura no dia 24, às 20 horas. Dezesete talentos da arte plástica contemporânea cearense.

Foi divulgado ontem o resultado do concurso *Talento/93*, promovido pelo Espaço Cultural Teleceará. Foram 147 obras de 73 artistas e com temas os mais variados, enfocando da solidão aos meninos de rua. Três foram os premiados: o paulista radicado no Ceará, Luís Karimai, 46 (primeiro colocado também no ano passado) e os pintores Francisco José, 28, e Francisco Roberto de Oliveira, o

Betocello, 29.

O quadro que conquistou o 1º lugar foi "Destinos, Peregrinações e Mentes (tríptico)". O seu autor vai receber CR\$ 70 mil. Para os outros dois colocados: "Os Bordéis de Fortaleza nos anos 50 - Fascinação" e "Sonho Ancestral", 2º e 3º lugar, respectivamente, os prêmios são de CR\$ 50 mil e CR\$ 40 mil. Além das obras premiadas, outros 14 trabalhos foram selecionados para exposição no Espaço Cultural Teleceará, a partir do dia 24 deste mês. Na abertura, acontecerá a premiação. E a exposição fica aberta ao público até o dia 26 de dezembro, das 8h às 18 horas.

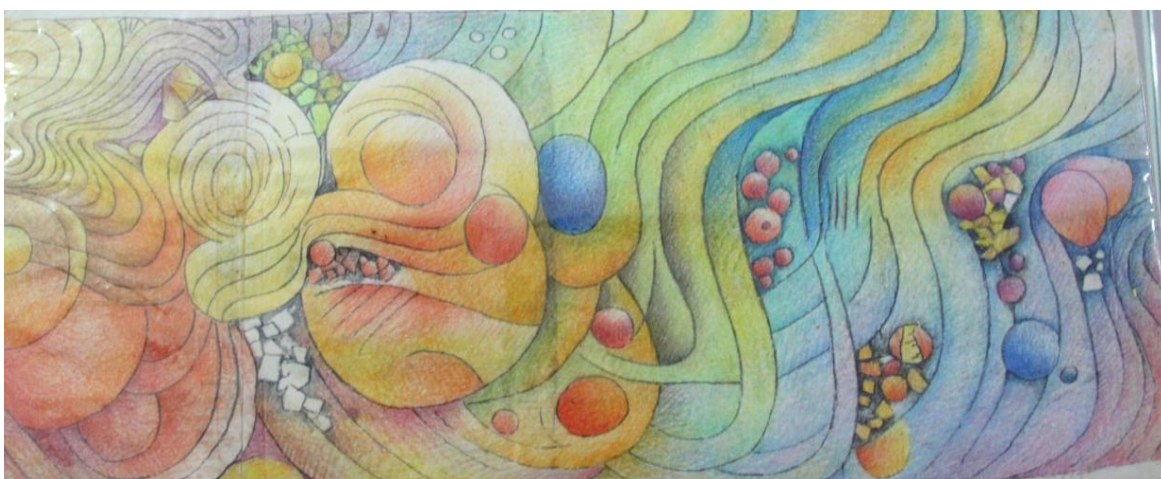
Figura 30

Inquieto nas investigações das belezas naturais e tendo escolhido a arte como a fonte da sua vida, Karimai levava para seus atos diários todos os ensinamentos apreendidos; o informativo *Linha Direta*, da Teleceará de 1992 anunciou o nome de Karimai como vencedor do Concurso Talento e trouxe três páginas de informações, fotos e entrevista com o artista criador da tela *Céus Escarlates*. Entre várias informações referentes à sua família, seu percurso de vida – algumas delas aqui já referidas – informa que o artista diz fazer arte e religião e que *é mais fácil fazer a obra do que falar sobre ela*. Mas diz que *o trabalho fala da trajetória do Homem na Terra e no Mar*, e que esta obra *revela o sofrimento, a consolação e a esperança humana de todos nós. Há muita esperança em meu quadro, um traço meu, e que aprendi no exercício de minha fé e na convivência com esses romeiros de Juazeiro*. Seja como homem voltado aos preceitos cristãos, seja como artista, Karimai construiu sua história pautada em responsabilidade, compromisso

e sempre se preocupou com o estar no mundo e ter consciência do seu papel humano/artístico:

O artista tem uma grande responsabilidade sobre a obra que produz. Você vê que a mídia se ocupa basicamente da arte, quer seja música, dança, teatro ou cinema. Todo o universo que rodeia o ser humano contemporâneo é preenchido pela arte em geral. É grande a responsabilidade, talvez muito mais que a dos políticos e dos economistas. Mas esta presença constante e muitas vezes massiva da arte na vida das pessoas não é percebida de uma forma consciente pela população, que acaba também sendo manipulada. (KARIMAI, Diário do Nordeste, 28/06/2008)

A despeito da consciência do que queria, da conquista do reconhecimento e enxergando todo manancial de cultura na região com a qual dialogava sua obra, as dificuldades financeiras perpassaram toda a sua vida, por muitas vezes, Karimai negociou seus trabalhos em troca de mensalidade escolar, cursos de Inglês, livros e material didático de que os filhos necessitavam. (Registra-se pintura em muro de escola, afrescos - Figuras 31 e 32 - em clubes e salas administrativas). Nos finais de ano, não raro, costumava produzir cartões (10X10 cm aproximadamente) que vendia aos conhecidos e assim oxigenava o orçamento familiar. Outras vezes, montou vários grupos de consórcio para possibilitar maior equilíbrio financeiro.



*Figura 31*



*Figura 32*

Sua casa sempre esteve cheia: artistas, amigos e crianças dos arredores ali se encontravam. Todas as tardes, uma escola improvisada para os filhos e crianças vizinhas (Figura 32) acontecia em baixo das árvores de sua residência; ao por do sol, cadeiras enfileiradas para que todos, compenetrados, apreciassem a exuberância das cores e os movimentos das nuvens a envolver seu astro maior. Verdadeiramente apreciador das coisas naturais, ele dizia que se inspirava na natureza e que esta é a mais perfeita demonstração de amor e beleza. Devido a este devotamento, seus finais de semana eram destinados a piqueniques; embrenhados na mata, momentos de puro prazer em que se demorava horas a fio a observar os mínimos detalhes das folhas, as múltiplas tonalidades das flores, os caminhos emaranhados dos galhos, as várias nuances de cores das nuvens no céu.





*Figura 33*

Disponível e apaixonado pelo que fazia, Karimai fez história junto a várias gerações do Cariri, seja para *ensinar a ver*, seja para ajudar a fazer os primeiros traços (Figura 33). Vários artistas moraram em sua casa, dividiam experiências e aprendiam com o mestre. Fez escola por toda a região: de 1985 a 1990 foi professor de Desenho e Pintura pela Prefeitura Mun. De Juazeiro do Norte; no ano de 1999 ministrou o Curso de Pintura em Farias Brito-CE em parceria com a Universidade Regional do Cariri - URCA; nos anos de 2000 a 2003 foi professor de Artes, junto aos Cursos de Arte-Educadores da URCA; de 2001 a 2002 ministrou o Curso de Desenho e Pintura na Escola Shoenberg, em Juazeiro do Norte; no período de 2001 a 2003 promoveu o Curso de Desenho e Pintura na Escola Ágape, na cidade do Crato; em 2004 ministrou o Curso de Formação para os Arte-educadores pela CREDE 19; de 2001 a 2009 ministrou o Curso de Pintura para a Terceira Idade em Crato; de 2007 a 2009 ensinou no Curso de Arte e Cultura para portadores de necessidades especiais – APAE, e por fim, de 2006 a 2009 desenvolveu junto ao Programa Especial de Formação de Professores, da Universidade Regional do Cariri, a Oficina de Imersão Estética em mais de 80 municípios distribuídos pelos estados do Ceará, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. *Ensinar arte é uma forma de ampliar a consciência, formar artistas e, sobretudo, seres sensíveis. A arte é poder absoluto.* (Diário do Nordeste – O papel do Artista – Karimai: perfil – 10 de julho de 2006)

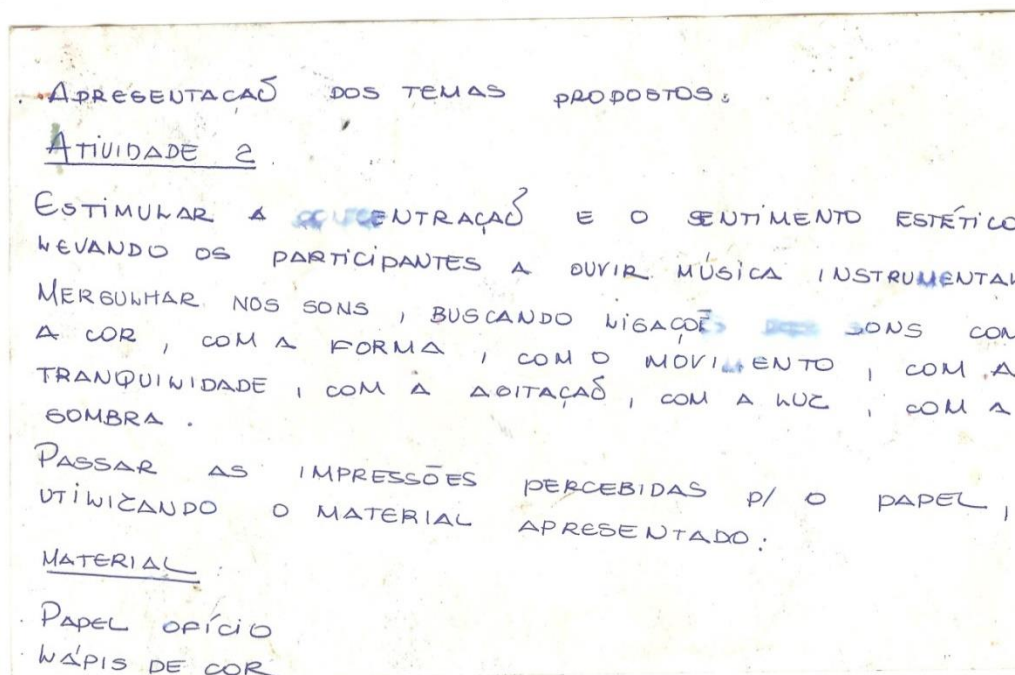


Figura 34

Para desautomatizar a visão e a percepção enformada pelo cotidiano comum ele falava de *um método baseado na divisão dos hemisférios cerebrais – o aluno descubra passo a passo dele próprio e perca certos vícios de ver, é quando você se demora com os olhos sem o conceito dado pela educação*, por isso a necessidade de relaxar, deixar fluir, para depois revelar-se. (JORNAL DA PRAÇA ano 1- nº09 JUL/AGO 1992 Cariri, espiritualidade e arte – entrevista com Luís Karimai).

Envolvido com a “causa artística” desde que chegou ao solo cariri, Karimai esteve à frente da COCADA – Cooperativa Caririense dos Artistas e Artesão e da AMAR – Associação dos Artistas e Amigos da Arte: espaços destinados à produção, ao ensino e à negociação dos produtos artísticos. O convívio com diferentes grupos, o respeito conquistado através do trabalho e da sua conduta, possibilitou ao artista a inserção em todas as camadas sociais, a ponto de desempenhar diversas funções públicas, a saber: assessor de cultura da Prefeitura de Juazeiro do Norte, 2000; coordenador do projeto Família e Escola junto à Secretaria de Educação em 2006 e coordenador do projeto antidrogas na Secretaria de Ação Social de 2007 a 2008. Sobre essa sede de transmitir o seu fazer artístico, diz:

É a mais bela e mais eficiente, até que enfim a educação está começando a descobrir o valor da arte no papel educacional, os arte-educadores estão começando a descobrir que o ser humano, a partir da criança, precisa ser despertado na sensibilidade que o jogo do mundo

amortece, tornando o homem uma pedra, um mecanismo dentro da máquina. Na verdade, o homem é um ser livre, autônomo e integral. O despertar da sensibilidade, através da arte, acrescenta ao homem outros sentidos, além dos cinco sentidos físicos, acrescenta os sentidos extra-sensoriais, como a percepção, a intuição, a inspiração. São sentidos que o homem no mundo moderno não utiliza, ele só utiliza número e razão. Então a arte está desenvolvendo no ser humano potenciais que ele não conhecia ou menosprezava.( KARIMAI, Jornal do Cariri, 23/05/2000)

Não relutou e assumiu, em 1997, a Secretaria de Cultura do Município (1997 a 1999), merecendo do pesquisador Gilmar de Carvalho uma extensa crônica, no jornal Diário do Nordeste, intitulada de: *A sensibilidade de nissei se une a visão sertaneja do mundo*. O texto é longo e em meio a expectativas e desejos de sucesso na empreitada fala que *através de convênios e parcerias, Karimai pretende romper com a visão folclorista de “querer estancar o tempo” e vai inserir a tradição na contemporaneidade*, através de ações que atestam a consistência de sua proposta. A ideia, já transformada em Projeto de Ação do então secretário estabeleceu quatro grandes eixos, assim distribuídos: *Escola de Brincantes, Cordel, Casa da Gravura e Violeiros*. Distribuídos em eixos temáticos. O foco era de criação de um espaço para estes, onde se instalariam oficinas, laboratórios e centros de pesquisas no intuito de trocar saberes, divulgá-los, formar novos artistas; tudo isso perpassando pela noção de autossustentação e, principalmente, do autorreconhecimento na História e no mundo. Com a consciência de que a tradição, para se manter e atravessar as barreiras impostas pela modernidade, deve vistoriar o passado e projetar o futuro, Karimai fez os elos entre os pontos aparentemente díspares. Seu sonho foi abortado, elucidativas são suas palavras:

Quando reivindicamos a postulação de ocupar o cargo por um artista, fomos ingênuos, até certo ponto, pois acreditávamos que isso bastaria. O fato político é bem mais complexo do que se imagina. Entramos na Secretaria sem o orçamento e, ao mesmo tempo, não fizemos com que o Prefeito tivesse um compromisso político com os projetos. Então entramos sem nada, e sem verba você não faz nada, e sem compromisso você não tem como negociar. Tínhamos que fazer o papel de mendigo oficial, quando já exercíamos o papel de mendigos marginais. Apenas tínhamos um cargo, mas não tínhamos apoio, então ficamos de mãos atadas e, pior ainda, porque tínhamos a cobrança do artista, que não entendia porque determinados projetos não foram executados. Mas os projetos foram encaminhados, só não foram aprovados, apoiados e executados. E uma Secretaria sem um centavo não podia fazer nada. (KARIMAI em O Berro, 28/04/2000)

Desencantado com o partidarismo político, mas, cada vez mais engajado com seus ideais, Luís Karimai nunca se negou a participar de encontros em que sua presença

fosse solicitada (Escolas públicas e privadas, secretarias de Saúde, de Educação, Ação Social, empresas dos mais diversos ramos. *Somos (os artistas) guiados por padrões exteriores, mas em cada região tem uma riqueza que deve ser explorada, alavancada no sentido de uma vanguarda a despertar e renascer.* (KARIMAI, O Berro, op. cit.) Este pensamento norteou o fazer artístico de Luís Karimai, assim como seu posicionamento frente à vida; conquistar espaço e trazer à luz das artes os fazeres, os gestos e as manifestações de um povo e, principalmente, a inquirição de quando se busca a significação da vida, pois o artista tem uma percepção *sui generis daquilo que o rodeia; ele se coloca acima do estabelecido nas convenções sociais em busca de uma verdade original das coisas, o conhecer do ser dentro de si, livre de convenções, modas e automatismos.*

Nos primeiros anos de sua estada em Juazeiro do Norte, foi apresentado aos princípios doutrinários do espiritismo através da leitura de O Livro dos Espíritos, codificação de Allan Kardec, presenteado pelo amigo Emerson Monteiro. A leitura do livro ocorreu de forma espontânea, tocado pela clareza dos ensinamentos e saciado suas inquietações existenciais; desde então, tornou-se impossível falar de um sem inter-relacionar ao outro: orador fluente sua presença era muito solicitada em todos os centros espíritas da região; atuou seriamente na campanha de divulgação e consolidação da doutrina participando de programas na imprensa local, proferindo palestras e participando do pinga-fogo (programa de perguntas e respostas). Fundou e presidiu até a sua morte o Grupo Espírita Fraternidade Irmã Scheila – GEFIS, instituiu a Campanha do Quilo a fim de exercitar a humildade pedindo de porta em porta, para ofertar cesta básica para famílias em situação de pobreza extrema; desenvolveu vários projetos de inclusão social e construiu, através da campanha do cupom fiscal, o abrigo para a terceira idade – LAFIS (Lar e Abrigo Fraternal Irmã Scheila); fez muitos atendimentos fraternos em que não havia distância e/ou horário convenientes; sempre norteando para o autoconhecimento, para a construção da paz interior e para a importância do amor como alicerce fundamental para as relações intersubjetivas. Seu envolvimento e compromisso eram totais, a ponto de se registrar:

Arte e religião se misturam no cotidiano de Massaki Luís Karimai. Espiritualista, semblante tranquilo de quem sabe observar o horizonte, vive de arte e desafios e expressa sentimentos como um nordestino. Sempre em busca de Deus, sua pintura é um convite à reflexão e a contemplação de cada detalhe e do todo resultante. Trazido a Juazeiro do Norte por uma necessidade interior de paz e harmonia, Karimai faz de cada tela uma revelação e pinta o Cariri em pessoas e paisagens

que expressam a beleza e o sofrimento de uma terra que hoje é seu lar. (JORNAL DA PRAÇA ano 1- nº09 JUL/AGO 1992 Cariri, espiritualidade e arte – entrevista com Luís Karimai)

Karimai era muito solicitado para serviços de ilustração – imagina-se mais de uma centena de trabalhos distribuídos entre capas de discos LPs e CDs, livros, cordéis, encartes, folders, certificados, pintar instrumentos musicais. (Figuras 35, 36, 37 e 38) Afirmava não ter nenhum problema com tais encomendas, pois, quando esta era impositiva, embora *amarrado a um cabresto curto, apreciava o exercício de treino à obediência* que tal tarefa exigia. Porém quando a encomenda era sobre temas, ele desempenhava com verdadeira *tesão: milhões de células começam a se iluminar, a liberdade de criar é uma delícia*. Preso, exercendo o trabalho da obediência e disciplina, ou com a liberdade (parcial) de criar, a permanência de alguns elementos e o rigor do traço caracterizam o estilo aprimorado e de perquirição de externar os mínimos detalhes. (Diário do Nordeste, 2006 – O papel do Artista – Karimai: perfil – 10 de julho).



Figura 35

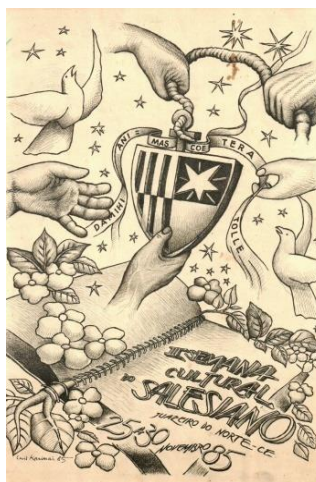


Figura 36



Figura 37



Figura 38

À procura de coerência entre os vários papéis assumidos em sua vida, quer como chefe de família e cidadão, quer como artista e homem religioso, Karimai norteou sua vida com muita integridade e respeito; sentimentos que também soube revelar em seus pinceis através das manifestações da condição humana e das relações nela existentes. Certa vez, quando inquirido sobre o volume de sua produção e o foco de sua arte, se de fora para dentro (observação) ou de dentro para fora (inspiração), o artista afirmou que produzir significa uma maneira de permanecer vivo e afirma ser a sua obra um movimento que representa as duas coisas: observação e inspiração, pois segundo ele, de uma maneira geral, a percepção que se tem da realidade é particular e limitadoramente enquadrada, grande parte do que se vê passa despercebido pelo raciocínio/racionalidade, e assim, cabe ao artista ir mais longe e agregar elementos interiores como sonho e fantasia à análise e compreensão para mostrar/revelar o que passou, cabe ainda insinuar o não percebido; é o jogo de revelação que só a arte é capaz de fazer. E essa revelação não se expira, pois à medida que se vai ampliando o código de interpretação, mais significados atribuir-se-ão à arte:

Para ser artista é preciso construir o ser humano digno e coerente, dia-a-dia, minuto-a-minuto. É preciso, sobretudo construir e moldar a beleza em tudo dentro de nós. O que falta ao artista contemporâneo é essa construção de harmonia e beleza interior para que suas obras passem ao público a mensagem construtiva da vida. O artista precisa ter emoções coletivas, por isso a sua responsabilidade é grande. (KARIMAI em edição especial do Jornal do Cariri, 14/08/2005)

Considerando a importância da “construção do artista” nos mínimos detalhes, Karimai transpôs seus ideais para a prática, o sempre tarefeiro da arte perquiriu diálogos onde havia hiatos. No seu cotidiano, andava sempre com uma bolsa com papel, lápis, estilete e esferográfica para a arte do criar; algum minuto que lhe sobrasse, seja numa recepção

de consultório médico, seja na antessala de alguma empresa ou em uma parada de ônibus, lá estava ele no seu interminável desenhar – calcula-se a existência de mais de duas mil obras. Dizia inspirar-se no homem, na natureza e em Deus. *É uma espécie de busca existencial que nunca se encerra, mas é o jeito próprio de procurar essa coisa misteriosa, é a procura da vida. Assim a aparência “normal” mistificada é destruída para deixar fluir a essência da realidade por ela manifesta* (KARIMAI, Diário do Nordeste, 1992). Karimai foi um exemplo vivo de manifestação do sensível embora dentro de um mundo que amortece as emoções; foi um ser livre, autônomo e íntegro dentro desse imbricado mundo de falsas relações; foi um viajor a iluminar de amor, como quem anda fazendo sol a clarear os sentidos para além do físico, no despertar da percepção, da intuição e da inspiração. Foi o farol a iluminar o desenvolvimento de potenciais desconhecidos ou desprezados pelo homem moderno. Acometido por um câncer, sua morte aos 31 dias do mês de julho de 2010 deixou o Juazeiro do Norte com menos cores, acinzentado e nos corações daqueles que o conheceram, criou-se um grande hiato de saudade e agradecimento pelas experiências compartilhadas. Perde-se um pouco a Lucidez, a Beleza, a Cor, a Solidariedade e a Paz de que era detentor. *Karimai foi um dos poucos artistas que conseguiu atribuir coerência, seriedade, respeito e dignidade à vida e à arte de forma igual.* (Informação verbal)<sup>4</sup>

*Karimai aqui esteve, aqui viveu e fez brotar vidas. E, na sua meteórica passagem, debuxou incontáveis telas. Como no Gênesis recompôs a obra da criação em poucos dias. Refez/recontou a viagem onírica do Ka(ri)rimai. Não bastasse isso, úmido de espiritualidade, como um beato, fez brotar mais uma fonte das encostas do Araripe: a da solidariedade, da transcendência. Com a placidez de um monge tibetano projetou luz não só através dos seus quadros, mas como reflexo incandescente da sua própria vida. Puro, simétrico, cristalino, translúcido, sequer precisaria de palavras para convencer a todos que existem secretos e misteriosos cadarços que tocam nossos movimentos nesse imenso teatro que é o mundo. Kari(ri)mai era um doce beato, um Antônio Conselheiro sem tons apocalípticos.*(VIEIRA, José Flávio)<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Informação oral obtida em conversa com o artista Petrônio quando em visita de catalogação das obras de Karimai, 15/05/2014.

<sup>5</sup> Texto veiculado no encarte da exposição no CCBNB Cariri – 2013.

ENCAIXES:  
O INTERIOR DO MEU SER/TÃO BELO



Figura 39





Figura 40



Figura 41



Figura 42

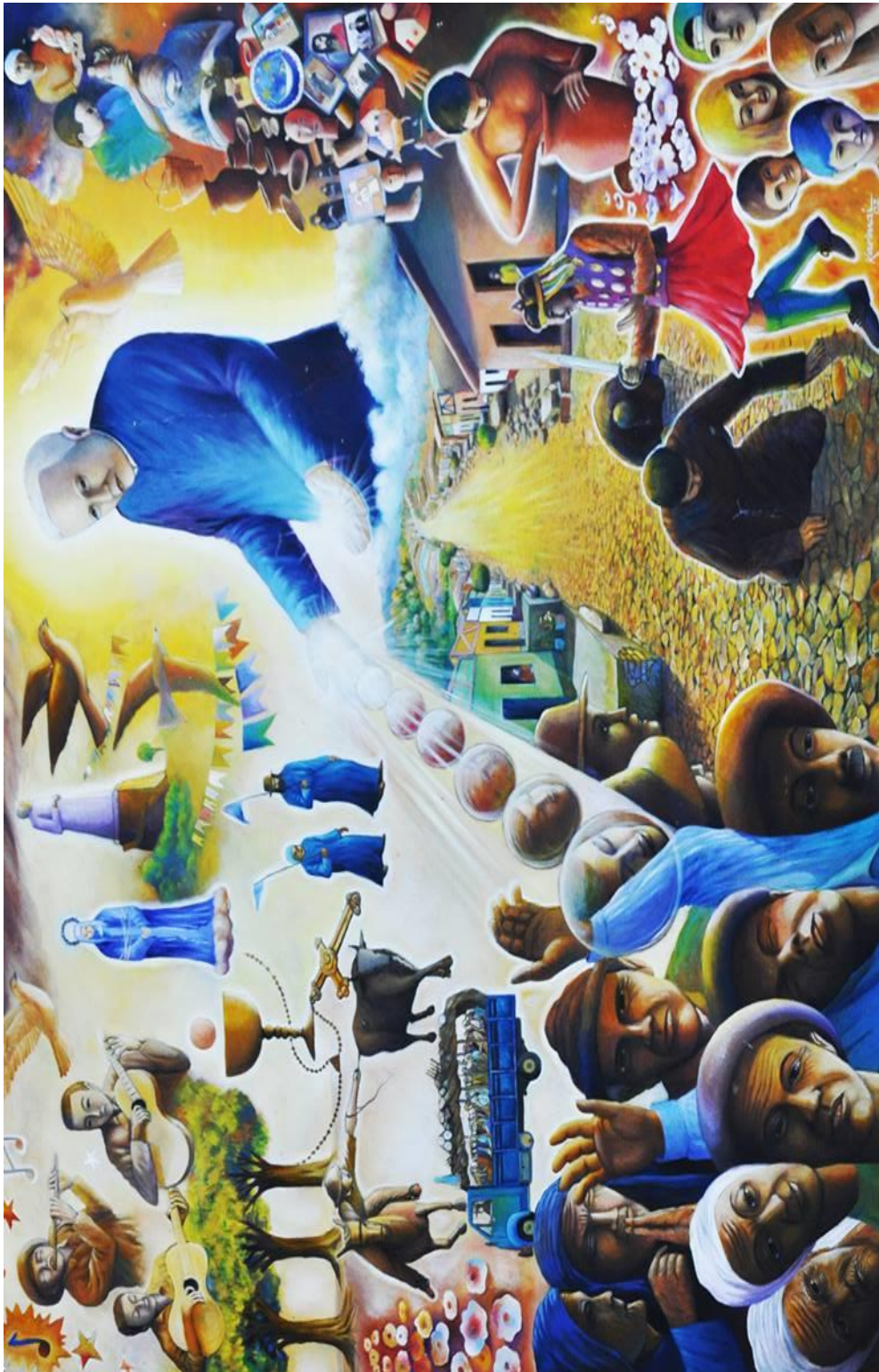


Figura 43



*Figura 44*



Figura 45

## O interior do meu ser/tão belo:

### *Lócus Urbano*

Feitas as apresentações no capítulo anterior sobre alguns aspectos da vida do artista plástico Luís Karimai, iniciamos a imersão da sua obra e ao propormos um diálogo intitulado de O interior do meu ser/tão belo: paisagem: *lócus* urbano – sentimos a necessidade de justificar a escolha da titulação e, dessa forma, restringir predições e multiplicidades interpretativas no que se refere à significação sintagmática. Começamos por esclarecer o subtítulo, a opção pelo termo latino - *lócus*, aqui utilizado, apoia-se no fato de que este deve ser visto como “lugar, posição” e apresenta uma intencionalidade de *singularidade afetiva* com as circunstâncias e os objetos aqui elencados, pois de acordo com GIDDENS (2002) espaço e lugar se diferenciam porque aquele é utilizado quando se refere a algo generalizado, enquanto este é mais específico, mais particular, familiar, é o responsável pela construção de nossas raízes e nossas referências de mundo; desta forma, ao longo do texto vamos encontrar essas terminologias aplicadas dentro deste eixo semântico.

Destaque especial merece o título: este é um empréstimo do título de uma das exposições do artista, ocorrida em 2000, em um dos acessos de entrada ao Cariri *Shopping* no Juazeiro do Norte-CE, como também o é título de um dos trabalhos em que o artista foi premiado no concurso Talento da telefonia do Ceará. Importante é observar que, se tentamos restringir ambiguidades e predições interpretativas do subtítulo, neste, a beleza reside nas multiplicidades polissêmicas que o sintagma pode sugerir: *é o interior do meu ser* - no declarado convite ao mergulho interior do fazer revelar a essência profunda de cada um (do ser), convite tão antigo quanto à existência humana, convite feito no Oráculo de Delfos, na antiga Grécia, e que é perquirido por filósofos, artistas e religiosos de todos os tempos e culturas a partir do enunciado do *conhece a ti mesmo*. O interior do ser faz revelar o *tão belo* por refletir o ser pleno, livre de amarras, pseudo aceitações e máscaras sociais. É o revelar *a verdade* que *liberta* por ser esta a essência, o âmago. Se não cortarmos o vocábulo, temos o *sertão*, o enunciado passa a significar o lado de dentro do sertão, a sua gente, as suas crenças e comportamentos, o seu cotidiano em si; que *é belo* por mostrar o ordinário de pessoas comuns, o mecanismo de ebulição da fé simples, primitiva e livre.

A nossa busca nesta etapa do trabalho reside na exploração desta pluralidade imagética, aqui transformada em sígnica que, sem a pretensão de estabelecer conceitos críticos restritivos, traz uma carga semântica através da análise da obra. Compreendemos que a beleza da arte reside no meio termo, na sugestão, na polissemia, no re-velar das coisas que, de tão simples e corriqueiras, passam despercebidas, portanto, atribuir algumas possibilidades de sentido e gerar espaço para debates é o nosso intuito neste momento. Para desenvolver tal intento e para melhor compreensão do que vamos tratar, fundamentamos o contexto de onde emerge a obra em autores como DIAS (2014), CAMPOS (2008) e LIRA NETO (2009), entre outros. Em seguida, fazemos o percurso de análise ancorados nas ideias de VIVAS (2010), FREITAS (2005) e PANOFSKY (1976). Por fim, CHEVALIER e GREERBRANT (2015), ELIADE (1992), GUIMARÃES (2000) e depoimentos do próprio artista nos ajudam no sentido de compreender e atribuir à carga semântica.

A opção por trabalhar a paisagem expressa na obra de Karimai se deve aos seguintes fatores: é bastante significativa a produção do artista sobre tal temática e por ter sido através dessa temática que o artista foi projetado para todo o estado através da ilustração de uma capa do catálogo telefônico – O Horto (Figura 39); por fim, é uma inquietação em saber o porquê de, por um período de quase três décadas, ser impossível dissociar o nome Karimai da denominação da cidade que o elegeu como seu representante.

Para discorrer sobre o *modus* artístico dentro de um *locus* e discutir as representações simbólicas que esta manifestação representa, faz-se oportuno um empreendimento acerca de falar sobre esse espaço e seus traços sócio, históricos e ambientais, uma vez que estas são esferas potencialmente interferentes e/ou introjectadas (d)nesse *modus* a funcionarem *como instrumento de conhecimento e de comunicação* que exercem *um poder estruturante porque são estruturados* e assumirem o papel de *instrumentos por excelência de “integração social”*. (BOURDIEU, 1989: 09/10) Desta forma, embora conhecedores de que a arte se nutra da subjetividade, portanto iconográfica, que arregimenta os símbolos, estes só se tornam significativos quando refletem a outra relevante parcela para sua compreensão que é constituída de conhecimento objetivo e social, iconológica. Para melhor compreensão das telas aqui trabalhadas, iniciamos nosso estudo fazendo um breve percurso sobre o que vem a ser esse o espaço de produção e representação.



O espaço desta nossa abordagem – JUAZEIRO DO NORTE – CE, pertence à região denominada Cariri Cearense. Está localizado ao sul do Estado do Ceará, o qual, com os outros oito estados, integra a região Nordeste do Brasil. O IBGE a conceitua como microrregião pertencente à mesorregião Sul Cearense. Esta mesorregião está situada dentro da chamada Bacia do Araripe, a mais extensa das bacias interiores do Nordeste, num total de aproximadamente 9.000 km<sup>2</sup>. Em termos de características *geoambientais* a proximidade com a Chapada do Araripe confere a região condições climática favoráveis, se comparadas às observadas noutras microrregiões nordestinas. A esse respeito (HASUI, 2012) considera ser essa região um verdadeiro oásis em meio ao ressequido sertão nordestino. A existência de centenas de fontes naturais favorece em grande escala a agricultura e a pecuária nessa região.

Na composição do Cariri cearense contam-se 13 municípios: Altaneira, Barbalha, Caririçu, Crato, Farias Brito, Granjeiro, Jardim, Juazeiro do Norte, Missão Veíha, Nova Olinda, Brejo Santo, Porteiras e Santana do Cariri. Este conjunto de municípios ocupa uma relevante e estratégica posição no eixo de implantação de um projeto de integração regional para a parte sul do estado, há muito discutido no campo das políticas públicas estaduais e nacionais. É menos de vinte e um quilômetros a distância entre os centros das cidades de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha no Ceará; com a conurbação entre estas cidades, através de uma Lei Complementar Estadual de Nº 78, de 29 de junho de 2009, foi criada a Região Metropolitana do Cariri, com uma área territorial de 5.460.084 Km<sup>2</sup> (cinco milhões, quatrocentos e sessenta mil e oitenta e quatro quilômetros quadrados), com uma população por volta de 600.000 (seiscentos mil) habitantes. A cidade metrópole é o Juazeiro do Norte, por ser hoje a terceira maior representação de renda do estado do Ceará, embora seja um dos menores municípios no que se refere à área territorial.

