

Andréa Virginio Diogo Garcia

ELEMENTO RECORRENTE COMO
PRINCÍPIO CONCEITUAL/FORMAL NA
OBRA *SIAMESES* DE LEDA CATUNDA

2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO ACADÊMICO STRICTO SENSU

Andréa Virginio Diogo Garcia

ELEMENTO RECORRENTE COMO PRINCÍPIO
CONCEITUAL/FORMAL NA OBRA *SIAMESES*
DE LEDA CATUNDA

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes Visuais

Linha de pesquisa: abordagens teóricas, históricas e culturais da arte

Orientador: prof. dr. Omar Khouri

São Paulo, SP
2014

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

G216e Garcia, Andréa Virginio Diogo, 1975-
Elemento recorrente como princípio conceitual/formal na obra
Siameses de Leda Catunda / Andréa Virginio Diogo Garcia. - São Paulo,
2014.
129 f. ;

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes, 2014.

1. Pintura - apreciação. 2. Pintura - História. 3. Pintura – Filosofia e
teoria. 4. Imagem recorrente. I. Catunda, Leda. II. Khouri, Omar. III.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. VII. Título

CDD 750

Andréa Virginio Diogo Garcia

ELEMENTO RECORRENTE COMO PRINCÍPIO CONCEITUAL/FORMAL
NA OBRA *SIAMESES* DE LEDA CATUNDA

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Dissertação de mestrado aprovada em 23 de maio de 2014

BANCA EXAMINADORA

Prof. dr. Omar Khouri Universidade Federal
Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”

Prof. dr. Ana Helena da Silva Delfino Duarte
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. dr. José Leonardo do Nascimento
Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”

Agradecimentos

Agradeço a Capes por disponibilizar os fomentos que permitiram a total dedicação a esta pesquisa e a todas as pessoas que direta ou indiretamente participaram deste processo. Um agradecimento especial a artista Leda Catunda que generosamente contribuiu para o desenvolvimento deste trabalho ao conceder entrevista e manter uma aberta comunicação para esclarecer dúvidas, bem como compartilhar arquivos fotográficos.

Aos estudiosos, pesquisadores e à comunidade em geral interessada em discussões sobre o campo da arte em suas abordagens históricas, teóricas e culturais.

Resumo

Este estudo discute os aspectos que configuram a recorrência como a própria essência do fazer artístico, especificamente na pintura. Os argumentos são construídos estabelecendo-se um diálogo entre a recorrência na filosofia da ciência e no campo da história da arte. Quando analisada segundo a especificidade do fazer pictórico, este estudo propõe a designação de recorrência histórica plástica. Neste cenário, a reflexão avança e busca apresentar, definir e distinguir universais (figura recorrente, imagem recorrente, tema recorrente e elemento recorrente) e, assim, contribuir para um *corpus* de conhecimentos sobre a forma artística — no interesse plástico — que possa ajudar a elucidar e organizar uma sintaxe visual da recorrência. O objeto deste estudo — produto de uma pesquisa bibliográfico-conceitual — fundamenta-se na visualidade de um recorte da obra de Leda Catunda. Por isso as discussões são pautadas pelo suporte visual de pinturas consagradas, desde as de Leonardo da Vinci até as de Leda Catunda, tidas como pontos focais para o desenvolvimento da pesquisa. Outras obras pictóricas da artista são importantes para fundamentar a elaboração desta sintaxe visual.

Palavras chaves: elemento recorrente – figura recorrente – imagem recorrente – Leda Catunda – pintura.

Resumen

Esta investigación analiza los aspectos que conforman la recurrencia con la esencia misma de la práctica artística, específicamente en la pintura. Los argumentos se construyen mediante el establecimiento de un diálogo entre la recurrencia en la filosofía de la ciencia y el campo de la historia del arte. Cuando se analizó la especificidad del hacer pictórico, este estudio se propone el nombramiento de recurrencia *histórica plástica*. En este escenario, la reflexión se mueve hacia adelante y trata de presentar, definir y distinguir los universales como figura recurrente, imagen recurrente, tema recurrente y elemento recurrente que contribuye a un cuerpo de conocimiento acerca de la forma de arte – en su plástico interés – que pueden ayudar a clarificar y organizar una sintaxis visual de recurrencia. Aunque esta investigación es de naturaleza teórica, su objeto basada en la visualidad de pinturas de Leda Catunda de un recorte. Debido a esto, las discusiones se guían por el apoyo visual de pinturas consagradas de Leonardo da Vinci a las pinturas de Leda Catunda, tomada como puntos focales para el desarrollo de este estudio. Otras obras pictóricas del artista son importantes para apoyar el desarrollo de esta sintaxis visual

Palabras-clave: Elemento recurrente – figura recurrente – imagen recurrente – Leda Catunda – pintura

Lista de Figuras

Fig. 1. A última ceia – Leonardo da Vinci	21
Fig. 2. Última ceia – Giotto di Bondone	22
Fig. 3. Madona del Granduca – Rafael	25
Fig. 4. Madona del Granduca (detalhe) – Andréa Diogo	25
Fig. 5. A ninfa Galateia – Rafael	25
Fig. 6. A ninfa Galateia (detalhe) – Andréa Diogo	25
Fig. 7. Nu descendo uma escada nº2 – Marcel Duchamp	29
Fig. 8. Retrato do dr. Dumouchel – Marcel Duchamp	31
Fig. 9. Paraíso (Adão e Eva) – Marcel Duchamp	31
Fig. 10. Retrato do pai do artista – Marcel Duchamp	32
Fig. 11. O jogo de xadrez – Marcel Duchamp	32
Fig. 12. A noiva despida por seus celibatários mesmo – Marcel Duchamp	33
Fig. 13. A noiva despida por seus celibatários mesmo (vista oblíqua) – Marcel Duchamp	33
Fig. 14. L.H.O.O.Q – Marcel Duchamp	35
Fig. 15. Estudo de Nu (sentado) – Tarsila do Amaral	38
Fig. 16. A Negra – Tarsila do Amaral	39
Fig. 17. Abaporu – Tarsila do Amaral	40
Fig. 18. Antropofagia – Tarsila do Amaral	40
Fig. 19. O Lago – Tarsila do Amaral	45
Fig. 20. Sol poente – Tarsila do Amaral	46
Fig. 21. Paisagem com lago – Leda Catunda	47
Fig. 22. Lago japonês – Leda Catunda	47
Fig. 23. Duas árvores com céu vermelho – Leda Catunda	48
Fig. 24. Duas Luas – Leda Catunda	48
Fig. 25. Todo pessoal – Leda Catunda	53
Fig. 26. Os amantes III – Leda Catunda	54
Fig. 27. Eu te amo meu bem – Leda Catunda	54
Fig. 28. Rio Pinheiros, figura da margem – Evandro C. Jardim	57
Fig. 29. A noite, 7 horas – Evandro C. Jardim	57
Fig. 30. Paisagem da estrada – Leda Catunda	62
Fig. 31. Caminho com casinhas – Leda Catunda	62
Fig. 32. Ju e todo pessoal – Leda Catunda	63
Fig. 33. Palmeirinhas – Leda Catunda	63
Fig. 34. Sumaré – Leda Catunda	64
Fig. 35. Todo pessoal – Leda Catunda	64
Fig. 36. Fotografia de estudo pictórico de Leda Catunda – Andréa Diogo	66
Fig. 37. Fotografia de estudo pictórico de Leda Catunda – Andréa Diogo	66
Fig. 38. Sem título – Sergio Niculitcheff	68

Fig. 39. Sem título – Sergio Niculitcheff	68
Fig. 40. Diagrama conceitual – Andréa Diogo	74
Fig. 41. O pintor – Leda Catunda	79
Fig. 42. Caminho com casinhas – Leda Catunda	79
Fig. 43. O abismo – Leda Catunda	79
Fig. 44. Véu – Leda Catunda	84
Fig. 45. Meias – Leda Catunda	84
Fig. 46. Duas bocas – Leda Catunda	85
Fig. 47. Siameses – Leda Catunda	85
Fig. 48. Exercício demonstrativo (desenho/Véu) – Andréa Diogo	91-93
Fig. 49. Exercício demonstrativo (desenho/O pintor) – Andréa Diogo	94-96
Fig. 50. Exercício demonstrativo (desenho/Meias) – Andréa Diogo	97-99
Fig. 51. Exercício demonstrativo (desenho/Caminho com casinhas) – Andréa Diogo	101-103
Fig. 52. Desenho estrutural/ O abismo – Andréa Diogo	103
Fig. 52/a. Exercício demonstrativo (desenho/O abismo) – Andréa Diogo	104-107
Fig. 53. Desenho estrutural/ Duas bocas – Andréa Diogo	108
Fig. 53/a. Desenho estrutural de detalhe/ Duas bocas – Andréa Diogo	109
Fig. 54/a. Exercício demonstrativo (desenho/Siameses) – Andréa Diogo	110-113
Fig. 54. Desenho estrutural/ Siameses – Andréa Diogo	113
Fig. 55. Capas com lago – Leda Catunda	115
Fig. 56. Capas laranja – Leda Catunda	115
Fig. 57. Seis capas – Leda Catunda	116
Fig. 58. Véus verdes – Leda Catunda	116
Fig. 59. Camadas com peixes – Leda Catunda	117
Fig. 60. Sete ondas – Leda Catunda	117

Sumário

Introdução	11
CAPÍTULO 1 A recorrência na pintura	14
Recorrência na ciência, recorrência na arte	16
O espírito moderno e o dadaísmo	27
A recorrência histórica plástica e Duchamp	30
Recorrência histórica plástica na pintura brasileira	36
Tarsila e a recorrência	37
Leda Catunda e a recorrência histórica plástica	42
Paisagem — tema recorrente	44
CAPÍTULO 2 O conceito de imagem recorrente e elemento recorrente	50
Figura e imagem recorrente	55
Figura e figura recorrente	55
Imagem e imagem recorrente	59
O atributo de imagem recorrente	60
As imagens recorrentes na obra de Leda Catunda	61
Citacionismo e recorrência	67
Definições de elemento	70
Elemento no campo da arte	71
Elemento recorrente	73
Trajetória e conceituação de elemento recorrente	74
CAPÍTULO 3 Dicotomias do olhar	78
Campo fluido	80
Instauração do campo fluido	86
Instância dual da imagem	86
Exercício de visualização	89
Formas autônomas em <i>Siameses</i>	109
Considerações finais	119
Referências	121

Introdução

As origens desta pesquisa se vinculam a um *insight* gerador de inquietações que se traduziram em questionamentos, dos quais este estudo parte para problematizar a recorrência na pintura. O *insight* remonta a 2003: a um trabalho de graduação em Artes Visuais cujo produto final foi um ensaio crítico resultante da observação e investigação de obras de Leda Catunda — quatro dos anos 80, quatro da década de 90. O processo de elaborar e redigir o ensaio levou à percepção visual de uma linha que ora “moldurava” a imagem, ora ornamentava; às vezes, formava sua trama composicional. A percepção levou a um questionamento inicial: seria tal linha um elemento recorrente cujo corpo estaria sujeito a estruturas e reestruturas, gradativas e cronológicas?

A reflexão que se sucedeu ao *insight* delineou uma resposta inicial afirmativa; e o elemento seria recorrente porque compunha uma gestação inconsciente que o submetia a usos que lhe davam feição de elemento formal da composição: norteador de algumas obras de Leda Catunda. Essa resposta inicial, porém, deu mostras de que a questão era mais complexa, porque a leitura que alimentou a reflexão permitiu cogitar um uso indiscriminado do termo (elemento recorrente) com sentidos pouco associáveis com certa compreensão de elemento recorrente que permeia esta pesquisa. Essa tomada de consciência da complexidade suscitou a necessidade de aprofundar teoricamente as especificidades da recorrência na pintura, de modo a levar a reflexão do sentido lato para o *stricto sensu* seguindo outro(s) questionamento(s): como a recorrência se manifesta? Como pode ser explicitada?

Tais questões exigiram estender a pesquisa a outras categorias de análise — tema recorrente, figura recorrente e imagem recorrente — a fim de construir uma resposta. A tentativa de construí-la começou numa leitura do que estudiosos do campo das artes visuais e artistas dizem da recorrência para reconhecer traços gerais que pudessem apontar uma conceituação de figura, temática, imagem e elemento recorrentes. Para isso, o pensamento de alguns autores permitiu delinear temática recorrente como um certo tema tornado inesgotável no olhar do artista — que o refaz em novas plasticidades, formas e cromatismos, assumida e conscientemente. Outra inferência derivou da concepção de artistas cuja atitude poética do uso de figuras recorrentes em suas obras permite vê-las como uma forma reconhecível cuja configuração exterior é suscetível de alterações — mas esta não muda o esqueleto estrutural,

daí ser reconhecível — e que é apresentada em várias obras do mesmo artista em períodos descontínuos.

A leitura de tais ideias apontou um caminho à definição de aspectos da recorrência ao permitir reconhecer o grau de consciência assumida em forma de poética de tais temáticas, imagens ou figuras como fator mais ou menos comum e intrínseco às ideias. Essa conscientização, porém, não aplacou uma crença — inquietante — na existência do elemento recorrente como algo que contém um caráter indissociável da ideia de “parte de algo” referente à noção de elemento.

Eis, então, o objeto de estudo desta pesquisa: a existência de um elemento recorrente no plano pictórico inerente a um grupo de obras de Leda Catunda, que pode ser transitório entre composições abstratas e figurativas, mas que é sempre inovador. No plano geral, esta investigação — de perfil teórico-especulativo — objetivou *contribuir* para um *corpus* de estudos que possa ampliar a noção de recorrência na pintura. Em termos específicos, a pesquisa objetivou *delinear* uma definição de elemento recorrente e os aspectos que lhe dão existência concreta, assim como *sondar* seu trânsito até a constituição de uma forma autônoma expressiva perceptível ao observador.

Para alcançar tais objetivos, a pesquisa se valeu do levantamento de dados bibliográficos — teóricos, críticos e históricos; de catálogos de exposições realizadas por Leda Catunda; de pinturas dela; assim como de sua tese de doutorado — fonte de informações importantes sobre seu processo de criação e, enfim, de uma entrevista com a artista.

Como a percepção do espectador entra no reconhecimento e na compreensão do elemento recorrente, a metodologia da pesquisa exigiu uma abordagem interdisciplinar, isto é, recorrer a outros campos de estudos que pudessem elucidar as relações entre elemento recorrente e sua percepção; por exemplo, a psicologia da percepção tal qual a veem autores como Gombrich (2007) e Arnheim (2012); a filosofia pré-socrática; a filosofia da ciência de Bachelard comentada por Paiva (2005); a formação da imagem poética intrínseca à substancialidade material dos quatro elementos de que fala Bachelard (1988; 1994; 1997; 2003) e a semiótica de Peirce referida por Santaella (2008).

Os resultados da pesquisa estão distribuídos e são comentados nos três capítulos desta dissertação. O capítulo 1 trata da recorrência na arte como essência mesma do fazer artístico, força atemporal e independente da ruptura com a matéria, do suporte e da linguagem, isto é, trata da amplitude e complexidade da noção de recorrência evidenciando sua dupla instância: uma mais implícita na história da pintura — compreendida até início da arte moderna; outra

mais explícita a partir desse período. Para tanto, no caso da pintura internacional, a discussão é elucidada com exemplos que vão da obra de Leonardo da Vinci aos trabalhos de Marcel Duchamp, e destes a Tarsila do Amaral e à própria Leda Catunda. Todos apresentados associada e reflexivamente com a ideia de recorrência.

O capítulo 2 retoma e aprofunda o conceito de figura para expor as sutilezas que atribuem a esta a característica de figura recorrente; assim como os aspectos formativos de imagem que posteriormente levam o observador a processar a imagem como recorrente — graças à atuação da percepção do espectador que aciona o reconhecimento e a memorização. Ambos os conceitos são ainda associados com: a popularização e o consumo de imagens; o uso indiscriminado da palavra recorrente e as acepções divergentes daquelas que esta pesquisa sustenta — em que prevalece elemento como algo cujo caráter é indissociável da noção de “parte de algo”. Essa trajetória, por sua vez, permitiu delinear uma conceituação de elemento recorrente estendendo a reflexão à sua intangibilidade como forma concreta; logo, como imagem visível. Algumas pinturas de Leda Catunda permeiam o capítulo elucidando as considerações mais complexas e específicas.

O capítulo 3 encadeia ideias relativas à percepção do elemento recorrente reafirmando seu caráter intangível e, ao fazê-lo, busca esclarecer as condições de sua percepção como dado conceitual capaz de evocar uma imagem poética dinâmica e conectiva entre as formas nas obras de Leda Catunda consideradas aqui. Dessa constatação inferiu-se existir um campo fluido — como contraponto espacial ao campo visual — no qual se faz possível o despontar da imagem poética que parece desenrolar-se ante os olhos. A reflexão sobre a percepção do elemento recorrente avança com a proposição de um exercício de visualização de seu trânsito até a configuração de uma forma autônoma na pintura *Siameses*.

CAPÍTULO

1

A recorrência na pintura

El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.

— J. L. BORGES

Ao longo dos anos, a História da Arte e a crítica de arte têm estudado e analisado a pintura pelos mais variados aspectos que não o da recorrência; fato que se deve, certamente, a interesses outros, inaugurados pelos diferentes olhares de cada época.

Entende-se que, nas diversas linguagens artísticas, a recorrência se caracteriza pela ação processual do artista de voltar o olhar ao que já foi realizado no passado — distante ou imediato — para dar à sua criação alguma autonomia relativa à tradição na qual está inserido. Ao se voltar à herança que carrega dessa tradição, o artista recorre às formas nesta presentificadas para superá-las segundo outro ponto de vista, seja intelectual, técnico ou material. O fenômeno da recorrência nas artes visuais que reconhece o lugar da tradição na formação do artista pode ser notado também, de maneira análoga, na literatura, sendo, no entanto, conhecido por intertextualidade.

Neste estudo, a recorrência é considerada a essência do fazer artístico; a força que atua como uma constante independentemente do período histórico e da variação do grau de ruptura com a matéria, o suporte ou a linguagem artística. Sua existência se faz notar desde o uso da matéria, permeando a concepção do trabalho, até a obra que se apresenta ao espectador.

Se, por um lado, entende-se aqui a recorrência como a essência do que é a arte em sua concreção, por outro não se pode afirmar que tal pensamento tenha alcançado o status de obviedade, uma vez que não se logrou sucesso até o momento atual na tentativa de encontrar, nas pesquisas já realizadas, algum autor que assumisse tal defesa. Entretanto, por reflexões análogas, é possível reconhecer similaridades de ideias e postura crítica — embora expressas

noutros termos — como o citacionismo, tal qual nos estudos da historiadora e crítica de arte Aracy Amaral (2006), ao discutir a produção contemporânea brasileira.

Afirmar que a recorrência é a mera reapresentação de algo ou de alguma forma representativa nas obras artísticas ao longo de certos períodos ou da trajetória de dado artista é incorrer em uma visão reducionista e precipitada. A questão da recorrência na arte é mais complexa e profunda, como se pretende mostrar aqui, ainda que este estudo a discuta especificamente no âmbito da pintura.

As leituras, análises e reflexões realizadas para o desenvolvimento desta dissertação levaram a inferir que a recorrência pode ser dividida em dois grandes períodos. No primeiro, os aspectos pertinentes a ela são mais implícitos e abrangem a produção pictórica realizada até a arte moderna; no segundo período, a partir da arte moderna, os aspectos são mais explícitos e, muitas vezes, parte indissociável da poética do artista.

Posto isso, convém localizar o ponto deflagrador do *insight* de que se originariam as inquietações que viriam a nortear esta busca por respostas para questões ligadas à recorrência. Para tanto, é preciso recuar a 2003, quando se deu o *insight* num trabalho de observação e investigação destas obras de Leda Catunda: *Véu* (1984), *O pintor* (1986), um dos componentes da obra *Tríptico* (1988), *Meias* (1989), *Caminho com Casinhas* (1990), *Abismo* (1990), *Duas bocas* (1994), *Siameses* (1998); a finalidade do trabalho era escrever um ensaio crítico para a disciplina Crítica de Arte da graduação em Artes Visuais.¹ Desencadeadoras do *insight*, tais obras se tornaram, a um só tempo, o ponto de partida desta pesquisa, por ser sua principal inspiradora, e ponto de chegada, pois os resultados serão submetidos à confrontação na obra *Siameses*.

O *insight* ocorreu a partir da percepção visual da existência de uma linha que, às vezes, servia de moldura à imagem, outras vezes de ornamento ou parte da trama composicional, como se tivesse sofrido a ação de forças reconfiguradoras. Preliminarmente, esse *insight* levou a crer na ideia de que existia ali um elemento recorrente que passaria por reestruturações gradativas e cronológicas oriundas de forças atuantes no corpo da linha; depois, que o elemento recorrente assim o era porque tinha um caráter gestacional inconsciente e uma atribuição de uso que o configuraria como elemento formal de composição, permitindo-lhe, nas demais obras, assumir-se como forma autônoma; além disso, que poderia ser transitório entre composições abstratas e composições figurativas sem deixar de ser inovador.

¹ DIOGO, Andréa. V. **Dicotomias do esvair**. 2003. Apresentado no período da graduação em Artes Plásticas na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) por ocasião da aula de Introdução à Crítica de Arte e no Festival de Arte 2003/UFU, embora renomeado “*Siameses*: a dicotomia do esvair de Leda Catunda”. Disponível em: <<http://www.nupea.fafcs.ufu.br/pdf/pesquisa09.pdf>>.

Nos anos seguintes a esse momento inicial de acreditar na existência de um elemento recorrente norteador dessas obras, impôs-se aos poucos uma conscientização da diferença entre o ponto de vista particular sobre o entendimento do que seja elemento recorrente e o uso indiscriminado do termo recorrência. Assim, essa tomada de consciência ensejou um aprofundamento teórico que possibilitasse trazer a discussão sobre o elemento recorrente do *lato sensu* para o *stricto sensu*; uma vez iniciado, tal aprofundamento levou à constatação de que era impossível ignorar outros aspectos da recorrência, tais como tema recorrente, figura recorrente e imagem recorrente. Concomitantemente a essa constatação, seguiu-se o reconhecimento de que era preciso ampliar a discussão para explicitar como a recorrência acontece.

Uma vez tendo delineado brevemente o momento em que as inquietações começaram, cabe ampliar a discussão geral sobre a recorrência na pintura para, então, focar na especificidade do caso da existência do elemento recorrente como precursor de uma forma autônoma na obra *Siameses* da artista plástica Leda Catunda. Assim, será retomado o que foi exposto no início do capítulo.

Recorrência na ciência, recorrência na arte

Abordar a recorrência no âmbito da arte supõe esclarecer que a profundidade das reflexões a ela concernentes aponta o caminho oposto ao da mera simplificação reducionista alicerçada no senso comum que estabelece ou entende a recorrência como sinônimo de repetição mecanicista. A fim de fundamentar a discussão de modo a se distanciar do senso comum e evidenciar aspectos de fato pertinentes para compreender a recorrência como instauradora do novo, será estabelecido um diálogo sobre a recorrência histórica no campo das ciências sociais com Rita Paiva (2005) — cujo texto comenta obras de Gaston Bachelard — e autores ligados à arte, tais como Ernest H. Gombrich (2012b), Rudolf Arnheim (2012) e outros. O objetivo é pontuar como a reflexão sobre recorrência histórica pode ser transposta ao universo da arte de maneira análoga.

Segundo a socióloga Paiva (2005), o filósofo e ensaísta francês Bachelard, cujos interesses se voltavam à filosofia da ciência, ficou conhecido graças à sua reflexão diversificada sobre a ciência clássica: ele propôs o reconhecimento do papel da imaginação na produção científica, questionando a validade de uma ciência que almejaria o conhecimento apto a esgotar a natureza de um fenômeno. Ousado, o filósofo formulou outro modo de pensar na ciência mediante a criação de conceitos como ruptura epistemológica, história recorrente,

aproximacionalismo e surracionalismo; os dois primeiros se mostram potencialmente úteis ao campo da história da arte.

Uma premissa importante postulada por Bachelard seria reconhecer o papel da imaginação criadora no pensamento científico, que estipularia uma nova relação entre sujeito — tido como criador de conhecimento que daria realidade ao inexistente — e objeto — resultado de construções racionais cuja verificação ocorreria nas evidências do real. Com base nessa premissa, é impossível não visualizar uma similitude com o fazer artístico que constrói um corpo plástico e, assim, torna o inexistente em algo poeticamente real. Ainda na lógica desse filósofo, a ciência é um conhecimento inacabado que questiona permanentemente sua constituição, daí ser fonte incessante de livre criação e superação e cujo caráter processual é intrínseco à sua razão de ser. Paralelamente a essa ideia, pode-se reconhecer como verdade o fato de que a arte, por sua vez, também é um fazer processual que jamais se esgota em si, pois se perpetua em um questionamento constante de seus limites. Em ambas as áreas, o questionamento repercute em rupturas com o conhecimento antes erigido. À luz de Bachelard, as rupturas inauguram a presença do erro na ciência como aspecto positivo, pois sua retificação resulta em aproximação da verdade, que, embora seja buscada, jamais é alcançada.

Transpondo-se essa reflexão para o campo da arte, pode-se inferir que as rupturas representam uma aproximação criadora cada vez maior do imaginário ideado pelo artista, cujo alcance momentâneo em dado objeto plástico se assume, concomitantemente, como instigador para que ele possa superá-lo em novas buscas por novas formas. Nesse sentido, cabe afirmar que as pesquisas que buscam, na área artística ou científica, construir novos conhecimentos corroboram a ideia de que verdades tidas como absolutas se mostram relativas quando submetidas a novas confrontações e novos experimentos decorrentes de novos olhares ao longo dos tempos. A tal relatividade subjaz o fato de que um signo jamais se esgota em uma só leitura ou visão.

Tal qual Bachelard em sua posição quanto à impossibilidade de chegar à verdade absoluta relativa a um fenômeno, o historiador da arte Ernest Gombrich (2012b, p. 36) posiciona-se sobre a inesgotabilidade do objeto artístico quando submetido à diversidade de olhares ao afirmar que

Nunca se acaba de aprender no campo da arte. Há sempre novas coisas a descobrir. As grandes obras artísticas parecem ter um aspecto diferente cada vez que nos colocamos diante delas. Parecem ser tão inexauríveis e imprevisíveis quanto os seres humanos de carne e osso. [...] Ninguém deve pensar que sabe tudo a respeito delas, pois ninguém sabe.

Pode-se dizer que o filósofo, crítico e historiador de arte Heinrich Heine (1797-1856) tem ponto de vista semelhante sobre a impossibilidade de esgotar dado conhecimento ao dizer que “É evidente que não existe nada de ‘acabado’, no sentido estrito da palavra: todo material histórico está sujeito a constantes transformações [...]”. Do mesmo modo, a semiótica de Peirce também endossa o que diz esses dois autores, ao posicionar que não se chega a uma verdade absoluta, mas a parcelas de uma verdade maior que está sempre no futuro. Nesse sentido, um olhar orientado por uma visão tradicionalista pode levar a crer numa ideia de evolucionismo na história da produção humana nas áreas diversas do conhecimento. Tal posicionamento supõe uma linearidade histórica na qual se admitiria a superioridade de alguma coisa em detrimento de outra, que seria desprezada.

Nessa lógica, aponta Bachelard — ainda segundo Paiva (2005) — que uma linearidade na história da ciência pressuporia determinar princípios pelos quais se orientariam as experiências, impedindo, assim, novas descobertas. No pensamento de Bachelard, conforme o comentário de Paiva (2005, p. 76),

[...] novas teorias ou descobertas não são jamais extraídas dedutivamente de seu passado anterior. O novo vem para negar e reorganizar o velho, de modo que sua peculiaridade não está no itinerário progressivo e linear, mas nas rupturas, em progressos súbitos.

Se assim o for, então convém trilhar um caminho do conhecimento dialético de abertura que rejeite saberes e certezas instituídos porque a ciência deve ser uma construção cuja racionalização opere numa historicidade descontínua, isto é, por rupturas. A ciência deve ser não uma continuidade da percepção do real, mas criação.

Paiva (2005) afirma que na filosofia da ciência formulada por Bachelard a descontinuidade processada por rupturas subsequentes não se dissocia da recorrência histórica. A história da ciência, ou da produção do conhecimento científico, não sepulta os achados anteriores; inversamente, diz Paiva (2005, p. 76), ao comentar Bachelard,

[...] podem ser reorganizados, revisitados pela modernidade, pela atualidade da ciência. À medida que a história avança por descontinuidade, por fratura, ela se revela *recorrente*. [...] é a finalidade do presente que esclarece a história científica. [...] são as certezas — sempre estáveis e provisórias — do presente que redefinem o passado, instituindo uma releitura, uma reorganização do antigo, emancipando-o da condição de pré-história do pensamento.

À luz do que diz Paiva (2005) sobre a filosofia de Bachelard, a crença numa história científica operativa que permita visitar o passado pelo olhar do presente e submetê-lo aos

valores deste tempo para avançar no desenvolvimento do pensamento científico se configura como recorrência histórica. O olhar do presente reconfigura o passado. Nessa égide, o conhecimento é levado a novos patamares quando se permite recorrer ao referencial do passado e a suas certezas — que devem sempre ser retificadas para não incorrer em erros similares.

Esse esclarecimento sobre a inseparabilidade entre ruptura e recorrência histórica no campo científico possibilita transpor essa perspectiva ao campo da história da arte. Para introduzir essa ideia em linhas gerais, cabe o exemplo da fatura da pintura, que entre a Antiguidade e o início da modernidade dependia quase exclusivamente de pigmento diluído de alguma forma. Ao se considerar o uso do pigmento processado como tinta tem-se nele a matéria-prima recorrente que estabeleceria as bases do que seria entendido como a natureza dessa linguagem. Pode-se ainda observar que dadas características chamadas de estilísticas nas obras de grandes mestres da pintura como o *sfumato* de Leonardo da Vinci (1452–1519) e a idealização de beleza do modelo feminino feita por Rafael (1483–1520) dão mostras da recorrência técnica e imagética na própria obra, transcendendo a realidade observada pela maestria da realidade recriada. Como este capítulo enfoca a recorrência na pintura, outros aspectos tidos como não pertinentes a tal discussão não serão aprofundados.

Quando se fala em pintura, assomam-se à mente os nomes desses dois pintores, cujos trabalhos se tornaram emblemáticos e que têm sido objeto de muitas pesquisas e obras teóricas; possivelmente, muito mais haverá a dizer sobre suas obras, pois estas continuam a fascinar. Ambos viveram no *Cinquecento*: período mais famoso da arte italiana, quando os artistas tiveram seu horizonte ampliado graças às descobertas no campo da matemática e suas leis sobre a perspectiva e ao estudo da anatomia na construção do corpo humano. A forma como ambos trabalhavam inaugurou, por assim dizer, outra realidade para a figura do pintor, que aos poucos perderia a condição de artífice para — diria Gombrich (2012b, p. 287) — tornar-se “[...] um mestre dotado de autonomia, não podendo alcançar fama e glória sem explorar os mistérios da natureza e sondar as leis secretas do universo”.

Ao introduzir a pesquisa em seu fazer, seja por observação ou experimentos, Leonardo da Vinci (1452–1519), graças à sua atitude de exploração minuciosa, aproximou o fazer artístico do fazer científico — embora Gombrich (2012b) não acredite que ele tenha pretendido ser cientista. Mesmo não tendo sido Leonardo um erudito de formação acadêmica, o que orientava sua atitude de busca inquietante era sua crença que a função do artista é “[...] explorar o mundo visível, tal como seus predecessores tinham feito, só que de maneira mais

abrangente e com maior intensidade e precisão. Não lhe interessavam os conhecimentos livrescos dos homens de saber” GOMBRICH, 2012b, p. 239).

Nesse sentido, explorar com mais intensidade — a ponto de chegar a uma precisão maior — requer voltar o olhar ao que foi feito no passado e, assim, recorrer a formas presentificadas nas obras de até então para superá-las segundo outro ponto de vista. Cabe esclarecer que superar uma representação anterior significa atuar, intelectual, técnica e materialmente, na busca de respostas e soluções plásticas a questões e desafios autoimpostos pelo artista. A superação não significa nem resulta em desqualificação do estilo anterior; antes, ela inaugura certa individualização e autonomia na nova representação de modo a torná-la uma obra inigualável. A ação artística orientada por semelhante anseio pode ser, então, considerada como recorrência histórica na pintura.

Embora o viés que Gombrich adotou para estudar a pintura seja outro, a transposição da leitura do campo da filosofia da ciência de Bachelard para o campo da arte — isto é, da pintura — na pesquisa aqui descrita não diverge nem se opõe a tal viés. Por isso é possível reconhecer o uso da recorrência no fazer de Leonardo segundo aquele historiador da arte quando diz que o artista

[...] jamais aceitava o que lia sem verificar com seus próprios olhos. Sempre que encontrava um problema, não confiava nas autoridades, mas tentava realizar um experimento para resolvê-lo. [...] A exploração da natureza era para ele, em primeiro lugar e acima de tudo, um meio de adquirir conhecimentos sobre o mundo visível — conhecimentos que necessitava para a sua arte. Pensava que ao colocá-lo em uma base científica, poderia transformar a sua amada arte da pintura de um ofício humilde numa atividade nobre e prestigiosa. (GOMBRICH, 2012b, p. 294).

Do fato de Leonardo não aceitar de imediato um conhecimento preestabelecido e se dedicar a comprová-lo para retificá-lo ou ratificá-lo pode-se inferir a existência da recorrência na postura de pesquisador do artista; assim como se pode relacionar as palavras de Gombrich com a ideia de Bachelard de que a ciência deveria operar questionando sempre as certezas e as retificando, pois o conhecimento não deveria se cristalizar sobre saberes instituídos e consensuais. No dizer de Paiva (2005, p. 79), a propósito da obra de Bachelard, “O elemento propulsor da cientificidade habita os vales da discórdia. [...] A ciência é produto da discussão e do conflito”. Essas referências permitem inferir que Leonardo tinha, por assim dizer, uma metodologia de pesquisador científico séculos antes de uma defesa de tal atitude como postura de racionalização ideal — como fez Bachelard. Portanto, com base no pensamento deste último sobre recorrência e ruptura, pode-se concluir que voltar a um conhecimento anterior e questioná-lo para superá-lo é operar por recorrência histórica.

Em geral, é possível encontrar a recorrência, também, em temas ligados à representação de passagens bíblicas. Nesse caso, cabe citar a Igreja como instituição que contribuiu para haver recorrência temática, visto que fazia encomendas de pinturas sob a especificidade de certos episódios da história cristã. Na encomenda de representação de uma dessas passagens — a última ceia de Cristo com seus apóstolos — pode-se notar um dos temas mais recorrentes na historicidade da pintura; e é para esse tema que converge uma das maiores obras de Leonardo: *A última ceia*, pintada entre 1495 e 1498 (FIG. 1).

Fig. 1



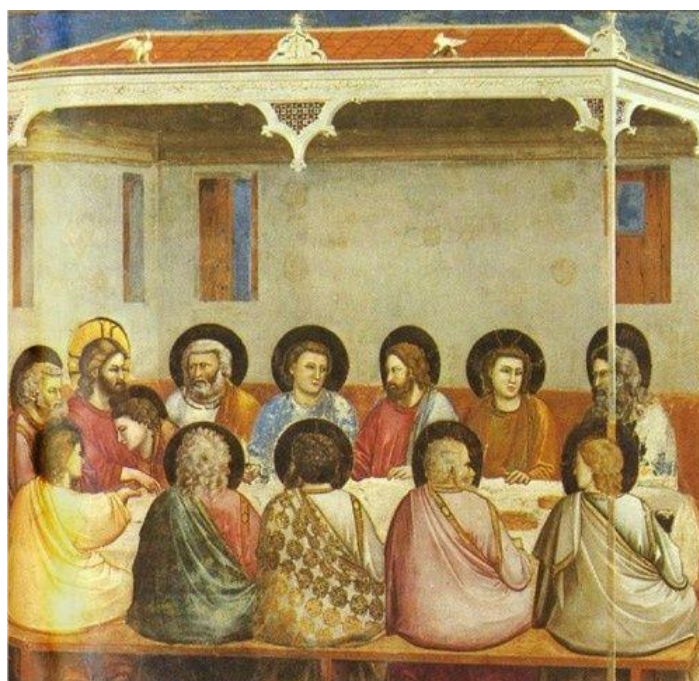
Afresco, 460 x 880 cm
Refeitório do mosteiro de Sta. Maria delle Grazie, Milão

Observa-se na pintura que o tema orienta a narrativa visual, mas não limita ou determina o modo de sua representação. Isso possibilitou a Leonardo expressar sua maestria inovadora na modelação das figuras humanas e na composição da cena. Para Gombrich (2012b, p. 297, “A nova pintura era muito diferente de todas as outras. Há nela drama, teatralidade e excitação”. A cena é trabalhada com a representação de uma gestualidade que dá movimentação e atitudes tipicamente humanas em situações de tensão e ansiedade; a maneira de modelar as figuras humanas lhes conferiu uma ilusão de grande realismo graças à solidez e ao volume alcançados mediante o que este estudo entende ser uma técnica recorrente: a técnica do *sfumato*, caracterizadora do estilo de Leonardo. Tendo o artista recebido a encomenda de um tema recorrente, trabalhou-o de modo único, superando formas

de representações anteriores da mesma temática. Cabe ressaltar que tal superação é considerada no que se refere ao pintor ter alcançado, em suas expectativas, a conjunção perfeita de representação da figura humana e da vivência de um dos mais importantes eventos da história cristã, dando-lhe credibilidade visual realística.

Para demonstrar a superação alcançada por Leonardo, veja-se a forma com que Giotto di Bondone (1267–1337) trabalhou a mesma cena (FIG. 2). Nitidamente, são representações diferentes, mas inseridas no contexto das grandes descobertas dos séculos XIV e XV: são guiadas pela busca de soluções para as expectativas particulares com que cada artista estava envolvido em sua época, embora o grande desafio para a pintura de então fosse criar a ilusão de profundidade sobre uma superfície plana, ou seja, trazer o tridimensional para a representação bidimensional com realismo. Cada um à sua maneira conseguiu, mediante o desafio de seu presente, lançar um olhar sobre a forma de representação anterior, tanto da figura humana quanto do espaço, para superá-la em um novo conhecimento, traduzido pelo ponto de vista em que escolheram apresentar a cena. Posto isso, pode-se dizer que, na pintura, desde sempre se operou por recorrência histórica.

