

A TAREFA INFINITA

NELSON MARAVILHAS JUNIOR



A TAREFA INFINITA

NELSON MARAVALHAS JUNIOR

NELSON MARAVALHAS JUNIOR | EDITOR

1ª EDIÇÃO | BRASÍLIA | 2007



TODOS OS NOMES, O NOME

Admiral Nelson | Admirável Nelson | Almirante Nelson | All mirante Nelson | Ao mirante,
Nelson | halfnelson | doublenelson | **Nelson** | Nelsonho | Neofilho | Neo Sol | Neosom |
Neo son | Neosonido | Nelson | Nerso | Newson | Nihilson | Nilsen | Telson | | Amarasfalhas
| Bagatelas | Flamengalhas | Hangardomaravalhas | Insignificâncias | Macaralhas |
Macnavalhas | Macumbalhas | Madeiravalhas | Mahaviralhas | Marabaja | Marabálhas |
2 Maraballa | Maracálhas | Maracangalhas | Maracanalhas | Maracanã-lhas | Maracatuvalhas

| Maracendalhas | Maracutalhas | Marafalhas | Marafundalhas | Marajálhas | Maralhas |

Maramigalhas | Maranatalhas | Marassaltos | Marasmavalhas | Maratimbalhas | Maratonalhas |

Maravalhas | Marauvalhas | Maravalhax | Maraválias | Maravedis | Maravilhas | Mardecanalhas

| Mardenavalhas | Mardesargaços | Mardeserralhas | Marvalhas | Mascarillas | Mirabilhas |

Mirabolâncias | Mqrqvqlhqs | Ninharias | Sarandalhas | Urubuvalhas | Varavachas | II | Filho

| Filho de Deus | **Junior** | Júnior | Segundo | 2° | Son | *Vivat Mascarillas, fourbum imperator* 3



Para Flora, Jonas e Raul,
e Juliana

© 2007 by **Maravalhas**

Concepção geral do Editor

Agradecimentos

Juliana de Souza Silva

Elyezer Szturm

Grace de Freitas

Capa e projeto gráfico

Artwork Design Gráfico | Marcelo Terraza

Fotografia das obras

Vinicius Goulart

Revisão

Luciana Vento

Tiragem

500 exemplares

Maravalhas Junior, Nelson

M311 **A tarefa infinita** / Nelson Maravalhas Junior; [prefácio de Grace de Freitas, posfácio de Cíntia Falkenbach]. _ Brasília : Ed. do autor, 2007.
112 p. : il. (policromias) ; 22,5 cm.

ISBN 978-85-907405-0-6

1. Pintura. 2. Artes visuais. I. Freitas, Grace de. II. Falkenbach, Cíntia. III. Título.

CDU 7

ÍNDICE

O Editor	7	Apresentação
Prefácio Grace de Freitas	9	A pintura ao ponto
Nelson Maravalhas Jr.	10	A Teoria das cores
	10	A Arte é uma teia de aranha
	13	<i>Sumballein</i>
	15	Pintura: Medicina das Almas
	17	A Tarefa Infinita
	19	Isagoge
	20	Por uma pintura alegórica
	24	O espectador interno, inconstante
	26	A atenção
	27	Pintura literária, Literatura pictórica
	29	Breves considerações sociológicas
	30	A qualidade
	32	A hipótese fenomênica de arte
	33	História da Arte como oposições ou feixes
	39	Análise formal wölffliana
	42	Bases cognitivas do imaginarium
	45	Narrativa
	49	Bases antropológicas do imaginarium
	50	A invenção da riqueza
	52	Bases psicológicas do imaginarium
	55	O desaparecimento do ‘Inconsciente’
	57	Surrealista, eu?
Posfácio Cíntia Falkenbach	62	O Medievo em Maravalhas um Mago da pintura



Apresentação | Trabalhem por uma Arte Imarcescível e Monológica*

Dada a repugnância de Nelson Maravalhas Junior por qualquer espécie de propaganda de si, ao trabalho minucioso de preparação de um público para suas pinturas, vemos nascer o projeto de publicar “A Tarefa Infinita”. Aqui o público desapareceu e o relato das pinturas se torna o relato de si mesmo na solidão de um monólogo. Nelson Maravalhas vestirá assim, nestas páginas, as roupagens do histrião trágico, mas ele não pretenderá com isso tornar-se um especializado operador do sensível. Não é isso que interessa a Nelson. Outra é sua arte; vislumbrada em algumas pinturas – ele as chama de “arte de concepção monológica”- é a arte de quem fala tendo o vazio diante de si. Ele observa sua obra colocando-se no ponto de vista do observador e, esquecendo-se dele, o substitui. Circunstância essencial, é a música do esquecimento, sem testemunhas.

Nada seria tão mortificante quanto tratá-la só em termos estéticos. Se uma obra pode ser considerada monológica será aquela de quem enunciou sua fórmula. Nestas obras podemos mover-nos livre e obliquamente e, aos nossos passos sempre nos responderá o som - eco de um imenso monólogo – de um fantasma musicista tocando um solo, atravessando anos e contradições. Possível só a partir de uma perfeita solidão, eliminando qualquer interlocutor visível, só lhe resta seu labirinto solitário. A solidão é o mais poderoso de todos os alucinógenos! O

que o seduz nela é o entusiasmo da idéia, a concentração da atenção, a febre da mente. Só o pressuposto da solidão pode permitir a Nelson a indiscreta empresa de julgar-se a si próprio.

Este livro se dirige a um cenáculo de pintores e adoradores de imagens – os diversos públicos atraídos por obras de arte. Nem o temor de criar um exército de inimigos implacáveis e poderosos o impediu de publicar este livro. Nelson está ciente que seu dever aqui não é o de criar razões para que sua pintura se torne admirável – pois isso a modificaria apenas para si e não para os outros – e sim o de colocá-la em uma taxionomia e em uma história mais larga do que ela.

Suas teses são rápidos esboços inúteis da arrogância e da blasfêmia. O Tempo irá justificá-las, ou as desbaratarão.

O Editor

PS.: N.M também produz um outro tipo de pintura que chama de “experimental”, de caráter mais lúdico, mais matérico, mais pictórico, e nada alegórico. Produz, ainda, desenhos em algumas categorias que nomeia como “espontâneos” (desenho e cor a partir do branco do papel), “interferências” (em imagens pré-existentes, sobre os quais editou um livro como o mesmo nome), e “projetivos” (sobre manchas de tinta, chá, café, cevada). Por fim, cria suas “feticharias” objetos bastante estranhos a partir de materiais os mais diversos.

* Colagem quase-cubista de paráfrases a partir de texto de Roberto Calasso sobre *Ecce Homo* de Nietzsche, em 49 degraus, pp. 40-42, Cia. Das Letras, 1997, com pitadas de Borges aqui e ali.



A pintura ao ponto*

Nelson Maravalhas trabalha a sua matéria pictórica com precisão e de maneira contínua. Frente às propostas artísticas contemporâneas, sua originalidade reside no modo com que ele vem tratando as questões modernas e as questões da tradição, situando sua obra em um lugar a salvo dos enquadramentos atuais. Às questões da modernidade, Maravalhas as responde permeando-as pelo tratamento da invenção de memória, remetidas ao texto pictórico, indagando sua própria produção. Por sua vez, essa produção se desdobra em desenhos, pinturas, objetos e cenários, para delimitar o campo de sua matéria pictórica. Aos termos da tradição, a perspectiva linear – aí inserida como uma ordem autônoma de significação – é a resposta que provoca a tensão necessária. É, portanto, sobre o **esquadrinhamento da perspectiva** que surge a outra cena, na qual o artista não é o ator da história, mas ao contrário, é tomado pela invenção a-histórica, cuja ancoragem se faz no ponto geometral. O sujeito da a-história e o ponto geometral emergem para o reconhecimento desconfortável das possibilidades de interferência e comunicação do transitório e do permanente. É a figura que pergunta algo ao Maravalhas. A ele cabe elaborar com todo rigor propiciado em sua produção na utilização das mãos, dos pincéis, das cores e das luzes, da geometria e da perspectiva linear, dos volumes e das superfícies da ordem e da desordem do sujeito. Projeta imagens que acontecem

em um espaço cenográfico, onde transita a figura, que nem se desagrega e nem se dissolve. Essas lhe fornecem os recursos necessários para situar a narrativa em uma lógica implausível, atemporal, situando-se no tangível espaço e lugar do **ponto/sujeito**. Não são raras as vezes em que o artista atravessa a matéria pictórica com respostas escritas, para conduzir uma experiência de sentido. A pintura de Maravalhas provoca **sensação de deslocamento** a partir da potência da imaginação, obcecada pela sua tradução literal. Do ponto à linha, ao risco, à figuração, são encenadas relações intertextuais e contextuais. Aí se vislumbra Brasília ou Chicago, ficção científica ou rock, magia ou matéria, em um jogo que se remete e se espalha de um trabalho a um outro. A potência da pintura que fala aos nervos – aos sentidos – é trazer para o visível esse mundo à esfera das individualidades.

Profa. Dra. **Grace Maria Machado de Freitas**

Brasília, 9 de dezembro de 1993

* Texto originalmente impresso no folder da exposição “Xamãs, haverão?”; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, fevereiro de 1994. O folder **não** foi remetido à *mailing-list* por ordem da então diretora do MAC Lisbete Reboló por achar indecente a pintura O Zahir, nele reproduzido.

A Teoria das cores

Pego um pouco de céu, para fazer a vegetação,
e misturo uma colher de ouro em pó
Coloco uma pitada de ouro em um copo de sangue
E mexo até criar a carne das abóboras
Polvilho sangue seco por sobre um metro de céu
e obtenho a cor da morte por desesperação.

Depois me lembro
de que se num buraco colocasse
Céu, Sangue e Ouro,
Eu assim cobriria o buraco
com a terra que ele tinha.
E mais me lembro ainda
de que se a um balde de nuvem
adicionasse a essência da noite
teria como resultado
todas as cinzas
dos homens já cremados

10 (jogarei um pouco destas cinzas
sobre minhas pupilas incandescentes).

A Arte é uma teia de aranha

Teia de aranha
De fios de água-viva.
Algumas pequenininhas
apanham apenas
os olhos que as vêem:
grudam no visgo as pupilas.

Certas teias são arrogantes,
grandes, querem apanhar cabeças.
Outras com fios de fibra são fortes,
e, do corpo, a arquiteta
só quer o tronco.
Algumas limpam, misóforas,
de sua estrutura
seca bolha de sabão,
qualquer formiga ou percevejo
que não lhe agrade o cheiro.

Daquelas que faço parte,
falo agora, enfim:
além de grandes e arrogantes

são também históricas, e da presa
querem tronco, membros e cabeça.
Daquelas que imito
quero o visgo e a trama:
visgo para não-esquecimento
e trama para atordoamento.

Sou anfitriã severa:
convivas se sentam no chão
e morrem de sede.
Na saída, mordidas como *souvenir*.
Casa de linhas essa minha
- radiante como um sol preto e branco
desenhado por uma menina estrábica,
intoxicada e gorda.
Casa de círculos e círculos,
Lá no centro, a louca esfomeada
(*l'universelle araignée*).

De manhã,
o orvalho tão fresquinho

as linhas cobre de gotículas.
É casa bela
construída com pérolas transparentes
donde o noivo fugiu em disparada:
a arte é fêmea do gênero devoradora.
A teia é pintura de gênero, cena doméstica,
mãe virtuosa, serviçal trabalhadora,
ao mesmo tempo que é
fanfarronice, bebedeira, devassidão.

A casa é alegoria da teia.
A casa como uma cebola,
Cebola cortada em rodela.
A casa é essa teia, a casa é a arte, a arte essa cebola.
Tua lágrima é a pérola da teia na manhã orvalhada.
Ou é a gota de orvalho teu olho,
Leitor,
que eu quero devorar.
Teu olho globo,
Salgado, liso, não visgoso.



Sumballein

O símbolo é uma nuvem (ou uma constelação): não há um foco, e sim um conjunto de desdobramentos. A partir de um significado original partem-se ramificações e duplicações até que em nuances tornam-se um outro conjunto de desdobramentos de caráter oposto ao anterior; este outro grupo será antitético ao primeiro.

Então o símbolo tem duas faces, e em cada uma existe um constelação particular.

Originalmente existia uma curiosa espécie de talismã. Os gregos quebravam algo ao meio – um prato de cerâmica, um osso esculpido, um bastão de madeira polido – e davam cada metade para pessoas que iriam se afastar por muito tempo umas das outras. Caso elas ou seus herdeiros pudessem se re-encontrar um dia, uniriam as duas metades e ... *Shazam!* se reconheceriam novamente.

Àquele objeto partido davam o nome de *Sumballein*, signo de reconhecimento, raiz do termo atual “símbolo”.

Como dizia no início, o símbolo é como uma nuvem. As nuvens são condensações de gotículas d’água. Suas formas são dependentes das condições atmosféricas – pressão, temperatura, ventos. Embora os re-

pertórios de suas formas sejam finitas, infinitas são suas variações. Desde a primeira nuvem formada, nenhuma jamais foi igual à outra. “*Otros histriones discurrieron que el mundo concluiría cuando se agotara la cifra de sus posibilidades; ya que no puede haber repeticiones (...)*”¹.

Assim é a pintura e o trabalho do pintor: uma **tarefa infinita** com variações. (Mesmo trabalhando sobre um plano bidimensional, definido e definidor).

Entretanto, se as formas criativas são infinitas, infinitas não são as interpretações destas formas. Interpretações infinitas de uma obra, supostamente aberta, é impotência deletéria. Há de haver um campo de pertinência, uma nuvem de significados relevantes, fora dos quais certas interpretações são inócuas. Para que o relâmpago do reconhecimento seja disparado, as fendas dos cacos do *sumballein* devem se casar com os dentes.

1. Jorge Luis Borges, “Los Teólogos”, in. *El Aleph, Obras Completas*, Emecé Editores, 2006, vol. 1, p. 589.



Pintura: Medicina das Almas

Ponto Um

Uma de suas funções é de ocultar a terrível aflição do tédio: quando a mente não está disposta a atender às suas próprias questões internas, refletindo ou meditando. A mente então necessita de objetos externos para a sua concentração, do contrário sofreria de um estado de desordem: uma infinidade de idéias sem nexos ou relação sucedendo-se e tumultuosamente umas às outras.

O tédio é uma doença dolorosa e destrutiva. Só a pintura pode contrabalançá-la ao oferecer ao indivíduo objetos artificiais de atenção. A atenção é o preliminar ativo para todas as demais faculdades, e, é, por sua vez, ativada por um nexo incansável entre necessidade, desejo e curiosidade.

Para realmente apreender uma pintura, requisitos de tempo, persistência, experiência e conhecimento são imprescindíveis.

Hoje, teríamos todos estes predicados?

[Parafraçando *abbé* Du Bos (1719) e Condillac (1759) quando este construiu sua ficção da ‘estátua que aprendeu a ter percepção visual’]²

Ponto Dois

Descobrir o que um pintor quis dizer [suas intenções] por meio de uma pintura é como tentar reunir novamente o fogo, as cinzas, e a fumaça para reconstruir um objeto que se queimou. Seria possível fazer o caminho inverso, esta mecânica em reverso, e recriar este sentido/fênix que se dissolveu em fogo, cinza e fumaça?

Em suma, se pode reviver o vivido dos outros?

2. Conforme citado em Michael Baxandall, *Sombras e Luzes*, Edusp, 1997.

Siglos de siglos y solo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...

Para tornar visível, quase palpável, o exterior do animal humano no meio em que ele vive, para desmontar o mecanismo de suas paixões, explicar o funcionamento e os meandros de seu raciocínio, a aberração de seus sacrifícios, a eclosão natural de seus vícios, para exprimir a mais fugaz de suas sensações, (...) forjar um instrumento incisivo e poderoso, criar uma paleta de tons novos, um vocabulário original, uma nova língua.

Jorge Luis Huysmans
Joris-Karl Borges

A TAREFA INFINITA



*O objeto, ponto de convergência do conhecimento, se distancia mais e mais, de sorte que ele, para a auto-reflexão crítica do saber, acaba por constituir o “ponto infinitamente distante”, **tarefa infinita** do conhecimento.*

Ernst Cassirer

Isagoge

É com imenso temor que escrevo a primeira frase deste texto.

Li em algum lugar, já não me lembro onde, que se até o momento ninguém te acercou com uma boa explanação acerca de teus atos e obras, a obrigação é tua de te explicares! Em um café, após ter cometido um ato aparentemente insano, não é possível levantar o braço e gritar: “Garçom, um exegeta, por favor!”

A explicação da pintura é uma coisa importante demais para ser deixada *fora* das mãos dos pintores! Assim sendo, como pintor, trago a mim a responsabilidade. O texto que virá tentará responder a três questões acerca da minha pintura: do que se trata, que elementos existem nela, e como eu os apresento.

Dentro da anomia, da falta de regras e parâmetros da arte feita hoje, devo apostar todas as fichas na constituição de um ‘campo’ no qual estarei me autorizando a instaurar meu próprio *nómos*, minhas próprias regras de conduta a uma obra que deve trazer consigo, como fundamento, o princípio de sua própria percepção como obra. Estou aqui reivindicando o direito de ser juiz, de instituir os critérios de percepção e de apreciação da minha produção pictórica. O texto que virá será uma análise que vê a obra como algo autônomo, independente das condições sociais de sua produção. E não poderia ser diferente, pois é o autor falando da própria obra, portanto, o ângulo de visão, o ponto de vista é, necessariamente, interno. Deixo aos observadores e aos críticos 19 descobrirem as – sempre mais prometidas que encontradas – relações desta obra com seu momento histórico, mostrar seus vínculos com a situação sociopolítica, se isso for de alguma forma possível...

Por uma pintura alegórica

Farei aqui uma vindicação. Irei exigir a restituição do direito de existência de um certo tipo de pintura. Na extraordinária abertura da arte contemporânea para todos os tipos, mídias e maneiras de se fazer arte, um gênero – malsinado pela violência simbólica – foi posto no limbo: a pintura de figuração alegórica.

A pintura que apresentarei neste livro é deste gênero, isto é, trata de alegorias, com seus prodígios e vertigens. Mas, o que é uma pintura alegórica? Alegoria (Gr. *allegorein*, falar em público, diferentemente) consiste em apresentar idéias sob forma figurada, de maneira que cada objeto representado funcione como disfarce das proposições de uma idéia, num processo em que “o acordo dos elementos do plano concreto e aqueles do plano abstrato se dá traço a traço”¹. É pintura que se utiliza de símbolos, metáforas e narrativas com o intuito de apresentar tropologicamente concepções intelectuais. Em outras palavras, um rébus, um enigma figurado, uma pintura *à clef*; estas pinturas/charadas reivindicam os traços essenciais de todo jogo: algum equilíbrio simétrico, leis arbitrárias, distinções claras e o acaso. (A realidade gosta das simetrias e dos leves anacronismos). Ora, a pintura de concepção alegórica também implica em “significados corporificados”, nos quais os modos de

20

apresentação de seus conteúdos seguem de acordo com estruturas metafóricas². Estas estruturas requerem interpretação para terem seus significados percebidos criticamente. Voltaremos a isso mais tarde.

A alegoria é baseada na analogia e propõe ao observador uma múltipla

intuição – que parte da similaridade para se alcançar a disseminação, do familiar ao estranho.

Particularmente, utilizo **pessoas fazendo alguma coisa em algum lugar durante um certo tempo** para apresentar proposições, pensamentos, pois acredito que os atos são nossos símbolos. Realizo apresentações de idéias e não meras representações miméticas. Há uma estreita correlação entre os gestos do corpo e os movimentos da mente; e, para torná-los transmissíveis, utilizo anticonvenções dramáticas, isto é, uma gestualidade inédita. Uma imagem pode – como se dá com as interjeições – expressar uma exaltação, fruto de um momento arrebatador, que pode se tornar parte de uma seqüência imagética ordenada na qual se reflete a coerência de uma ação significativa.

Produzo algo hoje – sou um produtor contemporâneo³ – explicitamente com o propósito de saber o que a mente humana é, como são seus mecanismos, como esta mente guia nosso corpo que se esgueira pelo mundo. Para mim, o ato de pintar se torna concomitante a uma investigação sobre a natureza da mente – a minha, em particular – investigação esta que espero induzir adequadamente ao observador para que averigue a sua própria. Esta busca dá seqüência à (talvez inalcançável) determinação da inscrição no portal em Delfos “conhece-te a ti mesmo!”. Procura mediada através da pintura, a pintura como ferramenta, ferramenta do conhecimento, obediência à ordem inscrita em Delfos. De certa forma isto significa um retorno da pintura sobre si mesma, não dentro daquela proposta modernista de pureza, de atenção aos seus próprios meios, mas no sentido de se voltar para os processos psí-

quicos que a constroem – processos esses que em última instância se referem ao seu criador. Uma pintura que vê seu operário criá-la, vê sua mão moldando seu próprio rosto, como na pintura “Demiurgo – criação de um mundo a partir do nada”, (pintura 18), como uma câmara que filma suas próprias engrenagens e lentes ou um olho que vê sua própria pupila. Impossível?

Pois aí está uma **tarafa infinita** que podemos empreender pela pintura. E é a alegoria que propiciará a criação do seu ferramental cognoscitivo. Mas voltemos ao relato histórico deste gênero. Uma dura oposição ao gênero de pintura alegórica começa já em fins do século XVII e vem no bojo de uma crise do mito, da qual a alegoria sofre seus primeiros efeitos. Na verdade, a censura ao mito nasce já no segundo livro de *A República*, de Platão, este crítico implacável dos pintores! Não há como coadunar um e outro, dizia, entre *mythos* e *logos* é necessário escolher. Este texto (e a obra sobre a qual fala) tentará ser a **tarafa infinita** de conciliá-los.

O paroxismo da crítica, tanto ao mito quanto ao seu sucedâneo, a alegoria, acontece no início do século XX, quando falar em narrativas alegóricas torna-se anátema, blasfêmia. Declarar a condenação da narrativa alegórica sob o veredicto de ‘anedótico’ tornou-se sinal de fineza e boa-educação.

Mas, ai de mim, esse mal nasce em nós! É categoria inerente ao pensamento: a mente é máquina de inventar simbolizações. Criar alegorias não é ato anômalo, é natural respiração da inteligência. Como dizia Thomas De Quincey, “os caracteres alegóricos ocupam um lugar inter-

mediário entre as realidades absolutas da vida humana e as abstrações puras do entendimento lógico”⁴.

A teoria pós-moderna⁵ tampouco resgatou para a arte esta faceta, este plano limítrofe do pensamento humano. Ainda hoje se condena que o artista plástico “invente, com os simples recursos de sua imaginação, um tema alegórico que só pode resultar numa inquietante autonomia no seio da representação”⁶, mesmo quase trezentos anos após esta assertiva ter sido enunciada! Teria eu o direito ao prazer plebeu de degustar tal anacronismo?

Entretanto, à crítica de que a alegoria seria “uma figura confusa e um enigma”⁷ insolúvel se contrapõe o argumento de que ela “funda igualmente sua autoridade sobre seu próprio sistema de referência e seu poder de auto-interpretação”⁸. Este sistema de referência teria, desta forma, partes que, precisamente por serem diversas, se interpelariam e se condicionariam umas às outras. Para formarem e caracterizarem uma unidade criativa, componentes individuais precisam ser de naturezas diferentes e contrastantes. “Dois elementos homogêneos jamais serão capazes de formar um todo, ou este todo, na melhor das hipóteses, permanecerá estéril”, “um gancho e uma colcheta formam (...) um fecho, mas não se pode fazer nada com dois ganchos”⁹.

