

Desenhos para culto: os deuses de Pedro Moraleida

Dibujos para el culto: los dioses de Pedro Moraleida

Drawings for cult: Pedro Moraleida's gods

THIAGO ALCÂNTARA ¹

Universidade do Estado de Minas Gerais

Resumo

Este artigo apresenta uma das séries de desenhos criada pelo belo-horizontino Pedro Moraleida (1977-1999). Composto por 14 exemplares, o conjunto é intitulado *Deuses* e foi realizado no final da década de 1990, na sua cidade natal. Conhecido pela associação entre a sexualidade e a religiosidade, cruzada pela referência a diferentes autores, Moraleida utilizou o pastel seco e oleoso sobre papel para produzir os trabalhos. Por meio da literatura, foi identificado que os desenhos são uma complexa mistura de informações desempenhada por meio das linhas que elaboraram corpos grotescos e abjetos executados com vigor, o que registra uma aceleração de Moraleida no seu exercício. Essas imagens também foram relacionadas aos cartazes publicitários e às histórias em quadrinhos. Concluiu-se que as obras dão continuidade às ideias apresentadas pelo artista na totalidade da sua prática, principalmente porque há uso das palavras associadas aos personagens, o que reforça o seu discurso com a clareza.

Palavras-chave: desenho, grotesco; abjeto; publicidade; histórias em quadrinhos.

¹ Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG (2023). Habilitado em pintura no Bacharelado de Artes Plásticas da mesma Universidade (2022). Especialista em Mídias Sociais e Gestão da Comunicação Digital pelo Centro Universitário UNA (2012). Graduado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC Minas (2006). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3367745601384328>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3066-6394>. E-mail: thiago.alc@gmail.com.

Resumen

Este artículo presenta una de la serie de dibujos realizados por Pedro Moraleida (1977-1999), de Belo Horizonte. Compuesto por 14 ejemplares, el conjunto se titula *Dioses* y fue creado a finales de los años 1990, en su ciudad natal. Conocida por la asociación entre sexualidad y religiosidad, atravesada por referencias a diferentes autores, Moraleida utilizó pastel seco y oleoso sobre papel para producir las obras. A través de la literatura se identificó que los dibujos son una mezcla compleja de información realizada a través de líneas que elaboran cuerpos grotescos y abyectos ejecutados con vigor, lo que registra una aceleración de Moraleida en su ejercicio. Estas imágenes también estaban relacionadas con carteles publicitarios y cómics. Se concluye que las obras continúan las ideas presentadas por el artista a lo largo de su práctica, principalmente porque hay uso de palabras asociadas a los personajes, lo que refuerza su discurso con claridad.

Palabras clave: dibujo; grotesco; abyecto; publicidad; cómics.

Abstract

This article presents one of the series of drawings created by Pedro Moraleida (1977-1999), from Belo Horizonte. Composed of 14 units, the set is titled *Gods* and was created at the end of the 1990s, in his hometown. Known for the association between sexuality and religiosity, crossed by references to different authors, Moraleida used dry and oily pastel on paper to produce the works. Through literature, it was identified that the drawings are a complex mixture of information performed through lines that elaborate grotesque and abject bodies executed with vigor, which records an acceleration of Moraleida in her exercise. These images were also related to advertising posters and comic books. It is concluded that the works continue the ideas presented by the artist throughout his practice, mainly because there is use of words associated with the characters, which reinforces his speech with clarity.

Keywords: drawing; grotesque; abject; advertising; comics.

1 INTRODUÇÃO

Pedro Moraleida (1977-1999) foi um artista belo-horizontino que trabalhou principalmente na segunda metade da década de 1990, na sua cidade natal. Com uma produção caracterizada pela associação do desenho, da pintura e da colagem, o artista transitou livremente entre as técnicas, produzindo mais de 450 pinturas e 1450 desenhos, tendo as qualidades dessa última técnica como um dos seus recursos centrais. Por isso, ele criou imagens que apostam nas

linhas, curvas, pontos, cores contínuas e, principalmente, campos de confluência entre esses elementos, que, pela agilidade e violência de execução, aproximam-se do visual dos rabiscos. Propositivamente, Moraleida obteve respostas viscerais justamente porque, para o artista, o virtuosismo foi, em fundamento, substituído por uma pressa que pode ser associada ao seu curto período de produção, e, ainda, de vida. Também faz parte da obra do artista a realização de dezenas de experimentos sonoros e uma significativa quantidade de textos isentos de imagens, ainda em catalogação pelo instituto que leva seu nome e salvaguarda a sua produção, também em Belo Horizonte.