Fig. 2



Última ceia

Séc. XIV, Capela Scrovegni, Pádua, Itália

Diversas vezes, afirmou-se que a superação do conhecimento anterior na forma de representação ocorre por um modo outro de representar que respondesse aos desafios do

presente de cada artista. Mas não se afirma que, quanto ao período mencionado aqui como base para a discussão, a busca de superação fosse uma postura consciente, ditada por rivalidade ou competitividade; afirmam-se — isso sim — buscas que respondessem a perguntas diferentes. O termo superar — é inegável — remete à ideia de melhorar alguma coisa em relação à outra. Mas o olhar do presente jamais deve focar superficialmente no estabelecimento de superioridade entre as formas variadas de representações de épocas distintas. Longe de ser uma ação orientada por motivos de vaidade do artista, buscar a superação de um estilo — ou a superar a si — é ação que acontece naturalmente no cenário artístico.

Uma retomada breve do aprendizado dos pintores no século XV mostrará que, para se tornar propriamente um pintor, o aprendiz devia ser admitido no ateliê de algum mestre já reconhecido, residir ali e realizar pequenos serviços gerais. Aos poucos ganhavam permissão para executar partes pequenas e menos importantes da pintura para aliviar a carga de tarefas do mestre. Segundo Gombrich (2012b, p. 24), “Se o jovem mostrava talento e sabia *imitar bem* a maneira de pintar do mestre, eram-lhe confiadas gradualmente tarefas mais difíceis — talvez pintar um quadro inteiro a partir do esboço do mestre e com a supervisão dele” (grifo da autora).

O que diz esse autor sobre as chamadas escolas de arte de então leva a crer que o aprendizado começava mesmo quando o discípulo dava mostras de sua habilidade ao ser capaz de imitar bem o mestre. A partir dessa vivência, impunha-se o primeiro desafio a quem verdadeiramente desejava se tornar artista e possuir um ateliê: aprender a fazer à maneira do mestre para, então, ser capaz de se mostrar; do contrário, bastaria a ele ser meramente copista de seu mestre, isto é, permanecer como trabalhador da oficina. Em tal ocasião, o artista proprietário de um ateliê já contava com o reconhecimento de seu nome; e isso deixava uma só opção a quem se emancipava desse ateliê após alcançar a devida formação técnica: ser capaz de alcançar prestígio e nome reconhecido por mérito próprio. Tal reconhecimento “exigia” a conquista de individualização e inovação na forma de representação pictórica.

Essa trajetória mostra como a superação ocorria de maneira natural no campo da arte. Tal percurso formativo para se tornar pintor iniciado no século XV remete outra vez a Leonardo da Vinci. Como discípulo, em Florença, do pintor e escultor Andrea del Verrocchio (1435–1488), mestre florentino famoso e requisitado, cabia a Leonardo se fazer a si mesmo; e uma de suas grandes superações foi a técnica pictórica do *sfumato*, em que os contornos não

são desenhados com firmeza e definição de traços; diga-se, deixam a forma um pouco indefinida, como se desvanecesse numa sombra; o célebre retrato da Mona Lisa (1502) exemplifica seu uso. Assim, pela técnica recorrente do *sfumato*, que dá um modelado mais suave e realístico às figuras, ele superou representações anteriores de figuras humanas, que pareciam rígidas e artificiais, como se fossem de madeira.

Como foi dito, os aspectos concernentes à recorrência na arte são mais profundos que a ideia, simples, de algo que se repete por capricho ou falta de criatividade, como alguns talvez pensem. Daí a necessidade de esclarecer ainda mais: o caráter intrínseco da recorrência quanto à natureza do fazer artístico; o fato de as produções na linguagem da pintura ser operadas por recorrência histórica; a existência da recorrência temática em função do direcionamento da encomenda no caso das imagens destinadas ao cenário religioso; enfim, a fatura técnica recorrente de representação pictórica que se configura como identidade estilística nas obras, por exemplo, de Leonardo. A menção à fatura técnica se refere, indubitavelmente, à recorrência imagética ideada, de certo modo, no corpo da pintura.

Se as obras de Leonardo oferecem evidências da recorrência histórica, temática e técnica, as de Raffaello Santi (1483–1520) — conhecido como Rafael — subsidiam uma explicitação do uso da figuração recorrente feminina, representada na idealização consciente de dado padrão de beleza. Uma retomada de sua formação como pintor ajuda a traçar o referencial pelo qual desenvolveria as características de sua representação pictórica em resposta a seus desafios.

Em 1504, após chegar a Florença, Rafael se tornou discípulo de Perugino (1446–1523), então um mestre bastante requisitado de quem “herdou” a concepção de idealizar a beleza para propor trazer à mostra a beleza real, verdadeira. Como viveu na atmosfera de rivalidade entre Leonardo e Michelangelo e sua formação recebeu influências diretas de Perugino, Rafael traria a temática recorrente das madonas ao universo de sua representação pictórica (FIG. 3). Nela, ele estabeleceu um padrão feminino de beleza facial marcado pela docilidade fisionômica e por um modelado suave com base na técnica do *sfumato* — padrão a que ele recorreu em obras de anos distintos, como mostra uma comparação detida do rosto da *Madonna del Granduca* e o da *Ninfa Galateia* (FIG. 5 e 6).

Fig. 3



Madonna del Granduca – 1505
Óleo s/ madeira, 84 x 55 cm; Palazzo Pitti,
Florença

Fig. 4



detalhe

Fig. 5



A ninfa Galateia – 1512-14
Afresco, 295 x 225 cm; Villa Farnesina, Roma

Fig. 6



detalhe

Houve um intervalo de sete anos entre a produção de uma pintura e outra, mas se observa que os rostos têm grande semelhança, a tal ponto que parece se tratar da mesma mulher representando cenas diferentes. Ao idealizar a beleza da figura feminina, Rafael abandona a pintura como representação fiel da natureza, ou seja, do modelo — problemática que os pintores dos séculos anteriores se empenharam em solucionar —, para trilhar um fazer que buscava alterar a natureza em razão de sua concepção de beleza. Assim, embora recorresse à representação da estatuária clássica, ele se empenhou em superá-la conforme os padrões de beleza definidos para si. E a ação de definir ou padronizar um ideal plástico visual para o rosto feminino se orientava por uma atitude consciente. Isso pode ser comprovado pelo relato transcrito por Gombrich (2012b, p. 320), que se refere à predileção dos contemporâneos de Rafael pela pura beleza de suas figuras:

Quando concluiu a “Galateia”, um cortesão perguntou a Rafael onde encontrara um modelo de tamanha beleza. Respondeu o artista que não copiava modelos específicos, preferindo seguir uma “certa ideia” formada na sua mente. Rafael, portanto, à semelhança do seu mestre Perugino, abandonara em certa medida, a reprodução fiel da natureza, o que tinha sido a ambição de tantos artistas do *Quattrocento*. Usou deliberadamente um tipo imaginado de beleza regular.

A escolha do artista para um ideal de beleza é compreendida aqui como ação que resulta no uso de figuras femininas recorrentes cujas variações fisionômicas deixam rastros que, em virtude da forma como ele trabalha o rosto, apenas insinuem à percepção do observador que tais figuras são recorrentes.

Quando Wölfflin (2000, p. 16) diz que a atmosfera solene criada por Rafael não pode ser de todo atribuída a uma intenção nascida de um estado de espírito — porque se trataria “[...] antes da forma de representação de sua época, que ele apenas aperfeiçoou num certo sentido e colocou a serviço de *seus próprios objetivos*” — segundo a autora —, ele reitera esta ideia: a superação da representação anterior ocorre em virtude da busca de respostas pelo artista a questões individuais.

Os pontos levantados até o momento sobre os aspectos ligados à recorrência objetivaram evidenciar como esta acontece de maneira mais implícita num primeiro momento. Também cabe frisar que as premissas de Bachelard oferecem um suporte-chave para aprofundar a reflexão sobre como a recorrência opera no campo da arte analogamente à operação da recorrência histórica na ciência, a ponto de ser possível transpô-la para o campo da história da arte porque haveria uma lei maior sob a qual a arte operaria; e essa lei seria a recorrência, como este estudo afirma. Se parece despropósito buscar uma lei tal, cabe dizer que Wölfflin (2000, p. 23) valida o propósito de buscá-la ao afirmar que,

[...] embora os homens em todas as épocas tenham visto aquilo que desejaram ver, isto não exclui a possibilidade de que uma lei permaneça operando em todas as transformações. Reconhecer esta lei seria o problema central de uma história científica da arte.

Dada a similitude operativa entre a recorrência postulada por Bachelard na filosofia da ciência, é possível transpor parte dessas premissas — mesmo que se diferenciem no campo da arte — ao campo da história da arte contemporânea. Assim, para especificar e restringir a discussão ao universo artístico e evidenciar uma tomada de posição autônoma — aquela subjacente à pesquisa aqui descrita —, entenda-se a recorrência em arte aqui como recorrência histórica plástica. Isto é, aquela que até aqui foi associada a obras dos grandes mestres da pintura para fundamentar e construir a argumentação conceitual sobre seus aspectos centrais. Com certa ênfase, tal argumentação se referiu à operação da recorrência como se esta fosse lei aplicável a qualquer período artístico; nesse caso, a reflexão poderia ser estendida, por exemplo, à pintura na arte moderna.

Assim como estilos precedentes, a arte moderna surgiu em resposta a novas perguntas. Mas se sabe que, em arte, a solução de um problema origina outros; por exemplo, a planaridade das formas tridimensionais, quando representadas no plano pictórico pelos impressionistas, levou a uma ausência de solidez nessas formas. A quantidade de movimentos de vanguarda (expressionismo, cubismo, surrealismo, dadaísmo, abstracionismo) surgida entre meados do século XIX e parte do século XX mostrou não só inquietações vividas pelos artistas, mas também a complexidade envolvida em tais inquietações. Em busca de respostas, os artistas passaram a se agrupar com quem partilhavam crenças e posturas similares em suas investigações plásticas; daí o surgimento daqueles movimentos, dentre outros que se popularizaram.

O espírito moderno e o dadaísmo

Segundo o historiador e crítico de arte G. C. Argan (1992, p. 185), a nomenclatura modernismo se tornou termo genérico para correntes artísticas da última década do século XIX e a primeira do século XX que se propuseram a interpretar, apoiar e acompanhar o “[...] esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial”; assim, no “[...] interior do Modernismo [formaram-se] as vanguardas artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte”. O mercado de arte que surgiu então se voltava ao consumo do objeto de arte pelo prestígio social, e isso levaria os artistas a se rebelarem contra o mercantilismo burguês dessa prática. A transição entre os séculos XIX e XX foi marcada por um cenário de inovação em

diversas áreas que levou muitos artistas a questionar a validade e finalidade concreta do papel deles. E tal cenário — ainda segundo aquele autor — viria a ser terreno propício e fecundo para o surgimento de ideias e tomada de posturas individuais e coletivas.

Uma das tomadas de postura mais enérgicas que romperiam com as formas de representação, produção, aceitação e apreciação da arte até os dias atuais surgiu nas primeiras décadas do século XX com o dadaísmo. O movimento Dada apareceu quase simultaneamente em Zurique (1916), através do grupo de artistas e poetas que incluía Arp, Tzara, Ball, e nos Estados Unidos, com os pintores europeus Marcel Duchamp, Picabia e o fotógrafo Stieglitz, após a exposição Armory Show, de 1913, aberta às vanguardas. A esse último grupo logo se juntou o pintor-fotógrafo americano Man Ray.

Argan (1992, p. 353) sintetiza as premissas básicas desse movimento nestes termos:

Diferentemente das outras correntes que, seja como for, nascem de uma vontade de conhecer, interpretar a realidade e dela participar, o movimento Dada é uma contestação absoluta de todos os valores, a começar pela arte [...]. São os anos da Primeira Guerra Mundial, cuja mera conflagração pôs em crise toda a cultura internacional. Pôs em crise, ao lado dos demais valores, a própria arte; esta deixa de ser um modo de produzir valor, repudia qualquer lógica, é *nonsense*, faz-se (se e quando se faz) segundo as leis do acaso. Já não é uma operação técnica e lingüística; ela pode se valer de qualquer instrumento, retirar seus materiais seja de onde for. De fato, não produz valor; ela documenta um processo mental, considerado estético por ser gratuito. [...] Desfinalizada e desvalorizada, arte já não é senão um sinal de existência; significativo, porém, quando tudo ao redor é morte.

A arte — a pintura — desde certo tempo vinha sendo configurada como pesquisa cognitiva. Prova isso a representação cubista, que desconstruía o objeto em múltiplas formas para apresentá-las numa simultaneidade frontal de todos os pontos de vista constituintes do objeto. No dizer de Argan (1992), o cubismo não operava em si uma profunda revolução, a não ser na concepção “histórica” da forma na representação e na arte como forma. A arte, então, continuava a produzir objetos passíveis de ser mercadorias, que, por sua vez, continuavam a ser comercializadas pelos burgueses, gerando riqueza, autoridade e poder. Logo, era preciso contestar o objeto artístico, a técnica e o conceito de arte. A verdadeira arte seria a antiarte Dada.

Parte das ideias que orientaram o pintor Marcel Duchamp rumo ao movimento Dada surgiu no seio mesmo do cubismo, como resultado de críticas e questionamentos — como se verá aqui. O movimento negava a todos esses valores, logo negava a si como valor instituído:

Reduz-se assim a uma pura ação, imotivada e gratuita, mas justamente por isso desmistificadora em relação aos valores constituídos. *Dada* não quer produzir obras de arte, e sim “produzir-se” em intervenções em série, deliberadamente imprevisíveis, insensatas, absurdas. (ARGAN, 1992, p. 356).

Dos artistas associáveis com o movimento, Duchamp (1887–1968) foi uma das personalidades mais importantes. Popularizou-se nos Estados Unidos, com a pintura *Nu descendo uma escada n° 2*, de 1912 (FIG. 7), exposta na Armory Show, em Nova Iorque, e se consagrou na arte após abandonar a pintura tradicional para se voltar à contestação da produção do objeto artístico tradicional com seus *ready-mades*. Ainda assim, seu lado pintor foi pouco conhecido ou “divulgado” na história da arte; embora sua pintura tenha sido responsável incontestável por moldar a visão e os ideais que culminariam em seus *ready-mades*. Por isso, cabe considerá-la neste estudo.

Nu descendo uma escada n° 2 personifica uma das primeiras críticas e objeções à pintura cubista analítica, que, na visão de Duchamp, estava presa a um limite formalista em virtude da representação do caráter estático (ARGAN, 1992). Também personifica a passagem da representação do repouso para a do movimento. Assim como objeção parcial ao aspecto formalista, é uma superação — embora mais do raciocínio idealizador do que da representação da forma no cubismo analítico em si; isso se pode constatar nesta observação de Duchamp (1946 apud CHIPP, 1996, p. 39 : “Meu objetivo era uma representação estática do movimento — uma composição estática de indicações das várias posições tomadas por uma forma em movimento —, sem qualquer intuito de obter efeitos cinematográficos por meio da pintura”.

Fig. 7



Nu descendo uma escada n°2, 1912
Óleo s/ tela, 147 x 89,2 cm
Museu da Filadélfia, EUA

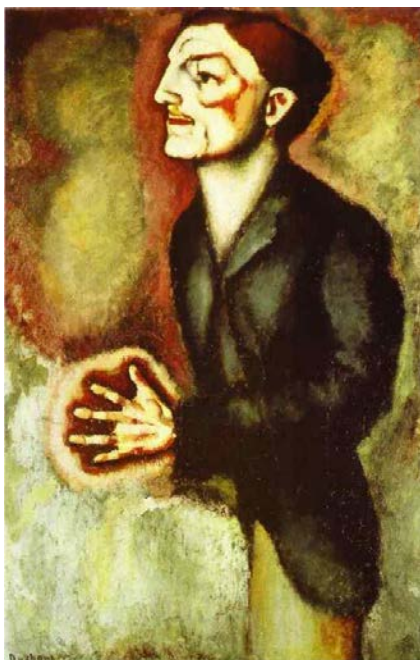
A recorrência histórica plástica e Duchamp

Entre 1911 e 1912, a decomposição das formas pelas quais se podiam compor outras formas nas linhas ideadas pelo cubismo despertou o interesse de Duchamp, que realiza então as pinturas *Retrato de jogadores de xadrez*, de 1911, *Retrato de Dulcineia*, de 1912, *Ponte*, de 1912, e *O rei e a rainha rodeados por rápidos nus*, de 1912. Essas obras exemplificam uma experimentação pictórica nessa direção que o levaria a questionar o tipo de representação cubista que perseverava decompor racionalmente objetos passíveis de reconhecimento pelos artistas e pelo público. Duchamp principiava um processo particular de questionamentos que consolidariam novas diretrizes para sua pesquisa em arte. A recorrência histórica plástica é notada na dedicação do artista, desde muito jovem, ao estudo da técnica de representação pictórica das obras impressionistas, dos *fauves* e, sobretudo, de Cézanne. Seus estudos não consistiam em cópias, mas em pinturas feitas segundo aqueles estilos.

Suas pinturas feitas entre 1902 e 1913 dão mostras de um espírito inquieto e curioso, e seus primeiros trabalhos — quando tinha 15 anos de idade — demonstram a influência do impressionismo e da obra de Monet em seu imaginário, como se percebe em *Paisagem em Blainville* e *Igreja em Blainville*, ambas de 1902. Ao buscar estudar os estilos mencionados, o jovem Duchamp se colocava à prova; e, para se provar capaz de representar como os pintores vanguardistas, não havia outro modo que não operar através da recorrência técnica e temática, à maneira dos impressionistas e dos *fauves*. Em razão de sua pouca idade, é provável que não tivesse a menor consciência de qualquer outro motivo para agir assim exceto o de estudar a técnica de representação e o desafio de pintar em um estilo tão conhecido. Inegavelmente, sua curiosidade e seus estudos seguiam as produções do ambiente das vanguardas, como no caso da influência dos *fauves* com sua pesquisa plástica sobre a possibilidade construtiva da cor entendida como elemento estrutural da visão, que buscava solucionar “[...] o dualismo entre sensação a cor e construção a forma plástica, o volume e o espaço [...]” ARGAN, 1992, p. 229 .

Retrato do dr. Dumouchel, de 1910 (FIG. 8), e *Paraíso (Adão e Eva)*, de 1910–11 (FIG. 9), evidenciam a influência de Henri Matisse (1869–1954), principal pintor *fauve*, nas pinturas de Duchamp, seja nas cores brilhantes e antinaturais para representar a figura humana, seja no modelado simplificado e planar. Observa-se, ainda, a eliminação da profundidade espacial — aspecto pictórico caro a Matisse em sua síntese cromática. Pode-se afirmar que nessas pinturas de Duchamp inexistia uma representação naturalista do belo, seja no sentido clássico ou romântico, assim como nas pinturas dos *fauves* que buscavam atestar a autonomia da imagem com significado próprio pela cor, e não mais como reflexo representativo das coisas reais.

Fig. 8



Retrato do dr. Dumouchel – 1910
Óleo s/ tela, 100,3 x 65,7 cm
Museu da Filadélfia

Fig.9



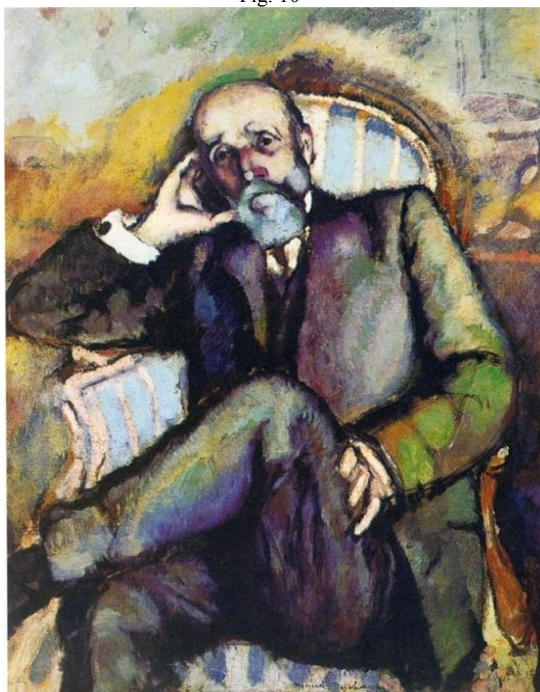
Paraíso (Adão e Eva) – 1910-11
óleo s/ tela, 114,6 x 128,9 cm
Museu da Filadélfia

O artista fez poucas pinturas em sentido técnico tradicional, pois seus trabalhos o levariam a romper com a linguagem da pintura. Esse espírito inquieto que o leva à ruptura reflete a essência da superação concernente a uma recorrência histórica plástica. Aos 23 anos e assumidamente um apaixonado pela obra de Paul Cézanne, Duchamp pintou o retrato do pai e dos irmãos em uma partida de xadrez ; não por acaso, sua “paleta de cores” remete muito às cores de Cézanne, artista que — sabe-se — propôs-se a uma luta inesgotável para recuperar a solidez, a profundidade, a ordem e a harmonia natural da representação da natureza — em sua visão, perdidos no impressionismo —, assim como a relação entre cor e modelação.

A definição do desenho se faz pela modelação por áreas de cores, como na técnica de Cézanne. Os corpos masculinos, por sua vez, apresentam uma robustez sólida que dá peso ao volume corporal, lembrando a tela de Cézanne *Os jogadores de cartas* (1890–92). No *Retrato do pai do artista* (FIG. 10) — Eugène Duchamp —, os volumes de cores estabelecem relações e se desdobram no espaço, criando uma unidade entre a luminosidade fugaz da atmosfera e a modelação das formas a partir de tal luminosidade, também notáveis em *O jogo de Xadrez*. Duchamp via nas obras de Cézanne um grau elevado de importância graças à pesquisa que este fazia sobre representações da forma e do volume e sobre as relações entre cor e modelação; a influência desse pintor na formação de Duchamp (também na de outros pintores) mostra-se quando este cita

Cé anne como “pai de todos” ao comentar o *Retrato do pai do artista* como “[...] um exemplo típico do meu culto de Cé anne misturado com amor ilial” DUCHAMP, s. d., *on-line*).²

Fig. 10



Retrato do pai do artista – 1910
 óleo s/ tela, 92,4 x 73,3 cm
 Museu da Filadélfia

Fig. 11



O jogo de Xadrez – 1910
 óleo s/ tela, 114 x 146,5 cm
 Museu da Filadélfia

² Na versão em inglês se lê como “[...] a typical illustration o my cult or Cé anne mixed up with ilial love”. C . D’HARNONCOURT; McSHINE, 1973, p. 243.

Nas palavras de Duchamp, sua determinação ansiosa para reduzir cada vez mais a representação da figura em movimento no *Nu* o levaria depois a sentir “[...] que um artista pode usar qualquer coisa — um ponto, uma linha, o símbolo mais convencional ou não-convencional — para dizer o que pretende dizer” DUCHAMP, 946 apud CHIPP, 1996, p. 399). Essa direção oposta, na verdade, faria Duchamp iniciar o quadro *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (1915–23) (FIG. 12 e 13).

Fig. 12



(vista frontal) 277,5 x 177,8 x 8,6 cm
Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e
pó em dois painéis de vidro

Fig. 13



(vista oblíqua)

Esse quadro não participa de esquemas ou regras da linguagem da pintura que lhe permitam ser designado como tal nem é categorizável como escultura, tampouco como outra linguagem; a terminologia “quadro” se aplica mais à sua estrutura plana. A obra — é inegável — marca o início de uma ausência nos limites claros da pintura convencional feita a partir de então, seja pela matéria-prima “pictórica” ou pela concepção individual plástica que o pintor tinha de seu trabalho. A construção do ideal que leva Duchamp a negar a pintura convencional e elaborar o raciocínio estético fundamentador dos *ready-mades* parte de reelaborações estritamente pictóricas da linguagem da pintura, que não aconteceram gratuita ou subitamente, como atestam o fazer orientado por uma recorrência histórica plástica e seu grau de consciência ao admitir que

[...] estava muito mais interessado em recriar idéias pela pintura. [...] Estava interessado em fazer com que a pintura servisse aos meus objetivos e em afastar-me de sua fisicalidade. [...] Eu estava interessado em idéias, e não simplesmente em produtos visuais. Queria recolocar a pintura a serviço da mente. [...] O Dada foi um protesto extremado contra o lado físico da pintura. Foi uma atitude metafísica. (DUCHAMP, 1946 apud CHIPP, 1996, p. 399).

A recorrência histórica plástica é tão forte e intrínseca ao universo da criação artística que até o movimento Dada — que buscou negar a história anterior destacando o impulso e o ato estético em si, em vez do objeto institucionalizado como artístico — passou, por assim dizer, a “legitimar” a operação por recorrência ao estender o limite de ação dos artistas além da aquisição dos materiais propriamente artísticos, isto é, estendê-lo à apropriação de todo e qualquer material seja qual for a natureza. Como a arte em geral é um fazer de caráter recorrente, crê-se na impossibilidade de anular completamente toda e qualquer influência prévia exercida no processo de formação de um artista, pois só se nega o que se conhece. Corrobora essa constatação uma fala de Duchamp sobre o movimento Dada, diga-se, sobre a negação da tradição da arte: “Não se esqueçam de que não estão tão ‘apagados como pensam’. Em geral um pintor confessa ter seus pontos de referência. Passa de um desses pontos para outro. Na realidade, é escravo deles — até mesmo dos contemporâneos” (DUCHAMP, 1946 apud CHIPP, 1996, p. 399).

À luz do contexto de então e das questões que repercutiram no desencadear do movimento Dada na Europa, é possível compreender como este legitimou a recorrência histórica plástica pela apropriação. A reação psicológica e moral à Primeira Guerra Mundial foi levada ao extremo em sua visão opositora à sociedade da época, que, apregoando uma racionalidade evidenciada no desenvolvimento tecnológico, dispunha-se a agir em contradição, pois a guerra era tão só o resultado da irracionalidade. Logo, o movimento considerava que a civilização havia tomado uma direção falsa e que a guerra deveria ser encarada como única consequência possível do progresso tecnológico e científico (ARGAN, 1992). Eis por que negar a história passada e a pretensão de uma história futura.

Embora aparentassem uma gratuidade “estruturada” no aleatório, as realizações do movimento se dispunham a colocar em crise o sistema com seus valores. Interferiam nos cânones da arte prontamente aceitos e difundidos pela sociedade para desmistificá-los, a exemplo da intervenção de Duchamp — *L. H. O. O. Q.*, de 1919 (FIG. 14) — na obra *Mona Lisa*. Esta pesquisa considera a série que esse *ready-made* compõe como a imagem que reflete com mais precisão a concepção de recorrência histórica plástica a partir da modernidade; ainda assim, cabe dizer que, no período de sua execução, a ação de colocar bigodes em uma

reprodução da *Mona Lisa* — diz Argan (1992, p. 356) — visou criticar a veneração que lhe tributava “[...] passivamente a opinião comum. E também, provavelmente, erir o orgulho de um público que, agora, já não sabe distinguir entre original e reprodução, visto que a reprodução não possui carisma, é um ato industrial, podendo ser impunemente manipulada”.

Duchamp fez sua crítica com uma recorrência histórica plástica explícita: ao se apropriar de uma reprodução, ele realiza uma imagem recorrente, plena e prontamente reconhecível, inaugurando com essa intervenção o novo e o “mesmo” a um s tempo; logo, foi além da crítica pura. Além disso, se o ato de se apropriar da reprodução de um cânone explicita a recorrência histórica plástica, então a interferência crítica culmina numa superação da representação e das convenções ligadas à concepção e processualidade artística.

Fig. 14



L. H. O. O. Q., 1919
reprodução colorida, trabalhada com lápis e guache branco.
Edição de 35, Nº 6. (26 x 17,8 cm)
Norton Simom Museum, Colorado, EUA

Para encerrar esta primeira parte sobre a recorrência histórica plástica na pintura internacional, cabe esclarecer que a referência à obra de Duchamp se justifica porque não só o Dada, mas também outros movimentos artísticos influenciaram o cenário nacional. Igualmente, convém retomar a designação recorrência histórica plástica de um modo geral para fazer um esclarecimento breve, porém importante. Tal designação não se fez ao impulso

do acaso: ela é produto da existência de diferenciações sutis entre a formulação de Bachelard no contexto da filosofia da ciência e especificações da criação em arte. Possivelmente, a primeira das especificidades diferenciadoras seja a questão do erro: ainda que Bachelard saliente seu aspecto positivo e proveitoso na história da ciência para o surgimento do novo, no pensamento dele o erro existe de modo real.

Na criação artística segundo um ponto de vista contemporâneo, seja qual for o tipo de representação, desde as mais remotas épocas não existe o “erro”. Assim, não há erro de desenho ou modelação na figura humana feminina feita por Duchamp em *O jogo de xadrez* (FIG. 11) se comparada à de Rafael em *A ninfa Galateia* (FIG. 5), e vice-versa. Existem — isso sim — valores presentes quanto ao modo de representar, que, na ótica individual de cada pintor, instigam e desafiam a superar a representação anterior. Mas a superação não implica anular e relegar ao esquecimento a “representação superada” — isso seria impossível; implica — sim — superar a si mesmo. A superação é compreendida, na verdade, como operação em trânsito contínuo condicionada por fatores psicológicos, morais e ideais que permeiam a construção da poética de cada artista e da qual ele não pode se abster. É essa busca ininterrupta de superação que impulsiona o pintor a continuar atuando criativamente.

Outro aspecto diferenciador: se para Bachelard a recorrência histórica na ciência em busca do conhecimento aproximado da verdade — pois todo saber é inacabado — demanda rupturas com o passado — que, embora possa ser revisitado com base em valores do presente, não pode ser “repetido”; nesta pesquisa a recorrência histórica plástica supõe que o passado — remoto ou imediato — pode ser não só revisitado, mas também trazido legitimadamente ao presente. Isso porque, ao ser feito como recorrência pelo artista, não se traduz como mera “repetição”: ele inaugura o novo. Este estudo vê esse aspecto como um dos mais importantes e reveladores da especificidade da recorrência histórica plástica em relação à recorrência histórica na ciência formulada por Bachelard.

Recorrência histórica plástica na pintura brasileira

Como na pintura internacional, a recorrência histórica plástica aparece como força constante na processualidade dos pintores brasileiros. De certa maneira, o historiador e crítico de arte Walter Zanini (1983) corrobora essa assertiva — embora se refira à recorrência no âmbito geral da cultura, e não só na pintura ou nas demais linguagens artísticas — numa discussão voltada mais à (forma de “influência” estrangeira. Ao alar da

influência das vanguardas na Semana de Arte de 1922 e no modernismo, ele afirma a existência de uma “[...] hist rica recorrência cultural brasileira às ontes européias” ZANINI, 93, p. 507. Se a “dependência” cultural a fontes estrangeiras é uma verdade tida como condição nacional desde sempre, que razão especial pode haver para se preocupar em oficializar sua validade?

À parte a assertiva de Zanini, este capítulo mostra que a complexidade da recorrência na pintura não é particularidade restrita ao Brasil estabelecida em seus tempos de colônia; é uma recorrência histórica plástica estratificada na produção criativa como um todo, independentemente de época ou lugar, com o aspecto de uma lei maior que abrange, orienta e contempla todas as possibilidades de concreção criadora. Aceitar desatentamente a existência de uma “hist rica recorrência cultural” sem reflexão sobre outros aspectos que elucidem o âmbito de sua abrangência e sobre a pertinência da recorrência e sua força é crer ingenuamente na possibilidade do artista como “tábula rasa”. Ideias nascem ou, melhor dizendo, germinam lenta e intrinsecamente inseridas no contexto dos mais diversificados estímulos; e todo novo conhecimento é, por conseguinte, conhecimento superável.

No século XX, com o movimento modernista, começam os acirrados debates pelo grupo de intelectuais e artistas sobre a necessidade de uma produção artística que atualizasse linguagens e superasse a mesmice e os vínculos influenciadores já ultrapassados (ZANINI, 1983). Ao se falar em renovação na linguagem da pintura, é possível apontar, na obra de Tarsila do Amaral (1886–1973), a existência de vários aspectos que permitem explicitar a processualidade operativa a partir da recorrência histórica plástica. Assim como no caso das obras de Da Vinci, Rafael e Duchamp, das obras de artistas brasileiros que podem ser referência para esta discussão, este estudo privilegia aspectos julgados pertinentes para continuar a reflexão.

Tarsila do Amaral e a recorrência

Em 1920, Tarsila vai para Paris a fim de continuar sua formação em arte. No cenário parisiense, observava-se, em franca difusão, a valorização internacional dos aspectos “puros” de representações nativas, livres do academicismo — postura artística que repercutiria um pouco mais tarde em sua busca por uma representação de elementos nacionais que, uma vez alcançada, passou a ser marca de sua autenticidade. Na capital francesa de 1920 ao início de 1922, ela ampliou sua experiência pictórica por recorrência

histórica plástica buscando as formas de representar de estilos vanguardistas como impressionismo, expressionismo e o cubismo. A pintura *Estudo de nu (sentado)*, de 1921 (FIG. 15), mostra que, a exemplo dos impressionistas, Tarsila recorreu à fatura técnica das pinceladas de tinta aplicadas diretamente sobre a superfície e da dissolução de contornos firmes sob o reflexo fugidio da luz; com o uso de sombras coloridas, obteve uma imagem brilhante. Ainda sob a recorrência técnica impressionista, Tarsila realizou pinturas de paisagens, parques e vistas de ruas parisienses.

Fig. 15



Estudo de Nu (sentado) – 1921
Óleo sobre cartão, 71,7 x 53,3 cm
Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo

Na primeira “residência” artística, por assim dizer, da artista em Paris, a variação temática permite perceber um exercício em busca de conhecimento técnico, mas sem o apelo apaixonado. Convém esclarecer que, embora as pinturas do período 1920–22 tenham sido realizadas em caráter de estudo, o conjunto da obra de Tarsila desde então revela três grandes

eixos de representatividade: a figura recorrente feminina, a temática recorrente paisagística e o retrato trabalhado sob a recorrência explícita dos estilos da vanguarda europeia.

Em 1923, de volta a Paris após visitar o Brasil, Tarsila se torna aluna de André Lhote (1885–1962) e Albert Gleizes (1881–1953), concomitantemente e mais tarde passa a frequentar o ateliê de F. Léger. Consciente da profundidade e importância do ideal modernista, a artista se aprofundaria no estudo dos princípios estéticos das vanguardas, aproximando-se do cubismo. São daquele ano suas duas primeiras obras tidas como importantes, que apresentariam autonomia com a presença — reconhecida — das primeiras características que viriam a delinear a individualidade de sua produção, tendo sido ambas realizadas no ateliê de F. Léger. São elas *A negra* – 1923, (FIG. 16) e *Caipirinha* – 1923.

Fig. 16



A Negra – 1923
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm
Museu de Arte Contemporânea da USP

A representação da estrutura corporal em *A negra* se vale de um exagero deformador que resulta em uma robustez sólida e compacta, quase geometrizada, integrada a um fundo de padrão geométrico horizontal que estabelece um equilíbrio com a forte verticalidade centralizadora da negra. Ao recorrer ao princípio da inventividade cubista no que concerne às formas, Tarsila supera a fragmentação excessiva em detrimento de uma síntese que integra

um contorno mais orgânico para a forma humana com o traçado mais rígido das formas geométricas. Essa recorrência histórica plástica ao cubismo lhe possibilitou estabelecer os primeiros esforços de integrar a tendência internacional a um olhar de temática nacional. Para alguns críticos de arte, inclusive Zanini (1983), essa obra é a precursora de sua fase antropofágica, posterior e importante. Em grande parte, a elaboração singular da figura da negra numa estrutura corporal avolumada resulta, sob o aspecto das imagens que habitam o imaginário artístico, de um cunho memorialista rural: de uma referência às negras da fazenda onde Tarsila viveu que suscitavam a curiosidade dela graças às histórias que ouvia durante a meninice (GOTLIB, 1998).

De maneira mais explícita, a chamada fase antropofágica evidencia a força da recorrência através de duas pinturas ícones: *Abaporu*, de 1928 (FIG. 17), e *Antropofagia*, de 1929 (FIG. 18).

Fig. 17



Abaporu – 1928
óleo sobre tela, 85 x 73 cm
MALBA – Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires

Fig. 18



Antropofagia – 1929
óleo sobre tela, 126 x 142 cm
Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo

Emblemática, a primeira obra é, talvez, a que vem à mente de imediato quando se pensa na Tarsila pintora. A figura do *Abaporu* muito remete à pintura *A negra* graças a seu contorno alongado e exagerado dos membros que os tornam deformados, o que resulta em uma recorrência histórica plástica no conjunto da própria obra. Na estruturação dos corpos das figuras predominam as formas cilíndricas. Em 1972, a

pintora afirmou, em entrevista a revista *Veja*,³ que pretendia criar algo fora do comum na época, mas que só mais tarde descobriu a motivação psicológica de reminiscência que orientaria a invenção dessa figura — reminiscência das histórias de assombração contadas pelas negras da fazenda.

Eis a coerência que une os aspectos surreais de representação na construção do *Abaporu* com uma figuração que recorre — não por acaso — à forma estrutural da figura da negra: a robustez, o exagero e a deformação traduzem a força da plasticidade avivada no imaginário da artista em virtude da constituição corporal das negras da fazenda sem vulgarizar ou depreciar a forma recriada. Dada a recorrência do uso das duas figuras — *A negra* e *Abaporu* —, acredita-se que haja um percurso claro e consciente de valorização da referida plasticidade quando Tarsila cria outra composição e a nomeia *Antropofagia*.

Mesmo tendo assimilado os ideais da representação cubista, Tarsila supera aspectos extremados da fragmentação e da deformação decorrente desta em favor de certa suavidade na apresentação de seus “seres” antásticos; uma breve análise da visualidade dessas duas pinturas com o *Nu* (FIG. 8) de Duchamp mostra isso. Para a historiadora Aracy Amaral (2006), a fase antropofágica da artista se volta a um surrealismo mágico, no qual elementos de sua subjetividade se articulam com paisagens ou seres adormecidos em sua imaginação. Ao encontrar no cubismo um campo livre para exercer a criação e se reinventar pictoricamente, Tarsila encontrou, por conseguinte, o espaço para operar por recorrência histórica plástica, embora este seja um conceito do presente. Mas a crônica “In luências artísticas”, escrita pela pintora em 1936, mostra uma consciência que corrobora noutras palavras o que já se pontuou aqui sobre a recorrência histórica plástica ser intrínseca à arte e a concomitante superação da representação ser indissociável desse processo. No dizer de Tarsila (1936 apud AMARAL, 2001, p. 88)

A criação artística, a meu ver, não passa de uma acomodação nova, de um arranjo novo de ideias externadas por outros, às quais juntamos, em doses grandes ou pequenas, a nossa contribuição pessoal. Se essa contribuição pessoal é diminuta, a obra de arte revelará, com evidência, a fonte da sua inspiração e poderá, nesse caso, chegar a ser plágio. Quanto maior for a contribuição pessoal, tanto mais se manifestará a personalidade do artista, o seu estilo o distinguirá dos outros.