O espaço até aqui configurado assume características próprias para seu desenvolvimento no que diz respeito ao *campo religioso*. Mais especificamente ao universo das práticas de uma religiosidade popular, espécie de variação do catolicismo oficial difundido pela igreja. Este se encontra também dentre os principais fatores do desenvolvimento econômico local, pois historicamente dá origem ao movimento denominado romaria (ou turismo religioso, como chamam alguns), a partir do qual gravita hoje o setor de comércio e serviços não apenas de Juazeiro, como das demais cidades do outrora

chamado Triângulo Crajubar (Crato, Juazeiro e Barbalha). Sobre esse fenômeno religioso, fala-nos (DIAS, 2014: 18):

Na segunda metade do século XIX, o Cariri foi palco de acontecimentos relacionados à religiosidade popular que se já manifestava fortemente na região: os supostos milagres do Juazeiro do Norte, protagonizados pelo hoje lendário Padre Cícero Romão Batista. No ano de 1889, durante uma missa celebrada pelo Padre Cícero, a hóstia ministrada à Beata Maria de Araújo transformou-se em sangue na boca da religiosa. Segundo relatos, tal fenômeno repetiu-se diversas vezes durante cerca de dois anos, provocando uma polêmica que ainda hoje perdura. Em decorrência, uma série de epifenômenos sociológicos aconteceu na região, a exemplo da comunidade camponesa do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, liderada pelo Beato José Lourenço, um apadrinhado do Padre Cícero, que guarda semelhança com o Arraial de Canudos, tanto na experiência coletivista que ensejou quanto no seu trágico fim, destruída por forças policiais no ano de 1937.

Como podemos observar na região Nordeste do Brasil o fenômeno romaria ganha corpo em diversas cidades do interior, porém adquire maiores proporções e até mesmo notoriedade nacional na cidade de Juazeiro do Norte. O fluxo deromeiros e beatos acontece diariamente, há maior concentração nas proximidades de dia 02 de fevereiro, período da romaria de Nossa Senhora das Candeias, em 20 de julho no aniversário de morte do Padre Cícero; nas proximidades do dia 15 de setembro quando é comemorada a festa da padroeira local – Nossa Senhora das Dores e no período de 02 de novembro com o dia de Finados. *Os peregrinos são de diferentes lugares do Brasil; algumas vezes turistas, outras vezesromeiros, muitos são residentes do Juazeiro, outros têm apenas interesses comerciais no santuário.* (CAMPOS, 2008:152) O fato é que há um enorme fluxo e é possível afirmar que o desenvolvimento registrado em torno do mesmo é, sem dúvida, tributário do fenômeno Padre Cícero Romão Batista, ícone da fé popular nordestina, objeto máximo da devoção de milhares de pessoas que, oriundas de todos os estados do nordeste (e até de outras regiões), se deslocam para a cidade todos os anos em cumprimento a uma tradição relativamente recente, se consideramos que tal movimento data de pouco mais cem anos.

É importante dizer que, anterior ao Padre Cícero, houve a passagem de Padre Ibiapina (José Maria Antônio Ibiapina) por esta região, o religioso foi pessoa relevante na criação de Casas de Caridade, barragens, hospitais, instituição de beatos e na divulgação da fé popular, o religioso era bastante devotado à população carente, divulgava as ideias de fé e trabalho e, em dissonância com os preceitos do cristianismo romano, aceitava as manifestações das crenças populares que atribuíam poderes curativos de certas fontes da

chapada. O registro se faz necessário pelo seu papel fundamental na Juazeiro do Norte a se formar. Sua postura de Fé e Trabalho é seguida por Padre Cícero que assume ser um admirador e seguidor do seu trabalho, também em discordância aos preceitos de Roma.

Muito se tem escrito sobre o Padre Cícero e as manifestações religiosas existentes no Juazeiro do Norte, várias são as pesquisas acadêmicas nas áreas da Antropologia, História, Geografia, Ciências Sociais, Ciências das Religiões, Letras, Filosofia, entre outras. Há uma fortuna crítica extensa acerca do Juazeiro do Norte e o fenômeno da fé, textos por muitas vezes contraditórios que passeiam entre os louvores e a denegação. Aqui fazemos menção a Lira Neto (2009), não por ser uma produção recente, mas pelo fato de ser o seu texto de caráter jornalístico e perquirir, dentro das possibilidades, um discurso mais neutro, há uma busca constante em registro dos fatos.

Se buscarmos investigar estes primeiros anos de romarias em Juazeiro do Norte e o progresso econômico que elas trouxeram, iremos encontrar nos textos de estudiosos como Della Cava (2014), importantes relatos que fundamentam o que aqui se afirma acerca dos desdobramentos que a romaria trouxe para a região. Nesta direção, é oportuno destacar o que afirma MAIA (1987: 23):

Por volta de 1892, começam as primeiras romarias a Juazeiro do Norte, no Ceará. Nesta época ocorrem os milagres da transformação da hóstia em sangue quando comungava a beata Maria de Araújo, na modesta paróquia de Nossa Senhora das Dores, que tinha como vigário o virtuoso padre e líder popular, Cícero Romão Batista. Juazeiro começava a atrair uma enorme quantidade de fiéis, de todo o nordeste. Os romeiros eram, sobretudo, pessoas simples, de classes economicamente desfavorecidas. Essas pessoas vinham em busca de soluções para os seus males espirituais e materiais, eram fugitivos da miséria, da fome e da opressão que são sempre companheiras da seca. Juazeiro do Norte transforma-se a partir de então, num centro religioso e econômico polo atrativo que a cada romaria recebia mais romeiros das mais diferentes localidades do nordeste.

É importante frisar que o aqui elencado, associado ao significativo distanciamento das capitais dos estados – Juazeiro do Norte fica a 500/600 quilômetros de distância de Fortaleza - Ce, Recife - PE, Maceió - AL, João Pessoa – PB, Natal – RN - favorecem a independência destes grandes polos. Há também um fluxo migratório de intelectuais e artistas para este espaço, os primeiros pelo fato de ser a cidade extremamente propícia à diversidade no amplo sentido que o termo assume no bojo dos estudos das ciências humanas e sociais; os segundos por deslumbrarem um vasto e fecundo terreno em que se pode “semear” sua produção. Tais fatores fazem as manifestações artísticas ganharem

forças e, nas décadas de 60,70, em consonância ao que acontecia em São Paulo e Rio de Janeiro, promoviam festivais, a ponto de, em pouco tempo, a Secretaria de Cultura do Estado, junto as prefeituras, o Banco do Estado do Ceará, as indústrias e o comércio apoiarem tais eventos que, desde a segunda edição se expandiu e passou a ser realizado pela Sociedade de Cultura Artística do Crato - SCAC e, além das canções, iniciou um processo de incluir novas formas de manifestações como exposição de artes plásticas (presença e exposição do artista em estudo Luís Karimai), exibição de curtas-metragens em Super 8 (destaque para Rosemberg Cariry e suas produções de Corisco e Dadá e Lua Cambará). Criação de imprensa mimeografada e jornais alternativos; confluindo para o que vem a ser o Salão de Outubro, no Crato, o de Maio e o de Setembro, sendo esses dois últimos em Juazeiro do Norte. O nome de Luís Karimai apareceu como um dos organizadores do primeiro evento, período que coincidiu com a primeira viagem empreendida pelo então acadêmico da Universidade de São Paulo. Sua participação também apareceu na terceira edição, (MARQUES, 2014, p.90): *Em 1977, entre os dias 13 e 16 de outubro, no pátio municipal, seria realizado o III Salão, desta vez organizado por Emerson Monteiro, Veralúcia Maia, Luís Karimai e Gilberto Mutmitsu.*

Nessa perspectiva, o ambiente natural do qual emana a obra é compreendido como fonte direta para coleta de dados correlacionáveis na interpretação dos fenômenos é o instrumento chave para a construção desta parte do estudo. Assim, por meio do Método Dialético procuramos compreender o objeto estudando-o em consonância com os seus aspectos, relações e conexões, partindo de um enfoque rígido (a pintura como materialidade em si) e submetendo-a aos fenômenos contemporâneos de produção e recepção em seu entrono, os quais estão em permanente estado de mudança. Para o desenvolvimento do nosso estudo, fizemos um levantamento da produção que foi possível catalogar e que apresente em sua representação elementos que possam ser identificados como narrativas da cidade do Juazeiro do Norte. Elencamos um total de 07 (sete) telas, assim apresentadas dentro do segundo portfólio: a primeira é a tela O Horto - Figura 39, que não por acaso foi a propulsora da nossa escolha por semelhante temática aqui estudada; as demais telas se estruturam dentro de uma linearidade crescente, perfazendo a numeração de 40 a 45. Das sete telas, optamos por trabalhar quatro delas e eliminamos as demais do nosso estudo pelos seguintes motivos: a tela (Figura 43) foi feita por encomenda e com a exigência de que fosse igual a (42), diferisse apenas na cor, a exigência era de cores fortes, fato que a faz destoar do estilo

karimai. A segunda tela por nós não trabalhada, figura 44, é uma das narrativas encaixadas em outra tela que trabalhamos, figura 40 e também por ser uma paisagem em que não apresenta o encaixe como modo de composição. A última tela não discutida nesta etapa do trabalho, figura 45, que também foi feita sob encomenda, retrata uma narrativa mais próxima de um espaço rural – é a representação da Fazenda Tabuleiro, hoje Juazeiro do Norte.

No intuito de seguirmos uma sequência que apresente logicidade e equilíbrio optamos por seguir a *ideia triangular*, defendida pelo professor VIVAS (2010), que, ancorado em autores, como: PANOFKY (1976) e FREITAS (2005), sustentam a ideia da necessidade de se estabelecer critérios *-formal, semântico e social-* para se analisar e interpretar uma obra de arte, sem que esta sirva de ilustração para pensamentos preestabelecidos. Ao se projetar o caminho é necessário esclarecer que quando se fala em ideia triangular dos aspectos, essa serve de suporte e materialidade da análise, pois como elucida VIVAS (2010, p. 502): *A proposta é diferenciar as análises formais como um fim em si de outras que as utiliza como um procedimento metodológico. (...) “vemos a imagem como um acontecimento da visão: com sua dimensionalidade, sua materialidade e sua visualidade”*. Desconstruída a visão, através da materialidade, sem contudo vinculá-la ao campo histórico, é a hora de procurar sua semanticidade simbólica, pois como elucida VIVAS (ed. cit., p. 522): *O significado simbólico é fundamental para a interpretação de obras artísticas desde que se considere a historicidade dos mesmos. Uma obra artística é também uma comunicação por símbolos (...)*, por fim, aportamos no estrato social que se pauta em questionar o porquê daquele artista querer representar uma temática que já foi representada por outros artistas. Elementos desta nova forma de representação são abordados nesta etapa para justificar tal escolha, assim nos esclarece o professor mineiro.

A primeira tela aqui estudada é a mais conhecida de toda a produção artística de Karimai, denominada de O Horto, óleo sobre tela, 1,80 X 2.50, assinada à esquerda. Essa tela passou mais de duas décadas na recepção do escritório da Telefonia - Teleceará, localizada à Rua Padre Cícero, 641 - Centro, Juazeiro do Norte – CE e figurou na capa do catálogo telefônico distribuído gratuitamente para todo o estado do Ceará, no biênio 1986/1987. De todo o material que nos serve de estudo, esta é a única tela que não se enquadra na técnica de encaixe utilizada pelo artista e aqui trabalhada, a

exceção acontece devido a relância de que já nos referimos. Significativas são as afirmações de um jornal local: (JORNAL DO CARIRI – 06/11/1997 – Karimai recebe prêmio de reconhecimento):

Através da magia dos pincéis, ele retrata com todos os requintes de beleza, as ruas que conduzem ao Horto, um dos pontos turístico mais visitado pelos romeiros, onde está localizada a imagem do Padre Cícero. Na produção do quadro, o pintor trabalhou durante seis meses, o que valeu a pena, pois segundo ele, esse é o seu melhor trabalho artístico, principalmente porque não retrata autoridades, mas a simplicidade de um povo que vê no Horto a sua esperança. *As pedras do caminho são esmeriladas pelo sofrimento dessa gente, que paga promessas ao Padre Cícero, subindo a ladeira de joelhos ou a pé, carregando uma cruz, lavando com lágrimas e suor o caminho que leva ao Padim Ciço; deixando as marcas da fé de um povo que resiste ao sofrimento, esperançoso de dias melhores.*

O afirmado acima - *valer a pena o esforço de seis meses* - encontra âncora tanto pelo fato da tela apresentar riqueza de detalhes, exemplo de perseverança, disciplina e controle mental no traçar cada telha, cada pedra que constroi a estrada de acesso à estátua, pelas várias narrativas existentes na paisagem; como pelo fato de haver garantido ao pintor o reconhecimento do seu trabalho no solo cearense, uma vez que além do significativo prêmio recebido, a exposição da tela em local público e de destaque e o fato dessa tela ter servido de capa para o catálogo telefônico, fizeram com que o artista se tornasse bastante popular. Com a privatização da estatal, o acesso a esta tela é mais restrito pois o acervo se encontra no escritório da telefonia OI, localizado nos fundos do antigo prédio da Teleceará, à Rua Alencar Peixoto, 261; dentro do escritório geral. A tela ocupa um espaço de destaque e encontra-se em perfeito estado de conservação.

Ao nos debruçarmos sobre a tela e, considerando a visão do espectador e percorrendo o olhar no sentido da esquerda para direita, inferior para superior, partindo do plano para o fundo, temos no primeiro plano um enfileiramento de casas estreitas com apenas uma janela e porta frontal, todas coladas uma às outras, a primeira delas apresenta uma mistura de cores e, próximo à calçada, uma parte da parede deixa à mostra varas e amarração de cipó em uma clara demonstração da feitura de pau a pique (taipa de mão), completando esta ideia, um amontoado de barro, pedras e tijolos encontram-se amontoados na calçada. Nesta calçada um homem de meia idade encontra-se sentado segurando entre os pés um recipiente circular assemelhando-se a uma tigela, dentro desta o cabo de uma colher se sobressai; um saco de tecido e um copo encontram-se

alojados ao lado esquerdo desse senhor, o que nos leva a inferência de ser essa a representação dos esmoleis e/ou andarilhos – figuras recorrentes nas terras cariris onde há uma maior concentração de tais personagens. Esse homem tem os olhos postos sobre o recipiente, sua pele enrugada e queimada pelo sol apresentam sinais de uma vida ao ar livre, de sofrimento e privações. A camisa entreaberta deixa exposta a musculatura e estrutura óssea do peito em uma forte alusão às privações sofridas.



Figura 46

Contrastando com este quadro, nesta mesma calçada, em profundidade, uma senhora pousa de vestido rosa, bolsa a tiracolo e mão na cintura. Suas vestes, calçados e postura deixam transparecer o seu direcionamento para o centro da cidade. Com a cabeça coerta com um tecido branco, seu rosto encontra-se voltado para a o senhor anteriormente descrito. A casa vizinha deixa entrever as costas de uma mulher que se encontra no portal da casa. De pés descalços, ela segura em cada uma das mãos um balde com água em uma forte referência à escassez de água no sertão nordestino que obriga as pessoas, para a sobrevivência diária, transportar o precioso líquido de todas as formas e por grandes distâncias. A cena também nos remete ao crescimento e à maneira de povoamento do entorno da estátua do Padre Cícero, a cada romaria dezenas de famílias optam pela moradia na *terra santa*, fato ocasionador de um crescimento desordenado e sem nenhuma infraestrutura. À janela dessa casa, o busto de um senhor que, tendo os cotovelos firmados nesta, segura um pombo branco entre as mãos. Na mesma proporção da cena descrita, um carrinho de madeira pintado de azul deixa a mostra mercadorias (frutas e verduras) que estão à venda.

Na casa seguinte, uma mulher segura a mão de uma criança e ambas se direcionam ao interior da residência, na calçada, um cachorro deitado languidamente, alheio ao que se passa ao seu redor. Um pouco mais ao fundo, uma família o homem está na porta, uma mulher com o busto na janela e uma criança na calçada, próxima ao homem, apreciam o movimento da rua. Uma casa mais ao fundo, uma mulher de vestido em tonalidade róseo encontra-se de frente para o expectador e encontra uma outra mulher que sobe a ladeira carregando uma lata na cabeça. Em profundidade, em perspectiva angular, casas são projetadas e a diminuição proporcional de tamanho destas conflui para a ideia de distanciamento do expectador, criando a ideia tridimensional. A riqueza de detalhes e o colorido das casas, as calçadas com seus degraus e desalinho, o movimento das pessoas que, embora muito próximas, não interagem e refletem o dia a dia nos seus afazeres. Estes elementos dão fidedignidade a cena e estendem um convite ao expectador para observar esse flagrante do cotidiano.

Em primeiro plano, no meio da tela, na parte inferior, um jovem de tez escura com fortes traços da mistura de raças índio/negro/branco. Cabeleira preta e irregular, olhos azuis voltados para o expectador, deixa observar a musculatura e estrutura óssea do seu tórax por trazer a camisa ocre aberta. A mão direita estendida para o expectador o insere na posição de pedinte - uma esmola ou uma bênção, sua inserção assemelha-se a configuração dos romeiros do Padre Cícero, sertanejos humildes fugitivos da fome e da vida ressequida dos torrões de ninguém e que buscam consolo e amparo na *Juazeiro que é conhecida e reconhecida pelos romeiros e penitentes como a Terra da Misericórdia, a terra da Mãe de Deus. Imagem também privilegiada na mídia jornalística e cinematográfica.* (CAMPOS, op.cit.:168).

Direcionando o olhar um pouco mais para a direita, a representação de um romeiro vestido em uma espécie de batina e descalço. Essa pessoa traz um recipiente na sua mão direita que se encontra estendida em direção ao expectador; referência à conduta da grande maioria dos romeiros que comprovam sua fé no exercício da humildade – tornando-se pedintes – e no desapego das paixões humanas ao se apresentarem vestidos sem nenhum atrativo de beleza e/ou luxo. É a demonstração do nível de sua fé através do desapego material e personalístico – o penitente. Esta prática é bastante comum entre os crentes da fé popular que estabelecem o pacto com o santo de passarem um período com esta roupa, normalmente doze meses, depois da graça alcançada. A conclusão da promessa é o “depósito” de tal vestimenta aos pés da imagem.



A penitência é uma prática religiosa muito antiga e foi uma maneira bem comum de atividade milenarista entre os séculos XIII e XIV. Nesses tempos medievais, a penitência era um ritual tradicional performado em procissões promovidas e organizadas pela Igreja Católica, que o prescrevia como uma forma de indulgência. No Brasil, esse tipo de ritual foi introduzido pelos primeiros missionários católicos, a quem se pode atribuir a inserção da forte tendência a crenças milenaristas e messiânicas entre os habitantes das regiões brasileiras mais isoladas e interiores, como ainda é, em certa medida, o sertão nordestino. (CAMPOS, 2008:150)



*Figura 47*

Na extremidade inferior direita, a representação para uma casa de tom ocre; envelhecida pelo tempo e pela carência de recursos, o telhado apresenta falha de várias telhas na parte frontal da casa, acima da porta de entrada. Falha prontamente preenchida por um pedaço de lona ou papelão sapientemente preso sob o peso de uma pequena cruz de madeira. Na calçada, um banco de madeira próximo à janela e um cachorro deitado. À porta uma senhora de idade avançada fuma um cachimbo enquanto observa o movimento da rua. Seu rosto é bastante enrugado e seus pés descalços refletem uma vida de poucos recursos e a exposição desmedida ao sol; suas vestes são da mesma tonalidade branca do pano amarrado em sua cabeça. Na janela dessa casa, um senhor de camisa azul e chapéu de palha na cabeça também observa o que se passa a sua frente. Em profundidade, várias casas são apresentadas com narrativas próprias que favorecem

a construção de um enredo comum e corriqueiro das tantas favelas e vilas espalhadas no orbe terrestre.

Comum e corriqueiro se não fosse apresentado pela cosmovisão do registro artístico e da ludicidade do pincel na tela, criando representações de vidas que se entrecruzam e se contagiam a partir do estado nômade que sempre configurou o caboclo nordestino. Expatriado pela aridez do clima e a falta de amarras sólidas, restam-lhe o amparo divino e a esperança de que, sob a chancela do Padre Cícero (“Meu Padim”) possa sobreviver mais pacificamente. Este é o registro da tela O Horto quando representa jovens conversando, pessoas chegando e outras saindo de suas casas, a informalidade do comércio, seja o ambulante ou a banquinha exposta na calçada; em outra calçada o registro de um telefone público (orelhão) alude à necessidade de comunicação entre as pessoas. Por fim, grandes rochas expostas em várias direções como a sugerir o trabalho inacabado, a falta de políticas públicas no investimento de uma vida digna aos que ali aportam.

É o vendedor de feira livre que arrasta o seu carrinho ladeira acima em busca de sobrevivência, é a família na calçada em excessiva manifestação de calor humano e a ideia da inexistência total de privacidade; é a mulher grávida que se encontra próxima ao jarro de planta na calçada; é a outra que carrega uma carga sobre a cabeça, são os vendedores (uma criança e um adulto) que dividem suas cargas com mulas e sobem a exaustiva ladeira expondo toda sorte de mercadoria aos moradores, mercadoria que também aparece na garupa de uma bicicleta empurrada por um homem ladeira acima. É, ainda, a criança despreocupadamente no meio da rua a brincar com o seu cachorro. Todas essas narrativas se encerram com o ponto de fuga no centro da tela que, ladeada por fileiras de casas, apresenta a rua calçada com pedras toscas e irregulares com muita riqueza e minúcias de detalhes, sugerindo ser a pavimentação, o produto de mãos laboriosas, mas sem nenhum projeto arquitetônico preestabelecido, como o é de fato a maioria dos bairros de Juazeiro. Falta de planejamento também identificado na irregularidade das calçadas e sinuosidade da estrada.

Utilizando-se da perspectiva linear central para nos permitir uma imagem bem próxima do que vemos, a tela em estudo apresenta elementos próprios deste tipo de perspectiva, desta forma identificamos claramente a divisão feita a partir do ponto de vista, onde na parte inferior observamos os aspectos da linha da terra, acima descritos, e a linha do

horizonte, de que iremos falar a partir de agora: a parte superior é composta da representação de uma colina em que palmeiras e a copa de várias árvores dispostas na irregularidade do terreno corroboram para a existência de várias tonalidades de verde, desde o lunar até o mais escuro. Aqui e acolá um telhado de uma casa aparece assim como a sinuosidade da estrada que dá acesso à estátua do Padre Cícero. No quadrante superior direito, em profundidade, uma enorme torre metálica, pintada de branco e laranja aparece em cena, é referência ao sistema de telefonia do Estado. No centro superior da tela, envolta em muita luminosidade adquirida pelos tons de amarelo e a claridade das nuvens, a estátua de Cícero Romão Batista, ao seu redor vinte pássaros brancos sobrevoam o azul do céu de poucas nuvens.



*Figura 48*

Como a refletir os sonhos, desejos, aspirações, pedidos e devoções os pássaros encontram-se em voo, mas prestes a pousar, atacar o solo do Juazeiro; com exceção de três que se encontram à esquerda da tela, perspectiva espectador, todos os demais tem suas cabeças voltadas para a terra em uma clara demonstração de “lugar de pouso”, tal qual o artista assim o escolheu?. Pouso em que não se pode definir se permanente, ou temporário, mas que certamente vai servir de refazimento, assim como o é a cidade para todos aqueles que a procuram. É interessante observar que, embora retrate um espaço de visitação religiosa e fé, as narrativas aqui descritas refletem com muito mais evidência a rotina de cada um. A fé neste quadro manifesta se encontra na representação dos pássaros, pois até aqueles que por seus trajes representam devoções encontram-se voltados para o humano em pedidos, o que nos remete as ideias de Eliade quando fala

da coexistência necessária entre sagrado e profano. Restou aos pássaros a carga simbólica da fé, como a refletir o sentido maior a sua volta.

A segunda tela analisada, sem título, é óleo sobre tela, 1.00 X 1.30, cuja composição obedece ao formato retangular, possui moldura em cerejeira lisa, levemente polida, com 5 cm de largura. É datada de 1992, traz assinatura na borda inferior à esquerda. Encontra-se em exposição no *hall* de entrada da reitoria da Universidade Regional do Cariri – URCA e foi adquirida pela reitora Violeta Arraes, no período de sua gestão, entre 1885 e 2002.

A tela apresenta uma técnica muito utilizada pelo artista em estudo – as imagens, como um jogo de armar, são encaixadas umas às outras formando várias narrativas e permitindo ao espectador múltiplas possibilidades de “passeio” sobre a obra; não há uma única focalização, o que se percebe é uma polifonia – plurissignificação – que, circular, não se encerra em si e a cada detalhe/encaixe não se encontra ali por acaso. Observa-se no primeiro quadrante esquerdo inferior o busto de um homem. Este senhor usa uma camisa de cor ocre, entreaberta e em desalinho. Em sua cabeça, um chapéu da mesma cor da camisa, com aba esférica em que apresenta uma quebra superior frontal, e embora estando fortemente alocado em sua cabeça, permite a esta figura uma total visibilidade. No lado direito, a aba apresenta uma forte inclinação para baixo, chegando à altura da orelha. A variação de matizes em tons marrom na composição do chapéu caracteriza deformidades próprias do uso contínuo já há bastante tempo.

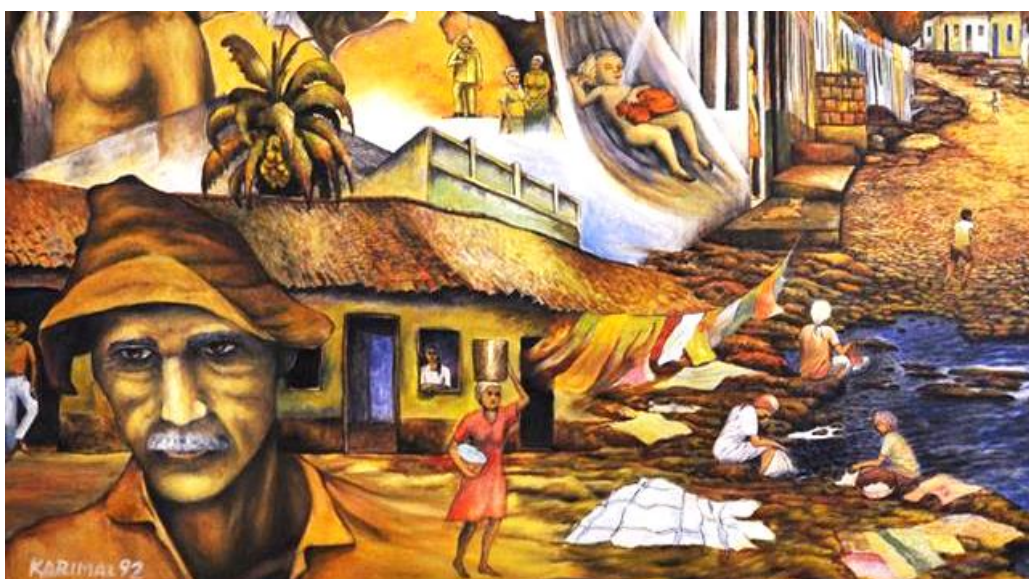


Figura 49

No rosto da figura, percebe-se a variação de tons que oscilam entre o claro e o escuro, obtido pela introdução do branco/preto sobre a cor ocre que caracterizam marcas de expressão, destacam-se, ainda, a figuração de um bigode e sobrancelhas evidenciando fios brancos, sertanejo de pele gretada pelo sol, seu chapéu, amarrotado pelo excessivo uso traz a proteção para a claridade e a irradiação solar, mas conota a falta de posses e a origem humilde de seu dono. Olhar fixo e expressões faciais refletem firmeza e determinação, atributos essenciais àqueles que enfrentam a dureza da seca, da peleja do rebanho e a incessante briga pela sobrevivência. Suas vestes se misturam ao solo numa imagem de fusão do sujeito no objeto.

Ao lado direito da figura do homem, no momento em que há a fusão de seu ombro com a terra, um encaixe compece outra narrativa em que aparece a imagem de uma mulher em uma nova perspectiva. A mulher está em movimento, em posição frontal para o espectador, pés descalços, usa um vestido na cor vermelha, acima dos joelhos, suas vestes remetem para uma classe menos favorecida. Tem um lenço branco amarrado na cabeça e está com os braços em oposição, um se estende até a altura da cabeça segurando uma espécie de utensílio que se assemelha a um balde; o outro braço se posiciona na altura do quadril, envolvendo um recipiente que serve de suporte a algo que apresenta uma tonalidade azul. Esta mulher é a própria representação do trabalho informal, é a mulher que, além dos afazeres diários, auxilia nas despesas de casa. Às suas costas, uma fileira de três casas humildes, meia-água de porta/janela, todas escancaradas donde se pode inferir: nada há para ser trancado, guardado; bem como por ser abrigo de pessoas de outras paragens, que *arrancadas* do seu nascedouro, necessitam do entrelaçamento com outras pessoas a fim de suportar a solidão que lhes é imposta e estabelecerem laços com os que os rodeiam e poder, enfim, *ser* dentro da multidão. Numa das portas, um homem sai para a rua, trajando calça azul, camisa ocre, botas e chapéu que se projeta sobre o rosto. O posicionamento de suas pernas indica movimento de saída da casa em direção a rua. Em outra casa uma mulher se debruça na janela pra observar a rua; o excesso de calor humano, o entrelaçamento de vidas que, se conforta, também invade toda e qualquer individualidade.

Estas casas são representadas com telhados irregulares compece uma organização de paisagem. Ao fundo da segunda casa emerge a copa de um coqueiro e a fachada superior de uma casa; à frente destas, aparece uma profusão de imagens de tecidos em cores variadas, estando uns juntos numa sequência horizontal, compece um varal e os

outros dispostos no quaradouro sobre a representação do solo formado por pedras toscas, cuja formação irregular é obtida pela técnica de pintura modulada. Contrastando com o ocre desta modulação, aparece, à direita inferior da tela em estudo, a visualidade de um espaço elaborado em tons de azul indicando uma fonte de água cuja superfície é levemente ondulada e apresenta um jogo de claro/escuro pela introdução do branco. Nas margens destas águas, surgem três figuras femininas, todas sentadas em protuberâncias do solo, têm as cabeças envolvidas por panos brancos. As três figuras seguram tecidos que se encontram parcialmente mergulhados nas águas.

Mais uma vez, podemos inferir uma representação do trabalho, três mulheres que se alojam no meio da rua, sentada nas pedras, próximo ao que pode ser um lago ou um braço de um rio. Próximas uma das outras, essas três mulheres (não) estabelecem o diálogo, ocupadas estão em seus afazeres: lavam roupas. Um varal estendido e a grande quantidade de roupas no quaradouro enfatizam o trabalho excessivo e as condições sub-humanas do ser, é o lavar a roupa no coletivo, é a falta de privacidade e é a inexistência da individualidade nesta vida de Sertão. Aquilo que deveria ser uma tarefa caseira, silenciosa e em reserva (tão bem sugerida no provérbio popular - roupa suja se lava em casa), termina por corroborar uma total falta de privacidade.

Sobre a água, formando outra narrativa devido à perspectiva, com os pés submersos, existe a imagem de uma mulher de costa. Em movimento, cabelos cortados rente aos ombros, esta mulher veste uma saia verde, acima do joelho e uma blusa em tons ocre. Carrega uma criança do lado esquerdo do quadril e sobre a cabeça, um amontoado envolto num tecido que varia entre a cor cinza e a cor branca, sendo fechado por uma amarração nas pontas. A criança supracitada está vestindo short amarelo, camisa azul e tem sua cabeça coberta por uma espécie de chapéu de tom claro. À sua frente, em profundidade, um homem é representado. Vestido em tons cinza, chapéu na cabeça, este homem tem no seu ombro esquerdo um objeto grande e de formato retangular.

Esta composição narrativa pode ser visto como a família de retirantes, em travessia, esta mulher tem os pés parcialmente submersos na água anteriormente citada. A criança nos seus braços tem a cabeça protegida por um pano e deixa perceber, na expressão de seu corpo curvado e olhos fechados, o cansaço pela exposição ao sol e pela distancia possivelmente percorrida. Um pouco mais a frente e em profundidade, um homem em movimento transportando uma tabuleta de madeira que pode ser compreendida como

um tabuleiro para expor mercadorias. É o vendedor livre, é o mascate ambulante, tão presente no comércio local. Sugestiva é a existência dessa água no meio da rua, pois representa, em sua totalidade, uma simbologia que o líquido precioso simboliza em todas as culturas; aqui ela pode ser vista como meio de purificação material representada no quadro da lavagem de roupa. É fonte de vida para todos aqueles que procuram, em Juazeiro, seu espaço e ainda é um centro de regenerescência, pois a proximidade ao guia espiritual permite o recompor-se.

Sobrepostos à água, há a representação de cinco peixes, todos com uma leve cercadura em tons de marrom. Três peixes se encontram na superfície da água, os outros dois se encontram dispostos em terra, pintada em modulações para caracterizarem pedras que se encontram no quadrante inferior direito da tela. Os peixes sobre a água e no solo, peixes em estado fóssil; é a alusão a um outro importante recurso desta região representação da grande quantidade de riquezas paleontológicas existentes na Bacia Sedimentar do Araripe.

As imagens das pedras se fundem e, aos poucos, vai-se compondo uma superfície mais homogênea projetando em escala menor caracterizando uma profundidade que acaba por constituir um caminho sinuoso, íngreme, ladeado por pequenas casas com fachadas irregulares, pintadas em cores vibrantes e não apresentam nenhuma linearidade em suas disposições. Ao longo do percurso figuram transeuntes distribuídos em escalas diversas. Aparecem também figuras parcialmente à mostra nas soleiras de algumas portas das casas retratadas. Na frente destas casas, há calçadas de alturas diversas que acompanham o aclave do terreno. Um cachorro deitado em uma das calçadas contrasta com a imagem de uma criança que se encontra em movimento.

Crianças brincam no meio da rua sugerindo pouco trânsito de veículos motorizados, pessoas se alojam nas calçadas e soleiras de portas. A visão do caminho é interrompida pela tortuosidade e aclave do percurso, como a sugerir as próprias decisões e percursos dos seres expatriados; tortuosas são as decisões a serem tomadas, tortuosos também são os motivos que incitam o homem em busca de uma vida digna ou à procura de algo que ressignifique a sua existência? O caminho em ascensão é interdito, a copa das árvores em profusão de cores, em domínio do vermelho sugere a fogueira a ser enfrentada pela dificuldade da subida, como também alude ao calor de 40°C que é uma constante no semiárido nordestino. Interrompidas são as vidas severinas, como nos

relata o poema de João Cabral de Melo Neto, em que o retirante sai do sertão em direção ao agreste, em busca de melhorias de vida, ao final, independente de geografias e situações climáticas, a vida de sofrimento, escassez e violência permanece. Mais a frente, em tonalidade solar, o telhado de casas sugere uma jornada a ser retomada.