A obra do artista é constituída por forte apelo narrativo implicado na iconoclastia diante das imagens da cultura católica, com frequente associação à sexualidade por conta dessa dinâmica de destruição que culminou na revisão de diversos mitos. Dessa forma, cabe a essa sexualidade conduzir o argumento do artista, ainda que contaminado pelas histórias em quadrinhos, linguagem da publicidade e demais modalidades que permitem a aplicação textual. Deve-se salientar que a mesma sexualidade, seja ela livre ou acompanhada da religiosidade católica, caminha lado a lado com a morte, visualizada na mutilação dos corpos e rituais de sacrifício. Há referências a diversos artistas, especialmente aos componentes da Renascença, como Michelangelo e Bosch, e de teóricos que tratam da relação entre o prazer e a dor, como Bataille e Freud. Por outro lado, também tem-se espaço para ídolos da política, como Che Guevara, e das histórias em quadrinhos, como o Mickey Mouse. Aí está a coluna central da obra de Moraleida: propor uma nova vivência em que não há salvação diante da cruz; pelo contrário, ela é ignorada por vezes para que os bacanais, as conjunções carnavais e as demais modalidades do sexo, incluindo as violentas, aconteçam e se fortaleçam como proposta de convívio entre os personagens, sem hierarquias de valores diante das suas referências e que associa vozes em constante sinergia, ainda que toda a obra tenha o caráter do ruído mais perturbante por sua aceleração circunstancial.

Moraleida já foi visto em exposições individuais no Brasil e em mostras coletivas no exterior, como a 11ª Bienal de Berlim. Sobre as estratégias e condições das imagens de Moraleida, as quais desafiam o institucionalismo moralista dos indivíduos, das igrejas e até mesmo das escolas, Angelis e Miyada, curadores da exposição *Canção do sangue fervente*, realizada em 2018 no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, elaboram:

Seu leme parece ter sido a decisão de se colocar em desacordo com toda sorte de consenso, fosse ele estético, moral ou comportamental [...]. Trata-se de um grito pelo não conformismo e pela inquietude do pensamento [...]. Signos obscenos atuam como espelhos para tudo que jogamos para baixo do tapete em nossa prosa cotidiana e banal (Angelis; Miyada, 2018, p. 15).

Moraleida também deve ser observado pela materialidade dos seus desenhos, pois, para o artista, todo o suporte era válido – papeis, telas, lonas, chapas metalizadas e radiografias – desde que ele abraçasse a atitude de suas

múltiplas vozes. Com isso, as folhas de papel de pequenos formatos caminham junto a papeis em maiores dimensões, principalmente quando é a pintura que acompanha a tarefa de desenhar, disputando espaços. O artista também utilizou a caneta esferográfica, os grafites, os pastéis e os lápis com diversas cores para desempenhar a sua função, pois, para a obra de Moraleida, parece que mais vale a comunicação urgente, a agilidade e o volume do seu repertório.

Ainda que os seus trabalhos que compõe a série *Faça você mesmo a sua Capela Sistina* contem com maior reconhecimento por parte do público e tenham gerado protestos de alas conservadoras durante a sua exibição, em 2017, no Palácio das Artes, equipamento do Estado de Minas Gerais e localizado na capital mineira, esta pesquisa seleciona para a análise a série *Deuses* do artista, justamente porque ela foi totalmente dependente do desenho para a sua criação. Questiona-se quais são as especificidades estéticas desse conjunto, objetivando estudar a complexidade de Moraleida no que diz respeito à prática do desenho essencial, o que pode dar manutenção na preservação de sua memória e na divulgação de seu trabalho.

2 DIVINDADES EM SÉRIE

Composta por 14 unidades, cada uma medindo 32 cm x 44 cm, a série *Deuses* foi realizada com pastel seco e oleoso sobre papel (gramatura desconhecida). Não há relação imediata com a igreja católica, mas as divindades desenhadas são mitos endereçados à humanidade. Um dos seus exemplares é a *Deusa da Gargalhada* (cf. Figura 1). Por toda a série, vemos corpos peculiares, simplificados e específicos para esses personagens. Há caretas, berros, sorrisos e lamentos. Funcionando como uma coleção de figuras, semelhante ao praticado com brinquedos por crianças, a série *Deuses* se vale das características mais vigorosas do desenho para a sua composição. O que notamos são linhas grossas por meio da aglomeração gestual, sem deixar passar despercebida a presença efetiva dos pastéis sobre a superfície em branco do papel, sendo que a combinação desses dois materiais provoca a textura que é despertada e ofertada aos olhos, novamente, pelo gesto.

