



2010000699

T/UNESP
759
P461a

A-774576
B-71910

MARIA BEATRIZ PEROTTI

ABSTRAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE
VESTÍGIOS DA VISUALIDADE URBANA NA LINGUAGEM ARTÍSTICA

Influências do olhar urbano no código artístico contemporâneo.

Ação e representação.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr Omar Khouri.



2006



INSTITUTO DE ARTES
Aquisição: *af autora*
Classe:
Data de recebimento: *3-1-07*
Registro nº: *T. 699*
Data: *03-1-07*

759
P461a

P453a

Perotti, Maria Beatriz

Abstração e contemporaneidade : vestígios da visualidade urbana na linguagem artística / Maria Beatriz Perotti. - São Paulo : [s.n.], 2006. 120 f. + 97 il.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Pintura. 2. Desenho. 3. Fotografia.

CDD – 759
741



MARIA BEATRIZ PEROTTI

ABSTRAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE
VESTÍGIOS DA VISUALIDADE URBANA NA LINGUAGEM ARTÍSTICA

Influências do olhar urbano no código artístico contemporâneo.

Ação e representação.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Instituto de Artes da Unesp-campus de São Paulo

Pós-graduação em Artes. Área de Concentração: Artes Visuais/ Processos e
Procedimentos Artísticos



Aos meus pais José e Lília, pela força e incentivo.

Aos meus filhos Anna Carolina e Arthur, que no convívio diário ensinaram-me o verdadeiro significado de família.

Ao Ricardo, companheiro dedicado, pelo apoio, paciência e amor.



Agradecimentos

Ao Dr. Samuel Guendler, pela generosidade e paciência de profissional gabaritado, que por inúmeras vezes colocou-me no caminho correto.

Ao Prof. Dr. Omar Khouri pela orientação e norteameto do processo.

Aos colegas do Colégio Dante Alighieri pelo incentivo e colaboração.

Aos amigos, pela compreensão da minha ausência.

A Carlos Arruda Camargo pelas idéias sempre inteligentes e eficientes.

A Gustavo Guatelli e Thais Silva Sarkosi, por me ajudarem nos problemas de última hora.

A Fabiana Carelli, pela revisão carinhosa deste texto.

A Prof. Dra. Elide Monseglio (*in memoriam*), pelo apoio e direcionamento de caminho.

A colega Rita Ferreira, pelas informações e incentivo.

A Prof. Dra. Maria Antonieta Z. P. Vilela, por tantos anos a mim dedicados no ensino da arte.

Ao amigo Sérgio Niculitcheff, a quem devo minha vinda à Unesp.

A Unesp, pela oportunidade de cursar o mestrado.

A todos os professores e funcionários da Unesp, pela atenção e dedicação.

A todas as bibliotecárias, que bondosamente me auxiliaram na pesquisa.

A todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.



Se a natureza e os frutos do acaso são passíveis de interpretação, de tradução em palavras comuns, no vocabulário absolutamente artificial que construimos a partir de vários sons e rabiscos, então talvez esses sons e rabiscos permitam, em troca, a construção de um acaso ecoado e de uma natureza espelhada, um mundo paralelo de palavras e imagens mediante o qual podemos reconhecer a experiência do mundo que chamamos de real.

Alberto Manguel



Resumo

Na complexa tentativa de se comunicar, o artista sai em busca de inspiração, tateando horizontes à procura de imagens interessantes para o seu trabalho. Essa procura estimula os sentimentos mais profundos e inconscientes da memória, na direção do ato de dar existência a algo que fale de si e do mundo, numa produção que possui a qualidade de ser única, exclusiva. Os modernistas foram os primeiros a se lançar rumo ao desconhecido, na pesquisa de novas linguagens artísticas, atuais e condizentes com os novos paradigmas que a vida impingia. De Paul Cézanne à Escola de Nova York, a abstração encontrou um terreno cada vez mais fértil. No Brasil, movimento semelhante aconteceu. Artistas comprometidos com o desenvolvimento de trabalhos significativos promoveram grandes mudanças. Instalou-se a contemporaneidade e sua conseqüente liberdade: ideológica, temática e técnica. A autora baseia sua produção artística na abstração informal da linhagem do Expressionismo Abstrato para o desenvolvimento de seu material expressivo, seja pintura, desenho ou fotografia. Discute suas obras e as relaciona com as de artistas contemporâneos de características afins, traçando paralelos e analogias. Coloca em discussão o quanto de influência recebeu do meio em que vive, a cidade de São Paulo, e de que forma foram introduzidas em seu trabalho as mensagens visuais urbanas captadas pelo olhar.

Silencioso, o processo criativo contém uma infinidade de passos que o artista ansioso faz rumo ao acerto. O texto que se segue relata justamente os passos e pretensões de uma artista, os procedimentos que utiliza e suas aspirações no livre exercício de fazer arte.

Abstract

In their complex attempt to communicate, artists gain the world in their search for inspiration, groping horizons looking for interesting images for their work. This search stimulates the more profound and unconscious reminiscences, which are awakened in order to give existence to something that speaks about the artist and the world, towards the making of a single and exclusive piece of art. The Moderns were the first to launch themselves into the unknown, developing newer artistic languages which were considered more suitable for the new paradigms of life. From Paul Cézanne to the School of New York, the abstraction found a more and more fertile ground. The same trend found place in Brazil: throughout the 20th Century, many Brazilian artists compromised with the development of a significant work promoted great changes in the national art landscape. The consequence of contemporaneity was an ideological, thematic and technical freedom.

The author of this thesis has grounded her artistic creation (painting, drawing and photography) on the patterns of the informal abstraction developed by the Abstract Expressionism. Here, she analyzes her works in contrast with the works of other contemporaneous artists who have adopted similar artistic styles, tracing analogies and parallels. She also discusses how the influence exerted by the environment where she lives, the city of São Paulo, Brazil, in the form of its urban visual messages caught by the eye, was incorporated to her artistic production.

The creative process, which is silent, implies an infinity of steps that the anxious artist takes towards the best. The text that follows tells about the intentions and the steps of an artist, the procedures she adopts and her yearnings about the free exercise of making art.

SUMÁRIO

Introdução.....	pág. 1
Capítulo I: Referências históricas: visualidade e identificação.	
- Panorama Internacional.....	pág. 11
- Panorama Nacional.....	pág. 39
- Considerações sobre abstracionismo.....	pág. 50
Capítulo II: Poéticas da imagem e procedimentos técnicos. Análise de contemporaneidade, criatividade e expressão.	
- Introdução ao tema.....	pág. 56
- Referências contemporâneas e similitude de procedimentos técnicos.....	pág. 58
- Inserção nas artes.....	pág. 70
- Apresentação e fundamentos.....	pág. 73
- Pintura: Primeiro momento.....	pág. 77
- Pintura: Segundo momento.....	pág. 81
- Desenhos.....	pág. 83
- Fotografia.....	pág. 86
- Fotos: Torres.....	pág. 87
- Fotos: Reflexo.....	pág. 88
Capítulo III: Cidade, imagens e memória. Percurso do olhar.	
- Localidade e reconhecimento do espaço.....	pág. 90
- Novo e velho. Passado, transitoriedade e memória.....	pág. 102
- Nós e o meio ambiente. Ato perceptivo e espaço visual.....	pág. 105
Considerações finais.....	pág. 111
Conclusão.....	pág. 115
Bibliografia.....	pág. 116

ÍNDICE DE IMAGENS

Bloco de Imagens do Capítulo I

Panorama Internacional

Figura 1 e 2: Paul Cézanne

Figura 3: Claude Monet

Figura 4: Vincent Van Gogh

Figura 5: Henri Matisse

Figura 6: Umberto Boccioni

Figura 7: Wassily Kandinsky

Figura 8: Paul Klee

Figura 9: Kasimir Malevich

Figura 10: Marcel Duchamp

Figura 11: Max Ernst

Figura 12: Juan Mirò

Figura 13: Pablo Picasso

Figura 14: George Braque

Figura 15: Piet Mondrian

Figura 16: Jackson Pollock

Figura 17: Mark Rothko

Figura 18: Franz Kline

Figura 19: Willem de Kooning

Figura 20: Clifford Still

Figura 21: Mark Tobey

Figura 22: Robert Motherwell

Figura 23: Barnett Newman

Panorama Nacional

Figura 24: Antônio Bandeira

Figura 25: Roberto Burle Marx

Figura 27: Maria Bonomi

Figura 28: Manabu Mabe

Figura 29: Tikashi Fukushima

Figura 30: Tomie Ohtake

Figura 31: Flavio Shirò

Figura 32: Yolanda Mohalyi

Figura 33: Franz Krajcberg

Figura 34: Iberê Camargo

Figura 35: Arcângelo Ianelli

Bloco de Imagens do Capítulo II

Referências Contemporâneas

Figura 36: Jorge Guinle

Figura 37: Beatriz Milhazes

Figura 38: Cristina Canale

Figura 39: Daniel Senise

Figura 40: José Bechara

Figura 41: Niura Belavinha

Figura 42 e 43: Anselm Kiefer

Pintura Primeiro Momento

Figuras 44, 45, 46, 47, 48, 49 e 50.

Pintura Segundo Momento

Figuras 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61.

Desenho

Figuras 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71.

Fotos: Torres

Figuras 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87.

Fotos: Reflexo

Figuras 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97.

Introdução

Para além da linguagem, que sempre reflete uma concepção de mundo e implica a idéia de relação, não há senão a singularidade, a irrelatividade, a inexplicabilidade, mas também a incontestável realidade da existência. O artista existe, e existe porque faz: não diz o que deve ou quer fazer no e para o mundo, cabe ao mundo dar um sentido ao que faz (Argan 1998: 538).

Desde muito cedo me interessei pelas Artes Visuais. Por volta dos oito anos já desenhava com alguma facilidade, observando revistas, objetos e paisagens que meu olhar infantil selecionava. Ao perceber essa aptidão, meu pai, também apreciador da arte, incentivou-me comprando tintas, pincéis e materiais diversos para que eu desse início a um aprendizado autônomo.

No começo, apenas observava e copiava o que via. Depois percebi que me agradava modificar o que estava vendo. Alterar as cores, introduzir linhas, criar novos planos, interferir no equilíbrio e simetria.

A vida artística, então, foi crescendo paralelamente ao meu crescimento físico: naturalmente.

Nasci e vivi em São Paulo, sempre impressionada com a grandeza da metrópole. Seus arranha-céus, seus monumentos e casarões. A avenida Paulista e o centro me encantavam, primeiro pelo contraste da arquitetura, e, segundo, pelo pulsar da vida que habita essas regiões. Esse corre-corre energético e vibrante mantinha aceso o interesse e a inquietação necessários ao ato criativo.

Adolescente, fazia visitas ao Masp, ainda quando as obras eram protegidas por vidro, no projeto original de Lina Bo Bardi. Levava prancheta, máquina fotográfica, lápis e papel. Sentava-me diante das telas e, por vezes, não via o tempo passar. Meu estudo era quase um trabalho documental.

Na FAAP, Fundação Armando Álvares Penteado, durante meu curso de graduação (fiz licenciatura em Artes Plásticas com duração plena), pude dar início a algo que até então era só talento e vontade.

Cursei a FAAP de 1977 a 1980. Período fértil para as artes: dali saíram os principais expoentes da Geração 80. Tive ótimos professores, como Nelson Leirner, Vlavianos, Regina Silveira, Evandro Carlos Jardim, Julio Plaza, Ubirajara Ribeiro, entre outros. E colegas que atualmente ocupam lugar de destaque no circuito das artes: José Leonilson (já falecido), Leda Catunda, Adriana Rocha, Ana Tavares e outros.

Foi um aprendizado valioso, básico para a formação do meu pensar e fazer artísticos. Fiz também alguns cursos de aperfeiçoamento e especialização, em desenho, fotografia, pintura e história da arte.

Devo citar o ateliê de Carlos Alberto Fajardo e Paulo Whitaker como fundamentais à minha evolução artística, tanto na prática de trabalhos plásticos quanto na aquisição teórica de conhecimentos.

Os cursos de história da arte do Masp e com o crítico de arte e historiador Rodrigo Naves foram essencialmente importantes, pois nessa época muitos conceitos se transformaram ou se consolidaram, no que se refere ao meu modo de ver a arte.



Morei em Bragança Paulista, estado de São Paulo, durante onze anos, de 1983 a 1994. Nesse período tive dois filhos e me ausentei temporariamente da profissão. A volta ao trabalho artístico se deu por volta de 1992, quando conheci Paulo Whitaker, que me fora apresentado por Adriana Rocha, minha amiga desde a época de faculdade. Comecei a freqüentar seu ateliê, a princípio como aluna e depois dividindo o espaço, em 1995, ano em que retornei a São Paulo definitivamente. Foram anos produtivos. Com apurado olhar de artista disciplinado e professor dedicado, Paulo Whitaker acompanhou meu trabalho e ajudou-me a retomá-lo, reestruturando-o.

Meu regresso a São Paulo facilitava muito o acesso aos meios artísticos. As exposições, palestras, *workshops*, cursos e contatos com artistas se reiniciaram vigorosamente.

Participei de salões e exposições individuais importantes dentro e fora de São Paulo, como por exemplo a exposição do projeto Macunaíma, no Museu Nacional de Belas Artes, na galeria da Funarte, Rio de Janeiro, em janeiro de 1996, tendo como curador Fernando Cocchiarale.

Em 1996, mudei de ateliê para a Rua Frederico Steidel, dividindo o espaço com Luis Solha, Sérgio Niculitcheff, Adriana Rocha, Renata Barros, Marco Paulo Rolla, Vera Martins. Em 1998, nova mudança de ateliê. Desta vez fomos, quase todos, para a Rua Fradique Coutinho, na Vila Madalena.

Outras exposições se sucederam. Entre elas, a na Galeria Sesc Paulista, com texto crítico de Maria Alice Milliet, em 1999; a no Centro Cultural UFMG, em Belo Horizonte, com texto de Rejane Cintrão, em 2001; a na Galeria Val de Almeida Junior, juntamente com Sérgio Niculitcheff, em 2002.



Inicialmente, minha visão era a do concretismo: linhas retas matematicamente traçadas, utilizando figuras geométricas e efeitos visuais sobre papel *canson*.

A linha aos poucos perdeu a rigidez do traço, ganhou a soltura do gesto, que antes alisava perfeitamente a superfície e depois, ao contrário, queria dominá-la.

Interessei-me pelo Informalismo do pós-guerra e pela atitude artística dos artistas desse período, impetuosos, libertos da opressão do modelo, na direção pura e simplesmente do fazer arte, da liberdade criativa e da expressão individual. Fixei minha pesquisa plástica nessa direção, que é justamente o assunto a ser discutido nesta dissertação.

Meu objeto de estudo é meu trabalho artístico: pintura, desenho e fotografia, e o que o envolve. O contexto histórico, influências adquiridas, tanto no âmbito de obras artísticas quanto da visualidade do entorno, preferências individuais e olhar direcionado. Até que ponto fui influenciada pela visualidade do meio urbano e de que forma foi incorporada.

Há muito tempo venho querendo traçar relações e levantar questões sobre meu trabalho. O ato de criar é solitário e intuitivo. Manifesta-se de muitas formas, trafegando do consciente ao inconsciente, e possui tantas facetas que o pensamento por si só não consegue organizar. Ao artista ensimesmado e recluso no ateliê se torna impossível obter as respostas necessárias às indagações naturais que vão surgindo durante o processo de criação, dando origem a muitas dúvidas.

Tenho como propósito fundamentar esse percurso, com a clareza da escrita e do raciocínio lógico, comparando, estabelecendo ordens e critérios, comentando e analisando a natureza dos assuntos em questão.

Não é tarefa fácil a alguém acostumado ao "deixar fluir", ao olhar que permite ver o que os outros não vêem, à mente que divaga em busca de inspiração. Porém, aproveito a oportunidade, tentando ser o mais lúcida possível em minhas colocações.

Num primeiro capítulo, discorro sobre onde meu olhar pousou e quais artistas me interessaram como atitude e obra. Faço uma breve análise histórica, política e social sobre o terreno em que a abstração se fundou. Para tanto, descrevo um percurso a partir da dúvida de Cézanne até o expressionismo abstrato da Escola de Nova York, pontuando esse caminho. Traço um paralelo com o Brasil na mesma época e os principais artistas abstracionistas, ou seja, aqueles por quem fui de alguma forma influenciada e que trouxeram novas informações ao meu trabalho.

É no período pós-guerra que se encontram minhas fontes, principalmente nos trabalhos de Jackson Pollock e Mark Rothko, nos Estados Unidos, e de Antônio Bandeira e Arcangelo Ianelli, no Brasil.

Faço considerações sobre o abstracionismo em geral, citando diversos autores e relacionando atitudes artísticas com períodos históricos.

As modificações da sociedade e o comportamento artístico com o advento das vanguardas abraçando a contemporaneidade, é o assunto em pauta nesse capítulo, que se denomina "Referências históricas: visualidade e identificação".

No segundo capítulo, que se intitula "Poéticas da imagem e procedimentos técnicos: análise de contemporaneidade, criatividade e expressão", faço referências a artistas contemporâneos e suas técnicas artísticas, pela analogia de procedimentos e pelos quais nutro simpatia profissional, artistas de mesma geração e que de algum modo despertam meu interesse em problemáticas de mesma ordem, sejam artísticas ou técnicas. São eles o grupo Casa 7, Geração 80, Jorge Guinle, Beatriz Milhazes, Cristina Canale, Daniel Senise, José Bechara, Niura Bellavinha e Anselm Kiefer.

Explico meu próprio proceder artístico, colocando-o segundo os paradigmas da imagem, apontados por Lúcia Santaella, analisando relações entre a pintura, o desenho e a fotografia.

No terceiro e último capítulo, "Cidade, imagens e memória: percursos do olhar", verifico de onde se originou o olhar que se manifesta na pintura, na fotografia e no desenho, suas apreensões visuais. Que caminhos percorreu, quais imagens selecionou o olhar cosmopolita e em que se deteve.

Analiso a cidade e seus elementos, sua iconografia, seus ruídos visuais, suas cores, seu verticalismo, seu grafismo caótico, suas inter-relações. Coloco-me dentro do contexto urbano e investigo de que forma se sedimenta a memória urbana e qual o impacto dessas imagens no meu trabalho. Encerro com as considerações finais e a bibliografia.



Capítulo I

Referências históricas.

Visualidade e identificação.



Neste capítulo, discorro sobre minhas tendências artísticas, localizando artistas como fonte de inspiração, de aprendizado e que, de alguma forma, foram importantes e influenciaram minha produção gráfica, pictórica e fotográfica, no decorrer da minha vida como produtora de linguagem.

Muitas vezes não sabemos que estamos sendo influenciados, ou que o que vemos chama tanto a nossa atenção. Quando nosso olhar se volta momentaneamente para um conjunto de obras ou o trabalho específico de um determinado artista, que sorve inteiramente nossa atenção (e mente) como num transe hipnótico, nos entregamos sem resistência, imersos e extasiados, à mais absoluta contemplação. Essa percepção rapidamente se instaura em departamentos de nossa inteligência, fragmentando o todo e, por intermédio de criteriosa escolha, nesse instante, nosso cérebro faz a captação e o processamento de partes interessantes que intuitivamente selecionamos. Fazemos isso, às vezes sem perceber (e sempre)...

A apreensão de imagens diferenciadas, vindas de direções diversas, captadas em diferentes variáveis de tempo e espaço, forma nosso repertório visual. Somos proprietários de vasta coleção de imagens fragmentárias que, aprisionadas pelo olhar, são guardadas na gaveta da memória.

Esse conjunto formado por elementos visuais compositivos, tais como linhas, formas, volumes, massas e cores, vem à tona na proporção em que são “chamados” para integrar uma representação, concretamente. O que nos difere de outros artistas é a subjetividade com que lançamos mão das parcelas visuais



acumuladas durante anos da experiência do olhar, acrescidas do valor estético que damos a elas, individualmente.

É assim que convertemos o que é mentalmente visível, abstrato, em matéria sensível, plasticamente consistente. Pelo auxílio de técnica adequada por nós escolhida, podemos chamar essa produção de trabalho artístico ou dar a ela, se assim o merecer, a designação de obra de arte. Não tão simplesmente assim, mas dessa maneira, convertemos imagens mentais, como no meu caso, em pintura, desenho ou fotografia. Artesanalmente produzidos, ou com o auxílio de outro instrumental, essas três modalidades artísticas fazem parte dos processos que utilizo para a criação da imagem em trabalhos plásticos.

Sempre fui seduzida pela pintura. Recém-saída da faculdade, em 1980, utilizei como suporte o papel e a tinta guache em trabalhos de pintura perfeita e lisa com linhas geométricas, matematicamente traçadas, com régua e tiralinhas. O concretismo lógico, intelectual e racional chamava minha atenção na utilização das cores e formas vibrantes, fornecedores de imagens precisas que davam a ilusão de movimento, a arte óptica. Artistas como Ivan Serpa, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima e Luís Sacilotto foram por mim admirados em suas composições. Tendo a vibração óptica por ponto de apoio fundamental em seus trabalhos, espécie de “barroco da tridimensionalidade”, na definição de Cordeiro, o grupo Ruptura, como era chamado, pretendia fazer do tempo uma nova dimensão, ao lado da importância dada à pintura espacial bidimensional por Malevitch e Mondrian (Pontual s/d: 47).



A forma pura, limpa, a eliminação do objeto, a harmonia segundo dois movimentos básicos, horizontal e vertical, nesse momento constituíram, para mim, valores de referência e foram fios condutores para o desenvolvimento da pintura que vinha realizando.

Quando a pintura abandona a representação, a tela em branco deixa de ser mero suporte para transcender-se, tornar-se especial, e empresta espaço para o surgimento da obra. Palco de grandes modificações e inovações nas artes e na sociedade, o mundo na época do entre guerras favorecia a abstração. Foi nela que me fixei, porém em época bem posterior.

O trabalho retilíneo e perfeito deu lugar ao gesto amplo e solto. As cores puras, por sua vez, foram abandonadas na direção de uma busca mais elaborada por tons feitos em ateliê, através do apuro nas misturas entre pigmentos.



Panorama Internacional: O Caminho da Abstração

Mais do que traçar um breve panorama histórico da arte, é importante relacionar posturas artísticas e métodos de pesquisa de artistas de renomada potência criativa, empenhados no compromisso de realizar transformações de significativo valor, na busca da expressão como tradução de um pensamento, de um *logos* íntimo e infinito que dá novo sentido à vida. No espetáculo de pintar como se nunca houvesse pintado, o artista atinge sua plenitude e coloca-se inteiro em seu trabalho. Lança sua obra e a presentifica. Se for bem sucedida, a obra tem o estranho poder de falar por si, toca o observador, sem que se façam necessárias quaisquer justificativas ou uso de palavras. O espectador sai de sua passividade e reconhece na obra o artista. O convite que recebe neste momento é o de ver além do olho, pois tem diante de si uma nova abordagem artística, cujo objetivo é não mais o de mostrar o mundo tal como ele é, mas subvertê-lo, permitindo que a percepção se faça através de todos os órgãos dos sentidos. Essa atitude se verifica e se torna verdade, no momento em que o artista autoriza a si mesmo o uso de uma liberdade criadora pura permitindo que intuição e inconsciente participem do ato criativo. Como a arte não atua apenas no setor estético visual, a modificação se faz sentir nas relações entre homem e sociedade, em sua postura e pensamento.

O caminho da arte moderna de ruptura com a dependência dos objetos, no qual a natureza se destituiu de seus atributos convencionais para comungar com as percepções e sensações pessoais do artista, nos revela hoje um mundo de outra ordem. Esse percurso se consolidou entre Cézanne e Mondrian. Parece-me

interessante salientar, a seguir, alguns artistas de participação importante e papel fundamental nas passagens e transições da arte até o aparecimento da abstração e sua instalação, que é meu foco de interesse.

Paul Cézanne (1839-1906), trabalhador incansável, concebeu a pintura como pesquisa. Sua obra foi o ponto de apoio sobre o qual se sedimentaram as linguagens artísticas subseqüentes. Cézanne não aceitou a pintura puramente visual de seus companheiros impressionistas, mas construiu suas imagens com densas camadas de cores escuras e contrastantes. Usou a espátula em busca de renovação e da conquista da liberdade, nas quais a “operação pictórica não reproduz, e sim produz a sensação” (Argan 1998: 110). Construiu massas e volumes por intermédio da cor. Dizia ser necessário curvar-se diante da obra perfeita da natureza. Colocava acima de tudo o intelecto no confronto com as questões essenciais em sua pintura, em que o desenho resulta da cor, e não há distinção entre eles. Contornos, retas e curvas instalam-se como linhas de força, vibrando no espaço constituído: “o desenho e a cor não são mais distintos, pintando, desenha-se; mais a cor se harmoniza, mais o desenho se precisa” (Ponty s/d: 303). É um mundo que impede toda característica humana. Mesmo na pintura de um retrato, o caráter inumano está presente: ele pinta-o como objeto. Em uma carta escrita em 1904, Cézanne defende que é preciso “tratar a natureza conforme o cilindro, a esfera, o cone, o conjunto posto em perspectiva” (Argan 1998: 112), podendo-se ver nessa sua frase uma antecipação do Cubismo, movimento que inquestionavelmente descende de sua pintura. O objeto, em Cézanne, não fica mais imerso nos reflexos, como nos impressionistas, mas



emana luz de seu interior, resultando em materialidade e solidez. A intensidade de seus movimentos, o ritmo, as largas pinceladas transparentes decompõem a imagem num contínuo facetamento, criando um dinamismo do espaço (ver as últimas pinturas do Monte Sainte Victoire) (**figura 1 e 2**).

Os pintores do impressionismo francês, precursores da arte moderna, criaram nova ordem de visualidade pictórica: “da realidade externa só era legitimamente pictórica a impressão colorista constantemente mutável” (Santaella 1997: 178).

Cada cor na natureza provoca, numa espécie de repercussão, a visão de sua complementar, e essas complementares se exaltam. Utilizando apenas as sete cores do prisma, os impressionistas, por meio de pequenos toques justapostos, na busca das aparências, procuravam restituir à pintura a maneira pela qual os objetos atingem a visão e atacam nossos sentidos. A decomposição das cores locais em suas complementares favorecia a vibração dos fenômenos naturais, devolvendo seu invólucro luminoso.

Já em **Claude Monet** (1840-1926), a finalidade da sua pesquisa artística era exprimir a sensação visual em sua absoluta imediatez. Pintando sempre ao ar livre, seu tema de estudo eram as transparências da água e da atmosfera. O artista dissecava as aparências, eternizando o instante refletido, pintando a descontinuidade do tempo. A pintura não deveria, para ele, representar o que está diante dos olhos, e, sim, o que está na retina do pintor. As cores são os elementos construtivos do quadro. Monet estabeleceu uma estrutura radicalmente nova,



descobriu uma nova sensação visual. “É sempre o estudo das refrações, difrações, reflexos e dissolvências que Monet iniciará muitos anos antes, às margens do Sena, e levará até o fim. Um estudo que, em última análise, pretende separar a imagem, como fato interior, da exterioridade e objetividade da coisa” (Argan 1998: 99). “Coisa” que é só vista em parte, envolta numa atmosfera vaporosa, numa bruma, apresentada apenas parcialmente, parecendo brotar de nossa imaginação.