*Figura 50*

Na extremidade direita do quadro, na calçada de uma das casas, uma mulher com vestido marrom na altura dos joelhos, segura duas crianças, uma de cada lado. Estas crianças trajam bermudas e camisas de tecido. No mesmo plano, na parte posterior destas pessoas, encontra-se uma mesa em que se expõe frutas, assim como o banco que se encontra ao seu lado e serve de apoio a um cesto, mais uma vez temos a representação do trabalho, pois às suas costas, aparecem uma mesa e um banco expondo frutas, em meio as frutas da mesa, uma tábua (figura retangular) com os preços do que é vendido; é a informalidade comercial, elemento fundamental no Juazeiro do Pe. Cícero, própria das pessoas que aproveitam todos os meios de subsistência. Embora esteja em posição contrita, parada segurando as crianças, com sua porta e janelas fechadas; o toco de uma árvore fincado à frente de sua residência conota que, apesar da contrição, sua essência também é mergulhada nesta panacea. É o chão de terra batida, é o aglomerado de pedras soltas.

Este lado da tela, em contraste ao já citado, apresenta casas com portas cerradas. O fato das crianças estarem seguras também contrasta com as que brincam na rua. Contraste



também existe na figura do cachorro, languidamente deitado, sem se incomodar com o possível barulho feito pelos transeuntes. Na sequência da representação das casas, percebe-se uma ilusão de sucessão e profundidade obtida por meio do efeito diminuição e sobreposição. A presença de casas em tamanho diminuto e em elevação gera um efeito de afunilamento e tortuosidade, interrompendo a visibilidade do caminho. Esta narrativa se caracteriza por nela existir um ponto de fuga quase no centro da tela em estudo. Contribui para esse efeito também a representação de árvores isoladas e sobrepostas, que próximas, confluem para a fusão de suas copas através do efeito de mistura de cores claras - escuras. A representação de telhados de casas no plano posterior gera o efeito de extensão, de continuidade e sequência do percurso iniciado no plano inferior.

No plano superior esquerdo, emerge a pintura de um telhado modelado graças a variação de tons, que dispostos em afunilamento de frente para o fundo, cobrem quatro figuras humanas: o busto de um homem de tez escura, cabelos, barba e bigode brancos, testa com algumas ondulações, olhar fixo, o peito desnudo permite a visão de sua musculatura parcialmente coberta com um tecido de cor branca; o busto uma mulher posta ao seu lado tem a cabeça envolvida com um tecido branco, pele escura e veste uma blusa de tons esverdeado. À sua frente, uma figura masculina de cabelos grisalhos e um rosto com muitas ondulações; ao seu lado esquerdo, a representação de um busto de criança desnuda e de pele escura. Todos olham fixamente para frente. Compondo o fundo desta representação aparece uma parede de cor ocre e, no centro desta, uma janela que evidencia através do uso da cor branca forte luminosidade que reflete no entorno.



*Figura 51*

O encaixe desta nova cena permite-nos antever uma família de caboclos alocados em uma sala de visitas, todos com o olhar fixo em uma mesma direção, sugerindo um momento de contrição – renovação: momento religioso muito específico do Cariri; reunião anual com data certa em que a família “renova” seus votos aos Sagrados Coração de Jesus e Coração de Maria, solicitando fé, união, saúde e devoção; reunião festiva, toda a comunidade participa convidada que é com a solta de folgedos para rezar e deliciar-se com comidas típicas (aluá, sequilhos, bolo de mandioca puba e milho, etc...). Toda a festividade ocorre na sala da frente (visitas), pois que o lugar do Santo é privilegiado: localiza-se em frente à porta principal de entrada a casa.

O homem tem o peito à mostra e se encontra parcialmente coberto por uma túnica branca. Sua testa franzida, alguns relevos na face e os fios do cabelo e da barba brancos sugerem a idade avançada; a mulher ao seu lado, embora dentro de casa, tem a cabeça coberta por um pano branco e os braços postos à altura do ventre em sinal de oração. À sua frente um velho cujo rosto marcado pelo tempo deixa transparecer no seu semblante toda uma desesperança de uma vida que se esvai sem muitas alegrias para elencar, do seu coração, porém emerge um foco de luminosidade sugerindo fé, transbordo. Por fim uma criança de dorso nu, desconfiada com expressão triste. Feições doridas, vida sem muitos atrativos e posses; há, porém, a necessidade de transcender através da fé e é nesse momento que a união e os desejos se entrelaçam para “renovar” suas crenças e externar que, embora sofridos, não cabem em si e esvaem-se na busca do sagrado.

Compondo através de encaixe outra narrativa, à direita do idoso, à altura do ombro, três pessoas vestidas em tons de verde aparecem em travessia, há um homem em pé e duas mulheres com seus membros inferiores submersos numa pintura uniforme mesclando variações de branco e azul; a representação de uma pequena queda d’água. Suas vestes assemelham-se às do grupo de beatos existentes nestes sertões que devido ao fanatismo religioso criam enredos de águas que curam, ressuscitam e purificam/expurgam pecados. A água nestas paragens do semiárido potencializa-se; primeiro por ficar mais visível a sua importância (ser ausência), segundo por assumir natureza transcendente que cura, alivia dores físicas e morais e oferece aos que a procuram um refazimento de reconstruir, recomeçar, refazer a vida depois que se deixa por ela passar.

Ocupando a parte central da tela, encaixada através da sobreposição aparece uma criança, despida, branca, de cabelos claros. Esta criança segura um tecido vermelho

sobre seu ventre. Ela está parcialmente deitada sobre um tecido em forma de rede, apresentando uma textura ondulada. A rede parece integrada a parte da asa de um pássaro branco que está em voo. Seguem-se sobre um plano através da técnica sfumato outras seis aves, todas brancas, de tamanhos diferentes, projetando voos em direções diversas. Uma das aves é ressaltada em meio às demais, do seu corpo emerge a figura de um prisma onde aparece um olho. Da figura do olho parte um foco de claridade representado por um risco branco em direção ao coração da criança que se encontra deitada e que já foi referida.

No centro superior da tela, sete pombos que simbolizam os sete dias da criação; sete, são os dias da semana, sete são as gotas de sangue doadas para aplacar a ira dos demônios e sete é cabalístico. Voando em direções diversas estes pombos estão em ambiente etéreo de luminosidade: no céu. Pombo branco é a imagem invocada quando apóstolo Paulo teve a visão do espírito santo no batismo de Jesus Cristo: *E sendo Jesus batizado saiu logo da água e eis que lhe abriram o céu e viu o Espírito Santo de Deus descendo como pomba, vindo sobre ele.* (Mt. 3:16); e o pombo é a paz. A paz se encontra no transcendente de uma vida melhor. O pombo maior, localizado no centro da tela tem o seu corpo fundido a um prisma, como já nos referimos, e no meio deste existe um imenso olho que despeja um foco de luz no coração de uma criança que se encontra deitada em uma rede que é carregada por um outro pombo: temos a representação do espírito santo que se transforma em *menino Deus* que veio ao mundo para remir o povo de seus pecados. É a simbologia da Santíssima Trindade (Pai – que está no céu “o olho”, Filho – que veio à terra “a criança” e Espírito Santo – que habita no ser “o foco de luz”. Mais acima, uma estrela cadente a iluminar este espaço de manifestação do sagrado. É importante observar que em todas as cenas citadas predomina a tonalidade do ocre que tão bem simboliza o Sertão ressequido. Todas as personagens aqui retratadas são de pele escura aludindo ao caboclo nordestino e tem a cabeça protegida do sol escaldante. A única exceção é a criança que se encontra em outro plano, a da rede: ela é branca e de cabelos loiros, pode-se estabelecer uma certa distância de cor, sugerindo uma tradição herdada de outros povos e outras culturas.

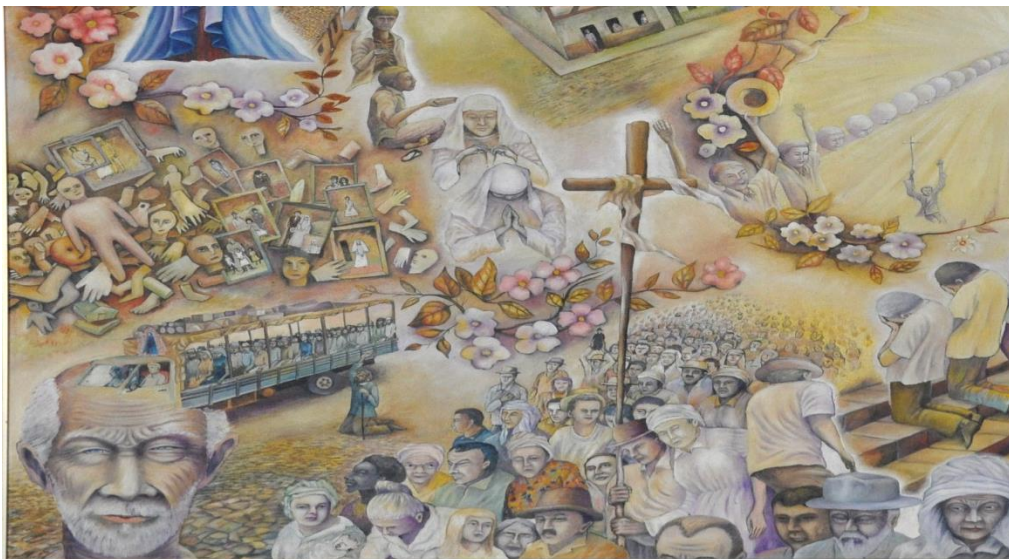
Herança europeia adaptada aos costumes, ao clima e ao gosto popular; adaptada por que nesta narrativa “o menino Deus” não se encontra em uma manjedoura, tampouco nos braços de sua mãe Maria. Na tela em estudo ele aparece deitado em uma rede – tão ao

gosto popular do homem nordestino. Seu corpo encontra-se parcialmente coberto com um tecido vermelho que nos remete claramente ao fenômeno ocorrido no Juazeiro do Norte – a hóstia de transformar em sangue na boca da beata Maria de Araújo, fato que culminou na expulsão do Padre Cícero da Igreja Católica, mas o “canonizou” dentro da consciência e fé de cada nordestino.

Na parte superior direita da tela em estudo, em meio ao céu, surge uma estrela em cadencia, modulada a partir da cor do fundo. Mais abaixo, é percebida uma estátua representada sobre um pedestal que é rodeado por três árvores, esta paisagem contrasta com as demais paisagens existentes por apresentar um solo em leves tons de verdes em meio ao esfumaçado ao redor, obtido pelo efeito do branco com algumas tonalidades de azul: no alto no meio das nuvens a imagem do Pe. Cícero rodeado de árvores verdejantes. Projetado e mais ao canto superior tem-se um círculo com representações que o dividem ao meio, aparecendo na parte inferior uma paisagem pintada em azul cobalto, com pinceladas em tons de cinza, branco, verde, amarelo e marrom; na parte de cima, predomina o amarelo, sendo que o formato esférico se desmancha na sua extremidade superior com o surgimento de uma profusão de tons em vermelho, amarelo, laranja e preto, projetados através de pinceladas sinuosas, compondo o formato de labaredas; um sol? Metade luz e fogo, a outra metade terra e mar? O globo, a formação da terra, a terra prometida; *e o Sertão vira mar* – narrativa popular que povoa a crença em que se fala que o sertão já foi e voltará a ser mar, é uma mistura de conhecimento geológico (fósseis da região) associada ao pensamento primitivo. Atribuir significações, é reconhecer que *a intuição sintética* deve ser superada por temas da *história dos sintomas culturais*, assim esclarece PANOFSKI (2004: 63).

Seguindo a ótica anterior (esquerda para a direita e inferior para superior), analisamos a terceira tela de Karimai, Figura 41, da temática de *Locus urbano*: trata-se de quadro óleo sobre tela, de 1,0m x 1,5m, datada de 1993. Obra sem título, a mesma se encontra na recepção do Panorama Hotel, Rua Santo Agostinho, número 58, em Juazeiro do Norte, Ceará. A tela está localizada ao lado do elevador principal do Hotel, com uma visibilidade privilegiada a todos que ali chegam. A parte superior do quadrante inferior esquerdo apresenta uma profusão de pedaços de madeiras em forma de braços, cabeças, pernas, pés e troncos humanos em meio a quadros emoldurados em vários tamanhos. Estes objetos se encontram amontoados, uns em cima dos outros. Largados

desordenadamente, podem sugerir certa desordem característica de um grande afluxo de pessoas que os depositaram naquele local, ou uma arrumação caótica temporária para posterior seleção. De qualquer forma, a representação aludida se refere a uma prática comum a todo espaço que se caracteriza por existir o turismo religioso – as romarias; o ex-voto que se caracteriza como uma espécie de troca com o divino.



*Figura 52*

O termo *ex-voto* é uma *abreviação latina de ex-voto suscepto* ("o voto realizado"), o termo designa pinturas, estatuetas e variados objetos doados às divindades como forma de agradecimento por um pedido atendido. (HOLANDA. 1988:286) Trata-se de uma manifestação artístico-religiosa que se liga diretamente à arte religiosa e à arte popular. O voto feito adquire formas muito diversas: placa, maquete ou pintura descrevendo os motivos da promessa, ou pequenas réplicas (de barro, madeira ou cera) das partes do corpo afetadas por moléstias (perna, cabeça, mão, coração etc.)

Descendo um pouco o olhar, em primeiro plano, perspectiva frontal, um rosto de um senhor de tez morena, gretada do sol; sua face apresenta, através da técnica de sombreamento, várias marcas da idade avançada nas rugas da face, ao redor dos olhos e testa; idade também caracterizada pelos cabelos do bigode, da barba e da cabeça totalmente brancos. Seus olhos parcialmente fechados sugerem um olhar firme e focado em algo distante, sugerem também a exposição excessiva a claridade solar. Fundindo-se ao seu crânio, uma boleia de caminhão, onde três pessoas de alojam; em profundidade, uma carroceria de caminhão aparece em cena; pedaços de madeira

(caibros) são alocados, com regularidade de espaço e tamanho de maneira que se estabeleça uma extensão vertical à carroceria; uma cobertura de lona na parte superior desta extensão, forma uma espécie de barraca. Dentro desta, sentadas sobre tábuas estendidas entre uma lateral e outra do carro, dezenas de pessoas alojam-se como podem. Sem conforto e/ou proteção, a peregrinação ao espaço santo só faz sentido se obedecer ao de sempre instituído: o *pau de arara* – espécie de transporte irregular, próprio da região nordeste.

Pedras toscas ao meio de uma atmosfera ressequida, adquirida pela tonalidade ocre, compõem a narrativa em profundidade, à altura do eixo traseiro do caminhão, este chão serve de penitência a um homem que, genuflexo, pende sua cabeça para baixo em sinal de devoção e subserviência, à expressão de transbordo da fé; seus braços com as mãos postas nas costas tão bem simbolizam a miudeza do ser frente às emanções de força, poder e luz que do alto emanam. Dois galhos de folhas ressequidas e flores brancas com alguns matizes sombreados da cor rósea servem de cercaduras às duas narrativas elencadas.

Ainda no quadrante inferior esquerdo, chegando quase ao centro da tela, outra narrativa se estrutura: um aglomerado de pessoas em procissão, suas vestes, tez da pele, postura do corpo e mais uma série de pequenos detalhes permitem inferir a junção de toda uma pluralidade geográfica, social, étnica que se unificam em nome da fé. Carregam uma cruz imensa, sobre os braços desta, um tecido parcialmente preso apresenta em suas pontas breve movimento através do recurso da sinuosidade. Homens, mulheres, jovens e crianças compõem esta narrativa que, através da técnica de diminuição e proximidade das pessoas, sugerem profundidade que se encerra em um ponto de fuga. Em meio a multidão, uma mulher se destaca das demais por apresentar uma estátua do Padre Cícero suspensa acima da sua cabeça. Chapéus e lenços sobre as cabeças dão a ideia da exposição excessiva ao sol, bem como é uma forte simbologia às vestimentas dos beatos, chegando a constituir-se objeto sagrado, uma vez que, o encerramento da romaria de setembro, festa da Padroeira, Nossa Senhora das Dores, culmina com a missa e bênção dos chapéus. O modelo de chapéu usado é o de palha, Panamá, é o mesmo em que aparece em toda a iconologia do Padre Cícero Romão Batista.

As imagens se fundem e uma nova narrativa se estabelece, no centro da tela, ainda na parte inferior. Três representações de homens ajoelhados em uma espécie de escadaria.

Os dois primeiros se encontram curvados, cabisbaixos e de mãos postas à altura do peito; tal postura remete à súplica, é o momento de mergulho no eu profundo e rogar a ajuda necessária para enfrentar as vicissitudes do dia a dia. O terceiro homem, embora ajoelhado, apresenta uma postura de louvor e agradecimento, mas também de abertura da alma às benesses divinas. Um quarto homem dirige-se ao local. Imagem plana, apresenta um fundo ocre com alguns matizes de amarelo e branco.

Desviando o olhar um pouco mais para a direita, o busto de um casal em perspectiva central, de mãos postas e olhos fechados, ambos apresentam um intenso e profundo estado de concentração religiosa. Entre os dois, uma representação de um crucifixo em que se pode observar a imagem de Jesus. Obedientes, contritos e fiéis frente ao sagrado, eles permitem uma visão clara do êxtase religioso. Êxtase enquanto estado de transbordo emocional em que o ser não “cabe dentro de si mesmo” e que aqui é representado pela técnica de sfumato, a tonalidade do branco (luminosidade) permite antever as figuras que duplicam as anteriormente citadas (duplos das figuras humanas e um pombo como duplo do crucifixo mencionado). Esta representação não permite nenhuma dúvida acerca da simbologia da própria transcendência religiosa.



*Figura 53*

Na extremidade direita da tela, o encaixe de uma narrativa – uma rua de calçamento em pedra tosca, casas simples são coladas umas às outras, formando um dos lados da rua que, pela diminuição da representação das casas, termina por apresentar um outro plano

de fuga. O grande destaque é a existência de um frondoso Ipê em flores, à frente das casas; em profundidade, a copa de várias árvores se apresentam entre palmeiras até se fundirem a representação do que se pode chamar da Colina do Horto. Uma profusão de nuvens nos é apresentada através do sfumato e a mistura de cores que variam entre o lilás, cinza, laranja e branco formam um ambiente etéreo e fluídico, onde violinos e cítaras são tocados por mãos desconhecidas. O diáfano do céu nos leva a inferir um crepúsculo. Pessoas transitam em várias direções; mulheres segurando mãos infantis, pequenos grupos se formam como a representar famílias; muitos dos quais têm as cabeças protegidas por lenços e chapéus. Proporcionalmente estreita em relação à tela como um todo. Esta paisagem do cotidiano citadino ocupa toda a altura da tela; não se sobrepondo, existindo.

Do ponto de fuga da narrativa anterior, quadrante superior direito, sobrepondo ao céu diáfano, surge o busto do Padre Cícero entre nuvens e pássaros brancos em voo (nove ao todo), ligeiramente de perfil, sua imagem assume uma postura de destaque, tanto no aspecto da proporcionalidade quanto aos aspectos de localização e cromatismo; ao redor de sua cabeça, uma auréola de luminosidade adquirida através da cor branca que se funde ao amarelo ouro até misturar-se às várias tonalidades das nuvens no céu. É importante notar que há um direcionamento de todas as narrativas para esta última, uma forte alusão à relevância deste pároco para a construção da significativa cidade que hoje é Juazeiro do Norte. O espaço é de angelitude, musicalidade e leveza. Seu braço esquerdo está dobrado à altura do tórax, a mão parcialmente aberta, com a palma voltada para o alto permite, que entre os dedos, um terço esteja dependurado. Seu braço direito encontra-se estendido em um ângulo de quarenta e cinco graus, a mão com o dedo indicador em riste promove uma forte luminosidade no centro da tela. A luminosidade é formada por riscos brancos sobre um círculo amarelo ouro, círculo que se define por existir ao seu redor um arranjo de flores com seus galhos entrelaçados em forma de coroa.

Coroa que, em diagonal ao dedo do Padre Cícero, se encerra com a imagem em branco de dois homens com os braços erguidos acima da cabeça e um chapéu de palha solto entre as flores. Um terceiro aparece mais ao centro. Do indicador, doze círculos brancos (cabeças humanas enfileiradas) fazem o percurso de uma extremidade à outra. A cena descrita pode ser vista como uma referência à postura do pároco frente a todos os retirantes e fieis ao aconselhar todos para que procurassem trabalho e vida digna. Sugere



também ao fato histórico da sedição de Juazeiro do Norte, momento em que o Padre convocou todos os que ali moravam para construírem o *Círculo da Mãe de Deus*<sup>6</sup> sobre a cidade. Ávidos e fieis, em seis dias, uma barricada foi construída ao redor da cidade, impossibilitou o êxito do ataque e garantiu a vitória ao “padim” e seu povo. Sobre esse fato histórico, elucidativas são as palavras de LIRA NETO (2013: 363):

(...) Parecia maluquice de um guerrilheiro aposentado (...) Aos primeiros raios de sol do dia 15 de dezembro, conforme prescrevera o padre, a multidão de juazeirenses estava a postos com as ferramentas diante da igreja. (...) Durante seis dias ininterruptos, debaixo de sol e chuva, pelas manhãs, tardes, noites e madrugadas, rezando ave-marias, pai-nossos e cantando benditos, a população inteira se entregou a tarefa. (...) Na falta de pás e enxadas para os braços, muitos ajudavam a revolver o solo com o que estava mais à mão, como machados e facões. As crianças menores e algumas beatas acudiam raspando o chão com garfos e colheres trazidos da cozinha de casa.

O grande fosso, de nove quilômetros de extensão, com oito metros de largura e em alguns locais com até cinco metros de profundidade (...)

Cícero abençoou o grande valado e resolveu batizá-lo com um nome que fizesse jus à fé com que fora edificado (...)



Figura 54

Na parte superior central da tela e em profundidade com relação ao círculo anteriormente falado uma rua de quatro casas numa visão frontal e que deixam perceber uma nova rua onde, através da técnica de redução das casas e telhados, corroboram com mais um ponto de distanciamento do expectador – ponto de fuga. Uma

<sup>6</sup> Nome dado à trincheira construída.

vasta vegetação composta por ipês juazeiros e palmeiras leva o receptor da tela para uma colina em que no seu topo aparece a estátua do Padre Cícero. Mais um encaixe aparece e numa perspectiva frontal, envoltos em extrema luminosidade, um busto feminino aparece em oração e, mais uma vez, o transbordo do êxtase religioso é representado. Mais ao fundo uma mulher sentada no chão por sobre as pernas estende um recipiente à sua frente em clara posição de mendicância; por fim, um busto de uma mulher com mais uma imagem do Pe. Cícero.

Sua postura denota proteção, confiança, afetuosidade e acolhimento. Suas mãos postas, à altura do ventre e a cabeça levemente pendida para o lado esquerdo sugerem uma meiguice e uma resiliência convidativa a todos que ao seu observar se demora. Por se tratar de uma figura religiosa, ela emana a sua brandura através de uma aura que a rodeia. Comumente figuras religiosas são retratadas com luminosidade em seu entorno ou com auréolas na cabeça. Nossa senhora das Dores, além de mãe de Jesus, ainda na tradição católica, também é mãe de todos os sofredores e peregrinos destas terras áridas e vidas ressequidas de sonhos e ilusões. Ela é a que acolhe, em seu colo de Mãe, aqueles que necessitam de sua intercessão. Encerrando esse encaixe narrativo um arranjo de flores começa à altura do ombro da santa e se aloja em seus pés.

A quarta e última tela 1.80 X 2.50 aqui estudada é uma óleo sobre tela figura 42, encontra-se exposta no sala de atendimento ao cliente da Concessionária de carros da Fiat- CEVEMA, situada na Av. Leão XIII, 653; Bairro Salesiano da cidade de Juazeiro do Norte. (Aqui utilizaremos as imagens da tela 43, devido ao imprevisto da qualidade da foto). Seguindo o critério anteriormente utilizado, em perspectiva plana onze rostos são encaixados, destes, oito se encontram de frente dos quais cinco são mulheres. Peles gretadas e rostos envelhecidos de onde surgem várias rugas, suas fisionomias apresentam alegria, festividades e folguedos. Chapéus e panos sobre suas cabeças simbolizam a necessidade de proteção do sol causticante próprio da região nordeste. Sobre tais cabeças, dez flores brancas encontram-se sobrepostas em uma espécie de isolamento desta narrativa com as demais. Soltas, sem nenhum galho que as sustentem elas representam leveza e alegria genuínas oriunda de mentes simples e confiantes na vida. Acima destas flores, a lateral de um caminhão lotado de romeiros e alguns pacotes e objetos presos acima da lona. Presa sobre a cabine e mais alta que carga da carroceria, uma imagem de Nossa Senhora das Dores muito enfeitada de flores e

arranjos; cena bastante comum nos dias das romarias de setembro, quando é instituído o desfile dos carros que transportam os romeiros e há premiação pela alegoria dos carros, pelo maior número de carro do mesmo local de origem e pela vibração dos expectadores (criou-se a prática de jogar balas, pipocas para assim atrair a atenção e alegria).



*Figura 55*

Direcionando o olhar um pouco mais para a direita, uma rua de pedras toscas, irregulares e ligeiramente soltas aparece, onde dois beatos vestidos de batinas encontram-se em primeiro plano desta narrativa. Ajoelhados, eles dividem o peso do corpo amparando-o com as mãos no chão; assim os devotos encontram-se de espírito contrito e posição de pagadores de promessas. Compondo esta narrativa, uma rua em aclave, com calçadas irregulares e, pelo processo de diminuição das imagens, vai ganhando profundidade e termina por confluir em um ponto de fuga. Esta imagem permite antever um cotidiano comum com a representação de uma mulher na janela a observar a rua, uma criança brincando na rua e um ancião sentado na calçada. Sobreposta à rua anteriormente citada e em primeiro plano a figura de um brincante de reisado. Membro da realeza brincante, esse personagem de coroa e espada em punho (ambas de papelão com detalhes de *gliter*). Sua vestimenta é de um colorido brilhoso tão característico das manifestações populares: blusa de amarelo ouro, saia rósea, meias brancas à altura dos joelhos e sapatos pretos. À altura de suas pernas e compondo uma outra narrativa, cinco rostos de crianças são harmonicamente encaixados. Acima deles, e em outra perspectiva, a representação de um jovem artesão, sem camisa e trabalhando em olaria na fabricação de um jarro. Digno de registro é a existência de luminosidade

em volta das figuras encaixadas; luminosidade adquirida através do sfumato de tinta branca ao redor de cada um, como a traçar certa harmonia aos encaixes aparentemente díspares.

Um pouco acima da figura do artesão falado, no início do quadrante superior direito, a representação de ex-votos – são pernas, braços (humanos e de animais), cabeças e muitas molduras que deixam ver imagens de pessoas em várias situações, dentre elas um destaque para a foto de um casamento. Um pouco mais acima destes ex-votos, quatro estátuas do Padre Cícero em meio a pratos, xícaras, potes e mais um amontoado de utensílios domésticos numa clara alusão ao comércio varejista da cidade do Juazeiro do Norte, onde de tudo que se procure tem um pouco. Mais acima, mais quatro estátuas do Padre Cícero em meio a outras estátuas de madeira e barro numa clara alusão ao Mestre Noza, outra importante fonte de renda e trabalho para a população da cidade. Um pouco mais acima dessa narrativa, mais enfoque ao artesanato local: um mulher tece um cesto de palha e, acima de seu ombro, duas bolsas do mesmo material se encontram expostas na parede. Um pouco mais acima, em outra perspectiva, um homem esculpe uma estátua na madeira, acompanhado por uma mulher que carrega dois filhos nos braços, em uma clara referência ao sustento da família através do trabalho manual.



*Figura 56*

Observado tal aspecto e direcionando o olhar um pouco para a esquerda, ainda no quadrante superior direito, a maior e mais importante narrativa, dado ao destaque de tal representação na tela: o busto do Padre Cícero envolto em uma áurea de luminosidade adquirida através do sfumato e dos tons de amarelo. Suas expressões faciais demonstram serenidade e alegria. As duas mãos encontram-se espalmadas e os braços ligeiramente estendidos para frente. Na palma de sua mão esquerda um pequeno círculo branco (a hóstia?), da mão direita saem três círculos que, em gradação crescente, terminam por transformar-se em quatro cabeças humanas que, em diagonal, associam-se as primeiras representações aqui descritas. Mais uma vez temos a pessoa do Padre Cícero representado como grande líder religioso e principal responsável pela criação, emancipação e crescimento da cidade. Compondo essa imagem solar e etérea (o padre está entre nuvens) pássaros brancos sobrevoam o espaço em direção à figura do religioso.

À frente da narrativa descrita, entrando no quadrante superior esquerdo da tela, flores amarelas são encaixadas fazendo uma espécie de parede divisória, sobre estas e direcionando o olhar um pouco para a esquerda, em perspectiva angular aérea – contrapondo-se às demais – a representação da estátua do Padre Cícero na Colina do

Horto de onde se pode observar uma multidão de romeiros. Dois beatos são encaixados em perspectiva frontal e à altura lateral das mãos do religioso da narrativa anterior. Vestidos de batinas azuis, eles carregam uma enorme bandeira em que existe uma cruz; à altura da haste, a imagem de Nossa Senhora das Dores vestida de vermelho e com um manto azul sobreposto. Uma auréola branca envolve sua cabeça que é adornada por uma coroa de flores laranja. Alocada sobre as nuvens esta imagem tem o coração exposto e as mãos cruzadas à altura do ventre, de suas mãos pende um terço. Esta imagem tem uma corda amarrada sobre os seis, como a prender a imagem. Esta corda pode ser vista como uma prática muito comum da religiosidade popular que costuma “amarrar o santo” em troca de favorecimentos, como pode também caracterizar a santa que foi retirada do alto do pau de arara e que ainda não ficou totalmente livre das amarras que a prendiam lá no topo.



*Figura 57*

Na extremidade superior esquerda dois cantadores de viola em punho encontram-se em ação – embolada, desafio ou cantoria – o que se encontra a direita está na peleja – aqui representada pela tensão de segurar a viola e a existência de uma nota musical próxima ao seu ombro – enquanto o da esquerda mal contém o riso. Sobre os cantadores, um flautista, um pássaro, uma estrela e mais uma nota musical são encaixados. Abaixo deles, um cálice e uma hóstia são envolvidos por um rosário. Descendo um pouco mais o olhar, um vaqueiro montado em um cavalo segura o rabo de um boi em clara representação de uma prática muito comum do Nordeste – a vaquejada. À esquerda um

ipê em plena floração, não por acaso, o período de floração dessa planta é também a época em que concentra o maior influxo das romarias. Pedras soltas são encaixadas completando a tela.

### 3.1.1. À sombra do Juazeiro

O estudo até aqui percorrido nos leva, entre outros aspectos, a observar que todas as telas elencadas são facilmente identificadas, por aqueles os que habitam e/ou conhecem a cidade de Juazeiro do Norte – CE, como a representação de um dos espaços mais visitado pelos romeiros e que leva ao topo de um serrote onde fica localizada a estátua do Pe. Cícero Romão Batista: o Horto, a sinuosidade do caminho, a arquitetura das casas, o percurso íngreme que leva ao topo da chapada é espaço de penitência e sacrifício para aqueles que, entre outros aspectos, escolhem o Juazeiro do Norte como porto para expurgação dos pecados. O amontoado de casas (diminutas) e sem planejamento arquitetônico/paisagístico, calçadas em desalinho e com batentes intransponíveis confluem para a caracterização de um espaço que cresce vertiginosamente dado o grande influxo de fieis, artistas, aventureiros, turistas, comerciantes, desempregados e retirantes que veem na Juazeiro a *terra prometida*.<sup>7</sup> Antiga sede da fazenda do religioso, este lócus é destino garantido pela visita religiosa, que além de percorrer o Museu de Cera na antiga casa sede, faz o ritual da entrega dos ex-votos, paga promessa, visita uma pequena capela e percorre o caminho de expurgação do Santo Sepulcro. O Horto e toda a Juazeiro servem de palco para quatro grandes romarias por ano, como já nos referimos anteriormente.

Como nos pronunciamos no início deste trabalho, a cidade aqui em destaque poderia ser vista como qualquer outra dentro deste espaço continental que é o Brasil, uma vez que cresce em violência, uso de entorpecentes, pobreza e todas as mazelas próprias do quadro *homogêneo da contemporaneidade*. O que modifica, especifica o Juazeiro do Norte se encontra já em sua gênese, que é a questão da religiosidade popular em torno da figura de Padre Cícero Romão Batista. O seu carisma, a opção pelos pobres, a ideologia do trabalho e da fé, tudo isto associado ao fato de a hóstia se transformar em sangue na boca da beata Maria de Araújo fizeram desta cidade um *lócus* de visitação ao sagrado, uma “terra santa” onde os fiéis encontram lenitivos para suas dores e angústias.

<sup>7</sup> Gênese, 12:01 Momento em Deus aparece a Abraão e fala de uma terra em que existe leite e mel, simbologia a abundância em que se supre as necessidades de alimentação.

Lugar que figura como destino a todos que anualmente fazem o percurso como a caracterizar o “sair” do rotineiro para “chegar” em si próprio, é uma espécie de ritual externo em busca do equilíbrio interior. Sobre essa necessidade que o homem religioso tem em transformar o espaço - algo homogêneo e sem *roturas*, próprio do profano - em *lócus* - *essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca.* (ELIADE, 1992: 17)

Percebemos que as telas em foco, vistas com mais atenção apresentam uma profusão de elementos que ultrapassam *o de todo dia* para eclodir uma profusão de informações simbólicas que além de representarem um ambiente místico/sincrético do Juazeiro do Norte, representam o olhar do artista e de sua cosmogonia frente a este universo. O primeiro aspecto a ser observado é que não se pode falar em paisagem única; há várias perspectivas sobrepostas/encaixadas com muitos elementos de narratividade relacionadas ideologicamente. A exceção está na única tela intitulada, a primeira deste bloco e a que, *a priori* motivou o presente estudo. Embora apresente uma única paisagem homônima, um olhar mais apurado deixa perceber as diversas narrativas presentes representadas pelo cotidiano das pessoas, pela incompletude do telhado em uma das casas e sapientemente preenchido por um plástico preso por uma cruz, pelos detalhes do reboco gasto, enfim pelas várias vidas que se intercomunicam no cotidiano citadino. Vidas asseguradas no comércio informal do vendedor ambulante – no lombo do burro, ou no carrinho de madeira; outras, do pedinte de rua e dos beatos que encontram na religiosidade ancoradouro seguro para a caridade de que necessitam, ou ainda, vidas de crianças a brincar, famílias que, no seu cotidiano, entram e saem dos seus lares e estruturam a narrativa fidedigna do comum e ordinário.