Figura 1 – Deusa da Gargalhada

Fonte: Instituto Pedro Moraleida (2024).

De acordo com Raquel Pelayo (2019, p. 7), pesquisadora da área das artes:

O desenho é uma forma imediatista de registo gráfico organizado que se baseia na apreensão e experienciação do mundo. É um processo que torna visível a nossa complexa experiência perceptiva de tudo o que está para além das fronteiras do nosso corpo multissensorial e a forma como filtramos, assimilamos e damos sentido a essa multitude de informações muito diferenciadas entre si. O registo gráfico resultante está imbuído de emoções que acompanham todo o processo de realização do desenho, nomeadamente através de toda a performance motora que o processo exige, e outros sentimentos porventura deliberadamente evocados que intencionalmente o desenhador quer expressar (Pelayo, 2019, p. 7).

Seguindo tal constatação, Moraleida organiza um mundo de fantasia e mitos com rigor, pois em todos os desenhos há presença de palavras norteadoras associadas aos corpos estabelecidos, optando por uma repetição dos títulos das obras, com o nome dos deuses, que também é frequentemente acompanhada de complementos personalizados nas possíveis vozes desses personagens. A abordagem sobre as palavras será mais desenvolvida ao longo desta pesquisa, mas,

à parte disso, é relevante dizer que o registro gráfico final é expressivo o suficiente para funcionar como um organizado rascunho de si mesmo, sem delicadezas e nuances por opção. A série de Moraleida é o seu preparo, a sua organização metódica em meio ao vigor, mas, também, um produto final que ainda sugere a pressa proposital pela falta de muitos detalhes, já que se ausentam vestimentas e adereços e se valorizam as silhuetas, como visto em Deus Cão, Deus da Chuva e Deusa da Glória (cf. Figura 2).



Fonte: Instituto Pedro Moraleida (2024).

Além do corpo dos deuses elaborados e das suas palavras, Moraleida também faz uso de cenários específicos para cada personagem, explorando a dimensionalidade do papel e evitando a redundância de um plano de fundo somente baseado no branco dos papeis. Tais composições também são simples e mais contornam os corpos retratados, sugerindo, também, a presença de luzes, da vibração, dos destaques ou de explosões nesses entornos. A composição desses cenários é por vezes orgânica, geométrica ou enriquecida por múltiplas linhas, ao ponto dos campos em que o artista investiu se tornarem sólidos.

Em todos os casos, as cores têm saturação, mas não há um padrão cromático entre os exemplares. Essas cores parecem ter sido escolhidas a partir das definições entre claros e escuros mais objetivas, pois o artista não pratica a composição de degradês, sombreamentos, hachuras ou pontilhismos. O desenho de Moraleida é baseado no imediatismo, não havendo espaço para o uso de correções sobre os corpos estabelecidos. Há interessantes preenchimentos. O uso das superfícies frequentemente expande o corpo do papel, parecendo negar as bordas e os limites físicos impostos, ainda que elas continuem sendo superfícies. Tal posição se assemelha ao que Derrida (1991, p. 77) entende pela concepção do espaço e do seu, conseqüente, negativo:

O espaço tornou-se portanto concreto por ter retido em si o negativo. Tornou-se espaço perdendo-se, determinando-se, negando a sua pureza de origem, a indiferenciação e a exterioridade absolutas que o constituíam na sua espacialidade. A espacialização, a realização da essência da espacialidade é uma des-espacialização e inversamente. E inversamente: este movimento de produção da superfície como totalidade concreta do espaço é circular e reversível. Pode-se demonstrar em sentido inverso que a linha não se compõe de pontos, uma vez que ela é

feita de pontos negados, de pontos fora-de-si; e que, pela mesma razão, a superfície se não compõe de linhas. Considerar-se-á desde então que a totalidade concreta do espaço está no começo, que a superfície é a primeira determinação negativa, a linha a segunda, o ponto a última. A abstração indiferente está indiferentemente no principio e no fim do círculo etc. (Derrida, 1991, p. 77).