Nos seus últimos quadros, o Monet da fase final, da série *Nymphéas*, nos mostra a mais radical supressão de valores já vista na pintura dessa época, e até hoje influencia artistas interessados na dissolvência da imagem (**figura 3**).

A pintura de **Vincent Van Gogh** (1853-1890) encontra-se nas raízes do Expressionismo, como proposta de uma “arte ação”. Interessavam-lhe relações de força: atração, tensão, repulsão, entre as cores no interior do quadro. Em função disso, a imagem tende a se deformar, a se distorcer.

Sua pintura era o retrato constante de suas aspirações internas, sua natureza instável e conflituosa e seus desejos latentes. Não há consciência que não se module pelas pulsões obscuras do nosso inconsciente. Acredito ser possível estabelecer aqui uma relação com Freud e a psicanálise, na percepção de que intuições e *insights* se sucederam no decorrer do trabalho criativo de Van Gogh, no qual ecos do passado, confrontos, devaneios e impulsos de uma mente perturbada se debateram na tela e, na sublimação de seus instintos mais profundos, geraram um corpo de obras digno de ser lembrado por toda a eternidade (**figura 4**):

Pela aproximação estridente das cores, pelo desenvolvimento descontínuo dos contornos, pelo ritmo cerrado das pinceladas, que transformam o quadro numa composição de signos animados por uma vitalidade febril e convulsa. A matéria pictórica adquire uma existência autônoma, exasperada, quase insuportável; o quadro não representa: é. (Argan 1998: 125).

No *fauvismo*, a razão histórica era o compromisso de enfrentar com plena consciência a situação presente. Uma sociedade que não preferia a conciliação, mas as divergências entre cultura latina e germânica, motivos de disputa que logo conduziriam à guerra.

O grupo dos *fauves* não era homogêneo e não tinha programa definido; porém, o principal objetivo de sua pesquisa era a função plástico-construtiva da cor, entendida como elemento estrutural de visão.

Personalidade de destaque do grupo dos *fauves*, **Henri Matisse** (1869-1954) retomou o tema clássico e “mediterrânico” de Cézanne e combinou-o com o tema do mitologismo primitivo e oceânico de Gauguin. Entendia que a arte era feita para decorar a vida dos homens. Impregnada da expressão da alegria, a cor se espalha por todo o seu espaço pictórico, junto com os arabescos coloridos. Esses dois elementos sustentam-se, impulsionam-se e acentuam-se, num interminável *crescendo* (**figura 5**).

O futurismo italiano é o primeiro movimento que pode se chamar de vanguarda. “Entende-se por vanguarda”, segundo Argan, “o movimento que investe um interesse ideológico na arte e subverte radicalmente a cultura e até os costumes sociais, negando o passado e substituindo a pesquisa metódica por ousada experimentação na ordem estilística e técnica” (Argan 1998: 310).

As vanguardas são um fenômeno típico de países menos desenvolvidos culturalmente e apresentam-se contra a cultura oficial, aproximando-se dos movimentos políticos progressistas. Revolucionárias, de renovação e, às vezes, extremistas, as vanguardas normalmente são impulsionadas por intelectuais artistas.

O movimento futurista abriu-se com um manifesto escrito por Marinetti. Pregava uma arte que expressasse “estados de alma”, exaltasse a ciência e a técnica e negasse radicalmente o passado. No futurismo, o movimento físico, a velocidade, permitiam a fusão entre objeto e espaço. A ação do artista, mais que seu raciocínio, devia aplicar-se à realidade, intensificando seu dinamismo. O mais importante representante do futurismo nas artes plásticas foi **Umberto Boccioni** (1882-1916), que estudou o movimento de uma figura nua e os efeitos físicos da mobilidade e imobilidade, teorizando a “síntese dinâmica” (figura 6).

O movimento *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), fundado por **Wassily Kandinsky** (1866-1944), admitia a possibilidade de uma arte não figurativa num plano teórico. Formulava a renovação necessária da arte como a vitória do irracionalismo oriental sobre o racionalismo artístico ocidental.

Foi Kandinsky pioneiro da pintura abstrata. Teceu lentamente a teia pictórica que o levaria à abstração. Por meio de trabalho paciente de intensa reflexão, fez da prudência sua estrela-guia, num caminho até então obscurecido por padrões fortemente enraizados em torno do objeto, da figuração e do real. Artista sensato agia sempre de acordo com suas convicções mais íntimas, atento às suas necessidades interiores. Defendia o equilíbrio entre razão e emoção, em que movimentos inconscientes e intuitivos deveriam se alternar com movimentos conscientes, cerebrais. Por intermédio da experiência de muitos anos, aprendeu a controlar a pulsão interna, o gesto frenético, a tensão do corpo e o entusiasmo em demasia, canalizando a força criadora, dominando-a em benefício da obra, sem se esgotar. Sábio e disciplinado, construiu com sensibilidade e alma sua trajetória.

Falava sobre o “conteúdo semântico das formas” como um conteúdo-força, que toda forma e cor possui e que suscita movimentos espirituais diferentes. As possibilidades combinatórias são infinitas, assumem significados e se tornam significantes na consciência de quem percebe. Para Kandinsky, “o signo não pré-existe, é algo que nasce do impulso profundo do artista e, portanto, é inseparável do gesto que o traça” (Argan 1998: 318).

Sobre a supressão do objeto na pintura, Kandinsky demonstrava a necessidade de um receptor evoluído para sua compreensão e acreditava que a evolução da arte se faria nessa direção. Acreditava, ainda, que todo processo evolutivo se fazia por acúmulo, por somatória de saberes e experiências. Longe de ser anulada pela nova, a sabedoria anterior era sustentáculo, alicerce para a construção de novos conhecimentos e idéias que se desenvolviam a partir dela.

Para ele, princípios novos não caíam do céu, mas estavam em relação de causa e efeito com o passado e com o futuro.

A faculdade de estar absorvido pela arte quase que organicamente, de tê-la sempre dentro de si desde criança, impregnado de memória visual e de sensações de força interior no impulso necessário de fazer arte, foi terreno mais que fértil para que Kandinsky incorporasse e levasse adiante um passo tão importante e decisivo para a história da arte. A alma mantida num estado de vibração constante, a busca da composição, a liberdade criativa e a possibilidade de um encontro consigo mesmo propiciaram o aparecimento da abstração.

Kandinsky era extremamente cuidadoso no que se referia ao conteúdo formal de seu trabalho. Não queria simplesmente “inventar” formas, pois não se encontram formas “à força”, todo artista deve respeitar seus limites e sua natureza. O que deveria substituir o “objeto faltante” tinha de nascer espontaneamente, no exercício da pintura. Essa concepção é um processo espiritual, de maturação interior, em que mente e corpo trabalham em conjunção. Esse momento, que às vezes parece durar toda uma eternidade, vem seguido de um prazer inigualável, feliz, e a tensão da espera dignifica ainda mais o resultado. Nas palavras do artista, “o tempo impele os homens – mas o que impele depressa demais, seca ainda mais depressa – sem profundidade, não há altitude” (Kandinski 1990: 224).

Quanto mais manipulava as formas abstratas, mais Kandinsky se sentia à vontade nesse território desconhecido. Penetrando cada vez mais fundo no essencial, de acordo com o “princípio da necessidade interior”, seu desafio era o de combinar e dosar o que era velado e o que permitia ser desnudado, levando à

descoberta de novos desafios para a composição. Sempre evitou a sedução do ornamental e do decorativo: considerava-os perigosos ao ato pictórico, por gerarem normalmente pinturas belas, porém inexpressivas.

Um dos gêneros da pintura de Kandinsky, as *Improvisations*, são expressões inconscientes, com frequência formadas subitamente e de natureza interior, que se apresentam como movimentos sígnicos, sem ordem ou suporte estrutural. Essas imagens não eram provenientes de objetos definidos nem fragmentos de imagens existentes, não possuíam relação com coisas reconhecíveis. Sem o objeto, a pintura ganhou novas possibilidades, e os meios de expressão se multiplicaram ao infinito.

No plano em que nada era reconhecível ou objetivado, a impressão visual se traduzia em estímulo, ao fazer da pintura expressão de subjetividade. Ainda segundo Kandinsky: o quadro não é uma transmissão de formas, é uma transmissão de forças (**figura 7**).

Outro importante artista foi **Paul Klee** (1879-1940), que possuía um princípio comum com Kandinsky: para ele “a categoria do significante é incomensuravelmente mais ampla e mais aderente à realidade da existência do que a categoria do racional” (Argan 1998: 318). Também para Klee, a arte era operação estética, comunicação intersubjetiva. Torna-se fundamental o recurso gráfico de primeira infância, não como condição de inexperiência, mas de limpidez expressiva do inconsciente, em que tudo se dá por imagens e signos. Na obra de Klee, de sólida concepção, as imagens se decompõem e recompõem, alógicas, porém vitais e sensíveis: “em Klee, a operação artística recorrendo a meios

técnicos torna visível seus movimentos, do olho, do braço, da mão e de todo o seu ser de artista sensível aos impulsos da memória inconsciente” (Argan 1998: 323) (figura 8).

Kasimir Malevich (1878-1935) empreendeu uma pesquisa metódica sobre a estrutura funcional da imagem. Em busca do rigor formal, procurou nos antigos ícones russos as raízes de seus significados e símbolos expressivos.

Propôs, de acordo com a revolução social e poética em andamento, uma transformação radical, um mundo destituído de objetos, nações, passado e futuro, no qual sujeito e objeto fossem reduzidos ao “grau zero”. Para Malevich, no período suprematista, o quadro não era um objeto, mas sim um instrumento mental, uma estrutura, um signo, como equação entre o mundo interior e exterior. Esse programa não teve seqüência na Rússia, porém exerceu influência na Alemanha, na formação da *Bauhaus* (figura 9).

O movimento Dada foi uma contestação absoluta de todos os valores, a começar pela própria arte. Surgiu quase simultaneamente em Zurique (1916) com *Hans Arp* (1886-1966), *Tristan Tzara* (1896-1963), *Hugo Ball* (1886-1966), e nos Estados Unidos, com **Marcel Duchamp** (1887-1968) (figura 10) e *Francis Picabia* (1879-1953) (europeus), um fotógrafo norte-americano, *Alfred Stieglitz* (1864-1946), e outro pintor e fotógrafo norte-americano *Man Ray* (1890-1976). *Max Ernst* (1891-1967) e *Kurt Schwitters* (1887-1948) também aderiram ao movimento. O nome casual, Dada, foi escolhido ao se abrir um dicionário ao acaso.

A Primeira Grande Guerra colocou em crise toda a cultura mundial. A arte deveria, assim, deixar de ser lógica para tornar-se completamente *nonsense*, feita segundo o acaso. O trabalho artístico poderia se valer de qualquer instrumento, de qualquer técnica. Não produziria valor, mas documentaria um processo mental. A arte já não era um sinal de existência, mas de morte. Apesar disso, o acaso e o *nonsense* poderiam ter coerência e rigor.

As manifestações dadaístas eram desordenadas, escandalosas; pretendiam demonstrar a impossibilidade da relação entre arte e sociedade e afirmar que a verdadeira arte seria a anti-arte. Nos *ready mades* de Duchamp, utilitários destituídos de valor, como um mictório, uma roda de bicicleta ou um suporte de garrafas, ganharam dimensão estética, retirados de seu contexto inicial, por puro ato mental, sem, necessariamente, procedimentos técnicos.

O Surrealismo foi uma corrente organizada, mas também um produto da mentalidade da época. Pautava-se na teoria do irracional ou do inconsciente na arte. No inconsciente, pensa-se por imagens, e, como a arte formula imagens, ela era vista como o meio mais adequado para trazer à tona os conteúdos profundos do inconsciente.

O manifesto surrealista é de 1924. Segundo ele, a arte comunica-se por meio de símbolos. Muito importantes, para a criação artística, seriam a experiência onírica e as relações ilógicas do inconsciente, pois a realidade da qual se tinha consciência estava, nesse momento, desacreditada.

Como principais representantes do Surrealismo, surgiram *André Breton* (1896-1966), **Max Ernst** (1891-1967) (**figura 11**), **Juan Miró** (1893-1983) (**figura**

12), *René Magritte* (1898-1967), entre outros. O movimento ganhou também a adesão informal de **Pablo Picasso** (1881-1973), cuja aproximação com o Surrealismo Breton reconheceu, não como uma adesão, mas como uma aliança, ao declarar Picasso um “surrealista no cubismo”.

Na revolução cubista, Picasso representou a força de ruptura, e **George Braque** (1882-1963), o rigor do método. Entre 1907 e 1914, os dois artistas trabalharam juntos para a fundação da nova pintura. A estrutura da obra que criavam era formada por coordenadas cartesianas, alturas na vertical, larguras na horizontal eliminando a distinção entre os volumes e o fundo, reduzindo tudo a formas planas e justapostas. Materiais residuais também existiam no espaço pictórico, de sensação não só visual como também tátil da superfície: a colagem (figuras 13 e 14).

Embora inteiramente visual, os trabalhos de *Braque, Picasso, Juan Gris* (1887-1927) e outros cubistas tinham verdade intelectual, e não sensorial, porque operavam com a construção mental do espaço.

Paralelamente a esses grandes movimentos, entre as duas guerras mundiais, a pintura abstrata foi-se desenvolvendo com *Malevich, Mondrian e Theo van Doesburg* (1883-1931).

Piet Mondrian (1872-1944) tinha um passado como pintor figurativo quando, em Paris, conheceu o Cubismo e, captando a importância dessa mudança radical, aderiu a um rígido formalismo. Todos os quadros de Mondrian

feitos entre 1920 e 1940 possuem uma “grade” de coordenadas em telas de diversos tamanhos, com o predomínio das cores branco e preto e dos pigmentos azul, amarelo e vermelho. As linhas negras servem para separar as cores, pois em seu trabalho não deviam existir relações de força e mistura de cores, mas relações métricas, proporcionais. (Em meus trabalhos iniciais, concretos, baseava-me nestes mesmos conceitos: pureza de forma e cor, tendo como valores essenciais plano, linha e cor, animados visualmente numa composição perfeitamente traçada, proporcional e equilibrada).

O postulado moral de Mondrian, segundo Giulio Carlo Argan, era “eliminar o trágico da vida”. O trágico a que ele se referia seria tudo aquilo que provém do inconsciente: complexos de culpa, jogos de poder, etc. Mondrian fez da pintura um projeto de vida social, no qual imaginou uma sociedade capaz de resolver seus problemas e contradições sem recorrer ao uso da violência. Em sua mente, sua pintura se enquadrava num urbanismo perfeito, e sua concepção espacial exerceu grande influência na arquitetura, sobretudo na valorização funcional dos espaços. É exemplo disso sua obra *Broadway boogie-woogie*, que tinha como referência Nova York (**figura 15**).

Após a Segunda Guerra Mundial, a Europa deixou de ser o centro da cultura artística moderna. Nova York ganhou o *status* de novo centro e ponto de referência da arte. A vanguarda parisiense a reconheceu como tal e considerou seu merecimento.

À nova arte do novo mundo foi dado o nome de expressionismo abstrato, porque a maioria dos pintores que o rótulo designava norteou-se pelo

expressionismo alemão, russo ou judaico, desprendendo-se do cubismo tardio abstrato. Todos eles, porém, partiram da pintura francesa, extraíndo dela o senso básico do estilo e a noção de uma arte maior.

Pela primeira vez na História, houve, nesse momento, uma crise simultânea de todas as técnicas artísticas, com a dificuldade da relação entre arte e sociedade. Não era possível que, diante de tantos atos de crueldade, bomba atômica, campos de extermínio, se pudessem produzir atos criativos. Nos países invadidos pelos alemães, os artistas modernos tinham passado por grandes dificuldades de sobrevivência.

Uma emigração maciça drenara as energias da Escola de Paris. De 1945 a 1950, houve a transferência de eixo gerador da Escola de Paris para a Escola de Nova York. Já que os Estados Unidos estiveram distantes da guerra, muitos artistas europeus fixaram residência em Nova York nesse período, justamente para se manterem longe dos conflitos. Entre os exilados estavam *Mondrian*, *André Masson* (1896-1987), *Fernand Léger* (1881-1955), *Marc Chagall* (1887-1985), *Ernst* e *Jacques Lipchitz* (1891-1973), além de muitos críticos, *marchands* e colecionadores. Essa proximidade favoreceu os jovens pintores americanos, que puderam assimilar a arte européia e se sentir como se estivessem no centro dela.

A tendência da época era realmente para o abandono da figuração. Em todos os movimentos e manifestos descritos anteriormente, a atitude dos artistas pedia para a abstração. Se na Europa as linguagens abstratas iam em direção a propostas bem encadeadas passo a passo, nos Estados Unidos elas vão eclodir num salto súbito, queimando etapas, à margem da tradição realista e provinciana,

até então predominante na pintura norte-americana. É quando surgem com grande vigor as pinturas de *Pollock*, *Hans Hoffmann* (1880-1966), *Clifford Still*, *De Kooning*, *Kline*, *Arshile Gorky* (1904-1948), *Tobey*, *Rothko*, *Newman*, *Motherwell* e alguns outros.

No final dos anos 40, Nova York já possuía a hegemonia nas artes, impondo à Europa sua típica pintura. De origem européia, a pintura americana tornou-se rapidamente mais audaciosa, mais literal, mais direta, mais forte que a do Velho Mundo. O principal fenômeno visual coletivo do período, a abstração, disseminou-se internacionalmente, criando uma linguagem comum nas mais diversas partes do mundo. Mirò, Mondrian, Kandinsky, Klee, Matisse, Léger e Picasso foram os artistas que influenciaram diretamente os pintores americanos no que se refere ao desenho livre, ao espaço aberto e ambíguo, ao gosto instintivo pela expressão de si e por um certo romantismo. Cada um a sua maneira, fazem a preparação do terreno para recebê-los e abrem as portas à abstração, fazendo da pintura a expressão da subjetividade. O mundo das artes se destituiu de formas e objetos reconhecíveis do mundo exterior, enfatizando signos e símbolos do mundo interior.

Os artistas americanos buscavam um estilo original, e essa originalidade era tanto nacional como individual. A intenção deles era fazer bons quadros, engajados numa disciplina severa, explicitando tudo o que antes era implícito. A rejeição a fórmulas preconcebidas e o sentimento do esforço presente em todas as obras exprimem um embate, tanto na vida quanto na criação. Havia a necessidade de inventar uma tradição pictórica inteiramente nova, na qual descobertas e inovações deviam ocorrer no presente, pois o passado, juntamente



com as dolorosas lembranças da guerra, deveria ser abandonado e superado. Nova York, o centro mundial do capitalismo, tinha a necessidade, também, de se afirmar como centro irradiador de uma nova arte.

Nesse período, por isso, ocorreram mudanças radicais: o abandono da paleta, o uso de cores não misturadas previamente, a eliminação da moldura, a utilização de novos instrumentos de pintura, o automatismo e a improvisação e a livre experimentação fizeram explodir a criação artística durante os anos 40. Estados de espírito e de mente passaram a direcionar cada pincelada e cada cor, fazendo com que a obra passasse a ser um prolongamento do ser que a criava: dentro desse pensamento, uma obra transforma-se em um conjunto, no qual uma só tela nada significava. Como disse Robert Motherwell: “Minhas telas são pedaços de um *continuum* cuja duração é minha vida e que, espero, continuará até minha morte”.

Minha empatia para com esse movimento consistiu no que se revela como sendo seus conceitos mais fundamentais: a liberdade expressiva, o respeito ao impulso criativo, a permissão de que o inconsciente exerça muitas vezes a direção e o controle da obra, numa pintura vinda de “dentro”, e que o consciente entre tomando decisões e selecionando o que deve permanecer ou não, numa soma de forças antagônicas próprias da sensibilidade do indivíduo artista.

Na dúvida de Cézanne, que ele desencadeará sobre a percepção das coisas e a adequação de suas imagens, residiu a inquietação para futuras pesquisas artísticas que se abriram rumo ao desconhecido. A identificação do Modernismo com a intensificação da tendência autocrítica iniciou-se com o filósofo

Kant (o primeiro a criticar o próprio instrumento da crítica), não para subverter os conceitos inovadores dos modernistas, mas para firmá-los ainda mais em sua competência. A autocrítica kantiana descobriu a sua mais perfeita expressão no encontro entre a Ciência e a Arte, que aproximou o fazer artístico do método científico e proporcionou novas experiências. A ânsia do artista em busca do próprio individualismo, de linguagens pictóricas e de soluções que resolvessem sua problemática estética defendendo posições e ganhando terreno em direção à liberdade de criação foi a tomada de consciência que garantiu a “mutação” da obra de arte. Como disse Hegel: “Alcançamos o limite da arte, o ponto além do qual a obra já não se dirige aos sentidos, mas ao espírito” (*apud* Lebrun 1983: 21). Momento importante da história da arte, quando a obra recebeu novo estatuto: o de ser produto destinado a gerar no seu receptor prazer puro e fazê-lo entregar-se à contemplação. A arte mudou de posição: tornou-se ação, vontade própria, livre arbítrio.

Nas idas e vindas históricas, a arte foi-se tornando bola de neve. As vanguardas, com seus manifestos e suas posições políticas e sociais, fizeram surgir o artista intelectual, determinado a tomar a frente nas mudanças, levantando a bandeira do descontentamento.

Com o Dada e Duchamp e o Surrealismo, chegamos a um nível máximo de turbulência e crise cultural: a anti-arte. A bola de neve se rompe... e culmina no pós-guerra, com o expressionismo abstrato da Escola de Nova York. O mundo já estava pronto para recebê-lo. Talvez este tenha sido um outro fator favorável ao seu sucesso.



Não irei adiante em termos de história da arte, porque o ponto fundamental de interesse para a minha pesquisa foi atingido: na *Action Painting*, discutirei alguns artistas capitais no que diz respeito às influências em que ancorei meu trabalho.

A Action Painting

Jackson Pollock (1912–1956) é, com certeza, a figura-símbolo da *Action Painting*. De início, foi um cubista tardio e um pintor de cavalete, como tantos outros expressionistas abstratos acima mencionados o foram. Norteando-se por *Picasso*, *Hofmann*, *Masson*, *David Alfaro Siqueiros* (1896-1974) (da pintura mexicana), *Miró* e *Kandinsky*, inventou uma linguagem de formas e caligrafia barrocas que deformava o espaço, moldando-o. Sua inclinação para oposições de claro e escuro e a sua capacidade de afirmar a planaridade da tela transformava a pintura numa única imagem, concentrando numa só as várias imagens distribuídas. Seguindo nessa direção, foi além do cubismo tardio. Começou a trabalhar com emaranhados de tintas metálicas e industriais de aparência agressiva, que abria e lançava e entrelaçava sobre a tela, cobrindo toda a sua superfície. Pollock não chegou nem mesmo a tocar a lona com seus instrumentos, que não eram mais os usuais (trocou os pincéis por bastões). A tinta era arremessada sobre o pano. Sob a forma de uma energia fabulosa, os “*drippings*”, produzidos entre 1947 a 1951, foram parte radicalmente nova de sua produção.

A atuação do “*action painter*” visava à conversão da tinta em massa e matéria, não sendo apenas puro movimento. Ao colocar a lona no chão, além de afastar as horizontais e verticais que o balizariam, Pollock acabou com a

frontalidade, que privilegia a visão e aumenta a presença do corpo na ação. Dentro da pintura, como ele dizia, reduzia ao mínimo o caráter projetivo sobre o suporte. Surgiu como produto, uma horizontalidade movediça que, depois da ação consumada, ganha profundidade e se transforma em superfície, numa composição “*all over*”, num sistema indiferenciado de motivos uniformes que dão a impressão de se estenderem para além da moldura, como um painel infinito ou um grande papel de paredes **(figura 16)**.

A lona estendida sob seus pés foi entendida por Pollock, metaforicamente, como plano, como linha conceitual que traçava os limites de sua ação. No único texto que publicou em vida, de 1947, Pollock declarou ter necessidade da resistência de uma superfície dura. Com a lona no chão, podia girar ao redor dela e trabalhar dos quatro lados.

Pollock também não utilizava a cor como preenchimento nem como construção do plano. Fez uma pintura na qual cor e forma coincidiam. Em sua estrita superficialidade e na evidência dos gestos, Pollock se debateu num dramático esforço em momentos de indecisão e com a conseqüente necessidade de incessantes escolhas. Como transformar em positividade momentos de máxima interrogação?

Segundo Manguel, “a solução de seu dilema estava em responder emocionalmente ao mundo, sem copiá-lo ou melhorá-lo, nem comunicar alguma coisa sobre ele, mas simplesmente compartilhar o seu impulso criativo, trazendo o artista e o espectador para dentro da própria pintura” (Manguel 2001: 43). Suas pinturas de grandes dimensões dominam o espectador por seu efeito imediato, quase como um “choque”. Imagem única, que pode ser lida num só olhar e que

subjuga, envolvendo fisicamente a quem a observa, por sua força espiritual e pessoal.

O trabalho de Pollock nos convida à contemplação. É no silêncio da atitude contemplativa que sua obra se coloca tão fortemente e se impõe diante dos nossos olhos, invadindo o espaço à sua volta, nesse ato sem palavras, na impossibilidade do dizer. Qualquer linguagem, numa tentativa de exprimi-lo, torna-se vazia e meramente especulativa, restringindo-o e transformando-o.

A pintura essencial, que unia o gesto de pintar e o de desenhar no seio de uma técnica automática, que não reproduzia os movimentos dos dedos, mas os do punho e do braço, processo entabulado por Kandinsky e Mondrian e continuado e desenvolvido por Pollock, é ainda objeto de pesquisa de alguns artistas em seus *ateliês*.

O fato é que Pollock soube reunir duas grandes tradições modernas, a integridade estrutural do Cubismo e a maneira puramente ótica e pictórica do pós-impressionismo, o que atesta seu gênio, não só como inovador, mas também como homem de síntese. Síntese que, de tão revolucionária, foi mal compreendida na época.

Pollock morreu precocemente em 1956, aos 44 anos, em decorrência de um acidente automobilístico.

Pintor americano de origem russa, **Mark Rothko** (1903-1970), de início, adotou o formato de um surrealismo pessoal. Mais tarde, por volta de 1949-50, suas telas ganharam grandes dimensões, apresentando antigas formas

simplificadas e limitadas a dois ou três retângulos de colorido luminoso e de matéria aveludada.

Para Giulio Carlo Argan, o trabalho de Rothko se inseriu inicialmente, no que podemos chamar de “impressionismo abstrato” (Argan 1998: 531). Após uma primeira identificação com o surrealismo, sua obra se aproximou de Matisse, em sua habilidade de sugerir contrastes de valor e calor em oposições de cor pura. Rothko eliminou da imagem impressionista a figuração, e nela permanece um espaço empírico, que se percebe como substância cromático-luminosa expandida e vibrante. Foi um colorista brilhante, original. Embebia sua tela com o pigmento, obtendo, assim, um efeito de tintura que aplicava generosamente sobre ela.