Podemos elencar da seguinte forma: a primeira tela estudada representa aspectos mais figurativos da realidade diária da Colina do Horto em que a riqueza de detalhes a harmonia e proporção das imagens denotam o rigor artístico e a perquirição do belo; a segunda embora mostre elementos da realidade supracitada, há menos movimento na rua, mas existe maior criatividade do artista ao arregimentar várias narrativas referentes ao *lócus*, há a junção entre figuração/criação de uma suprarrealidade na cena da água com mulheres lavando roupa no meio da rua. Esta tela focaliza mais as belezas naturais da região na representação das águas como a sugerir as diversas fontes desta região ou



na existência da grande riqueza paleontológica dos fósseis encontrados. A terceira é a tela em que mais aparece o movimento religioso de Juazeiro do Norte, a fé está caracterizada em todas as narrativas encaixadas desta tela e é representada pelo transbordo da “revelação” do duplo de vários personagens elencados, assim como na cruz que se transforma em pássaro. A última tela foca mais as manifestações artístico-culturais do Juazeiro do Norte com seus cantadores/repentistas, os ceramistas, os vaqueiros nas pegadas do boi, os brincantes de reisado, os músicos e folguedos infantis. Observamos, porém que os esclarecimentos acima postos são perpassados por toda iconografia representativa da religiosidade, pois como já nos referimos anteriormente a especificidade do Juazeiro do Norte está pautada no caráter religioso.

Para aquele que acredita, *a igreja / o Juazeiro do Norte* fazem parte de um espaço *diferente da rua onde a igreja se encontra*, assim com esta cidade é diferente das demais que ele conhece. *A porta que se abre para o interior da igreja significa, de fato, uma solução de continuidade.* (ELIADE, 1992: 32) *O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso.* Afirma ainda o estudioso que *o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado.* (Idem. Ibidem)

Comunicação muito bem representada por Karimai que, não pertencendo ao espaço aqui representado - visão de fora, registra uma cidade recriando histórias e motivando uma considerável margem de interpretações sobre a arte enquanto experiência do cotidiano e desnudamento da natureza precária do homem – o de dentro que, ausente de afetos, mergulha ávido nas confluências da vida. As telas aqui estudadas, embora tenham o ícone como representação simbólica/metáforica refletem a saga da humanidade na sua eterna busca do infinito, do imortal, do transcender de si. Para representar a pluralidade do cotidiano, os registros – em forma de narrativas pictóricas – estão a revelar o tão inerente ao homem: dualidade e paradoxo, pois as telas mostram O da Terra - no profano, no material, no físico (trabalho, todos os tipos de comércio, mudança, os cantadores, ladeira, lata d’água na cabeça, vaquejada, conversa nas calçadas, passeio pelas ruas ... ) e O do Céu - o sagrado no imaterial, no espiritual, no transbordo da fé, na procissão ( elencados em nuvens, figuras canonizadas, Jesus, pombos brancos, sol, estrelas, figuras aureoladas e foco de luz). As telas lançam um convite ao nos dizer que

os dois caminhos podem ser percorridos – resta ao homem encontrar o equilíbrio. Equilíbrio encontrado no artista aqui estudado, pois através de sua manifestação foi capaz de unificar/organizar a fragmentação que é a característica dos espaços urbanos, assim como o é a nossa própria vida.

Chama-nos atenção ao nos depararmos com narrativas visuais a utilização do cromático. Este se caracteriza por sua universalidade, não só geográfica, mas em todos os níveis. As interpretações variam, os pensamentos se refazem, as culturas migram e são extintas, mas as cores permanecem e desta forma:

Como a percepção da cor é o mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem grande força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual. A cor não apenas tem um significado universalmente compartilhado através da experiência, como também um valor informativo específico, que se dá através dos significados simbólicos a ela vinculados. (DONDIS, op. cit.:69)

Nas telas aqui referidas as cores significam quando em conjunto com o restante da composição, pois embora o artista utilize várias narrativas, há homogeneidade e equilíbrio adquiridos pela suavidade tons e tendência ao ocre. Dissociada a cor perde a sua carga semântica, perde o sentido, igual à teia de aranha que, quando perde as amarras às coisas sólidas, torna-se obsoleta. Muito embora haja a divisão das cores em hemisférios, como afirmam os estudiosos, as telas em estudo apresentam um entrelaçamento destes hemisférios. As narrativas aqui elencadas se configuram como uma representação de fundo em tons ocre, conseguidos através das cores laranja, vermelho, marrom, branco e verde. Podemos inferir que a escolha para tal tonalidade apresenta uma estreita relação com o sertão, o semiárido nordestino com sua flora ressequida e o solo rachado pela falta de chuva. O sertão tem apenas duas estações bem definidas: uma chuvosa e outra seca. As chuvas concentram-se em apenas três ou quatro meses do ano. O seu período mais quente fica entre os meses de setembro a novembro, meses esses em que acontecem as principais romarias do ano na cidade de Juazeiro do Norte. Diante disso, é possível entender a escolha do artista no uso de cores quentes para a composição plástica, elas variam entre vermelho, marrom e amarelo, porém predominam sempre os tons ocres como já nos referimos. Há também pouquíssimos recursos das cores mais frias, como o azul e o lilás utilizados nas telas apenas como recursos de sombreamento.

Com tais características, as obras possuem uma regularidade em seus tons compostos basicamente por fatores de luz que projetam modulações de cores relacionadas ao jogo de luz. É a luz representada pela cor branca anteposta a algumas imagens (Padre Cícero, Maria de Nazaré, as cabeças que saem da mão do religioso...) ou, sobrepostas ocasionando a representação do “sair de si” da transcendência religiosa. Independente da posição, este é um elemento caracterizador de sublimação e se caracteriza em nuances de vários matizes que dão vida às telas e permitem sua compreensão. Seja na auréola ao redor da santa, seja no branco que a iluminar/destacar os pedintes, seja na luminosidade a destacar o êxtase religioso de alguns fieis, ou, a iluminar a cabeça do Padre Cícero e sua mão sugerindo um novo rumo dado àqueles que o procuram; seja na mesma luminosidade perpassada pela janela no momento em que a família se encontra em oração. O artista utiliza o branco para dar a impressão de leveza, de aspecto sobre humano, de brandura. Reparemos que todas as figuras que representam a espiritualidade contam com a cor branca em seu entorno, são pinceladas luminosas que abrem caminhos entre as trevas. Observamos com isso também que o cotidiano das personas aqui envolvidas nestas narrativas apresenta não uma especificidade religiosa; esperança e crença, os artistas – cantadores, tocadores também apresentam essa característica de sublimação.

Toda a tonalidade das obras denota ainda quadros de inter-relações com cores características do entardecer, onde tudo foi tingido de laranja e amarelo, todas as superfícies são claras, representantes das cores mais próximos da luz. É válido ressaltar que o entardecer aqui retratado sugere alegria, vida em exuberância; conota, sobretudo, a possibilidade de uma melhor aurora caracterizada na fé, na arte e no trabalho manifesto das personagens que compõem as diversas narrativas. Quando assim afirmamos, encontramos sustentação ao nosso dizer através da neutralidade das várias cores que longe de impactar dialogam entre elas. O quente aqui mergulha no frio e ambos emergem sem a nulidade do outro hemisfério:

Existem três matizes primários ou elementares: amarelo, vermelho e azul. Cada um representa qualidades fundamentais. O amarelo é a cor que se considera mais próxima da luz e do calor; o vermelho é a mais ativa e emocional; o azul é passivo e suave. O amarelo e o vermelho tendem a expandir-se; o azul a contrair-se. Quando são associados através das misturas, novos significados são obtidos. (DONDIS, op. cit.:65)

As telas de Karimai, como já falamos, sugerem um meio tom, a ausência do sol ainda não permitiu a total escuridão. Se o astro maior encontra-se por traz da colina ou transformado em água e fogo, seus raios de luminosidade deitam reflexos em toda a tela. Podemos ainda inferir com isso que toda cor possui uma ação móvel dentro de sua própria estrutura. As cores claras matizadas às escuras, como se apresentam na obra, transmitem uma noção de amplitude, de uma dimensão solar, de vida e de ação. O céu alaranjado com alguns tons de vermelho, gradações lilases, dá a ideia de movimento. Numa composição de sombra e luz, a vegetação é matizada nos tons de verde com nuances rosa. Essa composição de cores constrói uma harmonia cromática com muito equilíbrio. As feições e roupas das personagens elencadas nas telas em estudo deixam entrever dobras oriundas dos movimentos e do passar do tempo, são drapeados que tencionam estes seres na contrição do penetrar no espaço sagrado.

É importante também observarmos que a combinação usada entre as cores nos trajes das pessoas representadas encontra-se em equilíbrio. Quando nas figuras masculinas há uma recorrência de camisas em tons claros, na sua grande maioria, branca e calça em tom de telha; as mulheres também vestem roupas claras, apresentando certa recorrência de tons que os unificam. Unidos eles se encontram nos trajes e na fé, unidos eles se encontram no cotidiano da romaria. Esta unidade cromática se rompe na cena dos transeuntes da cidade; o monocromismo de antes cede espaço a uma exposição de várias tonalidades, sugerindo assim, uma diversidade existente dentro do cotidiano da própria cidade. A cidade que recebe os fieis é a mesma que comercializa, diverte, instrui, representa e acolhe. Cada cor, cada símbolo possui um profundo significado psicológico e sociocultural carregado de sentido, isto é, os signos, e os seus significados, resulta do repertório cultural de quem os vê. E já que a cultura influencia na compreensão do expectador, é possível que esse mesmo expectador tenha diferentes interpretações de uma mesma obra, não anulando uma da outra. Sobre estes aspectos, elucidativas são as colocações do próprio artista quanto à arte e sua significação ao dizer *que tem a função de fazer com que elementos que não são claramente definidos pelo discurso formal possam ser entendidos pelo sentimento, e por intuições que são sentidas (...)* Desta forma, o artista afirma que sua obra *não é somente um apelo visual, pois vislumbra possibilidades que o espectador não tinha pensado ainda, então ela é uma abertura de posições, de entendimentos e de raciocínios.* (KARIMAI, O Berro, abril de 2000).

Revelando o que ainda não foi visto é que as telas por nós estudada apresentam uma singularidade no que se refere ao aspecto cromático ao apresentar o ícone do Padre Cícero; este, aparece diversas vezes nos espaços de cada tela. Nas três primeiras telas ele está no alto da colina, em meio ao etéreo, rodeado de nuvens e alheio – por encontrar-se “distante” de toda a efervescência narrada, ou poderíamos afirmar que enquanto figura histórica, fundador da cidade ele “pousa” alheio e em destaque sobre a Colina. Já na terceira tela, existe, em uma primeira instância, na borda superior esquerda, representado de branco, em forma de estátua, na colina do Horto, a segunda, aparece na parte superior central do quadrante inferior esquerdo e se caracteriza por representar o único elemento de cor preta (ícone do Padre Cícero representado nas demais imagens do universo religioso da cidade) e, por último, é a figura central do quadrante superior em que aparece com uma batina com fortes matizes cor de telha. Por fim, a última tela em estudo é a que mais apresenta a imagem do religioso, ele aparece de batina preta em quatro pequenas estátuas que se encontram em meio a panelas, xícaras, ex-votos. Encontra-se na perspectiva quadrante superior central da tela de roupa em tonalidade de lilás, efeito conseguido devido a utilização da luminosidade do branco, e por fim, na tonalidade branca com sombreamento ocre na iconologia do Horto.

Podemos inferir que estas múltiplas representações trazem uma carga significativa simbólica muito forte; existe o protótipo da pureza, da ligação com o sagrado, da própria representação do líder religioso, do homem probo, humilde e representante de Deus, aquele que é capaz de interceder por todos os que sofrem, lenitivo para os que sofrem e norte para os que se desviaram do caminho. Há o Padre Cícero santificado pela fé popular que veste preto porque, como a própria simbologia católica prega, morreu para os assuntos do mundo. É o padre cantado e representado por artistas que encontram nestas paragens o espaço de criação, divulgação e comercialização dos seus fazeres; é, ainda, o religioso comercializado por uma cidade em amplo desenvolvimento dado ao imenso fluxo de romeiros dos ressequidos sertões nordestino. Por fim, é o homem, o sertanejo, a pessoa que, embora seja representada por certa carga de elevação intelecto/transcendente (luminosidade expressa através do branco), é o homem inserido no seu meio; o idealizador político e social de uma cidade. O chefe e condutor de vidas capaz de destituir poderes consolidados e quebrar barreiras até então intransponíveis. Plural, Cícero Romão Batista é o responsável pela gênese e manutenção a todos que se inserem neste espaço. Como podemos observar, as telas em estudo apresentam uma

forte carga semântica no que se refere ao aspecto cromático. As cores saem do aspecto meramente figurativo para aportarem no aspecto das percepções.

Outro elemento arregimentado nas telas em estudo e digno de reflexão é a existência de pombos brancos em todas as telas por nós estudadas. Na primeira tela, 20 (vinte) pássaros brancos sobrevoam em várias direções, próximo à estátua, quase todos estão com os bicos abertos e seus posicionamentos de voo são diferenciados. Na segunda tela, 07 (sete) pássaros também povoam os céus da imagem; na terceira, oito pombos aparecem, sendo sete próximos à imagem do Padre Cícero e um como representação de um crucifixo, na borda inferior esquerda da tela. Figuras aladas aparecem tocando cítaras bem próximo do padre. Na última tela aqui em estudo, os pombos aparecem próximos ao Padre Cícero, 05 (cinco) no total. O fato de esses pássaros estarem no espaço referente ao caráter religioso, é lícito dizer que esta simbologia se encontra amparada na mitologia judaico-cristã em que a pomba representa o Espírito Santo, como podemos comprovar no livro de Gênesis 8, quando afirma que a pomba convida os seres a saírem da Arca para os tempos da bonança ou em Marcos 1, Mateus 3, Lucas 3 e João 1 e 5 quando falam do Espírito Santo em forma de pomba quando do batismo de Jesus. A pomba simboliza paz, pureza, simplicidade, harmonia, esperança e felicidade reencontrada seja através do batismo ou depois de longos períodos de escuridão e trevas, como no caso do dilúvio. Sobre tal assunto, elucidativas são as afirmações de CHEVALIER (2015:728) quando afirma que as falas bíblicas *... fazem com que a pomba represente muitas vezes aquilo que o homem tem de imorredouro, quer dizer, o princípio vital, a alma.*

Como nos referimos anteriormente, nas telas em estudo a utilização das pombas apresenta uma simbologia de religiosidade que podemos comprovar já na primeira tela. Dos vinte pássaros que sobrevoam a estátua, dois estão com seus bicos posicionados para o céu, um com o corpo à frente das asas dá a ideia de entrega, de confiança, o outro sugere através de sua postura uma condição de pedinte; os demais se encontram voltados para a imagem do padre e estão em diversas posições de revoada, como estas são os pedidos e promessas dos que aquele espaço aportam para pedir e agradecer desde o carro adquirido, passando pela restauração da saúde e chegar à realização das núpcias. Na segunda tela os sete pombos representados assumem lugar central, seja por posicionamento ou simplesmente pelo que simbolicamente conotam. Eles estão todos com seus bicos voltados para o alto e dois deles estão em perspectiva frontal; o primeiro

tem o seu corpo transformado em um prisma de onde se pode ver um olho verde que deita um raio de luz (efeito conseguido por um risco branco) sobre o coração de uma criança loira que se encontra acolhida por uma rede e que tem o corpo parcialmente coberto por um pano vermelho; sendo esta rede carregada pelo segundo pombo. Várias interpretações são possíveis a partir desta narrativa, podemos constatar apenas o aspecto religioso do local, podemos ainda fazer alusão à crença popular que adaptou (no caso da rede) os costumes e relatos oficiais da fé Cristã, podemos ainda inferir que tal narrativa tem relação direta com os fatos promotores das romarias – a transformação da hóstia em sangue de Jesus – o pano vermelho que cobre a criança. As interpretações não se encerram, mas seja qual for a significação atribuída à narrativa, clara está a sua ligação com o aspecto da religiosidade.

A terceira tela que é a que mais elementos de religiosidade apresenta, apresenta oito pássaros próximo ao Padre Cícero, merece destaque o único pássaro que se encontra um pouco distanciado pois, não por acaso, este pássaro está inserido em uma narrativa em que um casal se encontra em concentração da manifestação religiosa – rezam e apresentam seus corpos em transbordo, como que projetados para “fora de si”, esse transbordo, ou hierofania no dizer de ELIADE (op cit), está também representado no pombo que é o outro da cruz que existe na cena. Os elementos alados – tocadores de cítaras – simbolizam a transcendência do alimento da alma, é o revelar, é a supressão dos vazios através do poder simbólico. Na última tela, os pombos que aparecem também caracterizam os fatores da religiosidade, da transcendência, da hierofania. Falamos anteriormente da necessidade que o religioso tem de fazer o percurso externo – *sertão* para reorganizar, reencontrar o interno *ser / tão*; essa ambiguidade criada pelo artista e estabelecida através do trocadilho com as palavras; passa nesse momento a ganhar força e assume características dialógicas através do fenômeno poético epifânico (imagens) de natureza.

As telas ora estudadas são pinturas, todas óleo sobre tela e que nos permitem observar que foram feitas por etapas: primeiro o artista fez o desenho - um esboço para planejar sua cosmovisão de tal maneira que ele coubesse na tela. O artista não usa a técnica de pintar diretamente na tela, como pudemos observar nas próprias obras (chamamos atenção para vários riscos a lápis que são perceptíveis através de um olhar apurado). Muito embora sejam pinturas, preservam características de um desenho, pois o recurso da linha permanece, ela é aparente nas imagens. Esboço feito, foram passadas camadas

finas e lisas de tintas diluídas, uma por cima de outra até atingir a tonalidade, sempre de forma contínua. A tinta mais empastada, ou seja, de textura mais grossa, por vezes em alto relevo, é utilizada pelo artista em pinturas de vegetação, na sobreposição de paisagens, como se pode observar nas representações do Horto. Sobre esse processo da utilização da tinta empastada observamos que este não é um recurso muito utilizado na pintura de Karimai, suas pinceladas são mais uniformes, mais suaves, mais leves.

A escolha dos suportes é um fator influente no resultado final do trabalho, para a qualidade da pintura. Se o tecido é mais liso, de trama mais fina, o pincel desliza mais facilmente, logo propicia um traço mais contínuo, suave. O que também facilita a fusão de cores que o artista usa constantemente. Nas telas em estudo foi utilizado o tecido de algodão que em muito facilita o deslizar do pincel. Pincel finíssimo que dá a ideia de um eterno perquirir do traço. É o primor do desenhista que não abre mão do detalhe, do risco, do desafio a instigar o interlocutor a olhar, desvendar as possíveis interpretações e compreensões do seu comunicar, o seu convite são de pinceladas luminosas que abrem caminhos entre as trevas do não-vê, já que a linha disposta transforma a percepção em elementos reconhecíveis do mundo real.

Mundo real transfigurado simbolicamente, a Juazeiro do Norte é representada mostrando que, se a Fé é o que aprioristicamente nos remete à Terra da Promissão contemporânea, este espaço é muito mais porque representa a cidade que acolhe, que comercializa, que promove o encontro entre as pessoas. É a Cidade, enfim, em pleno desenvolvimento e efervescência e que é sugerida através da arte, apresentando paroxismos em diálogos e comunhão. O juazeiro que ofereceu moradia e amparo ao povo em travessia, e que procurava descanso à sombra de sua frondosa copa da então fazenda Tabuleiro é o espaço da Juazeiro do Norte - *lócus* e passa a significar o lugar de peregrinação e romarias, de sobrevivência e morada, de artesanatos e cantorias, de estudo e lazer. Tal fenômeno acarreta crescimento para o local que acaba por se tornar a segunda maior cidade do estado do Ceará. Este é o elemento unificador das telas por nós estudadas, pois todas as narrativas ali apresentadas simbolizam aspectos do dia a dia deste *lócus*, a fé aqui assume feições de pedintes, de artistas, de turistas, de comerciantes e agentes de viagens. É a promessa de uma melhoria de vida, é a manifestação da fé em ação; é por fim, a receptividade da sombra de sua frondosa copa o espaço acolhedor de todos aqueles que esperam da Juazeiro e/ou do Padre Cicero o lenitivo para suas dores e aflições. É a busca vista por Karimai e que nos é apresentada



através de um olhar diferenciado para este espaço em que ele se inseriu e desmitificou ideias cristalizadas; inseriu junções a espaços estratificados; quebrou barreiras entre popular e erudito, entre tradição e mercado. *Karimai passa-nos um olhar diferenciado e ajuda-nos a perceber de forma diferente tudo o que se passava no Juazeiro, traduzindo o que víamos com um novo olhar; era uma visão mais profunda, mais espiritualizada.* (CARIRY, Rosenberg, informação oral<sup>8</sup>). Sobre este “olhar”,

As pessoas reclamavam dizendo que eu não pintava o Juazeiro. Eu respondia que pintava e constantemente. Só não era o Juazeiro retrato que eles esperavam. Era o Juazeiro da cara das pessoas, o caminhar das pessoas nessa peregrinação. Eu olhava muito para as pessoas e ouvia suas histórias e isso me trouxe um ensinamento muito grande. (O POVO – segundo caderno 27/03/86 – Luís Karimai – O fantástico na revelação da natureza.)

As cores, a perspectiva, o espaço, a técnica e o traço em harmonia e equilíbrio manifestam através da simbologia artística o manancial de elementos próprios de uma cidade plural em que os elementos aparentemente díspares se relacionam como relacionadas estão as narrativas nas telas comunicadas. O caminho é árduo e as possibilidades são inúmeras, somos conscientes da impossibilidade de esgotar as temáticas, a completude se ocorre dada a necessidade em por um termo ao estudo em foco. Percebemos que há a junção do real / imaginário / sincrético / suprarreal; há vários planos dentro de um mesmo panorama. Através das pinceladas, Karimai aproxima e funde várias narrativas – que embora livres quando vistas isoladamente (microcosmos) elas falam por si e apresentam uma linearidade plena – dentro de um mesmo espaço e interligadas em forma, em semânticidade e no social – macrocosmo elas estabelecem um diálogo possível, pertinente e plural. Esta fusão / liberdade / dissolução / interdependência não permite ao espectador olhar fixo para um ponto e não há um objeto (narrativa) de centralidade, pode-se discorrer de qualquer ponto sem que haja interferência para a análise. Há circularidade na composição, fato que possibilita uma interpretação polissêmica em que qualquer um dos elementos pode ser utilizado como ponto de partida. A grandeza da pintura e da Arte em geral é que elas revelam um conceito (uma ladeira de acesso a um espaço religioso) diferente do conceito imposto pela realidade objetiva. A força da arte consiste no fato de que o artista não aceita

---

<sup>8</sup> Fala quando no período de catalogação do acervo do cineasta Rosemberg Cariry. Junho de 2014.

cegamente a realidade imposta, mas questiona a verdade dos valores passados pela sociedade.

Questionando as verdades impostas e aceitas no mundo objetivo real, Karimai sai do meramente ilustrativo e entra na interioridade das pessoas ao representar pequenos detalhes próprios da natureza humana de aqui e de alhures. O reboco da casa caído e o telhado improvisadamente arrumado da primeira tela analisada chamam a nossa atenção e termina por nos revelar uma infinidade de coisas que protelamos, improvisamos, ou simplesmente amontoamos em algum lugar. A necessidade de evadir-se através da fé, da dança, da brincadeira, da arte e de lugar que impulsiona o ser humano, cria o movimento e o aprendizado a cada um. As marcas na pele e as expressões dos rostos somos todos nós, o aqui é o reflexo de todos no e do mundo.

## 2. 2. LUZ FEMÍNEO

*Figura 58*



*Figura 59*



*Figura 60*



*Figura 61*



*Figura 62*



*Figura 63*





*Figura 64*



Figura 65

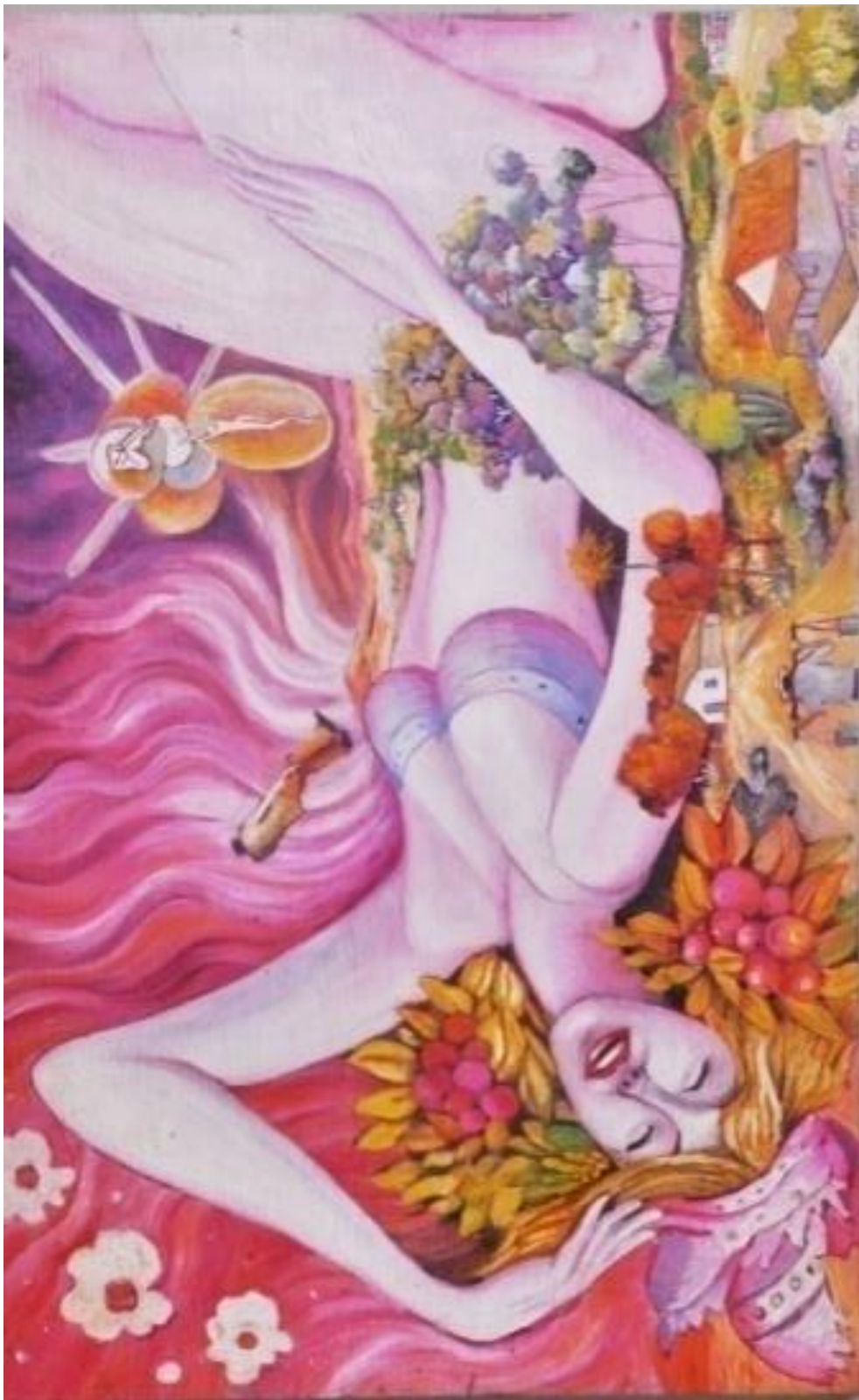




*Figura 67*



*Figura 68*



*Figura 69*



Figura 70



Figura 71





Figura 72





### 3.2 – A metáfora da vida

Somos conscientes da característica polissêmica das representações artísticas, assim como temos a convicção da dificuldade, e por que não dizer da quase impossibilidade, de objetivação plena através da transmutação dos recursos linguísticos. Há, porém, a legitimidade de significar embora se restringindo as potencialidades plurissignificativas do caráter multifacetário, simbólico e estimulador de sentidos e emoções que essas representações possuem. Penetrar neste universo é reconhecer nossas limitações frente a esse caráter plural que nos leva para um mundo imaginário onde os sentidos pretendidos ampliam-se para muito além de um discurso verbal.

O presente estudo intitulado de *Luz femíneo – a metáfora da vida* é uma seleção (recorte) da produção artística de Luís Karimai, mais especificamente sobre a representação do feminino em suas telas. Uma rápida consulta ao significado e à etimologia dos primeiros lexemas do título tem: *luz* - substantivo feminino. *Fis. Radiação eletromagnética capaz de provocar sensação visual num observador normal.* (AURÉLIO, 1988, p.403); *femíneo* é de origem latina, *femineo*, pertence à classe dos adjetivos e é relativo à, ou próprio do sexo feminino (AURÉLIO, idem, p.293). Sem muita profundidade, é lícito dizer que a ideia expressa nos primeiros lexemas é de energia (luz) provocada a partir do feminino, ou seja, sai da singular definição de mulher para assumir uma característica plural e simbólica, portanto metafórica que ora tratamos nesta parte do trabalho. *O recurso da utilização do feminino enquanto poder simbólico metafórico já foi bastante utilizado por artistas ao longo da história: Goethe, Dante, Jung, entre outros, atribuem a este lexema uma feição transcendente.* Chevalier (2015, p. 421) Sinonímias e simbologias à parte, a interpretação crítica aqui exposta se pauta a partir da representação imagética, este roteiro é o que vai indicar o caminho. Além da motivação citada, utilizamos o mesmo título dado por Karimai, *Luz Femíneo*, a uma de suas telas em que há a representação do feminino e que inicia o nosso roteiro de estudo (Figura 58).

A decisão de escolha por tal temática ocorre também devido à significativa quantidade da obra ser composta por imagens que remetem à mulher; sua produção a partir do ano 2000 apresenta esta temática com muita frequência. Em entrevista ao JORNAL DO

CARIRI, 2000, momento em que fez exposição na abertura de uma escola, Schoenberg, na cidade de Juazeiro do Norte, o artista fala sobre sua arte e oferece-nos um percurso:

Essa exposição não tem um tema dominante, a mulher aparece como um tema à parte devido a um trabalho que venho desenvolvendo em relação à reflexão do papel da mulher dentro da sociedade e de um contexto objetivo e espiritual; mas esse trabalho tornou-se um tema muito amplo, que eu não sei aonde vai parar, afinal são produtos de reflexão, de muitas reflexões.

Produtos de reflexão, segundo o artista, inquieta-nos observar detalhes desta representação, como: a contorção do corpo, a cor da pele extremamente branca, os lábios vermelhos, olhos fechados, além das infinitas narrativas que se desenrolam sobre as telas e das relações existentes entre elas. O subtítulo, *metáfora da vida*, é de nossa responsabilidade e, além do que já foi referido, funciona como elemento catafórico, pois prenuncia a linha de raciocínio tomada. A utilização do tropo *metáfora* assume a característica de ser uma identidade construída por transferência de sentido de um lexema para outro, desta forma, podemos dizer que prenunciamos ser a representação do feminino um elemento que conota outros significados.

De toda a produção que tivemos acesso, por questões de viabilidade de trabalho e escolha, eliminamos os desenhos, as telas em que não aparecia a técnica de encaixe e as que não apresentavam a figura feminina como elemento principal da tela. Estabelecidos tais critérios para o corte e formação do *corpus* aqui trabalhado e para estabelecer diálogo quantitativo com o estudo precedente contamos com a permanência de quatro telas. Da mesma forma que o estudo anterior, fazemos um percurso individual de cada tela, descrevemos as narrativas existentes, estabelecemos algumas linhas crítico-interpretativas para enfim aportarmos nas recorrências temáticas e registros do fazer artístico.

A busca que aqui se opera é a da tensão subjetividade/objetividade que nos inquieta e ajuda-nos na empreitada ora exposta. Desta forma, a procura de estabelecer o diálogo entre estes polos, do subjetivo no objetivo e, compreendendo a existência de uma verossimilhança interna à própria obra capaz de potencializar significados é onde se sustenta a base do nosso estudo, pois o *conteúdo universal estético é alcançado pela extrema individuação, devido ao fato de que a arte moderna recusa uma comunicação social direta, para alcançar uma outra, por assim dizer, sublimada*. Adorno, apud FREITAS (2003, p. 27). Buscar esse outro polo que não é o da comunicação direta, é o

ponto de partida para o estudo crítico da obra de Karimai, pois, como nos informa Dondis, *uma imagem vale mil palavras, e um símbolo vale mil imagens*. (ed. cit.: 94)

Criando a própria realidade, inquietando o espectador pelo convite à reflexão e, na contramão do falso prazer imediato (satisfação) tão próprio da contemporaneidade, a arte karimai transgride a logicidade e, por ser opaca e sugestiva, acaba por revelar mais. Para revelar o processo de transcodificação exigido neste trabalho, valemo-nos das ideias de DONDIS (2003), ADORNO, BARTHES (1957, 1967, 1980); CHEVALLIER (2015) e BACHELARD(1999) para ajudar no que se refere a interpretações simbólicas, uma vez que é a própria obra quem nos norteia para aquilo que apresenta, e como elucida o artista, produzir arte é quebrar as barreiras e constituir símbolos:

A arte tem função de reflexão, de fazer com que elementos que não são claramente definidos pelo discurso formal possam ser entendidos pelo sentimento, e por intuições que são sentidas. Faz com que eclodam nas pessoas as sensações de harmonia, de reflexão, de meditação e, sobretudo, de provocar o que seja o belo, no sentido de fazer com que as pessoas se elevem no comportamento e no sentimento. Evidente que existem muitas artes que levam as pessoas ao prazer ou à alienação, ao discurso panfletário, doutrinário, como por exemplo, nas artes plásticas na Rússia no período da Revolução e na instalação do regime Comunista. Quanto à arte plástica em geral, ela não é somente um apelo visual, pois leva ao entendimento de coisas que ficam dentro da jazida da alma dos indivíduos, suscita meditações no sentido de poder fazer com que o espectador vislumbre possibilidades que não tinha pensado ainda, então ela é uma abertura de posições, de entendimentos e de raciocínios. (KARIMAI, O Berro Ed.28 – ABRIL DE 2000)

Preocupado em suscitar emoções, sentimentos e sensações, Karimai lança um convite de reflexão sobre o belo e para isso se utiliza tanto da arte representativa, quanto da abstração; em um instigante convite ao interlocutor na ressignificação de sua obra. *Quanto mais representativa for a informação visual, mais específica será sua referência; quanto mais abstrata, mais geral e abrangente (...) a abstração é uma simplificação que busca um significado mais intenso e condensado* (DONDIS, ed.cit.:95). Perquirir significações é a nossa tarefa neste momento da tese.