³ Disponível em: <<http://historia.net.br/2012/02/22/entrevista-tarsila-do-amaral-revista-veja-1972/>>. Acesso em 3 mar. 2013.

Tarsila reconheceu em Léger seu mestre. Isso se constata na liberdade do uso cromático variado — embora ela fosse estabelecer uma paleta própria de cores, ditas caipiras — e na síntese da morfologia dos elementos daquele pintor francês. Como Léger, Tarsila obtém a insinuação do volume nas formas representadas ao adicionar a cor branca em graduação maior ou menor; e essa maneira de trabalhar com a cor seria, a partir de então, uma técnica pictórica recorrente no conjunto da obra dessa artista.

Segundo a historiadora Aracy Amaral (2006), no uso das cores Tarsila buscava “aprender” o verdadeiro gosto caracterizado pelo gosto popular que estava livre das influências e convenções acadêmicas sobre sua representação — um gosto não corrompido; eis por que a artista chama suas cores de caipiras não de forma pejorativa, mas exaltando a valorização do aspecto regional no uso diário da cor por pessoas de cidades interioranas. Tarsila admitiu ter encontrado em Minas Gerais as cores apreciadas na infância “[...] o azul puríssimo, o rosa violáceo, o amarelo vivo e o verde cantante [...]” (AMARAL, 1939 apud ZANINI, 1983, p. 557). Estas seriam as cores que construiriam, por assim dizer, a identidade cromática inconfundível de Tarsila, que reforça no espectador a sensação perceptiva de imagens recorrentes ao longo de sua produção pictórica.

Se, por um lado, buscaram-se na obra de Tarsila evidências da existência de uma processualidade fundamentada na recorrência histórica plástica no âmbito da figura e da técnica recorrente, entendidas como pertencentes ao primeiro momento — quando as características seriam mais implícitas; por outro lado, a obra de Leda Catunda é a referência para abordar a temática recorrente, entendendo-se a produção como componente do segundo período, cuja recorrência acontece de modo explícito no caso da pintura no Brasil. O aprofundamento sobre a existência do elemento recorrente no recorte das obras desencadeadoras do *insight* — mencionadas no início deste capítulo — será desenvolvido no decorrer dos capítulos seguintes.

Leda Catunda e a recorrência histórica plástica

Ainda que neste momento o foco seja a temática recorrente, falar sobre a forma singular de representatividade pictórica de Leda Catunda supõe traçar, em linhas gerais, o contexto que influenciou a formação de sua trajetória. Nascida em 1961, em São Paulo, graduou-se em Artes na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Ainda quando aluna, participou da exposição Pintura como Meio, no Museu de Arte Contemporânea da

Universidade de São Paulo (MAC), em 1983. Em 1984, participou da mostra mais importante daquele ano: a Como Vai Você, Geração 80? Realizada no Parque Lage, no Rio de Janeiro, influenciaria a forma como passariam a ser chamados e conhecidos os artistas da época.

O historiador, crítico de arte e professor da Escola de Comunicação e Arte da Universidade São Paulo (ECA/USP) Tadeu Chiarelli desenvolveu, em seu livro *Leda Catunda* (1998), uma pesquisa historiográfica detalhada sobre o percurso da artista. Em suma, pode-se dizer que a obra desse autor se dedica a traçar uma síntese dos aspectos que repercutiram na trajetória da artista e estabelecer diálogos críticos entre produção e contexto. Para ele, Leda Catunda pontua claramente questões pertinentes à sua contemporaneidade em um fazer poético caracterizado por ressoar os ecos dos enfrentamentos entre ruptura e conservadorismo na prática pictórica e a retomada da pintura como retomada do inter-relacionamento das diferentes linguagens, do convívio entre figurativo e abstrato, vanguarda e tradição, numa coexistência pacífica desvinculada de correntes. Ainda segundo Chiarelli (1998), o trabalho da artista soma as reflexões conceituais características de sua época, formadas sob a influência de seus mestres Walter Zanini, Nelson Leiner, Regina Silveira e Julio Plaza, que lhe apresentaram ainda as indagações reflexivas sobre a natureza da arte, sobre seu caráter conceitual e mercadológico do fim das décadas de 60 e 70, sobre sua desmaterialização e sobre o conceito de *ready-made*.

O ambiente da arte conceitual das vanguardas dos anos 60 e 70 começava a ser suplantado pela retomada da prática pictórica; enquanto caracterizavam os anos 80 a pluralidade, o diálogo, o intercâmbio, o consenso e o companheirismo da troca de experiências. Rompia-se o eixo Rio–São Paulo com o nomadismo de artistas oriundos de diversos pontos do país, os quais contribuíam com experiências distintas. O movimento geral era de reação ao caráter de mercadoria em que a arte fora transformada e pró-destituição do espectador da condição de consumidor. Assim, o contexto das inquietações vividas naquele momento permite compreender como e por que, em certa medida, a pintura foi retomada como ato prazeroso e livre de dogmas.

Falar em retomada de um fazer pictórico pode levar a uma visão reducionista de que a pintura ficou por um longo período em desuso expressivo — o que está longe de ser verdade. Sobre isso, o pintor, professor e participante da mostra de 1983 (Pintura como Meio) Sergio Nicolitcheff, em sua dissertação de mestrado, intitulada *Vocabulário iconográfico: o processo de construção do discurso plástico* (2004, p. 36), diz que

O que se operou na mostra foi mais uma atitude de prática individual perante a pintura do que uma formulação de conceitos estéticos — os quais de certa forma foram apresentados através de manifestos e de conceituações propostas por críticos. O uso da pintura por si só, não constituía um movimento, e sim uma opção por uma linguagem expressiva dentre vários outros recursos e procedimentos preponderantemente pictóricos. Dentro deste panorama a Geração 80 não foi um retorno à pintura de quem tinha deixado de pintar, mas principalmente o retorno maciço da pintura no cenário artístico — através de artistas de uma nova geração que iniciou seu fazer artístico pintando — apesar de ser decretada como morta, para a maioria dos críticos atuantes daquela época.

Propagada na década de 80, essa acentuação na ala de “volta à pintura”, ainda segundo Niculitcheff, põe à margem os movimentos de pintura que eram trabalhados como manifestações artísticas independentes dos movimentos em voga nos anos 60 e 70 por artistas como Tomie Ohtake, Volpi, Siron Franco, José Roberto Aguilar, Dudi Maia Rosa, Wega Neri, Sergio Fingermann, Mira Schendel, Iberê Camargo, Luiz Áquila e outros.

Esses dois pontos de vista sobre a década de 80 — o da crítica e o de um artista que vivenciou o momento — enriquecem e ampliam a compreensão da complexidade do período. Mas é o trabalho do crítico Tadeu Chiarelli (1998) que aprofunda a pesquisa sistematizada sobre a obra de Leda Catunda. Como foi elaborado no fim dos anos 90, é natural que não se refira à recorrência, pois os dados levantados através de leituras de catálogos e folhetos de exposições até o presente momento sugerem que um uso inicial do vocábulo “recorrente” diretamente ligado a um trabalho de artista foi feito em 2002. De fato é necessário aprofundar a busca historiográfica pela terminologia ligada ao circuito nacional de arte para determinar com mais proximidade quando o uso passou a ser corrente e denotar, por consequência, a conscientização de seu significado no processo poético, ainda que parcial. Todavia, como tal aprofundamento foge ao escopo desta pesquisa, além de demandar um tempo não disponível, fica para um estudo futuro.

Paisagem — tema recorrente

Essa breve contextualização permite direcionar a discussão à obra de Leda Catunda. Ao retomá-la, um aspecto importante a pontuar é o modo como a artista opera com o fazer tradicional, característico da pintura, para superá-lo processualmente e desenvolver seu conceito dessa linguagem. A operação pictórica da artista escapa ao convencionalismo técnico da tinta e do pincel sobre tela como recurso para criar formas, planos e espaços; ou ainda no uso da cor entendida na arte moderna como matéria pictórica com significado puro em si mesmo, plasticidade pura (CATUNDA, 2003), para subvertê-la a um status secundário de

matéria amálgama de figuras, formas e materiais apropriados. No dizer dela, o uso da tinta “[...] a uma junção das matérias, ela contextualiza” CATUNDA, 2009, p. 3.

De fato a artista não se prende à necessidade de dada representação temática, mas é possível apontar a paisagem como tema recorrente ao longo dos anos — embora a representação desta não esteja restrita ao sentido tradicional da retratação realística. Suas paisagens são, por vezes, oníricas. A doutora em História da Arte e curadora assistente do Museu de Arte Moderna de São Paulo Lilian Toni (2009, p. 31) corrobora essa impressão:

Nos últimos anos, tornou-se ainda mais recorrente na obra de Catunda a representação da paisagem, ela aparece no trabalho dentro de um espectro que vai da acepção mais literal ao sentido mais amplo, isto é, uma paisagem simultaneamente pessoal e coletiva, que contém uma dimensão psicológica, mnemônica, onírica.

Segundo Leda Catunda (2009), suas paisagens carregam em si uma carga de afetividade por representarem imagens mentais reelaboradas sob uma visão de aconchego de um mundo macio e confortável. Nesse sentido, em sua tese de doutorado — *Poética da maciez: pinturas e objetos* (2003, p. 50) —, a artista dialoga com a visualidade das paisagens da fase “surrealista” de Tarsila em *O lago*, de 1928 (FIG. 19), e *Sol poente*, de 1929 (FIG. 20), onde os volumes irreais e arredondados recriam uma imagem que “[...] garante o conforto de um sonho bom”.

Fig. 19



óleo s/ tela, 75,5 x 93 cm

Coleção Hecilda e Sergio Fadel, Rio de Janeiro, RJ

Fig.20



óleo s/ tela, 54 x 65 cm
 Coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro, RJ

Em entrevista concedida a Lilian Toni (2009), Leda se refere à presença do aspecto da afetividade entre sua obra e a visualidade paisagística de Tarsila. Para ela, *O lago* e *Sol poente* descrevem lugares reais e, ao mesmo tempo, afetivos da fazenda onde Tarsila viveu quando criança: “[...] um mundo de cactos sem espinhos, mundo arredondado” CATUNDA, 2009. p. 31), enquanto em suas paisagens a figura recorrente da montanha e do lago é uma representação calcada na simplicidade inalcançável do desenho infantil de uma paisagem idílica, como a da casa com lago que ocupa o “sonho in antil”; é o caso das obras *Paisagem com lago*, de 1984 (FIG. 21), e *Lago japonês*, de 1986 (FIG. 22).

No direcionamento organizativo, Leda Catunda (2003) vê similaridades entre suas paisagens e as de Tarsila, porque ambas criam um universo pictórico singular baseado na particularidade do cotidiano de cada uma. Se, por um lado, *Paisagem com lago* evidencia o uso de um estereótipo representativo infantil, por outro se observa a superação desse caráter pelo ato de apropriação do colchão como suporte que traz em si a força sígnica de evocar ou sugerir alguém em repouso contemplativo de uma paisagem que, por sua vez, também é repousante. Essa superação parece ser confirmada, embora com outras palavras, por Chiarelli 99 , p. 7 ao afirmar que aquela “[...] imagem mil vezes vista, que qualquer criança faz

[...]” icava inegavelmente comprometida pela “[...] materialidade imperiosa do suporte, pelo caráter de ‘coisa’, de objeto real interagindo com a pintura sobre ele e, ao mesmo tempo, perturbando os limites entre a realidade virtual da pintura e a realidade concreta [...]”.

Fig. 21



Paisagem com lago – 1984
acrílica s/ colchão, 150 x 185 x 25 cm.
Coleção Patricia Phelps de Cisneros

Fig. 22



Lago japonês – 1986
Acrílica s/ tela e nylon, 130 x 250 cm
Coleção Fernanda e Heitor Martins, São Paulo

Afora essas questões pode-se ter a ilusão de que houve um esgotamento representativo do tema paisagem; mas — cabe frisar — um signo ou um complexo sógnico — a pintura neste caso — jamais esgota as interpretações possíveis, como demonstra a semiótica de Peirce e o comprova Leda Catunda na contemporaneidade. A prova dessa inesgotabilidade se corporifica na recorrência de tal tema sob outro olhar, no qual o real cede lugar ao ficcional. Nesse sentido, *Duas árvores com céu vermelho*, de 2009 (FIG. 23), e *Duas luas*, de 2009 (FIG. 24), entre outras, representam paisagens ficcionais.

Fig. 23



Duas árvores com céu vermelho – 2009. Colagem, 200 x 450 cm
Coleção Marcio Camargo

Fig.24



Duas luas – 2009. Colagem, 150 x 225 cm
Coleção particular da artista

Nessas paisagens ficcionais não se veem objetivados o belo ou o pitoresco, tampouco o sublime; mas sim outra maneira de pensar na paisagem, retomando-a numa organização de livre criação com base em imagens arquetípicas. Sobre isso, eis o que diz a pintora: “Interessa-me a paisagem que você constrói, não a paisagem que você recebe da nature a” CATUNDA, 2009. p. 33 . A formação de imagens arquetípicas que constituem o repertório não só da artista, mas também de todos os indivíduos, tem uma relação intrínseca com a realidade, como se pode deduzir do que diz Lucia Santaella (2008, p. 15): “Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais”.

As paisagens contemporâneas da artista, resultantes da livre criação, assumem um forte caráter onírico porque propiciam ao observador índices de uma realidade possível — como a linha montanhosa do horizonte e o rio que corre partindo dela; ao mesmo tempo instauram o fantástico na confluência dos recortes de formas e estampas variados para dar corpo representativo aos elementos terra, água e ar. Avançando-se a reflexão sobre a imagem visual desses elementos para a imagem da matéria suscitada pelos quatro elementos fundamentais a que se refere Bachelard (1997) — terra, fogo, água e ar —, então é possível ampliar o sentido do onírico alcançado nas paisagens de Leda Catunda. Para Bachelard (1997, p. 4), o reino da imaginação poética é operado por uma “lei dos quatro elementos” na qual cada um tem uma substância ou essência material capaz de evocar imagens diretas; assim, toda criação poética — diria esse autor — recebe “[...] componentes — por fracos que sejam — de essência material [...]”.

No pensamento criador há uma avenida de sonhos e só nela é possível captar a essência ou sustância dos elementos materiais. Nesse sentido, “Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho” BACHELARD, 1997, p. 5 . Existe uma afinidade entre o ponto de vista desse autor e o de Santaella (2008) no que concerne ao referencial do mundo real na evocação de imagens mentais representativas para formar o repertório imagético. De certa forma, as paisagens contemporâneas de Leda podem, então, ser lidas como representações visuais de um devaneio criativo.

Essas observações sobre a temática recorrente na obra da artista não esgotam a discussão sobre outros aspectos ligados à recorrência histórica plástica; tão somente fornecem diretrizes iniciais que propiciarão comprovar a existência do elemento recorrente no desenvolvimento dos capítulos a seguir.

CAPÍTULO

2

O conceito de imagem recorrente e elemento recorrente

*Aos olhos do espírito, o conteúdo do mundo não se cristaliza
numa forma imutável.*

WÖLFFLIN, 2000.

A diversidade de imagens percebida no cotidiano decorre de um desenvolvimento tecnológico progressivo que permitiu não só criar meios pelos quais elas chegam a um número grande de pessoas em pouco tempo, mas também reduzir a quantidade de horas despendidas entre sua elaboração e confecção. Exemplifica esse desenvolvimento a máquina fotográfica, cujo poder de reprodutibilidade entre seu surgimento, no século XIX, e o presente se estendeu a meios de comunicação impressos — revistas, jornais, livros etc. — e não impressos — cinema, tevê, internet e outros.

A popularização de imagens voltadas ao consumo, sobretudo nos meios impressos na primeira metade do século XX, resulta de uma apropriação de recorrência plástica a inovações da arte moderna — algumas vezes a imagens ícones da história da arte — tidas como audaciosas para o campo artístico e úteis comercialmente para modelar gostos e preferências. No dizer de Gombrich (2012b, p. 56), “Os esquemas de formas e cores desenvolvidos por rebeldes ultramodernos na pintura tornaram-se moeda corrente da arte comercial; e, quando os vemos em cartazes, capas de revistas ou impressos em tecidos, parecem-nos perfeitamente normais”.

Com efeito, o caso dos *ready-mades* de Duchamp — que “legitimou” a apropriação no meio artístico ao deslocar objetos industriais de produção em massa e lhes dar novos significados — permite constatar que a indústria de massa, por sua vez, agiu similarmente em sentido inverso: apropriou-se de dados do campo da arte para usá-los em objetos seriados. Esta apropriação de parte das inovações da arte moderna ocasionou uma diluição da estética de ruptura ensejada pelas vanguardas e estabeleceu uma *kitischização* destes valores ao ligá-los ao objeto ordinário.

Se essa proliferação progressiva de imagens passou a saturar cotidianamente a sociedade, tirando desta o direito de escolhê-las, foi nessa realidade de saturação e excesso

visual que Leda Catunda encontrou um fator instigador de seu processo criativo. Mas, em vez de um tom alarmista, permeia sua consciência da exacerbação imagética um tom de tranquilidade, como se pode deduzir de suas palavras:

Num universo saturado de objetos e imagens, por assim dizer, para todos os gostos, essas visualidades vão sendo absorvidas pela visão periférica, sem que seja possível qualquer tentativa de edição por parte de quem está exposto, devido ao volume e intensidade que são lançados no mundo. (CATUNDA, 2003, p. 15).

Noutros termos, em lugar de conviver passivamente com o excesso — que configuraria, ainda segundo a artista, a tentativa do homem de recobrir com estampas diversas a criação “inatural” de seu próprio mundo —, Leda Catunda (2003) estabeleceu uma relação ativa na busca de conteúdo e significados nessa ampla imagética ofertada. Ao almejar renovar as possibilidades da pintura nos anos 80, quando começou a atuar no meio artístico, ela teve como diretriz a renúncia ao desenho como elemento gerador de figuração e estabeleceu que qualquer imagem que viesse a usar já deveria estar contida no suporte.

Como admite Leda Catunda (2003, p. 6–7) em sua tese de doutorado, a apropriação de materiais industrializados, sobretudo tecidos, guiava-se por um interesse específico: “[...] a escolha do universo de imagens presentes no cotidiano e na cultura popular [...]”, pela qual se estabeleceu “[...] uma ligação direta com a *Pop art* [...] americana [...] ao deslocar o material, no caso o tecido estampado de seu contexto natural para inseri-lo no trabalho de arte [...]”. Essa atitude da artista deixa entrever, em sua poética, o gesto que traduz a recorrência histórica plástica à *pop art*. Foi Claes Oldenburg (1929) — segundo Leda Catunda — o representante central da *pop art* dos Estados Unidos que influenciou a sua poética. Em 1964, ele já se envolvia com as questões impostas pelos *ready-made* ao afirmar sua opção por imagens de coisas criadas por terceiros a ser recolocadas noutro contexto para discutir problemas de forma. Sua preocupação se fundamentava na criação usando materiais e produtos industrializados e potencialmente expressivos desvinculadamente da materialidade tradicional da linguagem escultórica.

Contudo, se o fazer artístico de Leda Catunda a aproxima conceitualmente de Claes Oldenburg e sua reflexão sobre a expressividade de materiais inusitados e o amolecimento das formas, seu fazer também a distancia desse artista quanto à linguagem, pois a problemática da artista se liga à busca da construção de diálogos entre os elementos imagéticos do próprio suporte e a composição pictórica orientada pela

apropriação. Mais que isso, a recorrência histórica plástica de Leda Catunda à *pop art* remete à construção de sua poética numa relação com a imagética já ofertada pelo meio comercial, onde se reconhece que a figuração disponível não se trata só da figura, mas também de signos de uma sociedade de consumo; signos que são proposições operantes e inesgotáveis a convidar a novas reelaborações (CATUNDA, 2003). A influência da *pop art* se faz sentir não só na atitude de escolher o material com ênfase na produção industrial, mas também

[...] na visualidade do cotidiano, embutida nas estampas, cores e texturas. Há nessa escolha a intenção de alcançar o observador através do reconhecimento de matrizes e tatilidade das superfícies evocando memórias e referências particulares, que muitas vezes, de forma inconsciente, atribui-se [sic] ao mundo das coisas. (CATUNDA, 2003, p. 29).

Embora o ensejo para suas apropriações nasça do campo imagético, sobretudo de imagens difundidas no cotidiano e nas quais se pode intervir, a escolha de objetos industriais seriados e estampados estabelece outra recorrência histórica plástica ao universo de Duchamp no tocante ao caráter dos *ready-mades*.

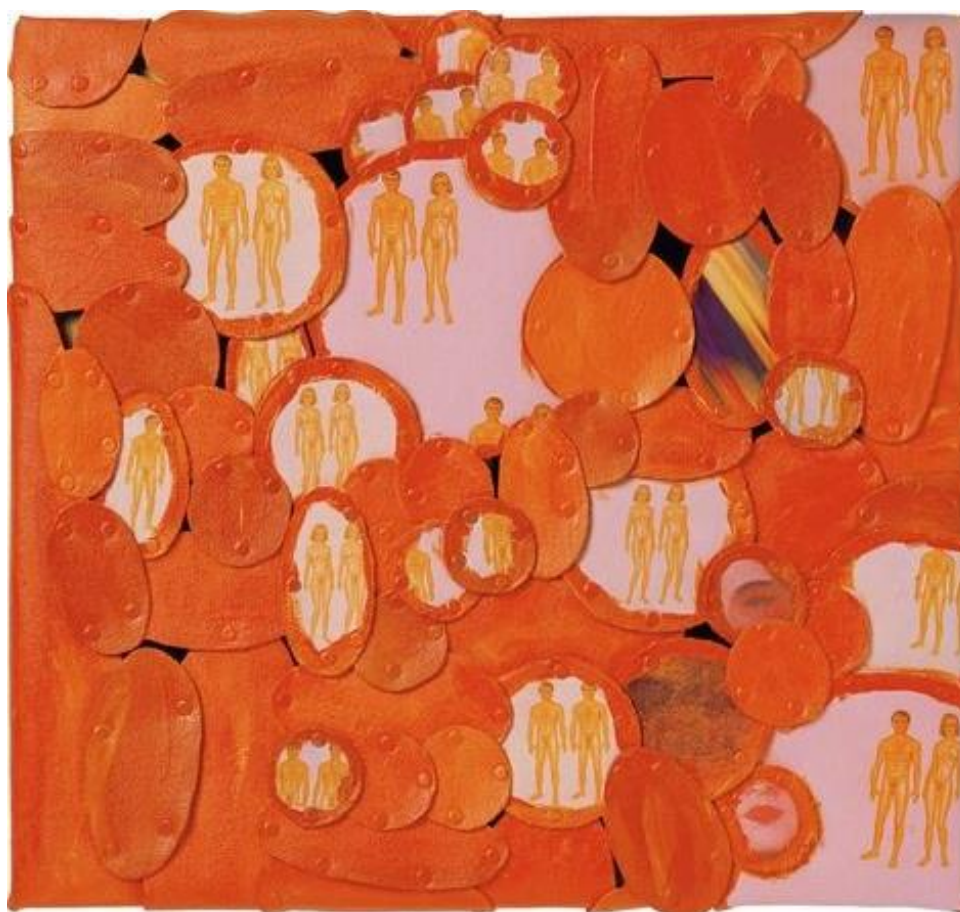
Sem dúvida, a apropriação é técnica recorrente e indissociável da poética da artista. Como dito no capítulo , operar por recorrência “obedece” a uma busca de superação da forma de representação anterior. Nesse sentido, ao recorrer a estampas e figurações desprovidas aparentemente de autoria — isto é, potencialmente de todos — e torná-las parte essencial de suas pinturas, a artista supera a representação massificada porque reorganiza as imagens para criar outras funções e significados.

Há uma recorrência explícita no conjunto da obra de Leda Catunda compreensível em duas etapas: numa, ela recorre a imagens estampadas em objetos de tecido — toalhas, cobertores, capas de almofadas, cortinas etc.; noutra, há a recorrência a algumas dessas imagens identificadas em obras distintas, às vezes de anos diferentes. Mas essas figuras e estampas se tornam indissociáveis da forma criada no suporte mole — o tecido — ou da estrutura que as contém; para a artista, “[...] são sempre o suporte para cada imagem. A imagem completa o assunto” CATUNDA, 2009, p. 9 . Essa duplicidade de recorrência é notável em sua produção pictórica mais recente, onde a apropriação e ressignificação de estampas de tecidos privilegiam a figuração humana masculina e feminina, que se torna recorrente. Exemplificam tal produção estas obras: *Todo o pessoal*, de 2005 (FIG. 25), *Os amantes III*, de 2008 (FIG. 26), e *Eu te amo meu bem*, de 2009 (FIG. 27); nesta há

recorrência de duas figurações humanas de estampas de *Todo o pessoal* e de *Os amantes III*.

Com efeito, em uma leitura da poética da artista, Toni 2009, p. 9 aponta que a “[...] prática apropriativa contém certos pressupostos: requer do espectador o conhecimento, ou melhor, cumplicidade com determinado tipo de visualidade, e familiaridade com os materiais empregados”. Tal familiaridade e reconhecimento nos trabalhos de Leda Catunda — acredita-se — transitam entre a referência coletiva ou memorial do espectador e a ideia perceptiva da existência de uma imagem recorrente.

Fig. 25



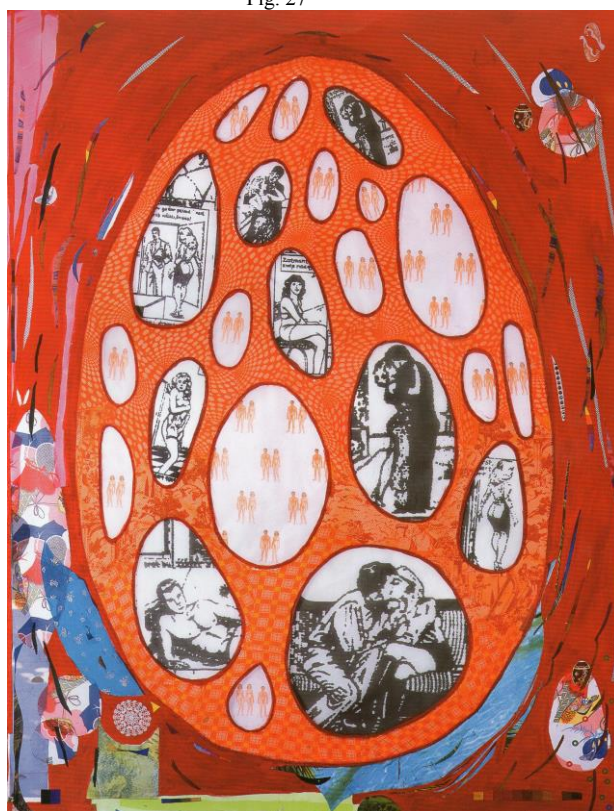
Todo pessoal – 2005, 50 x 54 cm.
Coleção Regina Silveira, São Paulo

Fig.26



Os amantes III – 2008, 31 x 30 cm.
Coleção particular da artista

Fig. 27



Eu te amo meu bem – 2009, 200 x 152 cm.
Coleção Fernando Byington E. Martins, São paulo

Figura e imagem recorrente

Discutir imagem recorrente e elemento recorrente requer esclarecimentos. Esta pesquisa não pretende instituir a recorrência plástica como a poética real de Leda Catunda: fazê-lo seria afirmá-la como a verdadeira poética de todos os artistas — à luz da visão de que a recorrência é intrínseca à essência do fazer artístico; seria desprezar a individualidade, a pesquisa e o processo com que o artista dá contornos à sua obra para responder a inquietações e desafios autoimpostos. Este estudo pretende — sim — comprovar a existência do elemento recorrente no recorte das obras já mencionadas, e isso exige especificar o que é elemento recorrente; além disso, embora ele possa ser “lido” comprovadamente, a leitura que esta pesquisa faz do elemento recorrente é uma possibilidade de lê-lo porque compõe um universo de leituras. Afinal, está clara aqui a impossibilidade de esgotar as leituras de dado signo, porque — segundo Rita Paiva (2005, p. 55), com base em Bachelard — “[...] o conhecimento implicará um saber provisório, inconcluso, incompatível com certe as estáveis”; constituirá sempre uma verdade aproximada.

Esses esclarecimentos conceituais — e a abordagem de alguns conceitos — fazem uma reflexão sobre a conceituação e o uso indiscriminado da palavra *recorrente* ante a ausência de um sinônimo para o termo ação repetida que ocorra mais imediatamente. Esta pesquisa defende a ideia de que a assimilação desse vocábulo que o incorpora ao repertório linguístico-expressivo parece ter ajudado sobremaneira a obscurecer a definição conceitual; isto é, o uso banalizado para designar desconexamente a mais variada imagética reforça confusões, associáveis com a apreensão superficial de conceitos relativos à recorrência plástica. Numerosas ocasiões deixam entrever a incorporação do termo recorrente como sinônimo para ação repetida ao repertório verbal não só de pessoas de áreas não afins às artes visuais, mas também de estudantes e profissionais do campo da arte.

Figura e figura recorrente

Esta pesquisa considera que parte da confusão conceitual de chamar figura recorrente de elemento recorrente resulta de um uso indiscriminado do termo *recorrente*; daí a importância de evidenciar a especificidade do vocábulo **elemento recorrente** no campo da pintura. Primeiramente, convém retomar o conceito de figura recorrente para detalhá-lo, pois aspectos que apontam sua existência aparecem no capítulo 1. Ao se falar de figura, fala-se de uma unidade definida reconhecida em seu contorno como forma finita por bordas, dissociável

de outras apresentáveis em dado plano pictórico, ou ainda do próprio fundo. Santaella (2008, p. 44–5) oferece suporte a esse conceito ao se referir à figura como forma pela perspectiva da *Gestalt*: “Formas visuais são unidades de percepção independentes da linguagem. No campo visual, as figuras são percebidas em sua totalidade, como formas”.

A figura é entendível numa visualização clara “oposta” a um fundo: em geral, pode ser lida como uma relação entre figura e fundo quando estes compõem plasticamente uma composição pictórica. O teórico do cinema Jacques Aumont (2012) esclarece que a noção dupla figura/fundo deriva de psicólogos da percepção para designar a divisão do campo visual em duas regiões por um contorno: “[...] no interior do contorno, a borda visual fechada encontra-se a figura; ela tem uma forma, uma característica mais ou menos objetual, ainda que não seja um objeto reconhecível” (AUMONT, 2012, p. 68). A teoria da *Gestalt* — afirma esse autor — propõe a separação entre figura e fundo como propriedade organizadora espontânea do sistema visual.

O termo figura ganha sentido amplo e dispersivo no emprego cotidiano como designativo de desenho, pintura, ilustração e ainda vinculada ao uso figurado. Uma vez que se estabeleceu figura como forma definida no sentido de uma unidade observável, são abordáveis aspectos que insinuam, à percepção, o reconhecimento de dada figura como recorrente. A obra do gravador, desenhista e pintor Evandro Carlos Jardim, nascido em 1935, em São Paulo, permite evidenciar características que tornam as figuras recorrentes. Não por acaso ele assumiu o uso de figuras recorrentes como processualidade indissociável de sua poética.

Tendo-se por referência visual as obras *Rio Pinheiros, figura da margem*, de 2000 (FIG. 28), e *A noite, 7 horas*, de 1964–1997 (FIG. 29), figura recorrente seria aquela dotada de identidade objeto visual reconhecível em sua representatividade e que, apresentada em várias obras, muitas vezes em períodos de tempo descontínuos, mas com a mesma estrutura básica, desencadeia o reconhecimento de sua existência múltipla. A figura é identificada como algo visto antes, mas sua nova apresentação ocorre sob outros aspectos, pois sua inserção na obra é lida como parte de um todo.

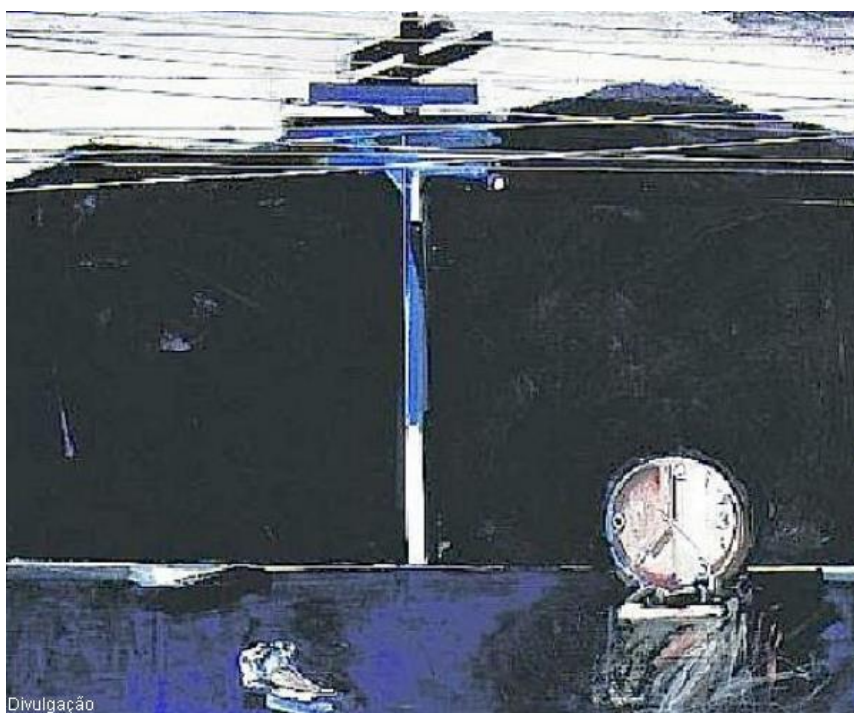
Para entender uma figura como recorrente se faz necessário que, a um só tempo, ela pareça ser a mesma e, ainda assim, seja nova: suscite leituras outras que não a de sua presença primária. Assim, a figuração do poste se torna figura recorrente nas obras a seguir e em várias outras não citadas aqui.

Fig. 28



Rio Pinheiros, figura da margem – 2000
Têmpera

Fig.29



Divulgação

A noite, 7 horas – 1997
Pintura

As configurações da figura do poste se distinguem, mas sua estrutura interna — que Arnheim (2012) chama de esqueleto estrutural — permite reconhecer imediatamente a figura porque se mantém inalterada; criado pela configuração externa, tal esqueleto — diz esse autor — responde pela identidade do objeto visual. Mais que isso, quando as formas representadas exibem diferenças, isso ocorre porque as semelhanças atuaram nelas como pré-requisito (ARNHEIM, 2012). Essa ideia aceita a inferência de que as forças perceptivas visuais acionadas para estabelecer semelhanças levam à nossa consciência o reconhecimento da figura: de imediato se assume que o poste é figura recorrente na obra do artista.

Se Arnheim (2012) propõe o reconhecimento pela invariabilidade do esqueleto estrutural da forma, Gombrich (2007) o propõe noutras palavras ao discutir os limites da semelhança; isto é, como o trabalho da faculdade de reconhecer identidades pelas variações das diferenças preservando, como hipótese, a *constância* — termo da psicologia — que certa “impermeabilidade” dá às variações vertiginosas as quais acontecem na apreensão visual enquanto a mente executa uma codificação ainda no trânsito entre retina e mente. A noção de constância perceptiva — diz Gombrich — está na base da apreensão do mundo visual; de certa maneira, entende-se que uma imagem recorrente provoca no observador o desencadear daquele trabalho. Gombrich (1983, p. 90–1 apud AUMONT, 2012, p. 82) reitera que o trabalho de reconhecimento, em certa medida, se “[...] trata de *re*-conhecer, apoia-se na memória ou, mais exatamente, em uma reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados: a constância perceptiva é a comparação incessante que fazemos entre o que vemos e o que já vimos”. Para Aumont 2012, p. 3, para raseando Gombrich, reconhecer “[...] não é constatar uma similitude ponto a ponto, é achar invariantes da visão, já estruturados, [...] como espécies de [...] formas”.

No caso das duas imagens pictóricas criadas por Evandro C. Jardim, a abordagem de Arnheim (2012) referente à configuração da forma parece, em certa medida, explicar com mais exatidão como a reconfiguração da figura do poste conduz o espectador à percepção da existência de uma figura recorrente.

Tal figura é a mesma — sua estrutura interna é a mesma: uma cruz com braços horizontais de comprimento menor que seu eixo vertical; ao mesmo tempo não o é: a configuração percebida ressalta a diferença entre ambos, pois na segunda imagem o poste tem mais braços horizontais do que na primeira, com pares de segmentos em paralelismo que apontam direções opostas. A execução em períodos distanciados reafirma como uma figura recorrente pode ser apresentada independente de ordem cronológica. Nesse caso, o artista

apresentou a figura recorrente sob novas configurações, o que origina nela uma carga expressiva de tensões entre semelhança e diferença quando reorganizada em novas criações contextuais na concreticidade da pintura, que dá ao conjunto de elementos e características o status de imagem recorrente.

Portanto, em geral, a obra de Evandro Carlos Jardim muitas vezes pode levar à leitura de que seus trabalhos são composições de imagens recorrentes porque são, na verdade, povoados por uma gama de figuras recorrentes como pássaros, árvores, montanhas etc. Além de o poste poder ser percebido como forma delimitada no plano onde está representado, a percepção da figura não se desvincula totalmente do contexto de seu entorno, o fundo: há um vínculo expressivo entre figura — recorrente ou não — e fundo estabelecendo uma relação composicional a que se pode chamar de imagem.

Imagem e imagem recorrente

Com efeito, falar em imagem requer ter em mente sua divisão em uma dupla natureza ou domínio — diriam alguns estudiosos do assunto. Um domínio imaterial que Bachelard (1997), Santaella (2008) e Aumont (2012) classificam como imagens mentais; um domínio tido como material: o das imagens visuais, que esses autores tanto quanto Arnheim (2012) reconhecem. Este domínio inclui desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas e televisuais etc.; aquele, imagens como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos, representações mentais em geral (SANTAELLA, 2008), sonhos e devaneios (BACHELARD, 1997).