A criação de um tal sistema de referência interna é mais outra **tarafa infinita** a que me disponho a realizar vida afora e assim criar um universo autônomo que possa ser interpretado com os elementos mesmos que o constitui. Este sistema autônomo de relações só é possível porque preexiste, no pintor, uma natureza contemplativa da qual ele

é expressão paralela. Esta natureza contemplativa tem estilo e uma visão de mundo particular. Uma pintura constituída a partir desta natureza é, desta forma, monológica, em outras palavras, possui um conjunto coeso de relações e comunicações entre as partes. Todavia, nenhum sistema fechado é relativo a si mesmo, senão deixaria de sê-lo, pelo fato de que elementos com características muito diversas produziram um grau elevado de contradição interna. Um universo não pode se auto-relacionar apenas com os elementos interiores do seu sistema. O fechamento de um sistema só se caracteriza por oposição a um elemento exterior a ele ¹⁰.

No nosso caso específico, esse elemento é o observador, que será a abertura comunicante daquele universo. Cada pintura será um eixo, um pivô, um pino de uma dobradiça na qual uma das asas é o universo de intenções do pintor e a outra, o observador e seu repertório de vivências. Um fenômeno mereceria o título de “Arte” apenas no momento do perfeito, azeitado funcionamento desta dobradiça. A simples realização de uma obra, ou ação, por si só não necessariamente merece ser intitulada “Arte”. Voltaremos a esse assunto de forma menos superficial um pouco mais adiante.

Mas a tarefa de pintor demanda cumprir a sua parte, criar uma das asas da dobradiça. E esta deve ser realizada – paradoxalmente com o

22

e assim criar uma fonte de estímulos à criação interativa do observador: sua função de par na dobradiça. Interativa – vamos nos deter um instante sobre esta questão – não a ponto de autorizar o *lector* a amoldar-se ao *auctor*, a compartilhar utopicamente, e, portanto, por delegação do ato de criação ¹¹. Não procuro este exegeta narciso, encantado, como num sonho, ao se ver refletido na superfície espelhada de águas profundas; porquanto acredito que o limite último dos atos interpretativos do observador/*lector* está circunscrito ao campo de intenções do pintor/*auctor*; mesmo que estas intenções, na maior parte das vezes, sejam imperceptíveis ao próprio pintor – vagas e inconscientes, intenções mesmo assim.

Entretanto devo conceder que, rigorosamente falando, também a este observador, que projeta na obra seus pesadelos, a obra tem o dever de acolher; como àquele viajante sedento o ato de misericórdia é dar-lhe de beber.

A obra é embrião de *algumas* possibilidades e contém a presença de *algumas* realidades. (Nada daquela coisa *hippie* de “sugerindo mil direções”, lembremos que um “leque de possibilidades” é finito). Todo pintor possui um repertório finito de intenções que constrói e inscreve na obra; a função interativa do observador será resgatar parte deste repertório para poder usar como base para seu próprio processo imaginativo, sua ‘torre de controle’ para seus vôos interpretativos. Desta forma poderá ser induzida e construída no observador uma vida interior *ad hoc*: por meio de um repertório básico que a constitua e a balize. Estaremos falando de *alguma coisa* em particular. E é na tentativa de compre-

ender *esta* coisa que o observador chegará a ter empatia com a obra, e não vice-versa.

O pintor não criará um museu hermético só visitado por eleitos, nem deverá ser aquele fabricante de brinquedos que diz à criança a maneira certa de se brincar ¹². Afinal, a pintura é uma boneca sem manual! Nem o fabricante da boneca seguiu um *design* (desígnio) preestabelecido ao fabricá-la, nem a criança segue um manual de instruções ao brincar com ela.

O pintor tem hoje um duplo encargo: se é ele quem escreve sua bíblia, sua cabala, seu alcorão, cria uma nova doutrina secreta, sua alquimia pessoal, e inventa sua própria mitologia, deve também criar os meios plásticos para comunicá-las, ou seja, necessita inventar uma nova linguagem. Mas como conteúdos desconhecidos, enunciados em uma nova língua, poderão ser compreendidos pelo restante dos homens? É este o desafio. Vejamos.

Primeiro consideremos que toda linguagem é uma tropa de símbolos cujos termos pressupõem um passado que os interlocutores compartilham. Como nos diz Wilhelm Von Humboldt ¹³, é na liberdade com que se serve da língua que o indivíduo adquire consciência do liame entre si e seu arredor. A linguagem torna possível a união entre um indivíduo e outro, é mediadora e nasce desta mediação. O indivíduo, não importando o tempo e o lugar em que viva, “é um fragmento desprendido do todo de sua raça, e a linguagem demonstra e conserva este eterno vínculo que governa os destinos dos indivíduos e a história do mundo”. Meu liame com o mundo se constitui a partir dos elementos fundamen-

tais da linguagem visual. Esta linguagem não é mera convenção, produto de uma lei ou acordo arbitrário, é tão natural e necessária quanto a respiração.

Segundo ponto, eu não me reconheço na sociedade tecnológica em que vivo. Fragmento desprendido do todo, não me perfilo ante sua hegemonia nem adoto o “eu fictício” que ela tenta impor a todos. Cada indivíduo é um livro na Biblioteca de Babel contemporânea, mas nem todos são procurados para serem lidos. Assim, a figura do pintor alegórico, me parece, se aproxima de um ser fantástico porque já não dispõe de uma língua de compreensão universal e, por esta razão, não tem outra escolha senão o flutuar entre: a) um idioma particular codificado; e b) o alfabeto de formas e soluções estabelecido pela tradição. Precisa, desta forma, oscilar e realizar uma espécie de colagem com os elementos a) e b), ou seja, falar de fatos pessoais com formas universais, ou vice-versa. Assim irá compor duas realidades estranhas em uma só superfície, por sua vez imprópria a ambas: inquietante convivência.

Na pintura “Estruturas Antropológicas do Imaginarium I: a manivela; a reflexão” (figura), uma tal colagem é levada a efeito: o rosto da órfã no cemitério de Delacroix (1824), coincidindo por acaso perfeitamente com o rosto do modelo que fiz posar na posição vista na imagem mental, é colocada, então, sobre seu corpo. Cria-se, assim, um ser híbrido, como Giovanni Bellini realizou com o Doge Loredano (c. 1501-5) ¹⁴, colocando habilmente a cabeça do doge sobre uma armação de arame. Estes híbridos são seres impuros dotados de uma ambígua articulação, interessantemente perversa.

O espectador interno, inconstante

Há algo na natureza da pintura de extremamente curioso. É o fato de ser totalmente explícita, aberta, e no entanto possuir partes e elementos que não são vistos! A pintura não tem janelas, portas ou cortinas; tudo está lá para ser visto, porém é como se janelas, portas e cortinas houvesse, pois não se vê tudo o que está lá para ser visto. Nada está escondido, mas temos de lutar e aprender a olhar para ver o que há para ver.

Este fato isolado já é um complicador para a leitura plena de pinturas, todavia há algo mais.

Existe uma teoria sobre o espaço teatral que o estabelece como uma sala que dá acesso a vários aposentos. Realizando uma transposição, eu sugiro que a pintura se constitua nesta espécie de sala, ou seja, um espaço partilhado entre o pintor e o observador com seus respectivos espaços privados e íntimos.

Uma das possibilidades mais interessantes que um meio limitado e bidimensional como a pintura tem é a da existência hipotética de espaços outros que não são vistos ou não estão no raio de visão de quem a observa. Explico-me melhor: além do espaço visível em frente ao observador pode haver outros cômodos, quartos, espaços que não são vistos, 24 mas que determinam e influenciam a parte visível. Um exemplo grosseiro, mas extremamente ilustrativo: vemos uma paisagem com um homem a cavalo, mas não vemos a casinha de onde partiu o cavaleiro. A casinha é o elemento determinante – embora invisível – da sua saída:

é de onde ele partiu, é a célula germinativa da narrativa que se processa em frente aos nossos olhos (que sugere o *lôpos* “o essencial é invisível aos olhos”!). Ao vermos o cavaleiro temos de considerar e pensar que ele saiu da sua casa; por que ele teve de partir? Quem estava lá com ele? De tal modo se multiplicam os espaços e os personagens, isto é, as camadas significativas da pintura.

Uma pintura que leva essa questão em consideração é “A queda e o corte” (pintura 31). Vemos um rapaz de cabeça para baixo, ao fundo um céu azul com nuvens em ângulo e, na base do plano pictórico, uns armazéns cercados de árvores. Apesar do título mencionar uma queda não nos é possível afirmar com certeza se de fato ele caiu ou se está pendurado. Não ver a parte superior do corpo leva a considerações ulteriores, principalmente pela proximidade da sua mão com uma faca – que, sem dúvida, caiu.

De uma teoria semelhante nos fala Richard Wollheim quando propõe que “há uma coisa que não pode ser vista na pintura” mas que “faz parte do seu conteúdo representacional”¹⁵. Esta coisa é o “espectador não representado” e este pode estar *diante do* quadro (externamente) ou pode estar *no* quadro (internamente)¹⁶. O hipotético espectador não representado no quadro desempenha a rigorosa incumbência de ver tudo o que a pintura representa (e da maneira como representa). Este espectador (interno) *no* quadro tem a mesma posição que o observador real (externo) *do* quadro – o que possibilita a este ter uma espécie de empatia com aquele. Todas as suas considerações posteriores se dão a partir destas conjecturas. Em seu raciocínio sobre a apreensão dos signi-

ficados de uma pintura, Wollheim descarta o que chama de “espectador inconstante”, que estabelece desta forma “um quadro (...) contém uma figura não representada e que não está representada porque se encontra nos bastidores da cena: ela está numa lateral do que se pode ver no quadro, mas sua presença é atestada, fora de qualquer dúvida, pelo modo como algumas pessoas representadas se voltam para olhá-la ou se dirigem a ela” (p. 130). Como Wollheim se interessa pela maneira como a cena está representada, rejeita a utilidade deste inconstante espectador que perambula pela cena, que vê uma outra cena, um outro quadro, pois seu raciocínio necessita da co-incidência de olhares entre aqueles dois tipos de espectadores mencionados anteriormente. Não o meu raciocínio.

No meu ponto de vista, esta outra cena, esta outra situação é que oferece mais dobras de significações, mais camadas de interpretações (dentro da área de pertinência da constelação que constitui um símbolo). O observador externo, ao se identificar com o espectador interno inconstante e oculto, pode alcançar planos adicionais, informações suplementares, versões antitéticas e, mais propriamente dentro da linguagem visual, pontos de vista e de fuga diferentes daquele ordinariamente oferecido pelo pintor e visto pelo observador. Todas estas camadas¹⁷ e espaços acrescidos tornam a cena percebida sempre maior do que materialmente é. A pintura se desdobra e se amplia e, desta forma, é percebida em um grau superior de monumentalidade. Plínio, em sua *História Natural* (XXXV, 67)¹⁸, ao falar a respeito do pintor Parrásio, diz que o mais alto grau de sutileza que se pode alcançar na pintura seria o de

sugerir até mesmo o que se esconde, e exemplifica com um esboço “que deveria aparecer dobrado para trás e envolver o objeto de modo tal que desse uma garantia das partes que estão por trás”. Só a pintura pode sugerir algo mais do que aquilo que está lá, e que o momentaneamente oculto estava aparente há pouco tempo atrás. Estas sugestões de coisas, espaços e personagens que *poderiam existir* dentro da ilusão que a pintura oferece é algo que só pode ser definido – apesar do meu materialismo cético protestar – como mágico, fabuloso e extraordinário.

No momento em que o observador externo e real diante da pintura detecta aquele espectador/personagem interno dentro da pintura e visualiza e apreende o espaço onde ele se encontra escondido, complementará a narração sugerida com enfoques (focos) inéditos, e poderá assim ser nomeado um “perscrutador”.

Desta forma, o espectador inconstante é o personagem-chave que fará eclodir o grão da alegoria, e o broto da história crescerá na dependência da fertilidade do solo daquele espaço não-representado. Uma imagem que contém em si estes planos adicionais é, assim, ar comprimido, gás liquefeito.

Freud, no seu clássico *Interpretação dos Sonhos*, nos diz, como veremos mais tarde, que um dos trabalhos operativos do sonho é a ‘condensação’, onde, *grosso modo*, vários conteúdos latentes estão amalgamados em um único conteúdo manifesto, isto é, as imagens que se desenrolam aos nossos olhos. Mas o sonho é narrativo, é cinema, e se desdobra num tempo determinado. Se há condensação mesmo dentro de uma seqüência literária que se espalha no tempo, o que dirá da condensação que

pode acontecer em uma só imagem estática? Será uma condensação maximizada em um só ponto, fulcro explosivo de narrativas.

Por isso tão difícil encarar estas imagens, pois, nascidas da cópula de um estro incontido com uma inclinação subjetiva, são criaturas perigosas! São concentração combustível de instantes, orquestração de ímpetos, conciliação de instintos com cultura, e costura de tempos diversos. Imagens que mordem os olhos do observador, que fazem pisar em brasas aquele que adentra seus meandros para descrevê-las. Ver, aqui, é ordálio. A ninguém será dado salvo-conduto.

A atenção

Claro está que, pelo processo imaginativo, o observador real pode ter acesso aos espaços e conteúdos não aparentes da cena à sua frente, conquanto tal observador seja capaz de: 1º perceber, 2º pensar e 3º agir; agir aqui no sentido de inter-agir com os conteúdos da obra. Sou um pintor com um viés psicológico – um cartógrafo da psique, se quiser – e solicito uma percepção concomitante por parte do observador. Se me for negada esta cumplicidade, a comunicação desabarará. O impulso que eu desejo que o observador tenha é o do escrutínio, da sondagem, de aproximar-se da pintura e meter sua cabeça dentro dela em busca de outros planos de realidade (que sem dúvida adormecem nas águas escuras deste espelho)¹⁹ – e que esta água/teia o enrede e o mantenha em uma “duração de experiência”, momento em que sua men-

te penetra na ilusão e indaga o que está acontecendo. Esta experiência transformará o observador em um perscrutador que penetra com demorada e subtil devassa.

Os repertórios que eu irei atribuir aos meus personagens internos (peripatéticos e inconstantes) têm de ser equivalentes aos que eu suponho um observador externo seja capaz de possuir. Nada mais, nada menos.

Ou seja, para ver estas pinturas basta ter a mente desobstruída de proposições apriorísticas (por exemplo, de que a alegoria é uma forma “baixa” de pensamento), se subtrair de malsinadas filosofias e de conceitos-fetiches, e, ainda, possuir uma transparência especial do olhar chamada ‘atenção’. Porém, ter atenção não é corriqueira operação mental. Como nos alerta Simone Weil “a atenção verdadeira é um estado tão difícil para o homem, um estado tão violento, que qualquer perturbação pessoal da sensibilidade é suficiente para impedi-lo”²⁰. Conceito instável, ‘atenção’ pode ser definida como um estado de percepção que pode ser: focalizado, dirigido, seletivo, ativo, consciente e reflexivo, como categoriza Michael Baxandall²¹. A atenção e o tempo requerido para que ocorra este estado especial da mente são as únicas indulgências solicitadas pelo pintor, além daquelas inatas aos seres humanos. Nos diz Baxandall, “a capacidade humana para discernir um certo tipo de forma, ou relação entre as formas, determinará a atenção que uma pessoa vai dedicar na observação de um quadro”²². A essa capacidade adquirida pela educação do olhar deu-se o nome de *oculus eruditus*²³. Não divido meus prospectivos observadores entre “classes” mais ou menos eruditas, mas sim entre pessoas mais ou menos atentas, com mais

ou menos disponibilidade para ceder o tempo necessário a uma percepção mais aguda. Na verdade, divido o público que vê estas pinturas de acordo com o seguinte quadro hierárquico:

1- *Perscrutador*. | 2- *Observador*. | 3- *Espectador*.

Donde ‘espectador’ é aquele que está no espaço de exposição e, durante o *vermissage* com seu copinho de vinho na mão, apenas vê a pintura, não toma a atitude de compromisso com o olhar; já o observador tem a disposição e o desejo de olhar, mas algo ainda impede a ação plena; enquanto o perscrutador é aquele que conseguiu adentrar criticamente nas significações arroladas na obra, preencher as fissuras na superfície de significados, e escrever e ler nas entrelinhas do texto desta pintura de cunho literário. O perscrutador é o único que pode “encontrar” o ‘espectador inconstante’; já o observador coincide apenas com o ‘espectador *no quadro*’; quanto ao mero espectador (e seu copinho) a pintura se recolhe como um caramujo. Ofereço uma aventura crítica ao público, alguém pode pegar – tornando-se um perscrutador – ou largar – permanecendo um mero espectador.

Observação: este público é uma abstração, uma pessoa em particular pode flutuar de uma categoria a outra dependendo da obra.

Tal capacidade de perscrutar, de discernir foi o que a *pop* fez ruir com o intuito de justamente tornar indistinguível a obra de arte e os artefatos industrializados ²⁴. Ora, uma vez que esta proposta *pop* de indis-

tinguibilidade é datada e já foi absorvida e ultrapassada pelo sistema da arte, é hora de exercitar-nos novamente na difícil – e apenas adquirida pela educação – capacidade de atenção e discriminação de arranjos visuais. A fruição mais plena destas pinturas que apresento só se dará por meio destas capacidades. Busco realizar uma pintura que recompense o perscrutador pelo esforço despendido no ato ativo de perscrutar.

E tal capacidade não é geneticamente transmitida dentro de uma classe social. Fora da circunscrição econômica, suponho, há uma ‘elite das elites’ que possui “uma gama de especializações” e uma “série de terminologias e conceitos específicos para qualificar as pinturas” ²⁵. Decerto estas aquisições habilitam e treinam o olhar, mas, devemos interrogar, o acúmulo de lentes não servirá para obnubilar o olhar? Será que o *oculos eruditus* não passa de um mero ocelo? Por outro lado, será demais também pedir ao público para degradar alguns graus na sua por demais ampla escala de ignorância?

Pintura literária, Literatura pictórica

Além de ser figurativa, esta pintura é literária: duplo anátema! E, mesmo que aparente ser uma contradição, afirmo que só sou figurativo porque possuo pensamento abstrato, porque abstraí elementos essenciais do mundo; para tal bastou-me andar pelas ruas e observar os rostos das pessoas, nos bares escutar as conversas dos vizinhos de mesa (sou o agente mesmo da indiscrição, mas tampo os ouvidos à horrível músi-

ca que eles cantam!) e pelas estradas olhar e compreender os andarilhos em andrajos. São eles os verdadeiros personagens e os ‘espectadores inconstantes’ desta pintura que se quer universal. Relato o que apreendi de forma abstrata e codificada: é linguagem, verbal, pensamento positivo, tornada visual enquanto forma manifesta. Em outras palavras, é o título em reciprocidade desta secção.

Esta pintura é um ponto de intersecção entre dois fluxos, um narrativo e outro plástico, sendo assim, também neste sentido, um ser híbrido. Nada de novo nisto: as artes sempre se inter-relacionaram (aliás, não quero o novo, quero o eterno). O programa da arte desde seus primórdios (onde quer que se inicie este ‘primórdio’) foi no mínimo duplo; a mímese e sua adequação com o real foi um deles, o outro foi a ilustração alegórica de conteúdo narrativo. Não vou desenvolver a famosa frase de Horácio “*ut pictura poesis erit*”²⁶ (a poesia é como a pintura, ou inversamente), nem desenvolver o argumento de que teria sido a narrativa homérica o gatilho que disparou o processo mais realista da arte grega, como insinua E. H. Gombrich²⁷, apenas mencionar explicitamente alguns cruzamentos entre as artes. Vamos proceder superficial e cronologicamente. A pintura foi narrativa desde sua origem (veja as narrativas de caça em *Lascaux*). Também ilustrou cenas de teatro, como em Pompéia, sendo já intersemiótica desde o primeiro milênio! Não longe dali, em Nápoles, Filóstrato, o Velho (c. 165-244, 249?) escreve *As Imagens*, conforme o método da écfra-se (descrição minuciosa) praticado pelos sofistas gregos, em que descreve 65 pinturas que decoravam uma galeria desta cidade; texto este com o intuito de ser lido por aqueles sem acesso às pinturas.

Se o teatro nasceu como ritual, só se desenvolveu plenamente como linguagem amparado pela poesia. Ter musicalidade sempre foi sinal de qualidade da poesia, que também pode ser intrinsecamente visual (*verbi gratia* Coleridge e Wordsworth). Os pintores Michelangelo, William Morris e Dante G. Rossetti foram também poetas. A música pode ser visual (v.g. *A pastoral*, de Beethoven, *Quadros de uma exposição*, de Mussorgsky), como também há o poema sinfônico, peça orquestral de caráter descritivo e a música programática, composta a partir de um texto. No *fin-de-siècle*, foram comuns os “quadros literários”, romances carregados de descrições pictóricas, como *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans (único escritor em uma família de pintores holandeses)²⁸. Com efeito, é comum em romances, especialmente realistas, a interrupção da trama narrativa para a entrada de um, às vezes bastante longo, trecho em que o escritor descreve meticulosa e pictoricamente objetos, seres, espaços urbanos, paisagens, etc...

Enfim, se houve e ainda há todos estes cruzamentos²⁹, por que à pintura estaria vetado o trânsito ao narrativo, ao proposicional, ao alegórico? Qual o porquê deste interdito? Apenas por que alguns franceses do final do século XIX assim decretaram? Tal regra, ameaçadora como espada de Damocles, não se impõe sobre minha cabeça! Entretanto, longe de rejeitar a revolução impressionista, necessária mas historicamente datada àquele período, hoje não há porque se sujeitar a esta *doxa* inescapável da pintura ter de lidar apenas com os termos de sua própria fatura. Clement Greenberg, na década de 1950, ratificou a proposta impressionista de eliminar da pintura empréstimos literários. Green-

berg queria a arte pura, totalitariamente pura, o que deixa um filósofo analítico como Arthur Danto absolutamente perplexo, fazendo-o perguntar “Não é surpreendente, simplesmente chocante, reconhecer que o análogo político do modernismo na arte foi o totalitarismo, com suas idéias de pureza racial e sua agenda de expulsar qualquer agente contaminador percebido?”³⁰. Mas Deus! A arte é impura, como impuros somos nós. As artes usurpam-se umas às outras, dialogam, como fazemos nós, como fazem os sentidos na sinestesia. Mas não condeno Greemberg, pois acho que a pintura *tinha* de passar por uma experiência de pureza *naquela época*. A pintura então tentou ser pura e intraduzível.

Hoje, a progênie pictórica pode muito bem conviver com a literária sob um mesmo teto. Ser impuro torna-se mesmo uma matriz, bilhete de ingresso na contemporaneidade no seu sentido lato.

Vestindo as vestes não só do histrião trágico, mas também do romancista fantástico, realizo pinturas que são cenas de um teatro ritualístico ou capítulos de um livro, por definição, infinito. Desse modo, elas formam uma série contínua e, portanto, pedem para serem vistas como tal, isto é, em conjunto, para serem compreendidas³¹.