Nem todos os gestos, no Expressionismo Abstrato, foram amplos, largos e nervosos. Os de Rothko eram calmos, leves, uniformes, não deixavam traços. Com veladuras que permitiam a passagem da luz ou que emanavam através da cor, sua ação se realizava por meio de gradual acúmulo e refinamento da experiência pictórica. Uma tela de Rothko não é uma superfície, mas um ambiente, que envolve o espectador e abre espaço para sua imaginação (**figura 17**).

A sensibilidade dos expressionistas abstratos no domínio do inconsciente refletia uma vontade deliberada de busca de uma significação universal e também seu desejo de recuperar, em parte, a profundidade, a amplitude e a universalidade da grande pintura dos séculos precedentes, pois os expressionistas abstratos não queriam romper com a tradição, mas acreditavam que deveriam conservá-la viva e dinâmica.

De contornos brumosos e esfumaçados, os retângulos de Rothko permitem a interpretação das cores que acentuam a sua aparente simplicidade geométrica. “As harmonias sutis que nascem das vibrações coloridas nos lugares de encontro de tons adjacentes parecem gerar a luz” (Prown e Rose s/d: 177). Os espaços coloridos nunca se tocam completamente, e essa impressão faz com que o espectador se entregue inteiramente à contemplação.

De acordo com Greenberg, “as grandes telas verticais de Rothko, com sua cor incandescente e sua sensualidade audaciosa e simples – ou melhor, sua sensualidade firme – estão entre as mais significativas jóias do expressionismo abstrato” (Greenberg 1997: 89).

Rothko suicidou-se em 1970, em seu ateliê, quando estava no auge de sua carreira artística.

Franz Kline (1910-1962), artista dono de um vocabulário de formas imediatamente identificável, foi, dos expressionistas abstratos, o mais inspirado pela cidade de Nova York. Suas formas monumentais parecem sugerir uma iconografia de alicerces e pontes, de construções reduzidas a esqueletos e de paredes danificadas à medida que eram demolidas.

São projeções do inconsciente seus amplos traçados com pincéis largos, em abstrações audaciosas. Nos signos que o artista traça com seu gesto carregado de dinamismo inerente e característico deste modo de fazer pintura, ele utiliza exclusivamente preto e branco, numa sucessão de telas com fundos brancos vazios que suportam uma única grande imagem caligráfica em preto, como uma ameaçadora sombra negra na superfície branca da tela (essa ênfase

no preto e branco tem a ver com a arte ocidental e a atitude dos grandes mestres, que sempre aplicavam o claro-escuro como contrastes de valor em decorrência da existência do objeto, funcionando como principal agente de estrutura e unidade. Na ausência de uma imagem reconhecível, o olho que se orienta nessa direção sofre a perda e necessita de novos parâmetros para situar-se, daí a utilização excessiva do preto e do branco, pois são eles a afirmação imediata dos contrastes de valor indispensáveis à nossa percepção) (**figura 18**).

As telas klineanas de grandes dimensões têm relação com a planaridade das obras dos expressionistas abstratos e sua recusa em trabalhar com a ilusão de profundidade. Assim, quanto mais planas as superfícies de suas telas, maior a necessidade de expansão lateral, de espaço físico para dar conta de uma narrativa pictórica dessa ordem.

Kline reintroduz a cor em seus trabalhos por volta de 1957, o que tornou o seu espaço mais complexo, mais denso e delicadamente hierarquizado num conjunto ilusionista.

Sua morte, em 1962, surpreendeu-o no auge de sua arte.

Willem de Kooning (1904-1997), artista holandês de Rotterdam, emigrou em 1926 para os Estados Unidos. Possuía vasto conhecimento sobre a abstração européia e era profundo conhecedor de Picasso. Interessado tanto na forma humana quanto na abstração, De Kooning alternou constantemente em sua obra as duas expressões. Considerado um dos chefes da nova geração, sua arte repousa sobre uma tensão pictórica em que formas, figuras e fundos se interpenetram estreitamente e em que os sinais figurativos não são situados

explicitamente no espaço. Sua pintura se caracteriza por seu vigor expressivo. Os potentes traços de criação e destruição são sempre visíveis, mesmo depois de concluída a obra. A impressão resultante é a de uma constante luta pictórica.

De Kooning é um mito da *Action Painting*, e um de seus representantes mais característicos. Seu trabalho propõe uma síntese do modernismo e da tradição e um controle maior sobre os meios da pintura abstrata. Seus contornos evocam, com persistência, o Picasso dos anos 30, e uma certa “*terribilità*” invade sua obra, na qual se mesclam rastros de branco, preto e cinza, numa ilusão de profundidade.

Sua obra desenhada, abundante, acompanha a obra pintada, apresentando as mesmas características. Nelas, a rapidez de execução é capital, e a linha busca a profundidade pictórica, aparecendo e desaparecendo com agilidade. A ambigüidade do conteúdo e do espaço é uma constante em sua pintura. As formas se mesclam numa disposição espacial, não dando origem a superfícies contínuas, nem descontínuas. Agradava-o essa imprecisão.

Segundo Argan, De Kooning eliminou os conteúdos polêmicos do expressionismo, substituindo-os por um expressionismo abstrato que não atingia a realidade do mundo desvendando suas contradições, mas explodia em profundidade e exprimia a angústia do ser humano, do seu estar no mundo (Argan 1998: 528).

No decorrer de sua carreira, De Kooning abandonou a abstração total para dedicar-se à figura humana, mais precisamente a mulher, que foi motivo privilegiado nessa parte de seu trabalho em que notamos uma pintura mais referencial. A “fúria” com que tratou a figura feminina e os métodos utilizados para



esse fim foram essencialmente cubistas, podendo-se afirmar, segundo Greenberg, que De Kooning foi o único pintor de sua geração que levou adiante o cubismo, sem o repetir (**figura 19**).

De Kooning exerceu primordial influência sobre a segunda geração de expressionistas abstratos.

Em **Clifford Still** (1904-1980), nota-se uma iconografia ou, mais precisamente, “a semântica da negação do mundo, ou uma suspensão do que foi, aguardando o que está para ser” (Argan 1998: 539).

Still foi um dos pintores mais importantes e originais de sua época. Retomou Monet e Pissarro, assim como os cubistas retomaram Cézanne. Sua pintura de gestos largos e soltos está impregnada de um tipo trivial, prosaico, quase “*kitsch*”. Para Greenberg, ele “mostra à pintura abstrata uma maneira de escapar de seu próprio academicismo” (Greenberg 1997: 88).

Recusando todo o ilusionismo ótico, Still afirmou a realidade física num processo lógico derivado de Mondrian, para quem o objeto de arte não representa a realidade, mais constitui uma realidade em si e proclama sua identidade.

Nos anos 40, o artista justapôs grandes camadas pigmentadas à faca, elaborando superfícies ricas e plenas. Suas formas compunham com o fundo uma superfície contínua, não parecendo estar sobrepostas. A potência de suas formas agressivas encarnava uma espécie de conquista do espírito sobre a matéria, no meio de uma luta cruel para criar a forma a partir do caos (**figura 20**).

Mark Tobey (1890-1976) pintor influenciado pelo misticismo oriental, criou imagens cobertas por um rendilhado muito cerrado de linhas. Foi o primeiro pintor a utilizar a composição “*all over*”, cobrindo toda a superfície da tela com sua escrita de motivos uniformes. Isolou a sensibíllissima caligrafia dos signos, da arte do Extremo Oriente, de seus conteúdos poéticos tradicionais. Transformou positivos em negativos, nas famosas “*escrituras brancas*”, que a partir de 1935 constituíram o melhor de sua obra. Sua intenção era justamente tornar esses signos significativos fora de seu sistema lingüístico original. Retirado de seu contexto, o signo tornou-se infinitamente repetível. Os sinais eram sempre os mesmos, mas o significado mudava com a frequência, com o intervalo, com o ritmo. Seu tema de pesquisa foi o movimento formigante da multidão nas ruas da grande cidade (**figura 21**).

O microsigno de Tobey se estabeleceu como oposição ao macrosigno de Kline. Para ele, o signo isolado está no contexto como o indivíduo isolado na massa. Tobey variou meios e estilos de sua escritura pictórica para descobrir até no infinitamente pequeno as mais secretas correspondências entre seus impulsos interiorizados e os ritmos do universo.

Robert Motherwell (1915-1991) deu um toque notadamente freudiano às suas imagens, na oposição entre força vital e instinto de morte. De configurações fálicas, sua obra evoca às vezes a coragem do homem e seu desejo de autodestruição (“*Elegias à República Espanhola*”, 1949). O amor e a morte constituem duas dominantes em sua obra.

Motherwell realizou uma composição simplificada, quase geométrica. Há nele uma espécie de caos, mas não exatamente do tipo atribuído ao expressionismo abstrato.

Entre 1947 e 1951, o artista pintou telas bastante grandes, que se encontram entre as obras primas do expressionismo abstrato - algumas com largas faixas verticais, em tons ocre, em contraposição a pretos e brancos chapados (**figura 22**).

O automatismo é princípio essencial da criação formal de Motherwell. Há, em sua obra, uma iconografia de significado interrogativo, em que o peso de um passado obscuro concede à necessidade de agir do presente.

Barnet Newman (1905-1970) também foi influenciado pelo pensamento surrealista. Porém, desviou-se do Surrealismo na abstração cromática e na composição do gesto sem relações internas, em que o campo pictórico é dividido, em vez de estar repleto de formas. Newman estendeu sua cor em faixas verticais mais ou menos contrastantes sobre fundos quentes e lisos, e isso é tudo.

Suas formas obedecem a uma lógica incontestável, à borda da pintura. Pela primeira vez, em pinturas de Newman, o princípio estrutural se estabeleceu por meio de secções verticais.

Como Rothko, Newman trabalhou unicamente com contraste de cor, no interesse, não de criar uma imagem que evocasse rapidez e movimento ou fluxo do ser, mas ícones estáticos e monumentais que levassem à contemplação (**figura 23**). O brilho puramente ótico de seus campos coloridos, vaporosos e

luxuriantes, vai influenciou jovens artistas contrários aos excessos da pintura gestual.

Os artistas acima citados são, a meu ver, os expoentes da Arte Americana do pós-guerra, e a quem meus olhos se dirigiram inúmeras vezes em busca de aprendizado. Vários elementos, dentre os apontados em suas obras, foram agregados à minha pesquisa, tais como: a tela no chão, para poder girar em torno dela, em que o corpo todo participa da ação de pintar; a luz e as passagens cromáticas; a simbologia da escrita automática; a liberdade gestual, e a recorrente sugestão de profundidade; a inspiração cosmopolita; o verticalismo como elemento estrutural; a presença da cor preta e a expansão do suporte, em grandes dimensões.



Panorama Nacional

Se, em meados de 1945, a guerra chegara ao fim na Europa, meses depois, aqui no Brasil, assistiríamos à demolição do Estado Novo e de seu regime ditatorial, com o afastamento de Getúlio Vargas do poder e, ao mesmo tempo, com o início de uma época de hábitos democráticos, que se estenderia até 1964.

O governo do General Eurico Gaspar Dutra, de 1946 a 1950, de transição, dispunha-se, contudo, a manter a economia brasileira estável, mas sem expansão. Nos anos 50, sobreviriam mudanças econômicas importantes, com implantações de novas indústrias, acentuando-se, entretanto, os contrastes de riqueza e carência numa sociedade que não escapava ao seu estado de dependência. O governo de Juscelino Kubistschek traria novo alento para o desenvolvimento do país, ainda que sob o pesado ônus da inflação. A construção de Brasília, planejada por Lúcio Costa, representou o ápice desse período de empreendimentos. Inaugurada em 1960, a nova capital trouxe uma contribuição à história do urbanismo do século XX (Zanini 1983: 642).

No plano cultural, a marca mais evidente desse período consistiria no fecho do ciclo modernista. Com o desenvolvimento dos meios de comunicação, a arte pôde renovar sua mensagem, inclinando-se para as soluções abstratas. Os ganhos da abstração, aqui e em outras nações, eram consequência inevitável da reativação dos contatos internacionais.

As fundações do Museu de Arte de São Paulo (1947), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949) e da primeira emissora nacional de televisão (1950) forneceram as bases



para que a internacionalização do estilo, por meio das linguagens abstratas, chegasse até nós.

A Bienal de São Paulo, aberta pela primeira vez ao público em 1951, por sua vez, assumiu o novo e poderoso papel de impulsionadora da arte moderna em nosso país. A mostra consolidou-se enquanto uma proposta de cunho transformador, tornando-se uma ponte de comunicação entre o Brasil e as mais novas tendências artísticas - um verdadeiro divisor de águas para a arte brasileira, tanto interna quanto externamente.

O impacto das primeiras bienais sobre a cultura artística brasileira foi grande. Embora tenham causado perplexidade (apesar de se encontrarem entre nós, desde os anos 40, artistas estrangeiros que defendiam a abstração, como por exemplo, o importante Sanson Flexor), o visitante não pôde ficar indiferente diante das obras dos artistas de vanguarda. Dessa forma, estabeleceram-se as bases de uma nova etapa para a arte no Brasil, não só no que se referia à sua titulação, pelo acesso ao conhecimento de novas tendências internacionais, mas também à profissionalização e à criação de um mercado promissor para as obras de artistas brasileiros.

A I Bienal foi a porta de entrada para a abstração no Brasil: em suas diversas faces, ela gerou o debate entre figuração e abstração, que se estendeu por muito tempo no cenário artístico brasileiro. A participação, na mostra, da delegação norte-americana, com obras de Pollock, Rothko, Mark Tobey e De Kooning, trouxe-nos a constatação do deslocamento do eixo artístico de Paris para Nova York. Mesmo assim, o júri da Bienal e a crítica brasileira insistiam em não notar as transformações assinaladas pela nova postura frente à arte. Prova



disso é que nenhum artista dessa delegação foi premiado, e, por isso, o MAC-USP não possui nenhuma obra do expressionismo abstrato americano. Já a premiação de Max Bill e sua Unidade Tripartida influenciou no trabalho de jovens artistas brasileiros adeptos da Arte Concreta (Ajzenberg 2004: 23).

O Concretismo saiu com vantagem da I Bienal. Formou-se, em São Paulo, o grupo Ruptura, a partir de Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros, e foi se ampliando, aos poucos, com Luiz Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, Hermelindo Fiaminghi, Judith Laurand, Lothar Charoux e Kazmer Fejer em uma exposição de 1952. No Rio de Janeiro, em 1953, foi criado o grupo Frente, que reunia a princípio, alunos de Ivan Serpa. Esse grupo era composto basicamente por artistas do concretismo: Serpa, Palatinik, Weissmann, Lygia Clark, Aluísio Carvão, Helio Oiticica, Ligia Pape, Décio Vieira, mas abrigava também figurativos, como Elisa Martins da Silveira. O primeiro grupo era mais rígido, mais centrado na pura visualidade da forma. Já o segundo mostrava-se propenso a uma diversidade de experiências. Evidenciava-se, então, uma abertura às pesquisas multifacetadas, pontapé inicial para a atividade de vanguarda em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Por volta de 1957, Frente e Ruptura começam a deixar claras suas divergências, dividindo-se em Concreto e Neoconcreto (o manifesto neoconcreto é de 1959). De um lado, a liderança era exercida por Waldemar Cordeiro, em São Paulo, e de outro, pelo poeta e crítico Ferreira Gullar, no Rio de Janeiro. A abstração lírica teve em Cícero Dias um representante pioneiro. Residente na França desde 1937, sua atividade distribuiu-se entre as tarefas de um diplomata informal e a atividade da pintura, conduzida para um abstracionismo sensual, que o tornou presença conhecida no geometrismo parisiense.



Antônio Bandeira (1922-1967), artista nascido em Fortaleza, Ceará, também experiente como Cícero Dias, no meio parisiense desde 1946, foi um dos primeiros pintores a ter-se envolvido no abstracionismo lírico. Sua visão de mundo é um incessante registro abstrato da realidade objetiva. Atuou predominantemente na França e tornou-se um importante artista jovem da Escola de Paris, ligando-se a Alfred Otto Wolfgang Schuize, pseudônimo Wols (1913-1951), artista alemão emigrado para a França. Bandeira, Camille Bryen (1907-1977) e Wols formaram em Paris, por volta de 1949/50, um grupo chamado *Banbryols*, denominação formada a partir das letras de seus nomes. O grupo não chegou a ter atuação mais intensa porque Wols logo adoeceu, vindo a falecer em 1951, e o grupo foi desfeito. Ainda assim, seu grupo se tornou importante porque,

na realidade, Bandeira e Wols queriam expressar a antiforma, realizando exatamente o contrário de Cézanne. Pretendiam o oposto da ordenação formal, figurando o que não tem forma, exteriorizando outros sentimentos, produzindo uma arte diametralmente oposta à de Mondrian, cuja pintura era apenas ordenada pela razão. Os tachistas do grupo de Wols queriam uma arte liberta da tradição, que incorporasse novos valores à pintura. Propunham-se expressar sentimentos novos, através da cor e da matéria. A forma vinda do trabalho acadêmico e elaborado ia conseqüentemente ser suprimida em favor de outra forma, surgida da própria matéria ao acaso das tintas atiradas sobre a tela (Bento apud Cocchiarale e Geiger 1987: 253).

Gostaria de aprofundar algumas considerações sobre a obra de Bandeira, por acreditar que ele foi um artista de personalidade dentro do abstracionismo informal brasileiro e em respeito a sua postura artística e seu trabalho.

A posição de vanguarda da pintura brasileira, a partir de 1950, foi ocupada por Bandeira. O pintor tachista não ocupava essa posição apenas em nosso país, mas também em Paris.

Na abstração informal, o inconsciente exerce um papel fundamental, sendo ela o oposto da pintura que obedece às faculdades intelectuais. No Tachismo (reconhecido como sinônimo de abstração informal), instinto e emoção dominam, fugindo do controle da razão. Podemos dizer que os princípios que regulam a criação artística são anulados ou postergados pela força irresistível do lirismo e do inconsciente, por meio do impulso. Foi por isso que a pintura gestual tornou-se uma verdadeira escrita automática, segundo a fórmula preconizada pelos surrealistas. Pode-se afirmar que o automatismo de Wols foi aquele que até agora obedeceu com maior autenticidade, no campo da pintura, aos princípios preconizados por André Breton: “o acaso intervém na pintura informal, apropriada para interpretar sentimentos humanos, torna-se explosão, grito, clarão intenso, revelação instantânea da alma e de suas paixões desencadeadas” (Bento *apud* Cocchiarale e Geiger 1987: 255).

A pintura tachista veio provar que o homem é governado por ímpetos irresistíveis, rebeldes aos ditames da inteligência. As pequenas “*taches*” coloridas, no trabalho de Bandeira, não resultavam apenas do *dripping* informal, mas também de sugestão vinda das centelhas desprendidas do ferro em brasa da fundição paterna. Elas tinham origem na reverberação gravada para sempre nos olhos do menino, que diariamente via o duro trabalho dos ferreiros lidando com o metal derretido.

Quando indagado sobre seu método ou fórmula, Bandeira dizia que esses são princípios acadêmicos, e que o artista é um ser antimatemático por natureza. Que não pintava quadros, mas tentava fazer pintura. Que um quadro é sempre uma seqüência de outro já elaborado, indo juntar-se ao outro que irá nascer depois. Sua pintura obedecia aos impulsos da subjetividade, existindo perfeita coerência em sua fase cearense, de tendência expressionista, e o Tachismo de seu período informal.

Durante os 19 anos que passou pintando, Bandeira figurou cidades, matas, céus, mares, árvores, madrugadas, crepúsculos e noites abstratas. O próprio Wols possui obras em que a estrutura arquitetônica dos arranha-céus é vista através da trama vacilante que se desintegra e explode, obedecendo à fatalidade do *pathos* informal.

Na verdade, o que as telas apresentam são meros estados de alma do artista, que procura se comunicar com o espectador por intermédio do lirismo e da emoção provocada pela sugestão cambiante da atmosfera colorida. As formas são fugidias, imprecisas e rápidas, parecendo nascer espontaneamente da matéria em movimento. O tempo torna-se espaço (**figura 24**).

Sempre coerente na relação entre discurso e execução, e artista de sensibilidade exacerbada, qualidade de recursos técnicos e inteligência privilegiada, Bandeira foi, sem dúvida, um representante notável da arte abstrata brasileira.

Roberto Burle Marx (1909-1994) adotou a abstração lírica a partir de formas de origem vegetal ou conceitualmente ligadas à arquitetura. Artista de habilidade inquestionável e versatilidade impressionante, trafegou em diversas modalidades artísticas, como pintura, gravura, tapeçaria, paisagismo (e até mesmo na música, como cantor lírico), mantendo sua unidade e estilo. Suas obras, de colorido intenso num jogo de contraste equilibrado, ficarão para sempre entre nós nas calçadas, nos jardins e nos espelhos d'água (**figura 25 e 26**):

É ele o artista moderno que defende e constrói o seu meio, em amplas áreas de raro interesse e beleza, por onde a trajetória colonizadora deixou cicatrizes. Seus projetos são os de um homem atualizado pelas atenções do viver urbano (Flávio Motta, apud Canevacci 2004: 73).

No âmbito da gravura, na fidelidade à madeira, **Maria Bononi** (1935-), nascida em Meina na Itália, mas radicada no Brasil desde adolescente, dirigiu-se para a abstração lírica, desafiando grandes espaços e coordenando formas largas e tensas, que se peculiarizam pela decisão do traçado (**figura 27**).

Foram numerosos os artistas identificados, no Brasil, a partir da segunda metade dos anos 50, com o Expressionismo Abstrato, no qual as realidades racionais das abstrações geométricas eram radicalmente contestadas por uma abstração de formas impulsivas das realidades inconscientes e irracionais da mente humana, linguagem nova que tinha Pollock como figura-símbolo. Os pintores nipo-brasileiros, cuja definição gestual é proveniente de valores

hereditários de sua cultura, adotaram uma peculiar filiação a esse modelo artístico no Brasil.

Entre eles, **Manabu Mabe** (1924-1997) descobriria a liberdade da abstração informal em 1957. Nascido no Japão, transferiu-se para o Brasil, dez anos depois, como imigrante. O pintor procurou unir sensações da realidade exterior e sua vivência interior. Com formas ao mesmo tempo impetuosas e concentradas, foi feliz em conjugar a experiência internacional da *Action Painting* com as tradições japonesas do signo (**figura 28**).

Tikashi Fukushima (1920-2001), desde 1940 fixado no Brasil, atravessou períodos de influência pós-impressionista e do cubismo. Nos anos 50, tomou o partido do Expressionismo Abstrato, prevalecendo como principais fatores de sua pintura as efusões e acordos formais caracterizados pela matéria diáfana que o faz reencontrar o passado da arte japonesa (**figura 29**).

Tomie Ohtake (1913-), residente no Brasil desde 1937, iniciou sua pintura quase aos 40 anos e, desde logo, compartilhou do processo informalista cultivado entre os pintores da comunidade nipo-brasileira. Reconhecendo a presença de uma ordenação livre e concisa das formas, procurou conter sua expansão lírica, demarcando equilibrados princípios formais e cromáticos com certa geometria intuitiva, diferenciando-se dos demais artistas. A contenção, em Ohtake, é exemplar (**figura 30**).

Em **Flávio Shiró** (1928-) prevalece o gesto de alta dramaticidade presente em sua trajetória até os dias atuais. Transferindo-se de São Paulo para Paris, em 1953, ingressou numa forma de expressão que mostra a metáfora de um mundo despedaçado, convergindo para os aspectos mais agudos alcançados pelo Expressionismo Abstrato (**figura 31**).

Vários pintores vindos do Japão em 1960, entre eles *Yo Yoshitome*, *Kazuo Wakabayashi*, *Tomoshige Kusuno*, *Kenichi Kaneko*, *Bin Kondo* e *Yutaka Toyota*, também devem ser citados.

Alguns outros pintores nacionais e estrangeiros radicados no Brasil se empenharam no informalismo, seja como definição temporária ou como sistemática definitiva. Citarei alguns que julgo interessantes para o meu trabalho: Yolanda Mohalyi, Frans Krajcberg, Iberê Camargo e Arcângelo Ianelli.

Yolanda Mohalyi (1909-1978) nascida na Hungria, tornou-se, desde 1957, uma das figuras de maior representatividade do informalismo, abandonando a figuração por uma abstração de início ordenada geometricamente, mas que se aproximou depois, do espaço ocupado por formas mais livres. Elaborou composições de grande desenvoltura, renovando suas cores de base e enriquecendo sua paleta, sem perder o controle emocional que a caracteriza (**figura 32**).

Frans Krajcberg (1921-), de nacionalidade polonesa, chegou ao Brasil em 1948. A princípio, apresentava um desenho sintético de tonalidades discretas,

sobretudo gamas de cinza, com imagens expressionistas. Mantendo vínculos com a natureza, tendia ao Expressionismo Abstrato, valendo-se da poética da cor e da malha gráfica. A partir de 1958, Krajcberg renovou sua imaginária de fundo naturalista com os relevos obtidos por meio de uma matriz de gesso, na qual prensava folhas de papel japonês. Outros materiais seriam utilizados, como pedra e areia e galhos, ou troncos de árvore retorcidos (**figura 33**).

Iberê Camargo (1914-1994) utilizou o carretel como modelo, numa solução de pintura que se aproximava de uma natureza-morta. O motivo inesperado o conduziu a uma problemática plástica que o colocaria entre os principais artistas brasileiros da abstração gestual. Sem atingir a abstração absoluta, Iberê chegou aos limites da liberdade visual, enriquecendo com novas projeções a sua poética de carga dramática. Refez registros caligráficos, renovou cores e recorreu sistematicamente a empastamentos sensíveis à luz (**figura 34**).

Sobre **Arcângelo Ianelli** (1922-), podem-se citar dois comentários:

O ano de 1960 foi marcado pela realização de obras notáveis, onde ainda se percebe a figura e a estrutura de paisagem ainda persiste, reduzida agora à sua essencialidade. O caminho para a geometria estava decidido (Morais apud Ianelli 1993: 30).

Na fase que o crítico Paulo Mendes de Almeida chamou de "transição", Ianelli escurece a cena como um entreato. Sua cores tornam-se sombrias e a matéria saliente. A vivacidade cromática e a severidade formal se escondem, por curto espaço de tempo, debaixo do experimento, com novas perspectivas de libertação (Leirner apud Ianelli 1993: 34).