A primeira tela a ser trabalhada é a que intitula esta etapa do nosso trabalho, imagem 57 do portfólio III, data de 2005. Óleo sobre tela 60 X 90 é de propriedade do SESC do Juazeiro do Norte – CE e está exposta em lugar de expressiva visualidade na sala de administração. Ao dividirmos a tela através do cruzamento de dois segmentos de reta, é a partir do encontro destas que se localiza a narrativa que motiva nossa perquirição

nesta etapa de estudo – a representação de um busto feminino. Parcialmente vestida com uma blusa de mangas compridas branca, ela segura com as duas mãos as partes frontais deixando o que seria seu busto à mostra. Seria porque, à altura da do seu peito, o corpo é fundido a algumas pedras parcialmente cobertas por água, assemelhando um curso de uma cachoeira. Em meio a este espaço, encerrando esta cena, uma representação de um pássaro que se forma, ora vemos o seu bico como mais uma pedra, ora vemos pássaro. Próximo ao peito, outro pássaro branco, em nova perspectiva, ela projeta-se como a levantar voo. Com a cabeça arqueada para trás, os cabelos espalham-se em desalinho, em ondulações azul com sfumato branco até se transformar em extensa vegetação rasteira em tom verde com ocre e repleta de flores brancas.



*Figura 75*

A boca parcialmente entreaberta e com um batom carmim, contrasta com a cor da pele que é de uma claridade luminosa. Os olhos cerrados, a blusa e a boca abertas, a luminosidade do corpo e cabelos e o posicionamento do corpo arqueado compõem uma carga semântica de entrega total, de êxtase e de transbordo. Sentimento também representado nos voos dos pássaros, na correnteza da água que se esvai do seu corpo e das ondulações dos cabelos/capins recheado de flores. O transbordo do corpo em queda d'água, a pedra e a água que se transformam em pássaro expressam uma dualidade em

que não se é uma coisa ou outra coisa; mas uma coisa e outra coisa. O ser é sujeito e objeto ao mesmo tempo, perdido no mesmo ser paradoxal cheio de labirintos, o ser transforma-se em águas subterrâneas, o rio que arrebatava a vida, como um mundo submerso. Ser absorvida pelas águas é perder a forma do corpo, é mergulhar em emoções e sentimentos que, por não caberem em si, jorram para além.

Descrita a narrativa central da tela, iniciamos o percurso às demais narrativas encaixadas na tela. Dando sequência à divisão da tela citada anteriormente, e obedecendo aos critérios estabelecidos: esquerda para a direita (visão expectador), baixo para cima; temos em primeiro plano, no quadrante inferior, a representação de nove flores brancas e uma amarela em meio a folhas e galhos. Ao fundo, em perspectiva aérea, uma ponte sobre um fundo preto a significar profundidade. Ladeada de varandas de proteção em toda a sua extensão; nela, próximo às flores já faladas, uma mulher trajando um vestido vermelho, sua pele é branca e tem cabelos negros. A perna esquerda está firme no piso da ponte, o braço esquerdo encontra-se curvado e sua mão segura um fio/cordão bem próximo ao ombro, na outra extremidade deste fio, no alto, uma estrela de cinco pontas muito colorida com faixas de várias tonalidades de azul, verde, amarelo e vermelho. A perna e o braço direitos encontram-se estendidos em pleno ar. Um pequeno risco branco em extensão aos membros suspensos assim como a curvatura do corpo, o desalinhamento dos cabelos e do vestido, tudo enfim conflui para dar movimento, ludicidade e leveza à narrativa.

A ponte que serve de suporte a esta narrativa se funde a uma estrada, na metade exata da tela que, depois de leve curva a direita, vai diminuindo de tamanho até se transformar em ponto de fuga na linha horizonte. O espaço existente entre a extremidade esquerda da tela e a ponte é preenchido pela utilização da tinta preta, como já nos referimos; o lado direito apresenta um sfumato branco que dá ideia de água. Afastando um pouco mais o olhar da ponte, a utilização da cor verde remete-nos à ideia de água represada que se encerra com a tinta branca e pode ser compreendida como espuma devido à queda d'água, mas também pode ser as asas do pássaro a que nos referimos anteriormente e que compõe a narrativa central da tela – o corpo feminino. Subindo um pouco o olhar, próxima à linha do horizonte, pedras toscas sobrepostas umas às outras formam uma espécie de parede para a contenção da água e com uma leve curvatura à direita criam outro ponto de fuga. Sentado sobre uma grande pedra em forma de banco, um homem de roupa verde musgo segura um anzol, a sombra de uma frondosa árvore;



ao fundo uma casa pequena e simples ladeada de outras árvores compõe uma paisagem rural.

É interessante observar o processo harmônico utilizado por Karimai para compor este quadrante; a calma, a paz e o estado contemplativo que transparecem nesta narrativa rural são contrastantes com o movimento da mulher na ponte. *E, dentro todas as técnicas visuais (...) nenhuma é mais importante para o controle de uma mensagem visual do que o contraste* (DONDIS, ed. cit.:107). O cessar momentâneo do folgado no espaço rural cria uma breve imobilidade que nos remete ao silêncio evocado na cena da pesca, o contraste aqui é de nível semântico. Esta dualidade, este mover/contemplar, este subir e descer, este movimento de ir e vir convidativo, este rodopiar ao redor do próprio corpo, o tocar objetos (estrela e anzol) invadem espaços celestiais e terrestres, é polifonia cromático-imagética onde o oxímoro se mostra nítido e exato por representar a natureza de não existir nada totalmente estático, assim como não existe o movimento sem a existência do estático.

É o cromatismo polifônico que sustenta também o quadrante direito da tela em estudo espaço composto, quase na sua totalidade, pelos cabelos da mulher central da tela que através do jogo de cores utilizado pelo artista assume características próprias em cada espaço: a parte inferior da tela se caracteriza pela utilização do fundo de cor preta onde riscos sinuosos de tinta amarela acabam por formar a cor de telha para os talos das flores sobrepostas; harmonicamente, a disposição gradativa das nuances de cor com a utilização do azul vermelho e branco cria um efeito enfraquecimento gradual de iluminação (*degradé*) e os talos passam a significar os cabelos.

À altura do ombro da mulher central da tela e sobreposto aos cabelos, o encaixe de um homem com roupa ocre, os braços estendidos para o alto da cabeça e o posicionamento das pernas corroboram para a ideia de que está com o corpo curvado para trás em franca queda livre; logo mais abaixo, sobreposto ao cotovelo esquerdo desta mesma mulher, um outro encaixe – um círculo branco com pouco sombreamento azul, no centro deste, o rosto de uma mulher de tez morena e cabelos pretos. A sobreposição deste círculo, aparentemente alheio ao todo que é a tela instiga-nos a reflexões: seria o círculo alusão à arte (uma pintura em um quadro) e uma auto representação? Ou poderíamos dizer que tal imagem simboliza o que a neurociência chama de forma-pensamento? Objetividade

na resposta é tarefa improdutivo ao que nos propomos, são momentos assim que a polifonia assume caráter de polissemia e passa a semanticizar aquilo que julgamos ser.



Figura 76

O quadrante superior direito se caracteriza por nele se encontrar o rosto e todo o lado esquerdo da mulher central da tela, seus cabelos em desalinho, são riscos curvilíneos brancos que assumem tons solares e transitam desde o amarelo, passeiam pelo laranja e ocre e assumem vários tons de rosa sobre o fundo preto. Próximo ao rosto já referido, o encaixe de um enorme crisântemo amarelo, no centro do qual uma abelha está pousada. Vista como importante promotora da fecundação vegetal, a narrativa da abelha pode ser compreendida como impulsora da vida; na Bíblia, em Provérbios 6,8, é citada como laboriosa; Chevalier, (2015) fala que o nome desse inseto em hebraico pertence à mesma raiz da palavra vida e por isso é a *figuração da alma e do verbo* (p.3) que *queima com seu ferrão e ilumina com seu brilho*. (p.4). Qualquer que seja a significação que queiramos atribuir à narrativa, sugestivo e relevante é o seu encaixe na tela pela localização e proporcionalidade – situa-se no espaço do cosmo e ocupa quase a totalidade do quadrante superior direito da tela. Envolta em luminosidade e labor ela promove a vida em ação.

Pequenas bolhas luminosas de várias cores e tamanhos, próximas às estrelas ajudam a formar o espaço aéreo da tela. Próximo ao centro da tela, a representação similar do homem em queda livre do quadrante inferior, a diferença é que o seu posicionamento está mais em horizontal e, enquanto na representação do quadrante inferior, os cabelos são pretos e soltos, nesta, eles são brancos e estão presos, além do fato de uma fina faixa branca amparar o seu corpo. Significativa é a composição destas figuras; as roupas, os pés, posicionamentos dos braços e pernas certificam a representação/duplicidade da mesma ideia, não fossem a localização espacial destas na tela, a cor do cabelo e a sustentação em um e no outro não. Chama-nos a atenção o fato “improvável” do equilíbrio e amparo que a figura recebe no ar e a ideia de queda livre no que pode ser considerado solo, espaço considerado sólido e de equilíbrio. A improbabilidade existente na tela desautomatiza a visão racional e, portanto, os significados, como a nos sugerir os arroubos próprios do existir no mundo, “olhar para o alto” (representação inferior) em busca do que ainda não é possível, ou que já foi, impossibilita a visão do aqui e do agora e corrobora para que vivamos aos atropelos, reféns de toda sorte de intempéries. Com a maturidade (cabelos brancos), o olhar se fixa melhor nos reais horizontes, a certeza das possibilidades concretas terminam por acarretar um certo equilíbrio, embora tudo seja independente das nossas vontades (suspensão no ar). Estas são reflexões possíveis, mas não impossibilitam novas perspectivas interpretativas.

A faixa que segura a figura da parte superior da tela segue em horizontal e chega ao quadrante superior esquerdo onde podemos observar que se transforma no braço esquerdo de um homem. Essa narrativa mostra um busto humano despido, seus olhos estão fechados e o outro braço, igual ao que sustenta a pessoa anteriormente narrada, estende até uma das pontas da estrela colorida já referida. Seus membros inferiores também extremamente longos e finos terminam como fino risco que toca a água da represa no quadrante inferior da tela. Aproximadamente na sua metade, uma espécie de losango, parecendo uma pipa de papel reveste a parte posterior das pernas. Podemos ainda inferir que tal representação pode ser compreendida como agulha de uma bússola.

Karimai brinca com as imagens, potencializa o valor semântico de sua expressão artística em inquietante convite para decifrar/decodificar sua mensagem; o homem pode ser compreendido como ponto de equilíbrio entre alma/corpo, céu/terra, sonho/realidade, ser/estar, eternidade/finitude. Ele é ponto de equilíbrio porque em si carrega estes polos aqui representados em estrela e corpo. Podemos também fazer

alusões do corpo deste homem à representação da cruz, em sugestiva simbologia de conotar *uma função de síntese e de medida*, em que tempo e espaço se confundem, é a grande *via de comunicação*, intermediária e mediadora. (CHEVALIER, ed. cit.:309/310). Não por acaso, esta narrativa ocupa espaço privilegiado na tela – sua representação atinge três quartos desta; é ela que estabelece a ligação entre os elementos terra e água, céu, terra e ar. Podemos por fim dizer que o corpo masculino é alusão à Rosa dos Ventos (o losango na parte inferior do corpo é similar); se assim o compreendemos, mais uma vez encontramos forte carga semântica, pois o norte é a cabeça – somos o que pensamos? – na cabeça estão os sonhos e aspirações, a alma, o eterno, o devir; o sul liga-se à terra, à sustentação, ao material e perecível porque se transforma; e o que falar do leste e do oeste que sugerem o equilíbrio, o nascer e o morrer e todo o percurso existente entre tais instancias. É o equilíbrio e a rota a seguir. Seja qual for a significação atribuída, todas elas confluem para a própria vida e totalidade do cosmo.

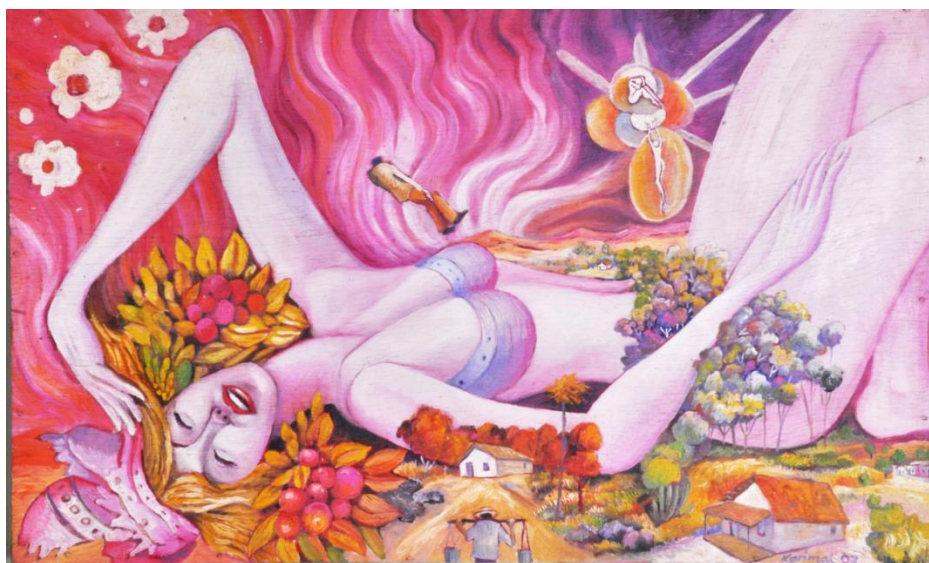
Uma enorme caixa azul com a parte superior aberta encontra-se anteposta, na altura do tronco masculino acima referido, paralela à estrela de cinco pontas no meio do cosmo. Representação simbólica do feminino, das forças do inconsciente e do corpo maternal, a caixa é portadora *de segredo, encerra e separa do mundo aquilo que é precioso, frágil ou temível. Embora proteja, pode sufocar* (CHEVALIER, ed. cit.: 164). Alocada em espaço de destaque na tela e com sua tampa aberta, ela mais uma vez retoma a ideia do feminino; foi a mulher que levantou sua grande tampa (caixa de Pandora) e provocou no homem toda uma carga de inquietações e males. Aberta, ela projeta no homem as vicissitudes do existir, mas se o expõe, também permite que se tenha esperança – único sentimento preso em seu interior. Chevalier alerta que essa caixa em que *só a Esperança permanece é o inconsciente com todas as suas possibilidades inesperadas, excessivas, destrutivas ou positivas, mas sempre irracionais quando deixadas entregues a si mesmas* (idem, ibidem). Solta e sapientemente exposta no espaço do cosmo, dentro da tela em estudo, ela instiga a sua própria permanência enquanto objeto e simbologia nela presente.

Um pouco acima, uma estrela ou um pássaro? Mais uma vez a utilização da imagem como um jogo de armar, deixando ao expectador o jogo da percepção *Figura-Fundo* por referir-se à tendência do nosso olhar de simplificar uma cena (mais uma estrela junto às demais) com um objeto principal que nós estamos olhando e tudo o que forma o fundo.

Abaixo da caixa e bem próximo ao cotovelo da mulher no centro da tela, outro pássaro em voo. Encerrando a narrativa, uma serra ao fundo com matizes de claridade azul.

A segunda tela em estudo desta série, figura 69 – óleo sobre madeirite, 38,8 X 63,5 apresenta em primeiro plano uma mulher deitada de barriga para cima, suas pernas se encontram curvadas e cruzadas na altura dos tornozelos, os pés estão próximos às nádegas, a perna esquerda está curvada sob a direita. Essa mulher está com o corpo ligeiramente arqueado e tenso, fato que corrobora para um acríve em sua barriga, aqui representado pelo processo de escurecimento da pele. Os seios encontram-se cobertos por uma tira de tonalidade levemente azulada e a existência de pontos pretos na parte superior desta aludem para a representação de um metal e que este se encontra “cravado” na pele feminina.

O braço esquerdo está suspenso para o alto, sua mão toca a cabeleira loira e a ponta dos dedos, médio e indicador, sustentam uma espécie de chapéu que se encontra posto na cabeça, seu rosto arqueado para cima está ligeiramente voltado para a direita, fato que deixa à mostra detalhes de suas feições. A boca pintada de carmim está parcialmente aberta e deixa entrever o branco dos seus dentes. Olhos fechados, sua postura é de entrega total aos sentimentos e desejos. Seus cabelos se fundem a um emaranhado de folhas amarelas que ladeiam pequenos frutos avermelhados, tudo, folhas e frutos, sobrepostos a um fundo negro. O braço direito está com o cotovelo apoiado no chão e sua mão se encontra pousada sobre a coxa.



*Figura 77*

Ao falarmos em corpo, muitas imagens nos chegam e começamos a pensar em roupas que o escondem e o esculpem, nas patologias e/ou anomalias que o maltratam e o condenam, nas emoções e as sensações que dele transbordam e o fazem transcender, nas várias manifestações artísticas que o colocam em cena, tais como as fotografias, os filmes, as encenações e as obras de arte. A tela em estudo apresenta o corpo feminino ligeiramente despido, o seu ventre está coberto por uma profusão de cores em forma de copa de árvores, que em outra perspectiva, transforma-se em vasta floresta a compor outra narrativa no quadrante direito inferior da tela. Floresta de copa cerrada que, em profundidade se encerra com um ponto de fuga na linha imaginária divisória dos quadrantes. Próximo ao ponto de fuga, um pequeno descampado, caracterizado pela utilização da tinta amarelo onde se pode ver uma pequena casa.

Ao buscarmos atribuir significação ao revestimento inferior do corpo feminino, aqui representado por uma floresta, somos imediatamente levados às simbologias das culturas milenares do oriente, onde esta representação se constitui um verdadeiro santuário natural: o *torii* - *portão tradicional japonês, ligado à tradição xintoísta e assinala a entrada ou proximidade de um santuário, que costuma ser, na maior parte das vezes uma floresta* (CHEVALIER, ed. cit.:439). Há, ainda dentro do campo da simbologia, uma ambivalência semântica para a floresta por esta se constituir de árvores, símbolos da vida, e serem as responsáveis de estabelecerem o vínculo entre a terra (profundidade das raízes das árvores) com o céu (altura da sua copa), desta forma, segundo o autor citado, ela *gera ao mesmo tempo, angustia e serenidade, opressão e simpatia, como todas as poderosas manifestações da vida*. Não por acaso, Karimai arregimenta uma floresta no colo feminino, no espaço de procriação, lugar considerado pela cultura oriental como *chakra* genésico, ou básico. Está diretamente ligado aos órgãos sexuais e funciona como um importante centro de energia, onde se localiza o santuário do sexo, como templo modelador de formas e estímulos criadores e está ligado ao instinto primário de sobrevivência do ser humano.

Merece referência também o objeto que reveste o busto da mulher em estudo. Os seios estão cobertos por uma faixa em tons de chumbo e, assim como o acima citado, causa uma carga semântica dual; a faixa pode ser vista como uma vestimenta de tecido e ser apenas uma peça como outra qualquer; porém a existência de uma dobra na borda superior e, milimetricamente distribuídos, a presença de pequenos círculos escuros nos remetem a ideia de a faixa ser, na verdade, uma espécie de armadura firmemente

encravada na pele por significativos cravos. Em qualquer uma das significações tomadas, essa peça aprisiona e encobre o *princípio feminino de maternidade, de suavidade, de segurança, de recursos* (CHEVALIER, ed. cit.:809). Aprisionado ele perde sua função; preso por imposições, receios, recatos e/ou limitações, cabe ao ser as limitações que impossibilitam uma vida plena.

A narrativa do corpo feminino ocupa a totalidade da tela na horizontal, mas não é tudo, pois a tela em estudo apresenta uma particularidade da produção do artista, aqui em foco, e que intitula o nosso trabalho: o encaixe. Ao dividirmos a tela em quatro linhas imaginárias, temos, da esquerda para a direita e da parte inferior para a superior, as seguintes composições: o primeiro quadrante é composto, quase na sua totalidade, pelo rosto feminino anteriormente falado. Essa narrativa encontra-se em primeiro plano e seu tamanho é desproporcional às demais narrativas da tela. O uso intencional e necessário da falta de proporção nas representações imagéticas se faz necessário para impactar o interlocutor, pois:

Se a mente humana obtivesse tudo aquilo que busca tão avidamente em todos os seus processos de pensamentos, o que seria dela? Chegaria a um estado de equilíbrio imponderável, estável e imóvel – ao repouso absoluto. O contraste é uma força de oposição a esse apetite humano. Desequilibra, choca, estimula, chama a atenção. Sem ele, a mente tenderia a erradicar todas as sensações, criando um clima de morte e ausência de ser. (DONDID, ed. cit. :153)

Lançado o estímulo à apreensão de novos conceitos e reflexões, a tela em estudo apresenta, como já nos referimos anteriormente, uma floresta (copa de árvores) que reveste a parte inferior do corpo feminino que se funde a uma outra paisagem próxima ao braço direito da mulher descrita e, através do jogo de diminuição da imagem, termina por caracterizar um ponto de fuga em círculo, pois se funde a uma espécie de colina que funciona como um traço horizontal e luminoso adquirido a partir da utilização das cores branco e amarelo e algum sombreamento vermelho. À altura do abdômen, uma clareira em que se percebe uma diminuta casa campestre.

Próximo à borda inferior do quadrante inferior direito, o encaixe de outra narrativa se desenrola através de uma paisagem rural, onde no centro inferior se abre um caminho que, em profundidade e com perspectiva simples, leva a um ponto de fuga centrado na representação de uma casa simples que se encontra ladeada de árvores de copa

alaranjada, cor adquirida pela junção do vermelho e amarelo sobre a cor preta. No meio desse caminho, em primeiro plano, uma figura masculina segue em direção à casa, apresenta o corpo ligeiramente curvado devido ao peso que tem aos ombros: um pedaço de madeira do qual cordas pendem de suas extremidades, na outra extremidade das cordas, dois grandes baldes, seu corpo funciona como uma espécie de sustentáculo para essa “gangorra” que é sustentada pelas duas mãos desta figura masculina. Camisa clara e chapéu de palha na cabeça terminam por caracterizar esse homem de aparência humilde, Podemos inferir desta narrativa a existência de um cotidiano sertanejo em que os poucos recursos fazem do homem o promotor das suas necessidades básicas e elementares; é o sertanejo que, no final do dia de trabalho com a faina diária, ainda tem que percorrer espaços levando água para suprir todas as necessidades das lides domésticas. Absorto nos pequenos e necessários deveres cotidianos, não é sempre que se pode erguer o corpo e a cabeça para observar, desejar e projetar horizontes alhures, cabendo apenas o existir diário. O encaixe dessa narrativa se funde no braço direito da figura maior e já descrita – a mulher.

Desviando um pouco o olhar para a direita, quatro rochas, à altura do cotovelo feminino, dão início a mais uma narrativa de paisagem rural em que aparece uma casa em primeiro plano, com um alpendre em sua frente. A vegetação desta narrativa se caracteriza por tons de verde clareado pela utilização de sobreposição de tinta branca. Esse clareamento termina por aportar em tons amarelos e vermelhos em uma clara alusão à paisagem nordestina da seca. Seca também encontrada na vegetação do semiárido, aqui representada na existência do cacto - mandacaru que se deixa observar na parte superior desta narrativa. É a aridez do solo, a secura do solo a queimar as folhas e também na solidão imposta pela inexistência da figura humana. Mais a direita, em baixo dos pés feminino, o micro encaixe de mais uma narrativa em que se podem observar três casas simples alocadas em um espaço de claridade adquirido através da cor branca e amarela.



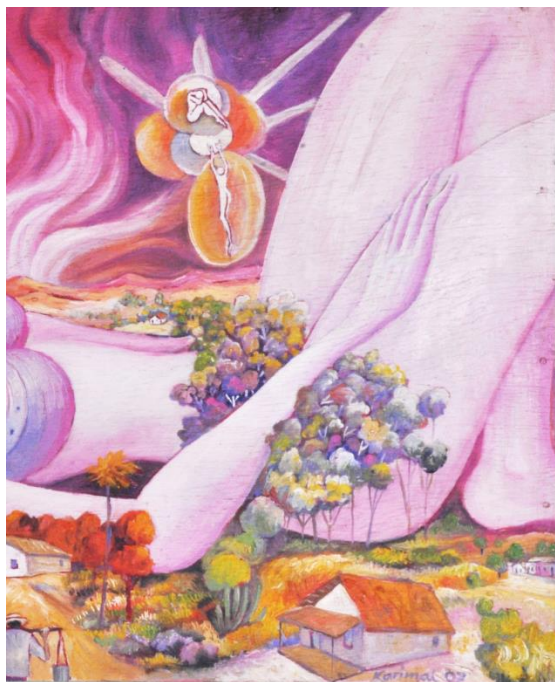


Figura 78

No quadrante superior direito, temos as coxas feminina e, acima do ventre, duas bolhas ovoides amarelas com sombreamento vermelho, estas formas estão sobrepostas uma a outra; uma em sentido vertical e a outra em diagonal. Do encontro destas, três círculos se formam gradativamente sendo o primeiro com alguns tons do amarelo e de onde emerge uma branca figura feminina que se encontra com as pernas ligeiramente curvadas, os cotovelos amparados nos joelhos e os braços envolvendo a cabeça que se encontra curvada quase em posição fetal, ligeiro sombreamento de tonalidade laranja, nas costas desta figura assume feições de asas a se confundirem com o que serve de apoio ao corpo citado. O segundo círculo se caracteriza pela claridade adquirida a partir da utilização da tinta de cor branca; uma figura humana também branca, localizada na forma ovoide vertical, estende os braços para tocar a outra esfera agora referida; a terceira e última caracteriza-se pela tonalidade cinza que envolve toda a sua superfície. Cinco segmentos de retas consecutivos, brancos e de considerável espessura completam esta narrativa, que se encontra sombreada pelo o uso das tintas branca, vermelha e amarela sobre o fundo preto. Não seria ilícito dizer que a narrativa acima descrita pode ser vista como um símbolo representativo da concepção, pois o símbolo exprime aquilo que é indizível e (...) *a face simbolizante e a face simbolizada estão em constante interpenetração; por outras palavras, o simbolizante significa, mas não é por essa razão que deixa de ser.* (TODOROV, 1979: 218)

Todo o quadrante superior esquerdo é formado por riscos de tinta nas cores branca, vermelha, amarela e da junção destas cores sobre o fundo preto temos sinuosidades que se mostram como chamas de uma enorme fogueira. Um pouco acima do seio da figura feminina, um homem de costas ensaia um pequeno passo. Sapatos pretos, calça de uma tonalidade laranja e camisa ocre, essa figura tem os ombros e joelhos curvados em sintoma de exaustão para subir a sinuosidade das chamas já descritas. Na extremidade superior esquerda da tela, paralelas ao braço da figura feminina, três flores brancas são encaixadas.

Descrita todas as narrativas que compõem a tela e, partindo para uma perspectiva geral desta, podemos assegurar que seu formado retangular pode ser dividido em dois grandes hemisférios, ou ainda, em uma linha horizontal em que o ponto de vista se encontra no corpo feminino e o ponto de fuga geral em uma espécie de colina que acompanha a silhueta feminina. Essa colina pode ser compreendida como parte integrante de uma paisagem, mas pode também ser compreendida como ondas de calor (fogo) que saem do corpo feminino. Embora reconheçamos a possibilidade da primeira observação, optamos pela segunda, uma vez que esta corrobora com a totalidade da obra. Falamos anteriormente em hemisférios que dividem a obra, falamos em cores quentes e cores frias, falamos principalmente que todo e qualquer significado existe no contexto de tais polaridades. *Seria possível entender o calor sem o frio, o alto sem o baixo, o doce sem o amargo? O contraste de substancias e a receptividade dos sentidos a esse contraste dramatiza o significado através de formulação oposta* (DONDIS, ed.cit.:107). Não por acaso, a tela em estudo apresenta essa divisão onde o superior é totalmente formado por cores quentes, é a própria representação das chamas. Chamas sugestivas ao desejo, ao prazer, aos sentimentos e sensações que são reforçadas na contorção do corpo, na boca entreaberta, no arqueamento do colo e no doce convite dos frutos que ladeiam o pescoço feminino. Se essa chama é fecunda, revitalizante e promove a vida, simbolizada a partir das imagens ovoides; ela queima, devora, obscurece, sufoca e destrói, como se pode observar na exaurida figura masculina entre as chamas.

No livro *A Psicanálise do Fogo* (1999b) Bachelard intenciona a desmistificação do fogo ao mostrar os diferentes *complexos subjetivos* que impedem a compreensão do objeto. Seu objetivo é que permaneça, embora secretamente, uma idolatria ao fogo, uma vez que até cientistas recorrem a imagens primitivas para explicá-lo. Após analisar as imagens do fogo, o estudioso chega a uma curiosa conclusão: não aceita de que os

povos primitivos tenham descoberto o fogo pela fricção de dois pedaços de madeira ao acaso, para ele, *o amor é a primeira hipótese científica para a reprodução objetiva do fogo* (1999b, 47); *uma criação do desejo e não uma criação da necessidade* (1999b, 24). Se o desejo supera e cria mais que a necessidade, não deixa dúvidas de toda a simbologia que o envolve. Místico de nascimento e morte, só a arte torna possível transportar para a tela as forças que impulsionam as paixões humanas.

A terceira obra trabalhada, figura 70, é óleo sobre madeirite, 79 X 1.10, caracteriza-se por ser uma obra intitulada de *Se poderes me dizer donde tudo proveio*. Karimai não tinha a prática de nominar a sua obra, fato que utilizava apenas quando para exposição e/ou concorrer a premiações e denominar tornava elemento indispensável. Em momentos como este, a titulação serve muito mais para um convite à reflexão e apreciação da obra do que esclarecimento para a mesma, como é o caso aqui exposto, em que a utilização da condicional “se” instiga o interlocutor a um questionamento profundo, pois é mediante a possibilidade de uma resposta ao emissor que pode ser estabelecida a comunicação sobre uma das, se não a maior, inquietações humanas: a origem da tudo.

A substantivação do pronome “tudo” dentro do sintagma potencializa a plurissignificação semântica e transporta todos os envolvidos: emissor/ interlocutor/ tela para além da capacidade sígnica enunciativa, potencialidade acrescida, se observarmos o caráter ficcional da arte. A significação sai do universo objetivo das ideias para aportar em um espaço próprio e específico de transcendência artística. Sobre essa polissemia, elucidativas são as afirmações de SCHCÜTZ (2015:54), quando fala da impossibilidade em definir Filosofia através de conceitos elucidativos, pois *essa concepção dificilmente se sustenta sem o pressuposto de que o mundo está constituído de uma vez por todas e de que é possível apreender o que ele seja em sua essência (...)*. Ainda firma o autor que, ao proceder em definições, cria-se a barreira que *tenderia a eliminar o impulso original da filosofia: a admiração*, e acrescentamos que quebraria o impulso original também da arte.



*Figura - 79*

Digressões à parte, o roteiro de análise desta tela segue o roteiro das anteriores: focaremos a imagem feminina que se encontra em primeiro plano, depois seguiremos da esquerda para direita, do inferior para o superior. Dividindo a tela com dois segmentos de reta que se entrecruzam, temos no cruzamento das mesmas, proporcionalmente disposto em diagonal a representação de um corpo de mulher. Deitada, seu rosto se encontra no quadrante superior esquerdo e suas pernas no inferior direito. Através da técnica de sombreado a criar ondulações, o abdômen e os braços estão contraídos, a formação de suas musculaturas se encontram bem definida, assim como se encontram definidos os ossos das costelas. A utilização desta técnica permite inferirmos que há tensão no corpo, há condensação de energia. Os cabelos em desalinho espalhado em todas as direções e a utilização das cores branca, amarela, azul e vermelha sobre um fundo preto mais parece uma cabeça em chamas. Olhos cerrados, sua boca está pintada de um carmim que destaca sua pele branca. A nuca repousa sobre um objeto retangular laranja que mais se assemelha a uma barra de metal em forma de canga. Na parte frontal, quatro flores e quatro cravos se alternam contornando o pescoço humano.

Sugestiva é a imagem desse objeto que, longe de representar um apoio convencional à cabeça, leva à possibilidade de várias significações simbólicas porque mesmo sendo visto como uma canga, ou seja, um objeto que aprisiona, atrela e domina animais, ainda

assim pode representar a disciplina imposta que conduz a *harmonização, a unificação do ser, a tomada de consciência (...)* CHEVALIER (op. cit.; p.522). Qualquer que seja a carga semântica que atribuirmos à peça, o fato é que sua representação já contém, em sua essência, o caráter dual quando apresenta de forma equilibrada e alternada os cravos (que aprisionam e ferem) e as flores (que por sua leveza e fragilidade perfumam e encantam). Tal dualidade se estende ao que serve de vestimenta para o busto da mulher que, além de ser da mesma tonalidade laranja com luminosidade metálica, possui cravos e com mais um detalhe, na altura dos seios, há três flores que se interligam com uma espécie de elo de corrente. Refletem tais objetos as dificuldades que o ser humano enfrenta para externar sentimentos e emoções diante à racionalidade que o mundo, as convenções socioculturais e os confrontos exigem? Aprisionados somos pelas próprias limitações inerentes ao corpo quando comparado aos desejos e aspirações.

Falamos anteriormente em energia e tensão representados através dos cabelos e detalhes da musculatura do corpo, esse elemento está representado ainda na mão direita da mulher, que, ao estender o braço para cima da cabeça, deixa sua mão espalmada e do centro desta, emerge um círculo amarelo de onde seis riscos nas tonalidades de amarelo, branco e cinza saem em ondulações e se encerram com novos círculos nas pontas. Próximo a esse campo energético, um pássaro dourado aproxima-se em posicionamento de pouso ou ataque. O braço esquerdo encontra-se curvado em direção ao colo, do braço quatro riscos dourados pendem; de dois deles, uma diminuta figura humana se equilibra presa por pés e mãos, curvada essa figura tem a cabeça próxima aos joelhos. O fundo preto com o sfumato branco, azul e vermelho sugere a existência de um cosmos no espaço que compreende o distanciamento entre cotovelo e o corpo. Pequenos círculos dourados e cinzas corroboram para a sugestão do espaço cósmico.