3 DEUSES GROTESCOS OFERTAM ABJETOS

É importante associar os desenhos da série *Deuses* ao que é entendido como a qualidade do grotesco, tendo em vista que há desvios naturais, com deformações importantes e destacadas nos corpos de seus personagens, associando a figura humana à abstração e desafiando a anatomia mais harmônica e coesa. O grotesco é uma das capacidades do desenho de Moraleida, e, conforme aponta Juliana Mafra (2017, p. 46), pesquisadora em artes:

É curiosa a história em torno do surgimento da palavra grotesco, que advém de *grotto*, gruta em latim. O termo começou a ser usado quando foram descobertos, no final do século XV, as pinturas e os ornamentos da *Domus aurea*, a casa dourada construída por Nero em 68 d.C, que ocupava um terço da Roma antiga e que, depois de sua morte, foi soterrada servindo de fundação para uma outra cidade, as termas de Tito e Trajano e, no vale, o Coliseu, que pretendia esquecer e apagar o nome Nero de sua lembrança. Antes de ser preenchida por terra, a *Domus aurea* foi totalmente despojada de suas esculturas e seus revestimentos, mármore, ouro e pedras preciosas. O que sobrou, parte da arquitetura, alguns afrescos, ornamentos e figuras fantásticas, parte atribuída ao pintor Fabullo, foi interesse de artistas renascentistas e essas imagens, a partir de então grotescas, acabaram tornando-se moda no século XVI e logo puderam ser encontradas em paredes, tecidos, louças e na literatura (Mafra, 2017, p. 46).

Na célebre obra *Do grotesco e do sublime*, de Victor Hugo (2014), é possível aprofundar essa conceituação. Em contraste com a harmonia, o grotesco é, segundo a sua opinião, a mais rica fonte que a natureza pode oferecer à arte, sem restrições de gostos particulares (Hugo, 2014). O grotesco inclusive sempre esteve na arte, mesmo em períodos em que as ideias apontavam para uma busca pela beleza equilibrada. Ele indica que saímos do grotesco excitados o suficiente para desejar o novo, elevados a uma posição mais fresca da realidade que, por sua vez, é um ponto de partida conquistado pela comparação com outras estéticas (Hugo, 2014). Hugo (2014) também informa que o grotesco é parte constituinte da realidade e que se ele não está retratado na arte, portanto esta não é fiel à vida. Ele também não deve ser usado em detrimento de outras formas de expressão, como uma espécie de coadjuvante, cabendo um equilíbrio ou a total liberdade

de forma e de conteúdo, retornando à verdade das autorias, repaginando as ideias. É justamente daí que surgirá o contraste necessário para identificar outras expressões estéticas e o próprio grotesco, do pitoresco à caricatura, da comédia ao drama.

Observando os desenhos Deus da Floresta e Deus do Sêmen (cf. Figura 3), destacam-se os enormes pênis das figuras e as suas superfícies preenchidas por espermatozoides e grafismos, respectivamente, além de uma anatomia que parece misturar os corpos dos homens e partes inspiradas nos animais, como bicos e nadadeiras. As suas silhuetas também são distorcidas e deformadas, constituindo-se como bons exemplos daquilo que é figurativamente grotesco na série do artista, mas sem se distanciar do que é a vida, pois os personagens mitológicos são entidades que poderiam ser adoradas na realidade pelos indivíduos, já que se ama e se idolatra o sexo e a natureza na prática humana. As divindades de Moraleida ainda podem provocar o riso quando o público decide se despir da formalidade e se relacionar com a estética por essa perspectiva do grotesco, assumindo uma posição de ausência de bons costumes, distanciamento da formalidade e, até mesmo, da siseudez da sabedoria, como aponta Baudelaire (2017, p. 2):

O Sábio, isto é, aquele que é animado pelo espírito do Senhor, aquele que possui a prática do conjunto de fórmulas do divino, não ri e só se abandona ao riso tremendo. O Sábio treme por ter rido; o Sábio teme o riso, como ele teme os espetáculos mundanos, a concupiscência. Ele se detém às bordas do riso, como às bordas da tentação. Há, pois, segundo o Sábio, uma certa contradição secreta entre seu caráter de sábio e o caráter primordial do riso. Com efeito, para mencionar apenas superficialmente lembranças mais do que solenes, eu assinalarei - o que corrobora perfeitamente o caráter cristão d'Aquele que tudo sabe e tudo pode, o cômico não existe. E, no entanto, o Verbo encarnado conheceu a cólera; conheceu até mesmo as lágrimas (Baudelaire, 2017, p. 2).