Frutos de um pintor empenhado em isolar a cor e dotá-la de auto-suficiência visual e sensitiva, as obras de lanelli, tiveram fases distintas de conhecida evolução. Seus trabalhos chegaram à máxima sensibilidade formal e cromática. As reverberações e matizações harmônicas de sua obra se encontram animadas por um espírito poético e suas emoções. Isso também acontecia em Rothko e, anteriormente, em Monet (**figura 35**):

lanelli nos descreve as angustias e a solidão de uma cor, ambientada por fragmentos de outras cores semelhantes. As brumas e passagens de cor em planos verticais desafiam nosso sentido de exploração, ao mesmo tempo em que detectamos a presença de uma sensibilidade que raciocina sua expressão e dosa a beleza. A cor em lanelli, se acha operando como um meio e não como um fim: vemos luzes e movimento ilusórios, mas não a cor em si. Verdadeiro colorista, se arrisca em harmonizar cores que se encontram pela primeira vez, que são inventadas (Acha, apud lanelli 1993: 60).

De Yolanda Mohalyi, agradam-me os gestos e cores; de Krajcberg, a aderência às formas que se aproximam da natureza; de Iberê Camargo, os tons escuros, rebaixados; de lanelli, o verticalismo e a fusão das cores, as passagens entre sombra e luz e o encantamento de ser sugado, absorvido por suas pinturas de rara beleza e magia.

Considerações sobre Abstracionismo

O informal, como tendência de superação da forma, foi a condição necessária que a arte encontrou para indicar que ela não poderia mais ser discurso, mas sim, intencionalidade prática, surgida por intermédio da incontestável realidade da existência. O informal representou uma situação de crise, mais precisamente da crise da arte como “ciência européia”. Ocorreu pela influência dos artistas europeus sobre os norte-americanos (especialmente pela mediação de Gorki), tendo acontecido como uma transferência de poderes. A arte européia renunciou à função de colocar o agir na dependência do conhecer, o que os americanos receberam com uma intensa força contestatória, de ação. A “virtude” racional já havia perdido a batalha contra o “furor” dos regimes totalitários, das políticas de forças. Para que continuar, então, a contrapor a utopia da razão ao brutal realismo do poder? Nasceu, então, a poética do gesto, decidido, rápido, preciso, sem a possibilidade de reconsideração:

Se a pintura se basta a si mesma e não deve ser outra além da pintura, é natural que se vise a libertá-la de toda e qualquer espécie de tutela. E aquilo que não é especificamente pintura, isto é, forma e cor, expressivas por si mesmas – é precisamente a representação dos dados visíveis do mundo exterior. Ora, há duas maneiras de livrar-se desta tutela: sujeitar o elemento que a exerce, ou pura e simplesmente suprimi-lo (Degand, apud Cocchiarale e Geiger 1987: 244).

Progressivamente, com o advento do modernismo, a hierarquia foi sendo derrubada, abolindo-se, assim, a predominância do motivo e subordinando-se motivos e modelos às exigências da impressão plástica. Ao mesmo tempo, a partir

de 1910, aproximadamente, certos pintores, que muitas vezes não se conheciam entre si, começaram a realizar uma pintura inteiramente desprovida de todo e qualquer recurso vindo da representação do mundo visível:

A arte está então nos famosos elementos eternos, encontráveis em qualquer obra que ficou, de qualquer civilização. Ela está na harmonia, no equilíbrio, na intenção, de cuja soma e de cujo entrosamento nasce a expressão estética. Por esse motivo um trecho de Bach é arte, bem como um afresco de Michelangelo. Mas é igualmente arte por idênticas razões, o nanquim chinês, ou o bronze de Benin.

Na pintura do mundo ocidental, já o haviam compreendido os artistas do renascimento, e o tratado de pintura de Da Vinci ao lado de pequenas receitas acadêmicas assinala as grandes leis da composição. Mas seus seguidores dos outros séculos somente atentaram para as receitas até que Cézanne voltasse à essência da pintura e insistisse em considerá-la uma combinação de volumes geométricos e de valores cromáticos. Dessa concepção, apreciada pelos cubistas e elevada ao nível de uma disciplina, infalivelmente nasceria o Abstracionismo.

Finalmente, já perdida por completo a intenção objetiva, vai o pintor ao extremo do esquecimento do objeto e da solução puramente plástica. É verdade que algumas de suas linhas foram inspiradas em formas concretas, em contornos reais. Mas elas têm agora, apenas, por fim, com a libertação definitiva, de travar sobre a tela a emoção, e como através de um acorde musical, transmiti-la a outrem. Como se transmite a emoção da música, sem delimitações precisas, nem insinuações de assunto (Milliet, apud Cocchiarale e Geiger 1987: 249).

Em suas definições de Tachismo e de Pintura Informal, Mario Barata defende que ambos são integrantes do abstracionismo lírico, tão ligados entre si que às vezes se confundem e são considerados por alguns críticos como sinônimos.

O Informal se caracteriza por formas vagas, que dão continuidade ao último impressionismo de Monet. O informalismo dissolve mais as formas, constituindo-se como uma espécie de impressionismo subjetivo, resultante da pulsão interna.

Quanto ao Tachismo, do francês *tache*, ele se constitui como um jogo de manchas (que também existem no Informal). No Tachismo propriamente dito, elas surgem em explosão violenta, às vezes deixando escorrer tinta. É a existência do automatismo e do fortuito, da pintura direta, muitas vezes ligados a um grafismo, ou caligrafia de signos.

Na explosão formal, a composição tem pouca importância, é indeterminada, e não ordenada. Apresenta elementos acidentais, todavia do acidental controlado, tendo como exemplo Pollock.

Refletindo sobre essas afirmações e sobre a coerência de seus significados, sinto-me levada a pensar na atitude do artista, que, como eu, foi impelido a desenvolver trabalhos abstratos. Após o mundo ter passado por tantas modificações, guerras, destruições e incontáveis atrocidades, seria completa alienação do artista, levando em conta sua sensibilidade maior em relação a todas as coisas, que ele não procurasse, através de sua obra, dizer o que pensa, falar de si e do mundo, externar-se na tentativa de não se eximir diante de fatos tão relevantes e que de alguma forma atingiram a todos nós.

Diante da polêmica da vida, a obra de arte fala mais alto e possui uma permanência que as palavras não têm. Impossível dialogar com a brutalidade dos regimes totalitários de poder. Daí a resposta da arte com a não-figuração, os gestos rápidos, a grandeza dos movimentos, a vibração das cores, a indefinição

das formas. Deixar brotar do inconsciente a força de sua ação criadora, expulsar a emoção contida na indignação frente a atos que até hoje nos oprimem foram atitudes estéticas adotadas pelos artistas das vanguardas do pós-guerra e que ainda devem ser consideradas pelos contemporâneos.

Essa representação de mundo que acontece de dentro para fora vem carregada de um eu muitas vezes desconhecido, obscurecido pelo véu do inconsciente. Esse “não sei quê”, de natureza psíquica, pleno de emoção criativa, manifesta-se, se assim o permite a presença controladora do artista, ávido pela solução dos obstáculos que incomodamente se colocam em seu caminho e pela gratificação da conclusão bem sucedida.

Para Leonardo Da Vinci, a pintura era *cosa mentale*. A visão do gênio já estabelecia critérios específicos sobre a criação como algo intrínseco à mente humana, inseparável desta. Pode haver algo mais estranho do que o ato do olhar que pensa o espaço, e que somente assim a visão pictórica alcança promover a espaço de representação?

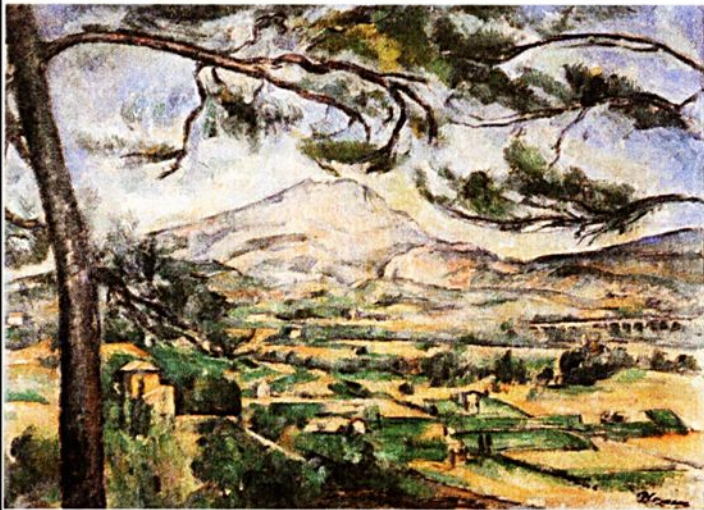
Meu interesse é o de fazer pintura, pintura de ação, de continuação e de desconstrução, de controle e de reflexão. Imagino os elementos compositivos, a luz e a sombra, as cores, os volumes e os planos, não como propriedade passiva da pintura, mas como força ativa que se manifesta no campo pictórico e que a inteligência do olho organiza.

O diálogo se estabelece entre o artista e sua obra no instante criativo do tempo em suspensão, uma latência, uma espera, para que o espaço pictórico “peça” o que lhe é devido. A ativação do espaço pictórico transforma o “espaço



morto” na equivalência de tudo. A criação se inicia a partir do desconhecido, do branco imaculado do suporte. Cabe ao artista buscar a potência contida em seu repertório de imagens e dar a pincelada inicial.





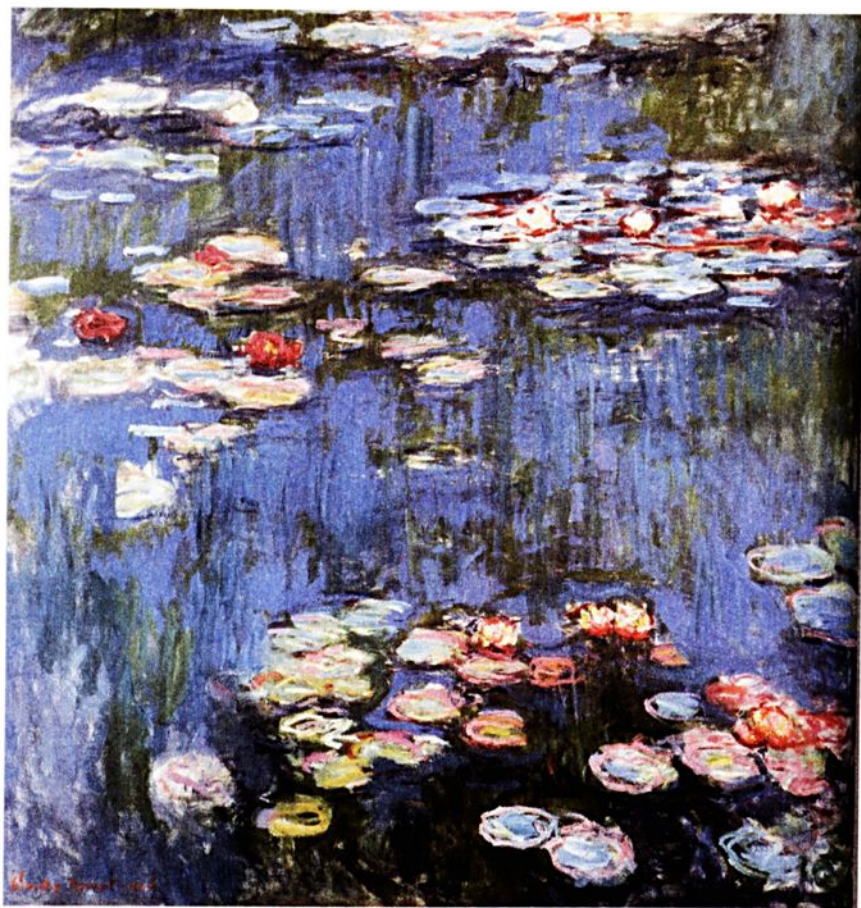
Paul Cézanne
O monte Sainte-Victoire 1886-1888
Óleo s/ tela

Fig 1



Paul Cézanne
O monte Sainte-Victoire 1902-1906
Óleo s/ tela

Fig 2



Claude Monet
Nenúfares 1914
Óleo s/ tela

Fig 3



Vincent van Gogh
Oliveiras com céu amarelo e sol 1889
Óleo s/ tela

Fig 4



Henri Matisse
Mesa com laranjas 1913
Óleo s/ tela

Fig 5



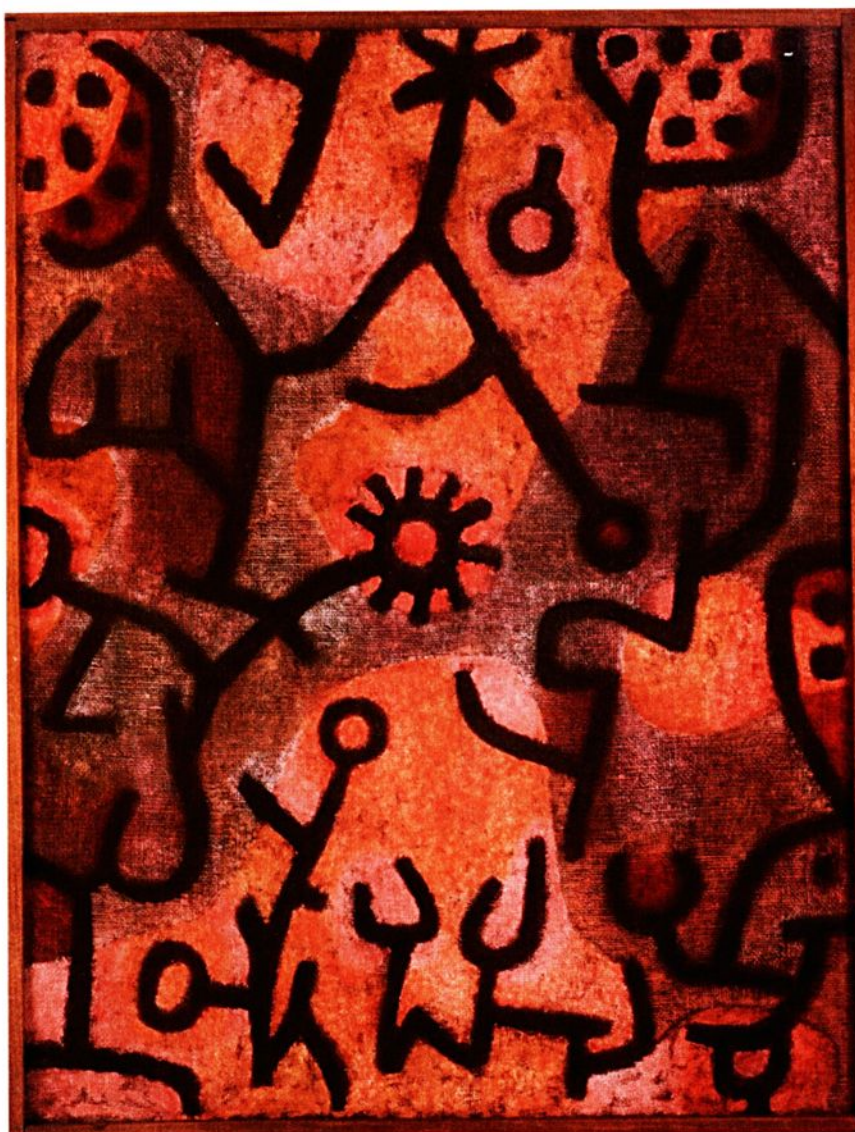
Umberto Boccioni
Formas Únicas na continuidade do espaço 1913
Bronze

Fig 6



Wassily Kandinsky
Improvisação 19 1911
Óleo s/ tela

Fig 7



Paul Klee
Flora no rochedo 1940
Óleo e têmpera s/ juta

Fig 8



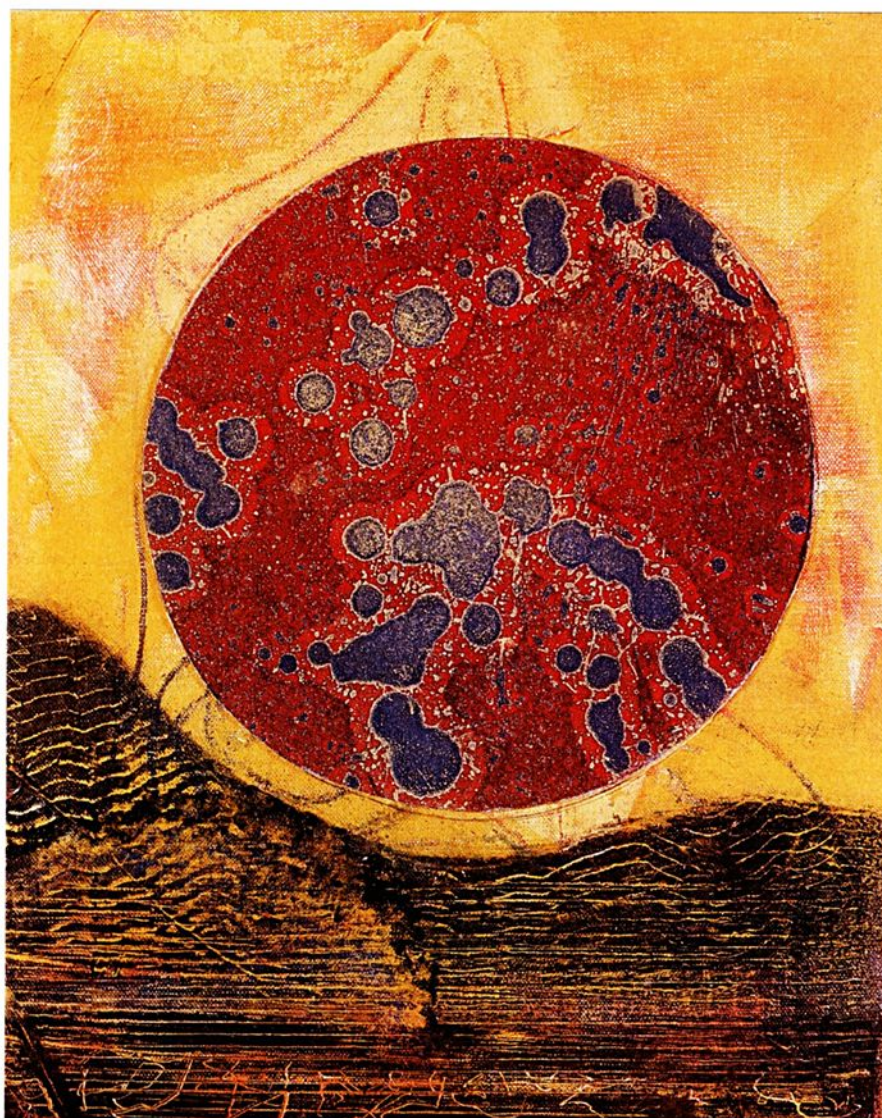
Kasimir Malevich
Suprematistische konstruktion 1915

Fig 9



Marcel Duchamp
A esposa 1912
Óleo s/ tela

Fig 10



Max Ernst
Rien ne va plus 1973
Óleo e colagem s/ tela

Fig 11



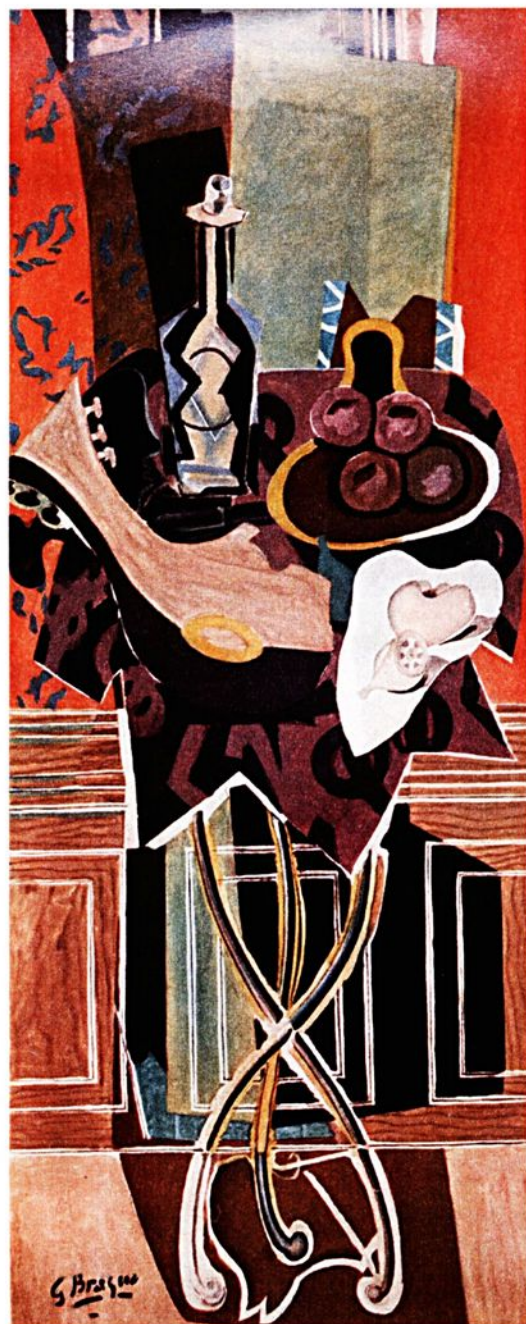
Juan Mirò
Mulher e pássaros na noite 1968
Óleo s/ tela

Fig 12



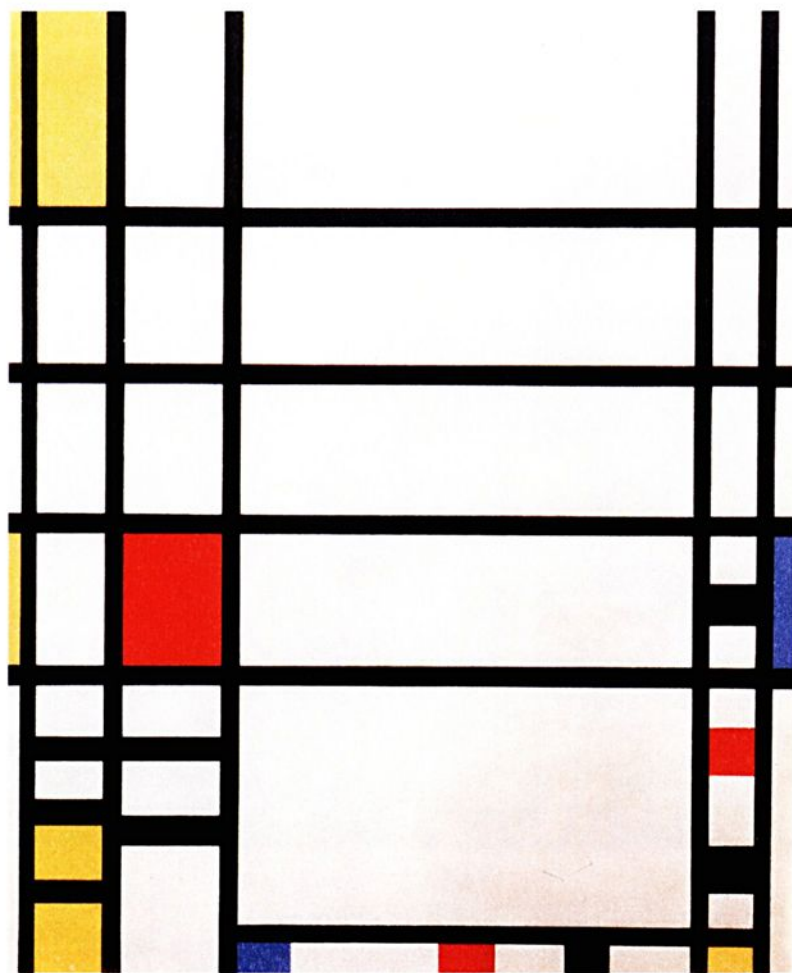
Pablo Picasso
Violino com café 1913
Óleo s/ tela

Fig 13



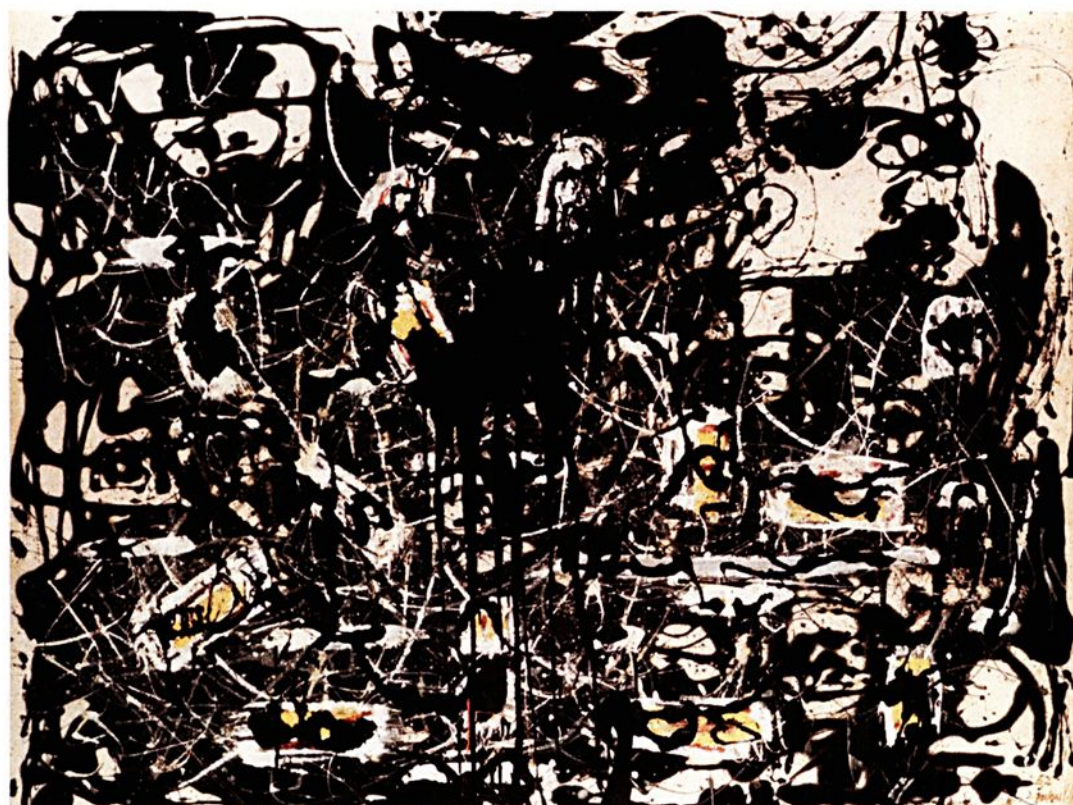
George Braque
Le guéridon rouge 1939-1952
Óleo s/ tela