Breves considerações sociológicas

Existe uma crítica da arte como linguagem³², da mesma forma que existe uma crítica do conhecimento e do mito. São atitudes negativas e castradoras, e sua existência só pode ser compreendida quando se con-

sidera que toda manifestação da mente humana, como nos ensina Cassirer, “ao surgir e desenvolver-se, procura apresentar-se não como parte, e sim como um todo, arrogando-se a si, portanto uma validade absoluta, e não meramente relativa”. Tal manifestação, continua Cassirer, não se contenta com sua esfera particular, buscando, em vez disso, imprimir o seu selo característico na totalidade dos fenômenos culturais. E seria “desta tendência ao incondicional” que resultariam “os conflitos culturais e as antinomias do conceito de cultura”. As posições teóricas não se apresentam de forma pacífica com o objetivo final de se complementarem, pelo contrário, “cada uma delas se torna aquilo que é na medida em que se opõe às outras e, na luta contra elas, demonstra sua força”³³. De fato, a guerra está instaurada no seio da cultura, pois grande parte das noções utilizadas por críticos e artistas para se definirem positivamente ou para categorizar com derrisão seus adversários “são armas e apostas de luta”, como quer Bourdieu³⁴. Ataques são realizados via adjetivos depreciativos, enquanto a trincheira é levantada com adjetivos de louvor. Guerra pouco substantiva. O objetivo dos quartéis-generais das partes em litúgio é a tomada do Poder Constituído; sua estratégia, a força. Mas há também aqueles pastores e lavradores da terra, além dos soldados desertores, que apenas enxergam de longe a batalha sendo travada...

Sou um trânsfuga. A concepção destas pinturas tenta se dar independentemente deste poder³⁵. Tenho esta postura como regra fundamental de conduta, como *nômos*. Sinceramente, espero que esta distância dos valores dos poderosos seja compreendida e que se imponha como máxima de procedimentos futuros.

Embora faça pinturas que, por princípio, são feitas para se colocarem em paredes, nada mais contrário a uma decoração de bom-gosto, requinte, e sofisticação do que essas pinturas. Em uma sala, minhas imagens tornam-se um “cisco no olho” dos convivas de um *cult dinner-party*.

Para que produzo, então, desenhos e pinturas, senão para pendurar em paredes? Seguramente não tenho pendor para *interior design*; se levadas ao ambiente íntimo do quarto de casais apaixonados, estas imagens podem tornar-se um obstáculo embaraçoso. Não crio imagens familiares e tranquilizadoras; faço pintura dura e difícil, sem exterioridade charmosa, apenas interioridade. Gosto muito da resposta que deu Portinari ao Duque de Windsor, durante uma exposição sua em Paris, quando este lhe perguntou se não havia flores. Disse o pintor **“flores, não, só tenho miséria”**³⁶. Também eu só tenho a minha agonia a lhe oferecer. Produzo para observadores ativos e não para proprietários usuários. Minha pintura – pelo seu caráter perturbador – tem muito menos possibilidade de ser mercantilizada do que as obras realizadas com o intuito programático de não serem mercadorias. Produzo para que sejam vistas primeiramente em conjunto (como acima exposto), e, segundo, para que sejam vistas apenas algumas vezes e como o que são, isto é, objetos culturais. (Quantas vezes lemos um livro, quantas ouvimos um disco?) Produzo para que o público possa ter uma experiência além do ordinário. Certamente não produzo para aquele burguês que chega em casa exausto depois de um dia inteiro de esforço para ajudar na concentração de renda! Estas imagens não se prestam a ficar naque-

la parede daquela sala como móvel imóvel, pois mais pareceriam uma infiltração mofada do que um objeto para *relax*³⁷.

Certamente, para o sistema das artes visuais, seria mais pavoroso o cenário em que toda a família de pintores produzisse apenas figuração alegórica do que o panorama que contivesse apenas chapados monocromáticos – pelo menos as lojas de *interior design* não teriam falta de mercadorias para venda e o mundo seria mais leve e descomprometido. Decerto, figuração alegórica é gênero de poucos realizadores e de uns poucos amadores, como o era já no *Quattrocento*, como veremos adiante.

Todavia, como todo artista herético e *outsider*, produzindo uma obra além das balizas da pós-história, ou contemporaneidade, estou condenado a uma dúvida fora de limites, origem de uma extraordinária tensão: o que faço, afinal, tem qualidade? Irei deixar um legado inconfortável para meus herdeiros? Tenho, terei de esperar morrer para ver? Qual juiz decidirá? Discutirei isto na próxima secção.

A qualidade

Quem, como Mercúrio, possui o caduceu que impede estas sombras de entrarem no paraíso da arte solar? Quem possui o cetro definidor do que é bem bom e do que é mau mal? Que parâmetro impõe o estar do lado de cá ou de lá desta régua bipolar do que é e do que não é arte? Será que existem apenas o branco e o preto, não haverá cinzas?

Em uma escala de valores tonais, qual cinza escuro já é chamado de negro e qual cinza claro se nomeia branco gelo?

Não me parece óbvio que haja alguma coisa com tal poder definidor. Arbitrariedade maior não poderia haver. (Nada deveria exercer este poder além do Tempo). Entretanto, decerto há um Discurso Oficial que reprime, bane e suprime das atas aquelas afirmações em contrário às suas locuções hegemônicas. Clement Greenberg foi o Grande Inquisidor deste Discurso, mas além dele, os pintores abstracionistas geométricos Malevitch, Mondrian e Ad Reinhardt foram juízes que tiveram seus veredictos – estabelecidos e referendados em manifestos, verdadeiros autos-de-fé mais ou menos velados, mais ou menos estridentes – implacavelmente anulados pela realidade e pela história. Como interroga Pierre Bourdieu, “onde reside o princípio último do efeito de nomeação (...) que, introduzindo a diferença, a divisão, a separação, produz o sagrado?”³⁸. Desta forma, no caminho de regressão para o “fundamento último do valor da obra de arte”, diz, “é preciso deter-se”³⁹. É preciso deter-se, decerto, antes de se lançar ao lugar comum da nomeação: ‘isto é branco, aquilo é negro’, típico das diversas instâncias festivas da consagração.

A distinção excludente ainda existe – é sofisma afirmar que hoje tudo é possível⁴⁰. Salões e bienais não podem abarcar toda a produção. Júris selecionadores operam como “leões-de-chácara” a impedir que entre na boate chique o rapazola da periferia com suas sandálias, bermudas e boné. Dizer que não há um critério de qualidade definidor equivaleria a crivar (tapar) a realidade (o sol) com uma tênue rede con-

ceitual (a peneira). Utopia pensar que não existe algo que determine a qualidade de uma obra. Sem dúvida, um paradigma regido por uma idéia de bom-gosto ainda paira como uma nuvem sobre as cabeças dos curadores, fazendo mexer, *ipso facto*, o humor de seus braços a assinalarem quem entra, quem não entra na festa da consagração. Este paradigma, pelo menos para obras nas mídias tradicionais, ainda é, *incrédibile dictu*, a idéia do belo, ainda a idéia do olhar experimentado, único capacitado a apreender este belo. Para as manifestações nas mídias estritamente chamadas contemporâneas os critérios são, de fato, distintos e baseiam-se nos conceitos de não-expressividade, não-autoria, não-separação arte/vida, simulacro, repetição, fluxo, circularidade, entre outros.

A idéia mesma de uma valoração não pode ser mascarada, pois como toda atividade humana a arte – e sua subcategoria contemporânea aí incluída – não pode ser exercida fora de um ‘sítio’ que lhe abalixe, determine seus critérios de qualidade e de validade e, por fim, regule os juízos que terão que ser tecidos a seu respeito⁴¹.

Eu proponho um outro paradigma (com alguns desdobramentos): uma hipótese fenomênica da arte, que definirei a seguir. Não negarei que esta hipótese é de certa forma injuntiva, imperativa de certas regras de ação e de entendimento para a definição e compreensão do que constitui o termo ‘arte’ e suas balizas. É, do mesmo modo, formadora, uma vez que diz como deve ser esta prática, como se deve praticá-la. De injunção formativa a tal ponto de dizer que a maneira como este autor a pratica servirá de modelo paradigmático para outros!

A hipótese fenomênica de arte

Esta secção será uma tentativa de redefinir em que consiste o fenómeno ‘Arte’.

A arte, embora por princípio se dirija a todos potencialmente, só acontece como fato concreto em um indivíduo subjetivamente em um dado instante. Vejamos uma ilustração: uma pessoa entra em uma sala de exposição, uma bienal, um museu. Esta pessoa não está continuamente experienciando arte. Uma instalação, ou vídeo, uma pintura ou escultura não é arte *a priori* – são técnicas apenas. Um fenómeno chamado ‘arte’ se dará apenas e somente quando um espectador peripatético parar, depois observar, para então perscrutar, se defrontando com um objeto que seja capaz de alterar seus sentimentos, cotejar suas concepções, fazer emergir suas memórias, despertar sua atenção para novas realidades. Só aí então acontecerá o fenômeno arte ⁴². Neste ponto, curiosamente, me aproximo do meu antípoda C. Greenberg quando diz que as “coisas que objetivam ser arte não funcionam, e não existem como arte até serem experimentadas por meio do gosto” ⁴³, ressalva feita a que esse “gosto” seja de fato uma experiência transformadora no observador ⁴⁴. Obras de arte são infreqüentes, e uma pintura poderá ser arte para um observador hoje e deixar de sê-lo amanhã. Mesmo quando

32 uma obra foi concebida monologicamente, um perscrutador poderá escutar seus ecos, e se estes lhe servirem de guia, aviso aí se dará o raro fenómeno que se chama ‘Arte’. Arte é algo que acontece em um momento, entre um objeto e um sujeito específicos. Os critérios de qualificação

das artes plásticas ao longo de sua história foram adequação da mimese, o belo e o sublime; já hoje pode ser a **força** que tem uma obra de alterar um observador, sua potência de desconverter, de criar apostasia!

Satisfeita a condição acima, o artefato torna-se uma coisa que tem a extraordinária qualidade de ser inesquecível, ou seja, torna-se arte.

Um outro ponto é em relação às interpretações pertinentes de uma obra na definição da sua ‘qualidade’. Quando a obra não se esgota por estas interpretações, quando a obra é maior que as definições que dela se fazem; quando acontecer que tanto ‘interpretação’ quanto ‘definição’ forem subdivisões da obra, e não o contrário, aí teremos o que buscamos, aí teremos ‘qualidade’. O conceito de qualidade se mescla ao de arte, no sentido de que, ambas são diretamente proporcionais (paradoxalmente) ao número, à quantidade de suposições, idéias, *insights*, que um observador, porventura, tenha de uma determinada obra. Definitivamente não subscrevo o conceito de Kant, seguido por Oscar Wilde, da inutilidade da obra de arte e da preponderância da experiência do belo. Para mim, só um artefato cultural de baixa qualidade é totalmente inútil. A arte seria tão inútil quanto inúteis são os sonhos e as recordações. Dostoievski, em seu *Recordações da casa dos mortos (1862)*, nos fala do sofrimento dos detentos ao realizarem trabalhos inúteis, e, em contraponto, da alegria e do sentimento de civilidade quando realizavam trabalhos com utilidade objetiva. Creio que a noção de utilidade é o objetivo da caminhada do produtor; a retirada deste objetivo leva à volubilidade, ao frívolo.

A obra há de mover, de desequilibrar o sistema de relações internas que o observador construiu, para ser nomeada arte. Arte é uma respos-

ta ao mundo, mas resposta em forma de imagem e de natureza bastante especial: **Arte é uma resposta que interroga**. Resposta interrogativa de execução laboriosa e sem ponto de interrogação visível. E essas imagens interrogativas são aporias, impasses lógicos, embaraços. E a função desta interrogação embaraçosa? Crucial!

Por fim, entre a beleza e a utilidade humana, fico com a última. A natureza já é por demais bela – vejam os passarinhos e as flores! O que necessitamos é conhecer nossos meandros. Como sugere Borges, se há alguma estética restante será aquela do assombro!

Minha agenda teórica de intenções é voltada para a separação entre estética e arte. A qualidade que é buscada por estas pinturas é implícita – contida em proposição, mas não declaradamente expressa – e mediada pela inferência do perscrutador; de forma nenhuma é explícita e imediata como por um lado, é o belo, e por outro, a publicidade com suas formas vistas e entendidas de um só lance. O lastro que legitima esta qualidade implícita, subentendida, é a visão de mundo, é a largueza do universo particular do demiurgo. Entretanto, a largueza e o peso desse universo é o lastro, mas não o leme, o guia. Pois curiosamente, não basta ter acesso ao tesouro ou ao veio d’ouro para criar a grande arte ⁴⁵.

Há uma pesquisa não só visual, mas humana no que realizo. Faço o oposto da irônica pesquisa pseudo-sociológica dos curiosos artistas russos Komar & Melamid para a série “The most wanted”. Procuo (um pouco não conscientemente, reconheço) o que as pessoas não querem ver de forma alguma, principalmente em uma pintura, ou seja, certas condições peculiares e situações irreversíveis a que nossa história nos

enredou. Se alguma beleza procuro é a beleza das garras retráteis dos felinos. Se alguma beleza porventura existe em minhas pinturas, ela é residual e desempenha a função de “copos de cristal e xícaras de porcelana” apenas, continentes requintados para conteúdos brutos e venenosos. (A “bandeja” seria a sala de exposições). Transformo disjunções esquizofrênicas – *spaltung* ⁴⁶ da mente – em conjunções formais que podem ser extremamente desagradáveis.

A qualidade deve ser governada por condições extra-estéticas deste tipo, caso contrário ficaremos à mercê do *oculus eruditus*, do olho experimentado, que nem sempre será possuidor de uma sensibilidade abrangente. A capacidade discriminatória em arte seria equivalente à flexibilidade de um ginasta olímpico; nem sempre a facilidade de articulação verbal em um indivíduo estará ligada automaticamente a uma flexível sensibilidade visual.

Se os predicados que governam a qualidade são, inquestionavelmente, complexos, daí se infere que definições devem ser encontradas. Se formos deixar a questão da qualidade apenas na familiarização com o que a tradição já consagrou, então, parafraseando Danto, talvez chimpanzés possam ser treinados a obter recompensa por meio de identificações visuais de pinturas dos Grandes Mestres!

História da Arte como oposições ou feixes

Muitos livros didáticos apresentam o desenrolar da história da arte como uma seqüência de segmentos de reta, uns em oposição aos outros.

Apresentam-na como se todos os artistas de um dado período nascessem, trabalhassem e morressem ao mesmo tempo, e possuísem todos uma mesma visão de mundo, um mesmo estilo. Estes artistas teriam o inabalável vício ou tendência a sempre dizer o oposto do que disseram os da geração imediatamente anterior.

Não me alongarei na demolição desta risível concepção. A crítica à idéia linear de progresso já foi suficientemente realizada, apenas citarei Cassirer quando define o instante temporal que “não pode ser apreendido como existência substancial estática, mas tão-somente como uma transição fluida do passado para o futuro”⁴⁷.

Uma melhor maneira de ver a arte, porém, foi por meio de oposições binárias. A dicotomia foi a forma intelectual preferida e comum nos estudos de história da arte nos países de língua germânica da virada do século XIX. Trabalhar com pares contrastantes de fato foi o instrumento de Riegl (háptico x óptico), Worringer (abstração x empatia), Dvořák (idealismo x naturalismo) e Gombrich (evocativa x conceitual). Mas foi Heinrich Wölfflin quem estabeleceu os pares de oposição estilísticos de maior influência. Estes pares se referiam especificamente à arte da Renascença e a do Barroco. Wölfflin criou uma extraordinária seqüência lógica de pares antitéticos que se relacionam a um e outro destes estilos de época. Constructo altamente cristalino e ao mesmo tempo quase independente dos próprios artefatos a que se refere, os conceitos fundamentais de Wölfflin se tornam abstrações que, criadas pela lógica, se subordinam apenas às exigências gerais desta mesma lógica, “à frente das quais se encontra a exigência apriorística segundo a qual toda descrição deverá ser clara, livre de

contradições e inequívoca”⁴⁸. Realização monumental do olhar e da reflexão, os *Conceitos Fundamentais da História da Arte – o problema da evolução dos estilos na arte mais recente* (com seu enigmático subtítulo) realizou a dissecação dos estilos da renascença e do barroco por pares sucessivos que se ligam vertical e entrelaçadamente uns aos outros, formando duas colunas opostas, em que cada categoria se relaciona com a outra que a sucede. Estas características seriam de natureza geográfica, temporal e individual; desta forma, não haveria possibilidade de um pintor pertencente a um estrato, a uma coluna, dizer o que tem a dizer por meio das características do outro estrato. Segundo Wölfflin, o artista “tem diante de si determinadas possibilidades visuais”, em suma “nem tudo é possível em todas as épocas”⁴⁹. Esta locução tornou-se um paradigma tão poderoso que um filósofo analítico e crítico de arte influente como Arthur Danto tenta reiterativamente, por todo um capítulo, coadunar sua – conflitante – proposta de que “vivemos em um tempo em que tudo é possível para os artistas”⁵⁰ com a de Wölfflin. E esta afirmação de que tudo é possível hoje deve ser ampla o bastante para caber até um pintor figurativo alegórico do tipo linear!

As categorias wölfflinianas são:

A

linear
plano
(tectônica) forma fechada
pluralidade
clareza

B

pictórico
profundidade
forma aberta (atectônica)
unidade
obscuridade

Onde: **A** corresponde à Renascença e **B**, ao Barroco.

As categorias de cada coluna se ligam de cima para baixo de forma coerente e orgânica, senão vejamos:

A A linha, típica do estilo linear das formas e do desenho, só pode acontecer sobre o plano, onde o recuo acontece por meio de estratos paralelos e sucessivos. As formas geralmente se fecham tectonicamente em eco às ortogonais do quadro e estão dispostas dentro de uma pluralidade em que cada elemento é visto distintamente. Luzes frontais e sombras laterais dão ênfase às formas de maneira indubitável. Tudo isto é estático e tátil e se dá no espaço.

B Por oposição, as massas de valores e de cores se espriam dentro de um espaço em profundidade oblíqua, no qual não há ortogonais (logo não arquitetônico) e as tênues, desfocadas e vibráteis formas são por natureza abertas. A obscuridade se faz presente dentro de uma unidade global, onde luzes e sombras oblíquas antes de ratificar os volumes, os obscurece. Tudo isso é movimento e visualidade e acontece no tempo.

No entanto, há um poder excludente nestas características, o que torna um produtor que trabalha de acordo com as características de uma coluna de certa forma impermeável às da outra. Para se obter a excelência em uma coluna não se poderia trabalhar segundo as categorias da outra. É a lógica da comparação entre o lutador de Sumô e a bailarina, a qualidade necessária em uma atividade é entrave em outra.

Será que um instrumental teórico concebido e dirigido para estilos de meio milênio atrás teria validade e aplicação para uma pintura realizada hoje? Mais adiante realizarei uma análise formal da minha pintura a partir dos pares de oposição de Wölfflin, provando a atualidade desse constructo. Por ora, devo acrescentar que a disputa iniciada entre a escola linear florentina e a pictórica veneziana, se desenrolou por toda a história, tendo seus ápices na querela entre *il disegno* e *il colore* no início da Academia Francesa e depois na disputa acirrada entre Ingres e Delacroix e seus seguidores. Deve-se salientar que os movimentos a partir do Impressionismo foram preponderantemente pictóricos, isto é, enfáticos na marca da pincelada, na camada matérica da tinta. A escola vencedora foi a pictórica, sem dúvida, isto se constata pela verificação factual de que os movimentos todos da pintura no século XX foram pelo campo de cor, pela massa tonal, pelo inacabado, por exemplo todos os quatro tipos de expressionismos acontecidos (alemães e americano), o cubismo analítico, as tendências gerais abstratas, o fauvismo, o orfismo, o tachismo, o *color-field*, a transvanguarda italiana, *et cetera*. As exceções foram a Nova Objetividade e o Surrealismo, este último considerado por muitos, talvez exatamente por este fato, como uma excrescência no movimento hegemônico da arte deste século. É curioso, por exemplo, ver como Greenberg utilizou o anátema de *linear* como crítica à “Caixa com o som de sua própria feitura”, objeto de Robert Morris de 1961.

Em se tratando exclusivamente de pintura, o século XX foi hegemônico e preponderantemente pictórico, e ser pictórico e matérico tor-

nou-se sinônimo de qualidade da pintura – a pintura, e isto foi paradigmático na década de 1980, se *equivaleria* a ser cheia de marcas de pinceladas, manchas, tinta grossa e respingos e escorridos. Esta seria a “fórmula da boa pintura”!⁵¹

O diagrama formalista de Wölfflin recebeu, evidentemente, várias críticas daqueles que vêem as formas da arte como historicamente determinadas. Entretanto, ninguém até o momento elaborou um constructo tão encadeado e auto-suficiente quanto o dele. Encadeamento tão bem realizado que talvez seja este o seu calcanhar-de-aquiles, porquanto a história dos próprios artefatos a que se refere não possua uma equivalente conexão lógica. Em outras palavras, a atividade dos pintores – anterior e fragmentada – não segue um raciocínio analítico geral que lhe é posterior.

Mesmo assim, na esteira de Wölfflin, outras oposições foram criadas, por exemplo, o clássico e o anti-clássico de G. C. Argan, o monumental e o lírico de James H. Beck. Nosso Lúcio Costa apostou na oposição entre um estilo estático Mesopotâmio-Mediterrâneo e um dinâmico Nórdico-Oriental⁵² enquanto Frederico Moraes viu uma manifestação de tendências lineares e pictóricas até nas escolas de samba do Rio de Janeiro⁵³!

Na verdade, a forma de ver a arte por antinomias nasce no próprio seio da arte, nas costumeiras querelas entre artistas, entre estilos, entre idéias e entre instituições: pode-se contar mais de três dezenas de oposições das mais variadas formas no correr da história da arte. É pertinente entender o transcorrer da arte por oposições, afinal elas se cons-

tituem no verdadeiro motor social, as oposições funcionam como “pedais” da bicicleta que só a levam adiante por estarem em posições opostas. Mas estas oposições não acontecem uma depois das outras, mas sim simultaneamente.

Pode-se também ver a seqüência de estilos diferenciados ao longo da história da arte segundo um modelo pictórico, como um *continuum* de matizes cromáticos, onde cores (estilos) se degradam e se saturam paulatinamente, sem saltos no decorrer histórico. Entretanto, pessoalmente prefiro uma outra forma, qual seja, considerar linearmente, que a arte tem uma história com a forma de um feixe de fibras, cada fibra com uma cor distinta – aqui a cor é linha, como nos fios telefônicos – que se contorce ao longo do tempo. É uma forma de associação simultânea de concepções em oposição à velha associação sucessiva de estilos. Em outras palavras, o feixe de fibras alternantes consiste em uma interpenetração dinâmica de momentos individuais. O momento individual de um artefato se tornar ‘obra de arte’ será quando este poder ser colocado em determinada forma, dentro de um certo ‘sítio’⁵⁴, sítio este localizado em algum lugar dentro do feixe de fibras – mesmo que este espaço esteja soterrado por baixo de outros. Um momento uma fibra está no alto, em outro está em baixo, uma vez no centro, outra na periferia do feixe. O intercâmbio de posições se dá ao sabor dos ventos do tempo. Série constante, contínua, mas protéica, metamórfica. Esta concepção da arte como feixe de fibras que se contorce é coerente com a concepção por oposições: em certos momentos determinadas fibras se localizam em posições topográficas opostas

Concebo a história da arte como uma seqüência de formas simbólicas que se mesclam mudando de cor até o ponto de se substituírem umas às outras, sem que haja, portanto, fraturas nem progresso. Certas rupturas são aparentes, isto é, visíveis porque se dão dentro do âmbito do complexo cultural da história da arte, mas que sempre deixará inconsútil o complexo subjacente que fomenta e dá subsídios a ambas as partes: antes e depois da fratura. Fendas na lama seca por baixo da qual subjaz o lajeado, contínuo, firme.