Se assim o for, falar em imagem é se referir, então, a representações visuais realizadas concretamente em um objeto — neste caso, a pintura. Mais que isso, se, por um lado, a referência à figura faz sobressair o aspecto individual, por outro a menção ao termo imagem faz o singular perder força impressiva na retina da mente e dar lugar a algo plural, mesmo que a mera menção da palavra não faz vir à mente uma visão exata de uma imagem específica. Assim, tendo em vista o aspecto da pluralidade, imagem seria a presença conjunta de características, elementos e figuras que compõem ou são percebidas na apreensão de um todo.

Ainda que estabelecida em dois domínios, a imagem não existe segmentada, porque representações visuais podem operar como traduções materializadas de imagens mentais ou como reorganizações destas, ao passo que imagens mentais são apreensões, em grande parte, de imagens concretas. Santaella (2008) afirma uma relação inseparável entre esses dois

domínios. Mas Aumont (2012, p. 119–20) diverge um pouco dessa ideia da autora — da imagem imaterial como apreensão do fenômeno visual cotidiano — ao esclarecer ser a imagem mental “[...] aquilo que, em nossos processos mentais, não pode ser imitado por um computador [...]. A imagem mental não é [...] uma espécie de ‘otografia’ interior da realidade, mas uma representação ‘codificada’ da realidade”.

Cabe um breve comentário para evitar dúvidas sobre representação na linguagem da pintura. Existem muitos estudos sobre a teoria da representação, os quais Santaella apresenta em *Imagem: cognição, semiótica, mídia* (2008). Em geral, em vários estudos, representar se liga à referência ou remissão ao mundo real pela semelhança, de modo que só formas figurativas seriam representáveis. Aumont 2012, p. 06 entende a representação “[...] como um fenômeno mais geral, o que permite ao espectador ver por ‘delegação’ uma realidade ausente, que lhe é oferecida sob a forma de um substituto”; mais que isso, ele salienta a necessidade de não confundir a motivação de uma representação realista — orientada por uma predileção que estabelece critérios de semelhança — como pressuposto do que é representar. Com certa proximidade dessa noção, este estudo considera como representações visuais as formas figurativas e abstratas realizadas na pintura; tal consideração, por sua vez, tem afinidades ora com a semiótica, ora com a teoria da cognição.

O atributo de imagem recorrente

Essas considerações sobre aspectos tidos como imprescindíveis para delimitar, por assim dizer, figura recorrente e imagem abrem caminho para discutir a ideia de imagem recorrente, termo este usado por artistas, muitas vezes, como sinônimo de figura recorrente — tal uso contribui para que os conceitos se dispersem a ponto de haver confusão sobre as particularidades de cada um. Mesmo que se alegasse ser a diferença quase indistinta ou impraticável na realidade — e esta pesquisa não endossaria tal alegação — ela existe, como tem sido mostrado gradativamente. Como foi dito, no fazer artístico, a carga expressiva de tensões entre semelhança e diferença na figura recorrente reorganizada em novas criações na representação pictórica atribui o status de imagem recorrente ao conjunto de elementos e características da obra; na apreensão do espectador em sua identificação da pintura como imagem recorrente, essa carga de tensões criada sobre a figura pelo artista ao executar o trabalho remete à reminiscência de algo “já visto”. Noutros termos, a figura recorrente atua na percepção do espectador como dado visual que aciona, em certa medida, o reconhecimento e,

daí, a memória. Essa dinâmica perceptiva — se é que se pode assim chamar — conduz o observador da obra a processar a imagem como recorrente.

A inferência do modo como o espectador chega àquela ideia resulta, em grande medida, da afinidade com o pensamento acerca do caráter ativo do ver, a que se refere Arnheim (2002), p. 36 ao dizer que “[...] o ato de perceber formas é uma ocupação eminentemente ativa [...] ver significa captar algumas características proeminentes dos objetos”. Com efeito, a leitura ou percepção da imagem como recorrente se relaciona com o chamado contexto mental — abordado pela psicologia — em que o espectador da obra teria expectativas na decifração dos códigos do artista; e isso o levaria a recuar ou reajustar sua relação entre o esperado e o experimentado. O potencial que torna uma imagem recorrente reside justamente — parafraseando Gombrich (2007) — em sua capacidade de instigar esse processo de interação entre expectativa e observação, levando o observador da obra a experimentar ondas de gratificação, desapontamento, conjecturas corretas ou jogadas em falso ao se defrontar com as pinturas.

As imagens recorrentes na obra de Leda Catunda

Na obra de Leda Catunda, por analogia, pode-se constatar a presença de representações não só de figuras, mas também de formas que estão na pintura que podem levar à leitura da composição como imagens recorrentes. Tal leitura, restrita a este estudo — cabe frisar —, atém-se neste momento mais à análise do resultado visual da pintura, e menos à processualidade e postura poética da artista. A obra *Paisagem da estrada*, de 1987 (FIG. 30), e *Caminho com casinhas*, de 1990 (FIG. 31), assumem a representatividade de imagens recorrentes. Ambas trazem uma figuração esquemática — ou “prototípica”, na expressão do crítico de arte Tadeu Chiarelli (1998) — passível de ser realizada por qualquer criança; as casinhas brancas de telhado quase avermelhado são figuras recorrentes cuja estrutura básica é familiar a qualquer pessoa. A reorganização de tais figuras no plano pictórico dessas obras apresenta duas leituras que Leda Catunda faz da paisagem idílica infantil.

Em *Paisagem da estrada* há uma ordem tranquila na apresentação das figuras em planos sem profundidade perspectiva, tais quais esquemas infantis que representam paisagens. A linha ondulada das montanhas ocupa o horizonte, separando o céu da terra em porções desiguais. As formas do telhado resultam da colagem apropriativa de babadinhos plásticos comuns em capas de liquidificador, botijão de gás e outros objetos. Reforça a imagem

“ordinária” das casinhas uma materialidade de natureza similar massificada em capas destinadas a recobrir, com gosto duvidoso, a feiura de objetos cotidianos seriados.

Caminho com casinhas, por sua vez, anula a referencialidade esquemática infantil de “realidade” em favor de uma visão frontal impossível desprovida de perspectiva. A noção de profundidade no plano das casinhas é negada ainda pela variação irregular do tamanho das casas. Inexiste na pintura a ordem divisória entre céu e terra em favor da verticalidade sinuosa do caminho, que em certa medida parece rivalizar com a paisagem marginal.

Fig.30



Paisagem da estrada – 1987
acrílica s/ tela e plástico, 160 x 160 cm.
Coleção particular

Fig.31



Caminho com casinhas – 1990
acrílica e areia s/ tela, 133 x 81 cm.
Coleção particular da artista

Ambas as pinturas podem ser lidas como imagens recorrentes porque se valem de figuras esquemáticas: recurso representativo útil para acionar o reconhecimento no domínio da imaterialidade por despertar reminiscências de imagens que Chiarelli (1998, p. 17) vê como “[...] as mais banais que todos constroem em sua mente [...]” e que compõem o repertório imagético coletivo. Os aspectos que podem levar o espectador da obra a lê-la como imagem recorrente não estão presos só à representação figurativa: podem ser observados na configuração e estrutura de certas formas, tais como nos trabalhos *Ju e todo pessoal* (FIG. 32), *Palmeirinhas* (FIG. 33), *Sumaré* (FIG. 34) e *Todo pessoal* (FIG. 35), datados de 2006.

Fig. 32



Ju e todo pessoal. Acrílica s/ tecido, voile e veludo, 228 x 200 cm.
Coleção particular da artista

Fig.33



Palmeirinhas. Acrílica s/ tecido e veludo
210 x 170 cm.
Coleção particular da artista

Fig.34



Sumaré - Acrílica s/ tecido e voile, 225 x 275 cm.
Coleção particular da artista

Fig.35



Todo pessoal. Acrílica s/ tela, tecido e voile, 247 x 333 cm.
Coleção particular da artista

Vistas uma ao lado da outra, as pinturas revelam o jogo de tensões criadas pelo movimento de entrelaçamento e sobreposição das formas que tendem a escorrer rumo ao plano horizontal, o que causa uma impressão de gotejamento em curso. Isso evidencia uma moleza que, de certa maneira, parece atribuir peso maior às partes inferiores das formas. As tensões criadas na representação trazem uma indexicalidade interna à composição — como uma linha/recorte ondulada na borda superior dos trabalhos — que aponta uma existência múltipla, no corpo das obras, de um dado visual recorrente. Esse primeiro aspecto pode influir no início do trabalho de buscar estabelecer as similitudes e diferenças entre as formas apreendidas pelo observador.

Uma segunda característica — que, aliada à anterior, contribui para pensar nas obras ou lê-las como imagens recorrentes — é o arredondamento quase de gota que todas as formas têm na borda inferior. O movimento de entrelaçamento e sobreposição, bem como as bordas ondulantes e arredondadas, atua como invariantes na estrutura das formas. Esse caráter invariante — acredita-se — é responsável por insinuar à percepção a reminiscência de algo já visto. A imagem pode ser lida como recorrente porque tem uma indexicalidade interior à própria composição de dados invariantes que apontam a realidade de sua existência na representação de modo recorrente.

Entretanto, a reconfiguração ordenadora das formas particulariza cada pintura, suscitando leituras diversas entre elas. Contribui para a individualidade da leitura das representações o conteúdo interior das formas, que revelam novas significações. As pinturas *Ju e todo pessoal* (FIG. 32), *Sumaré* (FIG. 34) e *Todo pessoal* (FIG. 35) trazem do acervo pessoal de Leda Catunda retratos de pessoas impressos em tecido, tornados em imagens apropriadas e intermediadas por um novo suporte. Percebe-se ainda que esses três trabalhos compartilham os tons cromáticos de azul, verde e ocre, o que explicita a recorrência plástica, enquanto *Palmeirinhas* (FIG. 33) e *Ju e todo pessoal* mostram recorrentemente o veludo de cor roxa como suporte à estrutura da forma.

Cabe salientar que os aspectos de indexicalidade invariante e o novo, ao se defrontarem nas obras, ocasionam a concreção da ambiguidade como força fundante para que as imagens sejam recorrentes. Em virtude dessa ambiguidade, pode-se inferir a existência de um campo fluido permeado por transitoriedade no espaço de abertura da obra compreendido na pintura entre a imagem presente e a imagem mental apreendida. Nesse sentido, a imagem *insinua* à percepção algo ausente dela mesma: uma espécie de imagem intangível que escapa ao domínio do espectador na apreensão e no reconhecimento.

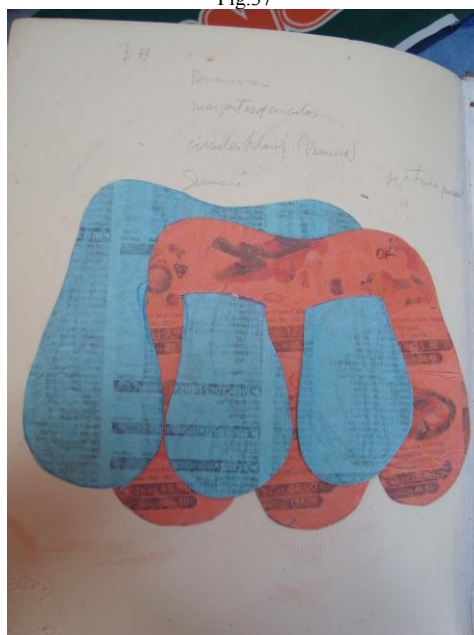
É possível que o embate entre o que está apresentado na imagem e o que está ausente — responsável por imprimir na retina da mente a noção de uma imagem recorrente — derive de marcas e rastros resultantes do processo de criação de Leda Catunda: trabalhar suas ideias em aquarelas e desenhos em conjuntos lhe possibilita especular sobre variações nas formas, na composição e na escala, fazer aproximações cromáticas e prever materiais a ser usados (CATUNDA, 2003), como o demonstram as fotografias — autorizadas pela artista — de seu caderno de anotações visuais (FIG. 36 e 37).

Fig. 36



Estudo de formas recortadas de papéis coloridos, veladas por cobertura de papel vegetal

Fig.37

Formas recortadas de jornal sobrepostas e recobertas por papel de seda⁴

⁴ As anotações quase ilegíveis manuscritas no topo da imagem — resultado de um tracejado muito leve — não se referem ao processo de criação do trabalho exibido pela fotografia, mas sim listam obras já prontas a ser expostas.

As anotações visuais ilustram a tradução da imagem mental intermediada por um meio material. Isso pode ser percebido na fala da artista, em *Poética da maciez: pinturas e objetos* (2003, p. 52), de que seu processo de criação se produ “[...] tendo como ponto de partida imagens mentais surgidas da confrontação com o real, da observação da ordem das coisas do mundo e por um aproveitamento de sugestões que são percebidas no cotidiano”. Além de seu caderno de notas, as paredes de seu ateliê contêm estudos em escala reduzida que podem ser revisitados por seu olhar durante a execução de suas pinturas. Cada imagem a circundar a artista se torna realidade: sua ordem no mundo imagético a apontar múltiplas vertentes. Esse revisitar da realidade passada ou da obra passada — no caso da pintura — entendida como recorrência histórica plástica encontra afinidade como o que a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral 2006 a irma como citacionismo em “Os caminhos da arte e o citacionismo”, texto de 1998.

Citacionismo e recorrência

Para essa autora, na produção artística brasileira contemporânea, a referência ou citação de imagens erigidas pelo imaginário de outros artistas reconhecidos pela história da arte, a citação de si mesmos e a citação de imagens de massa — fenômeno intensificado após os anos 60 — não são particularidade nacional nem fruto de esvaziamento ou empobrecimento criativo dos artistas. Ela comprova o precedente internacional do citacionismo se referindo à “[...] recorrência à imagética já produzida por outros [...]” (AMARAL, 2006, p. 313), como Marcel Duchamp, ao recorrer a Leonardo da Vinci, e como Picasso, com suas versões de *Fuzilamento* (1814), de Francisco de Goya, e *As meninas* (1656), de Diego Velázquez. O citacionismo, ainda segundo Amaral, concretiza-se, sobretudo após a década de 60, pela apropriação, e isso representaria, na arte contemporânea, uma aproximação desta com o mundo real e suas inovações tecnológicas.

Em certa medida, é cabível reconhecer nessa ideia de citacionismo a base precursora de uma teoria da recorrência no campo da arte, embora sua discussão sobre o assunto tenha sido breve — não se refere ao alcance da sintaxe visual da recorrência. Assumindo postura similar ao que a historiadora convencionou ser citacionismo, o artista Sergio Niculitcheff (2004, p. 37), referindo-se à pintura brasileira, diz que

A citação é um *assunto recorrente* no processo de criação artística, e entre os expoentes isto se torna patente; a pintura fazendo comentários sobre a própria pintura, e a auto-referência da arte se mostrando como uma questão merecedora de foco pelos artistas. (Grifo da autora).

Contudo, quando esse artista a irma ser a citação “assunto recorrente”, ele diverge da referência conceitual discutida nesta pesquisa, pois a palavra citação equivaleria à recorrência. Assim, sua fala é percebida como redundância conceitual, por assim dizer. Sem prejuízo, sua sentença poderia ser reescrita com a respectiva substituição de “um assunto recorrente” por *usual*; logo, a citação é *usual* no processo de criação artística. Subjaz a essa proposição mais que uma questão semântica, pois é difícil acreditar que só a citação constitua razão para orientar a criação pictórica, em vez de ser parte que instiga, sugira ou complemente outros dados e enfoques para a construção poética.

Eis por que cabe dizer que a popularização do termo recorrente parece ter contribuído para criar confusões sobre os elementos distintos da sintaxe visual da recorrência. Cabe frisar que tal modo de empregar o termo não é privilégio nem exclusividade desse artista em particular; ele é mencionado aqui para demonstrar a dispersão de conceitos porque se projetou na carreira artística na década de 80, por integrar a chamada Geração 80 — assim como Leda Catunda — e porque admite a existência da recorrência em sua poética.

Para trazer à visualização o que este estudo afirma ser a distinção entre figura e elemento recorrente, convém insistir noutras observações pontuais de Niculitcheff sobre duas pinturas suas. Os dois trabalhos, *sem título* a seguir (FIG. 38 e 39), integram a série específica *Tamanho único* — produzida entre 1999 e 2001 — e foram apresentados na exposição homônima na galeria Val de Almeida Júnior, em São Paulo.

Fig.38



Acrílica s/ tela, 50 x 70 cm.

Fig.39



acrílica s/ tela, 50 x 70 cm.

Nessas duas pinturas, pode-se afirmar a existência da figura recorrente perfazendo, por conseguinte, uma imagem recorrente. Niculitcheff (2004) relata em sua dissertação de mestrado que se interessou pelo universo da arte quando, ainda um escolar, seu professor foi chamado para acudir uma emergência; segundo o artista, o docente posicionou uma cadeira à frente da sala, jogou sobre ela sua capa e pediu aos alunos que, como tarefa, observassem e desenhassem o modelo. Ele afirma que, desde então, a cadeira tem sido *elemento recorrente* em sua poética. Dadas as inferências do que seja figura recorrente e acrescentando que nesta pesquisa elemento recorrente é tomado como *parte de*, e não como *unidade de forma* — como se verá adiante —, o correto seria o artista dizer que em seus trabalhos a cadeira é *figura recorrente* que remete à legibilidade de uma imagem recorrente sob o aspecto do todo. Niculitcheff 2004, p. 62 di também que “Não somente as cores, mas principalmente formas cônicas são até hoje elementos recorrentes [...]”. Se também nessa ala ele diverge do que se acredita ser distintivo entre figura recorrente e elemento recorrente, por outro lado sua consciência e defesa da existência da recorrência como parte efetiva em sua poética são valiosas, inegavelmente.

Seguir a argumentação desse artista requer atenção especial para perceber que, ao assumir ser comum a recorrência a imagens impressas observadas algumas vezes em livros, revistas ou jornais, ele falava especificamente da ação de se apropriar de *figuras* desses meios por desencadear uma relação empática, seja pelo assunto, pela forma ou pelo modo como foram apresentadas. Tais figuras referenciais passam a compor o repertório do artista, mas sua respectiva atribuição de *imagem recorrente* só acontece depois, pela concretização delas no fazer plástico.

Assim como Evandro Carlos Jardim, Niculitcheff possui trabalhos onde a recorrência, além de ser assumida como princípio fundamental ou parte importante na poética, possibilita demonstrar conceitos de interesse desta pesquisa. Por isso a ilustram.

Nas obras de Evandro Carlos Jardim, suas figuras recorrentes resultam de registros sucessivos ao longo de muitos anos através do que chama de anotações, isto é, desenhos que ele considera ser “[...] o registro mais puro e até certo ponto o mais eficiente” JARDIM, s. d., *on-line*). Aos poucos, essas figuras recorrentes assumem novas configurações e plasticidades, tornando-se imagens recorrentes; são imagens de caráter memorial e afetivo do entorno cotidiano do artista, que admite ser esse registro até certo ponto uma tentativa de captar sua atmosfera. Posteriormente, essas imagens são levadas a novas apresentações passíveis de organização por eixos temáticos de tal modo, que são inesgotáveis a novas reformulações pelo

artista; afinal, um tema é tão inesgotável a novas representações quanto um signo não se esgota numa única leitura ou visão.

Igualmente, até 2004, quando escreve sua dissertação, Niculitcheff tinha quatro cadernos de anotações visuais onde registrava suas figuras recorrentes — cones, formas espiraladas, homens estilizados geometricamente, dentre outras — e cujo registro, também, evidencia certo cunho memorial ligado à visualidade das formas.

Portanto, dispor de anotações visuais a que podem voltar o olhar — assim como o faz, também, Leda Catunda — comprova como a recorrência plástica guarda rastros e marcas, explícitos ou implícitos, na produção pictórica.

Definições de elemento

As considerações expostas sobre figura e imagem recorrente criam o contexto para discutir a noção de elemento recorrente tendo em vista que esta discussão foi organizada para estabelecer um percurso que permitisse criar uma interação da construção do conceito com a reflexão acerca deste. Para isso, um ponto de partida útil pode ser a etimologia de elemento.

A palavra *elemento* tem uso tão amplo, que adquire certa dependência do campo aplicado de conhecimento para alcançar seu significado ou entendimento pleno. Mas parece ser comum ao vocábulo o sentido de fração, parte de um todo. Por exemplo, a letra L é entendível como elemento do alfabeto; isoladamente, pode ser entendida como desenho cuja existência se condiciona a características gráfico-formais que a convencionam e permitem reconhecê-la como tal. Se visualizada como desenho, sua forma se dá pelo elemento visual da linha entendível como duas partes: um elemento vertical, outro horizontal. Na química, o elemento integra uma parte inimaginavelmente pequena formadora de matéria, cuja divisão em uma partícula menor é chamada átomo; daí que essa ciência conceitua elemento como “[...] substância composta de uma única espécie de átomos” ATKINS, 200 , p. 46 . A química in eriu, diga-se, convencionou, a exemplo dos filósofos gregos antigos, um princípio de simplificação ordenadora chamando-o de *elemento químico* e comprovou ser este o agente formador de toda a matéria que nos cerca.

Com e oito, essa ideia de elemento como “parte de” se depreende da etimologia, que o de ine como “[...] princípio, parte constitutiva, os ou um dos quatro elementos: terra, água, ar, fogo; traduz o gr, *Stoikheîon*, ou’ componente unitário de um todo [...] princípio(s)

fundamental is de uma arte ou ciência [...]” HOUAISS, 200 , p. . 0 . Assim, à medida que se explicita o caráter parcial e formativo de algo que é um elemento, evidencia-se o porquê da “oposição” entre figura — tida como unidade completa e definida — e elemento. Eis por que objetar a afirmação de Niculitcheff de que a figura da cadeira é elemento recorrente em seu trabalho.

Elemento no campo da arte

Este termo compreendido num sentido mais restrito ao campo da arte é conceituado pelo artista Lucius Wong 99 , p. 345 como “[...] componentes estruturais invisíveis ou constituintes visíveis de uma forma, composição ou desenho”.

Mas sua inferência apresenta uma abrangência dupla: conceitual e concreta. Esses atributos, em vez de fundar uma oposição, delineiam a aplicação do conceito em dado visual. Embora Wong discuta os elementos da linguagem visual voltados ao desenho e com uma teorização sistematizada do pensamento que — segundo ele — deixa pouco espaço à intuição e emoção, sua compreensão teórica é estendível à linguagem pictórica porque esta contém elementos oriundos do desenho.

De fato, Wong salienta que os elementos, na verdade, são muito relacionados entre si e que não podem ser separados facilmente em nossa experiência visual; mas ele afirma ser possível elencar um grupo de quatro elementos gerativos ou ligados ao desenho, a saber: elementos conceituais, elementos visuais, elementos relacionais e elementos práticos. Esta pesquisa reconhece pertinência nos dois primeiros ao seu escopo conforme o desenrolar desta discussão deixa entrever. Segundo esse artista, elementos conceituais não são visíveis, não existem na realidade, mas parecem estar presentes; por exemplo, quando “[...] sentimos [...] que há uma linha marcando o contorno de um objeto, que há planos envolvendo um volume e volumes ocupando o espaço. Estes [elementos] pontos, linhas, planos, e volumes não estão realmente lá [...]” WONG, 99 , p. 42 . Em outras palavras, como formas “puras”, não existem no mundo real: são abstrações visuais resultantes da capacidade humana de decodificar.

Talvez o exemplo mais evidente dessa abstração seja justamente a linha pela leitura visual inconsciente, mas constante de sua “existência real” ao se observar o final de uma forma/objeto em relação a um fundo/plano ou ao início de uma segunda forma/objeto. A ação de transpor essa linha conceitual para o desenho ou mesmo à pintura faz dela um elemento visual usado para representar um dado decodificado. Ao serem reais no âmbito

visível, não só a linha, mas também o plano e o ponto se tornam formas: passam a ser “[...] ormas no sentido verdadeiro, embora enquanto pontos ou linhas continuem a ser chamados simplesmente de pontos ou linhas na prática comum” ONG, 99 , p. 45 . Tornar-se um elemento visível — afirma Wong — supõe ter formato, tamanho, cor e textura.

Alinhado à defesa que Wong faz do elemento como parte formativa de algo está o pensamento da *designer* norte-americana Donis Dondis (1997). Embora sua abordagem privilegie a área do desenho voltado ao *design* e à informação visual, ela elaborou definições conceituais afins àquelas formuladas por Wong, além de explorar e analisar a interatividade dos elementos visuais no contexto de uma sintaxe da linguagem visual. Para essa autora, elementos visuais constituem a materialidade do que torna possível ver todas as coisas e estão, em número, reduzidos ao ponto, à linha, à forma, à direção, ao tom, à cor, à textura, à dimensão, à escala e ao movimento. Assim como Dondis, Wong aponta esses elementos, embora os distribua — exceto os três primeiros citados por ela — nos grupos de elementos relacionais e práticos, enquanto Dondis os toma em um grupo único que considera como elementos básicos para a comunicação visual.

Ao afirmar que a linha como registro de uma ação gestual da vontade humana é o “[...] meio de apresentar, em forma palpável, aquilo que ainda não existe, a não ser na imaginação”, Dondis (1997, p. 56) descreve a transposição do elemento conceitual linha para um elemento visual. A mesma ideia pode ser percebida subjacente a sua especificação da linha restrita ao campo artístico:

Na arte, porém, a linha é o elemento essencial do desenho, um sistema de notação que, simbolicamente, não representa outra coisa, mas captura a *informação visual* e a reduz a um estado em que toda informação visual supérflua é eliminada, e apenas o essencial permanece. (DONDIS, 1997, p. 56).

Para Dondis — cabe ressaltar —, a linha parece ter existência concreta no mundo real em certa medida porque evoca a similitude com o tracejado livre no papel; mais que isso, “A linha raramente existe na natureza, mas aparece no meio ambiente: na rachadura de uma calçada, nos fios teleônicos contra o céu, nos ramos secos das árvores [...]” DONDIS, 1997, p. 57). Esta pesquisa entende a linha como elemento conceitual cuja percepção na natureza resulta de uma abstração visual, ou seja, de uma decodificação no embate entre assimilação do mundo e sua representação.

Essa retomada das ideias de Wong e Dondis evidencia a natureza de parte para formar um todo inerente ao elemento, isto é, de seu sentido de incompletude. Por si só, o termo elemento não determina à mente a visualização de algo em conformação definida ou de uma imagem quando há ausência de um referencial que o sugestione, mas aponta ser substancialmente parte de algo maior e além de si mesmo.

Os estudos iniciais que direcionaram esta pesquisa consideravam a linha visível como elemento recorrente e que suas atribuições subsequentes de uso conduziam à conformação de uma forma autônoma observada na obra *Siameses*, de Leda Catunda. Desse modo, ele era tido como princípio de formação para as demais obras. Ao elemento recorrente, tal pensamento atribuíu ainda, de maneira idealizada e ingênua, a importância e o sentido que o pensamento filosófico pré-socrático creditava aos elementos terra, ar, fogo e água como princípios formadores de toda a matéria.

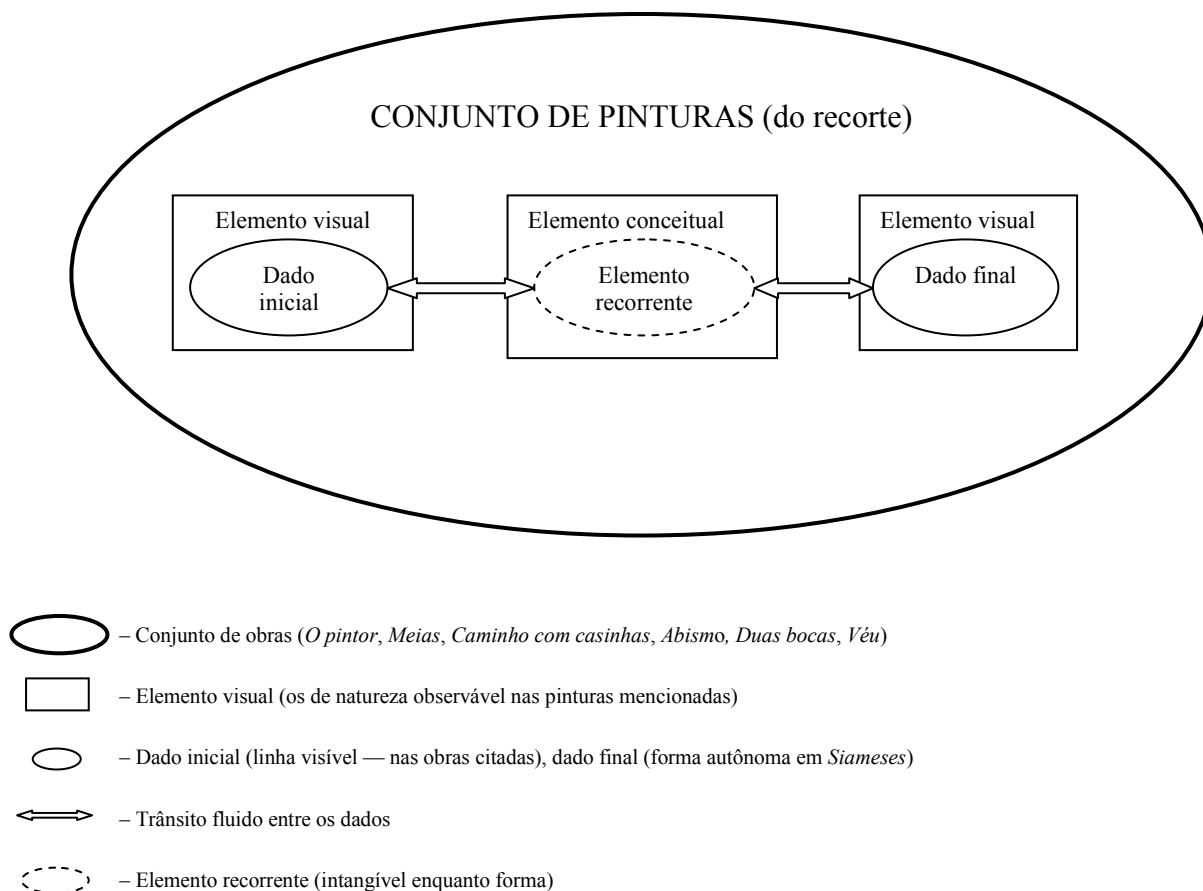
Ao buscar aproximar essa ideia particular de linha com o ideal filosófico do princípio formador do todo, de origem de uma forma autônoma na pintura, foi preciso recorrer à filosofia cosmogônica para fundamentar tal aproximação. Mas, essa busca de amparo na filosofia levou a inquietações sobre a natureza conceitual de elemento recorrente; ao mesmo tempo, possibilitou perceber que os argumentos que possibilitariam sondar e visualizar o elemento recorrente no recorte das obras se faziam pertinentes à teoria da *Gestalt*.

Elemento recorrente

Com base nessa natureza conceitual, convém dizer que este estudo compreende o elemento recorrente como uma abstração visual oriunda da existência de um dado inicial visível — no caso, a linha. Assim, por ser um elemento conceitual, não é visível, não existe de fato; mas parece estar presente, conforme se pode inferir dos apontamentos de Wong (1998), já mencionados, sobre o que é um elemento conceitual. Mais que isso, o elemento recorrente é um dado abstrativo visual sugestionado entre um dado inicial e um dado final. Estabelecida, por assim dizer, entre duas obras tendo por trajetória outras pinturas, essa sugestão aponta, no elemento recorrente, o caráter de um dado em trânsito; logo, fluido e amorfo como forma no sentido verdadeiro. Por ser amorfo, não tem forma tangível nem dimensões assinaláveis.

No entanto, o elemento recorrente parece existir porque a forma inicial tem, em sua essência, a potencialidade de levar a tal abstração visual. Numa sistematização ordenadora, o diagrama a seguir oferece uma esquematização dessa ideia (FIG. 40).

Fig.40



Trajetória e conceituação de elemento recorrente

Esse esquema dá apenas um panorama geral de visualização da ideia; escapam-lhe sutilezas subjacentes ao pensamento formulador dessa conceituação. Assim, cabe prosseguir com os argumentos que precederam e possibilitaram traçar as diretrizes reflexivas. Como foi dito, buscou-se na filosofia uma referência afim à ideia de elemento como princípio formador do todo, o que levou a identificar, na doutrina cosmogônica dos gregos antigos, a fonte do pensamento que creditava a quatro elementos materiais a origem para a formação de toda a matéria terrestre. Essa doutrina professada por Empédocles de Agrigento (450 a. C.) foi delineada em seu poema “Nature a”. Nele, explica-se a existência relativa à atração e combinação de quatro “raí es” ou elementos⁵ básicos irreduzíveis que interagiam ciclicamente através de dois princípios: amor e ódio (atração e repulsão). Os quatro elementos — terra, água, fogo e ar — preenchiam todo o espaço e mantinham sua individualidade isonômica, ou

⁵ Conforme Souza (1978), Empédocles usou a palavra raiz, e não elemento (*stoikheía*); mas é desconhecido o porquê depois se começou a ser usado o termo elemento.

seja, tinham importância igual. Tais elementos agregados em quantidades maiores ou menores gerariam todos os entes quando postos em movimento pelos princípios do amor e do ódio. Essa aceção se fundamenta em uma visão pluralista e de movimento. Cabe observar que, à época, Empédocles já visualizava o átomo, cuja existência caberia à química comprovar. Isso pode ser constatado quando Gerd A. Bornheim 20 , p. 2 di que “Empédocles imagina os elementos formados de partículas menores, sendo que as menores constituem os elementos dos elementos”.

Uma vez que a ciência inspirada pela doutrina dos quatro elementos — entendida por ela como princípio de simplificação para explicar a origem das coisas — logrou comprovar que a origem de toda a matéria está nas interligações de elementos químicos diferentes, não se pode negar a evidência de ter sido a visão poética a razão para buscar ideias correlatas naquela doutrina. Ainda assim, parece ter sido também uma visão poética que inspirou Bachelard (1994; 1997; 2003) a elaborar uma teoria da imaginação criadora alicerçada nos quatro elementos. Para esse filósofo, o homem é um ser dual compreendido por duas polaridades: uma diurna, outra noturna. O ser diurno é racional: busca se aproximar da verdade na construção do conhecimento, desprezando as impressões primeiras — sempre falsas, ditadas pela percepção enganadora do imediato; o ser noturno é o sonhador: apreende pelo sonho a substancialidade da matéria de uma maneira íntima (BACHELARD, 1997). É dos elementos fundamentais que recebe a essência material em maior ou menor grau de influência para compor a poética. O ideal que credita o homem como ser dual configura a razão de ser da existência de uma imaginação criadora.

Como sonho e devaneio estão no domínio da imagem imaterial, cabe salientar que a imagem poética de que fala Bachelard é a literária, isto é, evocada pela poesia, cuja substância de criação resulta de um dos quatro elementos ou da interação de alguns deles; uma substância que, foi antes de tudo, sonhada. Pelo âmbito da imagem, Bachelard discute o reino da imaginação e diverge do pensamento lato que atribui a ela o papel de formar a imagem acerca do real ao afirmar que “A imaginação não é, como sugere a etimologia, a acuidade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade [...]” BACHELARD, 1997, p. . Partindo-se do pressuposto da psicanálise — comenta Rita Paiva (2005) —, Bachelard crê no primitivismo das imagens como realidades psíquicas precursoras do imaginar; desse modo, diz ele, “[...] a vida própria das imagens está vinculada à organização de arquétipos. As imagens imaginadas são antes sublimações de arquétipos, que reproduções da realidade” BACHELARD, 1997, p. 3 apud PAIVA, 2005, p. 27 .

Com efeito, a perspectiva da ação das forças imaginantes professada por Bachelard (1997) motivou o questionamento desta pesquisa acerca da verdadeira natureza do elemento recorrente. Segundo ele, há a imaginação material que corresponde à instância da criação responsável por consumir o porvir; nela, a matéria real é incessantemente desafiadora, uma resistência a ser vencida pela recriação. As imagens são criadas. A outra imaginação é a formal. Modalidade estática, ela estabelece o mundo como objeto da visão e da contemplação; para ela, o homem é o sujeito espectador de um mundo que é representação, encenação; nela, a imagem é percebida, logo sua produção é atrelada à memória e percepção do que está dado (PAIVA, 2005). Enfim, a imaginação dinâmica, em estado maximizado de abertura por ser mobilizadora das modalidades material e formal; ela logra a sublimação da imaginação material porque as imagens poéticas vão além das sugestões dos elementos, por ser da esfera de uma imaginação criadora.

A impressão suscitada pela premissa da imaginação material levou a este questionamento: o elemento recorrente teria alguma materialidade definida no corpo da obra de Leda Catunda, a exemplo da substancialidade da matéria dos quatro elementos fundamentais? No exercício de observar obras e buscar responder à questão, esta pesquisa trabalhou com um entendimento inicial de que o elemento recorrente tivesse uma materialidade indevida que atuaria como “guia” para a imaginação de Leda Catunda no processo de concretizar obras distintas, mas sem determinar a forma resultante, como numa relação de causa e efeito. Mas esse pensamento inicial não se sustentou ante a inquietação que deflagrou: se a percepção de tal elemento ocorre pela realidade das obras — no domínio visual —, então seria possível descrevê-lo? A resposta a tal pergunta se mostra ainda mais difícil e torna complexa a tarefa de elucidá-lo.

Ao se atribuir, à imaginação formal — modalidade cuja produção da imagem está atrelada à memória —, a percepção do elemento recorrente em sucessivas transfigurações até que este alcance a concreção de uma dada forma autônoma, dois aspectos preponderaram. Em primeiro lugar, a maneira ardua com que a memória resiste à diluição total do elemento visual da linha apreendida no recorte das obras em ordem cronológica; em segundo lugar, o fato de a reconfiguração estrutural do corpo da linha — supondo-se tratar-se mesmo de uma reestruturação intrínseca à linha — resultar de uma ação à qual subjaz o movimento. Se a estaticidade não é caráter proeminente a ancorar a percepção da existência do elemento recorrente, mas sim o caráter dinâmico, então se pode inferir que se tem uma imagem em

movimento e de um elemento imaterial; noutros termos, pela perspectiva dinâmica, o elemento recorrente é conceitual.

Imagem em movimento aqui não alude à imagem pictórica de representação de movimento; tampouco a uma imagem que em sequência se lê como o movimento em progressão de um dado composicional que está de fato representado dessa forma. Mas sim a uma imagem imaterial que parece se desenrolar ante os olhos no ato contemplativo. No embate entre a imagem retiniana e a imagem concreta, mantém-se suspensa essa imagem imaterial em movimento que busca estabelecer uma conectividade entre as formas nas pinturas.