Fig 14



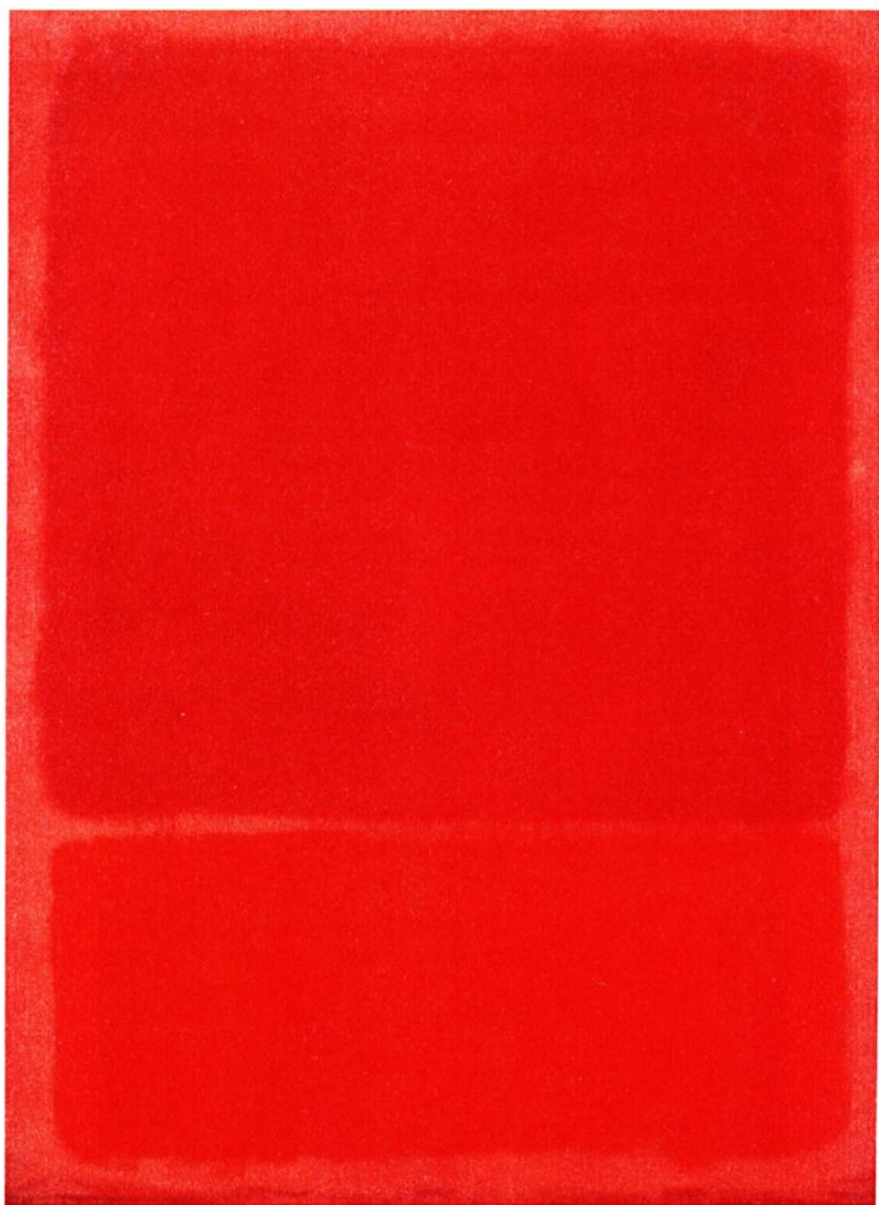
Piet Mondrian
Trafalgar Square 1939-1943
Óleo s/ tela

Fig 15



Jackson Pollock
Yellow Islands 1952
Óleo s/ tela

Fig 16



Mark Rothko
Red (orange) 1968
Óleo s/ tela

Fig 17



Franz Kline
New York, NY 1953
Óleo s/ tela

Fig 18



Willem de Kooning
Woman (blue eyes) 1953
Óleo s/ papel

Fig 19



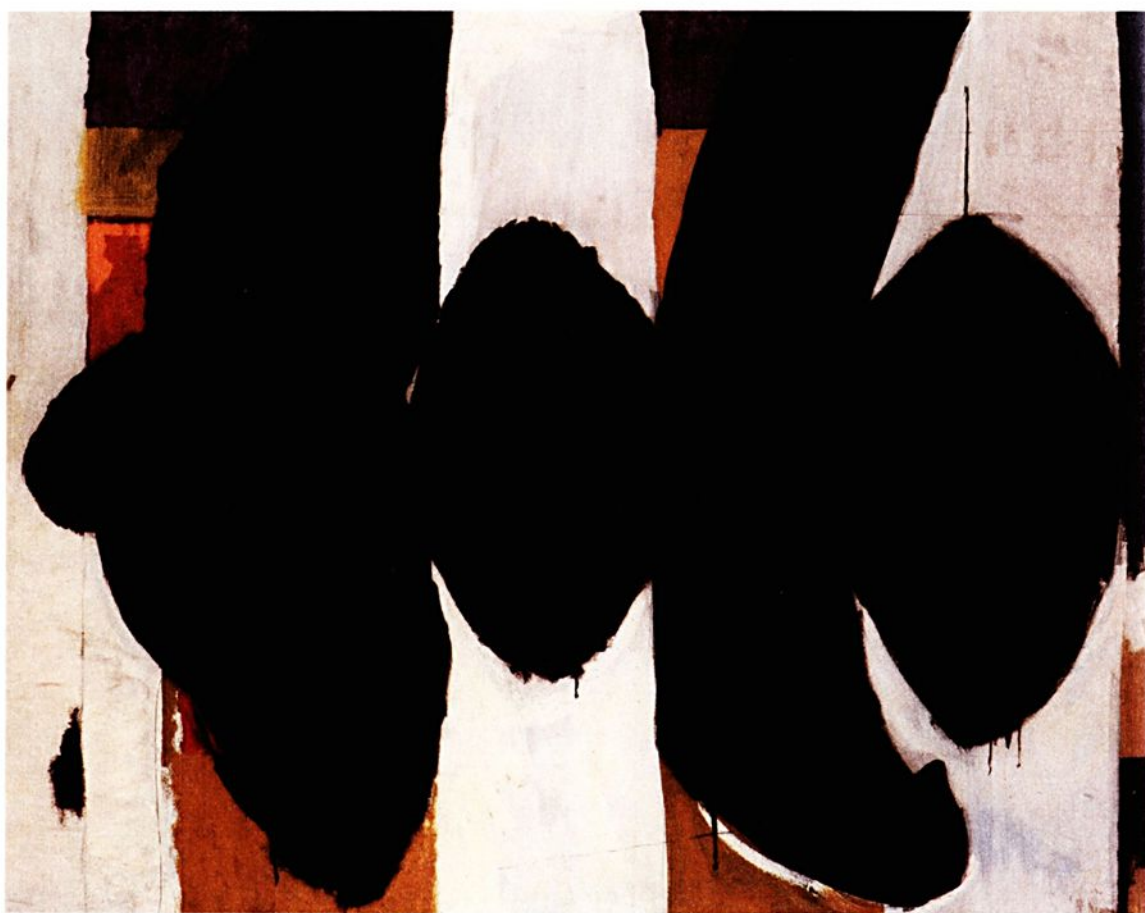
Clifford Still
October 1950
Óleo s/ tela

Fig 20



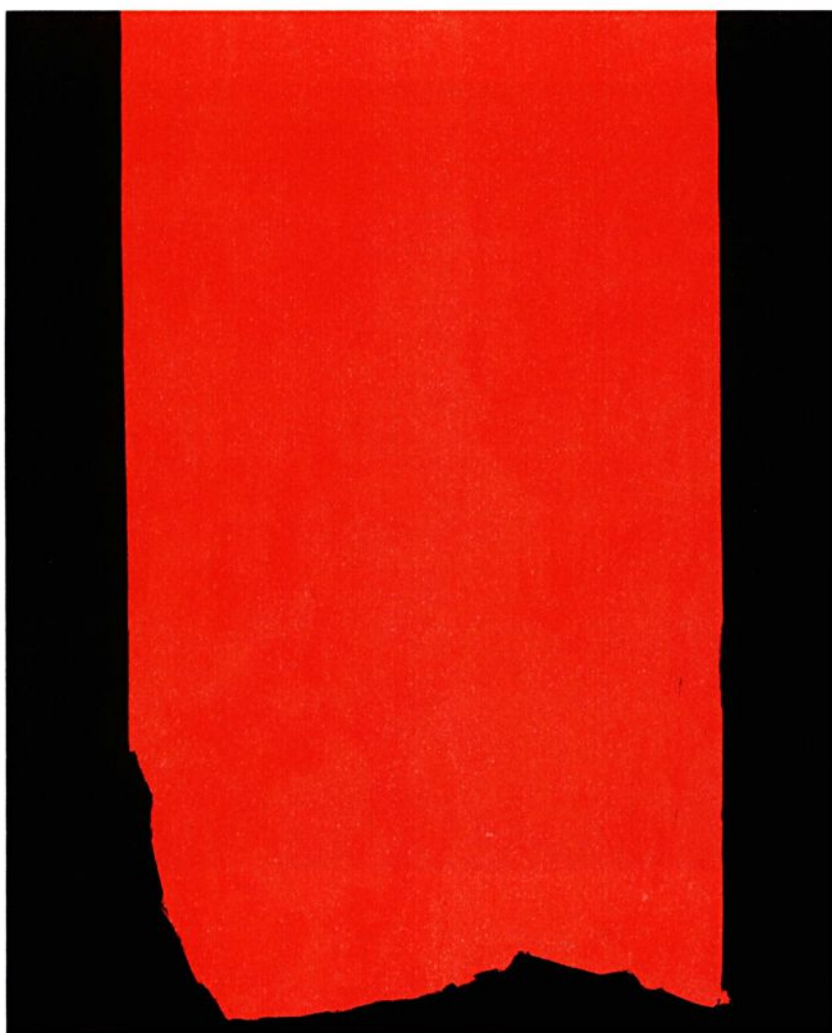
Mark Tobey
Untitled 1957
Tinta sumi s/ papel

Fig 21



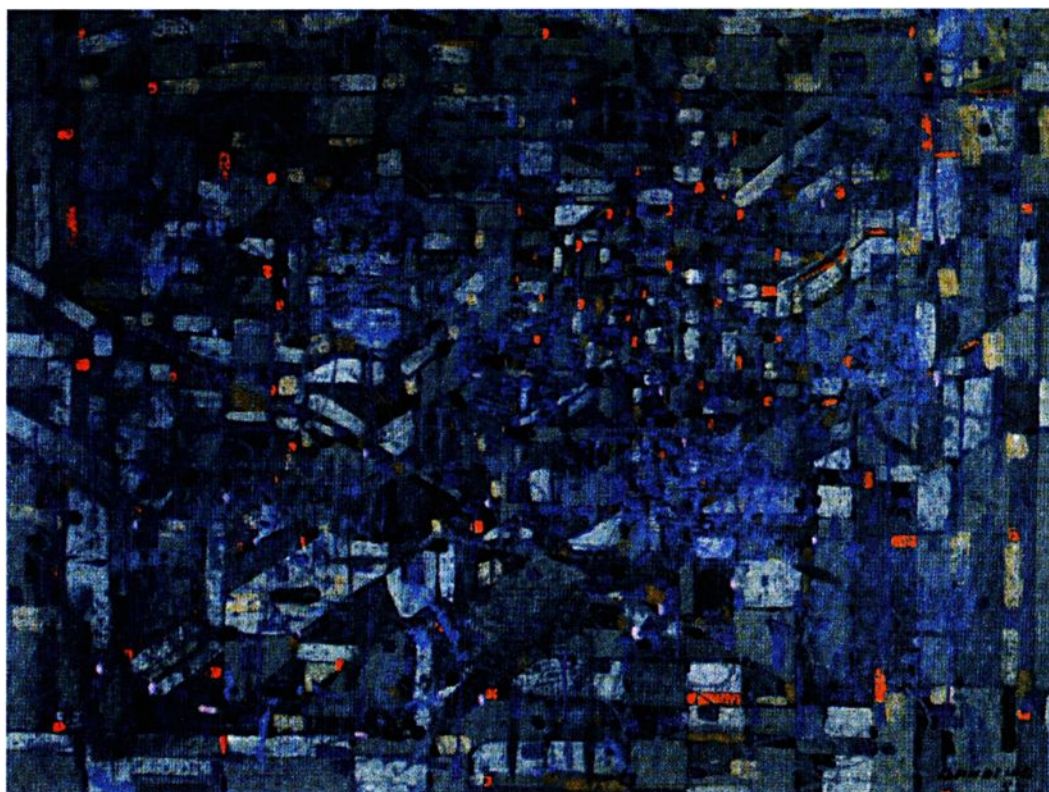
Robert Motherwell
Elegy to the Spanish Republic 1953-54
Óleo s/ tela

Fig 22



Barnett Newman
Achilles 1952
Óleo s/ tela

Fig 23



Antônio Bandeira
London Houses 1955
Óleo s/ tela

Fig 24



Fig 25



Fig 26

Roberto Burle Marx
Residência Olivo Gomes
Jardim em torno do espelho d'água 1950
São José dos Campos SP



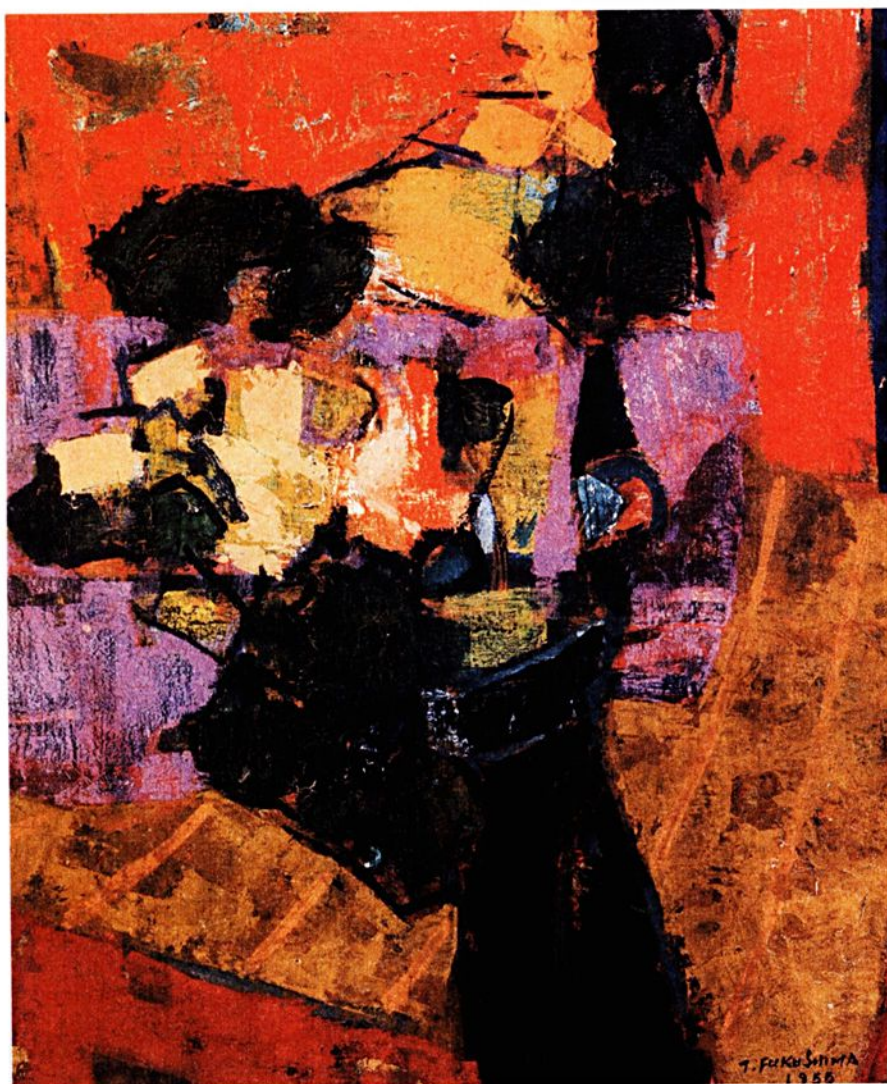
Maria Bonomi
Tropicália 1994

Fig 27



Manabu Mabe
Visão de verão 1984

Fig 28



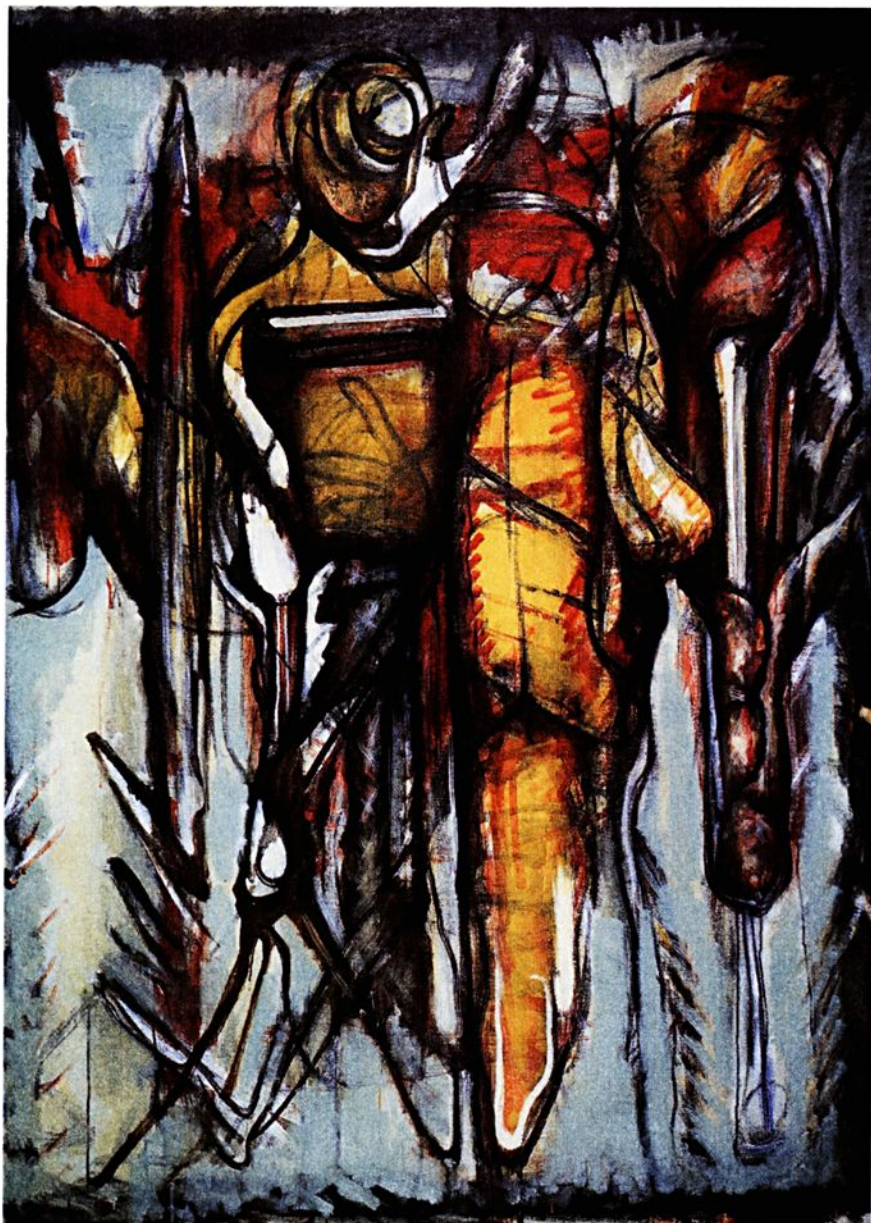
Tikashi Fukushima
Flores 1955
Óleo s/ madeira

Fig 29



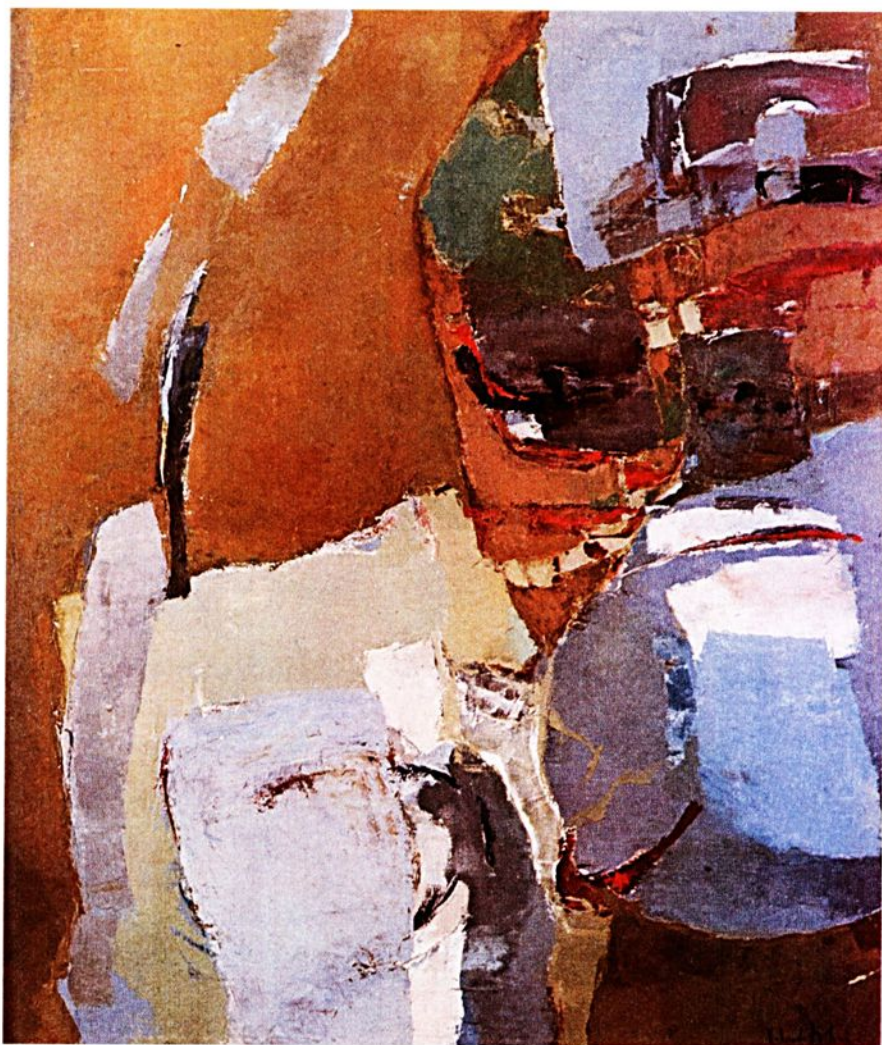
Tomie Ohtake
Sem Título 1967

Fig 30



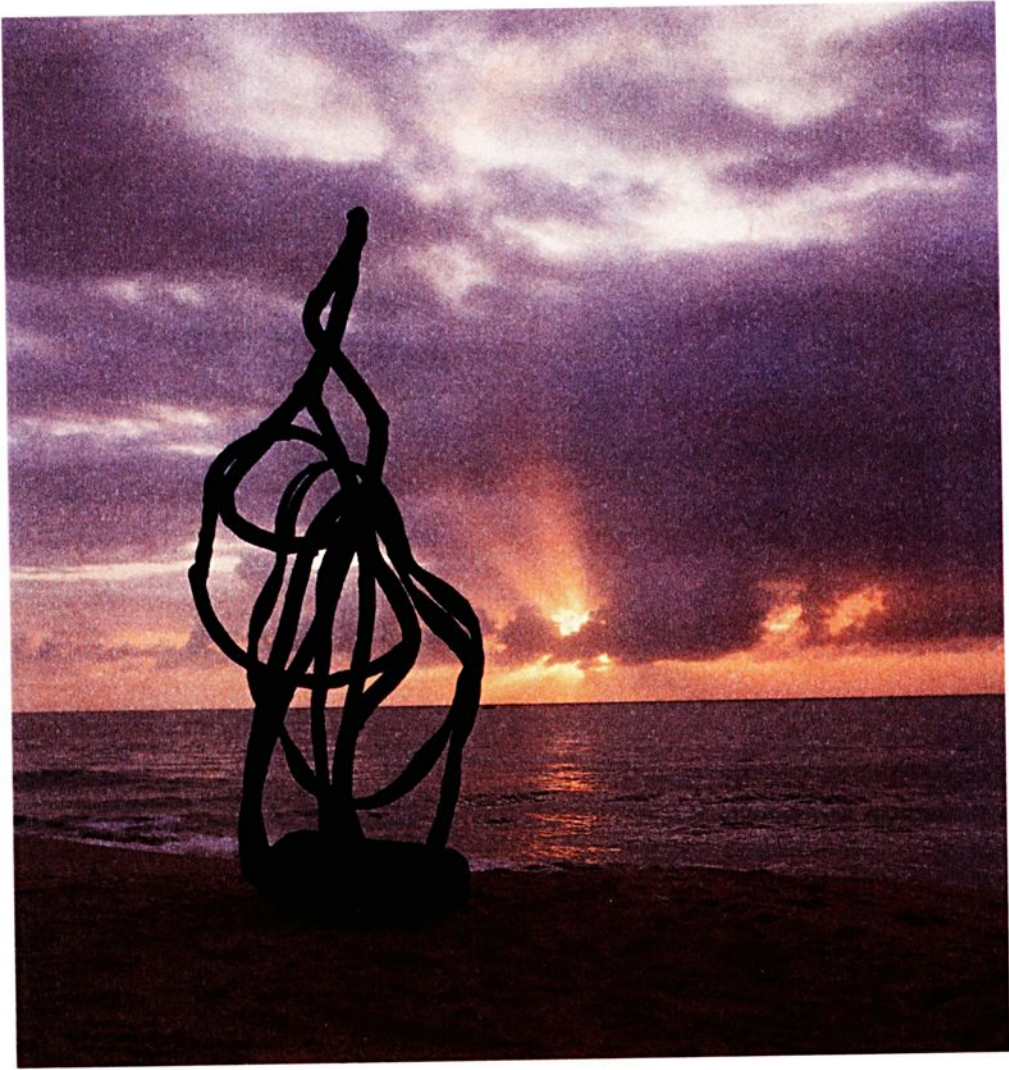
Flavio Shirò
Énigme 2003
Óleo s/ tela

Fig 31



Yolanda Mohalyi
Gaia 1969
Óleo s/ tela

Fig 32



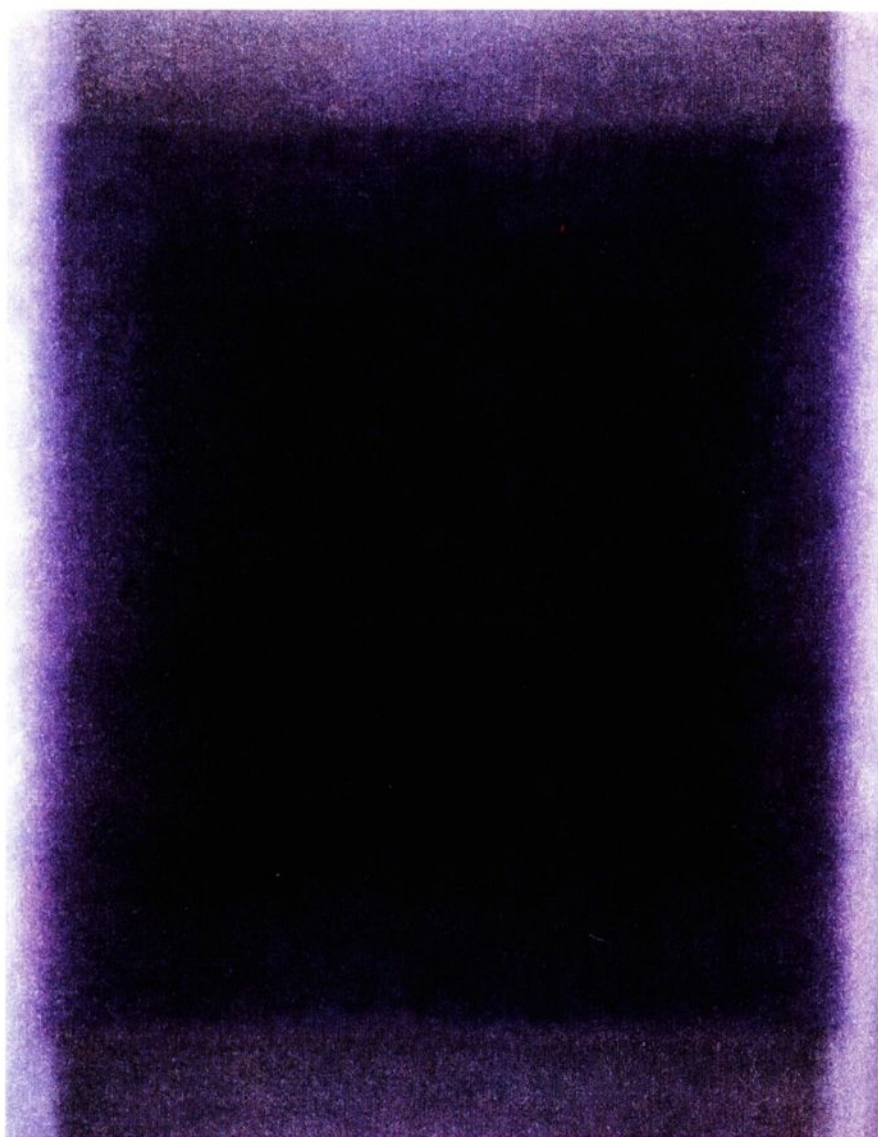
Frans Krajcberg
A Revolta 1995

Fig 33



Iberê Camargo
Mulher e manequim 1991
Óleo s/ tela

Fig 34



Arcangelo Ianelli
Réquiem 2001
Óleo s/ tela

Fig 35

Capítulo II

Poéticas da imagem e procedimentos técnicos.