Não há rupturas definitivas – como tanto se alarda – como não há arrombamento na crosta terrestre ao vermos a lama seca que se racha no sertão: as rupturas são aparentes e enganam quem apenas olha a superfície. Prefiro acreditar, como David Summers⁵⁵, em séries com continuidades próprias. Fibras submergem aqui para apenas emergir acolá. Quaisquer que sejam as diferenças que possam existir entre estilos, as tentativas de elucidar as essências destas diferenças escondem as maneiras nas quais elas têm sido, de fato, profundamente contínuas. O esquema geral de “formas do tempo”⁵⁶ tem a vantagem de prover melhores meios nos quais aparentes descontinuidades e interações dentro e entre tradições podem ser descritas e explicadas. Começos e continuidades se tornam tão importantes quanto fins, disrupções e combinações dentro e entre séries⁵⁷.

Em última análise, se há de fato ruptura, se o que se faz é *totalmente* novo e desligado do passado, então qual a razão de se estudar ainda a história da arte, o desenho, a pintura, a escultura e a gravura? Se for necessário aprender um átimo que seja destas disciplinas então não há ruptura, há continuidade. Utilizando-se de uma metáfora bastante ilus-

trativa podemos dizer que esta questão se assemelha ao funcionamento da corrente elétrica: uma vez fazendo-se contato haverá corrente, haverá luz. Se, pelo contrário, não houver contato não haverá corrente, haverá escuridão. A noção de ruptura deveria levar ao corolário inevitável da inutilidade de qualquer estudo e conhecimento que seja da arte pré-contemporânea. Se o que se faz hoje é algo pertencente a outro regime – o da comunicação em rede, da interatividade física, da circularidade, da virtualidade, das nomeações, do simulacro, da não-autoria, da não-expressividade, etc. – absolutamente distinto do regime pré-contemporâneo, deve-se inferir daí que chegamos a uma necessária iconoclastia, à fogueira de livros e ao apagamento e esquecimento da história. Aos aprendizes de feiticeiro devem ser ensinadas apenas as mágicas novíssimas: aos jovens pesquisadores a utilização da “pesquisa avançada do google” e aos artistas recomendado apenas a leitura dos periódicos internacionais de arte impressos até ontem!

É óbvio que isto é uma tremenda falácia.

Em linguagem figurada, mais uma vez: não importa se o salto é triplo, em distância, altura ou com vara, o atleta sempre retornará ao chão não importando quão alto ou distante tenha ido. A terra é sua base de lançamento, seu impulso, instâncias do seu salto e porto do seu retorno. Em linguagem não-figurada: manifestos revolucionários se voltam contra a tradição, mas a ela retornam inapelavelmente. A tradição está para as vanguardas assim como a terra (e seu centro gravitacional) está para os saltadores. Essa idéia encontra-se complementada na bela metáfora da ‘luneta invertida’ de Pirandello, quando propõe ver na histó-

ria também o presente, vê-lo já como afastadíssimo no tempo e enterrado vivo no cemitério do passado ⁵⁸.

Mesmo após todas as revoluções e mudanças perpetradas no pós-modernismo, a simples existência de pessoas ainda trabalhando figurativamente em óleo sobre telas esticadas em chassis leva-nos a considerar que configurações e formatos têm sua própria história e podem ser explicadas em seus próprios termos. Quando se faz uma pintura naturalmente brotam comparações, diálogos e relações desde a arte rupestre até a pintura de agora. O pintor tem de encarar o colóquio com alguns milênios. A pintura é um grandioso vale onde o menor sussurro é ecoado diversas vezes em diversos lugares. O que se compara a isso?

Já a produção atual não dispõe do tempo necessário (como, de fato, qualquer fenômeno cultural realizado em um “agora”) à constituição de formulações estabilizadas. À falta destas formulações para o seu processo de legitimação, o sistema de arte atual se cobre com uma “capa de nomeação”, uma estrutura que encapsula, envolve arbitrariamente certas partes e, logo, deixa de conter outras.

No mundo pós-moderno, revoluções teóricas e progresso tecnológico minimizam e tentam ignorar a autoridade criativa das formas do passado (‘autoridade’ vem do radical latino *auctor*, *□ris* criador, autor). No mesmo passo, a criação incessante de novidades em produtos comerciais (dos quais os “artísticos” não são mais que minúscula parte) é encorajada como índice de crescimento econômico das nações e como realização pessoal, no caso dos “artistas” ⁵⁹. Dentro deste enfoque, o típico “artista contemporâneo” de forma geral tem uma extrema dificul-

dade em atinar no porquê de se realizar ainda hoje “óleo sobre tela” figurativamente. Este artista típico está muito satisfeito e bem integrado ao sistema de galerias mesmo com obras, por princípio, não mercantis. Este artista típico tem em sua sala como bandeira e símbolo de comportamento a máxima de Oiticica “seja marginal, seja herói”; mas seguirá ele este ditame, será um apocalíptico, ou será um integrado?

Este texto, devo dizer, tem um sabor de manifesto contra uma certa estética “fofinha e edulcorada”, constituída por obras formalmente frouxas, e frouxas inclusive no sentido ético por serem covardes e por não se colocarem criticamente frente ao mundo, tornando-se a consubstanciação mesma da “abstenção”. O “estar no muro” como tática e a troca de favores e de elogios como estratégia de sobrevivência.

A produção destas pinturas que vos apresento é “de fundo de quintal”, ou seja, é produzida artesanalmente sem aportes industriais e produções holywoodianas financiadas por empresas petrolíferas ou bancos estatais ⁶⁰. Esta pintura aqui é boneca feita manualmente, com *low-tech*.

Revolto-me ante a idéia de ser um entre tantos, de ser parte da engrenagem de produzir novidades. Meu trabalho não pertence a nenhum movimento em progresso contemporaneamente: pertenceria a uma fibra que já foi central e agora está periférica e soterrada – razão pela qual ele não é normalmente incluído no escopo da arte de aqui e agora. Pertencço à arte, não à meta histórica da arte; não sou ponta-de-lança nem vanguarda nem retaguarda deste exército que busca a tomada ou defende a posse do Poder Constituído. Sou uma espécie de intruso bizarro na arte atual, um insidioso pequeno mestre. Para que alguma jus-

tiça seja feita em relação a este trabalho, há que se distorcer o feixe de fibras e com isso alguns parâmetros que norteiam a visão da contemporaneidade, que ainda é regida por um, mesmo que tênue, discurso oficial.

Se alguma crítica tenho ao que se faz contemporaneamente, é à imposição deste Discurso Oficial que estabelece o decréscimo da apresentação sensível (e de sua tensão formal) e sua ênfase em aspectos negativos, tais como a negação de qualquer traço de ilustração, sentimento, capacidade inventiva. Esta negatividade pode levar a arte para mais perto da chamada “obra de gosto”, isto é, que depende do gosto dos juízes e não das qualidades intrínsecas das obras⁶¹. As obras hoje estão por demais “frouxas” – arcos de flecha não distendidos, bambos. Por outro lado, há um excesso daquilo – sem dúvida também essencial à constituição da relação leitor/obra – que Hegel chama de juízo de nossa consideração intelectual, qual seja, do que filosoficamente seria concebido como arte. Em outras palavras, a guinada de 180° que sai da importância da percepção sensorial e vai para o juízo de valor, na concepção e criação da obra, tem levado a uma perda na capacidade do olhar do observador. Será que ainda se sabe ver e ler uma pintura? Os *oculus eruditus* terão se transformados em óculos escuros? O que estou tentando afirmar desde o início é que o plano perceptual não exclui o nível intencional dos juízos, e que, por outro lado, o juízo não pode decretar arbitrariamente a morte da percepção.

Esta situação é mais grave no Brasil. O que no mundo é uma parte do discurso, aqui se tornou uma totalidade que submerge certas passagens, certas tendências – que apenas superficialmente parecem obs-

letas – em favor de uma contemporaneidade estreitamente definida. A figuração alegórica dá arrepios nos jovens curadores do nosso País – os últimos e mais sofisticados produtos da indústria cultural. Aqui, o medo de ser provinciano tem nos tornado, definitivamente, provincianos.

Este temor se dá principalmente ante obras que porventura se assemelhem ao surrealismo ou que remetam a uma identificação com os trópicos. Com isso qualquer similaridade aparente com estas manifestações pode se tornar motivo de exclusão. Meu trabalho tangencia de longe o surrealismo, o que cria muitos equívocos na sua apreciação. O que espero, então, é que, na falta de interlocutores coetâneos, esta pintura dialogue com gerações futuras – ou, o que pode parecer fantástico, com gerações passadas! É o que veremos a seguir.

Análise formal wölffliana

Então, na falta de um diálogo coevo, esta pintura pode muito bem ser apreendida em termos formais por um instrumental de descrição visual como o criado em 1915 por Wölfflin para a pintura do renascimento italiano, por incrível que isso possa parecer!

A princípio isto leva a duas hipóteses claramente definidas: (a) que isso se constituiria em uma retrógrada reação. O autor aqui seria um passadista nostálgico, em busca de um anticronismo, um viajante na máquina do tempo de H. G. Wells; (b) que os determinantes desta sociedade atual, tecnológica e global, teriam feito surgir um indivíduo com

uma sensibilidade de uma natureza contrária a ela, um contrafluxo em meio à corredeira. Ora, somos todos filhos do nosso tempo, não existem máquinas de acesso ao passado. Se uma sensibilidade visionária aconteceu, isto foi possível em um certo tempo e local. O tempo e a sociedade têm de lidar com este filho anômalo, têm de dar conta e praticar a exegese explicativa dos seus atos (aparentemente) incompreensíveis. A tendência a ser linear não deve levar a um complexo de inferioridade, mas a uma consciência de ser temporariamente marginal, fibra só agora excêntrica no feixe histórico.

Assim como esta sociedade tecnologicamente avançada está plena de misérias e violência, dentro do corpo de profissionais em artes visuais, neste cenáculo de adoradores de imagens, existem alguns possuidores de uma sensibilidade, digamos, algo arcaica. Alguns ainda sentem emoção ao ver obras realizadas séculos atrás. Se todas as teorias nos têm ensinado que o olhar é historicamente construído, como isso pode acontecer? Ou a obra possui uma qualidade intrínseca, uma essência – um desenho de linhas que se repete através dos séculos – ou o experimentador desta emoção possui uma sensibilidade alterada, extemporânea, excêntrica. Ou então a obra, porque passou pelo teste do tempo, é arte ou a sensibilidade do sujeito é especial, única. As duas conjecturas estão certas: há uma essência permanente, durável, anistórica, tanto no objeto quanto no sujeito; no objeto pela sua fatura, no sujeito pela sua capacidade perceptiva.

Em vista disto, espero estar justificada a análise que agora inicio.

Se descrevêssemos uma pintura, como por exemplo “Victor or Vic-

tim – Halucinação de mastigar bonecas” (pintura 35), veremos que o rosto está em um plano, os cabelos são pintados um a um linearmente, as bases do jugo (onde está escrito o subtítulo) são arquitetônicas, paralelas aos lados. Pode-se olhar cada elemento individualmente, cada boneca, cada olho, independente do resto. A imagem (em si) é clara, as sombras realçam as formas e não as obscurecem. A forma é tátil, é estática, acontece em um só instante.

Certa profundidade pode acontecer, como em “Spaltung – el corte alemán” (pintura 29), mas vejamos com atenção. Uma cesta de frutas (uma natureza-morta como arte contemporânea?) está representada frontalmente, em paralelo ao plano pictórico. A mão que segura uma faca de cozinha aparece no espaço superior direito, também paralela ao plano pictórico, mas não se pode afirmar seguramente se no mesmo plano da cesta. A ponta da faca vai em direção à nuvem que, em forma de perfil, recua assustada; mas faca e nuvem não podem estar no mesmo plano! O plano que a faca poderia estar seria o da cesta, mais particularmente da cenoura, indefesa como pescoço de condenado à guilhotina. Cada fio de arame está representado, pode-se ver cada pedregulho da estrada. Os postes da cerca, o braço e a faca estão paralelos aos respectivos lados, a configuração é tectônica. A cerca, sim, penetra em profundidade oblíqua, entretanto retorna pela direita em direção à melancia, ao plano frontal. O rochedo (com a caixa de correio inserida) está paralelo ao plano assim como toda a copa seca da árvore. As linhas das nuvens baixas e cinzas continuam nos galhos escuros da árvore, e pela vegetação chega até a cesta. Ou seja, toda a configuração é forma fe-

chada; não há saída. Este fechamento da configuração se dá pelo que eu chamo de “linhas de amarração”; visíveis (factuais) ou invisíveis (sugeridas) essas linhas ligam pontos distantes da pintura, preenchem espaços vazios, coordenam lados opostos e fazem com que a pintura se torne tensionada, como a corda do arco para lançar a flecha.

Vejamos, por fim, “Cantor de cítara – vaga como álgebra, exata como sonho” (pintura 19). Na base paralela ao lado inferior do plano pictórico – lugar-comum (*topos*) nos retratos do *Quattrocento*, onde os retratados apoiavam os braços como forma de enfatizar a ilusão espacial de quadro como uma janela – está colocada a cítara dedilhada pela mão contorcida do cantor com sua língua de coração. A antena e a pequena nuvem plúmbea estão paralelas aos respectivos lados: a conformação é arquitetônica. Pode-se ver cada dobra do terno do cantor e o suave movimento destas dobras não elimina a volumetria, suas reentrâncias e elevações. Seu rosto, cabelo e aba do chapéu são feitos de linhas individualizadas, como escarificações. Todos estes elementos mencionados unem-se em um grupo mais ou menos estático, em contraposição à paisagem que, de certa forma, possui um movimento devido à falta de foco das massas de vegetação. A nuvem vai em direção ao chapéu, embora em planos diferentes e o lado esquerdo da cítara se prolonga, por linhas invisíveis, na estradinha cercada de mourões. Tudo se fecha, tectonicamente. Todas as linhas estão tensas como arco de flecha, para melhor atingir o que se quer.

Estes foram exemplos em que tomei a mão do leitor/observador e mostrei-lhe as configurações fechadas deste *hortus conclusus*, deste jardim

encapsulado e seus sendeiros que se bifurcam, retornam, cruzam-se. O leitor/observador deve aprender a andar pelas suas calçadas, a pisar na grama e pular muros, para melhor usufruir da visão das cores das flores e do cheiro dos seus perfumes. Este poderá agora proceder ao passeio analítico de outras configurações formais, lembrando que é se adequando à música que o corpo melhor dança.

Concluindo a análise formal wölffliana, devo afirmar minha afiliação incontestável à conformação clássica renascentista, embora, devo conceder, os temas possuam um certo ar barroco e exista uma certa exasperação gestual e uma transfiguração expressiva dos *dramatis personae*, com suas bocarras escancaradas apropriadas de Caravaggio. Formalmente sou desenhista linear mais que pintor de massas esfumadas. Tendo a apresentar toda a cena com seus personagens enquadrados como que dentro de uma vitrine, iluminados pela luz de um decorador bem conservador – como se tentasse evitar focalizar a rua com seu trânsito caótico e pedestres afoitos. Cada elemento é esboçado pelo desenho e depois colorido, o que cria uma pluralidade articulada, o que Wölfflin chama de ‘unidade múltipla’. Há uma tremenda preocupação com a forma e não com a massa tonal, com a orientação dos elementos, seus vetores de sentido e direção, para o objetivo de uma amarração orgânica conclusiva, fechando arqui-tectonicamente a configuração total. A cor apenas colore, maquia os espaços fechados pelas linhas; rejeito a

41

imersão ou fusão das cores – uma tonalidade – em favor da justaposição e da divisão – uma policromia, como explícita Panofsky⁶².

Por fim, embora os temas – assunto da próxima secção – tenham

algo de obscuridade, a fatura tende, por antinomia, à clareza na disposição dos elementos do assunto. De certa forma realizo o que L. S. Vigotski teoriza com sua psicologia da arte ⁶³, seguindo a indicação de Schiller que, ao referir-se à tragédia, afirma que o segredo do artista consiste em destruir o conteúdo pela forma. Vigotski conclui que há sempre, na obra de arte, “certa contradição subjacente, certa incompatibilidade interna entre o material e a forma” ⁶⁴. Os discursos de estética, desde a inauguração deste campo teórico, têm afirmado a harmonia da forma com o conteúdo que ela expressa, que ela o completa e o acompanha; contrariamente Vigotski descobre que este é o maior dos equívocos, que, ao contrário, “a forma combate o conteúdo, luta com ele, supera-o, e que nessa contradição dialética (...) parece resumir-se o verdadeiro sentido psicológico da nossa reação estética” ⁶⁵. Descobri, perplexo, essa contradição dentro das minhas pinturas e subscrevo este embate como manifestação mesma dos antagonismos da mente. Se uma estética há de haver, repito, será aquela do assombro, a do assombro deste curto-circuito.

Bases cognitivas do imaginarium ⁶⁶

42 Os temas que perpassam estas pinturas são gerados por dois processos criativos aparentemente distintos. O primeiro nasce a partir de imagens mentais involuntárias e o segundo por concepção intelectual, voluntária. As imagens mentais acontecem em um estado alterado de

consciência, mais especificamente aquele entre o sono e a vigília, *viz.* o estado hipnagógico (Gr. *hypnos* sono + *agos* em direção a). A maquiagem mental – nosso ‘engenho de dentro’ – só concebe os objetos que originarão as futuras imagens mentais quanto antes é penetrado pelos simulacros (ou seja, as representações mentais da percepção sensorial) que estes objetos oferecem aos sentidos.

Imagens – percepções *sem* um estímulo direto e imediato – acontecem através de todos os sentidos, porém, mais frequentemente do auditivo e do visual. Eu experiencio imagens mentais hipnagógicas do tipo visual, guardo-as na memória e, tempo depois – o não esquecimento é prova de sua importância – procedo preparando modelos e esboços para sua realização. Utilizo este processo criativo desde a segunda metade da década de 1970 ⁶⁷. O segundo, por concepção voluntária, se antes era utilizado esporadicamente hoje é a principal forma de criação. Ele se dá hoje, sem dúvida, a partir do conhecimento dos mecanismos, processos e maneiras em que aquelas imagens involuntárias eram processadas. A guinada aconteceu após elaboração de tese de doutorado em que estudei a produção de artefatos visuais por pacientes diagnosticados como psicóticos ⁶⁸, tais indivíduos produziram artefatos visuais a partir de imagens hipnagógicas. A semelhança processual na criação de artefatos não constitui qualquer transtorno ou vergonha para mim, pelo contrário, Paul Klee já havia alertado para a afinidade entre seus trabalhos e os dos “dez mestres esquizofrênicos”, estudos de caso relatados pelo historiador de arte e psiquiatra alemão Hans Prinzhorn ⁶⁹, amigo de Klee. Estudos aprofundados em Psicologia Experimental me

propiciaram o conhecimento do engendramento interior destas imagens – aprendi a astúcia de suas tramas. Hoje produzo imagens que são processadas conscientemente, procedendo a esboços paulatinos. As formas centrais da engenharia daquelas imagens são por demais complexas para serem expostas aqui.

Se evitarei a engenharia, tentarei ao menos falar aqui da sua função. Por que este imaginário é produzido pela mente humana? Qual seria seu papel, uma vez que a natureza, e mais precisamente a mente do ser humano, não produz nada que não tenha uma função precípua? A partir de pressupostos da ciência da cognição, que entende esta mente natural como composta por módulos ou agentes, eu imagino que a imagem mental é uma comunicação intermodular, uma mensagem, uma ‘carta-circular’ que um agente remeteu a outro. O que acontece durante a percepção ou experimentação de uma imagem mental visual é a captação de mensagens entre um agente transmissor e um módulo receptor pela ‘tela ocular’, como as imagens lançadas pelo projetor de cinema são interceptadas pela tela ⁷⁰. Estas mensagens são ‘memorandos’ e se constituem em linguagem, pois são codificadas de acordo com mecanismos que obedecem a certas regras. São também representações simbólicas de certas configurações neuronais, de certos agrupamentos que chamo de “moléculas de conhecimento”, mas isso é um assunto de que não falarei...

Então diremos que cada agente é especializado em realizar um determinado papel no organismo do cérebro, mas que estes agentes se comunicam, ajudando-se mutuamente nas mais diversas atividades ce-

rebrais. Há uma área, por exemplo, a “angular gyrus”, especializada em transformar ou traduzir imagens em palavras. Uma imagem visual para ser percebida deve ser processada sequencialmente por quatro áreas distintas da visão (a saber V1, V2, V3 e V4) até ser plenamente percebida – embora isso aconteça num átimo. Uma pintura estritamente retiniana irá excitar apenas áreas visuais. Já as pinturas que aqui apresentam tentam estimular áreas outras. Pela inserção de frases e títulos e também de numerais elas disparam a atividade de áreas de linguagem verbal proposicional e de matemática ⁷¹, criando articulações mais complexas.

Uma outra questão é: por que há codificação? Por que as mensagens não são claras e diretas? Não estou completamente certo quanto à resposta. Freud, por toda sua obra, afirma que a censura de desejos perpetrada pelo Superego seria a causa para a simbolização, vista como máscara de disfarce para escapar do crivo desta censura e assim poder chegar ao Ego ⁷². A concepção freudiana para os conteúdos latentes e inconscientes do sonho é que conteúdos disfarçam-se – com roupas de histrião dramático – tornando-se simbolicamente codificados nos conteúdos manifestos, isto é, a imagens propriamente ditas dos sonhos. Os sonhos processariam este disfarce dramático em “trabalhos” de 1) condensação; 2) deslocamento; 3) meios de representação; 4) respeito à representabilidade. Estes conteúdos seriam tabus, desejos perversos e inaceitáveis socialmente – daí a censura.

Subscrevo parte da teoria freudiana, principalmente os “trabalhos” que de fato são observáveis empiricamente. Entretanto, a questão do

desejo ser sempre mascarado não me parece verificável pelo simples fato de sonharmos muitas vezes com atos vergonhosos e coisas éticas e moralmente monstruosas. Ou o sistema de censura não é totalmente efetivo ou é uma miragem teórica.

Prefiro acreditar que os sonhos são algo como “flexibilizações das ligações cerebrais”, isto é, no sonho as ligações neuronais (sinapses) seriam remanejadas, sofreriam ligações, trocas, câmbios mais ou menos de acordo com os “trabalhos”. Núcleos de conhecimento, ou morfemas lexicais (unidades indecomponíveis de sentido), que durante a vigília não seriam conectados, se ligariam durante o sonho. Daí as “esquisitices”, que nada mais seriam do que conexões neuronais inéditas entre diferentes módulos de sentido ordinariamente não associados. Pode-se inferir deste postulado que aquele indivíduo que no sono produz grande quantidade de sonho, na vigília terá respostas muito pouco previsíveis, o que por outro lado, em grau muito elevado torna-se igualmente contraproducente dentro de uma sociedade que exige atenção e obediência às normas. Veja o estigma daqueles chamados “com parafuso solto”. (Seria o ‘artista’ uma figura onírica deste escalão? Alguns como eu com certeza se enquadram neste caso, não todos. O mito Romântico do artista louco é parte mito, parte realidade).

44 Para substanciar este argumento lanço mão da lei da sobrevivência dos mais aptos, de Darwin, levemente reelaborada aqui. Durante a vigília temos de estar flexíveis, prontos para situações surpreendentes e condições adversas, muitas vezes irreversíveis. Se nossas ligações neuronais estiverem por demais viciadas em uma só direção, ou seja, cris-

talizadas em concepções inabaláveis e em respostas imutáveis, quando acontecer uma situação-surpresa não teremos a flexibilidade necessária para encará-la e responder de forma ágil e apropriada. É o sonho e a imagem mental inusitada que nos exercitam, nos flexibilizam, nos preparam para estas situações-limite da vigília.