Dois aspectos se destacaram nessa busca. Primeiramente, a existência de uma dinâmica na “reconfiguração” da forma inicial do ponto de vista da percepção e a intangibilidade dessa imagem imaterial. Em segundo lugar, se há movimento — que não se dá de fato nas pinturas, mas está intrinsecamente sugerido nelas —, esse movimento instaura um campo fluido no qual se realiza. Disso decorre a compreensão de que um elemento recorrente é um dado abstrativo em trânsito entre — cabe frisar — um dado inicial (a linha das obras especificadas) e o dado final (a forma). Assim, por força de sua natureza, um elemento recorrente tem a latência como característica de interpretabilidade: é compreensível como uma abstração do olhar, cuja leitura ocorre por causa da ligação “embrionária” de uma dada forma com a força potencial atuante entre esta e as outras formas visuais. Também se pode inferir que a indexicalidade é condição prévia para a sua percepção. Sua essência se apresenta como substância imaterial cuja razão de ser é, sobretudo, potencializar a superação do dado inicial em novas representações que possam criar, a seu tempo, realidades inauditas.

Este estudo entende que as realidades inauditas se estabelecem no domínio da imagem imaterial compondo uma imagem poética devaneada, conforme se abordará no capítulo seguinte. Por ser um dado abstrativo em trânsito, a descrição exata que possibilite visualizá-lo se torna improvável, porque lida com o movimento da imagem, cuja apreensão acontece na subjetividade do olhar, ao invés de ocorrer na obra mesma. Por não alcançar contornos definidos, o elemento recorrente se insinua na mesma instância como presença e ausência a desvelar sua ambivalência. Ao se captar sua insinuada latência potencial se inaugura o “tatear” visual que acena à memória a leitura de algo já visto, por conseguinte, da existência de uma imagem recorrente. Assim, o elemento recorrente atua dinamicamente na psique e mobiliza a imaginação criadora para retrabalhar as imagens na busca de seu contorno em meio às novas configurações.

CAPÍTULO

3

Dicotomias do olhar

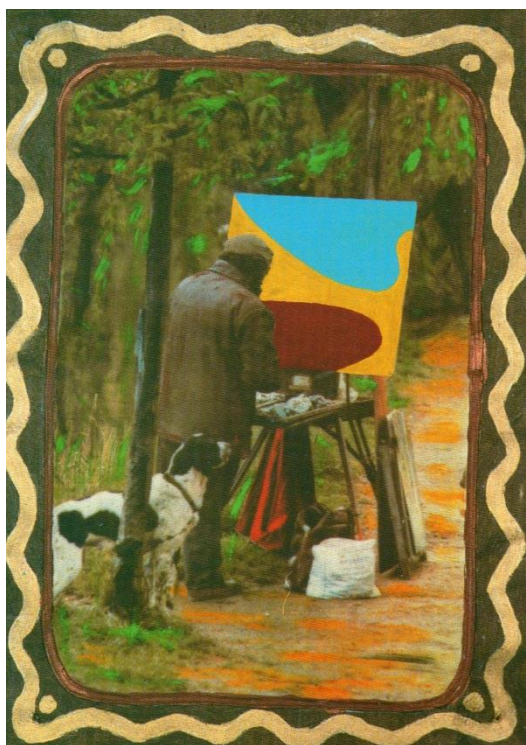
Uma pintura consiste de uma série de imagens sobrepostas, onde cada nova camada dá mais realidade ao sonho e faz com que ele escale um outro degrau no sentido da perfeição.

— ARNHEIM, 2012

A ambivalência do elemento recorrente atua como emancipador de uma forma visual restrita, uma vez que ele não se desvela em contornos tangíveis; ao contrário, insinua-se em potencialidade que tem por ponto deflagrador um dado imagético inicial. Em sua processualidade perceptiva, o elemento recorrente é considerado em seu estado de origem como parte de um outro existente ao qual apontaria: a linha; tal consideração se baseia em dois pressupostos: primeiro: a linha é um elemento concreto no plano pictórico; segundo: é um dado composicional observável nas obras estudadas. As obras do recorte a ser apresentadas gradativamente neste capítulo para pautar a discussão deixam entrever a existência de uma dupla indexicalidade: uma exterior, outra interior à composição. Em ambos os casos, a indexicalidade é inerente ao elemento visual da linha.

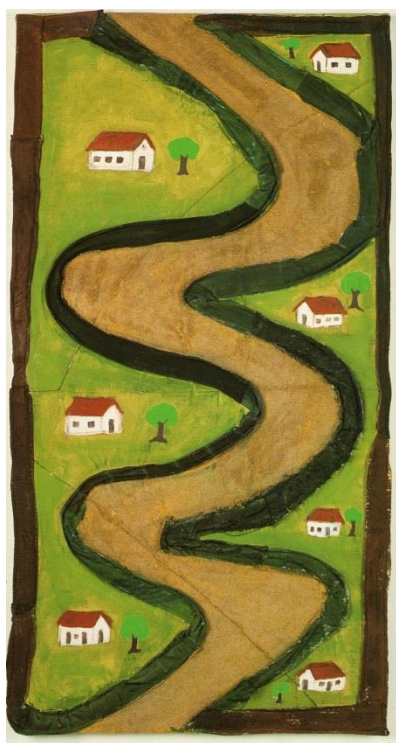
Como se afirmou, a linha visual é o meio de notação concreta que serve de mediação para codificar as imagens no embate entre a apreensão do mundo real e sua respectiva representação. Sua concreção é a prova de uma habilidade intelectual, cuja realização é orientada, muitas vezes, por um conjunto de convenções (GOMBRICH, 2007) que possam minimamente estabelecer relações de semelhança com o existente exterior. Nesse sentido, a linha como elemento visual remete a uma indexicalidade exterior à obra. Isso pode ser observado em *O pintor*, de 1986 (FIG. 41), *Caminho com casinhas*, de 1990 (FIG. 42) e *O abismo*, de 1990 (FIG. 43), que apontam a relação com um existente exterior às pinturas.

Fig.41



O pintor — 1986
acrílica s/ tecido sintético, 70 x 50 cm. Galeria Luisa Strina

Fig.42



Caminho com casinhas — 1990
acrílica e areia s/ tela, 133 x 81 cm. Coleção Leda Catunda

Fig.43



O abismo — 1990
acrílica s/ tela e tecido, 225 x 160 cm
Coleção particular

Embora as duas últimas pinturas não estejam ancoradas “[...] numa relação de similaridade formal e, portanto, icônica” SANTAELLA, 2005, p. 96, essa relação está embutida na referencialidade das figuras das casinhas, do caminho sinuoso e nas cores que conectam a representação paisagística com as características reais. A inteligibilidade se alicerça nesses referenciais mesmo que sejam figuras arquetípicas. De fato, o elemento recorrente é inerente à forma linear, mas sua indexicalidade se refere não a um existente exterior, mas a um existente interior à composição, ou seja, na ocorrência da linha visível, como se pode ler adiante.

Este estudo compreende a indexicalidade interna à composição como a condição primária para haver a configuração das forças perceptivas que insinuam a existência de um elemento recorrente; que, enquanto tal, desvincula-se de qualquer funcionalidade do real creditada às figuras ou às imagens, recorrentes ou não.

Se há uma funcionalidade para o elemento recorrente, esta seria a de revelar e validar seu caráter subjetivo ligado à forma segundo o interesse plástico, contribuindo para ampliar a compreensão da própria linguagem da pintura em sua síntese. A exemplo do que diz Wucius Wong (1998) sobre a “existência” da linha ser sentida no mundo real, nas pinturas de Leda Catunda o elemento recorrente é mais sentido do que uma forma possível de representação concreta. Isso porque, a rigor, trata-se da decodificação pelo olhar de uma força de referência indexical à linha visível no processo de sensibilização do olhar subjetivo no ato contemplativo — como se discute a seguir.

Campo fluido

Embora seja de difícil separação na experiência visual — cabe frisar —, elemento recorrente aqui nomeia — uma parcela invisível e relacional entre a linha ondulada — chamada de dado inicial — e a forma autônoma em *Siameses* — tida como dado final. Frisa-se, ainda, que a decodificação dessa parcela intrínseca ao caráter indexical da linha compreende o embate entre a imagem concreta e a imagem retiniana. Tal embate, que intui uma conexão entre as formas, desencadeia a formação de uma imagem poética que nos parece ser devaneada; isto é, imaterial e em movimento — como foi dito. Ao se tratar de uma imagem que parece desenrolar-se ante os olhos quase como um filme, mas sem definição e contornos exatos, ela é entendível como imagem intangível.

Uma vez reiterada essa natureza imaterial e uma vez esclarecido que o elemento recorrente é mais sentido do que factível com uma dinamicidade que exclui a possibilidade de uma existência estática na concreticidade das obras no campo visual, cabe então inferir a existência de um campo fluido em que a relação entre sujeito e força referencial do objeto se funde. A compreensão do que vem a ser campo fluido supõe retomar alguns pontos relativos ao campo visual; por exemplo, a possibilidade de explicitar as diferenças entre esses campos, sobretudo em relação à presença e ausência de fisicalidade.

De acordo com Santaella (2005), o campo visual só é observável com algum esforço, pois depende da conscientização do modo como o olhar atua no processo da visão ao apreender o mundo visível. “[...] o campo visual tem bordas enquanto o mundo visual não as tem. [...] as coisas são visíveis até um ângulo limitado para a direita e esquerda e ainda mais limitado para cima e para baixo.” SANTAELLA, 2005, p. 5 –6). No campo visual se instalam as possibilidades apreensíveis momentânea e virtualmente delimitadas das totalidades reais do mundo visível. Sua existência se realiza mediante a relação entre objeto (mundo visível) e sujeito; e tal relação se caracteriza pela visão que se dá através da projeção retiniana, a qual influi num trânsito de codificação de dados e informações apreendidas para formar a imagem mental. Portanto, a existência do campo visual é intrínseca a uma fisicalidade compreendida pela concretude do mundo real, que a visão apreende em parcelas ou unidades.

Feitos essas observações sobre campo visual, cabe retomar um aspecto do elemento recorrente: o de ser mais sensível que factível para compreender sua realização no campo fluido. A ideia de não ser factível segundo as atribuições de um campo visual se apoia no pensamento de Santaella quando se refere ao coeficiente de factibilidade com que o sentido da vista se apresenta.

A visão é direcional, visa um objetivo. O olhar é guiado para o objeto da atenção. O campo visual define um contorno, para além do qual tudo se apaga. O visível tem bordas que só não são rigidamente demarcadas devido aos limites da visão periférica [...] o visível tem algo de estável, destaca-se de um fundo amorfo, adquire a compleição de um objeto. (SANTAELLA, 2005, p. 196).

A visão é dirigida à individualidade da pintura. O foco da atenção se prende, primeiramente, à unidade que é cada obra — e, neste momento, por ser essa unidade o objeto do olhar, também é o campo visual definido por contornos, para o qual nada há além. Corroborar essa inferência da unidade da obra como campo visual — pois está inserida concretamente no mundo visível — a afirmativa de Arnheim (2012, p. 63) de que

o “[...] mundo visual se compõe de unidades mais ou menos distintas. Uma área do campo se distingue de seus arredores na medida em que sua configuração não só é clara, como simples por si só, e independentemente da área circundante”. Num segundo momento, o olhar segue um percurso: se desloca de uma obra a outra, estabelecendo novas unidades de campos visuais. Mas as bordas desses campos começam a se dispersar quando um olhar antes atento ao singular dá lugar a um olhar que abarque as pinturas não mais individualmente.

A estabilidade do visível começa a estremecer quando as pinturas revelam ao espectador seu espaço de abertura, na qual ele intui perceber imagens que se ocultam nas imagens que se mostram. Essa intuição acontece porque há substancialidades que insinuem algo transcendente à imagem do campo visual e mental; assim, institui-se uma imagem intangível pertencente ao que se infere ser um campo fluido. Tal campo não pode ser classificado como visual porque se reconhece que ele não está estabelecido com uma fisicalidade que se defronta com a visão.

Em contrapartida, falar em campo fluido supõe falar de um campo vibracional e invisível pós-campo visual. Visto assim, o campo fluido pode levar alguns a pensar que se trata de uma projeção do contexto mental. Mas isso está longe do que se infere que o seja; e compreender a distinção entre ambos exige retomar a importância do campo visual em relação ao desdobrar do ato projetivo. Como esclarece Gombrich (2007), as pessoas têm coisas e imagens armazenadas na mente, classificadas por tipos; em virtude do contexto mental, estabelecem-se as expectativas individuais na relação com o perceptível que permitem à memória do visível ser mobilizada pela faculdade da projeção. Por exemplo, há quem veja formas e figuras do mundo real em nuvens, em manchas configuradas ao acaso.

Ainda sobre esse assunto, Gombrich 2007, p. 55 a firma que “O que lemos nessas formas casuais depende da nossa capacidade de reconhecer nelas coisas ou imagens que temos armazenadas na mente”. Interpretar nuvens ou manchas significa — ainda segundo esse autor — um ato de classificação perceptual: as expectativas de cada um influem nas percepções e o predisõem a ver uma coisa em vez de outra.

Talvez um modo de compreender o campo fluido como não resultante de um ato projetivo mental seja analisar as duas condições a ser cumpridas para que o mecanismo da projeção comece quando um artista escolhe trabalhar dando margens à projeção para o espectador. Conforme aponta Gombrich 2007, p. 74, uma das condições para isso “[...] é que o observador não deve ser deixado em dúvida sobre a maneira de preencher a lacuna;

outra é que ele receba uma ‘tela’, uma área vazia ou mal definida, sobre a qual possa projetar a imagem esperada”. No caso restrito das obras de Leda Catunda consideradas neste estudo, não há lacunas de espaços em branco ou áreas mal definidas de modo a dar espaço a projeções. Mas cabe salientar que o grau de abertura das obras não equivale a um espaço em branco onde é possível projetar dada imagem, pois esse ato ocasiona — diz Gombrich — uma transformação da coisa vista.

Diferentemente do campo visual, o campo fluido é vibracional e invisível porque sua relação com espectador ocorre não na concreticidade entre objeto visível e sujeito, mas na relação subjetiva entre a impressão de algo insinuado e sujeito. Quando se menciona ser o campo fluido pós-campo visual tem-se o discernimento que tal afirmação pode abrir portas para a ambiguidade, que convém evitar. O *pós* visa designar um espaço físico que difere de ser *depois* do campo visual porque este é inerente à realidade; logo, a ocupação espacial física do campo fluido se dá das pinturas para o sujeito. Assim, quase como uma contravenção irônica da percepção, ele está entre o campo visual e o observador.

É oportuno esclarecer que, ao contrário do campo visual, o campo fluido não tem uma fisicalidade que se apresenta ao olhar, embora faça sentir sua alteridade exterior ao observador e à obra. Essa diferença se evidencia mais num confronto com o que diz Santaella sobre o campo visual ao argumentar sobre o signo (*sin-signo*) como experiência direta.

Para a visão algo se apresenta aqui e agora [...] fora de nós com definitude que lhe é própria, algo concreto, físico, palpável, oferecendo-se à identificação e reconhecimento. Se não fosse por essa fisicalidade, por esse senso de externalidade que acompanha a percepção visual, não teríamos meios de distinguir entre o visível e [...] o devaneio, o sonhado. (SANTAELLA, 2005, p. 196).

Uma vez esclarecidos os aspectos importantes para a compreensão do campo fluido, é possível apresentar as demais obras que completam o recorte das pinturas estudadas, a saber: *Véu*, de 1984 (FIG.44), *Meias*, de 1986 (FIG. 45), *Duas bocas*, de 1994 (FIG. 46), e *Siameses*, de 1998 (FIG. 47). Parecem ser pouco discutíveis a concretude e a definitude delas como objetos do campo visual. Mas “por mais acabada” que esteja toda obra o erece graus distintos de abertura à leitura; e nessa disponibilidade está o espaço que instiga e desafia o espectador após os primeiros momentos de percepção das imagens. Tal espaço se mostra como convite que pode ser aceito ou recusado pelo observador — e deste depende se deixar sensibilizar ou não.

Fig.44



Véu — 1984
acrílica s/ tecido, 250 x 180 cm.
Coleção Bruno Musatti

Fig.45



Meias — 1989
Acrílica s/ meias, 132 x 257 cm. Museu de arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Fig.46



Duas bocas — 1994
acrílica s/ tela e veludo, 227 x 210 cm.
Galeria Camargo Vilaça

Fig.47



Siameses — 1998
Acrílica s/ tecidos e plástico, 168 x 488 cm. Museu de Israel

Instauração do campo fluido

Acredita-se que o senso de externalidade que acompanha a percepção visual de que fala Santaella não abandona o espectador no processo de instauração do campo fluido; antes, é o que permite ao espectador, em certa medida, estar consciente de que não se trata de uma imagem percebida retinicamente nem da “externalização”, ou seja, da projeção de uma imagem armazenada ou recriada após a percepção de uma representação. Trata-se — isso sim — de uma imagem indefinida em seus contornos que atua quase como um filme difuso, mediado entre a representação pictórica e a apreensão visual/mental. Assim, quando se inicia a configuração das forças que insinuam à percepção a leitura de um elemento recorrente, após a consciência do dado composicional da linha visível e entre a imagem pictórica; então se instaura o campo fluido, sem o qual aquele não se faz possível. Ainda dessa reflexão deduz-se ser possível entender o elemento recorrente como potencialidade em devir.

Essa imagem intangível que assume quase a compleição de um filme impreciso — que parece passar diante dos olhos — com base na imagem visível e na qual se refletiria fugazmente o trânsito do elemento recorrente cria uma segunda imagem, reconhecidamente poética. Esta última pode ser considerada — parafraseando Bachelard, mas no contexto pictórico — como a sensação do despertar de uma das mil imagens que dormem na pintura.

Instância dual da imagem

No momento da observação das obras de Leda Catunda, parece haver uma instância dual: uma real, que habita a imagem concreta dada pela artista; outra irreal: de uma imagem que não se completa ou define na retina da mente devido ao movimento e às forças que se supõem reconfiguradoras da forma inicial da linha. Essa imagem não é a mera projeção sobre as imagens das obras de determinado dado imagético do contexto mental, pois uma projeção está ligada a momentos de estaticidade que mantêm coeso o padrão visual, dando tempo ao espectador de perceber a forma visível, mobilizar a memória e o reconhecimento, para atuar projetivamente. A inferência visual da existência de um elemento recorrente é uma atividade de “captura” de um dado visual eminentemente dinâmico.

O deflagrar da tensão entre realidade e irrealidade inaugura o instante em que o olhar se dicotomiza. Ancorado no real, o olhar enfrenta e absorve dados composicionais. O olhar contemplativo se deixa suggestionar pelas possibilidades e latências no universo do irreal, do porvir. Só na contemplação da massa de formas, cores, linhas, texturas, contrastes e características múltiplas das pinturas se abre o espaço à iniciativa de um olhar de devaneio; e

aqui se reconhece que só na possibilidade de um olhar de natureza tal se pode descrever o processo e a imaterialidade do elemento recorrente na dinamicidade entre o dado inicial da linha visível em transmutações que — pode se inferir — configura forma(s) autônomas(s) na obra *Siameses*.

Tornar visualizável a dinâmica do transitar do elemento recorrente — um exercício desafiador — requer abordar antes aspectos do devaneio no propósito de desvinculá-lo do sentido de absurdo com que possa ser tomado por alguns. O pensamento de Bachelard (1988) se mostra útil, também, para isso. Esse filósofo assume conhecer o senso comum que atribui ao devaneio o caráter de uma uga para ora do real que nem sempre encontra um “mundo irreal consistente”. Nessa perspectiva, há uma inclinação do devaneio na qual “[...] a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se *obscurece*” BACHELARD, 9 , p. 5).

Ao reconhecer o lugar desse pensamento lato na discussão sobre o devaneio, ele traça o ponto de partida para seu debate sobre o devaneio poético. Em sentido amplo, diria Bachelard, o devaneio é o “sonhar” acordado, de olhos abertos, não mais na senda de um ser noturno. Num âmbito restrito, o devaneio é diurno; um fenômeno natural e demasiado útil para o equilíbrio psíquico para ser tratado como mera derivação do sonho e incluído na ordem dos enômenos oníricos sem discussão; é “[...] o testemunho de uma *função do irreal*, função normal, unção útil, que protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades [...]” (BACHELARD, 1988, p. 13).

Bachelard (1988, p. 10) discorda da psicologia clássica que coloca os devaneios na ordem de “delírios”, na qual a consciência se perde e eles não passariam “[...] de sonhos con usos, sem estrutura, sem hist r ia, sem enigma [...]”, por teori ar que existe um ato de consciência a habitar o devaneio e que qualquer tomada de consciência resulta ou é guiada por um devir essencialmente aumentativo. Assim, não há incompatibilidade entre consciência e devaneio poético porque este é um estado do porvir. Quem tece o devaneio — ante a pintura — está diante de um universo onde as imagens se “[...] compõem e se ordenam. [...] todos os sentidos despertam e se harmoni am no devaneio poético” BACHELARD, 9 , p. 6 porque a imaginação criante é mobilizada. A contemplação que orienta o nascer do devaneio não se coaduna com uma fenomenologia passiva da imagem para aquele filósofo.

Esse estado de devir do olhar que devaneia e é capaz de conjurar uma imagem intangível partindo da sugestão de que existe dado elemento recorrente pode ser entendido como uma experiência estética solitária, que adentra o domínio do inobservável, no qual “[...]”

já não nos dividimos entre observador e coisa observada” BACHELARD, 9 , p. 43 . Igualmente, a natureza dessa experiência estética foi percebida por Charles Pierce ao discutir o ícone na pintura, o que por sua vez é comentado Santaella (2005).⁶ Assim, parafraseando essa autora, acredita-se que o elemento recorrente brota de um estado contemplativo, tem estatuto de possibilidade ainda não atualizada e se reverte de uma presença linear em algo imprecisamente presentificado, como se fosse possibilidade ainda não realizada, como se emergisse de um sonho, sem bordas ou fronteiras.

Em certa medida, o pensamento de Bachelard sobre o devaneio e a ideia de Santaella sobre a primeiridade perceptiva do ícone (quando nos chega como pura qualidade de sentimento apresentam a inidade e dialogam. A in erência da autora mostra isso: “Esse nível de iconicidade só pode ser experienciado em estado de consciência cândida, contemplativa, quando o aspecto obsistencial da percepção se dilui, o caráter do existente desaparece e as ronteiras entre signo e objeto são borradas até o limite [...]” SANTAELLA, 2005, p. 94 .

Dito isso, o caráter ativo do momento contemplativo subjaz à crença de que só a contemplação permite um olhar que devaneia e constrói uma imagem poética orientada pela intangibilidade. Tal concepção é oposta a qualquer ideia que apregoe a contemplação como estado de passividade, esquecimento de si. Com efeito, o filósofo italiano Luigi Pareyson (1997) salienta que a acepção de passividade anula o sujeito/observador em favor da unilateralidade da obra: protagonista única pela qual nos deixaríamos levar e nela nos perderíamos. Para o autor, a contemplação é

[...] um estado de quietude e calma, em que se fixa a mirada para olhar o objeto fora da inquietação e do tumulto da busca [...] é um estado de extrema receptividade, no qual se deixa o objeto ser [...], mas naquela *quietude* não tem nada de *passividade*, não tem nada do abandono e do esquecimento de si, porque é antes *posse* vigilante e imperiosa. (PAREYSON, 1997, p. 207).

O pensamento desses autores demonstra que a experiência estética verdadeira se dá num momento de transcendência no qual cessa toda e qualquer interferência exterior à obra e ao observador. Colocada dessa forma, é possível entender ainda que, como experiência sensoria, ela está acessível a qualquer espectador, mas é preciso que este se entregue ao momento da contemplação que se segue à apreensão imediata do objeto pictórico pela visão. Na entrega à contemplação, o olhar devaneia e vê despertar uma das mil imagens poéticas

⁶ “[...] esse ícone, brotando de um estado contemplativo, tem um estatuto de possibilidade ainda não atuali ad a, como se a pintura emergisse de um sonho, sem bordas nem fronteiras. A contemplação permite a reversão da presença de um objeto físico, matérico, uma pintura, em algo imprecisamente presentificado, como se fosse uma possibilidade ainda não reali ad a.” SANTAELLA, 2005, p. 194).

adormecidas (nas pinturas de Leda Catunda): uma imagem poética plena de transparência e fugacidade que se esforça para construir uma conectividade entre a pseudotransmutação de formas.

Exercício de visualização

A imagem poética permitida pelo devaneio — cabe frisar — não se completa nem se define na retina da mente, por isso se torna intangível. Nesse caso, como trazer à luz o trânsito do elemento recorrente em sua dinamicidade configuradora de uma imagem intangível? Como demonstrar em contornos exatos o que é guiado por movimento inobservável e se encontra na ordem da experiência psíquica? Responder a essas questões se mostra particularmente difícil pelas limitações de meio, pois se trata de traduzir “movimento” imaterial em matéria e forma estática, dando contornos ao que — já foi afirmado aqui — não se define em contornos nítidos. Em virtude dessa controvérsia, este estudo propõe, neste momento, um exercício de visualização da imagem poética devaneada do elemento recorrente no desdobrar de formas autônomas. Mas é preciso frisar que, por melhor que se conduza o processo de experimentação dessa imagem poética, ela se constituirá antes de tudo em aproximações por se tratar de uma imagem que acontece em um trânsito rápido, o que dificulta transpô-la em uma “narrativa” visual.

O já reiterado caráter de “transparência” que pauta a fluidez do elemento recorrente levou à opção de — como faz Arnheim (2012) no estudo da percepção visual — decalcar (copiar), de imagens fotográficas das obras de Leda Catunda, a imagem de estrutura de suas pinturas em papel vegetal. Essa opção requer alguns esclarecimentos.

O decalque obedeceu à mesma proporção das fotografias das obras encontradas no livro de Tadeu Chiarelli (1998) sobre a vida e obra de Leda Catunda; exceto *Siameses*, cuja dimensão fez que a reprodução fotográfica ocupasse duas páginas do livro. Isso exigiu reduzir a imagem de reprodução. A apresentação das imagens decalcadas aqui passou por uma redução no tamanho por questões espaciais. Além disso, para tornar a demonstração menos complexa, este estudo excluiu um componente da obra *Tríptico*, de 1988 — que compôs o *insight*-origem das inquietações geradoras desta pesquisa e o ensaio crítico mencionado no capítulo 1. Em grande parte, a transparência do papel foi escolhida porque, durante a fixação do olhar na imagem das obras, às vezes a cor se torna um dado secundário em importância, às vezes indício sugestivo mais forte no processo de insinuação da existência do elemento recorrente. Convém dizer, porém, que, quando a cor começa a exercer uma influência de

qualidade perceptiva, o elemento recorrente já está sob o domínio da forma, o que se mencionará no momento em que isso ocorrer. Essa opção permitiu ainda evidenciar a estrutura das obras — ao deixar de lado outros fatores que pudessem distrair o olhar — e revelou seus aspectos mais sutis. Outro ponto a ser citado é que o exercício de demonstração que propõe tornar visualizável o elemento recorrente explicita o já referido caráter indexical interno à própria composição; em outras palavras, a ligação do elemento recorrente à linha visual como dado deflagrador de sua percepção.

A primeira imagem da sequência de decalques mostra o maior número possível de informações relativas aos elementos visuais formadores da estrutura das obras, seguida pela respectiva imagem poética. Os decalques seguem ordem cronológica: *Véu* (1984; FIG.48), *O pintor* (1986; FIG.49), *Meias* (1986; FIG.50), *Caminho com casinhas* (1990; FIG.51), *O abismo* (1990; FIG.52), *Duas bocas* (1994; FIG.53), *Siameses* (1998; FIG.54).

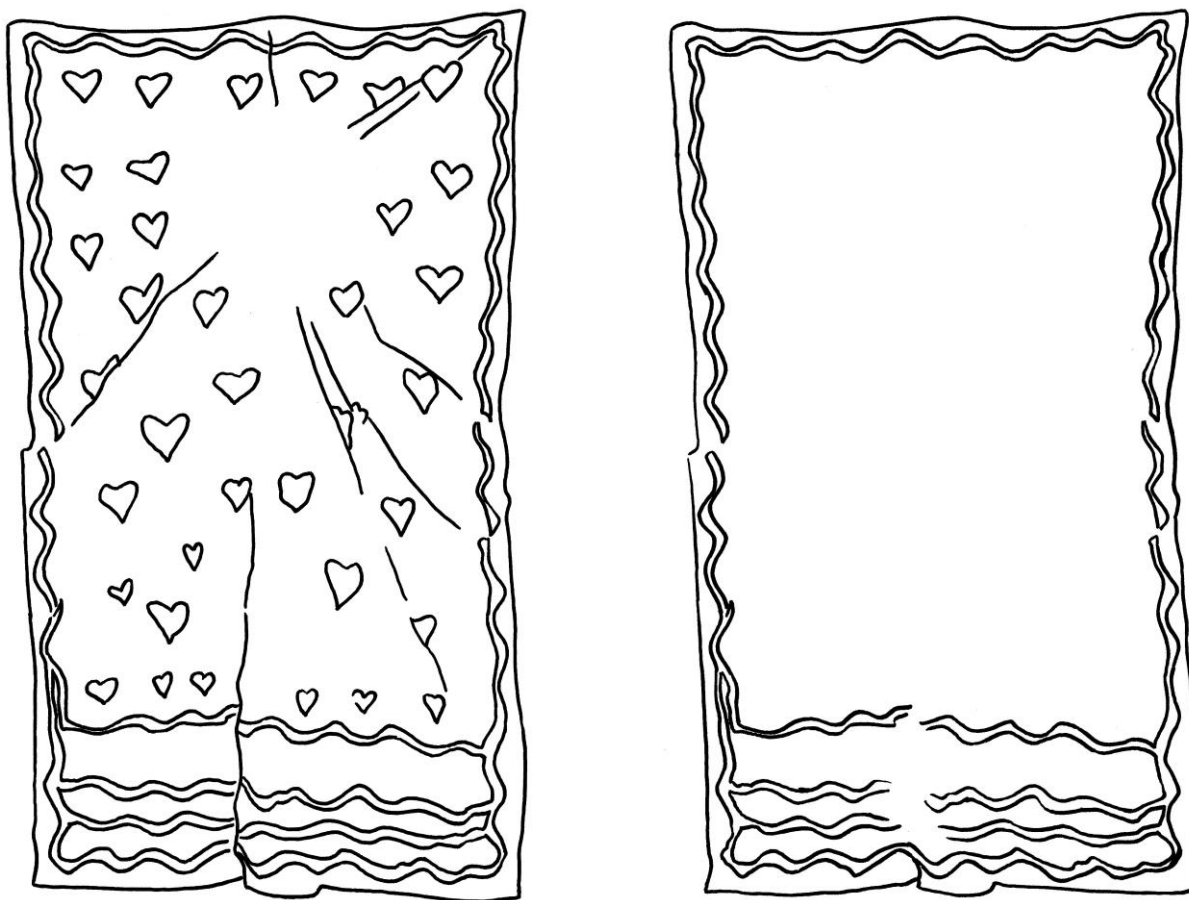
As restrições do meio estático levaram a optar pela apresentação em grupos de sequências intercalando decalque e imagens com comentários — necessários à compreensão do percurso aproximado da imagem devaneada. Outra opção — que incorre em uma brusquidão — foi reduzir acentuadamente os quadros sequenciais para deixar uma margem na qual o leitor possa, por si, completar a imagem — afinal, trata-se da demonstração de um exercício para o olhar. Ao se fixar o olhar na imagem da pintura, inicia-se o ato contemplativo, e o olhar de devaneio se instaura. Quando isso ocorre, alguns elementos figurativos se dispersam em favor de forças psicológicas reconfiguradoras da forma.

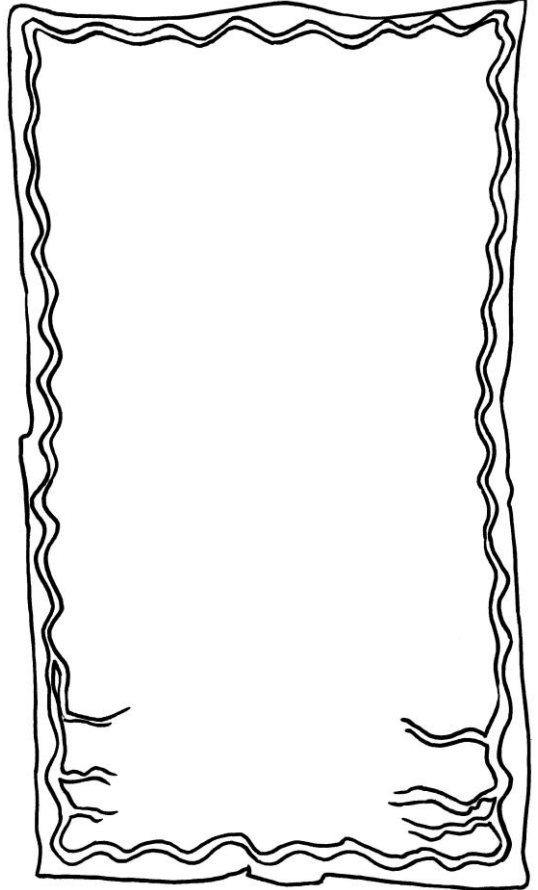
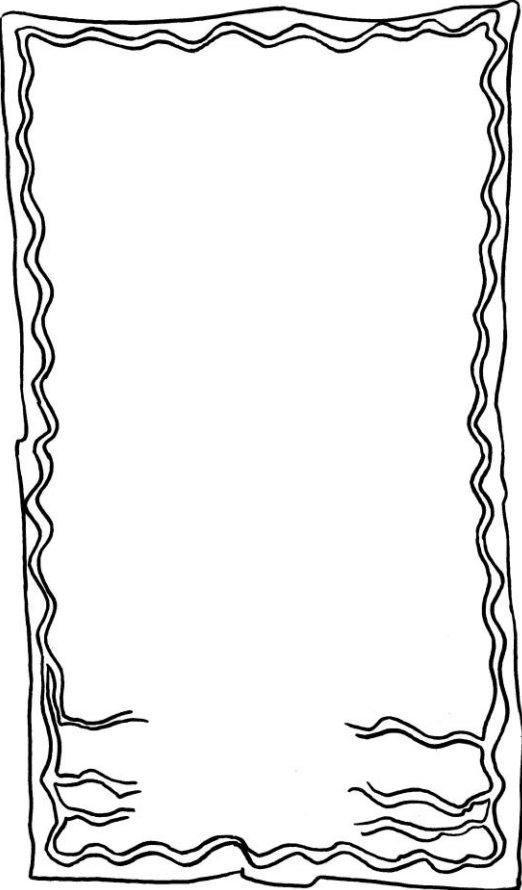
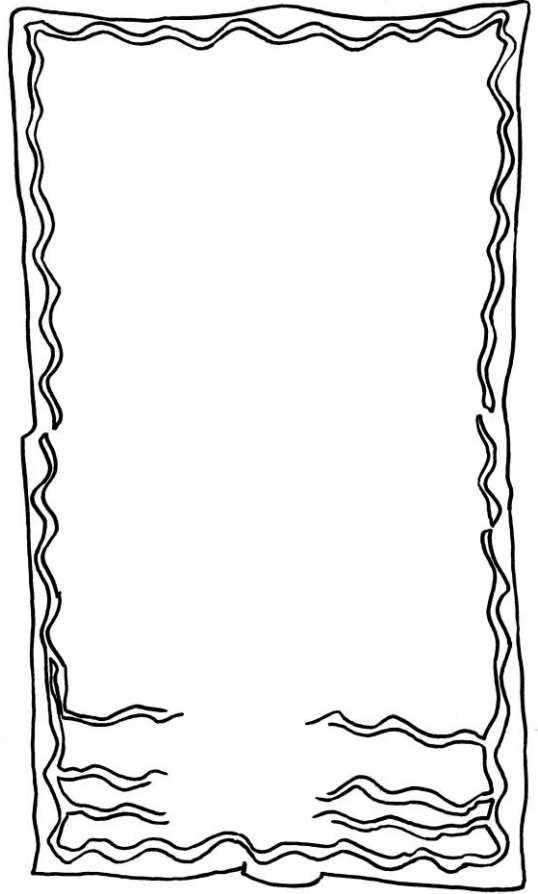
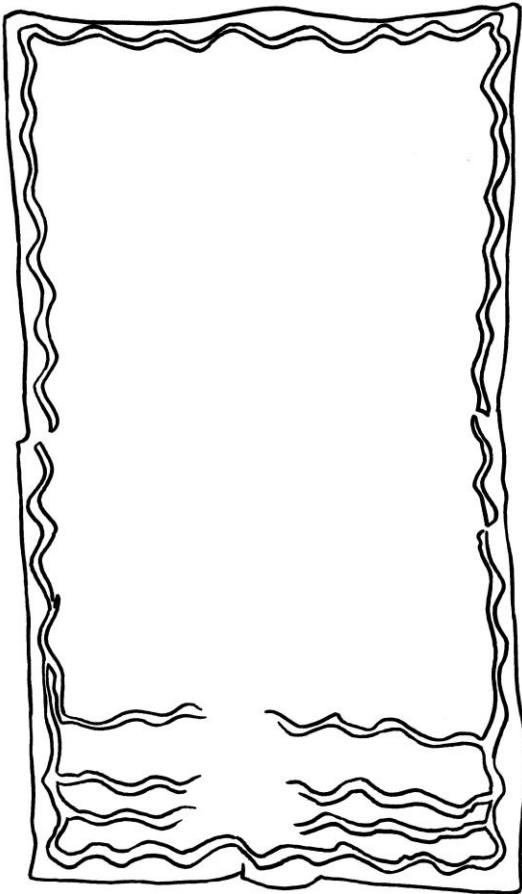
Em geral, as obras de Leda Catunda são guiadas pela liberdade de transitar entre a representação figurativa e a abstrata. Dessa maneira, o recorte das obras analisadas parte de uma representação figurativa — *Véu*, de 1984 (FIG.44); passa por obras abstratas e finaliza com a pintura *Siameses*. Em *Véu*, à parte a discussão sobre inferências conceituais que a obra suscita, mas tendo em vista a parte estrutural, tem-se uma composição obtida por um emoldurado de linha ondulada a margear uma grande área, cujo interior é ornado pela figura de corações em diferentes tamanhos. No momento em que se fixa a mirada do olhar, as figuras dos corações vão desvanecendo... até que se destacam à percepção só as linhas onduladas (FIG.48). Nesse momento, as linhas onduladas das margens remetem à leitura não de moldura, mas de ornamento, pois a parte inferior da pintura exhibe uma ramificação em três outras linhas onduladas horizontais ligadas às laterais direita e esquerda. Convém esclarecer que após a observação de *O pintor* é que se instaura o instante no qual a obra parece acenar ao

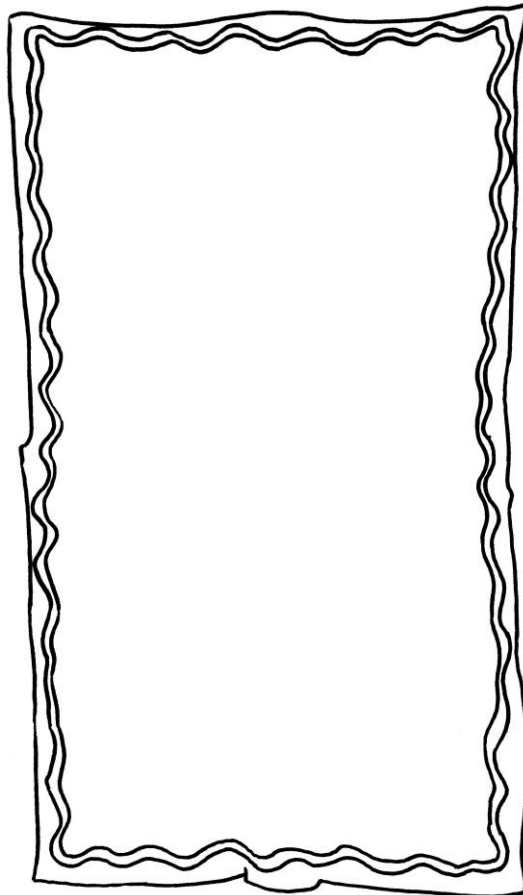
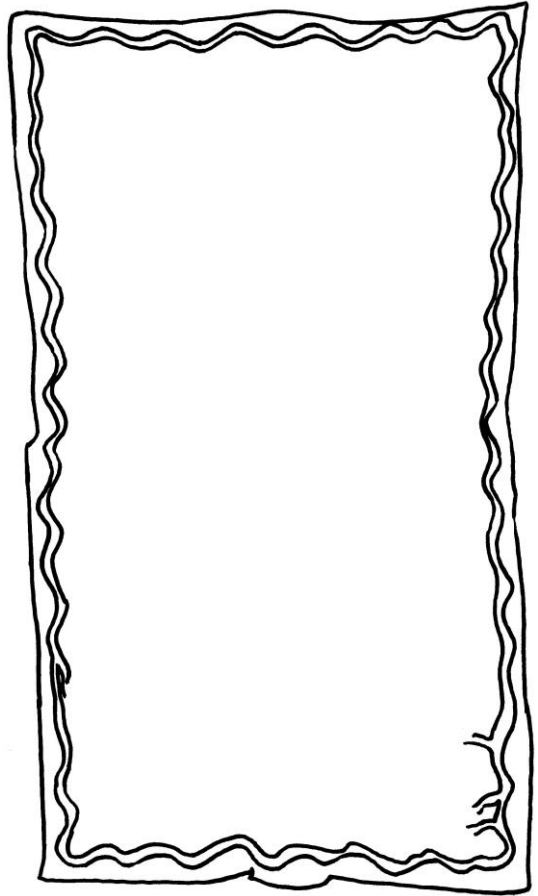
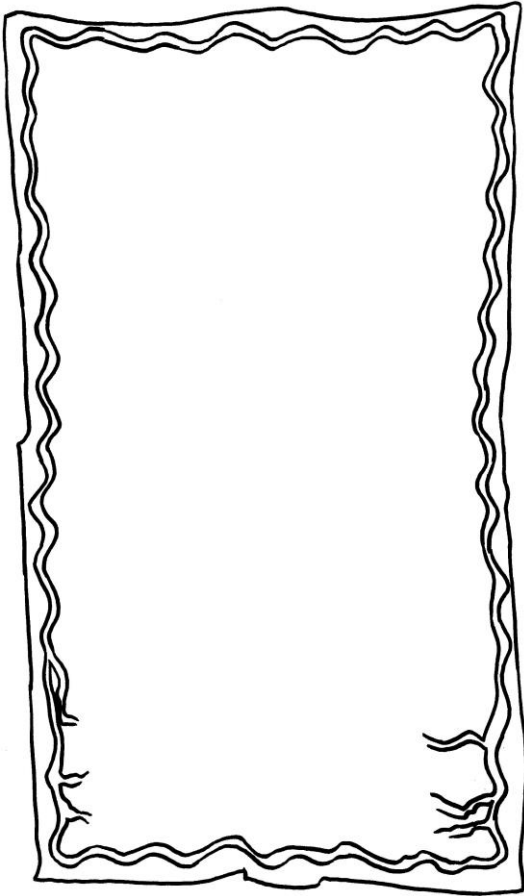
olhar a percepção de algo já visto; e é nele que o olhar sonhador começa a visualizar a existência de um elemento recorrente.