Análise de contemporaneidade, visualidade e expressão.



Introdução ao Tema

Desenho, forma e cor são objetos de interesse pessoal, intrínsecos à minha vontade e essenciais, como o simples ato de respirar. Penso que existem tendências naturais no ser humano, habilidades ou aptidões, que antevêm futuras vocações:

A arte como a ciência, como o pensamento ligado à vida cotidiana, é um reflexo da realidade objetiva (Lukács, G., apud Gullar s/d: 57).

Para a estética, o fundamental é a experiência concreta do presente que se nega a aparecer como exemplificação do universal mas quer ser sua expressão concreta: é, no dizer de Lukács, a generalização da própria vida, dos fenômenos concretos da vida (Gullar s/d: 59).

Nossa concepção de mundo se faz num processo global, num conjunto de conceitos em transformação.

Assim sendo, desde meu nascimento moro em São Paulo e vivo seu cotidiano. Vi São Paulo crescer e se verticalizar. Convivo com seus problemas e suas facilidades. Seria impossível não contabilizar essa influência nesses anos de existência conjunta. A concretude dos momentos vividos entre a cidade e eu, foram substanciais para o desenvolvimento do meu processo artístico.

A imagem da cidade é dinâmica. Nada permanece o mesmo por muito tempo. Os elementos e informações são tantos que o olhar que percorre a paisagem urbana não consegue captar de uma vez tudo o que ela nos mostra ou nos quer dizer. Essa mensagem visual ampla, indeterminada e ambígua não

nos quer dizer. Essa mensagem visual ampla, indeterminada e ambígua não oferece previsibilidade, pelo contrário: sua significação instável nos leva à desordem, ao caos, à entropia máxima. Baseada neste caldo complexo de culturas e conhecimentos oposto às formas tradicionais do pensar e fazer artísticos, coloco-me diante da necessidade de refletir e apreender novos aspectos da realidade em constante transformação.

Para Umberto Eco, “a obra de Arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que coexistem num só significante” (Gullar s/d: 38). Ambigüidade que se torna um fim explícito, um valor a realizar resultado de uma organização especial de elementos expressivos que não se reduz a conceitos lógicos. Ao valor e à abertura a que aspira a arte contemporânea, tendo, como significação, o acréscimo e a multiplicação de sentidos possíveis da mensagem, Eco denomina “obra aberta”.

Para Luigi Pareyson (Gullar s/d: 47), “a obra de arte é uma forma, um movimento chegado a sua conclusão: um infinito dentro do finito. Sua totalidade resulta de sua conclusão e deve então ser considerada não como a clausura de uma realidade estável e imóvel, mas como a abertura de um infinito que se acumulou numa forma”.

Relacionadas pelo mesmo sentido de “abertura”, as duas citações conferem à arte um caráter em que não existe verdade absoluta, mas a atitude de um criador que “vê no particular o universal” e o exprime de forma sensível, de acordo

com sua visão do homem e do mundo, buscando e descobrindo novas formas de expressão.

Referências contemporâneas e similitude de procedimentos técnicos.

Casa 7 (São Paulo, 1982/1985)

O Casa 7 foi um grupo de jovens artistas que dividiram um ateliê localizado na casa de número 7 de uma vila no bairro de Cerqueira César. O grupo era formado por, Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade. Todos tinham estudado gravura com Sérgio Fingermañ, à exceção de Nuno Ramos.

Juntos, os membros do Casa 7 realizaram descobertas que os aproximaram do neo-expressionismo alemão, segundo Aracy Amaral (Amaral 1994). De acordo com Alberto Tassinari, o grupo dirigiu sua pintura para o território de uma estética da criação de códigos gestuais (Tassinari 1994).

A pintura dos cinco artistas possui características e pesquisa comuns. De grande formato, a superfície é impregnada de matéria, e o gesto, de largas pinceladas, lança-se em várias direções. Sua arte não figura, mas sugere profundidade e faz com que o olhar do observador divague na captura de formas reais, do que "parece ser". Utilizando pigmentos e não tinta industrializada, as cores rebaixadas e impuras produzidas artesanalmente possuíam a propriedade individual de serem inventadas de acordo com a vontade do artista. O excesso transgride a ordem visual, em que a pintura lisa e perfeita impunha suas

condições, e transmite uma força matérica que não se dobra facilmente à manipulação do artista, num embate quase corporal entre sujeito e objeto. Voluntariosa, a matéria impõe suas condições técnicas, cabendo ao artista subvertê-la à sua vontade. A grande dimensão do suporte pressupõe, por parte do artista, uma demanda energética de alta envergadura, na qual em nenhum momento podem ser dissociados pensamento e movimento, reflexão e ação. Uma tensão constante exige do autor a solução do espaço como um todo, do centro às bordas, num processo de construção-desconstrução, no controle da obra e na tomada de decisões. Identifico-me completamente com a atitude pictórica desses artistas, identificação essa que se dá no âmbito da liberdade de ação descrita acima, na conjunção entre consciente-inconsciente, no gesto pleno e criativo seguindo pulsões internas na busca e reflexão de uma obra única, com a qual se estabelece profunda intimidade e conhecimento.

Depois que o grupo Casa 7 se desfez, os artistas continuaram com seus trabalhos em trajetórias individuais, tomando rumos e evoluções diferenciados.

Como vai você, Geração 80? (Rio de Janeiro, Julho 1984).

Em julho de 1984, organizou-se, no Rio de Janeiro, uma exposição intitulada “Como vai você, Geração 80?”. A exposição tinha, como artistas integrantes, Adir Sodré, Alex Vallauri, Alexandre Dacosta, Ana Horta, Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Ciro Cozzolino, Cristina Canale, Cristina Salgado, Daniel Senise, Elisabeth Jobim, Éster Grinspum, Felipe Andrey, Fernando Lucchesi, Frida Baranek, Gerardo Vilaseca, Gervane de Paula, Jacqmont, Jorge Duarte, Jorge

Guingle, Karim Lambrecht, Leda Catunda, Leonilson, Luiz Zerbini, Maurício Bentes, Mônica Nador, Sérgio Niculitcheff, Paulo Amaral, Roberto Micoli e Sérgio Romagnolo, entre outros. Seus organizadores eram Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager.

A mostra reuniu várias tendências que despontavam no cenário artístico nacional no início dessa década, configurando o grupo que ficou denominado "Geração 80". Realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (importante centro de formação da nova geração), reuniu 123 jovens artistas de diversos pontos do país. Considerada como a primeira avaliação expressiva da produção artística do período, a exposição evidenciou um processo de retomada da pintura, em contraposição às vertentes conceituais desenvolvidas nos anos 70. A nova tendência aliava-se a um movimento específico da história do Brasil, assinalado pela abertura política. Os jovens artistas se voltavam, então, para uma arte não dogmática, com ênfase no fazer artístico, na pesquisa de novos materiais e na inovação das técnicas pictóricas, sem desconsiderar a reflexão teórica.

Frederico Moraes, comentando a mostra, diz que:

depois de uma década de arte assexuada, hermética e fria, que tinha a sua correspondência em um discurso crítico que de certa forma introjetara o autoritarismo da vida brasileira, e em face, portanto, da própria evolução política interna e das novas tendências da arte internacional - Transvanguarda, Neoexpressionismo, Nova Imagem, Pattern - a expectativa em relação à nova geração de artistas brasileiros era muito grande. E, confirmando essa expectativa, a mostra foi uma grande festa (Moraes, 1994).

Como comemoração da liberdade, a exposição foi um marco decisivo na história da arte brasileira, dando novo impulso à criação artística e reativando, no artista brasileiro, sua força expressiva. Comento alguns artistas da Geração 80 que, de alguma forma, ajudaram a instaurar novas ordens em minha pesquisa artística, criando embates e influenciando visualmente e teoricamente a formulação de idéias, a incorporação de elementos e a solução frente aos desafios.

Jorge Guinle (1947-1987) foi um desses artistas. Colorista nato, possuidor de um virtuosismo cromático de inspiração matissiana, no exercício experimental da pintura alcançou uma sintonia quase perfeita com a aparência caótica do mundo contemporâneo, expressando-o esteticamente. De mecânica gestual de ordem pulsional, tratou do excesso em sua pintura energética, movido pelo estímulo de cor, diferentemente do cinza dominante das obras de arte dos anos 80.

Nos Estados Unidos, estavam em plena atividade Julian Schnabel, Salle, Longo e Fischl; na Alemanha, Baselitz, Salomé, Penck e Lüpertz; na Itália, Sandro Chia, Enzo Cucchi e Francesco Clemente. O movimento que unia estes artistas e que tomou conta dos mais importantes centros culturais do mundo chamava-se Neoexpressionismo.

A vivência internacional de Jorge Guinle (nasceu nos Estados Unidos e foi criado na França) possibilitou-lhe a incorporação de novas experiências estéticas. De erudição visual e inteligência pictórica, tornou-se líder involuntário de bom

número de artistas da Geração 80. Trouxe de volta o *glamour* do pintor, inspirado em Pollock.

Matisse e Picasso, Pollock e De Kooning foram suas principais referências artísticas. Guinle, por sua vez, soube destilar seus ensinamentos e convertê-los em substância própria. O “novo”, para ele, era uma reflexão poética do que já existia, do que fora feito. Segundo texto de Ronaldo Brito, do folder da XVII Bienal de 1983, o heroísmo de Guinle estava no diálogo que travou com os gigantes do abstracionismo americano (**figura 36**).

O excesso, a confusão e o acúmulo atraíam Jorge Guinle como artista. Seu tema era o mundo, a existência. Arte e vida mesclavam-se. Seus desenhos estampam uma quase imagem de realidade. Marcas de sapato e pontas de cigarro que se sobrepõem aos papéis mostram uma *performance* privada. Alegria, humor e comicidade coincidem em sua obra.

“O habitat natural de Guinle eram as metrópoles, as grandes cidades de horizontes tolhidos, *backgrounds* caóticos e pouco profundos” (Bach 2001: 49). Suas obras novamente mobilizam a memória da *action-painting* americana, nas configurações urbanas de Franz Kline. Os escorridos da tinta entram na composição de sua pintura, enfatizando um trabalho de caráter mais vertical, contrapondo-se às pinturas feitas no solo. Considero ter muito em comum com a arte de Guinle, não na alegoria colorista, mas principalmente na direção do olhar cosmopolita, na inspiração no expressionismo abstrato de Pollock e seus seguidores, na maneira corporal de lidar com os materiais pictóricos, no livre exercício de fazer pintura.

Beatriz Milhazes (1960-), também colorista de primeira ordem, em cuja obra verdes se associam a azuis, vermelhos, pretos, ocre, laranjas e rosas. A cor matissiana, como em Jorge Guinle, exalta na obra de Milhazes, uma sensualidade barroca, nos seus formatos circulares e arabescos. A artista trabalha com um método de monotipia, segundo o qual as imagens preparadas sobre plásticos são impressas na tela. De rigor construtivo, sua pintura necessita de um olhar mais rigoroso e demorado, não se entrega em primeira mão. Nas sobreposições e transparências, suas imagens se constroem, destroem-se e nos levam de volta a um passado no qual elementos simbólicos femininos se juntam a uma iconografia do barroco. O excesso e a profusão de formas que se justapõem e se sobrepõem tomam conta do espaço pictórico sobre a divisão geométrica do fundo. Os descascados da superfície formam novos desenhos ocasionais integrados à obra (figura 37).

Apesar da diferenciação temática entre o trabalho de Beatriz Milhazes e o meu, nossa maneira de construção da pintura se dá da mesma forma. No “aproveitamento” de desenhos ocasionais, na “carimbagem” da monotipia, nos fundos de organização geométrica, na justaposição e sobreposição de cores e formas, no excesso, na superfície tosca e descascada, nossos trabalhos se encontram.

Com paisagens coloridas, de inspiração impressionista e técnicas neo-expressionistas, **Cristina Canale** (1961-) se debate, entre o abstrato e a construção da imagem. Pinta no chão, lembrando Pollock nesse procedimento. Utiliza-se da cor (áreas rosadas ou violáceas, em contraposição a verdes azulados

e azuis esverdeados), recusando a sombria monocromia de outros pintores da Geração 80. Suas telas se equilibram entre a fartura e a economia, entre o excesso e o essencial. A princípio, sua pintura pode parecer caótica e indefinida, mas, ao nos distanciarmos dela, podemos observar uma elaborada paisagem (figura 38).

Gostaria de salientar a presença da cor e da matéria num jogo em que os dois elementos se conjugam e se alternam, em que um deve se submeter ao outro. O embate matéria-cor numa pintura é uma difícil equação, principalmente se buscamos uma ação equilibrada. Na obra de Cristina Canale, as duas coisas se sustentam, e uma reforça a outra. No meu trabalho de pintura, noto que poucas vezes o equilíbrio desse binômio é facilmente atingido. Sua busca é árdua e sofrida, tendo que freqüentemente retomar ao ponto inicial.

Em **Daniel Senise** (1955-) agradam-me as superfícies irregulares, ora matéricas ora descascadas conseguidas com a aplicação de tela entintada pressionada contra o chão do ateliê, que imprime sobre o pano resquícios matéricos pré-existentes de telas e resíduos do solo como ponto de partida de sua obra (figura 39).

A ferrugem de pregos em Senise e a coloração laranja-avermelhada dos óxidos de ferro são pontos de semelhança entre nossas pinturas. Numa série de trabalhos, que explico a seguir, coloquei diretamente a palha de aço sobre a tela, em busca da cor oxidada e da matéria residual resultante. Persegui os diversos tons dessa coloração que vai do laranja ao marrom escuro, conforme o tempo de exposição da solução sobre o metal. O que fica (a palha de aço oxidada) pode ser

ser retirado: deixando-se apenas sua marca impregnada sobre a tela, ou incorporando-se a matéria oxidada de forte textura rugosa, tem-se uma supersaturação da matéria impressa sobre o suporte, nesse caso a lona. Empreguei ambas as soluções, concluindo diferentemente o trabalho.

Daniel Senise utiliza delicadamente a oxidação em conjunto com o desenho figurativo. Em seus mais recentes trabalhos, vemos interiores com perspectivas, em obras de grandes dimensões.

O mesmo princípio da oxidação pode-se encontrar em **José Bechara** (1957-), artista que não usa pincéis nem tinta. Utiliza lonas de caminhão trocadas com caminhoneiros (novas por usadas) e palha de aço carbono que, disposta sobre a lona ("já pintada", acinzentada pelo acaso e pelo tempo) com espessuras diversas e molhada, precipitam a oxidação. Em Bechara, o artista deve lidar com a "espera" que o tempo impõe para agir sobre o suporte no chão. Trata-se de uma espécie de "informalismo", em que o artista não trabalha por meio da ação inconsciente, mas por meio de uma ambígua relação entre controle e descontrole sobre o material que utiliza a ação do tempo. Dessa atividade resultam crostas, empastamentos, volumes que, algumas vezes parecem matérias solidificadas, pedras. O artista recorta e escolhe enquadramentos e, desse processo químico, originam-se telas imensas de coloração que vai do laranja ao vermelho escuro, em contraposição aos acinzentados das lonas gastas (**figura 40**).

A consequência do ato artístico de Bechara são pinturas sem pincel que denotam um conjunto de forças utilizadas em sua fatura, a força de ação do tempo e a força de ação do artista no preparo para que isso tudo aconteça, desde a troca da lona até as telas penduradas no museu (Farias, apud Bechara 1998).

Num processo lento e gradual, quase conceitual, o artista aguarda, na expectativa do resultado.

Faz-se necessária nesse momento, uma comparação sobre as “maneiras” escolhidas para o fazer artístico. Em minha série de telas oxidadas, apliquei processos semelhantes aos empregados por Bechara, na tentativa de buscar tonalidades variadas de laranja derivadas do sulfato ferroso. Colocava as telas no chão, já “meio” pintadas (com um tratamento de fundo e algumas demãos de tinta), fazia o desenho com a palha de aço, usando luvas para que o metal não machucasse as mãos. Em seguida, aplicava uma solução de água e cola sobre o metal e cobria com um plástico, pressionando a superfície. Depois de algum tempo nessa solução, com o desenho bem fixo na tela e a oxidação já iniciada, o plástico era retirado e, em contato com o ar, o processo se acelerava. Com várias telas no chão, em diferentes estágios de oxidação, ia dosando o tempo, que variava para cada trabalho. Quanto mais tempo o trabalho ficava “molhado”, mais escura era a oxidação (marrons, terra); quanto menos tempo, mais clara (laranjas). Terminado o processo de oxidação, a tela era retirada do chão e posta na vertical. Nova análise era feita para decidir se o resto matérico oxidado seria incorporado à pintura ou se seria raspado, permanecendo apenas como “pegada”, rastro.

Meu trabalho não era finalizado aí, porque a oxidação era, nele, apenas parte da pintura, devendo integrar-se a ela, ser continuidade. Muitas vezes, a complementação foi feita com tinta e cor, para que todos os elementos se estabelecessem em harmonia, numa intenção de equilíbrio. Em Bechara, a “pintura” é, em geral, a própria oxidação.

De **Niura Bellavinha** (1956-), basicamente interessam-me os trabalhos verticais de coloração intensa, nos quais clarões de luz são descortinados pela água numa ação de “despintar”, desviando e mudando de posição camadas pictóricas, abrindo a superfície e colocando à mostra a profundidade (**figura 41**).

No aproveitamento dessas técnicas, os estágios da minha pesquisa pictórica são claros: num primeiro momento, as telas são postas no chão e entintadas. O excesso é recolhido por folhas de jornal que, pressionadas sobre a tela, marcam a superfície, retirando a lisura da pintura. Na vertical, as telas recebem novas camadas de tinta que, espalhadas e misturadas com jatos d'água, abrem fendas, vãos, que deixam transparecer camadas inferiores de cor. Como no trabalho de Niura, a tinta se fluidifica e escorre. Novamente, camadas de cor, aplicações de jornal e de plástico e de tinta fluida se sucedem, numa sobreposição de planos, em que a água abre espaço na camada pictórica, gerando luz. O pincel auxilia na formação vertical e nas passagens de uma cor a outra. As linhas verticais uma após outra mudam de cor e interagem à medida que se encontram, formulando uma seqüência de cor e movimento.

Nos trabalhos de Niura também se nota a passagem do tempo, na sucessão de suas horizontais e verticais. No meu caso, os cortes horizontais são



quase imperceptíveis, difusos. Seu trabalho foi também fonte de inspiração, pela beleza silenciosa que contém.

O Neoexpressionismo, movimento iniciado por volta de 1978, também assimilado pelos pintores brasileiros, pela retomada da pintura e, em termos genéricos, da expressividade, colocando-se contra a conceitualização da obra, no cenário mundial, foi chamado de “transvanguarda”.

Dois nomes conhecidos desse movimento são **Anselm Kiefer** (1945-) e **Julian Schnabel** (1951-). Conhecia os trabalhos de Anselm Kiefer de livros e já gostava deles. Suas placas de chumbo oxidadas, as superfícies desgastadas e impregnadas de matéria, areia e concreto velam parcialmente a imagem, fazendo com que nosso olho se esforce na percepção dos elementos. A fotografia, em conjunção com a pintura, numa relação de contigüidade, e a perspectiva e a profundidade, como num quadro de Van Gogh, aparecem em seus trabalhos e fazem parte de questões fundamentais referentes a meu trabalho de pintura que aludem a imagens da cidade e sua aparência (**figura 42 e 43**).

Em março de 1998, ao ver sua exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, fiquei impressionada com a sua monumentalidade e fui literalmente engolida pelo ambiente que suas obras suscitavam. Percebi, como diz Alberto Tassinari, que “os quadros de Kiefer invadem o espaço fora deles” (Tassinari *apud* Kiefer 1998: 10). O aspecto residual em seu trabalho nos remete a um tempo passado, a sua memória. É crítica histórica. Baseia-se na história alemã e na mitologia. Sua obra é feita de resquícios, reminiscências. Além de areia e fotos,

suas colagens incluem plantas secas, palha, roupas, cabelos, pedaços de papel ou chumbo, etc.

Essa espessura, em Kiefer, faz parecer que a tela é viva e, por meio dela o artista estabelece conexões sobre a vida e a arte no pós-guerra. Como declara Beuys num depoimento: “a arte, liberando as forças inerentes à decomposição, deteria propriedades terapêuticas capazes de regenerar a matéria, restituir sua vitalidade, provocar um renascimento”. Em Kiefer, “o perigo iminente da destruição ou a própria catástrofe são as únicas fontes de renovação” (Danziger 1994: 231). De modo compulsivo, ele deseja apropriar-se da identidade germânica, constituindo-a e desconstruindo-a simultaneamente. O artista é aquele que organiza a matéria, lida com a criação e a destruição.

Pontos, em Kiefer, que são do meu interesse: a utilização da fotografia, sua relação entre os diversos materiais que utiliza e suas combinações que resistem e estranham-se entre si, o uso da perspectiva e a ilusão da profundidade, o aspecto “sujo” de sua pintura, na utilização de acúmulos em superposições de aparência volumosa, saturada. O caráter solene e monumental na grandiosidade de suas telas estranhas absorvem o espectador, envolvendo-o, gerando um campo de forças entre sujeito e objeto, troca energética que é traço característico das obras do Expressionismo Abstrato.



Inserção nas artes

Lúcia Santaella, em “Os três paradigmas da imagem”, propõe a existência de paradigmas no processo evolutivo de produção da imagem: os paradigmas pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico (Santaella e Nöth 1997: 157). De acordo com o tipo de produção que utilizo em meus trabalhos artísticos, insiro-me nos dois primeiros.

No paradigma pré-fotográfico se encontram as imagens produzidas artesanalmente, por meio da habilidade manual do artista: o desenho, a gravura, a pintura e a escultura. No segundo, o paradigma fotográfico, estão as imagens produzidas por captação através de máquina de registro, seja fotográfica ou filmadora, implicando a presença de um motivo real pré-existente.

A passagem histórica de um modelo a outro se fez gradativamente, e, muitas vezes, um esteve contido no outro, interpenetrando-se. Daí a familiaridade entre pintura, desenho e fotografia.

A mistura dos paradigmas constitui-se em estatuto da imagem contemporânea, em que, constantemente, vários aspectos se fundem e se transformam. Assim sendo, a fotografia importou procedimentos pictóricos, e a pintura muitas vezes adquiriu traços que vinham da fotografia.

No paradigma pré-fotográfico, em que se situam os dois tipos de modalidades plásticas que utilizo, desenho e pintura, a expressão se dá por intermédio das habilidades da mão e do corpo. Ela possui realidade matériaca em decorrência da fisicalidade dos suportes, papel ou tela, que se encontram impregnados das substâncias que utilizo (pigmentos, palha de aço, vernizes,

fragmentos de papel ou plástico). Esse tipo de produção depende sempre de um suporte como superfície receptora da ação do artista, sobre a qual ele deixa o sinal de seus gestos.

O que resulta disso não é só uma imagem, mas um objeto único, autêntico e, por isso mesmo, solene, carregado de uma certa sacralidade, fruto do privilégio da impressão primeira, originária, daquele instante santo e raro no qual o pintor pousou seu olhar sobre o mundo, dando forma a esse olhar num gesto irrepetível (Santaella e Nöth, 1997: 164).

Um trabalho como esse se estrutura progressivamente, por meio do toque do pincel ou instrumento afim, com movimentos de recuo e aproximação, pelos quais o artista, no controle da situação pode, a qualquer momento, em decorrência de novos acontecimentos, alterar ou incluir elementos, formas, cores, da maneira que lhe convier, no espaço pictórico. Nesse movimento de construção-desconstrução estabeleço meu método de trabalho na pintura.

Os suportes em que se apóiam as obras de arte devem ser conservados reclusos num museu ou galeria de arte, permitindo o acesso do espectador para contemplá-lo, e, ao mesmo tempo, favorecendo os cuidados de conservação, pois são objetos únicos e frágeis quanto a sua manutenção e armazenamento.

O criador de imagens artesanais tem como habilidade fundamental a imaginação que dá corpo aos seus pensamentos, partindo do seu olhar sobre o mundo. A tela é o prolongamento do artista, pois estampa o gesto que o funde ao mundo, gerando imagens simbólicas.



O paradigma fotográfico inaugurou a automatização na produção de imagens por meio da máquina. Essas imagens são resultantes do registro, sobre um suporte químico ou eletromagnético, do impacto dos raios luminosos emitidos pelo objeto ao passar pela objetiva. O sujeito que manipula a câmera fotográfica, por intermédio de um visor, utiliza mais os olhos que as mãos. O olho se prolonga pelo visor da máquina com o objetivo de capturar o real, sob a visão focalizada de seu olhar.

Matriz reprodutora de infinitas cópias, o negativo retém a imagem e a fixa para sempre. Sujeito e objeto se defrontam, para depois se separarem no instante do disparo (no momento da apreensão). O enquadramento recorta a realidade, seleciona apenas uma parte do campo visual. Por meio do negativo, reproduz-se inúmeras vezes a imagem aprisionada, o que torna este meio menos perecível em relação ao primeiro, perdendo unicidade e ganhando eternidade. O meio de armazenamento está no próprio negativo, não no papel fotográfico.