A pintura de cunho alegórico cumpriria papel semelhante aos sonhos, como diz curiosamente aquele crítico implacável dos pintores, Platão: “os quadros são como sonhos humanos para uso de pessoas despertas”⁷³. Esta pintura exerceria um papel semelhante ao funcionamento da mente. A natureza – e sua subcategoria, a mente humana – não criaria um órgão ou um fenômeno sem qualquer utilidade: mesmo os parergos das borboletas cumprem função vital. Se a arte sempre foi mimese, imitação senão das aparências, mas ao menos dos processos da natureza, como poderia ser que a arte não possuísse função? Afinal de contas, o homem é um animal fazedor de ferramentas. (Lembremos, o homem é um animal e sua mente, daí a arte, é parte da natureza, antropocentricamente querendo ou não!).

Mas devo estabelecer agora um vínculo entre assuntos que deixei desconectados, qual seja, a relação entre imagem mental e alegoria. A alegoria é análoga à imagem mental no sentido de que ambas são codificações fechadas, ambas são mensagens a serem interpretadas por um receptor. No caso da imagem mental o receptor é um módulo do mesmo sistema (cerebral) do transmissor. Já a alegoria é percebida e interpretada por um elemento externo ao sistema de origem, o observador. Vejamos.

Narrativa

A alegoria, um gênero de pintura realizado quase desde o início daquilo que se chama ‘pintura ocidental’, mais precisamente a partir do *Quattrocento* até a chegada do Impressionismo, realizava agrupamentos de figuras e/ou objetos representando alguma idéia ou qualidade abstrata. Alegorias faziam alusões freqüentes às lendas e literaturas greco-romanas e também às ricas histórias alegóricas e hagiográficas da cristandade desenvolvidas durante a Idade Média. Giovanni Bellini, Piero de Cosimo, Francesco del Cossa e Cosimo Tura são exemplos de pintores que receberam vários comissionamentos para este tipo de pintura. Burgueses, aristocratas e o alto clero formavam o corpo de comitentes para estas pinturas – e, óbvio, para todos os outros tipos – que a utilizavam como espécie de entretenimento erudito para os convivas que se reuniam nos *studioli*⁷⁴, que então se compraziam em decifrá-las. Divertimento humanista do mais alto nível, a alegoria muitas vezes era apresentada após a retirada de uma cortina que a cobria como pano de boca da cena do mistério a ser desvelado.

Em ambos os casos acontece uma narrativa, e sobre isso nos deteremos agora.

As teses deste livro partem de uma concepção simbólica da imaginação. Isto quer dizer que elas partem de uma conjectura que postula uma semântica para as imagens, o fato de imagens conterem significação, no que o termo alemão *Sinnbilder* (*sinn*, sentido e *bilder*, imagem) símbolo, emblema, é perfeita corporificação. Ciência dos significados, etimologicamente a se-

mântica era a prática de mover tropas militares por meio de sinais. E é deste sentido obsoleto que vou partir, no sentido de que aquele que concebe imagens de certa forma orienta (por símbolos) a movimentação (da atenção) do observador. É aquele que implanta um sistema de “placas” indicativas dos caminhos a serem percorridos em um jardim cercado, no *hortus conclusus*: universo autônomo da pintura. Este jardim tem sendeiros que se bifurcam, mas que chegam a templos com altares de significados, a núcleos que condensam pensamentos. Os arquétipos constituiriam o ponto de junção entre processos intelectivos e a imaginação. Há duas conexões possíveis entre imagens e pensamentos, segundo Baudouin⁷⁵: 1) uma horizontal, que abarca várias imagens em uma só idéia e 2) uma vertical, em que uma só imagem suscita uma variedade de idéias. Temos aí duas formas de um (onírico) trabalho de condensação por meio de vetores inversos e recíprocos: de uma idéia a várias imagens e de uma imagem a várias idéias. Quando uma miríade de imagens ou de idéias se agrupa em uma constelação, uma ordem naturalmente começa a se operar. Hierarquias, prioridades, seqüências são alguns processos operativos dessa ordem. Nasce daí uma história: uma cronologia ficcional espreada em um tempo real.

Um processo similar ocorre no seio do mito. Gilbert Durand⁷⁶ entende o mito como um sistema dinâmico de símbolos e arquétipos que, sob o impulso de um esquema ou de um grupo de esquemas, tende a compor-se em uma narrativa. O mito seria um esboço de racionalização no qual arquétipos se resolvem em idéias e os símbolos, em palavras e imagens. O pensamento racional, como sugere Platão, parece emergir de um sonho mítico para logo depois ter saudades dele⁷⁷.

Agora passemos à narrativa propriamente dita.

Acredito haver pelo menos três formas de narrativa. Aquela em que tiras narrativas se entrelaçam formando um tecido, ou seja, o ‘texto têxtil’. Outra seria aquela em que camadas transparentes se superpõem como placas de vidro, umas sobre as outras, *viz.*, o ‘texto aglomerado vítreo’. Por fim, a narrativa que se estende ao longo de um rolo, uma bobina, como os manuscritos em papiro, isto é, o ‘texto remoinho’. Todas elas são realizadas manualmente, desta maneira, a narrativa é um ofício manual, como demonstra Walter Benjamin em seu ensaio ‘O narrador’⁷⁸.

A narrativa funciona em conjunto com a analogia, o arbítrio, a descrição, o desígnio, as incoerências implícitas, predicados estes que totalizam o método apropriado às obras de ficção, *lato sensu*. Em que sentido estarei trabalhando com a idéia de narrativa dentro da pintura? Vejo que ela pode se bifurcar, como no cinema, em a) ficção e b) documentário. Mas essa bifurcação me parece ilusória, pois uma ficção será sempre o documento de uma realidade, embora esta possa estar ‘mascarada’, ‘fantasiada’. A exemplo destas pinturas, seriam elas fábulas ficcionais ou documentos de um realismo pessoal? Uma fábula de lobos e cordeiros, na verdade não documentaria o fato de que há homens-lobos e homens-cordeiros? Ou seja, a constatação de que há tipos de caráter humanos que se assemelham às características desses animais. Em outras palavras uma mentira (a fábula em que lobos e cordeiros falam) pode estar contando uma verdade (a existência de diversas categorias humanas) – uma mentirinha com o intuito de se contar uma grande verda-

de. A fábula apresenta verossimilhança documental, pois tem a verdade como substrato.

Narrativa é uma seqüência de incidentes, claro está, mas se for representada em uma pintura deverá ser transcrita para uma só imagem estática. Esta narrativa irá requerer algum tipo de desdobramento ou interação seqüencial implícitos, caso contrário as figuras tornam-se retratos congelados em pose. Os problemas surgem a partir da transposição de vários espaços/tempos para um único. Estes problemas estariam arrefecidos caso o observador/leitor soubesse da história que está sendo contada – como acontecia com a pintura histórica de cenas bíblicas e mitológicas, mas que não é mais o caso hoje, quando o pintor é também o criador das fábulas.

Os pintores – normalmente entre os séculos XII e XIX – utilizaram-se de diferentes técnicas para efetivar aquela transposição. A primeira (desenvolvida por Giotto, por exemplo, nos afrescos de Assis e Pádua e por Duccio di Buoninsegna, na *Maetà* em Siena) consistia em apresentar a narrativa em um número definido de imagens estáticas das cenas mais preponderantes de uma história – como nos *still* dos cartazes de filmes. Cada quadro versava sobre um acontecimento e a seqüência de quadros obedecia à cronologia da história.

Uma outra maneira envolvia ações simultâneas acontecendo dentro de um mesmo quadro. Conhecida como ‘narrativa seqüencial’, compreendia o aparecimento de um mesmo personagem mais de uma vez em um só quadro; nas *Cenas da vida de Moisés*, Botticelli representa nada menos que sete vezes o profeta em um afresco da Capela Sistina. Tal

incongruência não produzia incompreensão por parte dos observadores que, conhecedores de tal norma, sabiam que se tratava de diferentes momentos temporais. Podemos ver um exemplo atual desta estratégia na pintura “Cena familiar – psicopatologia da vida cotidiana” (pintura 20) em que o rapaz de calças azuis está um momento ajoelhado, aos pés da mulher sentada, e em outro está de pé, mostrando a moeda na palma da sua mão. Há uma cinemática neste tipo de convenção que quebra a norma de uma natureza essencialmente estática para as artes plásticas, como preconizava G. E. Lessing, em seu *Laocoonte* de 1766, ao estabelecer uma espacialidade para a pintura em contraponto à temporalidade da poesia.

Uma terceira forma acontecia pelo uso de uma ‘imagem-gatilho’, que seria um momento específico da narrativa que faz lembrar, instiga ou é característica do todo. Usando a terminologia de Baudouin, esta seria uma conexão vertical, em que uma só imagem suscita várias idéias, ou, aqui, acontecimentos. O uso de um tal estímulo que engatilha um conjunto encadeado se baseia em uma iconografia já normatizada onde símbolos e atributos (por exemplo, de santos) identificam indivíduos e situações. Este gatilho pode operar em direção a um futuro ou a um passado. Em outras palavras um ponto que sintetiza toda a história, lembra e implica fatos passados ou instiga e sugere o porvir. Uma pintura atual que concretiza uma ‘imagem-gatilho’ é “Holofernes e Judite” (pintura 21) onde, ao contrário da lenda do Velho Testamento, uma mulher é atacada por um homem. Perguntas como o porquê do acontecimento, o que levou a ele, assim como do que sucederá depois,

ou mesmo há quanto tempo um fenômeno de tal natureza tem acontecido no curso dos eventos humanos, nascem a partir desta imagem. O tempo mesmo está condensado nos números em seqüência estampados nos quadriculados da grade/janela. O ‘gatilho’, termo para armas de fogo, aqui é substituído por um ‘golpe’ de machadinha, que igualmente é desenlace e clímax de uma tragédia.

Outro procedimento é o emprego de detalhes circunstanciais que fazem referência à uma história. Tais detalhes podem elucidar a situação representada. Outro método ainda era o de utilizar, sobretudo nas pinturas barrocas, o claro-escuro e a iluminação para dar ênfase, ou até mesmo obscurecer – porque isto era próprio do estilo – aspectos cruciais de uma narrativa. Por fim, a maneira mais recorrente na história da pintura foi a do uso de expressões faciais e de gestos corporais para a narração de uma história. A manifestação da emoção e a liberação da tensão interior ocorrem em um só ato e tempo. Logo, toda excitação interior se expressa em um movimento físico: determinadas emoções correspondem de maneira precisa a determinados movimentos corporais e faciais. Michael Baxandall nos fala de toda uma norma de gestualidade conhecida no Renascimento, que teria advindo dos conventos onde o voto de silêncio havia sido instaurado ⁷⁹.

A idéia mesmo de composição – hoje entendida como configuração formal dos elementos visuais – não foi sempre uma palavra do jargão das artes plásticas. Ela nasce com Leon Battista Alberti, no seu *De pictura*, de 1435, de uma metáfora de grande precisão que transfere à pintura um modelo de organização derivado da retórica ⁸⁰. *Compositio*, con-

ceito humanista aplicado à linguagem, tinha o significado de colocação de elementos dentro de uma hierarquia verbal propositiva. Alberti criou uma analogia entre a estrutura verbal e a visual, comparando a seqüência palavra→frase→cláusula→período com plano→membro→corpo→quadro. A finalidade desta hierarquia em sentido ascendente é chegar a uma colocação precisa dos corpos no espaço bidimensional e a posterior significação dentro da história narrativa global⁸¹.

Está bastante disseminado hoje que as posturas e as posições corporais são pontos cruciais na comunicação de atitudes e no estabelecimento de relações de *status* entre as pessoas: já tornou-se banal falar da *body language*. Existem pesquisas em psicologia⁸² que analisam a distância física entre indivíduos, a orientação dos corpos e a quantidade de contato que se permite entre olhares. Analisa-se ainda o estado de relaxamento do tronco e o grau de assimetria no arranjo de pernas e braços. Como o pintor alegórico pode se nutrir destas informações? Poderá com elas criar uma linguagem pessoal? Na verdade esta comunicação transcende o indivíduo e se constitui em linguagem mais universal e fluida que as linguagens verbais com as suas delimitações de vocabulário e gramática. Todos podemos entender um cenho franzido como sinal de raiva e uma boca com um certo desenho como índice de alegria – há um código comum a todos. Entretanto, toda a obra deste livro apresenta um

48

código de gestos particular, cujo significado simbólico não é de forma alguma evidente, nem mesmo para o próprio autor que o irá acessar e decifrar só a partir do trabalho mesmo de pintura. O pintor alegórico jamais se limitará à representação inane de simulacros de emoções fisio-

nômicas, e sim chegará a articular um pensamento com este repertório, um pensamento abstraído da observação do mundo.

Claro está que apenas gestos e expressões não perfazem uma narrativa constituída, senão com um cenário arquitetônico ou paisagístico por detrás. Este espaço irá dizer tanto quanto gestos e expressões, ele irá dar o chamado ‘contexto’ em que a ação se desenrola; é da negociação com o meio e seus objetos que se completa o grande círculo narrativo. Do tecido criado pela interação do homem com o homem e destes com seu meio, deste têxtil texto de figurações, desta química composta por seres, espaço e tempo é que nasce a pintura de figuração narrativa-alegórica.

Mas se a pintura narrativa tem parentesco tão próximo com a literatura, por que não escrever ao invés de pintar? Vejamos duas razões, para fecharmos esta secção.

Primeiro, em uma paráfrase das idéias de Adorno⁸³, a pintura é uma totalidade a partir de uma série de configurações parciais, ordenadas concentricamente *na* composição. Seus significados apresentam-se em uma constelação (veja o texto *Sumballein*) que se apresenta tanto de chofre quanto através de uma sucessão de tempos parciais⁸⁴.

Segundo, porque há de fato certas formas dúbias que só a visualidade pode conter, as quais propiciam um árduo e salutar trabalho ao perscrutador. Estas formas sugestivas – para além de uma poética e simbologia que só as cores possuem – levam à uma multiplicidade de interpretações. Eu as nomeei “formas das encruzilhadas” por contarem em si sempre, pelo menos, dois caminhos a serem escolhidos por

quem se depara com elas. É a imagem visual, com sua capacidade única de conter grande carga de condensação e potência indutora de conteúdos que será capaz de orientar tropas no labirinto de espelhos da significação.

Bases antropológicas do imaginarium

Alterando o ângulo da circunavegação pelo mar de assuntos que da pintura se desdobra, entremos no arquipélago antropológico. De acordo com a classificação das estruturas antropológicas do imaginário coletivo, exaustivo trabalho empreendido por Gilbert Durand⁸⁵, as imagens e temas recorrentes nestas pinturas pertenceriam ao chamado Regime Diurno da imagem, de caráter essencialmente antitético, opositivo. O Regime Diurno se dividiria em duas partes antinômicas. A primeira, ‘as faces do tempo’, conteria: os símbolos teriomórficos, das formas animais; os nictomórficos, isto é, da noite; e os catamórficos, aqueles da descida, da queda. A segunda, ‘o cetro e o gládio’, abarcaria: os ascensionais, ou seja, da elevação verticalizante; os espetaculares, da ascensão à luz, ao alto; e os diairéticos, isto é, o gesto do corte, da separação, ou *spaltung*, daí o símbolo do gládio. Já o Regime Noturno é esquematizado de acordo com os símbolos da inversão e da intimidade, e os símbolos cíclicos⁸⁶.

Segundo Durand, o isomorfismo ou traços de semelhança que ligam os diversos símbolos de um regime de representação é caracteri-

zado por “constelações simbólicas”. O regime diurno seria um regime de antíteses e se estenderia sub-repticiamente mesmo àquelas áreas que se professam puras e não contaminadas pelo imaginário⁸⁷. Os regimes de raciocínio filosófico de natureza dicotômica como o gnosticismo, o dualismo platônico, o raciocínio analítico cartesiano e o materialismo dialético seriam regidos, curiosamente, pelo mesmo regime de antíteses que rege o imaginário, chamado a “louca da casa”, isto é, aquele agente com a função espúria de criar imagens não racionais. Por outro lado, esta “louca da casa” naturalmente contaminaria as representações dos esquizofrênicos, como se poderia mesmo esperar. Dentro do isomorfismo de uma constelação de natureza antinômica, como o regime diurno, seriam evidentes as “estruturas esquizomorfas da representação”, ou seja, aquelas tendências à separação, ao fendilhamento e ao corte.

Minkowski⁸⁸, em sua descrição do ‘racional’ como um traço esquizomorfo (*sic*), descreve-o como comprazendo-se “no imóvel, no sólido e no rígido; o movente e o intuitivo escapam-lhe; pensa mais do que sente e apreende de maneira imediata; é frio, tal como o mundo abstrato; discerne e separa, e por isso os objetos, com seus contornos nítidos, ocupam na sua visão de mundo um lugar privilegiado”. As analogias entre esta descrição e toda a coluna (A) das categorias de Wölfflin que descrevem a arte linear, tátil, estática, clara, das formas fechadas renascentistas é surpreendente, e ambas convergem tanto para a fatura formal quanto para a temática destas pinturas que vos apresento.

A primeira das estruturas esquizomorfas descritas por Minkowski seria a acentuação de um “recuo” que chega até a “perda do contato

com a realidade”. Este recuo chegaria a criar uma espécie de “visão monárquica” em que se afasta da realidade para vê-la de longe, do alto ⁸⁹.

A segunda, ligada à faculdade de abstrair, é a *spaltung*, isto é, o poder de separar, de fender. De certa forma a *spaltung* está ligada ao ascensional, pois se nos levantamos é para melhor olharmos com o intuito de separar, para ter as mãos livres para as manipulações analíticas cortantes. A pintura “Spaltung – el corte alemán” (pintura 29) trata, de certa forma ilustra e problematiza estes conceitos.

A terceira seria o “geometrismo mórbido”, expresso no primado do plano, da simetria. Nela os objetos não se situam em suas relações interindividuais, e por isso cada objeto isolado é percebido como um todo dividido. É mais uma vez extraordinário ver a convergência destes aspectos com as categorias de Wölfflin relacionadas à pintura clássica renascentista, aqui especificamente nos aspectos do primado do plano (em oposição à profundidade do barroco), da simetria entendida como forma fechada, e, finalmente no conceito de pluralidade ou unidade múltipla, onde, palavras de Wölfflin, figuras e objetos se expressam com total autonomia e se ajustam uns aos outros de forma que cada um parece estar regido pelo conjunto ⁹⁰. Analogias tanto com este estilo (clássico) quanto com esta estrutura (esquizomorfa) podem ser observadas nas pinturas deste pequeno livro.

50 A quarta, por fim, se caracteriza por uma atmosfera de constante conflito com o ambiente. Uma atitude conflitante e antitética com o arredor provém de um dualismo exacerbado que vê o mundo de forma maniqueísta, nos quais o pensamento se opõe ao sentimento, a base ao

cimo, o espaço ao tempo. Forma parecida – não acham? – com aquela visão que encara a história da arte por oposições.

Vemos aí, como em uma radiografia, as bases da onde brotam os temas e configurações destas pinturas, de acordo com uma visão antropológica. Este foi um ‘corte’, uma fatia, um ângulo de visão na tentativa de compreender os estranhos temas destas pinturas. É um enfoque que os situa em correntes mais amplas, para lá do indivíduo, do pintor, onde certas características convergem em pontos nodais. Contudo, é indubitável, esse enfoque possui um certo sabor algo anacrônico de “contracultura”, e se constitui em um aparte místico espiritualista no discurso materialista proposto para este texto. É mais que possível ver estas pinturas de outro modo, isto é, para cá do indivíduo, dentro apenas das cercas da subjetividade. É o que tentarei demonstrar em uma próxima secção.

A invenção da riqueza

Creio que das diversas faculdades que o ofício da pintura demanda, a mais alta é a invenção. Uma vez que nem todos são capazes de lidar com esta alçada, muitos haverão de contentar-se com simulações nesta jurisdição. Outros contentar-se-ão em detratá-la com maledicência. Outros ainda irão defini-la da maneira mais sucinta e rasteira para, com isso incluir seus trabalhos – simulacros de pintura – dentro desta categoria. Sim, é claro, eu responderia, da mesma forma que é possível, por exemplo, definir ‘avião’ simplesmente como ‘algo que voa’, daí

que um papel dobrado capaz de voar poderia ser assim nomeado. Poderíamos desta forma incluir um aviãozinho de papel na mesma categoria de um artefato como o Boeing 747? Não será o caso aqui. A meu ver pintura requer invenção, além de manipulação de tons e composição. (A natureza se serve da invenção humana para prosseguir a sua obra de criação).

A capacidade inventiva é máquina de engendrar temas, entendidos como argumentos, assuntos, matérias ou teses que se propõem. ‘Tema’ vem do grego *thêma*, *atos* o que se põe ou propõe, soma depositada em um banco, donde *thesaurus*, ‘tesouro’. Daí que ‘tema’ e sua derivação ‘tesouro’, apesar do sentido algo estático, fechado em caixa forte, produz sensação poética de riqueza, exuberância. Desta forma, a invenção produz riquezas ou é a mina de onde elas são retiradas. É ela que produz a enciclopédia do imaginário – compilação de um discurso coletivo, reunião de elementos pertencentes a um povo. O imaginário, assim compreendido, não é primado exclusivo de uns poucos eleitos, porém, sem dúvida, não é produzido por *todos* os indivíduos deste povo. Há nas comunidades certas pessoas com o encargo de penetrar em estratos da realidade não comumente visitados. Estes estratos podem ser imaginários ou factuais. Com efeito, os bruxos entram em contacto com o que a religiosidade e o misticismo naturais dos homens entendem como ‘divindade’, e os mineiros descem e penetram fundo no solo para retirar pedras ou metais raros, os tesouros da terra. Os bruxos pela ascensão fazem a ligação entre o real e o imaginado, e os mineiros pela descensão ligam a profundidade à superfície.

“Bruxos” ligam o concreto ao divino, e “mineiros” escavam em busca de tesouros. Os primeiros são eleitos e os últimos são escolhidos para estes serviços pela comunidade que certamente cobrará deles um serviço bem realizado, qual seja, a ligação efetiva, a ponte com a divindade ou a descoberta de veios auríferos verdadeiros. Entretanto, a ponte pode não ser realizada (cataclismos naturais podem flagrar a fragilidade taumaturga dos bruxos, por exemplo) e a escavação se deparar com o chamado “ouro de tolo”. O que dizem estas metáforas? Que os achados e as conexões, mesmo provindos de um esforço sincero, podem não ter qualquer valor. Por outro lado, a ponte com o divino é uma forma equivocada de compreender o que na verdade são transmissões e recepções de mensagens que acontecem dentro do complexo da mente, como vimos na secção ‘Bases cognitivas do imaginário’.

Apesar de tudo, estas duas atividades simbólicas, além de antagônicas, são paradigmáticas por entrarem em contacto com fenômenos outros além dos ordinários. Bruxos com divindades (do céu, no alto, na luz) e mineiros com tesouros (no fundo, na terra, na escuridão). Entretanto, os ídolos são crepusculares e as minas podem se exaurir, e estes paradigmas opostos são metáforas duplas de um só ímpeto, de uma só tendência, qual seja a da penetração em espaços só percebidos após uma intensa atividade prospectiva realizada apenas por aqueles treinados para perscrutar outras instâncias do real.

Por esta razão elas nos servem como referência para o trabalho do criador de imagens. E esta filiação entre epifania (manifestação da divindade) e pintura não é de forma alguma espúria, pois foi por dois milênios

um modo de acesso à divindade como prova o poema sobre cosmogonia mística *Teogonia* de Hesíodo (c. 700 AC), onde as figuras das divindades teriam sido inspiradas por pinturas⁹¹. O criador de alegorias também está em contacto com camadas prístinas, antigas, principalmente no trato com o *Conturbatio*, com pensamentos e sentimentos inusitados e tabus censuráveis. Por sua raridade tais temas requerem a busca de uma linguagem nova e ao mesmo tempo compreensível que os possa comunicar ao restante da comunidade, o que tornará estratos extraordinários acessíveis à prática da purgação catártica, como veremos em uma outra secção.