No antebraço uma pulseira modelo *punk/ gótica/ rock* dourada e no dedo anelar um anel solitário. As unhas carmim contrastam com a pele branca. A mão esquerda espalmada encontra-se sobre o tecido lilás que cobre sua genitália. As coxas estão juntas e expostas, a esquerda tem um encaixe, uma espécie de metal em tom azul, donde emerge uma fechadura; no meio desta mesma coxa, um diminuto ser, espécie de brinquedo de corda, cabisbaixo, segura uma chave, em um claro convite à brincadeira, à passagem; alusão ao deus Jano ou o desvendamento e passagem para os erotes? Interligados pela chama da paixão e do desejo, resta ao homem a pequenez frente aos impulsos instintivos que o dominam.

Seguindo a nossa linha de abordagem visual, o quadrante inferior esquerdo se caracteriza por nele existir a aplicação da tinta preta, com o sfumato vermelho, branco e azul que termina por caracterizar uma luminosidade que vai do preto ao vermelho vivo. Todo o espaço é repleto de pequenos círculos amarelos, estrelas e pontos de luminosidade o que confere uma visão do espaço sideral. Próximo à borda esquerda inferior uma caixa retangular, em forma de paralelepípedo, dentro desta se pode ver uma figura masculina sentada sobre as pernas. Esse diminuto homem veste calça laranja, um calção verde sobre a calça e camiseta amarela. Cabisbaixo, ele se equilibra segurando as laterais dessa caixa, que se encontra em movimento: três riscos amarelos atribuem velocidade ao objeto que possui em seu lado frontal uma protuberância pontiaguda.

Subindo um pouco mais o olhar, deparamo-nos com o encaixe de uma borboleta amarela, suas antenas estão sobrepostas a três flores dispostas entre suas asas, flores que, como num jogo de armar pode se transformar em outra imagem, pois a que se encontra no meio e aproveitando as antenas da borboleta se transforma em um colibri a absorver o néctar da outra flor.



*Imagem 80*

As asas mais parecem folhas secas, a do lado esquerdo está oculta sob uma flor branca um pouco mais acima, uma diminuta caixa quadrada com um enorme pavio na parte superior; da asa direita pende um cacho de uvas verdes; um pouco mais a frente, o encaixe uma bolha, forma ovoide amarela, dentro dela uma diminuta forma humana de macacão laranja, o rosto está envolto a uma flor. Essa figura segura uma espécie de galho que ultrapassa a bolha referida. Esse galho tem umas folhas de capim e em suas

pontas superiores um botão de rosa e um cacho de botões amarelo que também ultrapassam a bolha já citada e se alojam próximos ao quadril feminino.

Ao atribuir sentido para o acima descrito, observamos vários elementos referentes às indagações e efemeridades da vida, aqui representados por flores, bolha, borboleta, pássaro. Chevalier fala das múltiplas significações que os símbolos adquirem de acordo com culturas e épocas e que restringir suas interpretações limita seu poder de conotar. Quando nos deparamos com um conjunto tão múltiplo de interpretações, observamos a delicadeza, perfume e beleza das flores que além de toda a carga emotiva que emana de sua natureza, há a simbologia de sua explosão enquanto resultante de *alquimia interior, de seu retorno ao centro, à unidade, ao estado primordial*, em que tudo recomeça (CHEVALIER ed. cit.: 139). A bolha, assim como os botões de flor caracterizam o que há de vir, o revelar; o pássaro (beija-flor) que ora é flor, ora é pássaro, é bem essa instabilidade e incerteza que movem o ser quando deparado em situações limítrofes e às vezes antagônicas do ser/parecer, do sentir/concretizar, do querer/poder. As uvas sugerem um doce convite de suprir a fome e remete-nos aos efeitos inebriantes de Dionísio e Baco. A borboleta comporta em sua simbologia desde a atração fatal pela luz, a efemeridade e se estende ao que, dentro das tradições greco-romanas, representa a alma humana quando liberta do corpo, sobre essa possibilidade, informa-nos ainda o referido autor, que Psique é representada nos afrescos de Pompéia em forma de borboleta. Ao associarmos todos estes elementos que, próximos e arregimentados pelo artista, observamos a existência de forças que movem o universo, a vida, o ser; que sem se recapitular, desagregar-se-iam e assim, mesmo efêmeras e transitoriamente, tornam-se cíclicas.

Interessante o conjunto de elementos que nos remetem ao estado infantil de brincadeira, a ludicidade representada em elementos como, o ser de corda alojado na coxa esquerda, a caixa-carro em movimento, o homem-flor; terminam por sugerir uma reflexão sobre o ato de brincar. Característica mais comum na infância do ser, a brincadeira funciona como uma espécie de preparação para os embates da vida adulta; isentos dos padrões sócios comportamentais da vida adulta, as crianças caracterizam-se pela espontaneidade, pela leveza e pela facilidade de adaptação ao mundo externo. O comportamento e a predisposição de brincar, assim como os elementos acima descritos, embora aparentemente inocentes, em muito refletem a essencialização de ser e estar no e do mundo.

O quadrante inferior direito é o espaço com maior predominância da cor preta, assim como o anteriormente falado está repleto de círculos dourados e luminosos, na borda inferior, uma representação de uma figura humana de braços abertos, vestida em uma espécie de túnica azul com tons esverdeados. Pele branca, cabelos escuros a altura dos ombros. Sobre essa figura, uma luminosidade adquirida através dos tons branco e amarelo atribui a esta imagem um aspecto diáfano, fantasmagórico, solúvel. Acima de sua cabeça, uma enorme flor branca, um pouco mais à direita a representação de Saturno enfatiza a representação do universo cósmico anteriormente falado. À esquerda da flor ou, próximo ao quadril esquerdo da figura central da tela, assemelhando um suporte para sustentação, o encaixe de uma faixa larga e sinuosa que se estende para o alto até o limite superior da tela formando cinco curvas alternadas. Sete parafusos estão cravados em sua superfície superior embora não esteja sustentado em nada sólido, riscos luminoso-energéticos descem desta faixa para o cosmos.

Quatro bolhas estão dispostas nesta faixa e próximas da imagem central da tela. A primeira comporta em seu interior um busto feminino de costas e vestida com uma peça rosa, da mesma cor do pano que se encontra amarrado em sua cabeça. A mão direita dessa mulher segura na extremidade de um longo galho que excede a bolha, na ponta deste, uma flor laranja sobreposta no cotovelo da figura central. A segunda bolha traz uma representação masculina curvada e que tem um objeto em forma de tocha na mão esquerda. Ele usa sapatos pretos, calça vermelha e camisa branca. Seu corpo se encontra bastante curvado o que dá a impressão de cansaço, exaustão para a subida que o passo sugere. A terceira traz uma minúscula figura feminina de trajes vermelho. Seus braços estão abertos e as ondulações em sua roupa sugerem leveza e fluidez. A quarta e última bolha apresenta em seu interior outra minúscula figura feminina, esta está de vestes brancas e se encontra dentro de uma pequena carroça.

O último dos sete pregos aparece sobreposta, na primeira curva a direita, a representação de uma mulher totalmente nua. Disposta de perfil, suas pernas se encontram levemente curvadas, o que faz com a genitália fique coberta pela coxa. Das suas costas, enormes asas garantem o seu permanecer nesse espaço etéreo, asas/folhas ao estilo das da borboleta. As mãos estão elevadas à altura dos olhos fazem com que os braços cubram os seios, esta posição quase fetal atribui a esse ser um ar pudico, envergonhado, místico de liberdade e prisão. Se por um lado há toda a liberdade de alçar voos propiciada pela existência das asas, por outro lado sua postura refreia e coíbe.



À sua frente, a representação de uma figura magricela que, muito embora apresente algumas características humanas; sua cor verde, o enorme chapéu e o corpo esquelético lhe asseguram características de duende ou gnomo, isto é, pequenos espíritos esverdeados e travessos, que vivem em um universo paralelo, mas que interferem nos destinos humanos assumindo características boas ou más. Essa figura toca a fronte da mulher alada com a mão direita, com a esquerda, ele segura uma espécie de caixa em que, no fundo desta, ele se encontra inserido. Tendo a frente aboleada e o fundo com tábuas diagonais ligando a altura ao fundo, esse objeto pode ser compreendido como uma barca. Um risco branco atribui ao objeto descrito uma ideia de velocidade, muito embora esteja sobre o teto de um prédio; na parte da lateral desta, alguns pontos pontiagudos (cones) na cor vermelha, parecem lâminas que impedem a fuga. Dentro desse recipiente, uma pequena mula sobre uma tela amarela deixa-nos a inquietação de sua permanência em tal local. Os duendes que governam os seres e as coisas, também dominam e governam o poder da arte, assim como manipulam forças representadas na existência de três pássaros dourados que voam em direção da cena narrada.



Figura 81

Seres ambíguos, os gnomos-duendes (CHEVALIER, ed. cit.:473) são capazes de amar e odiar sucessivamente o mesmo ser, senhores dos destinos e das coisas, suas ações podem vir acompanhadas por um conjunto de impressões com qualidades diferentes, como as sentimentais (amor, alegria, tristeza, angústia), as emocionais (raiva, libido, medo, surpresa), as sinestésicas (tato, olfato, gustação). A proximidade destes seres atribui ao ser alado as características anteriormente citadas de liberdade e prisão, de atendimento às necessidades díspares do corpo e da alma; do sonho e realidade; do eterno e do efêmero.

A caixa (barca) acima descrita está posta sobre fundo vermelho que por sua vez se encontra em cima de uma caixa que assume características de um prédio em que é possível ver pessoas nas janelas deste. A representação do prédio é feita a partir da perspectiva oblíqua e de um nível visual bastante alto, o que permite a melhor representação tridimensional. Pequenas alterações entre o ponto de vista e o ponto de fuga assumem feições de cinco andares ao prédio, como sugestiva alusão aos diversos estados da alma, ou ainda, o modo “enquadrado” e limitado de possibilidades que assumimos frente à vida. Sensível e alerta em relação às oposições e semelhanças que constituem elementos da complexidade do mundo, o estilo de Karimai é pontuado de contrastes e analogias que se traduzem, os primeiros em oximoros e paradoxos e as segundas em comparações e metáforas.

O último quadrante a ser comentado é predominantemente vermelho com luminosidades adquiridas através do sfumato branco. Assim como os demais quadrantes, este também possui bolas douradas e brancas. Próximo a cabeça da figura feminina central, um pássaro dourado em posição de ataque, ou de cópula, pois o bico está aberto e a curvatura do corpo deixa sua cauda no mesmo ângulo que o bico e as asas arqueadas para trás e bem no alto. Acima do pássaro, mais uma bolha dourada envolve uma diminuta figura masculina. Com as mãos presas a outras mãos fora do universo da bolha. Essa figura veste calça ocre e camisa lilás aberta no peito e está deitado, o sombreamento das tintas azul, branca e vermelha acarretam movimento à narrativa descrita.

Discorridas as narrativas existentes na tela em estudo podemos dizer que pretendendo traduzir o que existe de complexo e contraditório no mundo, Karimai teve que modificar a lógica da realidade, fertilizá-la para torná-la adequada e flexível ao que deseja externar. A tela em foco, como sua denominação prenuncia, instiga-nos a reflexões acerca das potencialidades existentes no próprio ser e que refletem e/ou reverberam o natural existente no universo. Flores, frutos, animais, cosmos, formas pensamentos e sonhos se irmanam ao homem na força da vida, na vontade de “ser”, na força do desejo e naquilo que anima. Borboleta e mulher com asas de folhas, flor/colibri, homem-flor são junções para *expressar emoções e sentimentos que a obra exige (...) é preciso trabalhar para resolver na mensagem a solução dos problemas que a obra desafiadoramente exige* (KARIMAI, Jornal do Cariri, 14 de agosto de 2005).

A quarta e última tela trabalhada nesta etapa do nosso trabalho, figura 66, é óleo sobre tela – 90 X 70, acervo particular. Caracteriza-se pela representação de uma figura feminina totalmente branca, com forte luminosidade e que toma quase toda a tela, principalmente os quadrantes inferior e superior direitos. Totalmente despida, seu tronco fica a mostra, mas os seus seios se encontram pressionados e cobertos pelo braço esquerdo, uma vez que as mãos estão à altura do ombro direito, sendo que a mão direita está sobreposta à esquerda que segura o encontro (as pontas) de duas faixas em sinuosidades bem no centro da tela. A boca carmin contrasta com a alvura translúcida do corpo, olhos fechado e os cabelos um pouco abaixo dos ombros estão em desalinho. Toda a projeção do busto feminino sugere tranquilidade, não fosse o detalhe dos cabelos em que a utilização de riscos vermelhos, azuis, amarelos, pretos e outros brancos atribuem vida, energia e força. Sobre os cabelos, um entrelaçado de fios dourados em forma de coroa soltam suas pontas em todas as direções do seu círculo.

A utilização de suave tom amarelo sobre os olhos, assim como dois círculos brancos nas bochechas, atribuem a esse ser uma espécie de luminosidade nas regiões acima referidas em contraste com a suave tonalidade um pouco mais escurecida, lembrando-nos o que afirma Dondis, quando fala da cor fria dentro da fria:

... a cor oposta não é apenas uma coisa que se experimenta perceptivamente como uma imagem posterior; a experiência que dela temos é simultânea, através de um processo de neutralização, associado ao impulso aparente de reduzir todos os estímulos visuais a sua forma mais neutra e simplificada possível (DONDIS, ed. cit.: 126)

Utilizando um pouco de sombreamento nas têmporas, lateral do pescoço e um semicírculo ao redor dos seios, a utilização de um frio em outro frio torna-se quente e cria a ideia de profundidade acarretando uma sensação tridimensional às expressões faciais, aos formatos do pescoço e seios, assim como serve de contorno para os braços e mãos, como podemos observar na figura que segue:



*Figura 82*

Seguindo o trajeto das telas anteriores, o quadrante inferior esquerdo, visão do expectador é composto por uma estrada de mão dupla em que a faixa esquerda é de tonalidade amarela com algumas nuances brancas e a da direita é rosa com alguns pontos de luminosidade. Esta estrada é em aclave e sinuosa a ponto de sua extremidade se caracterizar pela existência de uma varanda de proteção e, no centro da tela, transforma-se na faixa que é sustentada pela mulher acima descrita. Em subida, uma diminuta representação de um homem vestido de calça e camisa ocre. A perna esquerda ligeiramente à frente atribui a esse ser uma subida. A curvatura dos seus ombros e cabeça baixos sugerem cansaço, exaustão para tal empreitada. Tais sintomas

são reforçados pela existência de um retângulo amarelo em sua volta, como a imprimir impossibilidade de grandes avanços (alusão às intempéries?). As linhas divisórias das possibilidades são ultrapassadas por fios que se encontram sustentados por este homem e que, na outra extremidade, suportam duas estrelas. Não por acaso, tais estrelas estão encaixadas, uma sobre a linha da varanda de proteção e a outra está dentro do espaço cósmico em clara alusão à dualidade humana do querer/poder, do ser/estar, do corpo/alma enfim. Acima e na mesma direção desta narrativa, um carro preto, em baixo um retângulo também preto.

O espaço esquerdo da tela, entre a estrada e o limite da tela, é composto pela narrativa do cosmos vermelho na parte superior, um meio tom lilás e preto na inferior com o sfumato branco; sendo ambos repletos de círculos brancos e amarelos a refletirem luminosidade e fidedignidade à narrativa espacial. A parte interna deste quadrante deixa perceber duas enormes colunas que servem de sustentação à estrada sobrepostas a um fundo de figuras geométricas planas de diversas cores. Funcionando como uma espécie de mosaico de diversas simetrias, tais figuras sugerem nova ordem aos fatos, abstração que desconstrói o equilíbrio da visão comum e que só volta a ocorrer através do contrapeso, pela ideia de ação/reação.

Descendo um pouco o olhar as figuras geométricas cedem lugar a outra narrativa, uma casa amarela de portas fechadas. Esta narrativa está encaixada próxima ao cotovelo direito da figura central, merece destaque os mínimos detalhes do pequeno telhado, visto através da perspectiva tridimensional do alto. Encerrando este quadrante, um enorme chapéu de tons ocre com um mastro de bandeira sobreposto. Visto também por uma perspectiva de cima, este chapéu cobre parcialmente outra representação de figura humana. Significativas são as metáforas da casa e do chapéu enquanto representação da proteção humana, mas também são indícios de individualidade e posse.

Seguindo o percurso de observação da tela, colada à casa anteriormente falada, em primeiro plano, uma caixa quadrada de tonalidade ocre apresenta em sua frente um rosto humano e a porta aberta. Aberta também está a sua parte superior, permitindo-nos a visão do seu interior nos mínimos detalhes que vai do jogo de sombra e luz de suas paredes até a representação de uma figura humana em tons de branco; sentada e recostada na parte do fundo da caixa, estando com as pernas curvadas, a da esquerda se distancia do chão e serve de apoio ao cotovelo esquerdo; a mão esquerda ampara e

cobre a sua visão, por se encontrar situada na parte frontal superior do rosto. O braço direito encontra-se largado sobre as pernas. Ao lado desta figura, um cano grosso (espécie de mangueira de ventilação) se projeta dentro da caixa vindo da extremidade direita da tela. Mais uma vez nos deparamos com o jogo de armar de Karimai que, ao demonstrar as imposições feitas pelo próprio ser, arregimenta elementos díspares afim de intensificar sua mensagem (DUBOIS, *idem*, *ibidem*): a impossibilidade /incapacidade do ser de sair, respirar sem ajuda exterior; são amarras que ele mesmo se impõe.

Sob a tampa da caixa e sobreposta ao lado desta, a representação de um peixe, à sua frente uma bolha de dentro da qual se pode observar uma diminuta figura humana. CHEVALLIER (ed. cit.:703) alerta para extensa iconografia que o peixe inspirou no meio dos artistas cristãos como elemento de suas crenças e mostra ainda que, por viver na água sua representação é associada ao *nascimento ou à restauração cíclica*. Sua simbologia também remete ao mergulho profundo dentro de si mesmo. Como as narrativas aqui elencadas pertencem ao todo que é a tela, este último eixo semântico -alusão ao nascimento/restauração - adequa-se melhor ao enredo geral da tela, até porque há uma imbricada relação de contiguidade referente às impossibilidades / limitações que o homem impõe a si mesmo por não acreditar, por medo e/ou desconhecer. A proximidade do peixe à bolha sugere o que há de vir, o despertar, o nascer. A diminuta figura humana dentro da bolha nos sugere esse devir.

Por outro lado, o processo de restauração/nascimento não deixa de passar pelo mergulho da autorreflexão, para que se reestruture, se restaure há, a princípio, a necessidade de se reconhecer como algo falho que precise de reparo, de reorganização. Lidar com nossas próprias limitações e possibilidades exige um alto grau de determinação e perseverança para as decisões tomadas, é muito mais fácil encolher-se, tal a pessoa da caixa, deixar ao tempo, aos outros e ao mundo a responsabilidade por sua existência. Aberta a caixa e ensimesmado, resta curvar-se em desalentos, cansaços e desilusões.



*Figura 83*

Subindo um pouco a visão, outra narrativa se encaixa ao longo de toda a parte externa do braço esquerdo da figura central; dez riscos dourados, espécie de fios de metal em forma de escada, cravados entre o cotovelo e o ombro em perfeita simetria saem do braço, perpassam a mangueira já descrita e se estendem até a extremidade direita da tela. O espaço entre um fio e outro permite observar um fundo preto na tela e riscos de tinta verde com sombreamento amarelo e branco nos sugerindo ser galhos brilhantes de plantas sem folhas, mas que estão repletos de flores de todas as cores. Alguns círculos em forma de bolha se encontram alocados próximos às flores. Um destaque é dado às flores brancas que, através da proporcionalidade de tamanhos aproximam-se e distanciam-se, mais de trinta flores dispostas em fileiras ocupam todo o lado direito da tela.

No primeiro arame (visão de baixo para cima), um diminuto homem, calça e camisa ocre, apoia o pé direito em plena subida, a perna esquerda parcialmente coberta pela caixa anteriormente descrita dá a ideia de profundidade à cena; as duas mãos seguram o

quarto arame. Um pouco mais acima, outro homem se sustenta com os dois pés no quinto arame, as pernas curvadas e as mãos agarradas três arames acima sugerem a dificuldade do equilíbrio. Ele veste calça em tom vermelho e camisa ocre. Através do *dégradé*, o fundo da tela passa para o roxo e chega ao tom rosa e aporta no amarelo. Um olhar mais apurado deixa antever um pequeno risco vertical amarelo que se inicia bem próximo à extremidade inferior da tela, ultrapassa o quadrante inferior e com leve ondulação invade o quadrante superior direito. Ladeado pelas flores brancas, anteriormente citadas, este detalhe se bifurca e, na extremidade superior da tela, assume característica de um galho que traz na sua ponta um enorme crisântemo de tom vermelho. Um pouco abaixo da bifurcação, à altura dos olhos da figura central da tela, a narrativa de um homem que se equilibra no galho e com a mão direita segura uma mecha de cabelo da figura central. Usando fraque azul e um enorme chapéu seletor – cone – amarelo, este ser assume características mitológicas. O fundo da tela antes amarelo, passa a cor laranja e assume, através da mudança suave das tintas, várias tonalidades de vermelho assim como joga com diversas perspectivas.

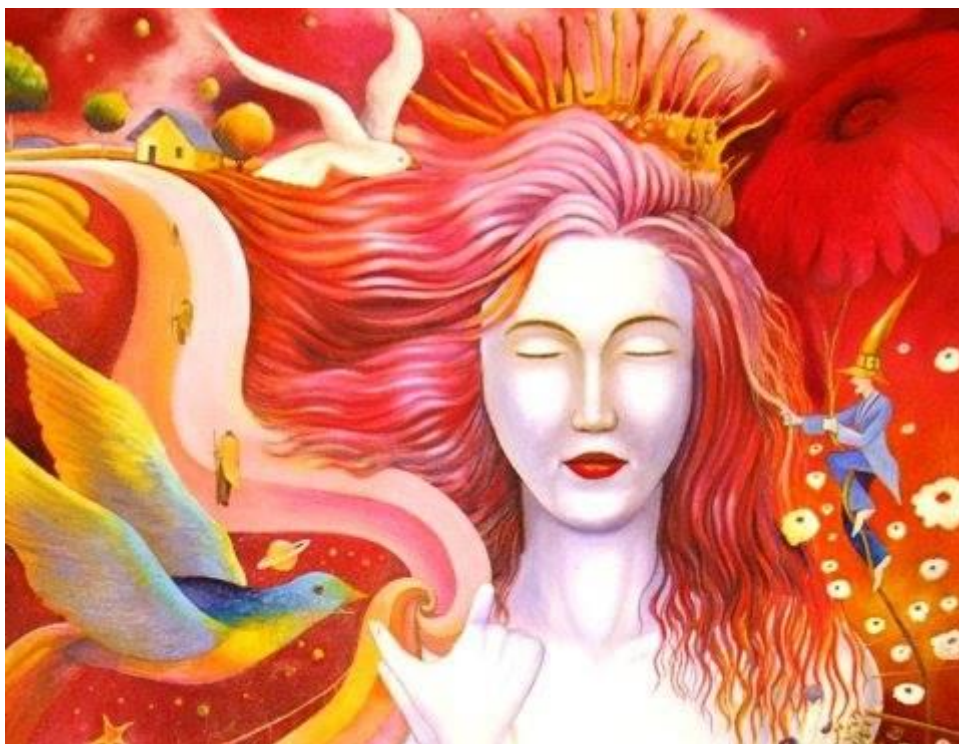
Significativa é a metáfora da escada na tela em estudo como a caracterizar vicissitudes e intempéries a que todo ser humano está sujeito. O esforço e o equilíbrio exigidos nem sempre permitem ao homem o tempo para o refazimento das forças; absortos eles se encontram diminuídos muito embora exista uma profusão de cores, flores e vida ao derredor. A força empreendida pelos seres que se encontram na escada é contrastada pela leveza, equilíbrio e desenvoltura daquele que está no galho do crisântemo. Confiante de seu equilíbrio, ele aventura-se ao afago, ou a confissão de um sussurro ao ouvido, ou, quem sabe ainda, sugestões de desejos e convites ao mundo.

O último quadrante da tela é parcialmente tomado pelos cabelos da mulher que compõe a narrativa central, sobreposto um pássaro sobrevoa paralelo a corroa que lhe serve de adorno. Com o sombreamento de amarelo sobre o cabelo vermelho, que ocupa todo o espaço entre a mulher e a estrada, a cabeleira assume feições de solo de uma paisagem de onde podemos ver uma casa em meio a três frondosas árvores. A utilização da tinta branca e a presença de três bolhas douradas atribuem claridade à cena. Uma estreita faixa começa um pouco abaixo da paisagem e se alarga até formar uma estrada de mão dupla onde três pessoas estão proporcionalmente dispostas em aclave. Em sinuosidade, esta estrada termina por se encerrar nas mãos da figura central da tela. Tais estradas / faixas aparentam flexibilidade e leveza ao serem sustentadas pelas mãos da mulher,



porém tais atributos terminam por ceder espaço a outra interpretação, ao distanciarem-se das mãos que as prendem, pois passam a representar estradas, caminhos a percorrer. Unidas pela mão humana elas seguem em direções opostas: uma para cima e a outra para baixo.

Na extremidade esquerda da tela e logo abaixo de onde a estrada se encerra, cinco grandes pétalas de uma flor amarela contrastam com o fundo da tela de coloração vermelha com algum sombreamento preto; da pétala inferior, um enorme pássaro branco com sombreamento amarelo e azul, em pleno voo e em outra perspectiva narrativa, uma das asas sobrepõe parcialmente a sinuosidade da estrada, o bico aberto está próximo ao encaixe das faixas nas mãos da figura central. Um pouco acima da cabeça deste pássaro a representação de Saturno que se encontra rodeado de bolhas douradas a preencher o todo o espaço restante da tela. Interessante é a representação do pássaro como elemento divisor entre o que é do céu e o que é da terra. Ao fazer o percurso que acabamos de traçar, a sobreposição do espaço cósmico passa a apresentar outra narrativa, mas ao observar no sentido baixo para cima este espaço dá uma continuidade ao enredo da parte inferior da tela em que o homem que sobe a rampa da estrada/faixa.



*Figura 84*

Assumindo um ritmo pessoal de narrativas pictóricas, Karimai permeia cada uma de suas telas de uma nota poética imprevista, desta forma ele rompe com a linearidade do lógico tradicional para criar uma estilística muito próxima dos sentimentos e inquietudes do homem, arregimenta um simbolismo próprio ao elaborar um dicionário imagético pessoal, articula uma ordenação estrutural improvável capaz de questionar concretamente as concepções sociais, psicológicas e ontológicas do ser. Questões apenas sugestivamente enunciadas em pontuadas metáforas que instigam uma percepção diferenciada e profunda do mundo, ou melhor, convidam-nos a compreender uma cosmovisão singular, diferenciada e autônoma a ponto de construir sua verossimilhança a partir de sua organicidade e, embora rompa com a realidade objetiva, termina por reverberar questões mais profundas e atemporais:

A dimensão coletiva da arte, então, relaciona-se com o traço de universalidade da experiência que cada um pode ter dela. O caráter único da construção da obra, sua falta de determinação social imediata, parece ser uma radicalização da estrutura funcional a que todas as pessoas estão submetidas no sistema capitalista. Esse processo consiste em fazer com que todo o trabalho, que na realidade do mercado somente é mediado por sua funcionalidade externa, seja absorvido pela unidade da obra, que na sua suprema falta de utilidade acaba possuindo seu valor em si e para si mesma. Adorno, apud FREITAS (2003, p. 27)

Na contemporaneidade, os seres humanos são impulsionados a reprimir parte de suas vidas em que desejos, ambições, sonhos, ideais e direito à individualidade ficam soterrados, não mais é possível viver a essencialização, há grande intencionalidade ao efêmero, ao descartável, ao gozo rápido; somos absorvidos na “nova” realidade em que sentimentos e emoções são massificados e impostos. Evadir-se, refletir questões filosóficas, mergulhar na sua própria interioridade para o autoconhecimento é tarefa quase impossível no universo coisificado em que estamos inseridos; na contramão deste processo está a arte de Karimai, problematizando, instigando e fazendo o delicado convite ao despertar através deste veículo privilegiado de manifestação que, embora oculto em metáforas imagéticas, revela uma supra realidade individual. O uno potencializa-se e, tal espelho em muitas partes triturado, passa a refletir fragmentos, flagrantes de toda a humanidade por ser expressão do ser e do estar no mundo, do sofrimento e da plenitude que cada um experimenta em sua vida cotidiana.

O sofrer na obra de Karimai está elaboração no desempenho do trabalho, na exaustão das forças, na solidão imposta, no pudor que castra, no medo que limita. Sofrimento representado em cravos que prendem, ferros que ferem, armaduras que impedem, espaços que limitam e olhos que não veem. Sejam as figuras centrais das telas em estudo, sejam as secundárias, sempre há tensão no corpo, são seres que se encontram agarrados a ferros e caixas, pessoas cabisbaixas e exauridas como a representar a parcela da vida reprimida. Artífice do próprio destino cabe ao homem a escolha do seu caminho: é a escolha passiva de permanecer sentado, à sombra da árvore, e ver como mero expectador o fluxo da vida passar tal o homem da primeira tela; é encolher-se, como sinal de entrega ao cansaço, ao carregar o peso do líquido da vida sobre os ombros ou exaurir-se dentro do processo de ascensão, em meio a chamas, como vemos na segunda tela por nós trabalhada. É dependurar-se no que exala daqueles que consideramos grande e ficar à mercê de suas vontades; é criar o próprio veículo de movimento e não observar o percurso pelo medo deste e permanecer preso; é alar-se e não empreender voo, como nas narrativas existentes na terceira tela aqui estudada, ou ainda, encolher-se, de olhos vedados e encantado, necessitando de ares exteriores, quando portas e tetos estão abertos e permitem o acesso a infinitas possibilidades de experiências; é o estabelecer a si próprio um diminuto retângulo de luminosidade quando as mãos seguram estrelas; é, enfim, a preocupação com o equilíbrio e a força empreendidos na subida que limitam a visão como podemos observar na última tela.

Mas as telas falam de possibilidades, de felicidade e alegria, de sonhos capazes de transformar brinquedos em realidades a possuir chaves que solta amarras, de vida em essência, do prazer e da beleza existentes na natureza, de (re)nascimento, da liberdade de voos representada em todas as telas estudadas, de imensidões e mundos a revelar onde sonho e realidade dialogam no cosmo, de felicidade e plenitude, tudo isto representado em flores, planetas, aves, peixes, frutos, seres mitológicos, estrelas. Cabe a cada um o despertar, saber ver e quebrar as amarras e atavismos que a criatura mesma se impõe. As telas neste espaço trabalhadas apresentam este diálogo aparentemente oposto, paradoxal - oxímoro. Porém a proximidade de tais elementos potencializa a carga semântica que cada um possui.

A retórica tradicional classifica o oxímoro e o paradoxo como variantes da antítese, refletindo uma realidade múltipla e contrastante, que corresponda, no espírito humano, a necessidade de compreender uma ideia por oposição a outra. DUBOIS (1974), na sua

Retórica Geral, coloca o oximoro no mesmo compartimento da antífrase, considerando sua aproximação da antítese como fantasia, pois esta é um metalogismo, por repetição, do tipo: “X”-nao é nao-“X”. O oximoro é uma *coincidentia oppositorum* : uma contradição que a antítese *tragicamente proclama* e o oxímoro *paradisiacamente assume* . A colocação de Dubois ( situa o oximoro no eixo da seleção-substituição, isto é, no eixo da metáfora. Este jogo faz parte do estilo karimai, cheio de estranhezas, de paradoxos de imagens que, parecendo formular evidências, manifestam a face chocante do óbvio, como observamos na tela 01 em que a imagem existente no quadro é mais real que as que estão em movimento, são pessoas dentro de bolhas e quadrados mas que ultrapassam esses obstáculos com suas mãos, é a unidade do da terra com o do céu em que o passeio por estas dimensões passam a ser possível.

No fazer artístico de Luís Karimai há uma ação transgressiva de regras, algo que vai além da simples possibilidade técnica do saber fazer, é uma inspiração, é a emoção e o sentimento que se transformam em imagem. Ao longo de sua produção, quando em exposição, a arte karimai foi por muitas vezes definida como onírica, de inspiração surrealista, psicodélica e transcendental. Optamos por não estabelecer rótulos que filiem este artista a nenhuma escola/estilo por compreender que definições acabam por restringir, pois à medida que defino, imponho limites que muitas vezes não se adequam a produção artística; compreendemos a importância de tais escolas para a sistematização do conhecimento, sabemos do diálogo e das relações que toda manifestação artista trava com o mundo ao seu redor, pois:

Tudo me influencia, Hoje não se fala mais em Estilos ou Escolas, você recebe a contribuição de tudo e de todos, não só do campo artístico, como também do intelectual, religioso, social ... basta o artista se agregar a um campo de observação e refletir sobre ele, afinal não é só parte dele, ele não é só paisagismo, ele observa a paisagem e introjeta-se. (KARIMAI, O Berro, op. Cit.)

Seguindo essa linha de raciocínio e por não caracterizar nossa pretensão, traçamos nossa trajetória procurando saber de que maneira este artista arregimenta elementos para exteriorizar sentimentos e emoções e de como trabalha com sua forma especial de manifestar, são polos mais significativos nesta parte do nosso trabalho. A arte é concebida como forma de conhecimento e de introjeção; a obra, autônoma que é, cria a realidade em si. Ao posicionarmo-nos frente à tela, não o fazemos objetivamente, colhemo-nos no que ela nos provoca. Isso acontece devido à maneira como o espaço estético é determinado e à forma de conteúdo imagístico. Observar e fazer registros

acerca de como o artista manipula o conteúdo imagístico dentro de um espaço estético suporta nossa inquirição. As telas aqui abordadas, assim como significativa parcela da produção final de Karimai, há um forte apreço pelo desvio, pelo jogo intencional das várias perspectivas que interrompem, frustram e surpreende o expectador na experiência da predição visual; pela flexibilidade dos contornos e valorização da cor e pela ambiguidade e polissemia da imagética. *O conteúdo é fundamentalmente o que está sendo direto ou indiretamente expresso; é o caráter da informação, a mensagem. Na comunicação visual, porém, o conteúdo nunca está dissociado da forma* (DONDIS, ed.cit.: 131). Mas quando essa forma cede espaço aos desvios (oníricos, mitológicos) o conteúdo assume um caráter de potencialização e até a forma é, ou não.