O criador da imagem fotográfica necessita de capacidade perceptiva e prontidão para reagir no momento adequado, capturando assim o instante escolhido.

Essas imagens documentam um acontecimento, um fragmento enquadrado da realidade. É fruto de uma aderência, seguida de um afastamento. Possui comunicabilidade, pois é transmissível em jornais, revistas, *outdoors*, atingindo uma população maior do que aquela que vai ao museu ver uma obra. Atinge a memória e a identificação de quem a aprecia.



Apresentação e fundamentos

Com a mudança da visão construtiva dos meus trabalhos iniciais para a abstrata, penso ter tido alguns ganhos. A linha perdeu rigidez; o pincel, que antes alisava o suporte delicadamente, passou a imprimir um gesto solto e enérgico, que muitas vezes feria a superfície para domá-la, fosse papel ou tela. A tinta ganhou espessura, matéria; a mão tornou-se impositiva. As cores passaram a não ser preparadas previamente ou usadas puras, mas a necessitar de todos os potes abertos sobre a mesa de trabalho, para sua utilização direta e mistura, como se fossem temperos, ingredientes com sabores diversos. Perderam luz, ganhando tons rebaixados e tênues: uma luz que serve para velar, em vez de expor. As cores passaram a se formar na retina do espectador, tal como num quadro impressionista. A passagem de uma cor à outra ganhou transição lenta. Agradam-me as passagens de Arcângelo Ianelli e Mark Rothko em suas pinturas, ao mesmo tempo suaves e grandiosas.

O trabalho ganhou formato maior, cresceu à medida que o gesto se expandiu. Abandonou o projeto prévio para fazer-se somente com pintura, na organização do caos, do pôr e tirar, do imprimir, do sobrepor, do colar, do escorrer, adensando à medida que o trabalho avança.

Perdeu em objetividade, ganhou em emoção. Normalmente faço muitos trabalhos ao mesmo tempo. Corto a lona crua no tamanho desejado, preparo o fundo branco em até cinco demãos de tinta, que vai da mais rala à mais espessa. Feito isso, após a secagem, a tela está pronta para o uso. Algumas ficam num suporte na parede, presas com grampos, outras no chão. Dou início ao meu



processo de pintura. Escolho uma cor de fundo, sempre pensando que, apesar das sobreposições, essa cor será a base da tela e aparecerá em profundidade, em conjunção com as outras cores que virão a seguir. O trabalho tem sempre uma estrutura de base geométrica. Por exemplo, divido o suporte em duas partes: uma maior em cima e outra menor em baixo, de cores diferentes. Às vezes, um corte vertical à direita do trabalho, uma faixa colorida entra na composição do fundo, como uma tensão que desestabiliza o equilíbrio das horizontais. Cria-se um problema, um sistema instável a ser resolvido no decorrer do trabalho. Gosto de resolver situações caóticas e da energia liberada para tal. Pinturas de fácil resolução denunciam em sua superfície certa falta de matéria e de gestos, o que muitas vezes as tornam ralas demais, sem a vitalidade da luta.

Quando novas camadas de tinta se sobrepõem, uma nova construção se forma e o verticalismo marcante é interrompido, às vezes, por secções horizontais. Figuras ocasionais podem eventualmente penetrar no espaço pintado e ser aproveitadas. Porém, devem aliar-se a ele, com suavidade e precisão. As formas criadas por causas acidentais me agradam muito, pela espontaneidade que contêm. São estranhas, enigmáticas e originais. Provenientes de algum lugar do interior do artista, que ele mesmo desconhece, são forças estranhas que se manifestam repentinamente e que possuem muitas vezes um poder solucionador que encerra a busca e fecha o trabalho. Figuras deliberadamente desenhadas podem também irromper no espaço pictórico, com finalidade de composição de convivência pacífica entre todos os elementos.

As figuras serão amplas ou apenas insinuadas, dependendo da importância dada a elas no momento. Feitas a pincel, desenhadas, com colagem de palha de



ação, oxidando o suporte, com impressão de plástico, papel ou objetos, ocasionais ou não, únicas ou plurais, têm função importante, pois dirigem a atenção e o olhar do espectador. Constróem o trajeto da observação e da percepção visual.

O trabalho de criação, de nascimento da obra, é lento e se edifica por meio da observação regular e do rigoroso embate diário. Não se faz de hoje para amanhã. Requer um distanciamento e diálogos constantes, na busca do equilíbrio dos elementos essenciais.

Minha pintura tem base na tradição. Utilizo luz e sombra, profundidade, equilíbrio entre cores e massas de cor e veladuras. Contudo, implica um uso não convencional dessa tradição, de acordo com a planaridade da pintura e essencialidade de formas. Encontro nesses pressupostos os dados fundamentais para a execução adequada ao meu tipo de trabalho. Penso que não deva existir na arte um rompimento com a tradição, mas uma utilização dela, dos conceitos principais em que reside sua força, para criar novos paradigmas, por adição e não por subtração. Clement Greenberg, sobre a pintura moderna, diz: "Nada pode estar mais afastado da arte autêntica de nossos dias do que a idéia de uma ruptura de continuidade. A arte é, entre muitas outras coisas, continuidade. Sem o passado artístico e sem a necessidade e a compulsão de se manter os padrões superiores do passado não seria possível nada parecido com a arte moderna" (Greenberg 1965: 106).

Em meu trabalho, a fotografia veio juntar-se à pintura, no que se refere à imagem. Meu interesse por ela logo fez com que eu saísse a campo e prazerosamente começasse um exercício de escolha. Fiquei fascinada com o novo enquadramento, que a pintura não possuía. Era necessário um olhar

diferenciado e seletivo. Enquanto para mim a pintura acontecia de dentro para fora, a fotografia era de fora para dentro, exatamente o inverso.

Primeiro, fotografava tudo que achava interessante, indiscriminadamente: pessoas, flores, pássaros, paisagens. Depois, instintivamente ou não, o olhar genérico se detinha no detalhe urbano, meu tema principal.

Voltei a focar a metrópole e seus ícones: a verticalidade das torres elétricas e a imponência dos edifícios da Avenida Paulista, reflexos, transparências e o recorte horizontal dos fios elétricos como trama gráfica que tece a cidade. Gruas, pontes, guindastes, esse maquinário autômato, essas figuras mecânicas que irrompem na paisagem como querendo rasgá-la, dominando-a, são ricamente desenhados, numa combinação de linhas entrecruzadas. Meu olhar é fortemente atraído por esses complexos lineares impregnados de organização e tensão.

Na verdade, a fotografia passou a ser suporte temático, imagético e técnico para a pintura. É como se a fotografia mostrasse como e por que a pintura se fez..

Minha pintura contém a fotografia, no que diz respeito à apropriação da imagem. Aproveitando a forma e o conteúdo do momento congelado, utilizo-me deles, modificando-os e transformando-os em linguagem pictórica, dando-lhes corpo, vibração e potência.

Pintura

Primeiro Momento

A partir dos pressupostos acima descritos, venho fundamentar meu trabalho. A pintura se desenvolve a partir de parâmetros informais.

Sempre utilizando papel ou tela como suportes, preparo a tinta misturando pigmentos e acrescentando verniz acrílico e água na proporção que me parece mais adequada (mais espessa ou mais rala) ao trabalho em questão. Não me agradam a textura e as cores da tinta industrializada, comprada em papelaria. É lisa demais, sem qualquer imperfeição, e as cores muito básicas, *fakes*.

Sinto-me extremamente bem na execução de tarefas que antecedem o ato de pintar. Esticar a lona e preparar o fundo, as tintas e, às vezes, também os chassis. Tudo isso, necessário à produção do trabalho, aquece para seu início, mental e fisicamente. Faz com que, vagarosamente, se institua o clima exigido ao ato de pintar: concentrar-se, distanciando-se de tudo; relaxar e conservar a mente aberta e receptiva. O olhar atento e a postura crítica, igualmente indispensáveis, devem ser permissivos à introdução do novo. Esses estados nem sempre são alcançados, porém carecem de ser buscados com persistência.

Nunca criei a partir de figuras pré-estabelecidas. O ponto de partida é o fundo branco da tela que eu mesma preparo. Isso feito, fixados a lona ou o papel na parede, dou uma primeira demão, mais espessa, como se fosse um fundo colorido. Depois da secagem, aplico nova camada de cor, desta vez estruturando o trabalho em grandes quadrados ou retângulos que dividem o espaço, criando eixos verticais e horizontais. Sucessivas camadas de cor se alternam. Nesse

momento, a tinta é rala, para não “perder” as cores que foram sendo sobrepostas, em busca de profundidade. Uma nova “ordem” gradativamente se impõe ao que no início era apenas caos, indeterminação e excesso.

É nessa superabundância de probabilidades e ruídos visuais que meu trabalho se desenvolve. Lido o tempo todo com a imprevisibilidade das imagens, com o acaso de elementos que vão surgindo. As escolhas e decisões são constantes. O olho seleciona o que deve permanecer, que tem valor, e o que deve ser excluído.

Sinais e desenhos podem ser formados aleatoriamente, ou de forma deliberada ser transcritos para a obra, num determinado ponto em que a pintura “pede” esta ocorrência.

O diálogo entre o artista e sua obra deve ser feito constantemente no decorrer do ato pictórico. O afastamento momentâneo da obra também é válido, no que se refere ao distanciamento do olhar para solucionar certas pendências na mensagem visual.

O olho viciado, às vezes, não consegue ser seletivo na busca do que é essencial para a obra. Por isso faço muitos trabalhos ao mesmo tempo; já cheguei a contar oito de uma vez. Enquanto uns estão fixos na parede, secando, outros estão no chão, cobertos com plástico, e outros sobre a mesa, à espera de algum detalhe faltante.

As fases do trabalho se intercalam, ora na parede, em posição vertical, ora no chão, horizontalmente. Na parede, no momento em que a tinta é rala, escorridos criam desenhos, que determinam aleatoriamente caminhos, sulcando e gravando a superfície molhada. Faço aplicações de papel ou plástico, para retirar

excessos ou imprimir novas marcas de desenhos ocasionais, muitas vezes aproveitados como fundos.

As passagens de uma cor a outra são sempre feitas com suavidade, sem rigidez de traço. As cores, por sua vez, são destituídas de luz muito intensa: são rebaixadas, tênues e, para serem mais bem observadas, a iluminação externa deve ser suficiente e direcionada. Os tons usados são terra e alaranjados, em contraposição a azuis e verdes discretos. Preto, grafite e ocre também têm sua participação garantida, só que em menor quantidade. Os metálicos prata, chumbo e cobre com freqüência são solicitados. É possível, em profundidade, notar as cores que vêm abaixo da última camada.

Todo o trabalho é formado por tramas aparentes de tinta escorrida ou material superposto (como papel, palha de aço), que formam uma espécie de grafismo, de desenho, complementando a composição de maneira equilibrada. Do verticalismo dos escorridos à horizontalidade sutil, do desenho ao gesto impresso, do silêncio que se forma entre pontos de interesse, da luz e da sombra, da profundidade, da relação entre as partes e o todo, é nisso tudo que a pintura se apóia, em busca da real integração entre todas as formas e massas de cor, numa união entre linguagem, significado, visualidade e composição (**figuras 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50**).

A combinação e mistura das cores é imprescindível para mim. Na maioria das vezes, uma cor pede a presença de sua complementar, para que a composição se estabilize. Esse “pedido” pode ser ignorado ou aceito, de acordo com os desejos do artista e o que ele espera de sua obra. Se aceito, normalmente

os resultados são favoráveis. Na experiência com os meus trabalhos, isso sempre dá certo e o produto ganha, ao mesmo tempo, força e equilíbrio.

Faço um parêntesis para falar de Kandinsky, que, sabiamente, em seu livro “Do espiritual na arte”, faz uma belíssima descrição das cores, relacionando-as ao efeito que nos proporcionam, sua importância física e seus movimentos, com ação direta da cor sobre os olhos, e, através deles, sobre a alma. As relações são de extrema relevância, e eu mesma já me percebi lançando mão, intuitivamente, de tais predicados das cores para a resolução de meus trabalhos. Resumidamente, estas são as qualidades das cores: a potência e a força ativa do amarelo; a profundidade apaziguadora do azul; a passividade do verde e sua calma absoluta; a impetuosidade, energia, decisão, alegria e triunfo do vermelho; a moderação do marrom; a tristeza do violeta; a seriedade do laranja; o silêncio quase glacial do branco, que pode ser entendido como pausa, pureza sem mácula; o preto, cor desprovida de ressonância, que é o nada absoluto, a morte, e o cinza, imobilidade sem esperança.

Em outras palavras, as cores são fisicamente agradáveis em si mesmas (vale dizer, na nossa percepção), mas também emblemas do nosso relacionamento emocional com o mundo, por meio dos quais intuimos o insondável (Manguel 2001: 50)

Ao contrário de uma superfície colorida, um espaço em branco parece exigir um preenchimento, desperta em nós uma vontade de intrusão (Manguel 2001: 51).

Segundo Momento

Numa segunda fase de meu fazer artístico, reduzi drasticamente o formato dos trabalhos. Passaram de 2 metros a pequenos 20 x 30 ou 30 x 40 centímetros, em papel *canson*. Antes, o que era amplo, aberto, tornou-se gestualmente menor e intimista. A demanda de energia física, inclusive, diminuiu consideravelmente com a restrição do espaço. Pude, então, utilizar esse excedente energético, transformando-o em qualidade de recursos técnicos e criativos, na economia dos traços, na escolha de elementos essenciais, na limpeza pictórica. O desenho e a pintura aconteciam conjuntamente. Os materiais utilizados iam do lápis grafite ao *crayon* e da tinta acrílica à tinta a óleo. O trabalho consistia na utilização do espaço com figuras que ocupavam quase 50% da totalidade do campo do papel. Podiam ser rebatidas, ou outras pequenas formas podiam gravitar ao seu redor.

As figuras sempre verticais se apresentam de forma “quase tridimensional” e possuem uma estranha projeção geométrica, que pode ser percebida, dentro delas, por transparência, e dirigindo-se a um ponto de fuga imaginário.

Justifico essa tridimensionalidade por uma variação dos ícones da paisagem urbana, as torres elétricas, assunto que fotografei e abordarei a seguir. Partindo desses ícones da metrópole, e levando em consideração que eles estão em toda parte e participam da formação do desenho de cidade, considero-os inerentes a minha experiência visual diária, e, por conseguinte, sujeitos a uma interpretação individual. Esses desenhos não são óbvios ou reais, mas possuem, dentro do meu pensamento inconsciente, outras esferas de significados formais,



no que se refere à abstração, à redução de fatores visuais múltiplos aos traços mais essenciais.

As figuras também têm relação com os desenhos ocasionais obtidos por meio do ato de pintar e deliberadamente transplantados a uma nova abordagem visual, mostrando novas faces da mensagem. Símbolos não necessariamente devem ter significados. Penso que a abstração se utiliza deles e os reduz, eliminando detalhes, na busca de um significado mais intenso e condensado.

Minha produção dessa fase foi muito intensa e fértil de motivos e de significações para futuras pinturas (**figuras 51, 52, 53, 54, 55**).

As soluções para a resolução de uma obra visual são sempre inúmeras, infinitas. Cabe ao artista escolher e selecionar elementos compatíveis com seu trabalho plástico e ser, ao mesmo tempo, verdades particulares e intransferíveis.

Esgotada a fase de pequenos formatos, as obras deram origem a telas maiores, de pintura a óleo, nas quais uma estrutura geométrica de base continha formas fechadas, às vezes como casulos ou sementes, desprendendo-se de um formato maior que as originava. Essa relação entre orgânico e geométrico foram objeto de estudo nesse momento. A textura dessas figuras e fundos mexia com a imaginação sensorial das pessoas, tomadas pelo desejo de tocar o trabalho e sentir sua superfície. As formas não se relacionavam com formas da natureza, o que restringiria as inúmeras possibilidades de transmutação que a nova experiência propunha e me trazia. Era um exercício de liberdade e de manipulação de formas.

Considero a segunda fase transitória, no que se refere à estabilidade das formas, sua concepção e sua permanência no espaço. Especificamente, nestes

trabalhos, pensei ter encontrado formas ideais, porém, na ânsia de atingir um bom resultado rapidamente, forcei minha natureza, extraíndo dela violentamente formatos exagerados, sem espontaneidade ou conteúdo. Faltou-me a paciência necessária para que a assimilação de novas formas se sedimentasse aos poucos e atingisse sua maturidade. O resultado disso foram pinturas sem controle de formas, num movimento em que tudo acontecia excessivamente e em que um quadro parecia conter outros tantos. Ao invés de dominar a intensidade desse momento criativo em que a imaginação brotava abundantemente, fui dominada por ele.

É, portanto, um trabalho em processo, passível de transformação. Possui diversidade de cores, experiência formal e uso diferenciado do espaço. Entretanto, tenho a intenção de refletir melhor sobre seus pontos de tensão, limpeza de formas e o que é essencial (**figuras 56, 57, 58, 59, 60, 61**).

Desenhos

Observamos muitas coisas à nossa volta. Apreendemos imagens e as transformamos dentro de nós. Nossa visão nos permite perceber formas e contornos, selecionados de acordo com a nossa vontade e segundo focos de interesse. Minha percepção se sente atraída pelas linhas que envolvem a cidade, nos elementos gráficos acumulados, no excesso visual, na profusão de informações.

Às pessoas acostumadas, como eu, a se expressar por meio de atividade manual, a externar sentimentos, emoções e vivências interiores por intermédio de

algo que se torna concreto pelo gesto, o papel em branco é ponto de partida, desafio que o lápis na mão quer vencer.

Desenho e pintura, ou papel e tela, possuem algumas distinções que no momento se torna viável ressaltar. A pintura possui uma aura aristocrática, é mais exigente em sua execução, não permite certas experiências e divagações. De superfície permeável, necessita de muito mais trabalho e tinta para que se defina alguma coisa. Seu gasto energético, portanto, excede o do desenho, no qual, por sua fatura mais imediata, um pequeno risco já configura algo. A liberdade, no desenho, é muito maior: os efeitos, instantâneos. A pintura no papel detém idêntica liberdade: uma pincelada de cor basta para a sua absorção. O papel se amassa e se joga fora; a tela não possui a característica de ser descartável. O papel também pode ser molhado, é forte e maleável. Agrada-me fazê-lo dobrar-se à minha vontade. Na pintura, o espaço é fundamental (nos trabalhos contemporâneos, muitas vezes pequenas telas não conseguem dar conta do recado, pois carecem de uma extensão maior de superfície); desenhos de pequenos formatos, ao contrário, freqüentemente contêm grandes trabalhos. O desenho guarda uma relação de intimidade com seu autor; a pintura, de expansão. Não me desfaço da pintura, que é o meio expressivo mais nobre e completo que existe. Contudo, gosto muito de desenhar, por todos esses motivos, e por simples prazer.

O estado para que o desenho aconteça é aquele em que se alterna a atenção do olho na organização dos elementos e a musculatura o mais liberta possível, solta, para que o traçado se inicie sem a sedução do automatismo do gesto. A mão, sob o comando do olhar, caminha lentamente buscando melhores



soluções. Ora incisiva e determinada na pressão do lápis, ora suave e delicada, respeitando a leveza do traço. Aprecio os contrastes, reconhecendo infinitas possibilidades na exploração dos tons do grafite. Muitas etapas ocorrem entre elas: as dispersões do olhar, a memória, o recuo e o avanço, as escolhas e tomadas de decisão. O traçado manual sofre distorções que o traçado visual não possui, porque é pleno. Cada linha traçada se torna elemento instantâneo de uma lembrança.

A memória do modelo que se estabeleceu no inconsciente fica gravada no gesto, deixa sua marca. O modelo possui conformidade e está estratificado no desenho. As estruturas lineares retilíneas ou orgânicas contêm o retrato do que vejo, não como representação fiel, mas condizente com a leitura interna que faço do objeto.

O contraste entre orgânico e inorgânico, a profusão de linhas que envolvem a cidade e a “sujeira” gráfica que a percorre nos amontoados de fios, silhuetas de prédios um após outro, torres, postes, pontes, viadutos, gruas, andaimes, guindastes, etc., são temas inesgotáveis.

A variação de tons de cinza sobre o fundo branco é item sempre presente nesses trabalhos feitos com lápis e papel. Nessa série, novamente estabeleço relações com significados essenciais ao longo de uma trajetória, que vai do consciente ao inconsciente, da experiência no campo sensorial diretamente ao sistema nervoso, do fato à percepção.

A percepção, transformada em concreto nesses desenhos, propõe nova visualidade, talvez como sugestão de acúmulos bem resolvidos, tolerados e agradáveis ao olhar. A linha indecisa e irregular parece sair em busca de traçados

constantes e fixos. Numa constante procura de estabilidade, a forma é amparada por fios paralelos que lhe dão sustentação e firmeza. Essa alternância entre equilíbrio e desequilíbrio e a busca de situações estáveis visam a sugerir movimento, inconstância e expectativa (**figuras 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71**).

Fotografia

Escolher o momento e o enquadramento adequados me ensinou a olhar. É sempre necessário, na fotografia, fazer cortes, escolher o melhor ângulo. O momento é passageiro: se o perdermos, nada mais o trará de volta. De todos os meios expressivos, a fotografia é o único que fixa para sempre um instante preciso e transitório.

Penso fotograficamente como na pintura, os elementos compositivos se impondo ao olho, pedindo sua organização. São formas, linhas horizontais e verticais, massas, luz e sombra que se inter-relacionam no campo do visor. A pintura se apresenta estática à nossa frente, à espera de uma ação. Na fotografia, ao contrário, devemos estar sincronizados com o movimento dos acontecimentos à nossa volta, e cabe ao fotógrafo esperar o momento em que os elementos dinâmicos se encontram equilibrados para fazer o disparo. A busca desse instante é a mesma em que o arqueiro zen aguarda pacientemente, em posição com o arco, para soltar a flecha na direção do alvo. Existe apenas um momento, único, que permite que a seta atinja o alvo com sucesso; da mesma forma na fotografia,

em que apenas um momento é exclusivo e ímpar na captação da essência da imagem ideal e seus significados.

Fotos: “Torres”

A estrutura das torres e seus formatos; a ligação de fios que as une; o recorte no céu da paisagem urbana: símbolos de força e potência que geram energia. Esses robôs estáticos, ícones de São Paulo, inúmeros, para dar conta da iluminação de nossa cidade, influenciam meu trabalho na diversidade de formas, tamanhos, feixes, interligações e recortes que possuem. Retilíneas e matematicamente traçadas, as torres da rede elétrica de São Paulo contrastam-se com a limpeza de céu e nuvem. As mais próximas de nós possuem forte e determinado grafismo; as mais distantes diminuem seu tamanho e clareiam seus traços, sem, no entanto, perder a precisão. Como num desenho de Leonardo da Vinci ou num tratado de engenharia, perfilam-se e desfilam o rigor sóbrio de sua imagem e seu traçado perfeito.

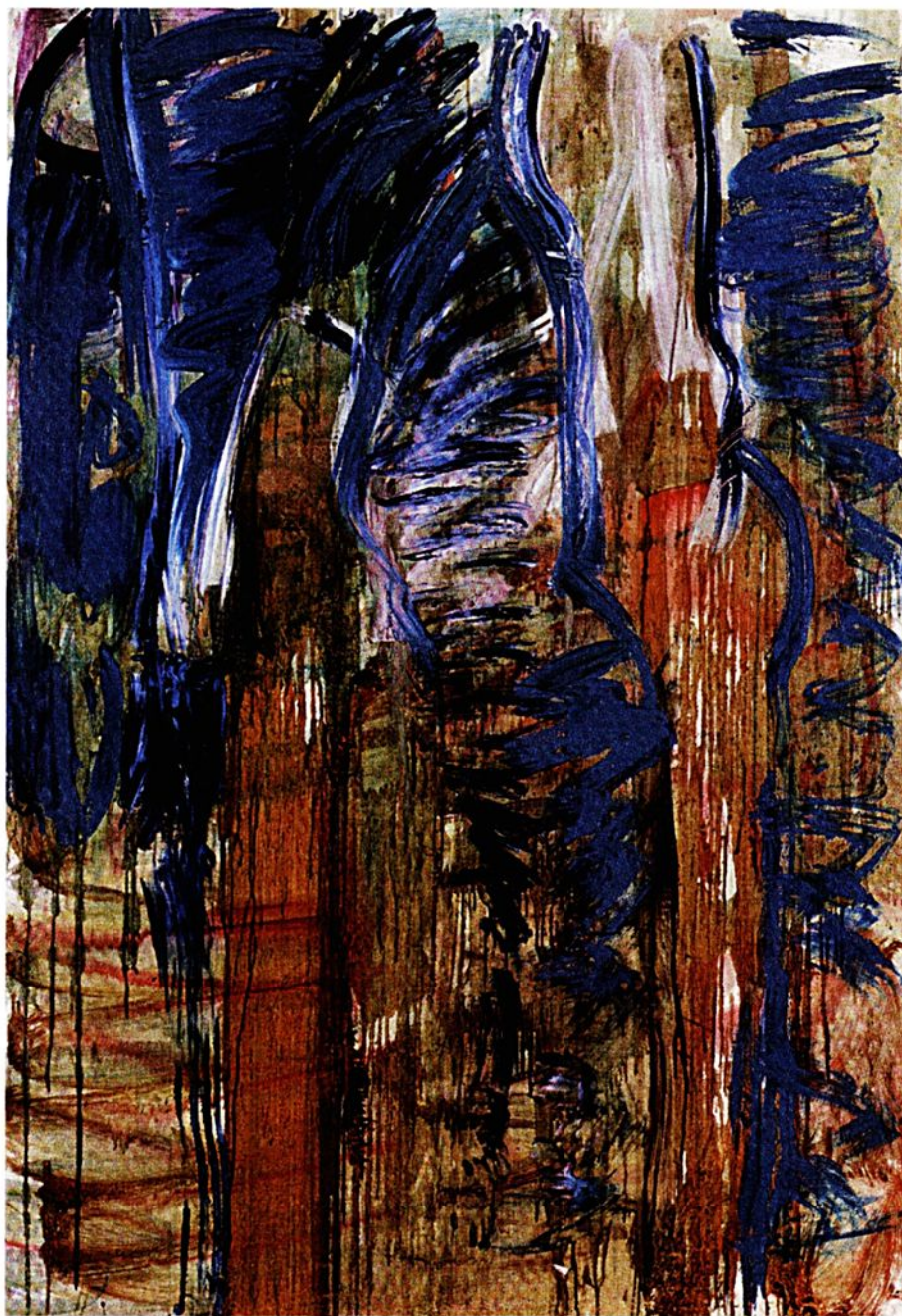
Para este ensaio fotográfico, fui à marginal Tietê e mediações. Escolhi ângulos e enquadramentos em que retirei da paisagem todo recorte horizontal, como edifícios, montanhas, avenidas e ruas, árvores, pessoas, etc. Permaneceram apenas o céu como fundo e a imponência construtiva da torre, para melhor evidenciar o seu desenho. Somente a última fotografia da série exibe uma discreta horizontalidade, unicamente como efeito de localização e para esclarecer e comprovar relações entre elementos da paisagem (**figuras 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87**).