Aos poucos, uma imagem poética de conexão parece se desenrolar ante os olhos. Gradualmente, as três linhas onduladas internas à composição iniciam um recuo rumo às margens direita e esquerda. Desnecessário dizer que mesmo as dobras do tecido se perdem como informações visuais diante do movimento de recuo que vai se acentuando. Curiosamente, à medida que isso ocorre, as linhas onduladas das margens direitas e esquerdas tornam-se contínuas; isto é, não há mais interrupção visual em virtude das ondas do tecido. Por si só, o conjunto de linhas onduladas no trabalho retoma a indexicalidade de um existente interior à própria composição, entendido nesta pesquisa como um caráter indexical invariante: a configuração de uma forma ondulada que não só ocupa, mas também estrutura a parte horizontal inferior nas obras de Leda Catunda, conforme se pode notar no exercício de demonstração.

Fig.48



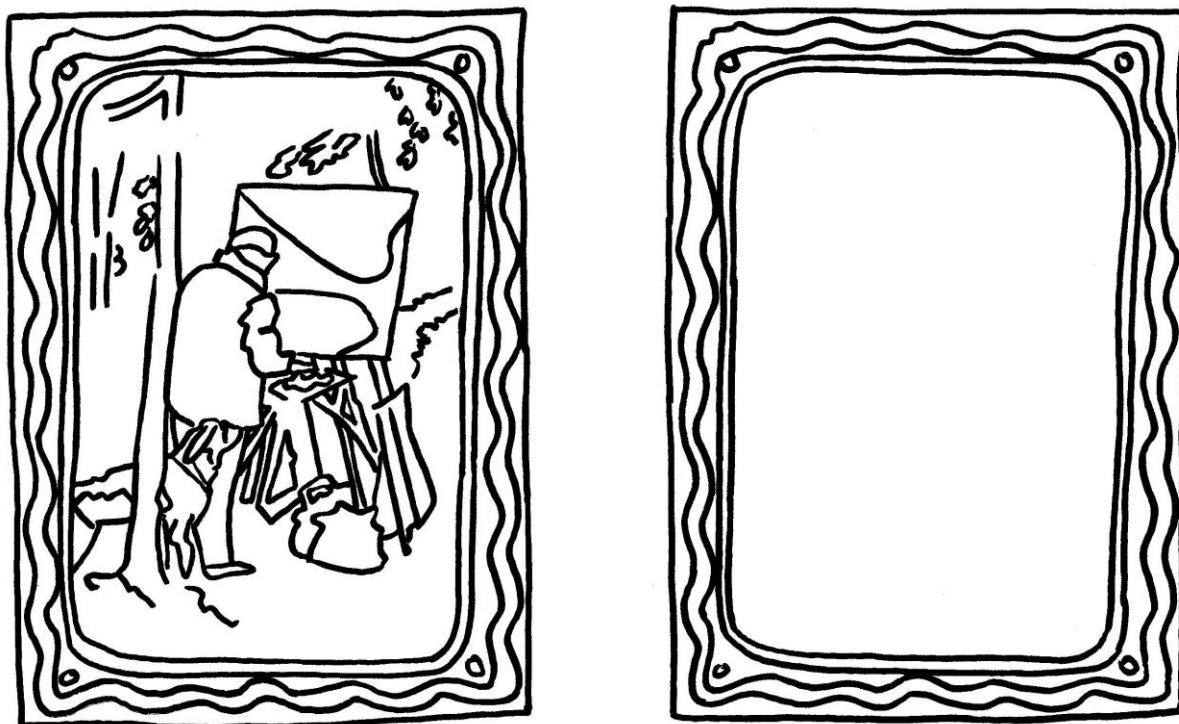


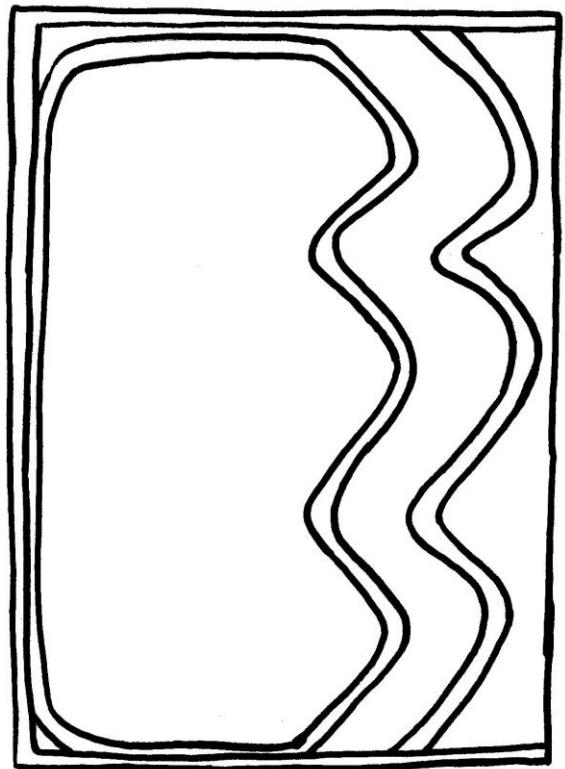
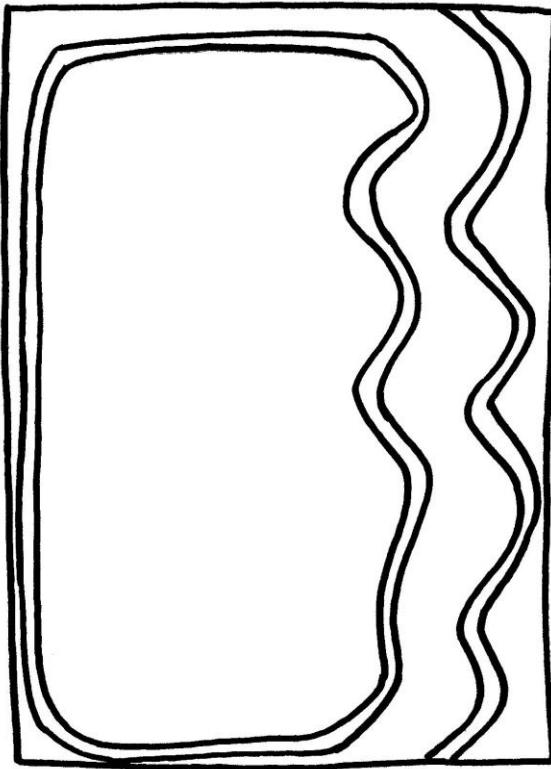
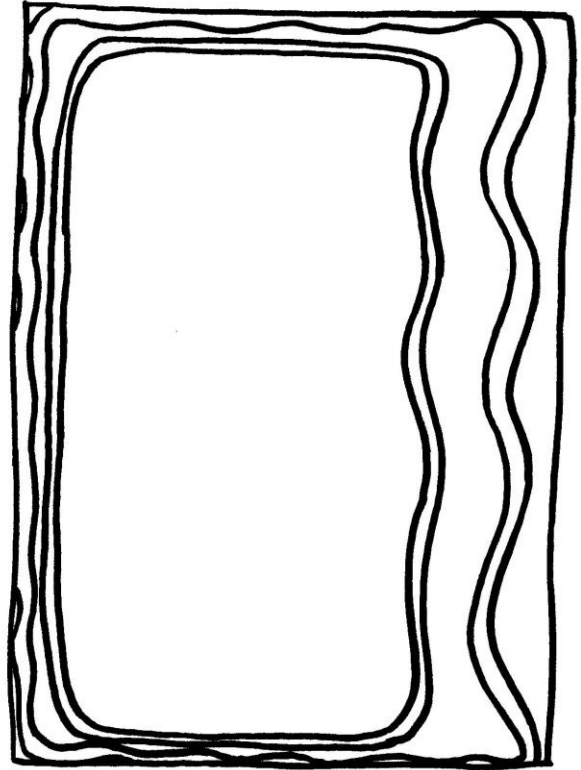
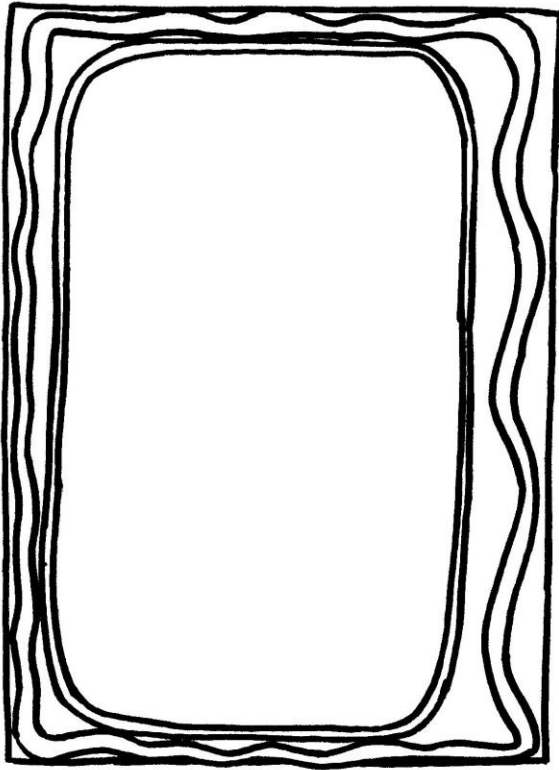


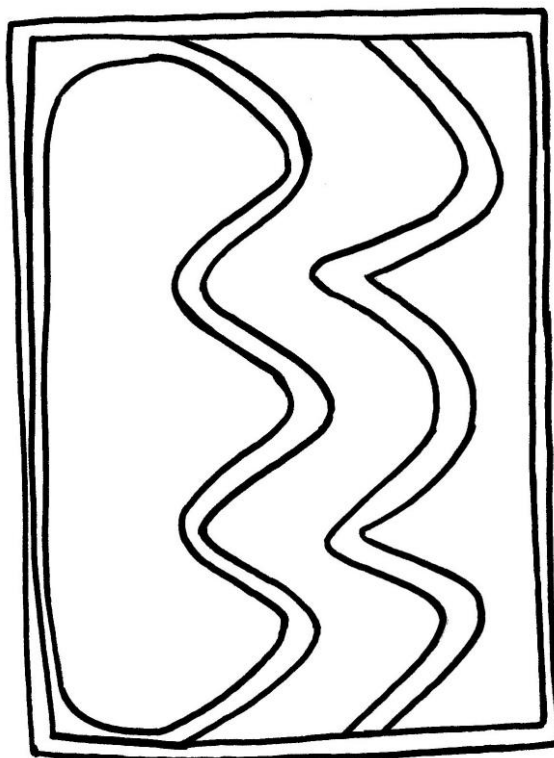
No caso de *O pintor*, vê-se uma imagem impressa em tecido de uma reprodução fotográfica da figura de um pintor em seu momento de trabalho ao ar livre. Várias são as questões conceituais atreladas a essa apropriação — que, embora não sejam discorridas, podem ser verificadas em Chiarelli (1998). No entanto, o que se julga como merecedor de atenção é que uma das interferências de Leda Catunda ocorre pelo acréscimo de uma linha visível ondulada que, num movimento sinuoso, contorna e emoldura tal imagem centralizando-a. É possível constatar que essa linha sinuosa destaca o instante capturado pela fotografia, remetendo, assim, a um existente exterior a obra; ao mesmo tempo, aponta outro existente interno à outra pintura — *Vêu*, de 1984.

A linha visual ondulante é o dado existente na obra *O pintor* que desempenha função de moldura mais nítida para a imagem, enquanto uma segunda linha — quase imperceptível na pintura, pois Leda Catunda a recobriu com pinceladas de tinta marrom (FIG.41) — configura uma forma retangular que abriga e centraliza a imagem. Ali, porém, ela se encontra como parte estrutural conforme se observa na sequência (FIG.49).

Fig.49







Quadro a quadro percebe-se que forças psicológicas exercem, sobre as linhas das molduras interna e externa, graus diferentes de pressão que se propagam em um novo movimento vertical ondulante, ampliando as cristas das ondas do lado direito; ao mesmo tempo, empurram a parte esquerda da moldura. Essa compressão orienta um recuo do espaço central retangular e um gradativo aumento de espaço entre as partes das molduras pela lateral direita. As linhas onduladas da margem superior e inferior da moldura se submetem à ação de forças que as repelem rumo à exclusão dos limites da pintura. A cada momento se acentua pela força reconfiguradora o impulso de expansão sobre as linhas, o que leva ao delineamento de uma forma que busca a centralização e remete à estrada de *Caminho com casinhas*.

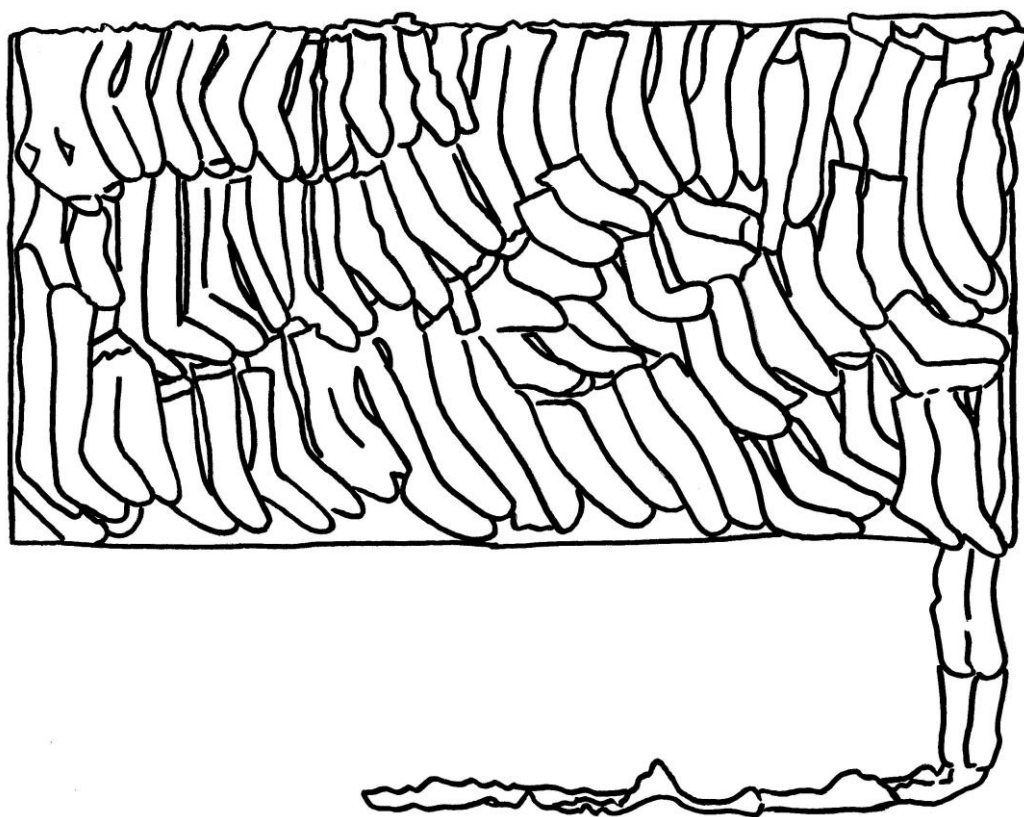
Em *Caminho com casinhas*, a indexicalidade que aponta a linha sinuosa de *O pintor* se apresenta em uma linha que amplia o movimento ondulante em detrimento da redução do número de pequenas ondulações do que antes funcionava como moldura. Essa nova linha espelha seu movimento em um segundo elemento linear e, assim, configura o caminho.

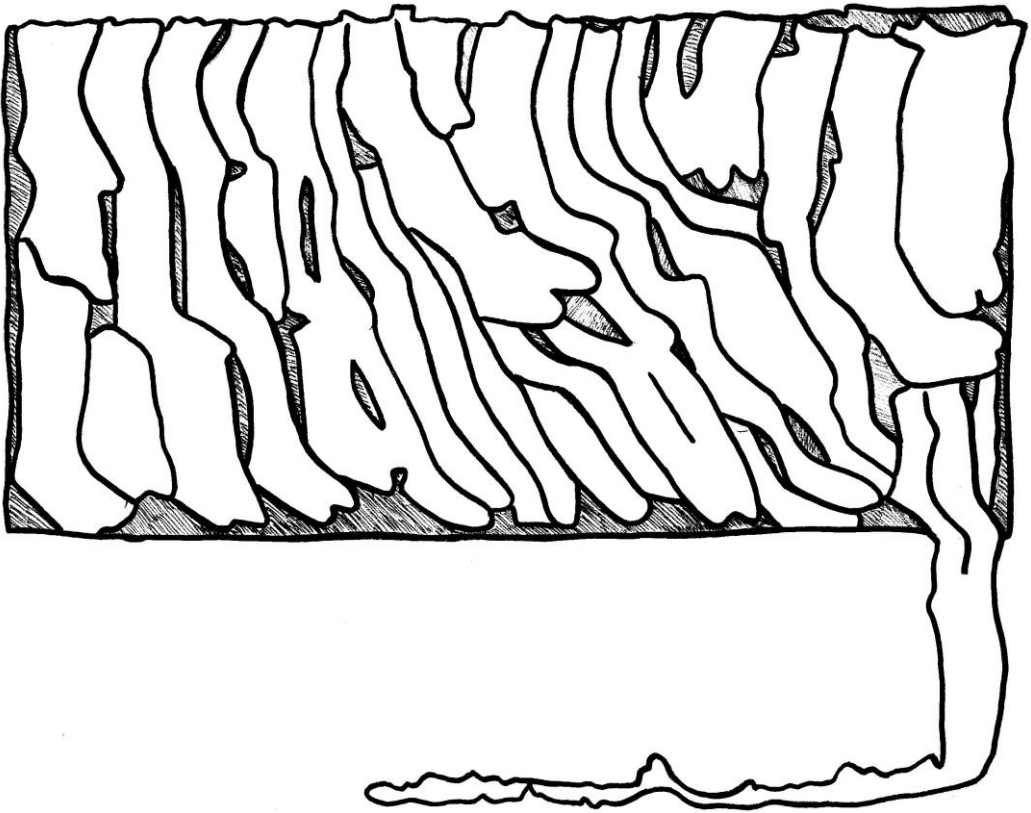
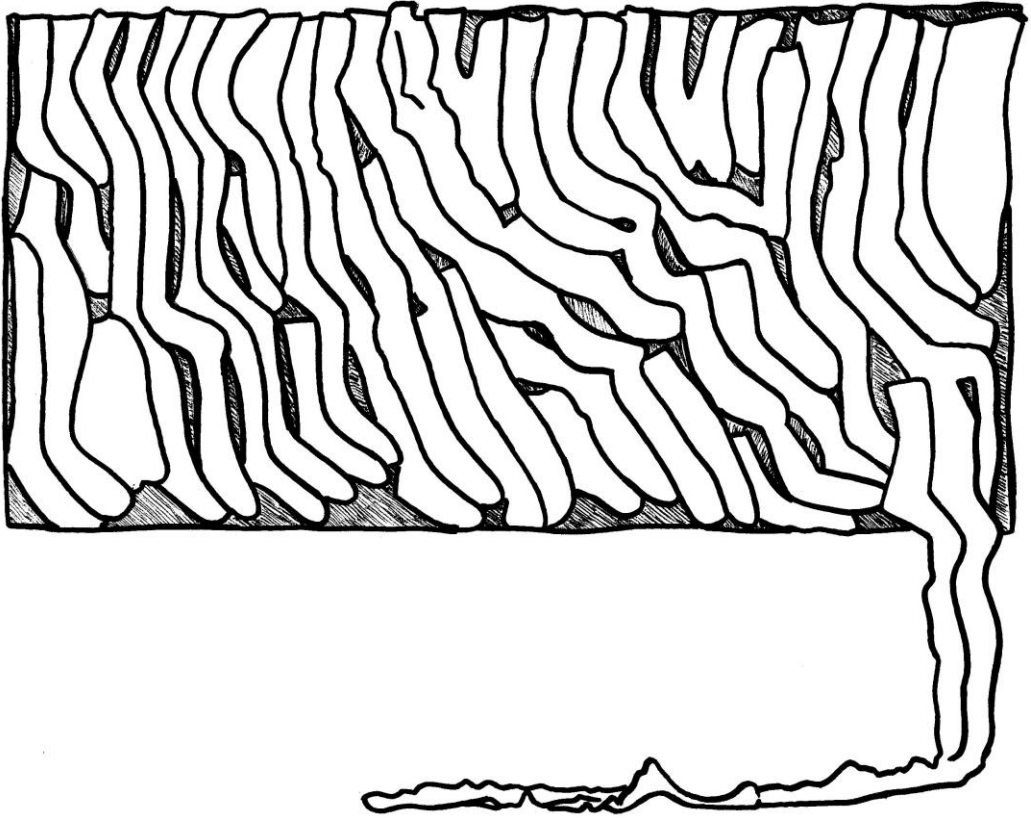
De certa maneira, é cabível supor que houve deformação da configuração original das linhas da moldura; isto é, houve uma mudança em sua estrutura espacial. A ideia de deformação cabe porque — diz Arnheim (2012, p. 248) — “[...] sempre envolve uma

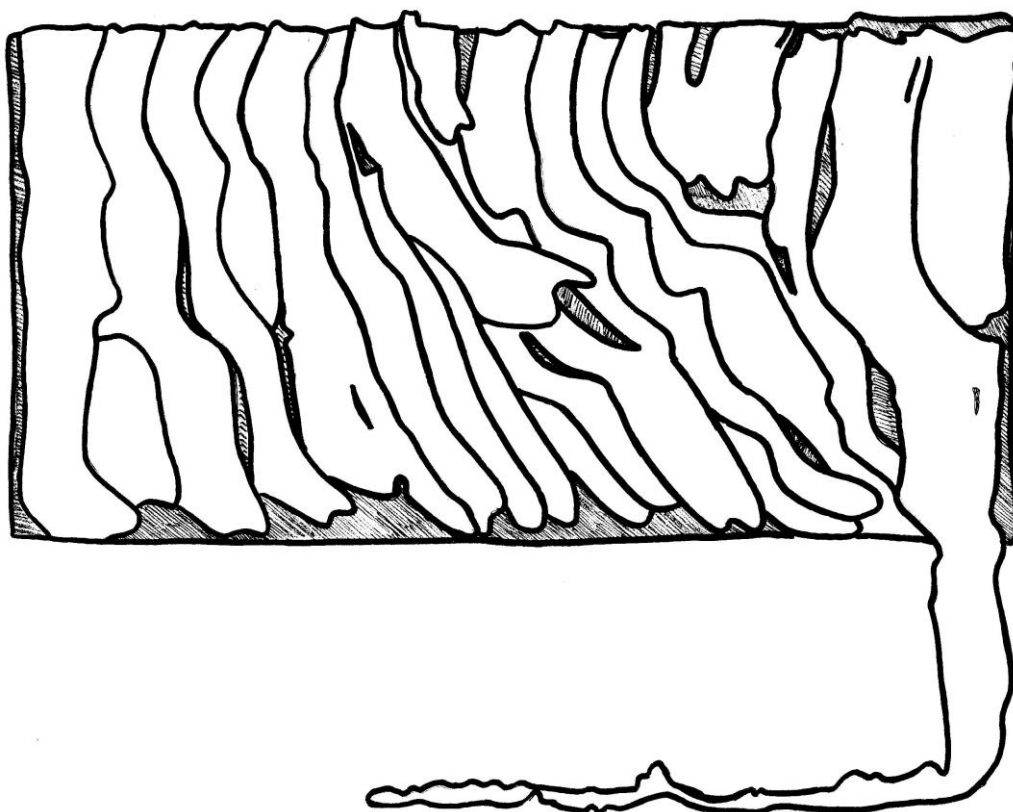
comparação entre o que *é* e o que *deve* ser. O objeto deformado é visto como uma distorção de alguma outra coisa”. A imagem poética do transitar do elemento recorrente permite comparação similar em relações suaves. Assim, a ondulação da linha visual representa a característica referida no capítulo 2 como indexicalidade invariante e, por sua vez, refere-se ao “que *é*” de que ala Arnheim; enquanto as sucessivas transformações deformadoras no corpo da linha — gestando uma forma autônoma que leva a *Siameses* — remetem ao que “*deve* ser”.

Se a ordem cronológica da elaboração das obras for seguida com rigor, então o olhar tem de se voltar à obra *Meias*: trabalho que rompe, em certa medida, com as reorganizações sucessivas que conectariam *Véu* e *O pintor* a *Caminho com casinhas*. Mas a poetização da imagem devaneada se realiza justamente na plena liberdade de poder recuar e se recompor, sondando territórios, realizando o futuro. A sequência (FIG.50) traz à visualização parte desse recuo e da subsequente recomposição da imagem. Nesse processo, a cor em seus tons escuros próprios ao material — neste caso, as meias — desempenha um estímulo maior à insinuação de totalidades lineares. As linhas hachuradas presentes em algumas imagens pós-decalque evidenciam como a cor de fundo faz saltar aos olhos formas lineares ziguezagueadas.

Fig.50







O fundo em tons de verde-claro e azul projeta à frente as figuras mais escuras das meias. A fixação do olhar sobre essas figuras inicia uma reorganização visual que separa os componentes dos pares em unidades ziguezagueantes que parecem mover-se rumo à margem inferior da tela. Esse movimento de evasão do limite da tela ocorre no lado direito da pintura pelo “escorrer” das ormas em direção ao solo. As unidades que insinuam ormas de linhas visuais que, de início, são de larguras mais finas sedem esse caráter em favor de uma solidez maior pelo apagamento gradativo do limite entre as unidades. A cor dos pares volta a influenciar a unificação da forma em uma configuração mais espessada e larga. Esse fluxo orienta uma visualização de formas que ficam cada vez mais abstratas, clareando a referência inicial da figuração das meias. Talvez o que permita o tecer suave de conectividades por uma imagem poetizada se deva, em parte, ao fato de a linha como padrão de estímulo oferecer alguma margem à ação das forças inerentes ao campo visual que parecem atuar para criar uma sequência dinâmica em busca de uma forma inovadora.

Essa processualidade no ato de devanear a imagem poética distancia-se da processualidade do tipo de ação das forças do campo visual apontadas por Arnheim (2012) na

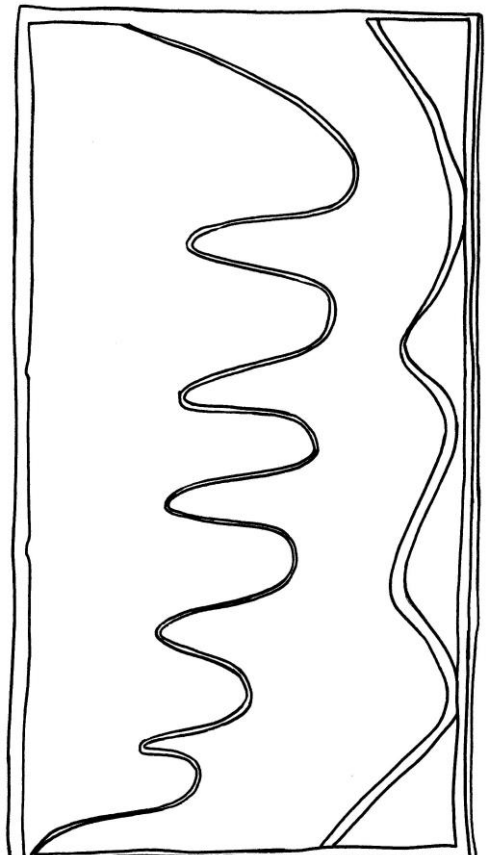
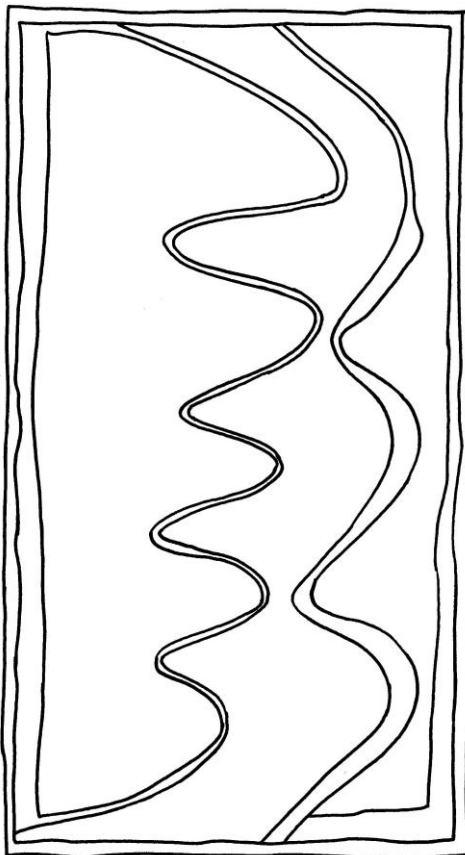
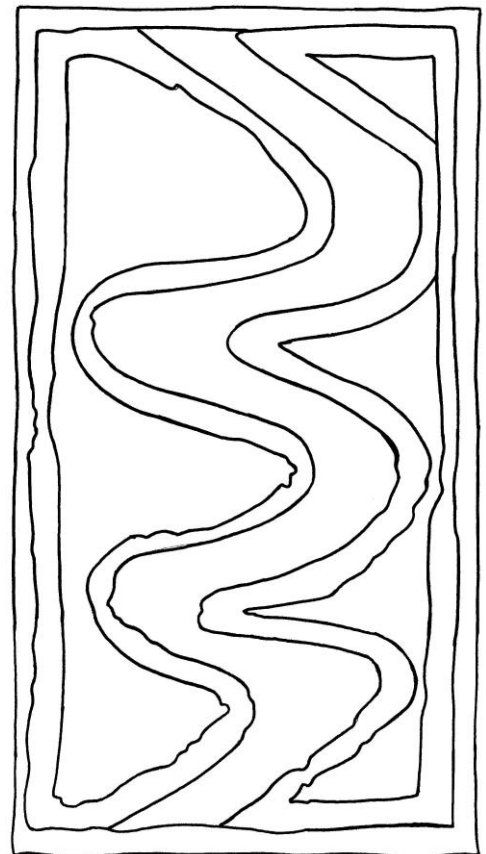
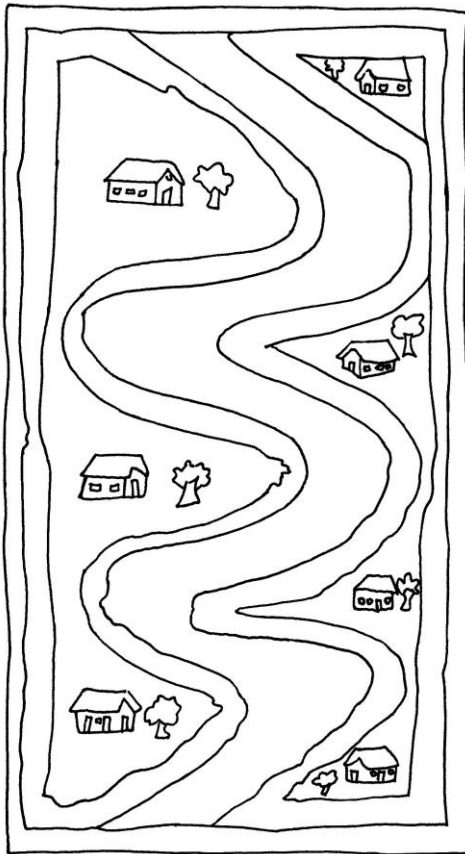
psicologia da *Gestalt*, cuja atuação busca organizar os padrões para alcançar as configurações mais simples possíveis. Por outro lado, a busca de conectividade pode estar ligada diretamente ao aspecto das propriedades dinâmicas — qualidade fundamental de toda percepção — inerentes a todo objeto visual percebido pelos olhos, de que fala o autor. Assim, “A visão poética localiza a dinâmica da percepção como portadora de expressão” (ARNHEIM, 2002, p. 405).

Cabe salientar que, quando o trânsito do elemento recorrente sede da configuração da linha — dado visual inicial — e ganha “volume corporal” adentrando o território de uma forma acentuada, a conectividade flui com mais liberdade mesmo movendo-se entre imagens figurativas ao passo que se pauta por uma forma abstrata conforme se nota na imagem das obras *Caminho com casinhas* (FIG.51) e *O abismo* (FIG.52).

No caso de *Caminho com casinhas*, visto que a centralidade vertical da estrada é um dado visual forte no momento de fixação do olhar, os elementos menores — as casas e árvores — passam a um plano secundário na visão e se desvanecem gradativamente até só restar o caminho e suas linhas rebatidas que atuam como bordas a defini-lo. Pouco a pouco, a linha da margem esquerda se deixa alterar pela propagação de uma força que a percorre em sua longitude ocasionando uma ampliação do movimento ondulado, que se reflete no aumento do número de ondas e no alcance das cristas. O espaço fechado representativo das terras das margens pelo lado esquerdo se amplia, expandindo-se em direção ao lado direito da imagem enquanto comprime o espaço fechado representativo das terras do lado esquerdo.

Essa movimentação rumo ao lado direito interfere na segunda linha, que antes configurava o caminho, alterando sua forma em seu ondular e em sua amplitude. A leitura de um caminho perde seu sentido em função da movimentação expansiva da forma que se impõe nos limites da pintura, empurrando para o exterior da obra a linha antes visível na parte esquerda. Uma nova imagem se desdobra aos poucos para mostrar a configuração de uma forma passível de se conectar ao topo do penhasco. É provável que essa ideia de indexicalidade visual só tenha sido desencadeada pelo modo como Leda Catunda representa o penhasco com uma união de vistas impossíveis que tornam frontal à visão a superfície de topo — onde se infere a ausência de recuo perspectivo e de profundidade por altura — e a visão da lateral do penhasco, que indica a condição da percepção da altura em detrimento da superfície plana de seu topo.