Estes desvios perpassam os procedimentos advindos do conhecimento técnico e teórico da experiência visual e constitui-se uma inquirição artística que nos remetem à teoria das figuras gestálticas onde a obra adere ao estímulo, instabiliza a comunicação, tensiona a visão natural, equipara figura e fundo. Fundada em 1910, por três psicólogos alemães, Max Wertheimer, Kurt Koffka e Wolfgang Köhler, que definiram o termo Gestalt - do alemão = boa forma – para sintetizar um conjunto de princípios científicos extraídos de experimentos de percepção sensorial, a ideia é de desconstrução da imagem usual. Podemos simplificar afirmando que a ideia basilar de tal teoria é mostrar que vemos o todo, vemos as coisas dentro de relações e que a primeira sensação já é de forma, global e unificada. Elucidativas são as afirmações de DONDIS (ed. cit.: 51/52):

Grande parte do que sabemos sobre a interação e o efeito da percepção humana sobre o significado visual provém das pesquisas e dos experimentos da psicologia gestáltica, mas o pensamento gestaltístico tem mais a oferecer além da mera relação entre fenômenos psicofisiológicos e expressão visual. (...) Esse processo pode proporcionar uma profunda compreensão da natureza de qualquer meio visual, e também da obra individual e da pré-visualização e criação de uma manifestação visual, sem excluir a interpretação e a resposta que a ela se dê.

Convicto de que o *papel do artista é contribuir para que se melhore a forma de observar, de sentir, de analisar e de ter sua participação no mundo*, Karimai desconstrói a percepção do interlocutor e instiga, educa para um novo olhar em que desautomatiza, tensiona e individualiza no momento em que distribui narrativas ambíguas, a nos propor, tal as figuras gestálticas, a captar sentido do mundo à nossa volta, vendo os elementos separados e distintos e combinando-os em um todo unificado, como podemos observar nas narrativas secundárias/circulares das telas.

Lançado o convite, resta-nos a inquietação de aceitar ou não a proposta artística de considerarmos o mundo como fluxo contínuo, de inquirir sobre o significado da existência e a razão de ser; de refletir sobre a valorização da condição humana; da árdua tarefa da sobrevivência, das limitações precárias e as possibilidades infinitas, da ânsia de encontrar respostas a indagações transcendentais; do alheamento da vida em oposição a *frenesi* da vida em ebulição; da expressão de um arrebatamento e êxtase místico; estas são algumas das propostas existentes na produção artística karimai.

Ao voltarmos o olhar sobre as narrativas centrais da tela, que intitulam esta etapa do nosso estudo, à procura de elementos recorrentes, observamos que todas as narrativas se caracterizam por mulheres de olhos fechados, as bocas são entreabertas e de vermelho vivo; os cabelos estão em desalinho e, em todas as narrativas, terminam por se transformar em fogo, mata, fios luminosos, água; a pele é branca; seus corpos se encontram em notório estado de tensão/contorção e seus tamanhos são infinitamente maiores que as demais narrativas. O conjunto de tais elementos nos faz inferir que a mulher LUZ FEMÍNEO, conforme informamos no início desse estudo, abandona sua individualidade e assume o sentido plural de natureza, de vida, do cosmo. Sem cor (branca) ou assumindo a junção de todas as cores perpassada pelo prisma, e de olhos cerrados ela é a *luz* da energia geradora; fêmea, ela armazena e promove a procriação, ela é a divina mãe do universo, o eterno feminino que fecunda e que povoa o mundo. O vermelho das bocas entreabertas sugere o sopro, a palavra que é verbo, ação, e tudo vibra, transita, transforma-se ao seu redor. A aparente desproporcionalidade do tamanho deste feminino em relação aos outros seres indica-nos algo maior – METÁFORA DA VIDA, que independe de todo e qualquer freio, bloqueio e limitação que possa existir, ela segue forte, contínua e firme. Mergulhado no personalismo, no egoísmo, na dor o homem não consegue acompanhar toda efervescência ao seu redor. E a vida segue o seu curso.

## 4. SONHOS

## 4.1 – TEMA LIVRE



*Figura 85*



Figura 86





Figura 87



*Figura 88*



*Figura 89*



Figura 90



Figura 91

## 4. 2 – NATUREZA MORTA

*Figura 92*



*Figura 93*

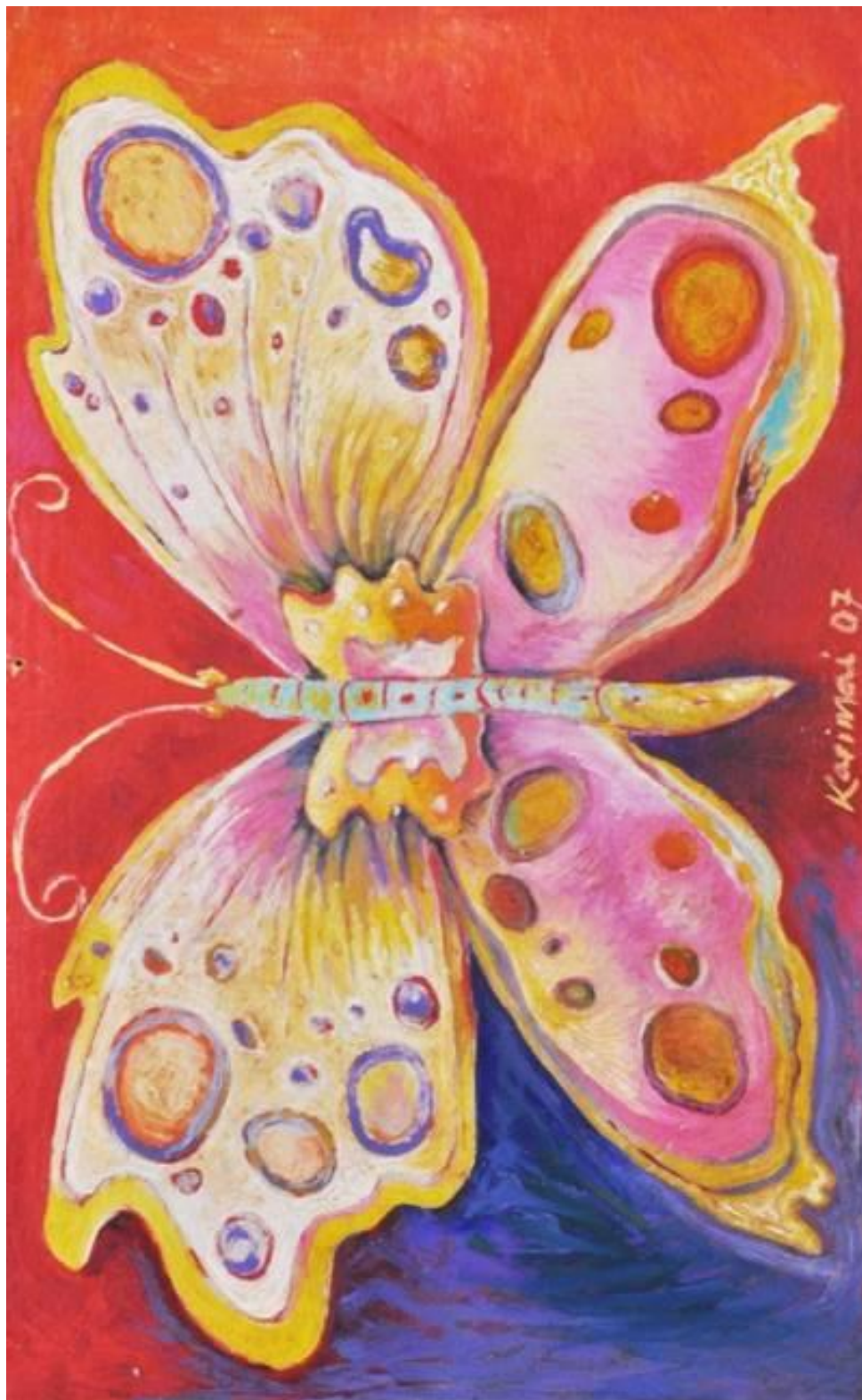


Figura 94





*Figura 95*



*Figura 96*

## 4.3 - PAISAGEM

*Figura 97*



*Figura 98*



*Figura 99*



*Figura 100*



*Figura 101*



*Figura 102*





## 4.4 - ABSTRATA



*Figura 104*



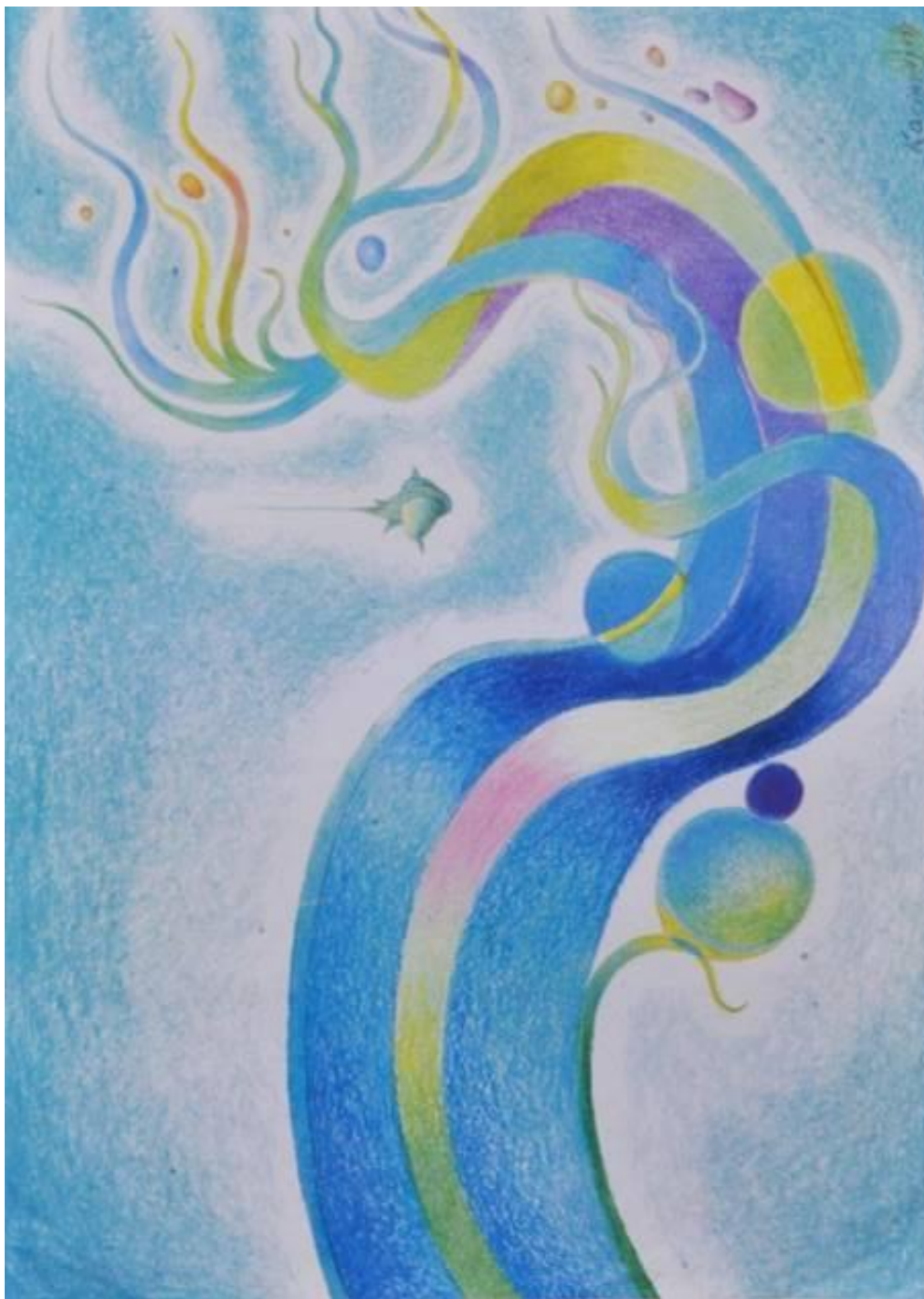
*Figura 105*



*Figura 106*



*Figura 107*



*Figura 108*



*Figura 109*



*Figura 110*



#### 4.5. CAI DO CÉU REFLETIR CORES

Discorridas as informações sobre a VIDA – *Destino peregrinações e mente* - e sobre dois tópicos da produção de ENCAIXES – 2.1. *O interior do meu ser/tão belo: Locus Urbano e o* 2.2. *Luz Femíneo: a metáfora da vida*, chegamos à última parte do nosso estudo SONHOS - *Cai do céu refletir cores*, momento em que nos debruçamos sobre a produção do artista plástico Luís Karimai. Dispomos telas separadas por temáticas e fazemos, dentro das possibilidades, uma perspectiva cronológica de sua produção para atribuir significação. Para desenvolver a ideia em foco, partimos de pontos específicos de suas obras, utilizaremos informações veiculadas nos meios de comunicação (jornais), bem como, da importante contribuição de DONDIS (2003). Informamos ainda que, SONHOS aqui assume uma conotação plural pois questionamos o próprio lexema e optamos por falar de vários aspectos que envolvem a produção do artista plástico Luís Karimai, tais como a cor, o traço, a perspectiva, as imagens, etc.

A título de esclarecimento, em exposição individual no Centro Cultural Tenor José Brasileiro – Juazeiro do Norte - CE, no período de 13 a 31 de julho de 2005, o artista lança um encarte-convite em que diz expor *viveres para a alma, desde humanos “sonhos” enquanto lembranças infantis ou internos pássaros, tudo são de a vida caminhar altaneira em sofridos dias de agora*. O texto é bastante hermético e nada deixa a desejar de um belo poema prosódico, ele afirma, *cai do céu refletir cores*. Esses fatos já seriam suficientes para justificar nossa escolha para intitular esta etapa da nossa tese, pois os termos existentes na titulação do capítulo, também existem no convite feito pelo artista. Consideramos importante fazer algumas observações, a primeira é de que o vocábulo “sonhos”, aqui utilizado, não é tomado com a conotação dicionarizada de expressão inconsciente e involuntária. Esse vocábulo, aqui empregado, assume uma feição mais representativa e complexa e envolvem questões de caráter mais filosófico, pois, no dizer de Adorno:

Se a arte tem raízes psicanalíticas, são as da fantasia na fantasia da onipotência. Nela atua, porém, também o desejo, presente na obra, de produzir um mundo melhor. Isso libera a dialética total, ao passo que a consideração da obra de arte como uma linguagem do inconsciente, meramente subjetiva, não consegue apreendê-la. (ADORNO, 1993:20)

Nesta perspectiva de encarar a onipotência e, por que não dizer, de agente co/criador de uma realidade mais habitável, harmônica e reveladora é que chegamos a nossa segunda consideração: a de que sonho assume uma feição do devir, das possibilidades e do diálogo em elementos aparentemente díspares, pois no desejo de comunicar-se, o artista arregimenta coisas do cotidiano comum e aplica uma nova realidade, *as imagens dialéticas do surrealismo são as de uma dialética da liberdade subjetiva em uma situação de não-liberdade objetiva* (ADORNO, 2003:138). Por fim, sonhos assume uma carga semântica de estado poético, de criação dos arranjos estéticos a re/velar o transbordo de re/criação artística. Sobre essa revelação artística, essa recriação, importantes são as informações de Dondis, neste momento da nossa fala, sobre o fazer artístico, este fazer poético:

A diferença mais citada entre o utilitário e o puramente artístico é o grau de motivação que leva a produção de belo. Esse é o domínio da estética, da indagação sobre a natureza da percepção sensorial, da experiência do belo e, talvez, da mera beleza artística, (...) Seja qual for sua abordagem do problema, os filósofos concordam em que a arte inclui um tema, emoções, paixões e sentimentos. No vasto âmbito das diversas artes visuais, religiosas, sociais ou domésticas, o tema se modifica com a intenção, tendo em comum apenas a capacidade de comunicar algo específico ou abstrato. (DONDIS, op .cit.:8/9)

Como observamos nas afirmações acima, a arte pode está embutida em um utensílio, mas o que é arte no objeto está livre do seu aspecto utilitário, assim como do seu valor econômico, pois a verdadeira importância reside na capacidade de comunicar. Desta forma, perquirimos aspectos de modificações artísticas intencionais na obra karimai e discorreremos sobre a capacidade comunicacional nela existente.

Sendo a luz a responsável pela visibilidade das coisas e, por conseguinte das cores, assim como é a sua incidência sobre um objeto o fator preponderante a influir diretamente na maneira como percebemos este algo. *O que a luz nos revela e oferece é a substância através da qual o homem configura e imagina aquilo que reconhece e identifica no meio ambiente, (...) “linha, cor, forma, direção, textura, escala, dimensão, movimento”*. (DONDIS, op. cit: 30/31)

Os primeiros trabalhos de Luís Karimai são monocromáticos, nanquim em pico de pena, nesta técnica o jogo de luz e sombra é que dá a formatação dos objetos e das coisas. A nossa percepção aceita as variações tonais que se encarregam de atribuir profundidade, movimento e fidedignidade ao que representa. A grande maioria da

produção artística de Luís Karimai, porém, caracteriza-se pela utilização de técnica mista nos desenhos e óleo sobre tela, onde se pode observar a exuberância das cores (Figura 96), tal a um convite para que possamos aprender a desconstruir a visão de “todo dia”, mecânica e automática que estamos habituados, para penetrarmos em um mundo recheado de nuances e matizes e improbabilidades.

Analisar as cores da arte karimai é certificar o enunciado de Hoffman quando nos diz que construímos cores associadas de outras propriedades visuais: ... *você organiza seu mundo visual em objetos, atribui formas tridimensionais a esses objetos, aloca fontes de luz que iluminam esses objetos e determina cor tanto para fontes de luz quanto para os objetos* (HOFFMAN, 2000, p.109), pois os objetos não apresentam uniformidade cromática, antes, experenciam cores como podemos observar no detalhe da orelha verde alocada em um rosto azul (figura 98). Tudo corrobora para o jogo de luz, sombra, proporção e ângulo de visão, em que as modificações cromáticas, fruto da subjetividade do artista que, dialogando embora com as técnicas e utilizando-se variações, luminosidades e contrastes já sugeridos por outros artistas, terminam por caracterizar ou imprimir os seus traços e sua subjetividade, sendo, portanto, resultados de seleção e escolha.

A arte karimai extrapola os sentidos, subverte as cores, reinventa, associa o improvável. A construção cromática da obra aqui estudada rompe os isocronismos, a lei do paralelismo entre o plano das cores frias e o plano das quentes, mistura-se para recriar uma nova homogeneidade de sentido não exigida pela lógica. São palmeiras, vegetação rasteira e árvores multicoloridas como as das figuras 110 e 111, pedras e cactos azuis – 113 e 114, copas de árvores brancas - 109 e vegetação de diversas cores nas paisagens; são cabelos verdes, azuis, rosas e laranjas – todos com muita luminosidade – figuras 59 a 89, estrelas róseas, pássaros dourados, rostos e corpos azuis e verdes. As telas apresentam uma profusão de cores em várias tonalidades de luz, formando um jogo harmônico, suave e agradável aos olhos. Até quando a temática (assunto) é a representação de algo que remete à angústia, à solidão, à seca, os efeitos de tais temas são amenizados pelo jogo de cores. pois *destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade*. ADORNO (2013:12).

Experenciando as cores, Luís Karimai passou mais da metade de sua existência (33 dos 63 anos). Há uma quantidade significativa de paisagem em sua produção e é exatamente nesta temática em que ele mais se aventura na alquimia das cores, merecendo a crítica de que *são cores do homem no arco-íris universal*, da produtora cultural Mônica Venturino (28/03/1986) no jornal Diário do Nordeste, momento em que ocupou todo o espaço do Caderno de Cultura com uma extensiva entrevista e imagens das telas. É com essa temática que vence o Concurso da Teleceará (aqui já comentado). É interessante registrar que a pesquisa feita para a execução da tela (experimento de tintas, registro fotográficos dos espaços e pessoas) culmina na tela premiada O Horto (figura 39) e vai influenciar por muito tempo (1985 a 2000) a cor em Karimai. É a partir desta tela que se inicia uma marca recorrente em seus trabalhos: tons ocres como representação do solo árido do sertão, ou das roupas dos sertanejos, da pele gretada, da vegetação rasteira, das estradas que vagueiam em suas telas e caixas-moradias. É com esta recorrência cromática que ele faz sua primeira exposição individual *Terra e Céus*, em 1996, no Juazeiro do Norte – CE, em 2000, repete a experiência com *O interior do meu ser/tão belo*, também no Juazeiro do Norte.

... quando definimos a pintura basicamente como tonal, como tendo referência de forma e conseqüentemente, direção, como tendo textura e matiz (...) não estamos nem começando a definir o potencial da pintura. Essas variações dependem da expressão subjetiva do artista, através da ênfase em determinados elementos em detrimento de outros (...). É nessas opções que o artista encontra seu significado. (DONDIS, op.cit.:31)

Refletir o universo árido, ressequido e extremamente solar do sertão foi uma expressão subjetiva muito forte na pintura karimai. Aproximadamente por volta dos anos 2000 é que ele inicia, com maior ênfase, experiências cromáticas com a utilização do azul, fato que culmina na sua terceira exposição individual, em 2008, intitulada de *Ôxi Aôï*, no restaurante Lá na Praça, no Crato-CE. A titulação se deve à junção de uma interjeição nordestina (ôxi) com o nome azul (aôï) em japonês. Esse é também o período em que o artista fica mais monocromático (figuras 103,110, 112, 119 e 121), muito embora continue apresentando riqueza de detalhes com a utilização de tons diferentes confirmando o aludido por Dondis (2003), quando fala do pensamento monocromático de que o tom se sobrepõe a cor, no sentido de que dependemos mais dele que da cor, pois é por meio do tom que há o contraste e a identificação das formas, pois o fenômeno da percepção está diretamente envolvido com a luz e a cor para distinguir formas e

variações em superfícies. *A luz cria padrões, e, uma vez identificados esses padrões, a informação obtida é armazenada no cérebro para ser utilizada em reconhecimentos posteriores.* (DONDIS, ed. cit.:110). É desse mesmo período que ele afirma ter iniciado uma pesquisa sobre o feminino, ao jornal O Povo, em 06 de junho de 2000, momento da abertura da exposição, pesquisa que resulta em muitos trabalhos em que o foco é a figura feminina, motivando a nossa escolha do tópico Luz femíneo, a metáfora da vida.

Afirma ainda, Dondis que, as cores estão repletas de informações que captamos por associações na natureza e que são as responsáveis por *uma das mais penetrantes experiências visuais que temos em comum* (DONDIS, ed.cit.:34). Além das associações, costumamos atribuir significados simbólicos (muitas vezes arbitrários) e, diz ainda a professora que, além do componente físico, as cores possuem um componente psicológico quando elas prenunciam algo percebido: *A cor está, de fato, impregnada de informação, e é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum. Constitui, portanto, uma fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais.* (DONDIS: ed. cit.:64)

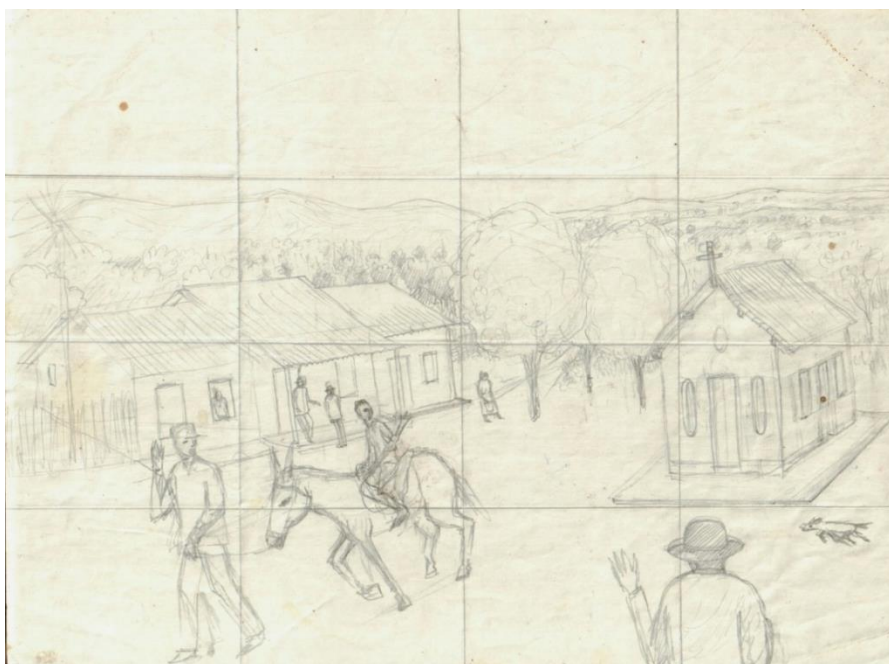
Há na produção artística de Karimai uma tendência às cores solares/quentes que passam a assumir cargas semântico-emocionais diversas. A utilização de brilho, luminosidade e sobreposições de cores, em modificações graduais de matizes (*dégradé*) em seus trabalhos terminam por confluir em um todo harmônico e dialógico que, independente do que suscita no interlocutor, agrada. A passagem de uma cor a outra é trabalhada, levemente insinuada para então ser incorporada de fato (Figura 96). A semantização das cores não é algo fechado, matemático e predeterminado, mas é inegável a capacidade de expressar sensação que elas possuem. Arnheim (1980) diz em consonância ao afirmado por Dondis (2003) que, embora aceite a qualidade que as cores carregam afirma: *Ninguém nega que as cores carregam intensa expressividade, mas ninguém sabe como tal expressividade ocorre. Admite-se, é amplamente aceito que a expressividade se baseia na associação.* (ANHEIN, 1980, p. 358)

As telas de Karimai apresentam uma superfície lisa, ele nunca utiliza camadas grossas, exceto em pequenos detalhes de quedas d'água, copas de árvores e em algumas nuvens. A utilização da tinta encorpada é insignificante no montante da obra, no geral sua prática era de utilizar várias camadas de tinta bastante diluída até conseguir a

uniformidade e a cor pretendidas. Para os efeitos tridimensionais, Karimai instituía a partir de outros recursos técnicos, tais como os referidos por Dondis:

O mundo em que vivemos é dimensional, e o tom é um dos melhores instrumentos de que dispõe o visualizador para indicar e expressar essa dimensão. A perspectiva é o método para a criação de muitos dos efeitos visuais especiais de nosso ambiente natural, e para a representação do modo tridimensional que vemos em uma forma gráfica bidimensional. Recorre a muitos artifícios para simular a distância, a massa, o ponto de vista, o ponto de fuga, a linha do horizonte, o nível do olho, etc.( DONDIS, 2003:39).

Outro fator bastante relevante na produção em estudo é que Karimai não ia direto à tela com o pincel, ele sempre se utilizava de um esboço, desenho no papel e depois o transportava para a tela (figuras 124, 125 e 126). Observar o esboço dos seus trabalhos nos dá a exata ideia da segurança do traço, da concentração na ideia e do apuro técnico. O traço, segundo Dondis, é um elemento nunca estático, é o que inquirir a pertinência do esboço, é a parte fundamental na apresentação daquilo que existe, apenas, na imaginação do seu projetor. Sua natureza linear e fluida reforça a liberdade e experimentação (...) a linha não é vaga: é decisiva, tem propósito e direção, vai para algum lugar, faz algo definitivo (DONDIS, ed. cit.: 56). Karimai apreciava o esboço, o desenho. Houve períodos em que ele utilizava da técnica do quadriculado, em outros, o traço era livre no momento de passar para a tela, de maneira que não podemos precisar períodos para a utilização ou não de tal técnica.



*Figura 111*



Figura 112

Em muitos trabalhos, ao passar o traço do papel para a tela, uma outra proposta desafio era apresentada, como é o caso do esboço e da tela *Luz Fêmeo* (figura 59). O desenho (figura 126) apresenta com clareza e de maneira detalhada 09 (nove) pássaros que, devido à posição de voo, saem do ponto de confluência entre o corpo da mulher central do desenho e a queda d'água – a transformação; ao transportar (recriar) em cores na tela, um único pássaro está representado, os demais passam a fazer parte de um jogo de armar (denominamos de figuras gestálticas), em que aguça os sentidos, re-vela sonhos, desautomatiza a visão, reconstrói a percepção e potencializa a *poiesis*.

Este estado poético potencializado, tanto do artista ao expressar, quanto do interlocutor ao deparar-se, funciona como uma espécie de regressão psíquica da memória. Isso só é possível quando se quebram as barreiras do tempo, do espaço e das convenções a que estamos inseridos. É associar, inserir coisas que a mente racional não consegue fazer. Desautomatizar para reconstruir, tornar possível a visualidade da confluência do momento de tensão.



Figura 113

Karimai reconhecia a influência do traço japonês na sua obra (a mãe), ele afirmava que a “descoberta” desta arte milenar envolve muita meditação, transcendentalismo, concentração e adestramento físico. Que era necessário centrar a mente para alcançar o traço, ele tem que sair igual a um jogo. Ele dizia buscar a maior perfeição de que era capaz, que ainda havia muito a trabalhar para chegar à plenitude e perfeição que desejava. O que fazia, na verdade, era deixar sair o centro de o seu próprio ser, ao transpor, a obra ia *tornando-se complexa na sua estrutura, mas bastante simples na execução e no pensar* (KARIMAI, relato oral, 2010)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Entrevista concedida a Rosemberg Cariry bem próximo a sua morte..





Figura 114

A gradação das cores, a superfície de uma homogeneidade ímpar, a riqueza de detalhes, o rigor esmerado da arrumação arquitetonicamente planejado em cada tela faz com que a manifestação artística de Luís Karimai seja de uma singularidade total, os detalhes dos telhados, a construção das folhagens e das pedras que calçam as ruas que dão acesso à estátua do Padre Cícero no Horto indicam uma paciência constante, um alto nível de concentração e disciplina mental fora do comum. O Jornal O Povo, edição de 29 de março de 1986, traz o seu segundo caderno com imagens de telas e do artista Luís Karimai, intitulado de *O fantástico na revelação da natureza*. Nas páginas da gazeta diária, entre comentários críticos e entrevista, temos:

*O traço é o ponto forte de Karimai, apesar de seus muitos trabalhos de pintura, não posso dizer que sou pintor, sou mais um desenhista. Sou mais o traço, se bem que pinto, mas é uma coisa que estou derivando agora, começo.” Ele também prefere não fazer definição de sua linha, por achar que toda definição é limitadora.(...) Mas, tanto faço o retrato, como o trabalho encomendado. Minha linha particular na arte é uma coisa livre, não tenho preconceito, uma predeterminação para fazer nada.”*

O traço identifica a produção karimai tanto pela descendência japonesa em que caligrafia e técnica de pintura são exercícios promotores de equilíbrio e, portanto, algo

perquirido - deslizar pela superfície sem interrupções são características marcantes da cultura desse lugar; ou ainda, e também pela admiração que o artista dizia sentir pelos trabalhos de Escher, com suas escadas curvilíneas que se perdiam na imensidão dos céus. Dialogando com aqueles a quem admirava, Karimai é bastante autoral e tem no desenho uma característica tão forte no seu arquitetar artístico que nem suas telas abstratas escapam do traço, da organização, do contorno:



*Figura 115*



*Figura 116*

Nas primeiras décadas de sua carreira artística, Karimai se reconhecia de inspiração Renascentista, principalmente na representação dos corpos. Há certa proximidade, reconhecidamente assumida, de sua produção com a obra de Hieronymus Bosch, principalmente com o famoso *O jardim das delícias terrenas*. A riqueza de detalhes, a disposição das cenas e, sobretudo ao correlacionar elementos que tendem a se repelir, como utopia e realidade, a sensualidade e padrões religiosos, a luxúria e a contenção.

O início de sua produção artística, tal como a vida, é um período de muitas inquietações, buscas e angústias, entaves e prisões. A sua produção é recheada de seres aprisionados por cipós, rugas muito acentuadas em rostos sofridos; braços, pernas e cabeças trespassadas por lâminas e enormes pregos; são capacetes, luvas, armaduras e largas tornozeleiras afixados na pele por grossos cravos. Os corpos encontram-se em contração, tensos. Vistos isoladamente ou inseridos em múltiplas narrativas dentro da tela, tais instrumentos/imagens causam forte impacto no início de sua produção (Figura 130).

A existência de algumas flores e estrelas sobrepostas no solo não consegue suplantar a aridez do solo. A disposição das figuras centrais na tela, entrecruzados em um X diagonal assim como o contraponto, também em diagonal, entre a pedra (quadrante superior esquerdo) e a roda (quadrante inferior direito) e as disposições da criança e a caixa na metade esquerda e a mulher curvada na lateral direita fornecem o equilíbrio na estruturação das narrativas na tela. Esta estruturação de equilíbrio sofre alterações quando observamos a linha do horizonte, por ficar na parte superior da tela e preenchida com a narrativa de bandeiras coloridas, termina por interromper, limitar a narrativa já que impõe uma perspectiva muito plana.

Ao partirmos para a observação semântica das narrativas, percebemos que a expressividade dos corpos centrais, embora conotem proximidade e sensualidade, a disposição das mãos da figura feminina que, uma está na cabeça e a outra ligada a uma criança. O que poderia sugerir repouso, aconchego e/ou envolvimento corpóreo, termina por sugerir as impossibilidades de refazimento do corpo e/ou realização plena no êxtase. A figura masculina apresenta muita tensão no corpo (sombreamento), em sua cabeça, tensionada para o alto, enormes pregos estão afixados, como a indicar inquietações difíceis de transpor. Uma terceira figura, sentada e de mãos sobre o joelho para amparar a cabeça, sua capacidade de movimento e de visão encontram-se bloqueadas.

Cabisbaixa, não se apercebe das possibilidades, nem da aridez da terra e tampouco as pedras que a rodeiam. O pássaro, em unísono, em ataque ou preparando-se para o coito ou pouso, também encontra-se sem liberdade para o voo, sem possibilidades. As bandeirolas ao fundo, a caixa, o semicírculo e o travesseiro, que mais parece uma pedra, apresentam desenhos pontiagudos – formas triangulares sugerindo o atrito, a quebra da linearidade. Disposta na mesma tela as personagens isolam-se absortas em suas inquietações, até a criança, apesar do cordão que a liga a mulher central, encontra-se em isolamento. Aproximando elementos que se repelem, a tela deixa uma mensagem de solidão, silêncio e angústias tão próximos do homem moderno.