Figura 3 – Deus da Floresta e Deus do Sêmen (esq. p/ dir.)



Fonte: Instituto Pedro Moraleida (2024).

Dando continuidade ao corpo do Deus do Sêmen e expondo o Deus das Fezes e o Deus da Flatulência (cf. Figura 4), o desenho de Moraleida também pode ser compreendido como parte do conceito de abjeto, definido por autores como Julia Kristeva (1982), na sua popular obra *Poderes do horror*. Ela diz:

A abjeção se constrói sobre o não reconhecimento de seus próximos: nada lhe é familiar, nem mesmo uma sombra de recordação. Imagino uma criança que engoliu precocemente seus pais, que se vê “totalmente só”, assustada, e, para se salvar, rejeita e vomita tudo aquilo que lhe é oferecido, todos os presentes, objetos. Ela tem, poderia ter o sentido do abjeto. Antes mesmo que as coisas *sejam* para ela – antes, pois, que sejam significáveis –, ela as ex-pulsa, dominada pela pulsão, e faz para si um território cercado pelo abjeto. Figura sagrada. O medo cimenta seu recinto adjacente a um outro mundo, vomitado, expulsado, caído (Kristeva, 1982, p. 5).

Já o pesquisador de filosofia Manoel Rufino David de Oliveira (2020) expõe que, ainda para Kristeva, é da definição dos abjetos a identificação e a permanência das sobras, dos restos, dos indesejados do corpo individual e do corpo social, ou seja, dos rejeitos que se contrapõem à objetificação pelo desejo de acolher e manter. Os abjetos não são nem sujeitos da dignidade consensual, nem os seus objetos para posse, ameaçando as identidades por meio do nojo, este que surge numa relação negativa com a comida e observando a sujeira, vários tipos de lixo e os dejetos humanos. Mas a urina, a matéria fecal e o muco, quando internos ao corpo, não despertam uma necessidade de ruptura pela repulsa e a identificação como um abjeto, expondo uma ambiguidade sobre a interpretação desses resíduos e um provável terror quando essas matérias saem dos seres e têm

presença identificada e guardada por eles.

Dessa maneira, sejam os espermatozoides aplicados na pele do Deus do Sêmen ou pelas figuras das divindades das fezes e da flatulência, Moraleida interage com os abjetos, os rejeitos do corpo idealizado, desafiando toda a realidade nos dizeres que os deuses proclamam: “dou vida a todos vocês”, “sou como todos vocês” e “cá estamos, senhores”. O artista aproxima os abjetos da realidade em tensionamento à ideia de Kristeva (1982), que sugere uma repulsa enérgica desses renegados por parte dos indivíduos que os estranham, pois, para Moraleida, tais substâncias fazem parte da vida e não são materiais mortos que culminam no medo e no desagrado. As divindades convidam e exploram a hipocrisia humana que garante que os componentes do corpo que não interessam sejam expurgados ao ponto de praticamente não existirem.

Sobre o gráfico dos desenhos, destaca-se o maior rigor com a elaboração do Deus da Flatulência, pois as linhas que o compõem sugerem o movimento aéreo dos odores indesejados em contraposição ao ar puro. Ainda que seja visto nos exemplares anteriores cuidados com as qualidades anatômicas dos personagens e o detalhamento dos cenários, nessa obra Moraleida mais aplica os recursos do desenho em função da figuração que independe da disposição e atenção do público para se comunicar.

Figura 4 – Deus das Fezes e Deus da Flatulência (esq. p/ dir.)



Fonte: Instituto Pedro Moraleida (2024).