Fig.51



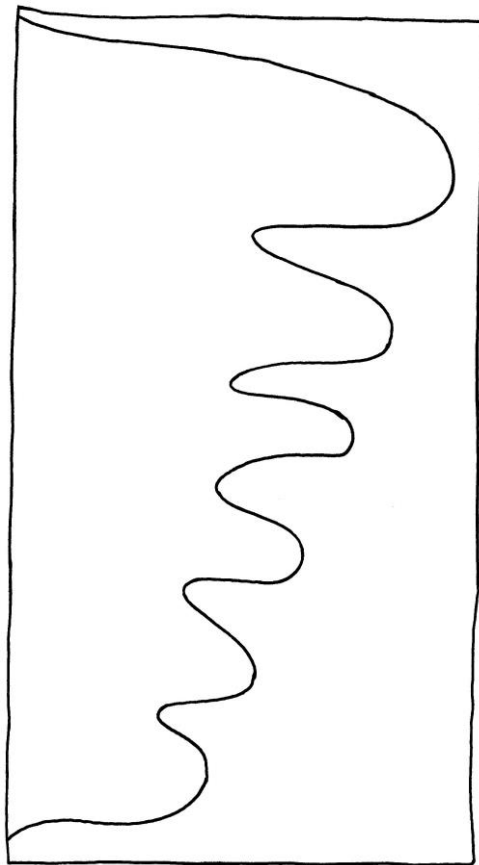
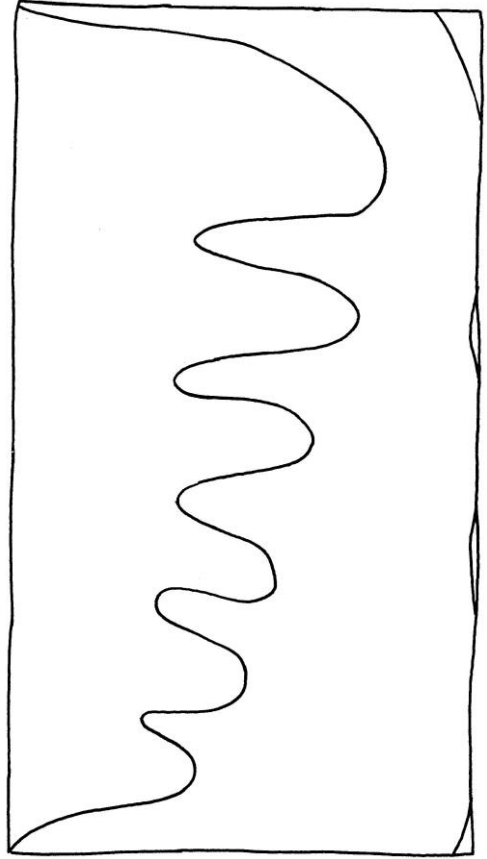
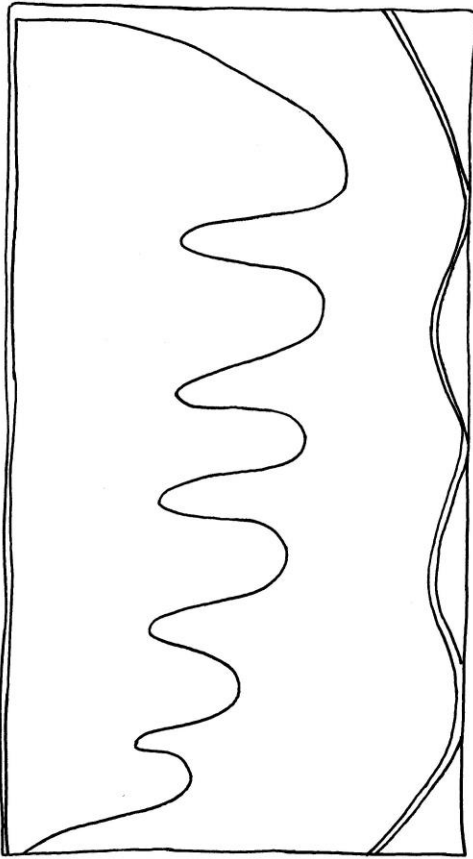
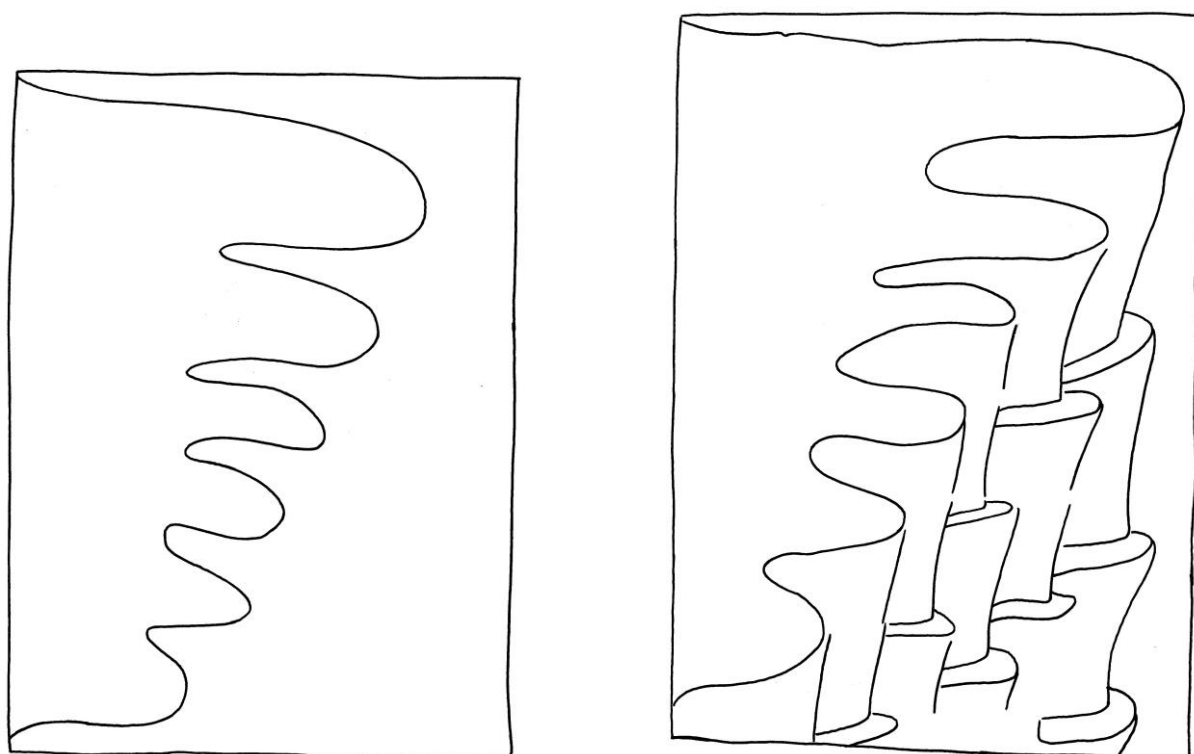
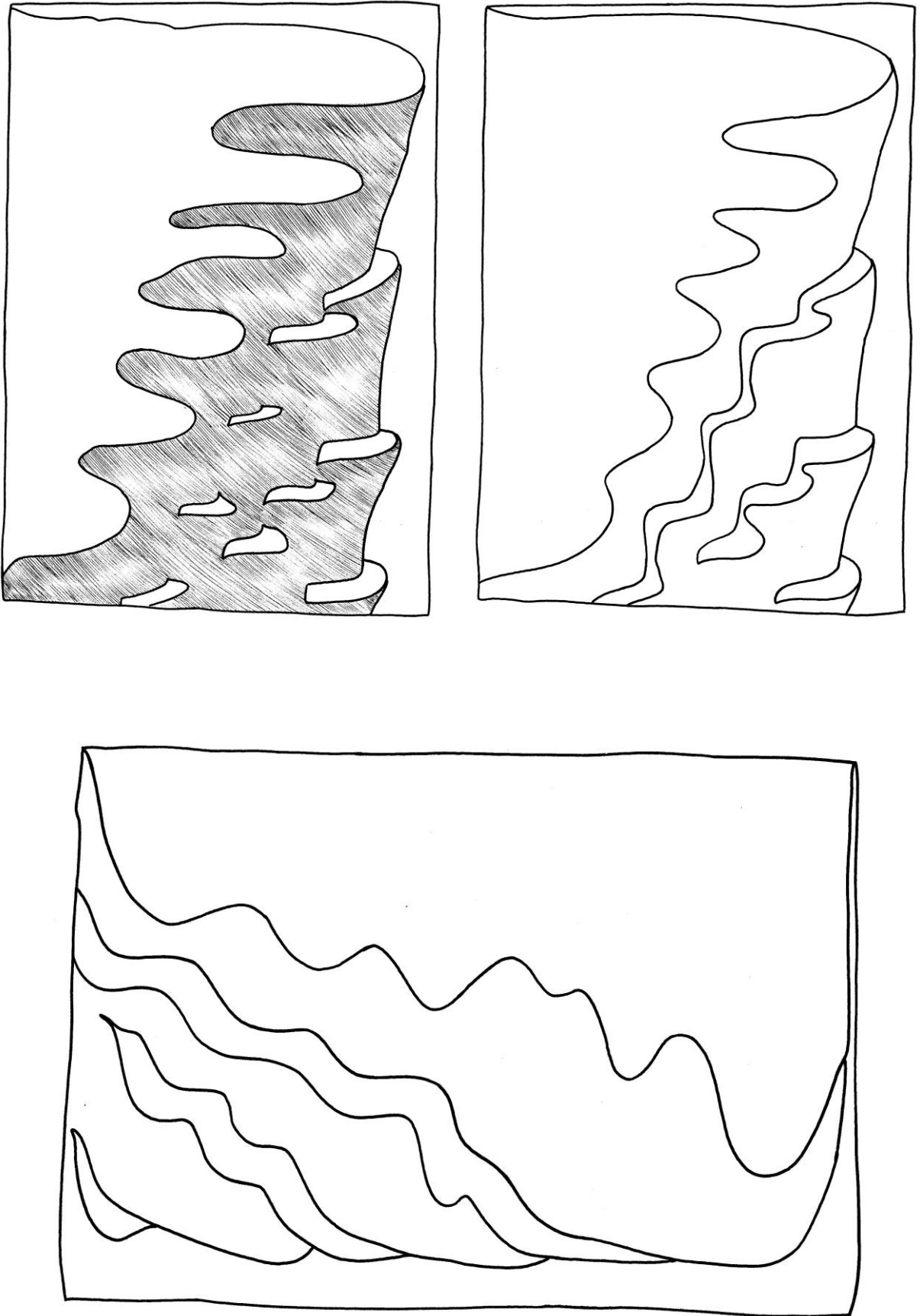


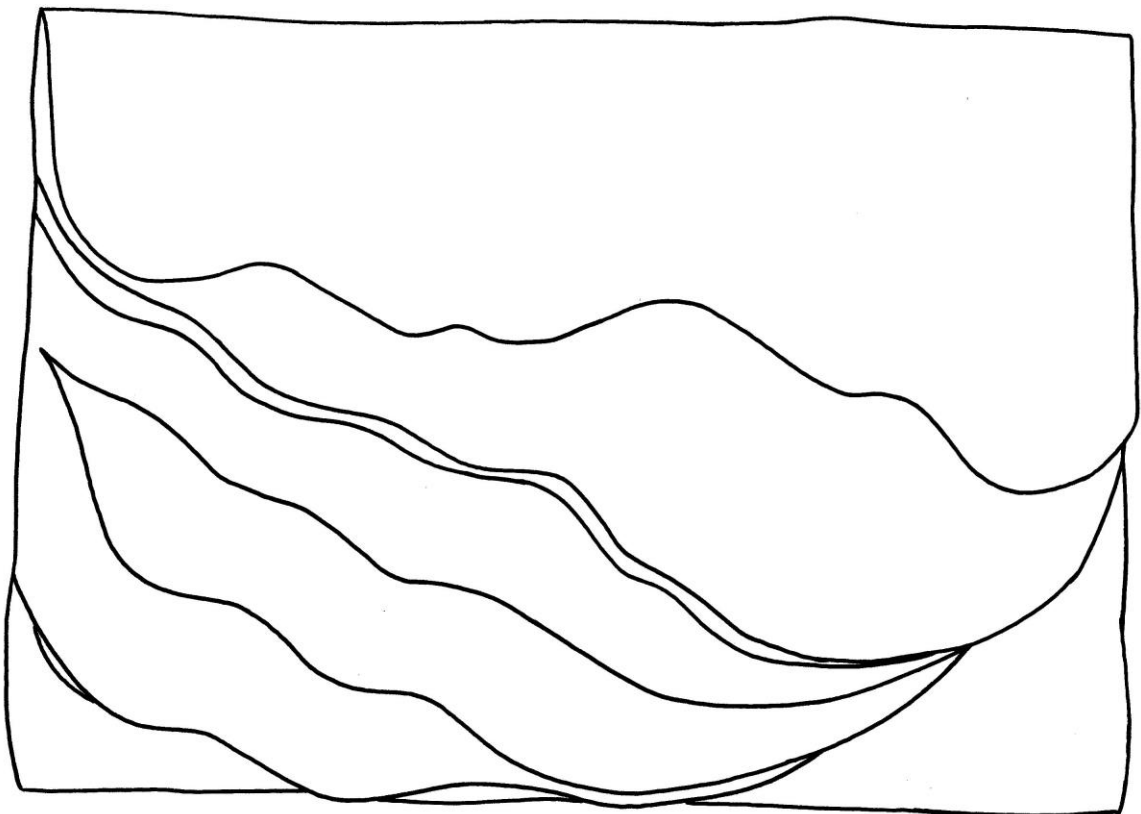
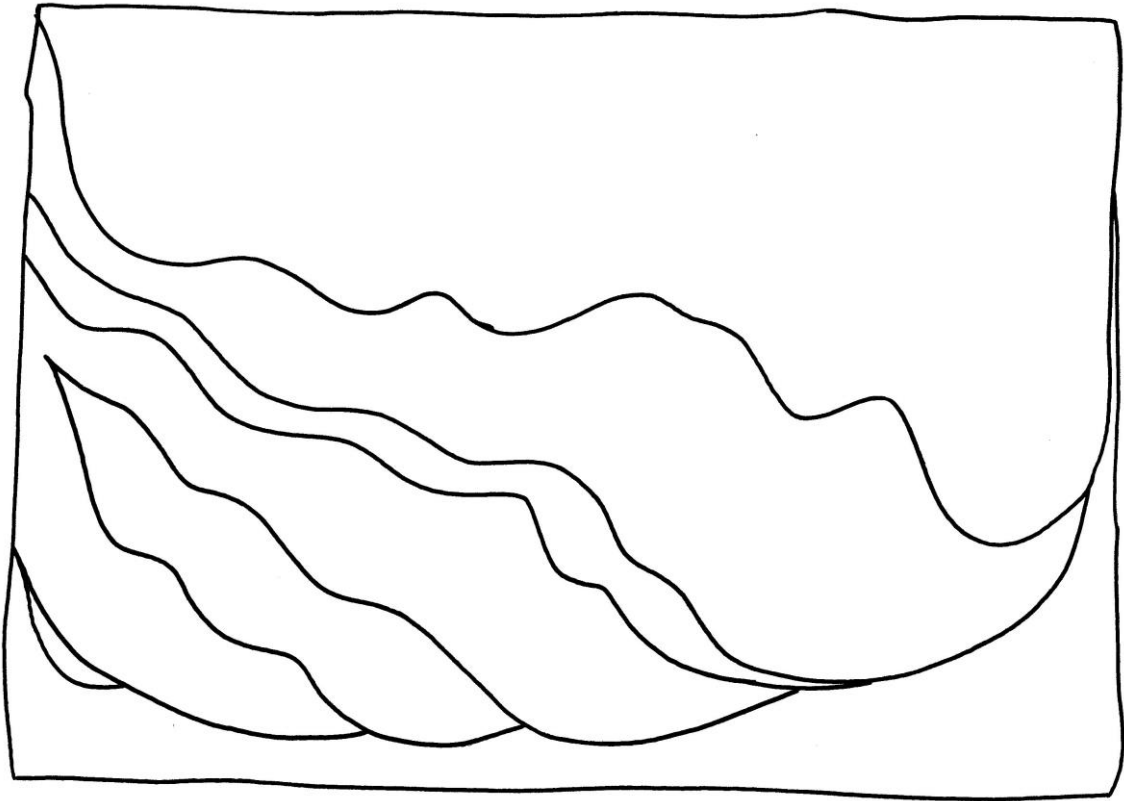
Fig.52

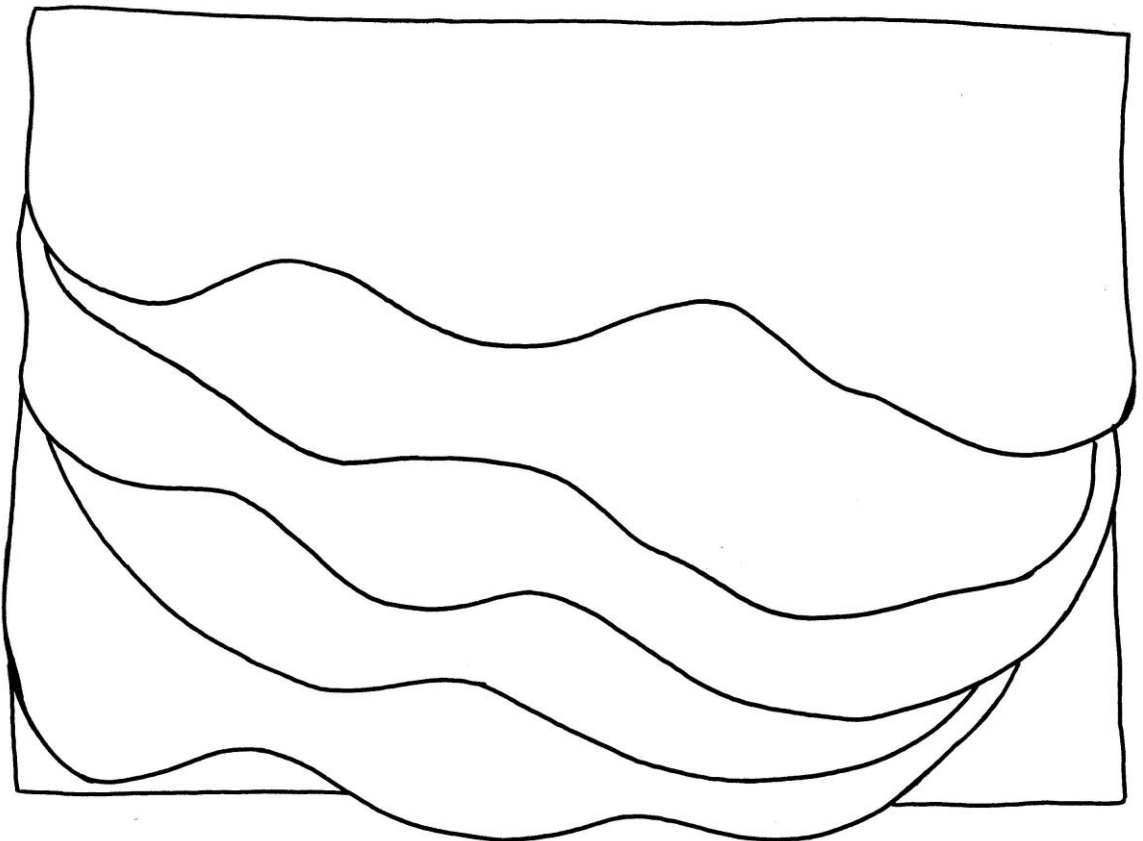
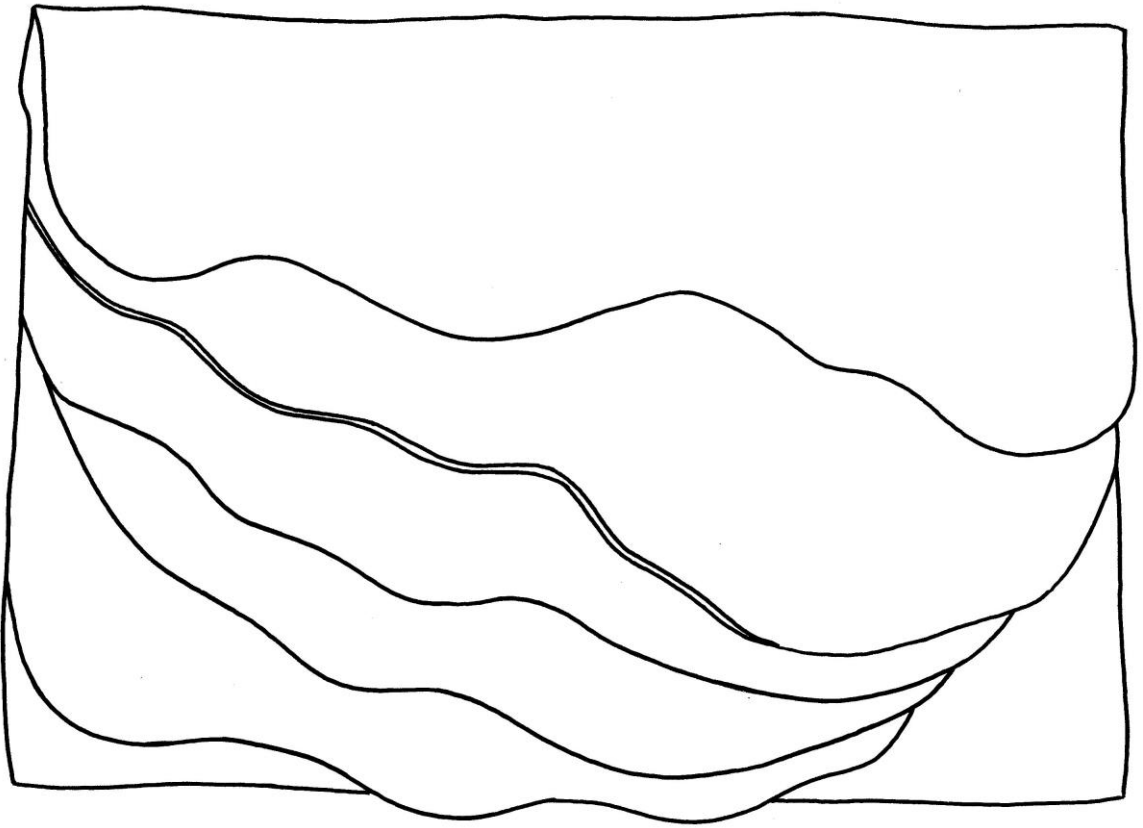


Além do modo como Leda Catunda representa o abismo com aspectos inverossímeis, que — cabe reiterar — avorecem a conectividade “indexical” do caminho à orma de topo de *O abismo* (FIG.52), o trabalho cromático que envolve o marrom da terra, o verde da superfície e o azul do céu evidencia a forma orgânica bem recortada da superfície (FIG.52/a). Por algum motivo pleno de sonho e imaginação, sente-se existir um peso que começa a inclinar suavemente a imagem do abismo para a direita até subvertê-lo a posição horizontal. Quando isto ocorre com a imagem não mais se tem uma porção de terra, mas sim novas linhas onduladas — unificadas pela ideia de movimento do que antes eram porções de terra — e formas que, embora apresentem um aspecto escorrido, muito faz lembrar a forma assumida por tecidos volumosos em sua barra.

Fig.52/a







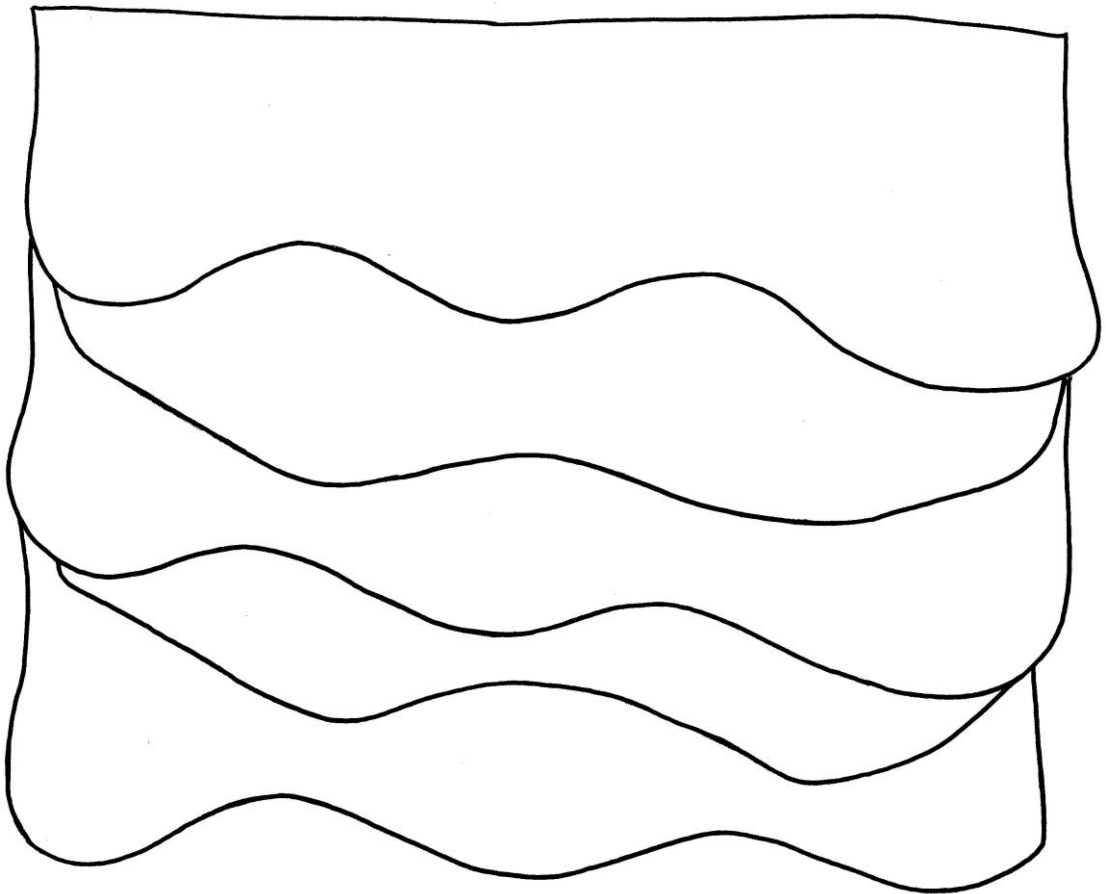
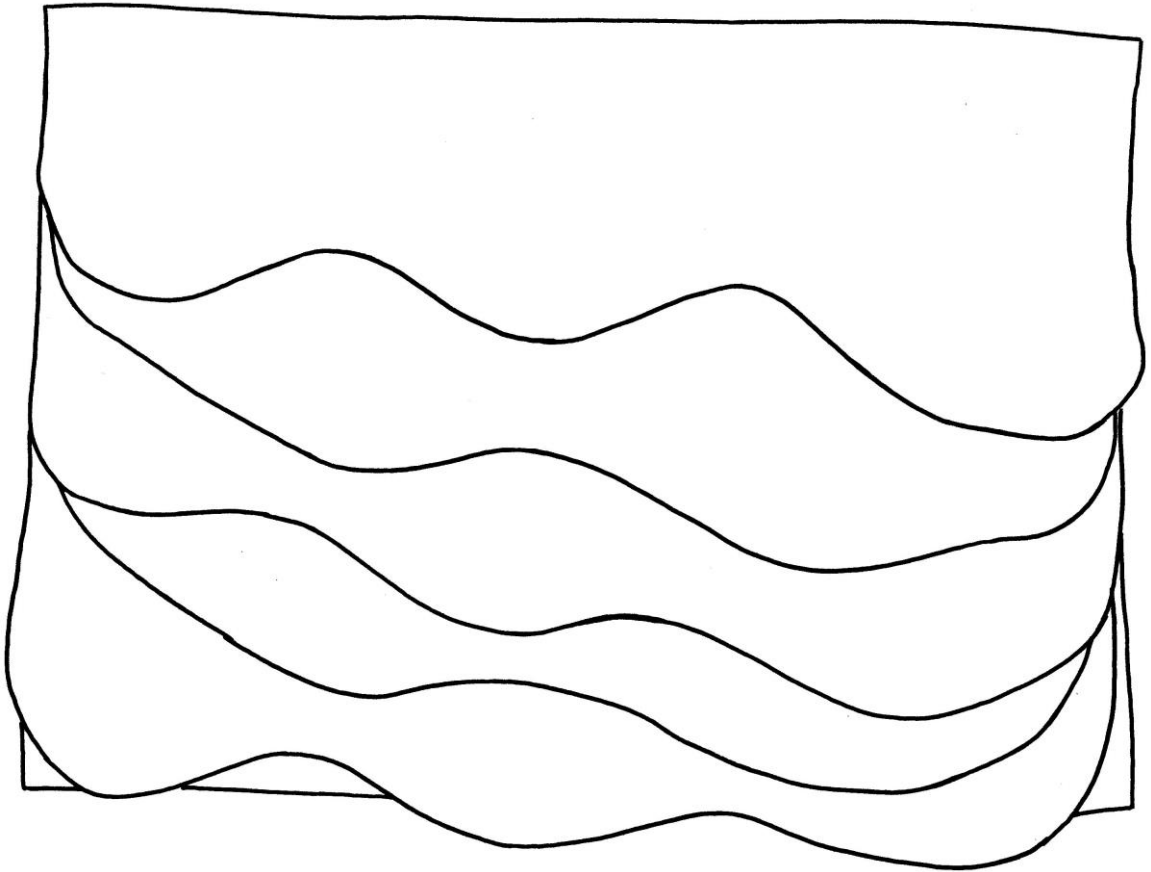
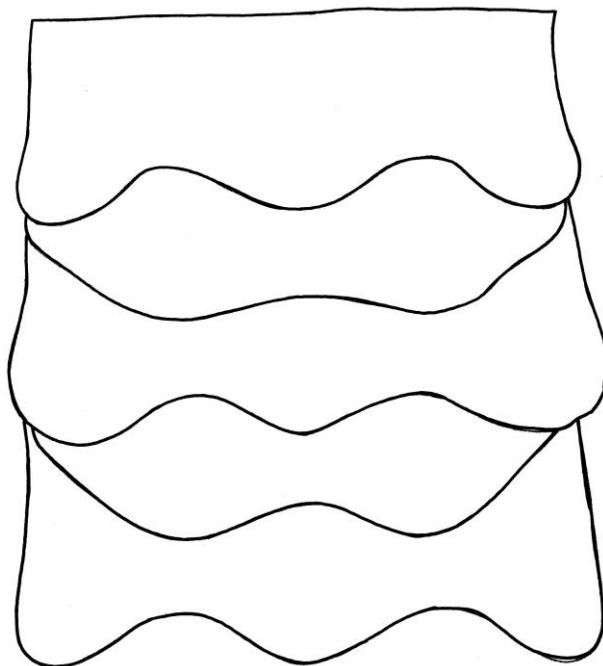


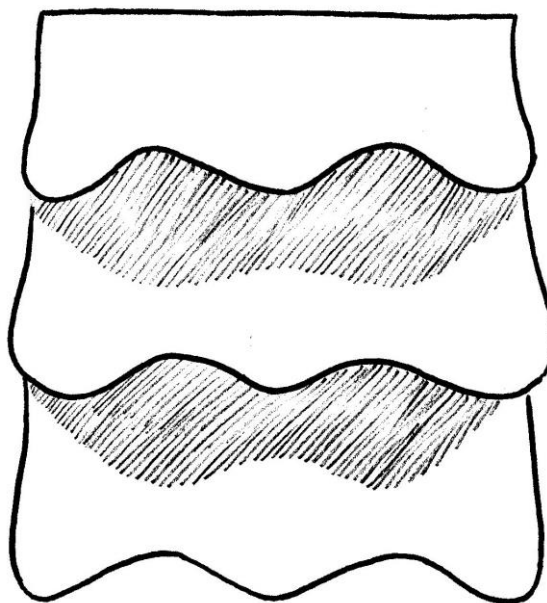
Fig.53



Sob o domínio da forma abstrata, a cor verde é um importante elemento visual que relaciona e conecta a obra *O abismo* e *Duas bocas*. Sua qualidade expressiva aliada ao caráter indexical invariante de uma borda ondulada permitem o avanço continuado da imagem poetizada, e todas as forças psicológicas que atuam na organização e reelaboração das formas se dão no esforço de suavizar e reajustá-las, até que se conformem à visão de *Duas bocas* (FIG.53).

Da visão estrutural de *Duas bocas* ao aspecto formativo de *Siameses* se pode visualmente inferir que a forma da parte superior da primeira atua como precursora das formas composicionais da segunda. Isso porque se evidencia a permanência da indexicalidade invariante da tripla ondulação nas bordas inferiores de cada unidade de forma — à exceção das duas formas figuradas como bocas (FIG.53/a). Em um segundo momento é observado que duas outras características reforçam a conectividade entre as pinturas: o espaço moldurado da obra e o modo como as formas se relacionam pela repetição.

Fig.53/a



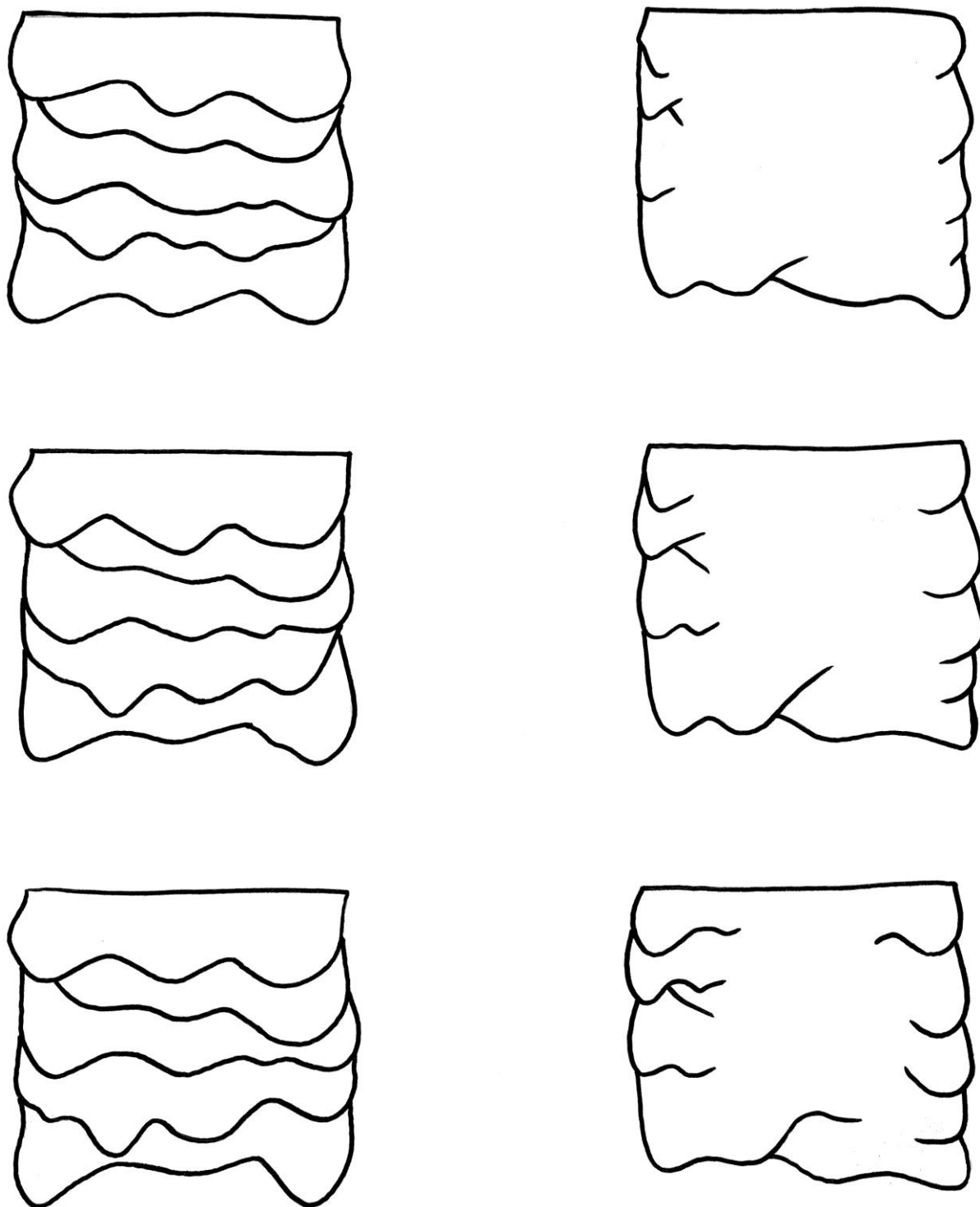
Formas autônomas em *Siameses*

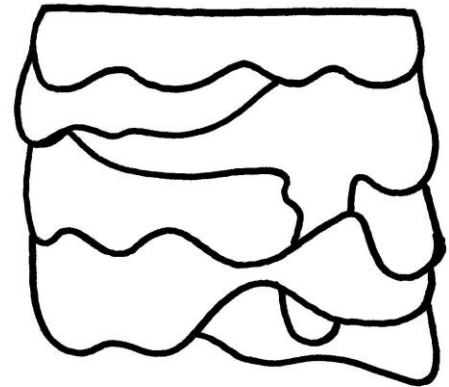
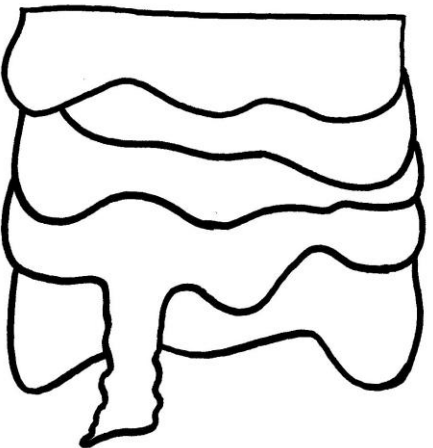
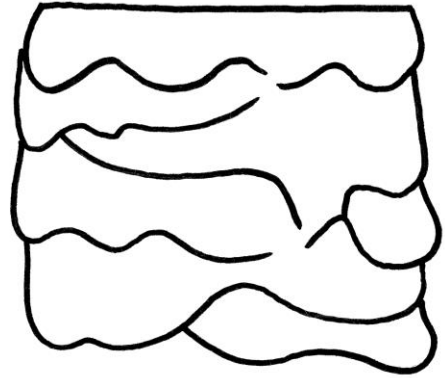
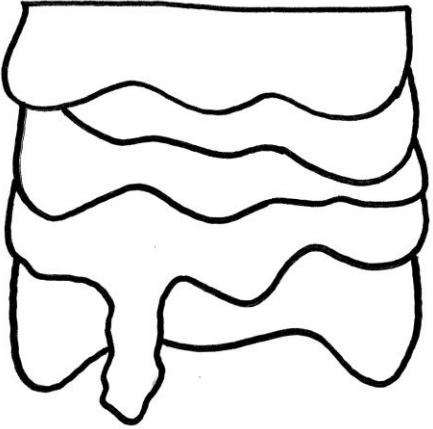
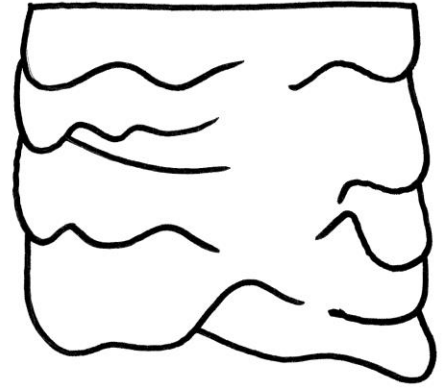
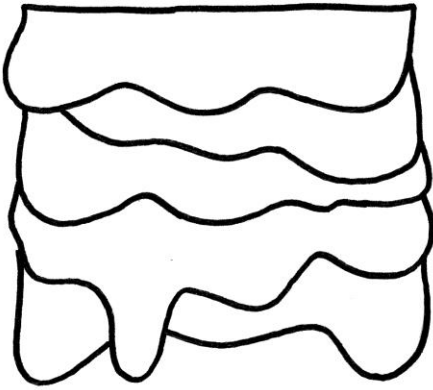
O devaneio continua, desde *Véu* e *O pintor*, a gerar uma imagem poetizada dinâmica que possibilita, após tal percurso, reconhecer o alcançar de formas autônomas — dado visual final — plenamente libertas de significados referenciais da linha visual — dado visual inicial — que o elemento recorrente permitiu poetizar. Tal libertação de referencial parece se confirmar no próprio caráter em que o duplo configura a unidade da obra.