Sua fase madura é mais dialógica, embora continue de contrastes, os paradoxos/conflitos da sua fase inicial aportam em belíssimos diálogos e possibilidades, os conflitos interagem, aquilo que impacta no início, encontra equilíbrio e sugere esperança, movimento e transposição, (figura 131):



Figura 117



*Figura 118*

Ao falarmos em interação, em diálogo de conflitos, nossa referência se pauta em questões técnicas de composição, na harmonia do traço, na circularidade dos contornos, na seleção das cores e variações tonais. Para estabelecer a comparação, selecionamos uma tela em que apareçam semelhanças de narrativas. A tela selecionada apresenta certa recorrência temática na existência de um casal em intimidade, na representação de caixas em que aparecem pessoas nas “janelas”, pessoas curvadas com a cabeça amparada nos joelhos, na presença de pássaros, flores e enormes objetos pontiagudos assemelhando-se pregos. Apesar de todas essas similaridades, logo de início observamos a profusão de narrativas existentes na segunda tela. A disposição das narrativas aqui também se encontra em diagonal quando o ponto de vista são as figuras humanas. Esta perspectiva é rompida, porém, quando voltamos o olhar para as demais narrativas, pois estas corroboram para uma circularidade de disposição temática. Além disso, o ponto de fuga na extremidade esquerda superior atribui à tela uma tridimensionalidade que não encontramos na anterior. A ideia de afunilamento propiciada pelo ponto de fuga sugere também possibilidades, continuidade e oportunidades.

Na parte inferior desta, aproximadamente na mesma posição do casal da tela anterior, uma representação humana com uma veste que em muito se assemelha a um casulo (armadura) com seus vários tons de cores e traços a formar figuras geométricas. À cintura, uma peça de metal em deixa transparecer uns cravos. A rigidez da cena descrita

se acentua com a existência de uma espécie de borboleta metálica alocada sobre os seios, no meio da qual as mãos repousam. A cabeça está disposta em uma espécie de círculo, forma muito próxima à da tela anterior, que aqui, assume características do que a ficção científica costuma atribuir ser a forma de uma nave espacial. Enormes objetos pontiagudos – pregos – próximos a sua perna direita (um encravado da coxa) aprisionam-na à caixa (metal) em que se encontra deitada. Pequenos fragmentos de pedras se alojam próximos aos seus pés. Toda essa rigidez, limitação e aprisionamento são suavizados com a existência de um tecido diáfano que separa o corpo da caixa, anteriormente falados.

A caixa transforma-se em estradas onde pessoas transitam, a roupa/armadura e a alusão à borboleta (casulo e borboleta) sugerem os períodos de restrições/prisões a que todos somos submetidos pelas dificuldades: cravos, cintos de ferro, mas a existência de pequenos seres mitológicos laborando ao seu redor indicam a pausa para o refazimento. Direcionando a visão um pouco para a direita, sentada no mesmo espaço da caixa, uma figura feminina em posição similar a já referida da tela anterior. Despida, suas pernas estão envolvidas em uma espécie de metal. Os braços cruzados sobre os joelhos curvados servem de amparo e proteção do seu rosto. Sua postura inerte e cabisbaixa, tal a outra representação da tela 130, ambas estão cabisbaixas, curvadas e ensimesmadas. A narrativa da segunda tela, porém, apresentam flores em sua proximidade, seres diáfanos dentro de bolhas e pássaros em pleno voo, sugerindo um estado transitório que pode ser transposto.

O círculo de luminosidade que envolve a mulher acima citada, une-se às asas de um pássaro branco em forma de semicírculo, este por sua vez, funde-se a uma torre, de cujo interior aparece uma estrada dourada de curva acentuada à esquerda. A curva termina por se constituir a asa de um enorme pássaro dourado e, no meio desta, uma pequena gruta de pedras sobrepostas. Esta continuidade de narrativas onde uma coisa vira outra, corrobora para as questões de transformações e mudanças que já nos referimos anteriormente. A carga semântica de algo pétreo, rígido e tosco, como a gruta, é suavizada pela técnica do sfumato, assim como também o é pela circularidade de sua forma e do espaço em que está inserida. O conjunto de tais elementos atribui à cena uma carga semântica de fluidez/permanência de limitação/possibilidades (Figura 102). O jogo permanente de oposição dialética não é presente na sua primeira fase, como podemos observar na mulher sentada, que se encontra no meio da extremidade direita da

tela ( Figura 130). As posturas do corpo, o espaço na tela a elas destinado, a existência de pássaro perto e a relação existente com as demais narrativas em suas respectivas telas estabelecem uma estreita relação entre as duas figuras femininas. Mas apesar da recorrência, os vinte dois anos (22) que separam as narrativas passam a significar muito pouco quando passamos para a observação de todos os elementos circundantes de contrastes. Em uma é aridez, na outra, possibilidades, a representação da tela de 1987 é isolada. O pássaro está em pouso/ataque e se encontra sem norte. Não há possibilidade de expandir-se. O monocromismo ocre ao seu redor impossibilita liberdade, ele é seco, rígido e, em muito, mais rígido e sólido que a gruta da tela de 2009, esta última tem amplidão, os horizontes se alargam. Estes são alguns elementos em que nos baseamos para mostrar alguns aspectos de modificação na pintura karimai que sustentem nossa informação de sua obra refletia, no início, tristeza, angústia e conflito. Ao chegar a maturidade cronológica, ele encontra equilíbrio na técnica, nas cores e no tema. É a solidão, a angústia e os entraves que se transformam em esperança, aprendizado e fé.

Karimai falava sempre do impacto que sentiu ao ver o azul das montanhas do Cariri, *De repente, alguém tirou os prédios da minha frente e a minha vista alcançou lá longe. Esse fundo, essa amplidão, diz respeito também ao futuro... existe uma perspectiva de andar, lá para frente; tem espaço...* (KARIMAI, (O Berro.2000). Karimai costumava subir essas montanhas para apreciar a paisagem e não é muito dizer que esse impacto, repetidas vezes afirmado, terminou por constituir um problema artístico não superado na sua obra. Na vasta produção de paisagens rurais, ele adota sempre a perspectiva aérea e cria muitos efeitos especiais para representar a amplitude dos horizontes naturais do Cariri. De acordo com Dondis, *a perspectiva tem fórmulas exatas, com regras múltiplas e complexas. Recorre a linha para criar efeitos, mas sua intenção final é produzir uma sensação de realidade* (DONDIS, op. cit.:75). Realidade muito explorada na arte karimai, pois na microrregião formada por Crato, Juazeiro e Barbalha, não se consegue percorrer mais de vinte (20) quilômetros sem se deparar com os aclives próprios da Chapada do Araripe e deslumbrar-se com a beleza do vale onde as referidas cidades se encontram.



Figura 119

Dondis (op. cit.) alerta-nos para as coisas que parecem não possuir estabilidade/equilíbrio e que, ao olharmos para tais coisas, conseguimos impor estabilidade impondo *um eixo vertical na base horizontal* no caso de um círculo. Diz ainda a professora que se a forma for irregular, a análise e determinação do equilíbrio é mais difícil. Dificuldade, desequilíbrio ou *não-concordância* promotora de tensão que impacta, desorienta, *é o meio visual mais eficaz para criar um efeito em resposta ao objetivo da mensagem.* (DONDIS, op.cit.:35). A pintura de Karimai, quando nas paisagens rurais, é como já falamos, refletida dentro de uma visão aérea; quando aportamos na paisagem urbana, essa recorrência tende a ser quebrada através da técnica de encaixes narrativos e, embora haja uma certa circularidade temática que possibilite ao interlocutor um “passeio” a partir de qualquer ponto de partida, há a quebra de equilíbrio ao arregimentar os elementos dispostos. Se há contrastes na instabilidade formal, na irregularidade, na complexidade, na justaposição e fragmentação; há harmonia na singularidade tonal, na sutileza e sequencialidade.

Quando nos debruçamos na produção artística karimai que tem como tema a figura humana, destaque para o feminino aqui trabalhado no 3.2, observamos que a composição deste é feita através de linhas bem definidas e segue, em sua grande maioria, o estilo renascentista de proporcionalidade, assim como proporcionalmente harmônico é a disposição deste no enquadramento da tela – ocupa, geralmente, lugar central da tela em equilíbrio com o eixo vertical, ou com a linha de base. Quando estes



se encontram em diagonal, o jogo de luz e sombra termina por estabelecer o processo harmônico. O contraste ocorre na contorção/tensão do corpo, nos fios de luminosidade que o envolvem através da utilização do clareamento; ou ainda, na inexistência/existência de todas as cores luminosidade branca em contraste ao vermelho de suas bocas. No momento em que o artista utiliza a técnica de contraste de justaposição episódica, a desproporção entre as figuras centrais e as narrativas “secundárias”, ou de fundo, impactam seus interlocutores pela profusão de informações e variações temáticas, que terminam por se caracterizar em uma espécie de “jogo lúdico” nas representações de figuras geltásticas, anteriormente faladas.

Incansável estudioso/pesquisador da/na arte visual, Karimai utilizou de muitos artifícios da perspectiva para criar ilusões de distâncias, de ponto de vista e de fuga, de linhas imaginárias do horizonte, enfim, de modificação tonal. Desta forma, articulando o pensamento de raciocínio poético – estado poético – de perturbação acidental, ele é o primeiro crítico do material que arregimenta – lápis, traço, pincel, tinta, papel, tela e um problema a ser construído, debatido, manifesto, re-velado. O estado poético é questionador, de adensamento, ele existe porque pesa, detém e instiga o artista que, por sua vez recria, redimensiona, faz arte. O resultado é o impacto, é o interlocutor receber o convite à inspiração provocada pela *poiésis*:

A arte tem função de reflexão, de fazer com que elementos que não são claramente definidos pelo discurso formal possam ser entendidos pelo sentimento, e por intuições que são sentidas. Faz com que eclodam nas pessoas as sensações de harmonia, de reflexão, de meditação e, sobretudo, de provocar o que seja o belo, no sentido de fazer com que as pessoas se elevem no comportamento e no sentimento. Evidente que existem muitas artes que levam as pessoas ao prazer ou à alienação, ao discurso panfletário, doutrinário, como por exemplo nas artes plásticas na Rússia no período da Revolução e na instalação do regime Comunista. Quanto à arte plástica em geral, ela não é somente um apelo visual, pois leva ao entendimento de coisas que ficam dentro da jazida da alma dos indivíduos, suscita meditações no sentido de poder fazer com que o espectador vislumbre possibilidades que não tinha pensado ainda, então ela é uma abertura de posições, de entendimentos e de raciocínios. (KARIMAI, O BERRO ED.28 – ABRIL DE 2000)

Feito o convite para olharmos aquilo que, de tão óbvio, não é visto é que a obra karimai nos apresenta exuberância de detalhes, trabalho consciente da técnica e possibilidades múltiplas de reflexão sobre o ser e estar no mundo e do mundo. Rostos enrugados, peles queimadas pelo sol, corpos contorcidos/tensionados pela dor, pelo desejo ou

impossibilidades. Pássaros em voo, cipós, armaduras de ferro, cravos que aprisionam se misturam a seres fantásticos e mitológicos; o do oriente e o do ocidente, a terra e o cosmos, o físico e o espiritual. Realidade e sonho, representação e ficcionalidade, desejos e castrações, possibilidades e limitações são temas recorrentes na produção de Luís Karimai. Tudo como reflexo da própria existência humana.

Por arregimentar elementos facilmente identificáveis a seres ou objetos existentes na supra realidade, a produção de Karimai foi muitas vezes classificada como de forte inspiração surrealista, ao que retrucava ser a proposta interessante, por ser uma revolução completa de visualizar *a paisagem interna do homem*; é o mundo dos guetos do homem, em que a arte virou um exemplo de expressão visual onde ela acontece:

É, sobretudo, a expressão do sentimento humano de forma visual, cenográfica, cênica. Saindo de si para os outros. Sem limites. A arte não cabe mais dentro de um quadro. Nesse sentido, a arte sempre será vanguarda. A arte abre caminhos para o pensamento. (...) Construir ou fazer escombros? A arte é poder absoluto, sobretudo para a juventude. O artista com um pouco ele faz muito; juntando proposições diversas ele faz uma coisa criativa. O artista vai mais fundo, associa de forma diferente. Os artistas, dentro da sociedade, é que buscam mais a vida, em tudo. O artista é aquele que procura. O artista precisa de muito trabalho, procurando a beleza, sendo sincero. O intuitivo direciona, mas é preciso trabalho; as conjunções ajudam quando você vibra nesta sintonia. A preciosidade é fugaz. KARIMAI (Jornal do Cariri, 2001)

Seres fantásticos/mitológicos, roupas armaduras/casulos, pássaros que se transformam em sentimentos/emoções, carros-homens, homens-plantas, caixas-casas, pessoas em desdobramentos/êxtases, corpos que se diluem e narrativas que se fundem em conexões que a mente racional não é possível alcançar. Esse é o jogo que Karimai utiliza de aproximação imagética de figuras/ideias contrastantes. Para execução de sua obra, assim como René Magritte ou Salvador Dali, Karimai utiliza o princípio de arte figurativa para que o interlocutor possa reconhecer o que foi combinado. Nesta perspectiva podemos afirmar que a obra de Karimai fala de perto com as experiências oníricas/surrealistas, corroborando, assim a escolha do nosso título, pois (...) *tentam ultrapassar a esfera do sentido e, em contato com a racionalidade do mundo moderno, ganham um efeito libertador (...) faz expandir o domínio da imaginação dentro do cotidiano da modernidade* (BENJAMIN, 1994:18).

Natureza morta (portfólio 04.2) não era o forte em Karimai, esta representação acontecia mais por encomenda e a maior recorrência nesta temática coincide com o

período em que o artista formou diversos grupos de consórcios para a comercialização da sua obra – os dois anos finais da década de noventa e início dos anos dois mil. A representação de abertura desta temática, figura 104, apresenta uma característica também incomum na sua produção: o pontilhismo; a figura 106 também difere um pouco dos elementos que caracterizam sua arte: a tinta mais encorpada e o traço menos definido. É nesta temática também que o artista se aventura mais na representação de figuras geométrica:



Figura 120

Karimai nos seus trinta e três anos de produção ininterrupta tematizou uma considerável margem de interpretações sobre a arte enquanto experiência do cotidiano, projeção do sensível, desnudamento da natureza precária do homem, ausente de seus afetos, bem como da transversalização da imagem descelebrizada como já nos referimos e, principalmente, a constante presença de ativadores do ser nos seus momentos de transbordo e tensões, denominados por ele de transcendentais.

Assim, concebendo o transcendente como valor transfenomenal, ou seja, como algo que se estende para além da aparência do fato ou do objeto em si, situando-se, portanto, em uma esfera mais profunda daquela quer da razão quer da experiência imediata, necessário se faz reforçar a premissa já largamente discutida de que todo empreendimento de esforço para configurar o artístico é, em linhas gerais, uma tentativa de ativar o transcendente. Impossibilitado do retorno na íntegra, a algo que julga tão significativo para de fato reencontrar o *humano*, surge o estímulo para, no plano da

expressão, recriar possibilidades de, se não concretizar esse retorno numa dimensão ampla, pelo menos “gritar” a sua urgente necessidade. Um desses caminhos é estabelecer na linguagem do tempo presente símbolos que permitam ao homem perpetuar a busca por aquilo que se lhe apresenta tão necessário, ao mesmo tempo em que efêmero e sem conceituação: o *êxtase*, o qual é constantemente manifesto no sagrado, no sonho, na relação a dois, agora passível de acesso pela via da experiência estética da arte karimai.

## 5. CONSIDERAÇÕES

Fortes laços afetivos sempre nos uniram à família Karimai. Quando ainda no plano físico, por várias vezes conversamos sobre o desejo que ele tinha de organizar, registrar toda a sua obra. Sabíamos da dificuldade para tal empreitada, julgávamos impossível pois não havia nenhum registro, mesmo que informal, a esse respeito. Com a possibilidade de um trabalho de pesquisa sério e bem orientado através da pessoa do Dr. Rodrigo Vivas sob a chancela da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, empreendemos a empreitada de, realizando o desejo de um amigo, galgar novos patamares acadêmicos na construção desta tese. Como não havia nenhum tipo de registro, o trabalho de catalogação passou a ser o primeiro passo, a discussão crítica ficaria para um segundo momento.

Os primeiros passos para a nossa pesquisa começaram por conseguir um fotógrafo para fazer o registro das obras em alta resolução, valemo-nos de programas de Extensão da Universidade Regional do Cariri, conseguimos estabelecer um vínculo de bolsa para alguns alunos desta IES, do curso de Artes Visuais. Discutimos sobre a necessidade e a relevância de divulgação nas redes sociais a fim de ampliar a abrangência do nosso intuito, criamos uma página no Facebook – Acervo de Karimai, como também um endereço eletrônico - e-mail: [acervokarimai@gmail.com](mailto:acervokarimai@gmail.com).; assim como fomos à imprensa (rádio e televisão) a título de divulgação e notoriedade para o desempenho da catalogação.

O trabalho tem sido um sucesso, as pessoas nos procuram para fazer registros e no período de três anos fizemos um apanhado considerável, conseguimos contato de obras em diversos estados do Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro, Paraíba, Brasília, Recife, etc) e algumas de outros países, como Alemanha, França e Argélia. Hoje estabelecemos uma pausa na catalogação por questões operacionais de cumprimento dos prazos no doutoramento, com mais de 1.000 (mil) trabalhos catalogadas. Por compreendermos a importância em darmos continuidade ao trabalho, optamos pela não impressão de um catálogo neste momento, tendo em vista a possibilidade de o fazermos posteriormente, de maneira mais consistente e completa.

O considerável legado do artista que está em poder da família, localizado no antigo ateliê, divide espaço com outros utensílios e atividades da rotina diária. A conservação da obra necessita de maior cuidado especializado, (fizemos a restauração de vários chassis, algumas telas necessitaram de molduras e sustentação de eucatex para conservar a integridade, há uma luta constante com cupins e traças). A localização do acervo dentro da estrutura habitacional não é adequada, pois fica nos fundos da casa, impossibilitando (ou causando sérias restrições) a acessibilidade pois, ir ao espaço do artista significa mexer com a rotina dos habitantes. O conjunto desses fatores associados à dificuldade financeira de manutenção e conservação do acervo nos impulsionou a um trabalho de assessorar a família a formalizar um espaço próprio para visitação, pesquisa e abertura de diálogos, assim como servir de ponte junto às agências de fomento e de mediação cultural a fim de consolidar o nome Karimai junto aos diversos setores artísticos culturais.

Realizar esta pesquisa reacendeu a memória das pessoas sobre a produção de Karimai, do seu legado enquanto homem e artista. Projetos adormecidos como o do espetáculo de dança, da Companhia Alysson Amâncio, sobre a arte karimai promoveu rodas de conversas abertas ao público, momento em que faltou espaço para acolher a quantidade de pessoas interessadas no assunto (Figuras 132 e 133), além das várias apresentações do espetáculo de dança contemporânea nas cidades de Juazeiro do Norte e Crato, no Ceará, e que foram sucesso de bilheteria com a venda de ingressos esgotada (figura 134). Ou ainda, a intertextual composição melódica do musicista Di Freitas que, em estilo da música armorial, nos sons do violoncelo, clarineta, piano, rabeca, percussão, flautas e didjeridu, uniram acordes orientais aos sons de ladainhas e cantorias do nordeste brasileiro em sugestiva e contagiante releitura melódica da arte karimai.

No percurso desses quatro anos de doutorado, fomos solicitados para entrevistas na televisão e rádios locais para falar sobre a importância da obra karimai dentro do cenário local. A solidão, inquietações e angústias próprias das pesquisas acadêmicas, normalmente solitárias e monológicas, em se tratando de Karimai, transvestiram-se em fios luminosos a tecer relações transpessoais a ponto de, em tão pouco período de tempo, fornecermos material para dois trabalhos acadêmicos em andamento (uma dissertação de mestrado em Biblioteconomia, na Universidade Federal do Pernambuco e

uma monografia de graduação em Artes Visuais, da Universidade Regional do Cariri), além de uma monografia concluída na área de Comunicação Social – Jornalismo da Universidade Federal do Cariri, a qual tivemos a honra de também participar como membro da banca avaliadora. Submetemos trabalhos e logramos êxito em várias comunicações orais, como também compomos mesas de conversas em importantes eventos científicos. Esses fatores, por si, garantiram e respaldaram o nosso futuro acadêmico ao pleitear a implantação de uma disciplina: *Manifestações e diálogos artísticos culturais no Cariri cearense*, de caráter optativa, onde pretendo dar continuidade a várias possibilidades de interpretação e crítica da arte karimai, assim como dos fazeres artísticos da região.

Não podemos deixar de mencionar as relevantes contribuições e ensinamentos adquiridos no convívio com os professores da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, tanto no período da integralização dos créditos, quanto nas várias oportunidades de orientações e conversas informais, sem os quais esta tese não tomaria corpo. As vacilações, desvios e equívocos cometidos são de nossa responsabilidade individual e aconteceram devido ao fato de, ao oposto das artes, quebrar conceitos cristalizados dentro do universo racional leva mais tempo e a resistência é maior.

Quando no início do nosso trabalho, o questionamento primeiro era saber o porquê de o nome Karimai está diretamente ligado ao Cariri e quais elementos eram arregimentados na transformação da vida para a arte. Estabelecido o diálogo de idas e vindas, inquietações, angústias e limitações; chegamos ao momento em que não nos sentimos satisfeitos e, embora esgotando todo o nosso potencial discursivo, ainda assim não abarcamos as possibilidades interpretativas da produção artística aqui em estudo, fato, inclusive, promotor de futuros discursos em pesquisas em diversas áreas do saber, com especialidade no campo das artes. No entanto podemos afirmar que conhecer a arte karimai é sair das barreiras geográficas em que essa arte se deu e alcançar o universal. Karimai representou as peregrinações do Cariri assim como representa todas as travessias da humanidade. Pesquisou o feminino e ultrapassou a barreira do gênero, pois maior que a dor da fêmea é a dor humana que é imposta a cada um de nós. Karimai sonhou impossibilidades e castrações que nos são impostos diuturnamente. Tudo, porém, com o suave, insistente e firme traço da continuidade, da possibilidade, dos novos voos que libertam pássaros internos.

Intensa é a travessia do romeiro que, ao expatriar-se, desnuda-se das amarras impostas para a entrega completa ao sagrado. O caminho feito externamente na ação do deslocar-se, termina promovendo a auto imersão. Ao re/velar tais processos de entrechoques e tensões internos X externos, Karimai potencializou através das representações pictóricas as sensações, os sentimentos e as emoções do homem no e do mundo.

Karimai produziu ininterruptamente por 33 anos; produção intensa sobre a intensidade promotora do transbordo: da fé, das angústias e aflições humanas, dos sertões e dos céus, do amor e das paixões, das junções dos continentes, da entrega... sua arte transborda em imagens, cores e técnicas. É conseguir chegar aonde só o sonho é capaz e assim refletir as parcelas de dores e alegrias existentes na aventura de viver.

Como tantos, Karimai expatriou-se e construiu sua história com perseverança, equilíbrio e coerência entre vida e obra. Sua arte foi autoral e por ele conceituada como transcendental. Transcendente no sentido de transbordo por não caber em si, de não aceitar pacificamente o imposto, de unir sonhos e realidades em um mesmo espaço, de alçar voos e se permitir prisões, é por fim viver admitindo as polaridades negativas/positivas e reconhecer-se ambivalente ao ponto de ultrapassar as barreiras que impedem uma vida autêntica. Nossa busca não se encerra, estamos apenas com um tênue fio dos muitos novelos existentes – VIDA, ENCAIXES E SONHOS: um olhar sobre a produção artística de Luís Karimai.



## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Revendo o Surrealismo. In: Notas de Literatura I. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ADORNO. T. Asthetische Theorie. Tradução de Artur Morão- Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, Lda. 1993

ANDRADE, Manuel Correia de. A Terra e Homem no Nordeste: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste. 7º Ed. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

ASSINE, Mario L. Análise estratigráfica da Bacia do Araripe, nordeste do Brasil. Revista Brasileira de Geociências. Vol. 22, Rio de Janeiro, setembro de 1992.

ARAGON, Louis. O camponês de Paris. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

BACHELARD, Gaston. A psicanálise do fogo [tradução de Paulo Neves] São Paulo: Martins Fontes, 1999b

\_\_\_\_\_. La formation de l'esprit scientifique. Paris: Vrin, 1972.

BOHR, Niels. Física atômica e conhecimento humano. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995.

BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique. Actes de la Recherche en Sciences Sociales (62/63):69-72, juin 1986.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In: Obras Escolhidas I. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Rua de mão única. In: Obras Escolhidas II. Tradução de Rubens Rodrigues Filho, José Carlos Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BÍBLIA Online. [WWW.bibliaonline.com.br/](http://WWW.bibliaonline.com.br/)

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2007

\_\_\_\_\_. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BRITO, Ronaldo[1949-]. *Experiência Crítica – textos selecionados*: Ronaldo Brito. Org. Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005

CAMPOS, Roberta B. C. Como Juazeiro do Norte se tornou a terra da mãe de Deus: penitência, ethos de misericórdia e identidade do lugar. *Religião & Sociedade*. ISSN 1984-0438. Rel. soc. Vol.28 no Rio de Janeiro, July, 2008

CHAVALIER, Jean. 1906. *Dicionário dos Símbolos*. 27 edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010

DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joazeiro*. Trad. de Maria Yedda Linhares. 3ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Ed. de Minuit, 1969. \_\_\_\_\_ e GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Ed. de Minuit, 1980.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: 34, 1995. DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Paris: Flammarion, 1996.

DIAS, Carlos Rafael. *Da flor da terra ao guerreiro cariri: representações e identidades do Cariri cearense*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Campina Grande – UFCG – PB, 2014.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. CAMARGO, JeffersonLuiz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

D'ONOPRIO, S. *Concepção retórica e concepção semântica da metáfora*. Alfa, São Paulo, 1980

ELIADE, Mircea, 1907 1986. *O sagrado e o profano / Mircea Eliade ; [tradução Rogério Fernandes]*. – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas – 9ª Ed*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n34, 2004

GARFINKEL, Harold. Studies in ethnomethodologie. New Jersey: Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1967. GAUTHIER, Jacques e SOUSA, Leliana S. de (coord.). Poder e potência – saber e ciência: uma pesquisa sociopoética. Salvador: Nepec, 1999.

GIDDENS. Anthony. As consequências da modernidade. São Paulo: Unesp, 1991

\_\_\_\_\_ Modernidade e identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOMES FILHO, João. Gestalt do objeto: Sistema de leitura visual da forma. 6ª edição. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

GRAMSCI, Antonio. Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

GULLAR, Ferreira. Sobre arte. Rio de Janeiro: Avenir; São Paulo: Palavra e Imagem, 1982.

HASUI, Y. Compartimentação geológica do Brasil. In: Hasui, Y., Carneiro, C. D. R., Almeida, F. F. M., Bartorelli, A., Geologia do Brasil, primeira edição. São Paulo, Beca Editora, 2012.

HOLANDA, Aurélio Buarque. Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988

HOFFMAN, Donald D. Inteligência visual: como criamos aquilo que vemos: tradução Denise Cabral de Oliveira. Rio de Janeiro, Campus, 2000.

KRISTELER, Paul. Pensamiento renascentista y las artes. In.<http://pt.scribd.com/doc/212642418/El-pensamiento-Renacentista-y-las-artes-P-O-Kristellerpdf#scribd>.

LAKATOS, Eva Maria & MARCONI, Marina de Andrade. Técnicas de pesquisa. 3a edição. São Paulo: Editora Atlas, 1996.

LUNA, Sérgio Vasconcelos de. Planejamento de pesquisa: uma introdução. 2a edição. São Paulo: EDUC, 1999.

MAIA, Veralúcia Gomes de Matos. *Caldeirão, Uma Comunidade Cristã de Camponeses*. 1987. Tese (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRGN. Natal.

MARQUES, Roberto. Contracultura, tradição e oralidade – (re)inventando o sertão nordestino na década de 70. São Paulo: Annablume, 2004

\_\_\_\_\_. *Objetos não identificados – deslocamentos e margens na produção musical do Brasil*. Ceará: Universidade Regional do Cariri – URCA, 2014

NAVES, Rodrigo. *A dificuldade de forma e a forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996

NETO, Lira. *Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão*, São Paulo: Companhia das Letras, 2009

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RAMOS, Graciliano. São Bernardo. Rio de Janeiro: Record, 1990.

SCHÜTZ, Rosalvo. *Filosofia em Metáforas: entre relativismo e dogmatismo*. Revista Espaço Acadêmico. Nº 164 – janeiro de 2005 – Mensal. Ano XIV – ISSN 1519-6186

SODRÉ, Muniz e LIMA, Luís Filipe de. *Um vento sagrado – História de vida de um adivinho da tradição nagô-ketu brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Teoria do símbolo*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Editora 70, 1979.

VIVAS, Rodrigo. *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

\_\_\_\_\_. *A história da Arte no Brasil: aspectos da constituição da disciplina e considerações teórico-metodológicas*. Artigo apresentado no III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual: reinvenção do humano – Anais – 09-11/jun/2010, PP. 513/525.

WÖLFFLIN, Henrich. *A arte clássica*. Tradução Marion Fleicher. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

## **OUTRAS REFERÊNCIAS**

### **JORNAL DIÁRIO DO NORDESTE**

- Luís Karimai, a nova revelação nas artes plásticas. Caderno de Cultura – 10 de junho de 1980

- O artista Luís Karimai, um dos melhores olhares da cultura em nossa região. – 10 de janeiro de 1985 –

- Nota do apoio da prefeitura a um curso de pintura em parceria com a URCA. 14 de fevereiro de 1985

- Luis Karimai e seu lado expressivo da arte. Caderno de Cultura - 27/03/86

- Luiz Karimai vence o concurso Talentos 92 – ele largou toda uma tradição oriental para viver em meio a religiosidade popular de Juazeiro. 14/11/92
- Luís Karimai - Caderno Vida e Arte (entrevista) – 16 de novembro de 1992
- Entrevista com Luís Karimai - 16/11/1993
- Luís Karimai e sua Arte – 11 de novembro de 1993
- Luiz Karimai ganha concurso Talento 93 – 147 obras de 73 artistas. O tríptico de Luiz Karimai, o primeiro lugar do Talento 93. CR\$ 70 mil. 11 de novembro de 1993
- Prisão e Liberdade – 08 de outubro de 1995
- Arte e Cultura renascem – 28 de julho de 1997
- Destaques Culturais – UFC – 11 de novembro de 1997
- A criatividade na Xilo – Luís Karimai faz curadoria – 07 de agosto de 2004
- O papel do Artista – Karimai: perfil – 10 de julho de 2006
- Oficina de Artes do grafite e da xilogravura – 09 de dezembro de 2006
- Artistas voltam de intercâmbio – 23 de dezembro de 2006
- Karimai fala do período de Oficinas – 20 de abril de 2007
- Aulas com Karimai – 22 de abril de 2007
- Curadoria da exposição Xilos-Cariri – CCBNB – 12 de maio de 2007
- Pesquisa de material – 11 de julho de 2007
- Caderno de domingo – Exposição de Luís Karimai – 01 de setembro de 2007
- Artista dialoga entre divindade e natureza do ser – 28 de junho de 2008
- Artista Karimai deixa saudade – 03 de agosto de 2010
- Minha música, minha embalagem – 16 de março de 2014
- Exposição de Luís Karimai – CCBNB – 07 de agosto de 2014 (Póstuma)

- Luis Karimai – Ele vive em Juazeiro do Norte, onde se refugia para produzir admiráveis desenhos. 13 de setembro de 1981
- Caderno de Domingo: Perfil 05 de janeiro de 1982
- Caderno de cultura- Luís Karimai e sua arte. – 25 de julho de 1982
- Perfil – Caderno de Cultura - O Pau-de-arara. – 22 de junho de 1982
- Luís Karimai – O fantástico na revelação da natureza. Segundo caderno 27 de março de 1986.
- Criatividade, a marca registrada do Talento/ 92 – 14 de novembro de 1992
- Karimai ganha novamente Prêmio Talento de arte. Divulgação da premiação. Social – 11 de novembro de 1993
- Vida & Arte. Três artistas são nomeados secretários de Cultura de municípios do interior do Ceará – 17 de fevereiro de 1997
- Menos de dois meses à frente da secretaria de Juazeiro, Karimai já dá a mão à palmatória: é mais fácil ser artista do que secretário – 20 de março de 1997
- Secretaria de Cultura cria Departamento de Artes Cênicas – 22 de março de 1997
- Beleza e Arte no Juazeiro – Caderno Especial: Coluna de Gilmar de Carvalho – 27 de setembro de 1997
- Exposição “Nossa Terra, Nossa Arte. 2000
- Arte e Cultura – 11 de fevereiro de 2003
- Oficina e Exposição do Artista Plástico Luís Karimai – 10 de julho de 2004
- Com o povo no coração. 20 de julho de 2004
- Sob a Bênção do Padim – Exposição Cariri é aqui – 06 de agosto de 2007
- Artista dialoga entre as raízes do oriente no Nordeste. Julho de 2008
- Karimai: vida e obra – 12 de abril de 2009
- JORNAL SESQUICENTENÁRIO
- Homenageados em Juazeiro – mais o prefeito, ex-governador, empresário, prefeito, sacerdote, Assunção Gonçalves e Annette Dumonlin. 24 de março de 1994

JORNAL DO CARIRI

– Karimai recebe prêmio de reconhecimento – página inteira no caderno de cultura. – 06 de novembro de 1997

– Cultura – 06 de novembro de 1997

– Entrevista – Exposição Schoenberg- 2000 Exposição do artista Luís Karimai – 23 de maio de 2000

– Caderno de Cultura A Alquimia do belo – setembro de – agosto de 2001

- Luís Karimai, um dos referenciais das artes plásticas caririenses –24 de novembro de 2002

– Luz nas sombras – 21 de agosto de 2005

– Caderno de Cultura especial – 24 de novembro de 2002

– Fim de semana – 31 de junho 2005

– Edição especial – Entrevista – 14 de agosto de 2005

LINHA DIRETA/146 – NOV/DEZ/92 (Informativo da Teleceará) 181 inscritos, 91 artistas.

#### JORNAL O ÁGUIA

Karimai em cores – Juazeiro do Norte – outubro de 2003

#### JORNAL O BERRO

– ed.28 – abril de 2000

#### JORNAL DA PRAÇA

- Cariri, espiritualidade e arte – entrevista com Luís Karimai - ano 1- nº09 JUL/AGO 1992