4 PUBLICIDADE, QUADRINHOS E PALAVRAS DIVINAS

Já analisando as obras Deusa da Perversão, Deusa da Lascívia e Deus da Tristeza (cf. Figura 5) se destaca a centralidade com que esses personagens são colocados em prática. Moraleida explora a mesma posição em toda a série fazendo com que o seu trabalho seja associado aos cartazes da publicidade, já que, nesse tipo de expressão gráfica, notamos a mesma centralização para a oferta de produtos devido à necessidade de impacto imediato das mensagens. Conforme

Maria Alice S. Ferreira (2011, p. 24), pesquisadora da área da comunicação:

Tratamos aqui o cartaz como uma peça gráfica, que tem o intuito de comunicar/informar e divulgar algo para alguém. Geralmente seu suporte é o papel. Seu conteúdo é de caráter temporário e estão presentes basicamente textos e imagens dispostos segundo o princípio básico da legibilidade. A disposição no espaço de exposição também implica os aspectos de legibilidade, sendo almejado estar localizado onde há grande circulação de pessoas, bem como uma localização que propicie uma boa visualização da peça. Seu tamanho geralmente se ajusta à padronização do papel e de seu aproveitamento (Ferreira, 2011, p. 24).

Em Moraleida, as ofertas desse suporte são divindades que provocam o público com seus nomes, dispostos como os títulos chamativos de cartazes publicitários. O subtexto que acompanha a Deusa da Perversão – “todos me amam” – também pode ser entendido como o *slogam* de um produto, ou seja, aquilo que é comumente compreendido como uma frase de forte impacto, com fácil memorização e que resume as características de uma unidade ofertada. Já no caso da Deusa da Lascívia, as palavras aplicadas no entorno do corpo – “cabritismo”, “luxúria”, “libidinagem”, “sensualidade” e “hmmm” – parecem ser inspiradas pelas qualidades de um produto ofertado em um cartaz promocional, especialmente pela onomatopeia que sugere o desejo e o sentimento de prazer.

Figura 5 – Deusa da Perversão, Deusa da Lascívia e Deus da Tristeza (esq. p/ dir.)



Fonte: Instituto Pedro Moraleida (2024).

Já o texto dito pelo Deus da Tristeza – “estou condoído” – é equivalente a uma aplicação de balão de fala de uma história em quadrinhos, composto por rabicho, a parte que liga o personagem ao balão de fala, determinando o dizer objetivo desse Deus. No já visto Deus do Sêmen, há uma construção semelhante. Toda a série inclusive pode ser associada aos quadrinhos justamente porque é dependente de personagens que parecem ter sido retirados desse tipo de publicação

quando a sua abordagem é infantojuvenil; porém, nesse caso especial, faz-se a relação imediata pelo recurso gráfico que abarca o texto ainda que ele seja a única manifestação objetiva dessa linguagem na série, já que Moraleida não apresenta outros componentes, como a divisão geométrica dos planos em quadrados e retângulos. Entretanto, como os deuses são acompanhados de textos para além dos seus nomes, essas informações também parecem ser retiradas de quadrinhos, em alguns casos, como no Deus das Fezes, pois estabelecem um diálogo imediato entre o personagem e o receptor, faltando-lhes somente as molduras de balões de fala para exposição óbvia dessa comunicação.

O artista insere, no Deus da Tristeza, duas cruzes ao lado do seu corpo. O texto dito tem relação com o cristianismo que afirma, popularmente, que Cristo é a manifestação do Deus Condoído, aquele que clama por uma misericórdia superior. É curioso também notar o uso do roxo para a composição do Deus da Tristeza e das suas cruzes, pois tal cor simboliza, notoriamente, o luto da igreja católica pelo sofrimento de Cristo, sendo utilizada especialmente no período da quaresma. Vale lembrar que Cristo foi crucificado ao lado de outras duas cruzes, de acordo com o disseminado pela cultura católica (para a crucificação do bom e do mau ladrão). Por essas inserções de Moraleida, é viável imaginar que o Deus da Tristeza pode ser a sua própria versão de Cristo, mesmo que não haja um texto que garanta a confirmação dessa hipótese.

Tratando especialmente das palavras que existem nas obras, observando os últimos exemplares da série, nos desenhos Deusa do Esquartejamento, Deus da Tortura e Deus do Desespero (cf. Figura 6) destaca-se que as palavras funcionam como rótulos para a identificação imediata de identidades, fazendo supor que determinada divindade corresponde a certa realidade humana e pode a atender por meio de preces e súplicas. Já os deuses que podem agir pela maldade devem negar os pedidos humanos orientados pelos dizeres objetivos de Moraleida; e isso prevalece em toda a série.

Figura 6 – Deus da Tortura, Deus do Desespero e Deusa do Esquartejamento (esq. p/ dir.)



Fonte: Instituto Pedro Moraleida (2024).