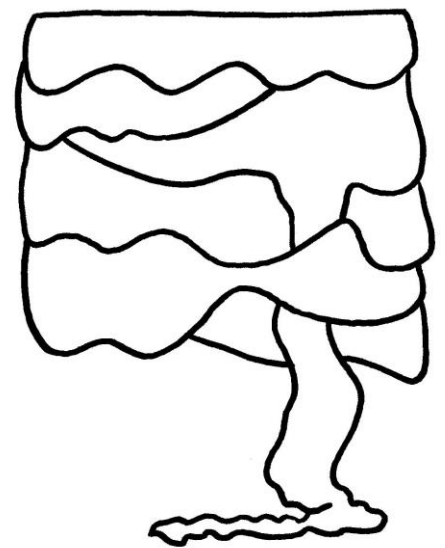
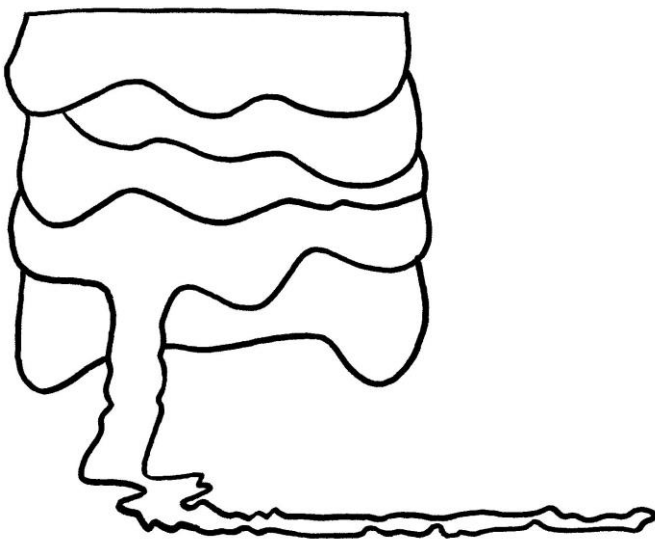
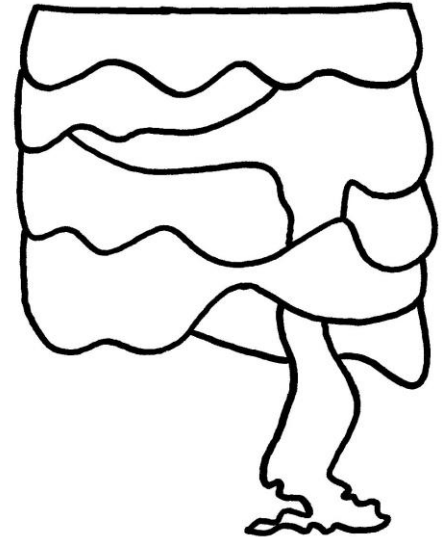
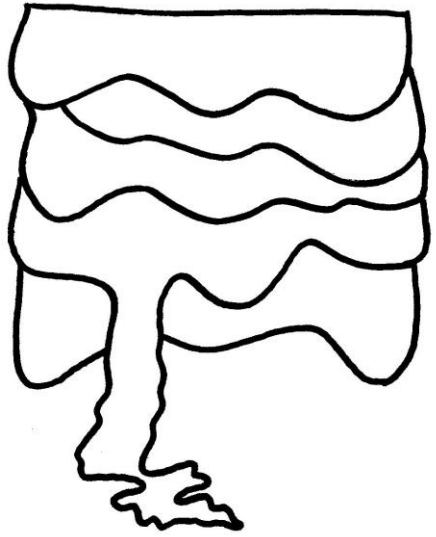
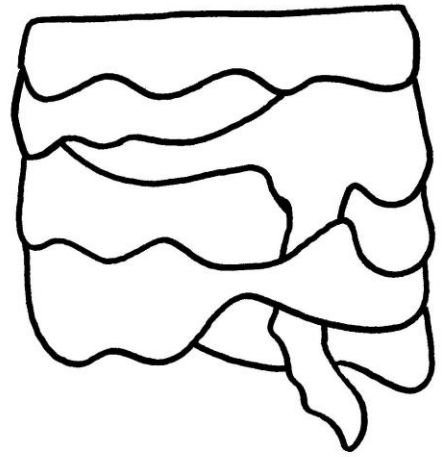
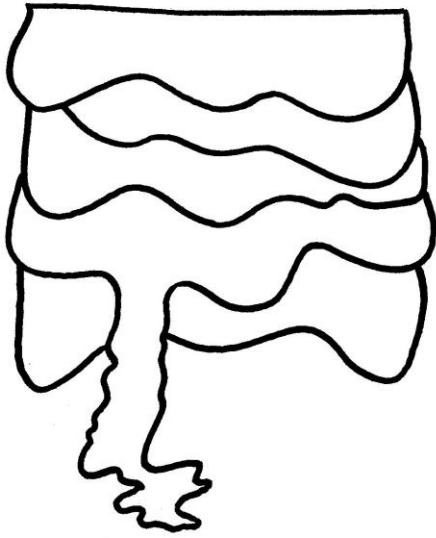
O início da constituição da autonomia das formas de *Siameses* (FIG.54) (153 x 170 cm e 158 x 170 cm) é intuído pela gradativa sensação de subversão visual do acento vertical da pintura *Duas bocas* (270 x 200 cm) por outro mais horizontal (característico da primeira). Nesse sentido, duas forças parecem atuar sobre a imagem percebida, comprimindo os extremos superior e inferior da obra rumo ao centro e gerando uma expansão das lateralidades esquerda e direita. A visão poética vê duplicada — agora em duas unidades — o novo espaço moldurado da obra (FIG.54/a). Ao passo em que as formas são comprimidas e lateralmente alongadas, um novo movimento se propaga sobre as ondulações inferiores de cada forma, alterando-as e criando uma tensão dirigida. Em uma ação simultânea, o espaço moldurado direito de *Siameses* parece iniciar a tentativa de espelhamento da imagem à esquerda.

Assim, gradativamente o lado direito inicia as configurações não só de suas formas, estabelecendo relações internas de contatos, ajustes, sobreposições e evasão de seu formato; mas também de seu espaço bidimensional de modo recíproco à ação das forças dinâmicas reconfiguradoras das transformações do lado esquerdo.

Fig.54/a







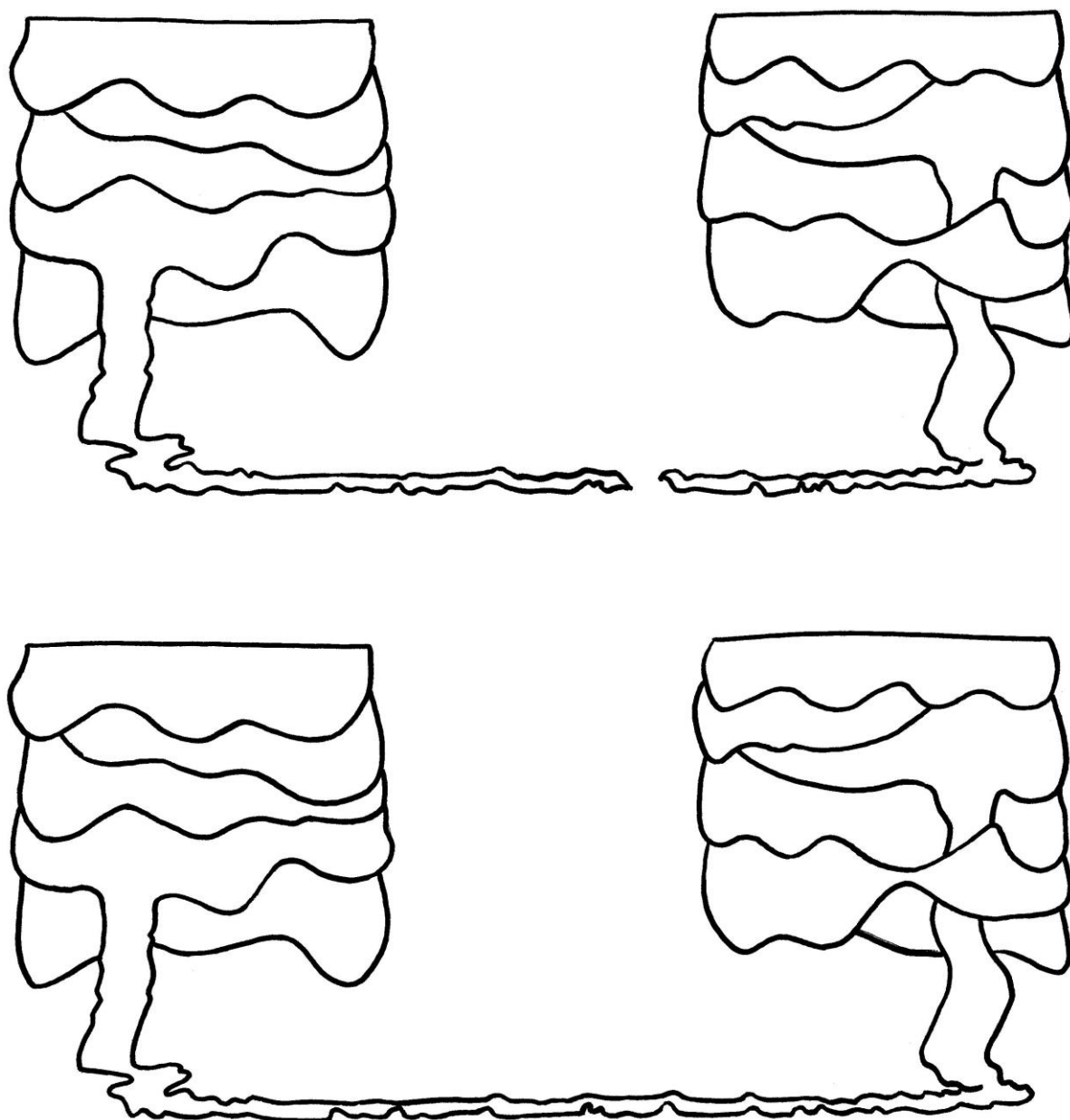


Fig.54

No limite quase retangular da pintura, as formas parecem “escorregar” rumo à horizontalidade do solo para ali se instalarem. Com isso, mais do que supostamente espelhar as partes, a evasão das formas realiza a unicidade da obra. Num instante fugaz, é impossível que a imaginação criadora não evoque a imagem de *Meias*, reforçando a relação de vínculo entre as obras na “uga” similar de formas no canto inferior direito — partilhada por ambas.

Em *Siameses*, quando as formas tocam o solo, os seguimentos se buscam e se unem, estabelecendo uma ligação “umbilical” na qual a percepção de duas unidades isoladas é anulada em virtude do referencial de uma totalidade composta por partes. Com base nesse

vislumbre de unicidade, a obra é então um caminho de livre trânsito do olhar inquieto que busca, no pressuposto do idêntico, a característica primária, porém se depara com as sutilezas das particularidades e das similaridades que ressaltam as diferenças.

As formas autônomas agora observadas na estrutura da pintura impossibilitam uma descrição exata ou uma classificação “rotular” que dê conta de sua formatividade e sua tensão dirigida. O mais próximo que se pode alcançar em tal intento seria dizer que suas unidades internas são compostas por formas orgânicas; isto é, formas cujos contornos limitados por curvas livres e fluidas sugerem crescimento (WONG, 1998), dando a ideia de repetição. Isso porque, embora não sejam idênticas, elas se assemelham.

É preciso reiterar que uma qualidade perceptiva central está em seu aspecto duplo, que suscita ao olhar sonhador o embate entre permanência e transformação sem privilegiar um ou outro. Sob a direção desse olhar, o devaneio se torna possível e faz emergir uma imagem poética tecida a partir da referência de um elemento visual: a linha. Esta se transmuda pouco a pouco e assume a corporeidade acentuada de forma; ao fazê-lo, é encaminhada para uma autonomia que, em certa medida, rompe com a leitura daquela referência inicial; embora dela guarde vestígios memoriais.

A tomada de consciência da autonomia das formas em *Siameses* dá, então, mostras do recuo da imagem devaneada pelo olhar sonhador para que, no lugar deste, disponha-se um olhar de apreensão da imagem mostrada, da imagem tangível. Tela, plástico, veludo, voile, tinta acrílica, texturas, cores, são matérias que se traduzem e são percebidas como formas coloridas — umas opacas, outras brilhantes — que se inter-relacionam de maneiras múltiplas. Em sua visualidade, a obra desafia o olhar e a razão a reconhecer a certeza e a dúvida, a pergunta e a suposta resposta que jamais alça o definitivo, o exato. Quando o ruído das referências das categorias imagéticas representativas do mundo concreto cessa, instaura-se o momento no qual a obra se realiza plena como pintura e, assim, é aceita pelos sentidos, pela razão.

Tal qual *Siameses*, outros trabalhos pictóricos de Leda Catunda realizados em 1998 *Capas com lago* (FIG.55), *Capas laranjas* (FIG.56), *Seis capas* (FIG.57), *Véus verdes* (FIG.58), em 1999 — *Camadas com peixes* (FIG.59) e em 2000, *Sete ondas* (FIG.60) parecem corroborar e reafirmar visualmente o que este estudo discute quanto à autonomia e potencialidade de resignificação e leitura dessa forma orgânica de tripla ondulação.

Fig.55



Capas com lago – 1998. Acrílica s/ tela, plástico e tecido
133 x 155 cm. Coleção da artista

Fig.56



Capas laranja – 1998. Acrílica s/ tecido
126 x 125 cm. Galeria Camargo Vilaça

Fig.57



Seis capas – 1998. Acrílica s/ tecido
152 x 170 cm. Coleção Adriano samarone

Fig.58



Véus verdes – 1998. Acrílica s/ voile
243 x 173 cm. Galeria Camargo Vilaça

Fig.59



Camadas com peixes – 1999. Acrílica s/ tecido e plástico
155 x 155 cm. Coleção da artista

Fig.60



Sete ondas – 2000. Acrílica s/ tela
133 x 176 cm. Coleção da artista

Ainda na perspectiva deste estudo, entende-se que de certo modo as formas composicionais de *Siameses* atingem o ápice das possibilidades de devaneio quanto à reestruturação sucessiva dessas formas no equilíbrio da relação entre espaço e força. No dizer de Arnheim (2012), numa pintura, as forças são fundamentalmente definidas pelo espaço moldurado da obra. Acredita-se que a experiência estética solitária que constrói, no ato contemplativo, o devaneio de uma imagem poética resulta não só de um desejo quase inconsciente de conectividade entre as formas estruturais das obras, mas também — e sobretudo — de uma percepção que tenha interiorizado algum vestígio ou traço memorial de certos dados do campo imagético visual.

Considerações finais

Embora talvez na contramão de uma visão contemporânea de arte que não vê propriamente em “alar” sobre conceitos que possam rotular a produção artística — a exemplo do que ocorreu na arte moderna; este estudo tratou da recorrência histórica plástica como princípio ou lei segundo o qual a arte — a pintura — tem sido operada. Longe de acreditar que a abordagem teórica aqui descrita restrinja a produção pictórica contemporânea e ponha em segundo plano a individualidade do artista, pensa-se que, sob a égide de uma lei maior — aqui a recorrência —, as individualidades e particularidades do fazer plástico se sobressaíam consagradas pela sensibilidade que caracteriza cada pintor. A premissa, ou melhor, o pressuposto de que há uma lei maior orientadora da produção artística em todos os tempos não se restringe a este estudo. Ilustra isso o pensamento de historiadores da arte como Wölfflin, para quem o problema central da história científica da arte é reconhecer qual seria esta lei; ainda que ele não especifique tal lei como a recorrência, como os dados aqui comentados parecem apontar.

No entanto, é lícito afirmar que essa questão requer mais aprofundamento. Segundo aquele historiador, uma lei interessa à arte apenas se suas premissas estruturais puderem ser aplicadas a épocas distintas. Eis por que a reflexão aqui feita procurou abordar produções pictóricas diversas e de artistas brasileiros e estrangeiros para então partir para o recorte da pesquisa: as obras de Leda Catunda. De fato, o foco para a discussão sobre elemento recorrente se restringiu a tal recorte — sobretudo em razão do *insight* que me levou a percebê-lo como promissor; mas, para a reflexão e conceituação de aspectos pontuais, foi preciso recorrer a outras pinturas de Leda Catunda como exemplos pictóricos mais significativos. Cabe reiterar que tal escolha não se fez segundo critérios de valoração plástico-estética relativamente a tais e às demais. Além disso, embora esse recorte possa caracterizar como estudo de caso a pesquisa subjacente a esta dissertação, cabe dizer que a obra de Leda Catunda contém outros elementos potencialmente recorrentes. Isso porque o elemento recorrente — convém reafirmar — tem um caráter conceitual de indexicalidade que é pertinente a dado elemento visual, à dada forma visual. Quando se fala em elemento recorrente, é preciso pressupor que a potencialidade de suscitar a percepção de sua existência

vai além de um elemento visual apenas e que o caráter conceitual é intrínseco à indexicalidade das formas.

Referências

- AMARAL, Aracy (Org.). **Tarsila cronista**. São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo, 2001.
- AMARAL, Aracy. **Textos do trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980–2005). Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: ed. 34, 2006.
- AMARAL, Tarsila. Pintura pau-brasil e antropofagia. **Revista Anual do Salão de Maio (RASM)**, São Paulo, 1939 apud ZANINI, Walter. Das origens do modernismo à Semana de 1922. Parte I até evolução do modernismo, depois da SAM, até 1930. Parte II. In: _____. (Org.). **História geral da arte no Brasil**. Vol. II. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p. 556–9.
- ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna**. Trad.: Denise Bottmann; Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Trad.: Ivonne Terezinha Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- ATKINS, Peter; JONES, Loretta. **Princípios de química**: questionando a vida moderna e o meio ambiente. Trad. Ignez Caracelli...[et al]. Porto Alegre: Bookman, 2001, p. 39–46.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro. 16. ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. La terre et les rêveries de la volonté: essai sur l'imagination des forces. Paris: Librairie José Corti, 1948. [Tradução brasileira: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.]
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BORNHEIM, Gerard A. Empédocles de Agrigento. In: BORHHEIM, Gerard A. (Org.). **Os filósofos pré-socráticos**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2011, p. 67–84.
- CATUNDA, Leda. **Poética da maciez**: pinturas e objetos. 2003. 118f. Tese (Doutorado em Artes) — Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- CATUNDA, Leda. Leda Catunda: entrevista comentada. In: LEDA CATUNDA 1983–2008. São Paulo: Pinacoteca, 2009. Entrevista concedida a Lilian Toni, p. 13-33
- CHIARELLI, Tadeu (Org.). **Leda Catunda**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

CHIPP, Herschel B. (Org.). **Teorias da arte moderna**. Trad.: Watensir Dutra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

D'HARNONCOURT, Anne; McSHINE, Kynaston Ed. . **Marcel Duchamp**. New York: The Museum of Modern Art, 1973.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUCHAMP, Duchamp. Pintura... a serviço da mente. Entrevista publicada em: SWEENEY, James Johnson. Eleven Europeans in America. **Bulletin of Museum of Modern Art**, Nova York, XIII, n. 4–5, 1946, p. 19–21. (Tradução brasileira de Waltensir Dutra.)

DUCHAMP, Marcel. Fala citada por D'HARNONCOURT, Anne; McSHINE, Kynaston (Ed.). **Marcel Duchamp**. New York: The Museum of Modern Art, 1973, p. 243. In: PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. **Masterpieces from the Philadelphia Museum of Art: Impressionism and Modern Art**. Disponível em: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51405.html>>. Acesso em: 18 jul. 2013.

GOMBRICH, Ernst. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. Trad. Raul de Sá Barbosa. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOMBRICH, Ernst. “La découverte du visuel par le moyen de l’art. Trad. r. in *L’écologie des images*. Flammarion, 1983, p. 81–114. Apud AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16. ed. Campinas: Papirus, 2012a.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Trad.: Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012b.

GOTLIB, Nádia B. **Tarsila do Amaral, a modernista**. São Paulo: ed. SENAC, 1998.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Inst. Antônio Houaiss de lexicografia e Banco de dados da Língua Portuguesa S/A Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JARDIM, Evandro Carlos. **40 Anos de uma obra em processo**. Curadoria de Yvoty Macambira. Museu Universitário de Uberlândia, 2000.

NICULITCHEFF, Sergio. **Vocabulário iconográfico; o processo de construção do discurso plástico**. 2004. 175p. Dissertação (Mestrado em Artes) — Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

PAIVA, Rita de Cássia S. **Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2005.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena N. Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SANTAELLA, Lucia. Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal. In: _____. **A matriz visual e suas modalidades**. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005, p. 185–260.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, in ried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SOUZA, J. Cavalcante de. Empédocles de Agrigento. In: SOUZA, J. Cavalcante de (org.). **Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 213–43.

TONI, Lilian. Leda Catunda: entrevista comentada. In: **LEDA CATUNDA 1983–2008**. Apresentação Marcelo Mattos Araújo; curadoria e texto Ivo Mesquita; texto Lilian Toni; cronologia Juliana Ripoli. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009, p. 13–33.

ÖLFFLIN, Einrich. Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Trad.: João Azenha Júnior. In: _____. **O linear e o pictórico**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 25–98.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. Trad. Alvamar Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZANINI, Walter. Das origens do modernismo à Semana de 1922. Parte I até evolução do modernismo, depois da SAM, até 1930. Parte II. In: _____. (Org.). **História geral da arte no Brasil**. Voll. II. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p. 502–59.

Bibliografia geral

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**. 5. ed. São Paulo: ed. 34, 1998.

ART HISTORY ARCHIVE. **Dada** — The anti-war art movement. Disponível em: <<http://www.arthistoryarchive.com>>. Acesso em: 21 maio 2013.

CATUNDA, Leda. Entrevista — outubro de 2005. In: ARTE NA PRÁTICA. Disponível em <<http://www.artepatica.com/entrevistas/page31/page31.html>>. Acesso: 30 jan. 2012.

CATUNDA, Leda. O belo, o feio e o interessante — entrevista concedida em 25/9/2010. In: SUPERTÔNICA (programa de rádio). Disponível em: <<http://www.culturabrasil.cmais.com.br>>. Acesso: 30 jan. 2010.

COUTO, Maria de F. M. **Por uma vanguarda nacional**. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940–1960). Campinas: editora da UNICAMP, 2004.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s. d.

HERMITAGE MUSEUM. **Matisse**. Disponível em: <<http://www.hermitagemuseum.org>>. Acesso em: 22 maio 2013.

FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2003.

FRANÇA, Junia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 8. ed. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2009.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson**: são tantas as verdades. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

LEDA CATUNDA, comentário crítico, textos críticos. In: ENCICLOPÉDIA DE ARTE ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicxteternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&verbete+2427&col_item=2&col_idioma=28555>. Acesso: 30 jan. 2012

LEITE, Luciana de A. **Leda Catunda**. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br>>. Acesso: 30 jan. 2012.

LOPES, Fernanda. **Leda Catunda primeiro ato**. Disponível em: <http://www.dasartes.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=115&Itemid=236&showall=1>. Acesso: 30 mar. 2012.

McCARTHY, Luigi. Pop art. **Movimentos da arte contemporânea**, n. 9, 2002.

MESQUITA, Ivo (Org.). **Leda Catunda (1983–2008)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor/obra/recepção. **Azars**, ano 1, n. 2, 2003, CAP/ECA/USP.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de (Org.). **História da arte no Brasil**: textos de síntese. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

TELES, Gilberto M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**; apresentação e crítica dos principais movimentos vanguardistas. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Fernand Léger the collection**. Disponível em: <<http://www.moma.org>>. Acesso: 22 maio 2013.

TUNGA. **Barroco dos lírios**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2001.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Questão**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121–32, jan./jun.2003.

Fontes on-line de textos e imagens

www.ledacatunda.com.br

www.tarsiladoamaral.com.br

APÊNDICE

Entrevista com a artista

Entrevista com a artista Leda Catunda gravada em 2/12/2012, em seu ateliê, no bairro do Morumbi, na capital paulista

ANDREA DIOGO | *Você crê que é possível conceituar pintura ou determinar o que é pintura na contemporaneidade? De um modo geral, o que é pintura para você?*

LEDA CATUNDA | O que eu acho é que, quando você vai falar sobre arte contemporânea, mesmo a arte que está sendo feita agora, essas classificações como pintura e escultura, que são classificações modernas, elas não são mais o suficiente. [...] a gente está muito acostumada [...], porque, se fala pintura, então você traz o papel do pintor, e o pintor é um cara envolvido com telas, pincel e tinta, não é?! E hoje, muitas vezes, a pintura não precisa ter tinta, porque ela pode ter sido feita com barro. Ela pode ter um registro processual. Assim, ela foi queimada... Tem outros materiais, não é mais a tinta. Então, eu acho que as possibilidades, a possibilidade de variação de linguagem dentro da própria pintura no tempo atual, ela complica muito essas definições. Mas, se você me perguntar, eu acho que pintura é uma coisa que ainda leva tinta e que, principalmente, ocupa o espaço bidimensional da parede. Mas, eu já vi pintura pendurada no meio da sala que você vê dos dois lados, com buraco, transparente, com jato de tinta. Os artistas têm muita liberdade.

Você disse a Lilian Toni em entrevista que “pintar era quase um ato de subversão”. Durante sua graduação, não havia aulas de ateliê de pintura? Você pode contar um pouco como eram orientados e pedidos os trabalhos?

Olha, havia uma ênfase muito forte pra esse assunto de arte-tecnologia e também uma oposição ao sistema, assim, muito mercadológica de produção de objetos. Sabe? Você fazer uma pintura única pra vender e tal... Então, nós tínhamos um reforço muito grande de aulas de gravura, como que, através da gravura, você pudesse criar objetos múltiplos pra ter um outro tipo de investigação artística e tal... Essa era a ideia na faculdade, porque se acreditava que teria havido um esgotamento da linguagem da pintura. E talvez na linguagem da pintura moderna já tivesse havido realmente, como se você pegasse o renascimento, até depois: o impressionismo, expressionismo abstrato chegando ao [Jackson] Pollock, você teria chegado ao fim da pintura com o expressionismo abstrato. Mas, na verdade, nós dos anos 80

comprovamos que não! Que ainda tem um monte de outros tipos de pinturas que podem ser feitas e que a arte não precisa ser vista exclusivamente pela ótica moderna, que tem outros jeitos que você pode ver a manifestação artística.

Por falar em gravura, você chegou a conviver em alguma época na década de 80, 90 com artista gravador Evandro Carlos Jardim?

Sim, ele foi nosso professor, era um professor excelente. Dava pra gente muita inspiração para fazer gravura em metal. Extremamente culto, delicado. Uma pessoa muito gentil e talentosa.

Você disse que realizou alguns trabalhos mais abstratos após a década de 80, em que a questão do material era menos importante segundo sua fala. A quais trabalhos você se refere nesse aspecto e qual/is era/am as questões mais importante, então?

Qual que era a menos importante, o material?

Isso! Alguns trabalhos abstratos após os anos 80 onde a questão do material era menos importante.

Hum, não é bem a questão do material. É a questão da imagem no material, entendeu? Porque eu tava, nos anos 80, mais ligada à apropriação de imagens impressas em materiais diversos, então a questão da figura, assim, tal como eu encontrava ela nas flanelas, nas toalhas, nos cobertores... e aí, nos anos 80, eu comecei a dar uma certa ênfase maior pra estrutura da peça de cada objeto e, na verdade, ainda havia muito importância do material. Mas não tanto da figura, entendeu? Então, eu me utilizei muito das texturas de veludo, de couro, ou de fórmica... em detrimento da questão da imagem figurativa em si...

Você trabalha seu processo criativo de modo simultâneo com pinturas aquareladas em uma “escala intimista”. Sempre foi dessa forma ou em que período isso começou a acontecer de uma maneira mais incisiva?

Esses estudos serem em aquarela?

Isso!

Ah, eu não sei te dizer... porque, na verdade, como artista ou como estudante de arte, ainda na FAAP [Fundação Armando Alvares Penteado], esses trabalhos em papel, eles funcionam

como umas anotações; quer dizer, não tem artista que não tem o caderninho, não é?! Um [tem] o caderninho, e tem até gente que faz coisa no iPad e tudo, tal. Mas a gente vai fazendo uns registros... tem muita gente que usa muito a fotografia como registro de um tipo de imagem que lhe interessa e tal. No meu caso, antes de entrar na faculdade de Artes Plásticas, eu já fazia bastante desenho e aquarela, então eu vejo isso aí como um tipo de um processo contínuo, sempre teve e sempre com esse nível de organização, que é caótico. Não existe uma organização pra isso. Vou fazendo, ocasionalmente eu chego em coisas que me interessam. Não é um sistema.

Sua poética, ela é nitidamente — como você mesma reconhece — uma poética da maciez. Além do uso do ready-made como força expressiva embrionária, por assim dizer, dessa poética, olhando com certo distanciamento do início de sua trajetória até agora, você visualiza a existência de algum outro aspecto ou característica em sua poética que ainda não havia sido mencionado antes?

Além da questão da maciez?

Isso!

Não! Eu troquei recentemente esse termo da questão da maciez. Na verdade, na tese mesmo eu vou chegando nesse assunto, que é o assunto do conforto. Então, é uma coisa que me interessa que é um conforto visual, também um conforto afetivo, sabe? Quando fiz essa mudança de assunto, em 2009, por esses trabalhos que têm uma referência mais de esporte, eu pensei nessa questão da necessidade de identificação do sujeito e no conforto que isso traz pra ele. Quer dizer, você está identificado se está dentro de uma turma, inclusive também do conforto do consumo. Então, se você já torce pr'aquele time ou se você tem algum interesse... então você pode comprar o boné, o chaveirinho, o tênis, a camisa, a camiseta, a bandeira... uma série de objetos. Então, também a questão do conforto ligado ao consumo. Eu ainda mantenho a ideia de imagens de desenhos mais orgânicos e arredondados e também macios; mas também agora com conteúdo, assim, de identificação... que eu acho que já havia no trabalho anterior, que eram essas imagens meio bregas de natureza, de onça, de mata, de florzinha e tal. Agora, eu transferi pra essa coisa um pouco mais *pop* que é a questão dos números nas camisetas e das listras, das cores ligadas ao esporte, que são cores quase feias, não é? Porque são cores quase berrantes.

Na verdade, a próxima questão tem bem a ver com o que você acabou de falar, que é sobre a questão do conteúdo. Você ensinava aos seus alunos que trabalhar com arte é “lidar sempre com resolver o conteúdo”, que isso nunca passa. Pra você, o que seria o conteúdo no seu trabalho, o que você poderia dizer pra quem está começando sobre o conteúdo no seu trabalho?

Ah, isso é muito difícil de ver, de dizer, porque eu espero que realmente a pessoa possa ver, está certo? Se eu tivesse pra você duas, três frases que fizesse um sentido, então talvez eu nem precisasse mais pintar. Eu acho que a relação com conteúdo em arte contemporânea tem totalmente a ver, ou sei lá, cinquenta por cento, com a bagagem do seu observador, entendeu? Eu faço, o que é que a pessoa está vendo? Entendeu? Inclusive, esse é o fator determinante se o trabalho vai ter sucesso, como se fala hoje, um sucesso de público, de venda e tal ou não. Porque eu meio [que] observo... A posição é a seguinte: eu observo o mundo, eu realizo o trabalho, as pessoas que estão no mundo veem o trabalho, se elas veem o mundo no meu trabalho ou veem a minha visão de mundo, elas podem ter uma identificação maior ou menor. Então, eu acho que é meio por aí. Quer dizer, eu espero que a questão do conteúdo tanto no meu trabalho quanto no trabalho de todos os artistas é um mundo, a vida, sua experiência, é daí que vem o trabalho. Não teria de onde. De qual outro lugar que poderia estar vindo, não é?!

Você tem alguma espécie de caderno de registro cronológico da criação dos trabalhos, algo do tipo “este primeiro, depois aquele, ano tal...”, ou fica mesmo só por conta da memória?

Não, eu tenho coisas mais caretas como um arquivo no computador que tem as fichas e as fotos de tudo que eu já fiz, porque os museus e as galerias pedem isso o tempo todo, então eu tenho isso relativamente organizado. Eu me organizei depois que o Leonilson [José Leonilson Bezerra Dias] morreu [em 1993], e eu vi que ele não tinha nada organizado. Nós tivemos que organizar o projeto Leonilson. Eu alei “Então deixa eu organizar o meu próprio”. Eu tenho isso, mas nos caderninhos eu tenho desenhos de todas as épocas e tenho caderninho de todas as épocas, isso que eu tenho...

Nós vemos que, às vezes, um mesmo tecido estampado é usado em trabalhos de épocas diferentes, algo que é comum à artesanaria de costureiras. No caso do seu processo de criação, esse uso, por assim dizer, repetido, ele assume um caráter de aproveitamento de sobra de material a sua disposição, ou há algum outro aspecto que norteia essa sua escolha?

É justamente o aspecto de como esse tecido veio parar no meu ateliê. Normalmente, por anos, eu fiz mil visitas à [rua] 25 de Março, que é o centro têxtil de São Paulo, onde eu fui procurar esses materiais. Agora, uma vez que eles estejam no ateliê, às vezes eu compro um

especialmente pra algum trabalho, às vezes eles vão sobrando. Realmente, como você disse aí na pergunta, vão sobrando e eu vou administrando, fazendo eles voltarem... Depende um pouco do interesse que eu mantenho sobre aquele tipo de imagem.

Se você pudesse ordenar um, por assim dizer, “roteiro” que resumisse como acontece o seu processo de criação, como seria esse “roteiro”? Houve mudanças muito significativas nele, olhando do início de sua trajetória até o agora?

Bom, respondendo do fim: não houve muitas mudanças! Talvez com o processo de pós-graduação, tendo que escrever sobre isso, sobre o processo criativo — que, aliás, eu achava que nem fosse um campo assim tão interessante; depois, na pós-graduação, fazendo leituras sobre isso, eu achei realmente muito bacana ver, conhecer, saber o que se pensa sobre o processo criativo — embora o meu tivesse intacto, natural, processo natural e não houve muitas mudanças. Sempre o ponto de partida é um objetivo geral, que pode ser entendido como uma vontade: é uma vontade. Acordo e fico pentelando o Daniel [assistente de ateliê] “Essa é a minha vontade...”. Eu acordo e preciso, quero a er, eu quero a er, eu quero mostrar, eu quero... eu nasci pra isso, eu já entendo o mundo dessa maneira. Dessa vontade, então, vem o que é que eu vou mostrar, vai depurando, entendeu? O que eu vou mostrar, quando eu vou mostrar, o quanto eu vou mostrar, que tamanho vai ser, qual material eu vou usar, o que é que esse material que eu estou escolhendo tem a ver com essa vontade maior, entendeu? Isso tudo, relativamente de um modo intuitivo. Você me faz perguntas aqui. Sim, eu sou capaz de organizar as respostas mesmo que elas não cheguem a uma definição total, não é? Então, agora exatamente, eu estou interessada nessa visualidade, na verdade, já estou interessada em misturar essa visualidade com a visualidade anterior, misturar esses universos. Eu acho que não existe esse limite: “Ah, aqui é s de esporte, o outro não”. Vou botar umas onças aqui no meio dos negócios de jogador de futebol, e é isso!

Bem, para encerrarmos, eu gostaria de saber sobre o acaso no seu processo de criação. Se você pudesse quantificá-lo de 1 a 10, onde a escala é do menor para o maior, quanto seria, que lugar o acaso ocuparia no seu trabalho?

Bom, nossa, você está me pedindo um número... eu não sei bem se é o acaso...

Aproximado, não precisa ser bem assim...

Eu não sei bem se é o acaso, na verdade eu chamaria mais de *insight* porque, às vezes por acaso eu encontro, sim, algum tipo determinado de imagem, ou talvez por acaso ao encontrar

um tipo determinado de imagem eu tenha um *insight* que vai influenciar toda a questão das próximas criações, não é?! Então isso, basta estar vivo, que fica acontecendo o tempo todo, às vezes você está vendo tevê, alguém chega com uma roupa, você passa em algum lugar, ou você viu um filme e aquilo acontece, não é?! Eu não sei, eu acho que o acaso... sei lá! Se você pede o número, esse número seria 7, porque eu estou com olho o tempo todo aberto, entendeu? O tempo todo eu estou vendo e estou registrando, escolhendo...