Bases psicológicas do imaginarium

Na secção anterior tratei do imaginário entendido a partir das bases coletivas de processamento criativo de imagens. Aqui irei averiguar os temas que nascem de uma subjetividade particular em seu embate com um mundo objetivo; as negociações de um sujeito com os objetos dentro de um contexto que o cerca, o baliza e o constrange. Este sujeito coincide e pode ser reduzido e representado pelo órgão central do sistema nervoso do corpo humano, o cérebro. Roman Polansky em seu filme *O Inquilino*⁹², interroga como devemos apropriadamente enunciar, se “eu e minha cabeça” (o corpo como centro do ser) ou se “eu e meu corpo” (a cabeça como centro).

O cérebro, este grande órgão é um abismo. Seu produto epifenômico, a mente, é uma grande assembléia de parlamentares que se opõem

violentamente, que apresentam projetos e propostas de vida solapadas por outros. Ao longo da história o termo ‘mente’ foi substituído, confundido, obliterado por termos como ‘espírito’, ‘alma’, ‘deus’ e ‘mundo das idéias’. Hoje ainda se utiliza dessa terminologia obsoleta, vaga e deletéria, mormente na disciplina Estética. O que Platão dizia ser o “mundo das idéias” hoje pode ser entendido como os agentes de processamento de imagens eidéticas. Não sendo do escopo deste livro e não tendo a autoridade requerida na área, não empreenderei uma crítica mais aprofundada a esta terminologia, nem me deterei no complexo problema mente-cérebro. Marcarei aqui apenas a direção do meu objetivo, que é de relacionar a temática de pinturas com a constituição de uma mente em particular – a do autor das pinturas deste livro.

Devo lembrar que este é um empreendimento bastante materialista. O enfoque do criador das imagens e do escritor do texto é antimetafísico, ou seja, se atém à matéria, ao sensível. Acredito que toda obra necessita de concretude para vivificar-se, tornar-se fecunda.

Como já foi dito, as imagens emergem involuntariamente de estados mentais específicos e liminares. Se aparecem espontaneamente há de existir ao menos sinceridade. Mas esta não é guia de qualidade ou valor – veja os mineiros e seus veios deceptivos. Em quê que a vida de um indivíduo pode interessar ao seu semelhante? A fronteira entre o individual e o universal está localizada na passagem em que conflitos particulares adquirem relevância não só artística, mas também humana. Mas espontaneidade de aparição pode ao menos ser sinal de que de fato há algo desta espécie dentro da mente de um indivíduo. E como tal

pode ser índice de estados que podem interessar ao corpo social *at large* como sintoma de traços mais gerais. Em outros termos, o que sai de uma mente pode servir para purgar o que uma outra contém de destrutivo. Estou usando a concepção de catarse de Aristóteles, o que faz o raciocínio desenvolvido até aqui chegar agora a uma contradição. Vamos averiguá-la.

Na medicina da Antiguidade a catarse era a purgação daquilo que é estranho à natureza de um ser e que por isso o corromperia⁹³. A tragédia, segundo Aristóteles, funcionaria como um remédio que dissolve este estranho mal e nos acalma como um elixir paregórico. Para tanto seria necessário que o espectador constatasse que certos pensamentos e emoções de foro interior acontecem também para os personagens da tragédia, e, portanto, são comuns e partilhados por todos indivíduos do corpo social. O autor seria uma espécie de bode-expiatório da civilização e seus recalques, sua obra propiciaria ao observador desfrutar de uma tara com as tenazes da culpa menos afundadas em sua carne.

Mais acima afirmei que estas pinturas não serviam para o relaxamento do burguês que chega em casa cansado do trabalho, logo não seriam catárticas, neste sentido de relaxamento. Mantenho a afirmação e constato que a purgação é de outra ordem. A purgação deve passar pelo entendimento, por aquela ordem do portal em Delfos de “conhecer a ti mesmo”. Como Kafka, através dos seus escritos, tem nos levado a crer, o autoconhecimento é caça aos personagens constituintes da psique até seus limites, até onde aqueles costumam se encontrar. Daí que

o conhecimento de si é característica demoníacamente persecutória – mas não há nada mais apaixonante do que a relação com os demônios, nos diz Calasso⁹⁴.

Sendo assim, não bastaria a constatação de que algo maléfico que perturba será socialmente partilhado, mas sim de entender os mecanismos que engendram este ‘mal’. É um requisito a mais para o observador, um trabalho duplo, remédio um tanto amargo, enfim, mais uma **tarefa infinita**, desta feita, para quem perscruta a obra. Estas pinturas não se deixam ser miradas simplesmente. O sujeito que as observa tem de lutar com elas, descobrir as razões de sua gênese, porquanto informações e demonstrações sobre o estado da psique dificilmente são apenas contempláveis. Daí que o melhor termo para quem se aproxima destas pinturas seja “perscrutador” e não “fruidor”, que tem algo de gozo hedonista, desinteressado.

Os dados provindos da psique são recalitrantes a uma objetivação distante por sua natureza totalmente subjetiva, por tal razão são dados inconfiáveis e imensuráveis. A ginástica intelectual a que todo escafandrista da mente está sujeito é olímpica, pois além de se deparar com fenômenos desconfortáveis e tabus tem a **tarefa infinita** de esmiuçar o porque das ligações neuronais que os criaram. Por outro lado, o leitor/observador destas pinturas irá acompanhar este processo investigativo como um assistente técnico (deste escafandrista) a preencher lacunas, a criar correlações deixadas em aberto na obra. A pintura alegórica é obra fechada e aberta dependendo do tempo e do ângulo em que é vista.

Utilizando-me mais uma vez de metáforas para explicitar o que quero dizer: a obra tanto quanto o seu criador são como uma caixa d'água que, durante a estação das chuvas, com a tampa aberta recebe água e, no estio, com a tampa fechada não a deixa evaporar. Ou seja, abertos à abundância de experiências sensíveis do mundo e fechados na seca dos modismos hegemônicos de uma classe. Será justamente aquela já referida largueza do universo do demiurgo, seu universo autônomo, sua imagística, sua cosmogonia pessoal que o tornará refratário ao conjunto de novas tendências da arte em uma sociedade regida pela ideologia de um regime de comunicação em rede (rede da pesca predatória de individualidades!).

Após este circunlóquio, devo orientar a discussão para o que foi proposto, ou seja, os temas de natureza psíquica. Perigosos por seu caráter autodenunciatório, estes temas são chaves da caixa de Pandora, quem os abre libera todos os males menos a esperança (assim diz a lenda). Freud poderia ser nosso guia aqui, mas lhe fecharemos a porta e vamos nos bastar a nós mesmos. A família é a madeira bruta, o indivíduo é o marceneiro que constrói a caixa de Pandora, a auto-investigação, as suas chaves. Vejamos a pintura “Cena Familiar – a psicopatologia da vida cotidiana” (pintura 20). Um menino se ajoelha e coloca sua cabeça entre as pernas de uma moça toda coberta por uma colcha amarela a guisa de vestido de noiva. A mão direita (de madeira) da moça acaricia a cabeça do menino e a esquerda cobre seu próprio rosto que suas unhas escarificaram. À direita o mesmo menino com o rosto semicoberto por sombras (aqui algo barroco) mostra uma moeda na palma de sua mão.

Com um pouco de atenção se vê que a moeda não tem qualquer valor e que sua mão tem algo a mais. Sobre a mesa um vaso com um fruto seco pende para baixo. Um botânico especialista em cerrado saberia que este fruto costuma abrir-se como flor em quatro pétalas secas e duras e que é utilizado em Brasília para artesanato de flores artificiais semipiternas. O que quer dizer tudo isso? Quais são as afirmações, ou tudo será uma grande interrogação? Acima de tudo há sugestões, mas dentro de um campo não muito amplo, diria até restrito. Há, isso é claro, uma circunstância de dia-a-dia, mas algo vai mal, algo é psicopatológico, as expressões são veladas para que os sentimentos não se deixem flagrar. Torno quase explícito aquilo que é completamente implícito. Estamos diante de um acontecimento que passou, suas marcas, ou do precipitar-se de um flagelo, seus augúrios.

Em “Totemtabu” o que se vê é pura contenção; um freio de cavalo dependurado ao canto superior esquerdo é a chave da significação, é a imagem-gatilho que dá início ao processo de decodificação: toda a imagem é sobre trava. O homem de costas puxa uma trança de suas costas: um ser anômalo que se freia, se censura. A sombra a seus pés é também a marca de uma freada de pneu; logo abaixo deles se contorce um anfíbio salamandróide; um dos atributos da salamandra é a castidade. O título – de um livro de Freud – está inscrito como letras em volume ao lado da sombra/freada. Um observador mais atento irá reparar que as lacunas entre as folhas das árvores em segundo plano criam uma determinada forma em conjunto com a cabeça abaixada do primeiro plano. Uma discreta cerca percorre a beira de uma estradinha em cur-

va. Três espadas-de-são-jorge com numerais 1, 2 e 3 inscritos nas pontas estão em um vaso; algumas samambaias pendem para baixo em direção à elas (talvez alguém saiba que em inglês *brake*, além de freio também significa um tipo de samambaia). O perscrutador perceberá que o freio dos instintos é a base da civilização ou a causa de todo sofrimento, nossos totens e tabus? Esta pintura necessitará de um texto adicional para guiar o espectador como os trabalhos conceituais? Não creio. Todas as informações estão lá disponíveis, resta àquele que olha o trabalho de buscar tudo o que ela contém, embora para tal ele deva proceder até em pesquisas lingüísticas. Sem dúvida, um trabalho para adoradores de imagens, estas pinturas de fato requerem um processo interpretativo de conteúdos similar à Iconologia, método proposto por Aby Warburg e explicitado posteriormente por Erwin Panofsky em 1930⁹⁴.

Por fim, como amostragem dos temas percorridos por estas imagens analisemos “Victor or Victim – Halucinação de mastigar bonecas” (pintura 35). Um homem com os olhos semicerrados tem sua bocarra escancarada cheia daquelas bonequinhas de plástico que se dão como *souvenir* em festas de aniversário de crianças. Ele estará engolindo as bonecas/crianças, como um maligno vitorioso, ou estará sendo asfixiado por elas, como uma inocente vítima? Serão assim todos os algozes, na verdade vítimas? Serão assim todas as vítimas, na verdade culpadas por sua inocência (a inocência é a culpa da vítima)? A imagem não afirma se uma coisa ou se outra; embora imagem não tome partido e não decida, ela não se abstém: a imagem aponta e acolhe os dois postulados contraditórios, como faz a realidade. A imagem é uma resposta ao mundo, interrogando-o.

O título se enrosca nos cabelos gráficos do homem e o subtítulo está escrito nos dois elementos do jugo que lhe prende a cabeça. ‘Halucinação’ (com ‘H’) enfatiza o sentido mesmo do termo. A concepção da imagem é um discurso social um pouco bravo.

Estas imagens não são “projeções do inconsciente”, eu não abro suas “portas”, não tenho “acesso ao inconsciente”, na verdade o “inconsciente” é uma inexistência, ele desapareceu. Vejamos isso na próxima secção.

O desaparecimento do ‘Inconsciente’

Nos jogos de cartas, devido a uma necessidade intrínseca aos jogos – a arbitrariedade –, foi criada a figura do Curinga. O Curinga, como todos sabem, vale por qualquer carta, ou seja, realiza qualquer trabalho, cumpre qualquer missão. Dependendo do jogo, ou é o ‘2’, ou o ‘7’, ou é o curingão, representado geralmente por uma figura grotesca, um palhaço, um *Joker*; em inglês, um brincalhão.

Pois bem, foi com igual finalidade que Sigmund Freud desenvolveu a idéia do ‘Inconsciente’. Tal termo, aliás, já fora bastante usado anteriormente à Freud; por exemplo, pelo nosso Machado de Assis em 1896, quando nos fala de um compositor em sua luta criativa: “Às vezes, como ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia”⁹⁶. E este termo é assim utilizado: quando as pessoas não sabem exatamente o que dizer ao tratar de realidades, fatos ou fenômenos que desconhe-

cem, usam então este curinga para escamotear sua ausência de conhecimento; curinga etimologicamente vem do quimbundo *Kuringa*, fingir. O termo curinga ‘Inconsciente’ substitui tudo aquilo que não se sabe o que é, logo não explica nada. Tivesse Freud vivido alguns anos mais, ele teria, com certeza, abandonado esta idéia ambivalente e estática de um local em algum lugar da mente onde se escondem coisas, imagens e pensamentos, como num baú ou armazém, imóvel e terrível museu de arquétipos, quieto, monstruoso, classificado, como o mundo das idéias de Platão⁹⁷. Mas Freud morreu. Resta colocar a verdadeira carta no lugar do brincalhão. Mas a verdadeira carta nem sequer existe. O ‘Inconsciente’ desapareceu!

Quando escrevi a tese de doutoramento⁹⁸ sobre a arte de indivíduos psicóticos, a primeira pergunta que levantei foi se seria possível escrever uma tese sobre arte e loucura sem mencionar uma única vez a palavra ‘Inconsciente’. Sim, isso foi plenamente possível, e o que a tese ganhou com isso foi não ter aquele ranço de idéias batidas.

As últimas descobertas neurológicas de endereçamento cerebral não encontraram um local nem para a nossa tão conhecida e familiar Consciência, o que dirá daquele misterioso e estático lugar de recalques e lapsos. Mas o que a ciência tem, de fato, comprovado é a existência, isto sim, de Módulos que operam todos, quase ao mesmo tempo, em paralelo. Algumas vezes alguns se erguem vencedores e tornam-se conscientes, para no momento seguinte outros assumirem este disputado lugar, e assim por diante, dinamicamente.

Há, de fato, *processos* que são inconscientes, em outros termos, não

alcançaram o nível organizacional necessário para galgarem até a posição de consciência: são aqueles módulos que estão perdendo a disputa. Um exemplo: memórias esquecidas que são, por algum motivo, lembradas: quando esquecidas eram inconscientes, lembradas, são conscientes.

O que há são advérbios e adjetivos, mas nunca o substantivo concreto ‘Inconsciente’, pois este substantivo é imaginário, abstrato. A criação do substantivo concreto, em outras palavras a substancialização a partir de qualidades e estados da mente talvez tenha vindo de uma legítima e irremissível vontade de concretude. Admito sem problemas a existência de processos, fenômenos subjetivos fora da esfera da consciência, mesmo porque a consciência com certeza não abarca todas as funções cerebrais, como é notório. Mas estes processos necessariamente não provêm de um local específico, mas sim de vários agentes, inclusive daqueles que um dia já foram ou serão conscientes.

A marca de um carro parado não muda quando começa a entrar em movimento, tampouco quando o motorista ligou o rádio. Da mesma forma ocorre com o encéfalo que é um órgão composto de partes que ora são atuantes ora estão em repouso. Não há nomenclaturas diferenciadas para este órgão dependendo do estado em que se encontra; dormindo ou acordado é o mesmo encéfalo, apenas em estados diferenciados. São possibilidades de funcionamento de uma mesma coisa. Mais plausível é a proposta de umbrais sucessivos, graduais e intercambiáveis entre os conteúdos que se manifestam conscientemente e aqueles que permanecem latentes e ocultos.

Quando me dirijo a um grupo de pessoas e falo sobre a inexistência do ‘Inconsciente’, a nítida sensação que tenho é a de estar no púlpito de uma igreja a afirmar a inexistência de Deus diante de fiéis fervorosos. A idéia do ‘Inconsciente’ me parece bem semelhante a de Deus (ou talvez mais precisamente a do Diabo?); talvez seja uma substituição simbólica de ateus desesperados em busca de um Pai Supremo, bom ou mal. Desta semelhança infere-se outra, que a platéia em uma igreja ou de uma seita é similar ao corpo dos psicanalistas. Tal analogia é muito clara precisamente quando utilizam o divã como substituto do confessor e o alto preço cobrado pelas consultas, a penitência. A pintura “Medicina das almas” (pintura 3) é uma reflexão sobre esta afinidade. O extintor de incêndio dentro de um rasgo na parede foi uma imagem mental que veio complementar o espaço vazio deixado pela reflexão analógica entre os dois sistemas de crenças.

Por fim, assim como a noção simbólica de um Deus Todo-poderoso foi um obstáculo para as pesquisas científicas, o conceito de ‘Inconsciente’ cria um retardamento nos estudos da mente pelos intelectuais humanistas, que livres deste conceito vicário, deste substantivo imaginário – curinga que cabe em qualquer oração – poderiam chegar mais equipados a um campo comum, a uma interface com os cientistas da cognição, que só com seus próprios meios também não alcançam um conhecimento completo do cérebro, este organismo complexo que cria este fenômeno (in?)sondável que é a Mente.

Apesar de toda refutação feita às teorias de Freud, o termo ‘Inconsciente’ segue permeando incólume a grande maioria dos textos da crítica

de arte. A noção de um ‘Inconsciente’ desapareceu ao menos das minhas reflexões, do meu universo de considerações. Portanto devo desfazer, a seguir, certo equívoco freqüente em relação às minhas pinturas.

Surrealista, eu?

O movimento surrealista foi fundado em 1919 e se dissolveu em 1969. Foi um movimento de revolta contra os sistemas de exclusão, divisão e interdito da sociedade. Suas armas para tal foram o desejo, a abolição da noção de incongruência e de obscenidade, o louvar das diferenças patológicas da linguagem e o inverter da meta de verossimilhança pela do imaginário como poder central da criação humana, enfim, uma rendição incondicional às potências do maravilhoso⁹⁹. Outro traço do movimento foi o do pertencimento a um grupo, a uma *clique* em torno a uma personalidade dominante, onde persistia um pensamento em essência participativo. Foi o método psicanalítico de Freud das livres associações verbais que forneceu as duas principais técnicas criativas dos surrealistas, a saber: a escrita e o desenho automáticos. Havia a crença de que estas técnicas resgatariam a “própria linguagem do inconsciente”, formada “naquela zona da atividade psíquica de onde vêm as pulsões instintivas, as imagens primordiais, os sonhos”. O inconsciente seria uma estrutura lingüística que se manifestaria espontaneamente como linguagem. Em outras palavras, um “potencial que se realiza logo que as cercas que o mantinham prisioneiro são supri-

midas”¹⁰⁰. É duplo o legado teórico do qual o surrealismo é devedor: S. Freud e H. Prinzhorn; o primeiro pela idéia das associações verbais – base da escrita automática – e o segundo pela importância das imagens dos psicóticos – reproduzidas em seu livro seminal e vistas com assombro pela clique surrealista – na guinada deste movimento da poesia para o visual desenho automático. André Breton, a personalidade dominante do movimento, faz questão de se colocar ortodoxamente na corrente freudiana e Max Ernst, que apresenta o livro de Prinzhorn ao grupo francês, ao definir seu conceito de “deslocamento factual”, explicita-o como laços tramados entre o signo e as marcas do fato que são de uma casualidade “retorcida”, uma “zona de turbulência emotiva” na qual os fenômenos obedecem a mecanismos de “condensação, deslocamento, substituição e retoques”¹⁰¹. Estes mecanismos correspondem traço a traço aos trabalhos do sonho de Freud, no seu clássico *Interpretações dos Sonhos*. A noção de Inconsciente no movimento surrealista substituiria o que foi o Absoluto para os Românticos alemães, sua função de pedra angular da sua formulação teórica. Como ferramenta, o automatismo psíquico foi “a gazuza eficaz”¹⁰² para chegar a este incondicional inconsciente. Já segundo Antônio Cândido¹⁰³, o surrealismo é “o triunfo do relativismo, o homem erigindo efetivamente em medida de todas as coisas e as coisas sendo aquilo que poderiam ser num mundo livre de contingências”

Vem daí nossa diferença. As imagens deste livro foram geradas a partir destas contingências, e a elas são devedoras. Além do mais, os traços fundamentais da tradição surrealista somente são compreensíveis

através do contraste entre a velha moral idealista e a prática política marxista; vem daí o culto surrealista do Mal que “provém inteiramente da nossa espontaneidade”¹⁰⁴. Mais ainda, as esferas dos êxtases religiosos e dos êxtases advindos das drogas alucinógenas estão intrinsecamente próximos da experiência de inspiração surrealista. Tais elementos estão absolutamente ausentes nesta produção que ora se apresenta – o leitor há de crer.

Enfim, para não ser assim catalogado, já bastaria o fato óbvio de ter nascido em um tempo em que este movimento já se encontrava em seus estertores e em um país em que suas sementes não vingaram¹⁰⁵ (o Brasil, diz-se, tem um perfil construtivista, geométrico e *clean*, e ser surrealista nos envergonha por seu caráter anedótico e sujo). Todavia, o determinante que torna a associação essas minhas pinturas com o surrealismo um grande engano é a noção de Inconsciente.

Conforme explanado na secção anterior, eu não *creio* neste conceito, logo não parto deste princípio. As imagens cultivadas pelos surrealistas eram por princípio incôngruas, retorcidas, deslocadas, absurdas e sem sentido. As minhas imagens se são vistas desta maneira, perdão, é um equívoco. Elas podem superficialmente *parecerem* incongruentes, mas só àquele espectador das *vernissages*. De fato, parece estranho e absurdo o que meus personagens fazem, mas uma vez interpretadas as coisas se encaixam mais ou menos bem e múltiplas leituras podem ser realizadas dentro de um campo de pertinência simbólica. Enfim, as leis da física nunca são violadas *de fato*. Os acontecimentos obedecem a leis mais gerais.

Ficaria feliz se você, caro leitor, me tomasse apenas como um astuto artesão de fábulas, um criador de fantasmas, de pinturas em forma de insurreição, já que pintar nada mais é do que abrir e fechar comportas.

Em mim não há anarquia e embriaguez, há fria e calculada facada intelectual.

Do mal, pinto seu lado necessário.

Nelson Maravalhas Junior

Notas

1. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Objetiva, 2001
2. Devo avisar ao leitor que o próprio texto que falará de alegorias se utilizará exaustivamente de metáforas para se tornar claro, inteligível.
3. Não saberia nomear se sou ou não artista; sei que produzo artefatos para a observação visual, mais especificamente sou pintor e desenhista. Prefiro deixar o rótulo de “artista” para aqueles que colocaram o crachá com este termo, entre eles os apresentadores de programa de auditório da TV, modelos, atores de novelas e animadores de carnaval. O termo “arte contemporânea” fica bem melhor para os criadores de entretenimento culto, as Bienais, os parques de diversão intelectuais.
4. *Writings*, 1853-60, vol. 11, p. 199, *apud* Jorge Luis Borges, *Discusión, Notas, H. G. Wells y las parábolas*, in *Obras Completas*, vol. I, p. 290, Emecé Editores.
5. Ou pós-histórica, como querem Arthur Danto e Hans Belting.
6. Jean-Baptiste Du Bos, 1719, *apud* Jean-François Groulier, in Jacqueline Lichtenstein (org.), *A Pintura*, Editora 34, 2005, vol. 8, p. 34, meu grifo.
7. *Id.*, *ibid.*
8. Jean-François Groulier, *op. cit.*
9. Isak Dinesen (Karen Blixen) *Farah*, (p. 7), in *Sombras na relva*, Editora 34, 1992.