Além disso, as palavras também dão a ideia da totalidade da obra de Moraleida, humorada, irônica, provocativa e iconoclasta. O artista se oferece altivo diante do falecimento da moralidade e dos costumes que ele mesmo provoca, com a sua caligrafia ruidosa, de linhas quebradas, às vezes quase ilegível e composta somente por letras em caixa alta, manifestando palavras que se ligam aos corpos por proximidade e adaptando-se, por vezes, às silhuetas desenhadas. Moraleida escreve principalmente em preto, mudando de ideia ao escrever o nome do Deus do Desespero, cobrindo a sua ideia anterior, ilegível, sem pudores.

Há um berro no ar. É essa atitude que expõe a integridade do artista – ele é, está, agora e para sempre. Sua obra é garantida pela manifestação dos seus ruídos, no desenho de corpos e, certamente, nas colagens e pinturas também criadas, mas as suas palavras associadas à figuração apoiam justamente o manifestar da sua mensagem, esta que, de uma forma ou de outra, leva a imaginar a sua personalidade, uma gama de qualidades que circundam a urgência de pensar e de viver. Nas palavras da pesquisadora em artes Veronica Stigger (2006, s. p.):

O que parece estar no fundamento tantos dos textos quanto das imagens de Moraleida é uma mesma “vitalidade agônica”. *Agon* significa luta, combate, mas também angústia, aflição; e “agonia”, na linguagem médica, designa o estertor. A mortalidade, em Moraleida, não é apenas prenúncio ou ânsia, mas a própria fonte da paradoxal vitalidade de sua arte. Não há trabalho seu que não esteja impregnado dessa vitalidade fúnebre, como se cada peça prenunciasse o suicídio aos 22 anos, como se cada peça se constituísse como um grito – um grito, ao mesmo tempo, de agonia e gozo (Stigger, 2006, s. p.).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo entender parte da obra de Moraleida manifestada por meio dos seus desenhos da série *Deuses*. Foi tranquilamente possível perceber que o artista trabalhou com vigorosidade para a criação de imagens que estabelecem uma intrincada rede de informações, comunicadas por meio das palavras, especialmente, que, por sua vez, apontam para a sua enorme obra em totalidade.

Para estudos futuros, recomenda-se buscar por séries do artista que tenham unidades diferenciadas da série *Deuses* para análise, na pintura e na colagem, pois a sua extensa obra pode gerar diversos estudos, enriquecendo a disseminação desse trabalho brasileiro que, vale ressaltar, precisa ser preservado pelo ambiente acadêmico, tal qual por museus e curadorias particulares.

Sendo assim, reitera-se, em Moraleida, a urgência da sua produção. Em todos os exemplares estudados, é possível identificar certa agilidade, caracterizando as emergências de um desenho rico em argumentos, mas simples em detalhes. Poderia-se dizer que os desenhos da série *Deuses* são aproximados

de rascunhos ou mesmo da criação de uma criança, mas o que seria do desenho se não pudesse interagir com todo o aparato motor do corpo e com a imaginação, tendo esta como uma potência que bebe das fontes vividas por etapas da vida e da morte?

Referências

ANGELIS, C. de; MIYADA, P. *Canção do sangue fervente*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.

BAUDELAIRE, C. Sobre a essência do riso. *Revista UFG*, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 1-10, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48111>. Acesso em: 22 abr. 2024.

DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.

FERREIRA, M. A. S. *Cenas em cartas: intersecções de uma comunicação visual urbana da Paris oitocentista e da São Paulo contemporânea*. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4357/1/Maria%20Alice%20S%20Ferreira.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2024.

KRISTEVA, J. *Powers of horror*. Nova York: Columbia University Press, 1982.

MAFRA, J. S. *O amargo humor da arte contemporânea*. 2017. 238 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/EBAP-AQPGQ7>. Acesso em: 22 abr. 2024.

OLIVEIRA, M. R. D. de. O conceito de abjeção em Júlia Kristeva. *Revista Seara Filosófica*, Pelotas, n. 21, p. 185-201, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/seara filosofica/article/view/19975>. Acesso em: 22 abr. 2024.

PELAYO, R. *Ensino do desenho: pedagogias, conflitos e desafios*. Porto Alegre: Homo Plasticus, 2019.

STIGGER, V. Pedro Moraleida: arte, gozo, morte. In: AJZENBERG, E. (org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: USP, 2006. p. 177-181.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

Submissão: 25/02/2024
Aprovação: 18/04/2024