10. Ernst Cassirer, *A Filosofia das Formas Simbólicas, I – A Linguagem*, Martins Fontes, 2001.
11. Pierre Bourdieu, *As Regras da Arte – gênese e estrutura do campo literário*, p. 338, Cia. das Letras, 1996.
12. Como ilustra Potiebnýá, *apud* L. S. Vigotski, *Psicologia da Arte*, Martins Fontes, 2001.
13. *Apud* Cassirer, *op. cit.*, p. 140-1.
14. Na National Gallery de Londres.
15. Em *A Pintura como Arte*, capítulo III “O espectador no quadro”, p. 101, Cosac&Naify, 2002.
16. A tese do espectador interno foi primeiramente proposto por Alois Riegl em 1902 para os retratos de grupo holandeses, em seu *Das holländische Gruppenportrait*, e retomado por Michael Fried setenta anos depois.
17. Estas camadas ou estratificações remetem aos métodos de exegese das Escrituras e seus quatro níveis hierarquicamente estabelecidos, a saber: literal, anagógico, alegórico e espiritual.
18. *Apud* E.H. Gombrich, Meditações sobre um cavaleiro de pau ou as raízes da forma artística, in *Meditações sobre um cavaleiro de pau*, p. 163, Edusp, 1999.
19. Cf. Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, 1952.
20. *Apud* Roberto Calasso, “O ordálio das palavras impossíveis”, in *49 Degraus*, p.143, Cia. Das Letras, 1997.
21. Michael Baxandall, *Sombras e Luzes*, p. 153, Edusp, 1997.
22. Em Michael Baxandall, *O Olhar Renascente – pintura e experiência social na Itália da Renascença*, p.42, Paz e Terra, 1991.
23. Latim, olho treinado, culto.
24. Cf. Arthur C. Danto, *Após o Fim da Arte – A arte contemporânea e os limites da história*, Odysseus, 2006,.
25. Cf. supra, p.45.
26. Em sua *Epístola aos Pisões*, século I.
27. Em seu *Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*, Martins Fontes, 1986.
28. cf. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina, *Quadros literários fin-de-siècle*, 7letras, 2005.
29. De meus tempos de estudante de arte, me lembro ainda das correlações que se faziam: desenho = solo instrumental, gravura = música de câmara, e pintura = sinfonia.
30. *Op.cit.* p. 78.
31. Assim como as pinturas do pintor alemão Caspar David Friedrich (1774-1840), cf. Wollheim, *op.cit.*
32. *v.g.* Susanne Langer, que no seu *Philosophy in a New Key: a study in the symbolism of reason, rite and art* (1942) argumenta que arte e linguagem empregam dois radicalmente diferentes tipos de símbolos, respectivamente, presentacional e discursivo. Paul Welsh (1955) descarta como inadequada ou simplesmente falsa esta distinção. Langer foi, curiosamente, discípula de E. Cassirer.
33. Cassirer, *op. cit.*, p. 24, 25.
34. *Op.cit.*, p. 332.
35. Vivo da pintura indiretamente, sendo professor universitário em um departamento de artes visuais.
36. In Antonio Candido, *Retrato de Portinari*, p. 105, Jorge Zahar Editor, 2003.
37. Uma vez ouvi a curiosa afirmação de alguém que dizia não gostar das minhas pinturas porque só gostava daquelas que não precisavam ser vistas!!
38. *op.cit.*, p.324.
39. *ibidem*, p.325.
40. Como quer A. Danto, *op.cit.*
41. Anne Cauquelin, *Teorias da Arte*, p. 21, Martins, 2005.
42. No caudal do multiculturalismo, muitos querem impor *a priori* que o grafite, a HQ, a tatuagem são arte. Bem, elas são técnicas como, por exemplo, a pintura, o vídeo. Elas podem vir a ser arte, mas *a posteriori*, se responderem aos critérios acima descritos
43. *The Collected Essays and Criticism* (1960), citado em A. Danto, *op. cit.*, pp. 124,5.
44. Danto cita a extraordinária desconversão de John Ruskin ante uma tela supostamente de Veronese, e as reações a uma performance de Joseph Beuys, como experiências desta natureza.
45. Como não bastou ao pedante poeta Carlos Argentino Daneri ter acesso fácil e irrestrito ao universo contido no Aleph para se tornar um grande poeta, como nos alerta J. L. Borges, no conto epônimo.
46. Alemão: fendimento, separação.
47. Cassirer, *Op. cit.*, p. 51.
48. Cassirer, *Op. cit.*, p. 16.
49. *Conceitos Fundamentais da História da Arte – o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*, Martins Fontes, 1996, p. 14, minha ênfase.
50. Danto, *op. cit.*, p. 219, minha ênfase.
51. Nos meus anos de mestrado em pintura e desenho na *The School of the Art Institute of Chicago* (1984-6) tive alguns – nem tão sensíveis – tutores que praticamente me forçavam a sair da minha forte tendência linear, do desenho, em prol de marcas e áreas de cor, conflito este que me marcou profundamente. Vi colegas que se sujeitaram e saltaram de um estilo para outro sem qualquer pudor. Devo agradecer aos tutores e artistas Barbara Rossi e Ray Yoshida por terem a clarividência de perceberem que alguns são diferentes.
52. Em suas *Considerações sobre Arte Contemporânea* (1952), publicado no sexto número de “Os Cadernos de Cultura”, do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura.
53. Em *Chorei em Bruges*, Editora Avenir.
54. Como quer Anne Cauquelin, *op. cit.*
55. Cf. *Real Spaces – world art history and the rise of western modernism*, Phaidon Press, 2003.
56. Como quer George Kubler, em seu *The Shape of Time: remarks on the history of things*, 1962, *apud* Summers, *op. cit.* (Summers foi aluno de Kubler em seminário sobre arte pré-colombiana do México).
57. Summers, *op.cit.*, p. 17-19, tradução livre do autor.
58. No conto *A tragédia dum personagem*, pp. 206,7, in *A Armadilha*, Livraria Portuguesa, Porto, 1946,.
59. Summers, *op.cit.*
60. Distorção proveniente da Lei Roua-

- net, hoje os destinos da arte no país estão nas mãos dos diretores destas instituições.
61. Gombrich, A *Psicanálise e a História da Arte*, in *op. cit.*
62. Em seu “On the Relationship between Art History and Art Theory”, 1925, *apud*. Anita Albus *The Art of Arts – Rediscovering Painting*, pp. 114-7, Alfred. A. Knopf, 2000.
63. *op. cit.*, pp. 175-6.
64. *op. cit.*, p. 199. Vigotski entende por ‘material’ o que normalmente se designa como ‘conteúdo’.
65. *Ibidem*.
66. A base que penso é como trampolim flexível: quando tensionado ejetado, lança o sujeito à frente em saltos ornamentais.
67. Minha primeira imagem hipnagógica aconteceu após o primeiro dia de aula na lendária Escolinha de Arte do Brasil, criada por Augusto Rodrigues. A professora – que ingratamente esqueci o nome – sabia da existência de tais imagens e deu apoio à criação de pinturas a partir delas; a ela meu eterno agradecimento.
68. Cf. Hypnagogic Imagery and Psychotic Outsider Art – a study of form-constants and visual properties, tese não-publicada, aceita para o título de PhD em Teoria e História da Arte pela University of Kent at Canterbury, Inglaterra, 2002.
69. No hoje clássico *Bildnerieder Geisteskranken*, Verlag Julius Springer, Berlin, 1922. Aproximadamente algo como ‘O Projeto Construtivo do Doente Mental’, em textos sobre o assunto no Brasil, curiosamente, tem sido traduzido como “Expressões da Loucura”; cf. *Imagens do Inconsciente – Mostra do Redescobrimto*, Nelson Aguilar, Curador, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
70. Tal fato aconteceria pelo ‘desligamento’ de certos ‘interruptores’ fisiológicos.
71. Não inferir daí nenhuma tentativa de *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total wagneriana.
72. Observação a ser feita é que a concepção da mente por módulos da ciência da cognição não é por princípio divergente da hipótese freudiana – Ego e Superego seriam módulos, agentes.
73. *Sofista* (266a), *apud*. Jean Lacoste, *A Filosofia da Arte*, p. 13, Jorge Zahar Editor, 1986.
74. Recinto próprio para o estudo e para reuniões eruditas.
75. Em *De l’instinct à l’esprit*, 1950, *apud*. Gilbert Durand, *Estruturas Antropológicas do Imaginário – Introdução à arquetipologia geral*, p. 61, Martins Fontes, 2002.
76. *Op. cit. supra*.
77. Durand, *opus. cit.*, p. 62-3.
78. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936), in *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 30, ed. Brasiliense, 1994
79. *Op. cit.*, pp. 61-70
80. Michael Baxandall, *Giotto y los oradores – La visión de la pintura em los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*, pp. 189-191, La balsa de la Medusa, 1996.
81. Alberti teve a ousadia de reclamar para à pintura uma estrutura similar a das equilibradas orações periódicas com que os humanistas se expressavam por meio da Retórica.
82. Ver, por exemplo, A. Mehrabian, in *Psychological Bulletin*, 1969.
83. Em seu *Aesthetische Theorie*, conforme citado em Calasso, *op.cit.*, p. 52.
84. Como respectivamente preconizava e condenava G. E. Lessing (1766).
85. Cf. Durand, *op. cit.*
86. Esta natureza antinômica, dual, inversiva e cíclica é provavelmente devida às especializações dos hemisférios cerebrais.
87. Durand, pp. 179-180.
88. Em seu *La Schizophrénie*, 1953, *apud*. Durand, *op. cit.* p. 185.
89. Na história da pintura temos o exemplo de Caspar David Friedrich com seus personagens solitários e contemplativos no alto de montanhas.
90. Wölfflin, *op. cit.*, p. 213.
91. Jean-François Groulier, in Lichtenstein, J. *Op. cit.* p. 22.
92. Baseado no conto de Roland Topor Le Locataire Chimerique;
93. Etimologicamente, catarse vem do grego, *kátharsis* que além de purificação significa mênstruo, dissolvente que extrai princípios ativos de uma substância. Na acepção alquímica, mênstruo deriva das características dissolventes que se atribuíam às regras da mulher.
94. Roberto Calasso, *Potências*, in *K.*, Companhia das Letras, 2006.
95. O termo é emprestado do livro de Cesare Ripa de 1593.
96. No seu conto “Um homem célebre”, in *Várias histórias*, p. 72, Obras Completas, vol. 14, W.M. Jackson Inc. Editores, São Paulo, 1962.
97. Cf. J. L. Borges, *Historia de la Eternidad*, *op. cit.*, pp.377,378.
98. Cf. *supra*.
99. Chénieux-Gendron, Jacqueline, *O Surrealismo*, Martins Fontes, 1992.
100. Robert Bréchon, *Le Surréalisme*, 1971, *apud*. Chénieux-Gendron, *supra*.
101. Max Ernst, *Au-delà de la peinture*, 1936, *apud*. Chénieux-Gendron, *supra*.
102. Mário Pedrosa, “Surrealismo ontem, Super-realidade hoje”, in *Mundo, Homem, Arte em Crise*, Debates, Ed. Perspectiva, 1986.
103. Em seu *Surrealismo no Brasil*, in *Brigada Ligeira*, p. 99, Ed. Ouro sobre azul, 2004.
104. Cf. Walter Benjamin *O surrealismo – o último instantâneo da inteligência européia*, p. 30, in *opus. cit.*
105. Apesar da exceção de Ismael Nery (1900-1934). Nery entra em contacto com a obra dos surrealistas em Paris em 1927, mas não teve tempo suficiente de cultivar esta aqui e agora malsinada semente no solo do Brasil.

O Medieval em Maravalhas | um Mago da pintura

Brasília, cidade recente, por sua condição de cidade planejada e asentada às pressas, não legou um passado para seus primeiros habitantes. Assim, as primeiras gerações que aqui cresceram fizeram-no embebidas pela atmosfera poética de um futuro por construir. Referências culturais das diversas partes do País estabeleceram-se no inóspito cerrado, rapidamente transformado pelas modernas *highways* do plano piloto, os eixos de Lúcio Costa. A Brasília das longas linhas paralelas, das asas, quadras e blocos, sem sinais de trânsito e da luz de iluminura medieval que brilha em cores no céu de 360 graus. As composições baixas, os volumes retangulares no espaço plano da esplanada, a extensão do olhar ao infinito... Todas estas referências, me parece, povoaram a mente de um artista que conheço em Brasília, a de Nelson Maravalhas Junior.

Os volumes e as composições impecáveis, a matemática de proporções e planos perfeitamente hierarquizados para o olhar do espectador, contidos num mundo pictórico incomum. A influência da geografia planejada da cidade e, claro, do clima árido e agressivo das duas estações que determina a forma espinhosa e retorcida da vegetação do cerrado, nos é mostrada por meio de imagens que a fértil imaginação do artista concebeu, atenta ao que os olhos e a vida viram e viveram do espaço plano do planalto central.

Macunaíma, espírito brincalhão que nesse mundo habita e aí está para nos desconcertar, pratica suas artes. Athos Bulcão escreveu um bilhete¹ que assim dizia: *...e muito me encanta também, Maravalhas, em seus quadros, ao lado das qualidades e de ser um forte colorista, o grande lirismo que deles se desprende. São composições de clima às vezes grosseiro, quase caricato, mas nem uma coisa nem outra, parecendo mesmo bons exemplares da sadia molecagem brasileira... Imaginei outro dia se Macunaíma tivesse pintado, não teria feito os quadros de Nelson Maravalhas?*² Opinião da qual compartilho. Assim Macunaíma é libertado, no espírito mais brasileiro, nestas pinturas que continuam falando por meio das coloridas personagens que as povoam, dos símbolos universais e pessoais do artista e de um conjunto de relações aliado a uma indiscutível poética que segue, por ora, ignorando a passagem do tempo.

Essa obra abriga um mundo estranhamente fenomênico em sua totalidade. Esse é um ponto que, para mim, a diferencia de suas contemporâneas. Partidário do perfeccionismo técnico, o artista possui a qualidade de perseguir e retratar a luz, e essa, uma das qualidades perceptíveis na obra, apresenta um parentesco com os manuscritos medievais iluminados. Assim, o universo de Nelson, embora contenha aparentes absurdos, é um universo figurativo, representado de maneira realista, com elementos conhecidos e estranhamente plausível.

A dicotomia entre o bem e o mal está presente como pano de fundo para os acontecimentos. Para Maravalhas, a tela descreve uma ação que

é um teatro que se desenrola no silêncio da mente de forma simbólica. Seu conteúdo abrange o mundo cristão-medieval, mas também contém as discussões do homem contemporâneo que carrega esse passado. O que procuro na obra de N.M. são elementos que a liguem ao mundo do medievo e tragam à luz influências que dele emanam para que possamos compreender um pouco melhor seus símbolos, dando-lhes um significado que nos permita buscar a elucidação de seu mundo misterioso.

Mnemos

Para quem é regido pela memória visual e a exercita, ver é ver pela primeira vez e rever é relembrar imagens, carregadas de sensações e associações que estão guardadas - não sabemos bem onde e por quanto tempo - no palácio da memória, onde aguardam ansiosamente que as invoquemos². Memória que, quando acessada, é reconstruída, traz novos juízos e mescla antigas e novas imagens, as agrega e atualiza. Imagens são bancos de memória que, ao serem novamente contempladas, despertam novas associações que se formam e se transformam num novo lugar-tempo.

Assim é com a minha pintura de N.M., na parede há uns 15 anos, e sua inevitável contemporaneidade que tanto me assombra no tempo em que a acompanho. Essa obra da década de 1980, “O diabo e o bom deus” (pintura 2), contém mistérios e enigmas que em anos tenho tenta-

do desvendar. Permanece, em parte, oculta em seu significado, em parte, conhecida da minha memória porque a visão me é cotidiana, mas carrega uma complexidade de conteúdo que não pode ser abarcada em um único e rápido olhar. Precisa-se de tempo, porque parte desta imagem, quem sabe, talvez o tempo possa desvendar. Vemos e precisamos rever e refletir para compreender melhor.

Da camada gordinha de poeira que tiro de tempos em tempos emergem esses personagens azuis e verdes, num clima muito estranho, mágico, e essas cores que num primeiro momento me pareciam profundas, hoje ganham luminosidade e claridade. Seria por que então finalmente essa atmosfera se desvela de suas luminosas velaturas? Seria o amadurecimento do olhar para a pintura ou simplesmente uma intimidade com a imagem que só o tempo concede?

Mas essa obra segue revelando-se e me surpreendendo a cada novo olhar, trazendo imagens que remetem a outras imagens mais antigas, fechando um circuito que insistentemente explora o rico mundo do universo interior da imaginação. Objeto da investigação de alguns, esse é um caminho que leva à descoberta da fragilidade da condição humana, pesquisa que é clara nesse artista e que se sabe inesgotável em sua essência.

Imbuído de um espírito irrequieto, revolucionário e persistente, esse artista constrói um mundo que embora enigmático, reconhecemos de imediato. Esse mundo é repentinamente capturado de nossa própria memória; ainda assim não sabemos ser esta realidade verdadeira ou não. Nele estão inseridos elementos de natureza contraditória à nossa percepção física do mundo. N.M. cria um universo paralelo, confun-

de as nossas noções de realidade e ficção, imprime em nossa alma uma imagem duvidosa que não se apaga.

Mirabilia

O caráter mágico e fenomênico dessas imagens nos encaminha em direção ao desconhecido, ao sobrenatural, ao maravilhoso. A *mirabilia* medieval tem suas origens na antiguidade clássica e pagã e está presente nas produções dos séculos XII e XIII. Parte deste maravilhoso ainda pode ser vista hoje nas pinturas de Maravalhas, isto prova que suas raízes são profundas e duradouras.

Segundo Le Goff³, “qualquer sociedade segrega o maravilhoso... e principalmente alimenta-se de um maravilhoso anterior – no sentido baudelairiano – alimenta-se de velhas maravilhas”. Na Idade Média, esse domínio é coberto por três adjetivos que têm suas origens na antiguidade clássica e pagã: *mirabilis*, *magicus* e *miraculosus*. *Mirabilis*, o maravilhoso de origens pré-cristãs; *o magicus*, que rapidamente foi identificado com o sobrenatural maléfico, embora houvesse a magia branca; e *o miraculosus*, o sobrenatural cristão. Curiosamente, algumas destas qualidades podem ser encontradas na obra de N.M. E é ainda Le Goff⁴ quem diz que “o maravilhoso é um contrapeso para a vulgaridade e a regularidade quotidianas”. Assim, as imagens nos introduzem em situações onde aspectos inusitados transformam a nossa relação estabelecida com o cotidiano regu-

lamentado. Ainda que parte do sobrenatural tenha sido explicada pela ciência, a força do conteúdo de certas imagens pode nos confundir: somos surpreendidos pela nossa falta de preparo para o inexplicável. Todas estas condições do presente, ocultas na vida quotidiana, podem ser conhecidas por nós se alcançarmos um nível mais profundo de consciência – ao menos um caráter do maravilhoso está claramente inserido na obra... “*Estamos perante um primeiro nível do maravilhoso, parece-me que no ‘verdadeiro’ maravilhoso há realmente qualquer coisa que se não contenta em ultrapassar a natureza mas que está contra a ordem da natureza*”⁵. Essa qualidade da obra, essa ordem tão fora de regra, mas que é uma ordem, é o que nos intriga nas imagens. Um universo regido por leis físicas tão diferentes do nosso e tão perfeitamente plausível como o conhecido por nós, é inevitável que diante da sua contemplação uma sensação de irrealidade apodere-se de nosso espírito.

Um mágico da pintura

Contribuindo harmoniosamente para isso, a paleta de N.M. é composta por cores luminosas que, embora não encarnem o espírito habitual mostrado nas representações dos trópicos, têm a sua intensidade. Espantosamente essas cores combinam-se com outras cores mais fechadas, escuras, numa harmonia natural de onde surge uma atmosfera ora clara, ora velada. Aqui a cor não colore, ela ilumina e essa é uma qualidade comum às iluminuras.

É nesse universo cromático completamente figurativo e minuciosamente detalhado que a simbologia de N.M. é construída sem constrangimentos: o pintor manipula com maestria a mescla de sua técnica e de sua poética. A obra jamais remete ao decorativo, pois há sempre um conteúdo exótico por desvendar. “*O Oriente é o grande reservatório do maravilhoso do Ocidente, o Oriente é o grande horizonte onírico e mágico dos homens do Ocidente medieval porque ele é o verdadeiro estrangeiro e porque – pelo menos para os gregos e para os romanos desempenhou, podemos dizer desde sempre esse papel*”⁶. Então a questão aqui é o estrangeiro, e falo de uma obra que bem poderia estar narrada ou ilustrando o Livro das Maravilhas de Marco Pólo, uma obra que escava fundo ao encontro de uma memória esquecida, guardada num universo pré-científico distante de nós e contrário ao que entendemos por verossímil. Tanto enigma requer resposta, por isso o teatro armado no palco da tela comunica e ecoa em nós, e é assim que a mágica acontece. O incógnito torna-se aos poucos conhecido e pode ser explicado, e não precisamos ir muito longe para ver o gênio de Aladim e a lâmpada maravilhosa vivos ainda nos dias de hoje.

O que dizer depois de tudo que já foi dito? Como abordar essas pinturas sem cair na descrição enfadonha de símbolos e suas significações? Mesmo porque o conteúdo do símbolo no tempo sempre vai mudar.

“El pensamiento no busca la unión entre dos cosas, recorriendo las escondidas sinuosidades de su conexión causal, sino que la encuentra subitamente, por medio de un salto, no como una unión de causa e efecto, sino como una unión de sentido y fi-

nalidad. La convicción de la existencia de un nexo semejante puede surgir tan pronto como dos cosas tienen una propiedad esencial común, que se refiere a algo de valor universal”⁷.

Esta é uma ação mágica para o nosso intelecto, visto desconhecermos sua origem e motivação. Esse poder de quebrar a nossa relação com o conhecido e estabelecido é que faz de Nelson um verdadeiro mago da pintura.

Descrições

“Contra-movimentos do mundo” (pintura 15), à primeira vista mostra um caminho que é descortinado à nossa frente com um andarilho afastando-se. A corrente do rio, em cuja margem ele caminha, vem em sentido oposto, ou seja, aproxima-se do observador. Nela, perfeitamente ordenados, barcos navegam em direção a um abismo onde o rio verte em cachoeira, mas, espantosamente, estes se encaminham sozinhos em perfeita ordem, sem nenhum condutor. Para o artista, estes barcos são um símbolo da humanidade indo num sentido e ele no outro. Ele nos alerta para o fato de que não é contra o movimento, e sim ‘do contra’. Essa é uma reflexão subjetiva do artista. Se for uma união de símbolo e finalidade – o que esclarece o conteúdo desta pintura para o observador –, o que mais dizer? Que a imagem mostra esse “contra” cla-

ramente? Que o abismo que verte em cachoeira seria, na Idade Média, um símbolo para o espírito?

O olhar investiga o espaço representado que nos mostra ao fundo um campo verde, plano, antes do horizonte. As margens do rio são ladeadas por um bosque, algumas plantas que parecem bromélias, agaves e, no meio da paisagem, o rio faz uma curva e quase desaparece atrás da vegetação. Os barcos continuam seu movimento impecável e, no céu, uma nuvem, que parece um cometa azul ou outro fenômeno celeste, paira sobre o horizonte. Uma pedra enorme na margem direita do rio logo esconderá o andarilho da nossa visão. Notamos mais uma vez que ele caminha na direção contrária ao abismo, demonstrando certo senso que não se pode atribuir aos barcos. O andarilho, em sua representação, muito se parece com o bobo do tarô, embora esse personagem, na concepção medieval, não demonstre senso nenhum, e ainda caminha sendo perseguido por um cão que lhe morde as calças, cão ao qual permanece alheio.

Não há dúvida de que ele caminha em direção à parte mais densa do bosque, abandonando os acontecimentos ao sabor da sua própria sorte. Os barcos sem condutor, movendo-se ordenadamente, como se atraídos por uma força invisível num movimento sem fim, bem poderiam ser um fenômeno relatado no medievo envolvendo forças sobrenaturais. Relatos como esses eram freqüentes nos livros dos monges e dos viajantes.

66 Mas, ainda assim, essa pintura tem um campo geográfico de leitura que vai além de seu espaço local de produção. Ela contempla um mundo que abarca vários tempos da existência da civilização, existe uma história por trás de cada elemento que compõe a imagem.

“Havia dois cavaleiros...” (pintura 17). Esta nos fala claramente de uma disputa entre dois oponentes – e que oponentes! Mais parecem personagens saídos de um bestiário medieval que se postam, frente a frente, sobre um campo verdejante e separados por uma cerca que estabelece uma fronteira. Na parte superior da imagem, existe um texto que explica a situação que observamos. No espaço geográfico da pintura, esse campo é bastante pequeno em comparação ao espaço representado como um todo. Em direção ao horizonte da paisagem, ao fundo, centralizado, encontra-se um vulcão dando mostras de atividade por meio de uma pequena coluna de fumaça negra que sobe aos céus. Mas esta paisagem ao fundo, completamente árida, deixa-nos ver claramente porque há uma disputa. Em todo este espaço, existe apenas um pequeno retângulo fértil, o que nos faz entender que a contenda deve-se a este fato. Os outros poucos elementos presentes na paisagem são um poste de luz aceso (novamente nos perguntamos: de onde vem a luz que dele emana?) e um caminho que serpenteia em direção ao horizonte. Para mim, estas são duas incógnitas dentro da paisagem. Aí está o deserto das tentações de cristo, e esse vulcão cuspidor de fumaça bem poderia ser o buraco do inferno. O espaço parece não pertencer a ninguém e não há nada nele que seja fonte de cobiça. A parte mais fabulosa da imagem está mesmo nos oponentes e suas armas que, diga-se de passagem, são exatamente iguais: ferrões, pernas serrilhadas e um apêndice em forma circular que muito lembra uma massa medieval. A agressividade dos personagens

torna-se evidente nas posturas eretas de seus corpos e na exposição de suas armas de ataque. Assim como o vulcão ao fundo não derrama lava por sua boca, mas, nos mostra que não está inativo, estes personagens representam um momento tenso que precede um conflito, que pode se tornar violento para seus corpos – como a erupção de um vulcão é violenta para a terra. Ao mesmo tempo, pode-se entender que essa erupção já ocorreu outras vezes no passado e pode ocorrer novamente, justificando assim toda a aridez da paisagem e a pouca terra fértil que resta.

A imagem é ilustrativa, explicando o texto e materializando um elemento que nele não está presente: o motivo da contenda, que supostamente é o pequeno espaço verdejante que ainda resta, é pequeno demais para dois. Não fosse a existência da Bíblia Pauperum⁸, eu não poderia dizer que essa imagem segue exatamente o mesmo esquema: é ilustrativa e está sempre baseada em um texto que ela explica e reforça, ainda que seu objetivo seja diferente daquele encontrado na Bíblia.

Trata-se de um auto-retrato, e que nome mais apropriado! O Demiurgo, a criação do mundo a partir do nada (pintura 18). Quem é este senão o “operador de milagres” e como não identificá-lo com Gênesis I? Toda a composição gira em torno de um elemento central; à frente de um céu em forma de abóbada, um céu azul que vai se tornando cada vez mais profundo à medida que sobe em direção às alturas. No plano médio, no centro, ao sabor das intempéries, vê-se uma árvore que, sem

sombra de dúvida, faz parte de uma paisagem que pertence ao cerrado brasileiro. À sua esquerda, está o demiurgo personificado pelo artista. Ele, mais do que tudo o que se encontra na paisagem, parece sofrer a ação que ali se desenrola, que não identificamos muito bem qual é. Fora alguns sinais eminentes na paisagem, a luz do céu pondo-se ou nascendo no horizonte, não fica muito claro se é noite ou dia, ou mesmo se é tempo algum, ou *um instante parado no tempo*, visto que a criação vem do nada.

O corpo do Demiurgo que se retorce num movimento quase impossível, o braço que passa por trás da cabeça fazendo a mão alcançar o rosto, essa mão que o puxa num movimento de torção e que mais parece uma mão alienígena, vinda do nada. Tudo isso prenuncia algo de caráter enigmático que está por vir.

Ao mesmo tempo em que tudo isso acontece está um vaso em primeiríssimo plano, à direita, com elementos da flora, galhos, folhas e frutos, que parece não sofrer ação alguma. A água em seu interior está num estado de inércia total. Este elemento paira no primeiro plano alheio a todo o acontecimento que a paisagem mostra.

Mas, o curioso nessa imagem, para mim, foi perceber que o esquema sobre o qual essa composição foi montada em muito lembrava o de construção das páginas ilustradas da Bíblia Pauperum. O esquema de todas as páginas é o mesmo, toda a imagem se constrói em torno de um elemento central, é simétrica e totalmente equilibrada, hierarquizada

O demiurgo tem estas mesmas características na construção da imagem, com uma grande diferença na composição: a profundidade, a

perspectiva que não era usada nas imagens medievais e que nos mostra que esse é o mundo contemporâneo. A hierarquia da Bíblia é esta: no alto da folha estão os profetas, no centro, a ilustração do tema principal da narrativa dos textos ladeada por duas outras imagens que aludem a situações relacionadas a ela. Assim como as imagens, os textos também estão dispostos simetricamente. O demiurgo curiosamente apresenta essa mesma disposição. Sendo a imagem da Bíblia uma das primeiras imagens de cunho popular difundidas em massa, é possível que esta forma tenha permanecido em nossas mentes sem nos darmos conta disso, pois as imagens de um modo geral, sempre remetem a outras imagens que as precederam. Então, essa coincidência poderia ser apenas mais um jogo de memória jogado por ela própria.

A maior curiosidade de todas foi o fato de que, entre tantos auto-retratos do artista, eu tenha escolhido justamente esse para comentar, cujo título eu desconhecia, e que a despeito de todas as questões intelectuais que essa obra suscita, o caráter mágico e fenomênico dela tenha sido o que me capturou. E, assim, nada demais existe no fato de que ao abordá-la, analisando, fuçando, esmiuçando em todos os seus cantinhos, eu tenha me deparado com o mago, ou o *operador de milagres*. E se esse fosse um tempo do medievo, eu seria um monge viajante descrevendo as maravilhas que meus olhos viram no mundo de Maravalhas, o operador de milagres.

68 Ave.

Cíntia Falkenbach

Notas

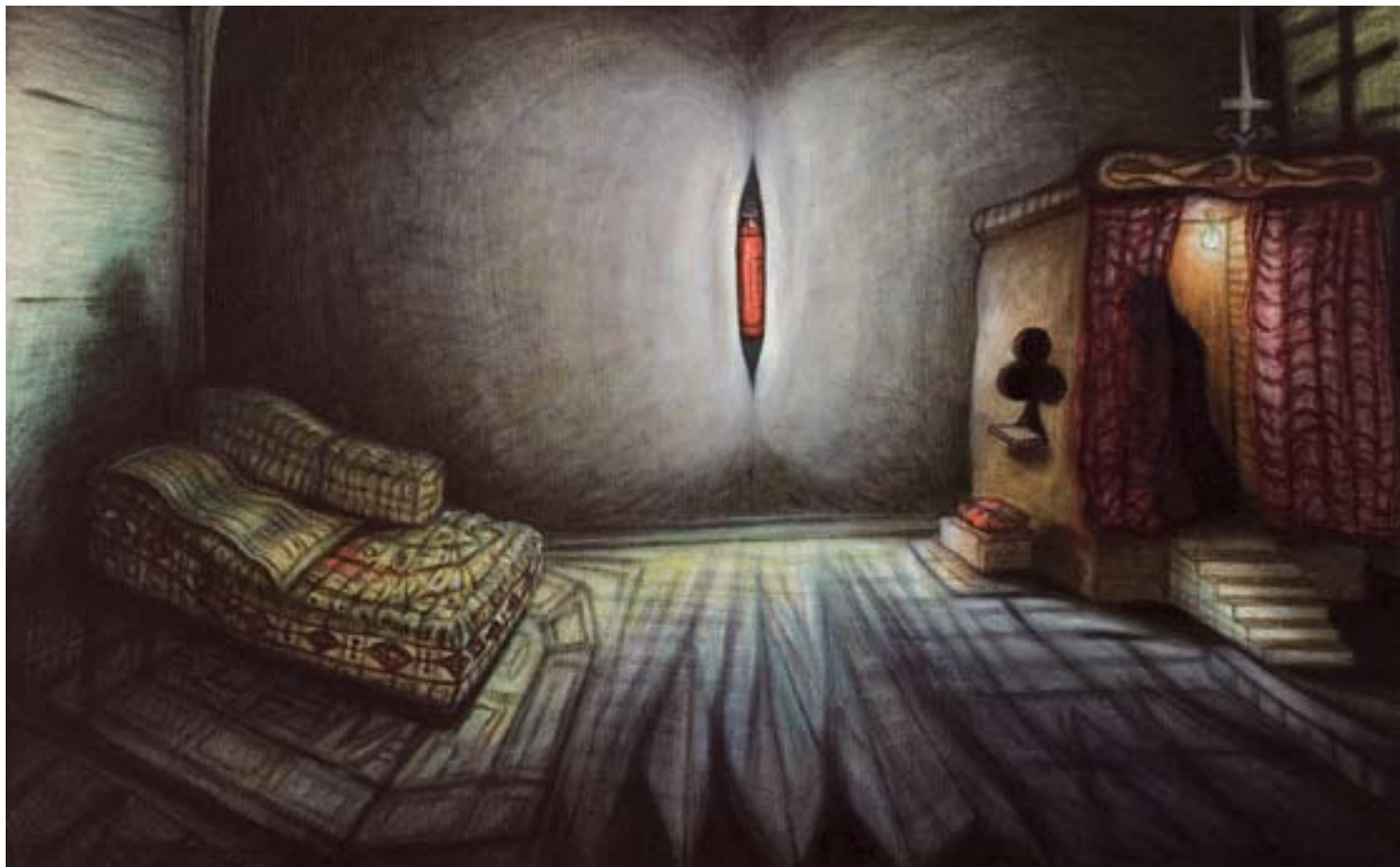
1. O bilhete se encontra impresso no catálogo da exposição individual “A Hiena do Invisível”, na galeria Macunaíma, Funarte, Rio de Janeiro, 1984.
2. Santo Agostinho. *Confissões*, Ed. Vozes, Petrópolis, 1999.
3. Jacques Le Goff, *O imaginário medieval*, pp. 47, 49, Ed. Estampa, 1994.
4. *Op. cit., supra*, p. 51.
5. *Op. cit., supra*, p. 62.
6. *Op. cit., supra*, p. 62.
7. Johan Huizinga, *El Otono de la Edad Media*, p. 270, Alianza Editorial, 2003, Barcelona.
8. A Bíblia dos Pobres, que em verdade era a Bíblia dos iletrados, que ensinava as sagradas escrituras em forma de texto conjugado com imagens; um dos primeiros livros ilustrados da história da reprodução, supostamente impresso nos Países Baixos por volta de 1470





70

2_ O diabo e o bom deus, c. | 1990 _ 26,5 x 53,5 cm





72

4_Separação I (a cama) | 1990_ 80 x 110 cm





74

6_ O aviãozinho de madeira vai para a lua | 1994 _ 106 x 198 cm



75

7_ Hindenburgo, 3 segundos antes | 1994/2004 _ 92 x 132 cm



76

8_British Museum (túnel e espiral como formas-constantes) | 1991 _ 66 x 68 cm





78

10_ Tríptico | A Concepção Cafuza: a mulher negra é uma aranha | 1990/1_ 74 x 154 cm





80

12_ Tríptico | A Conceção Cafuza: o cafuzo | 1990/1 _ 73,5 x 52 cm





82

14_ Os Movimentos do mundo | 2004 _ 80 x 110 cm





84

16_0 sangue e a seiva | 2005 _ 70 x 90 cm





86

18_ Demiurgo - a criação do mundo a partir do nada | 2004/5 _ 75,5 x 89 cm







21_ Holofernes et Judite | 2005 _ 68 x 65 cm



90

22_ Díptico | Ratos à esquerda, Porcos à direita: Convergência (ou vice-versa) | Frame Muridae Family | 1995/2005 _ 89, 5 x 131 cm

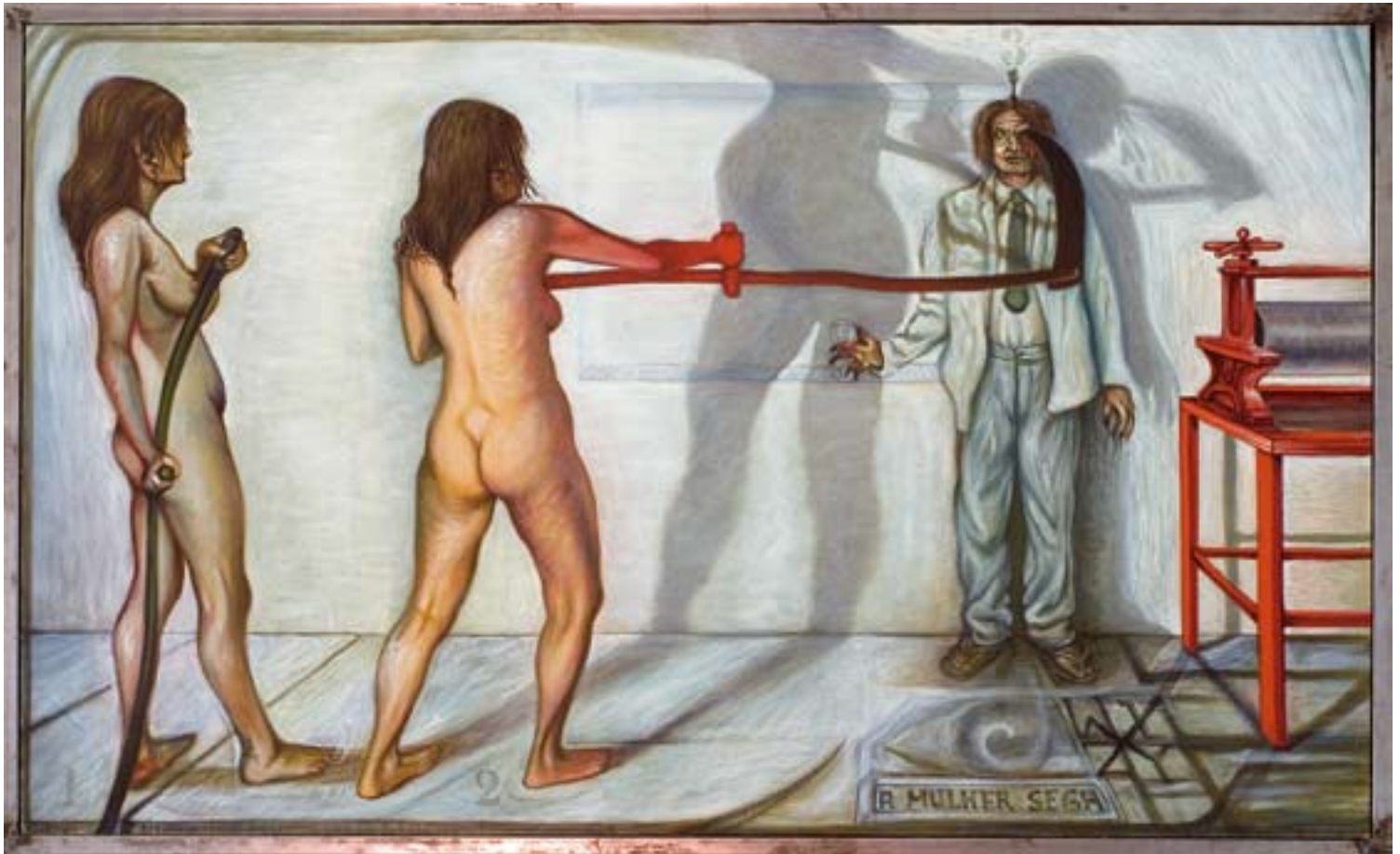




92

24_ Crucificação de um cânhambola (e a caixa de fogo) | 2005_ 89 x 130 cm

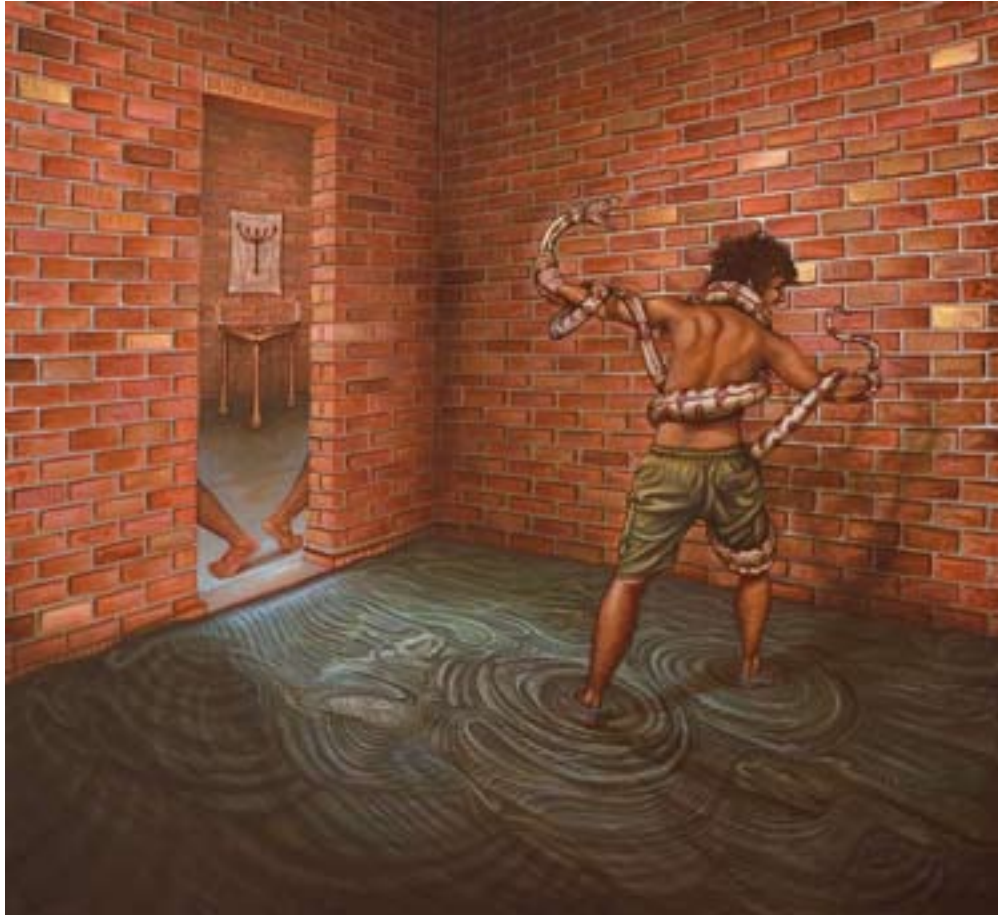




94

26_ A Mulher Segs | 2006_ 84 x 137 cm





28_Por um + novo Laocoonte (you are on "theright" path) | 2007 _ 138 x 150 cm



29_ Spaltung - el corte alemán | 2005_ 82 x 78 cm



30_Arma de carne e osso | 2005 _ 46 x 50 cm



31_ A queda e o corte | 2005 _ 68 x 65,5 cm



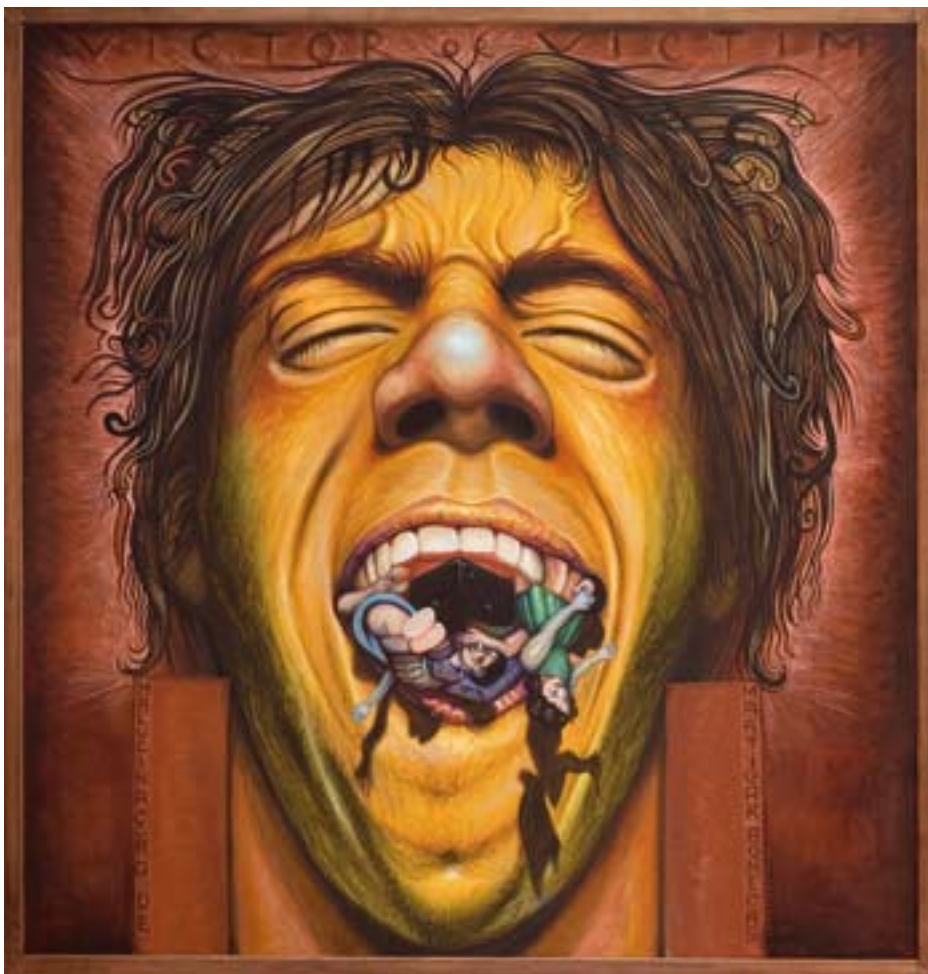
32_0 Zahir | 1992_ 50 x 50 cm



33_ Retrato do Ministro da Defesa quando jovem | 2005 _ 50 x 46 cm



34_ Complexo de Jonas² | 2006_ 92,5 x 132 cm



35_ Victor or Victim – Halucinação de mastigar bonecas | 2006 _ 176 x 169 cm



36_ Porco uivando para o sol | 1997/2005_ 132 x 112 cm



37_ A Babelcedário (A Biblioteca Circular dos livros de pedra) | 2007 _ 131 x 150 cm



38_Bases Antropológicas para o Imaginarium I - A manivela, a reflexão | 2004_ _ 87 x 64 cm



39_ Bases Antropológicas para o Imaginarium II - 1º o trabalho | 2004 _ 80 x 60 cm



40_ Um golpe de pensamento jamais matará o deus do acaso | 2005/2007 _ 90 x 70 cm



41_ A queda da cruz | 2005_ 86,5 x 60,5 cm



42_ Schizophrenia | 2005 _ 68 x 55 cm



43_ Ver-nos Anadiomene-mente | 2007 _ 130 x 90 cm





44_ Totentabu | 2006_ 90 x 70 cm