Fotos: “Reflexo”

Por ocasião da minha exposição no SESC Paulista, em 1999, fotografei as relações entre os tipos de visibilidade da Avenida Paulista e suas variantes relacionadas ao meu trabalho de pintura, ao espaço expositivo, ao prédio do SESC e demais prédios do entorno da Avenida.

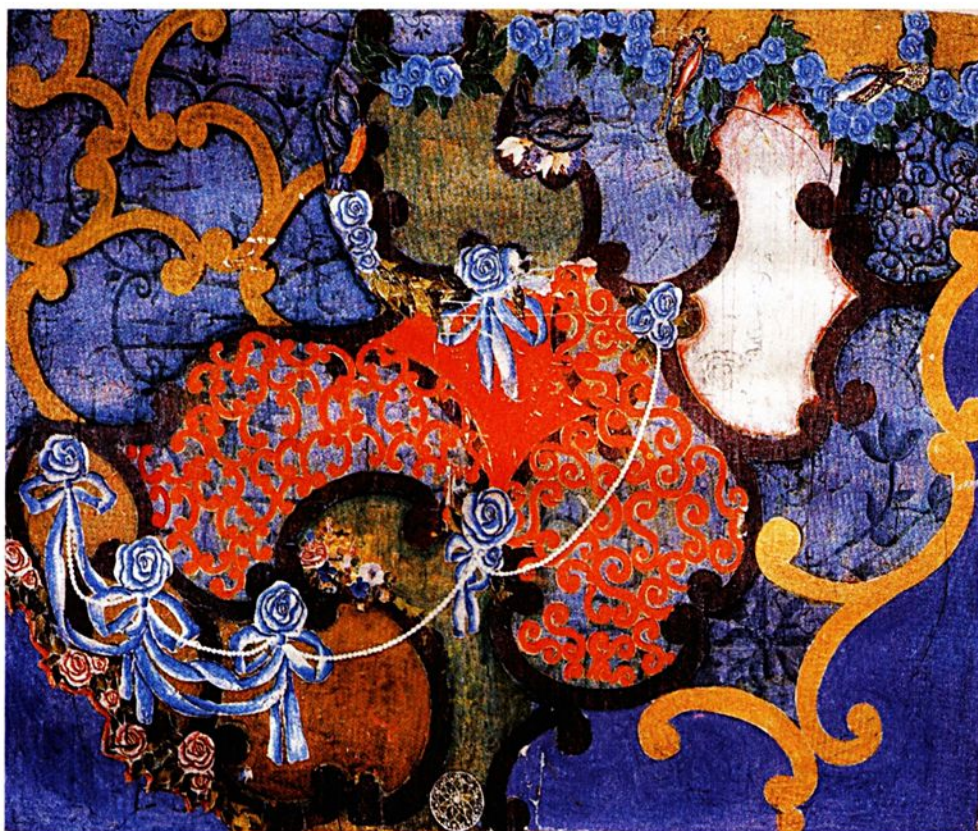
Meu olhar selecionou todo o tipo de interferência: reflexos, obras públicas, veículos, postes, passantes, linhas estruturais de prédios, *outdoors*, *banners*, logotipos, caixas d'água, grades, torres e até o lixo evidenciado e incorporado à imagem na última foto da série. As transparências do vidro aumentavam a profundidade da visão, distorcendo-a. Invadido pelos elementos penetrantes, o espaço compositivo tornava-se ambíguo e estranho, ganhando conotação abstrata, colocando num mesmo plano o que estava dentro e o que estava fora. Alguns objetos adquiriam visibilidade, outros ficavam parcialmente velados, sobrepondo-se e justapondo-se continuamente num exercício de dimensão irreal, de planos fantásticos. Essas fotos foram subsídio para vários trabalhos futuros em pintura.

O excesso transformado em riqueza visual lembra, às vezes, imagens de um mundo futurista, simultâneo, de extrema complexidade. Apesar das sobreposições e informações em abundância, todas as linhas foram cuidadosamente colocadas no campo visual, traçando e compondo horizontais e verticais, profundidade, luz e sombra, cor e forma, de certa maneira organizadas e relevantes dentro do código caótico da cidade de São Paulo, em meio à Avenida Paulista (**figuras 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97**).



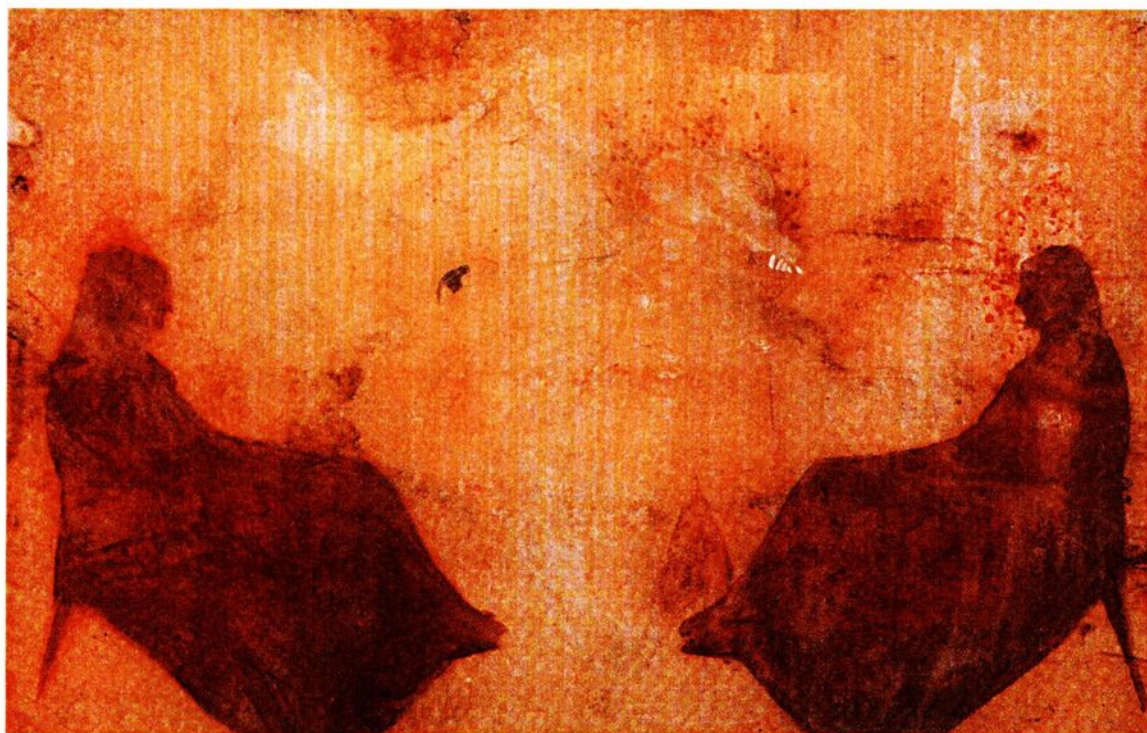
Jorge Guinle
Adão e Eva 1987
Óleo s/ tela

Fig 36



Beatriz Milhazes
Besos 1993
Acrilica s/ tela

Fig 37



Daniel Senise
Despacho 1993
Verniz poliuretânico, acrílica e limalha de ferro s/ cretone

Fig 39



José Bechara
Sem título 1995
Oxidação s/ lona de caminhão

Fig 40



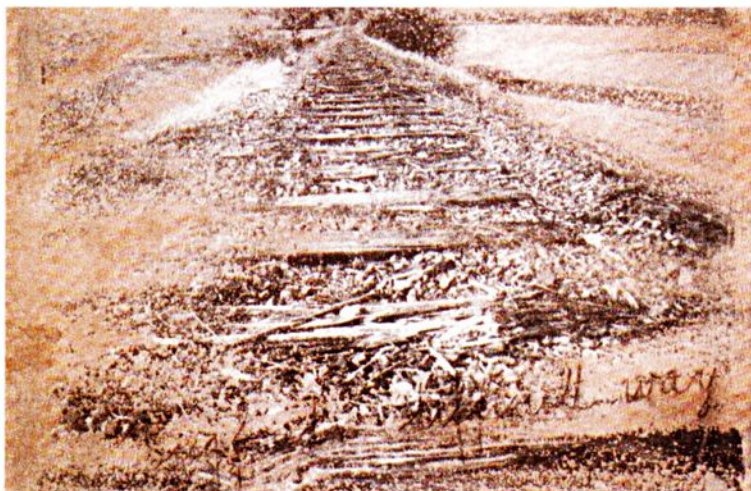
Niura Belavinha
Sem título 1993
Acrílica e óleo s/ linho

Fig 41



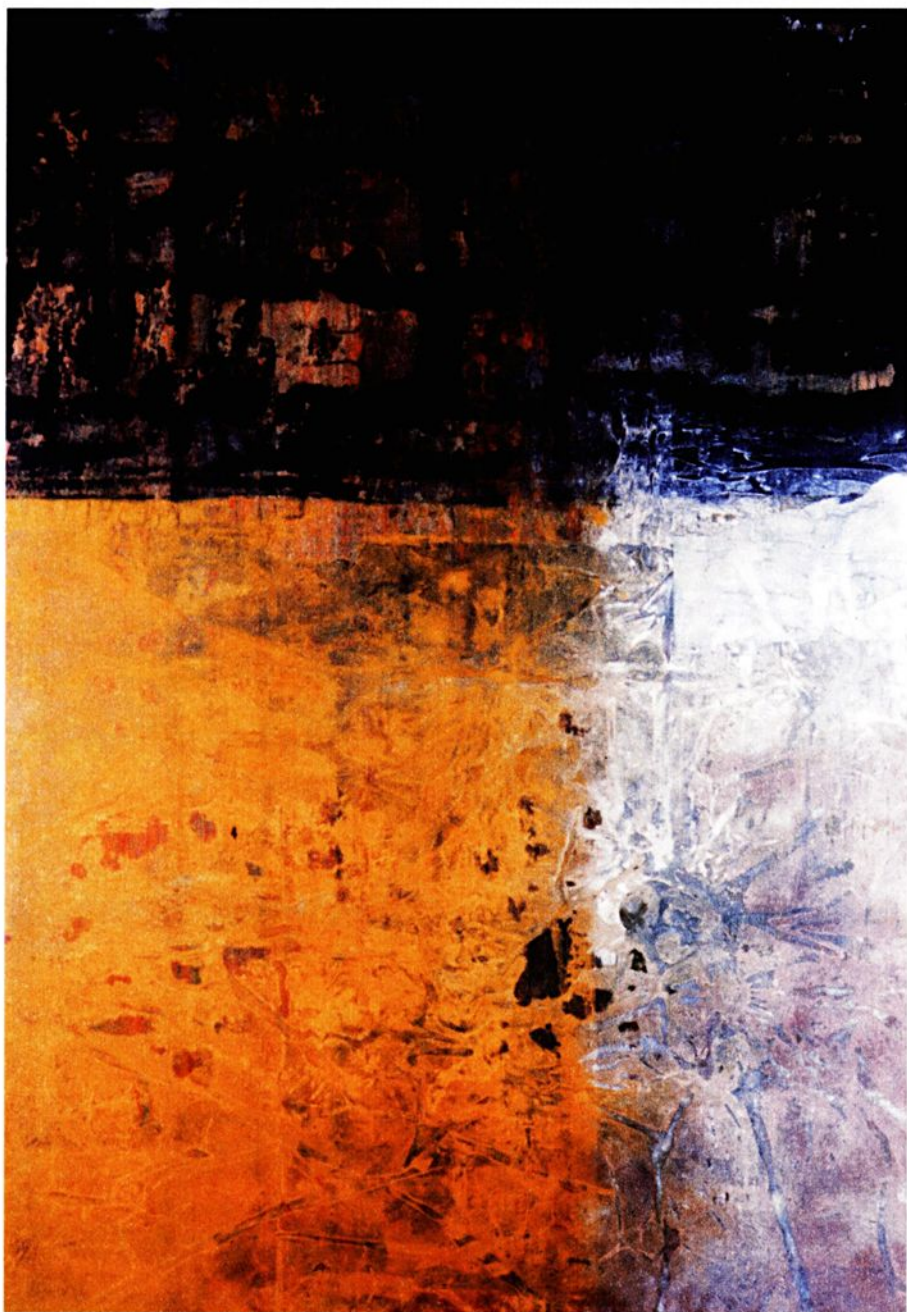
Anselm Kiefer
Shebirath ho Kelim 1998

Fig 42



Anselm Kiefer
O caminho difícil de Siegfried 1997

Fig 43



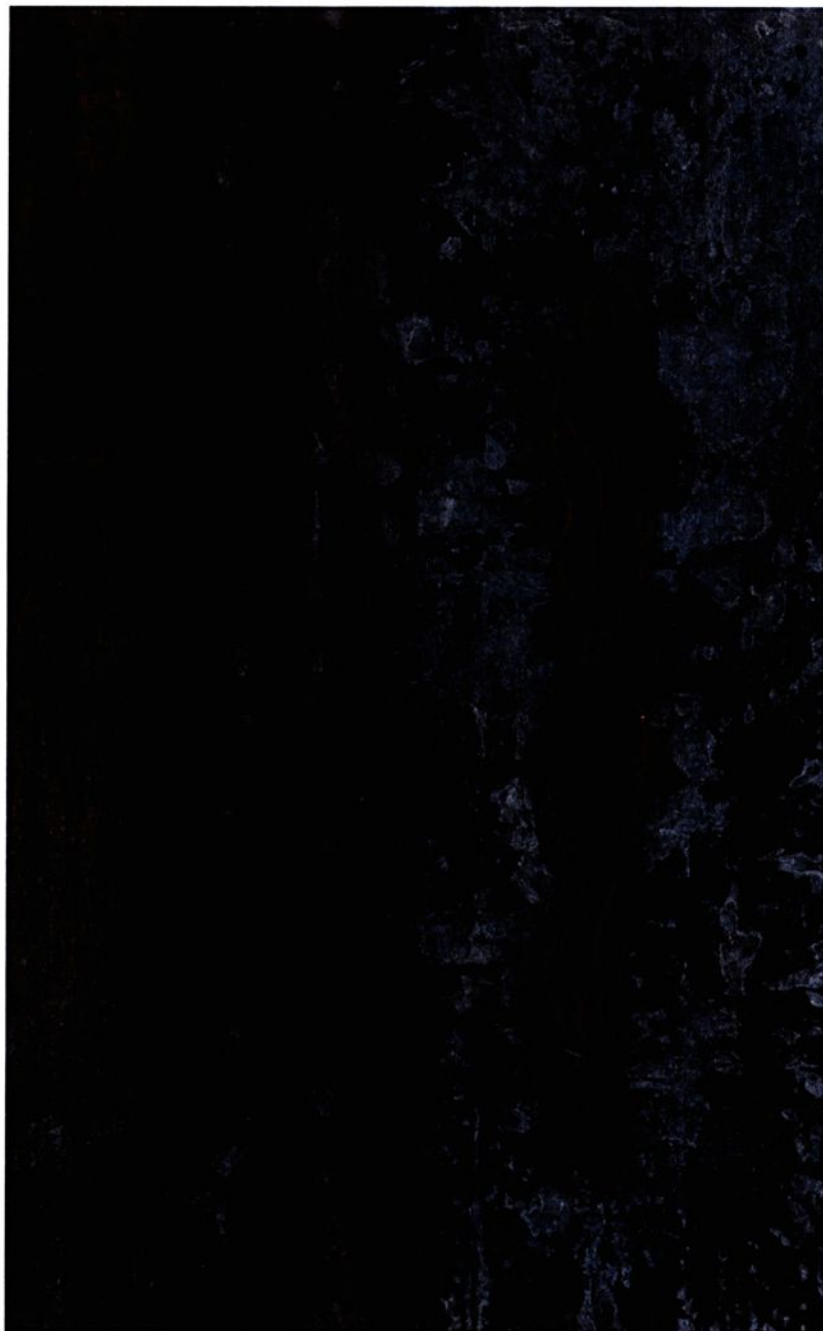
Beatriz Perotti
Sem título 1997
Acrílica s/ tela 210x150 cm

Fig 44



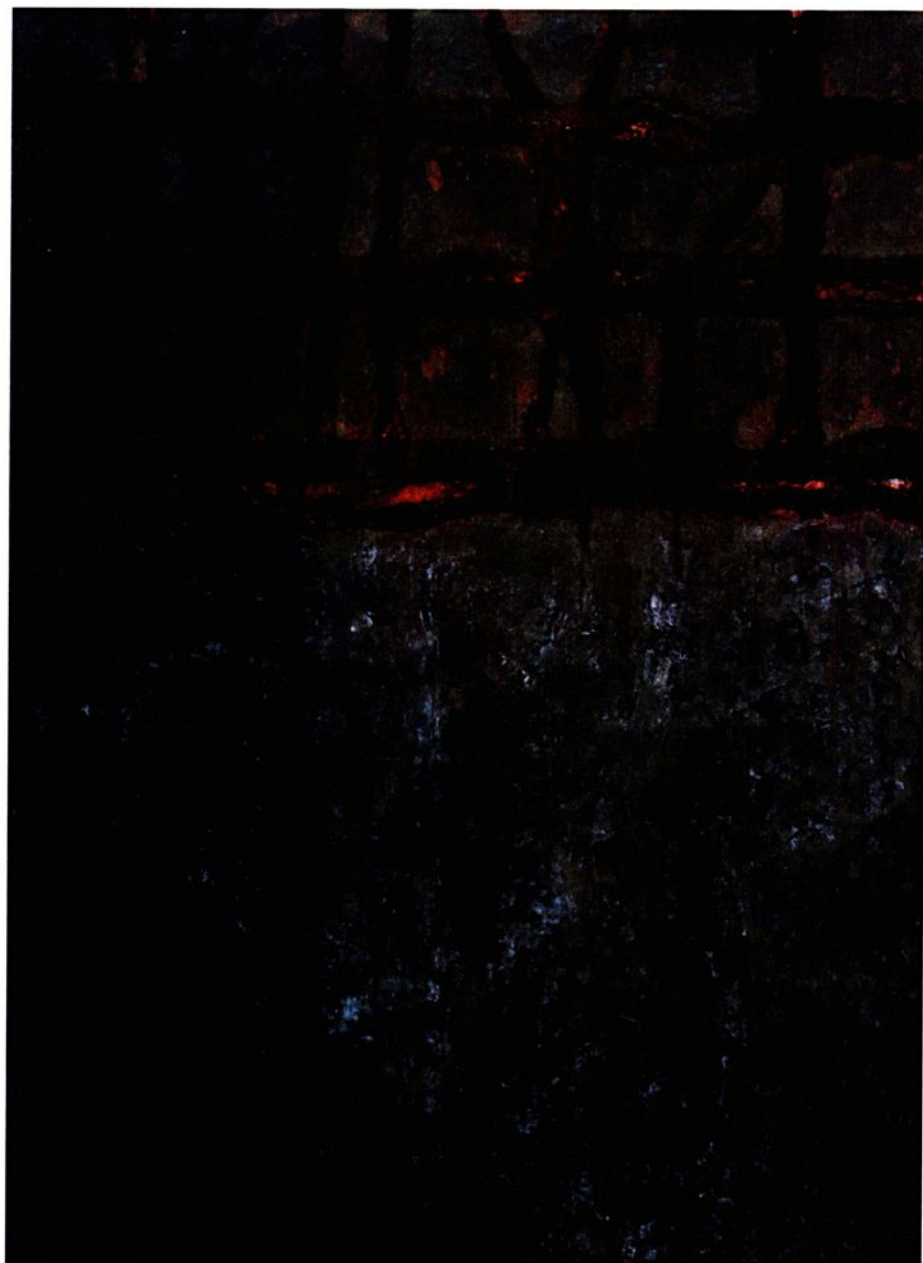
Beatriz Perotti
Sem título 1997
Acrílica s/ tela 210x150 cm

Fig 45



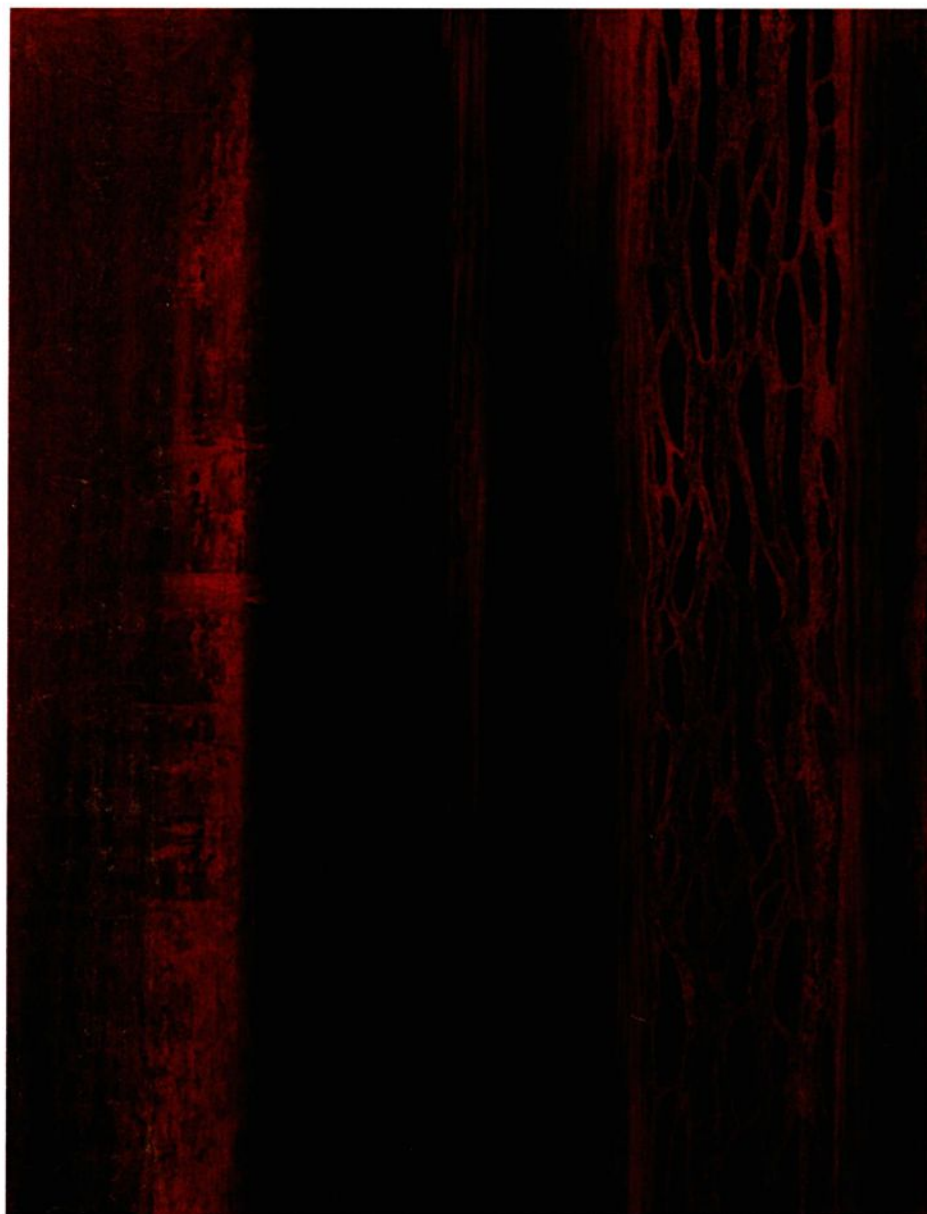
Beatriz Perotti
Sem título 1999
Acrílica e oxidação s/ tela 143x90 cm

Fig 46



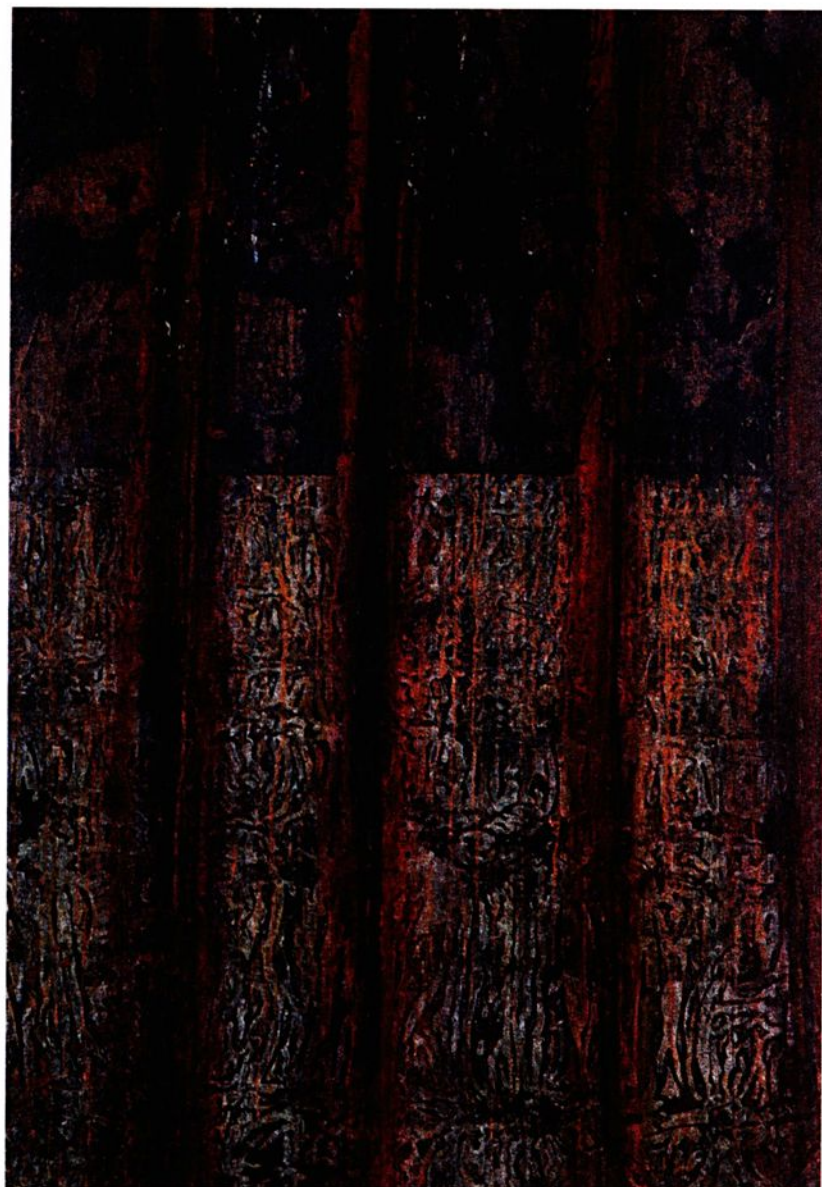
Beatriz Perotti
Sem título 1999
Acrílica e oxidação s/ tela 150x110 cm

Fig 47



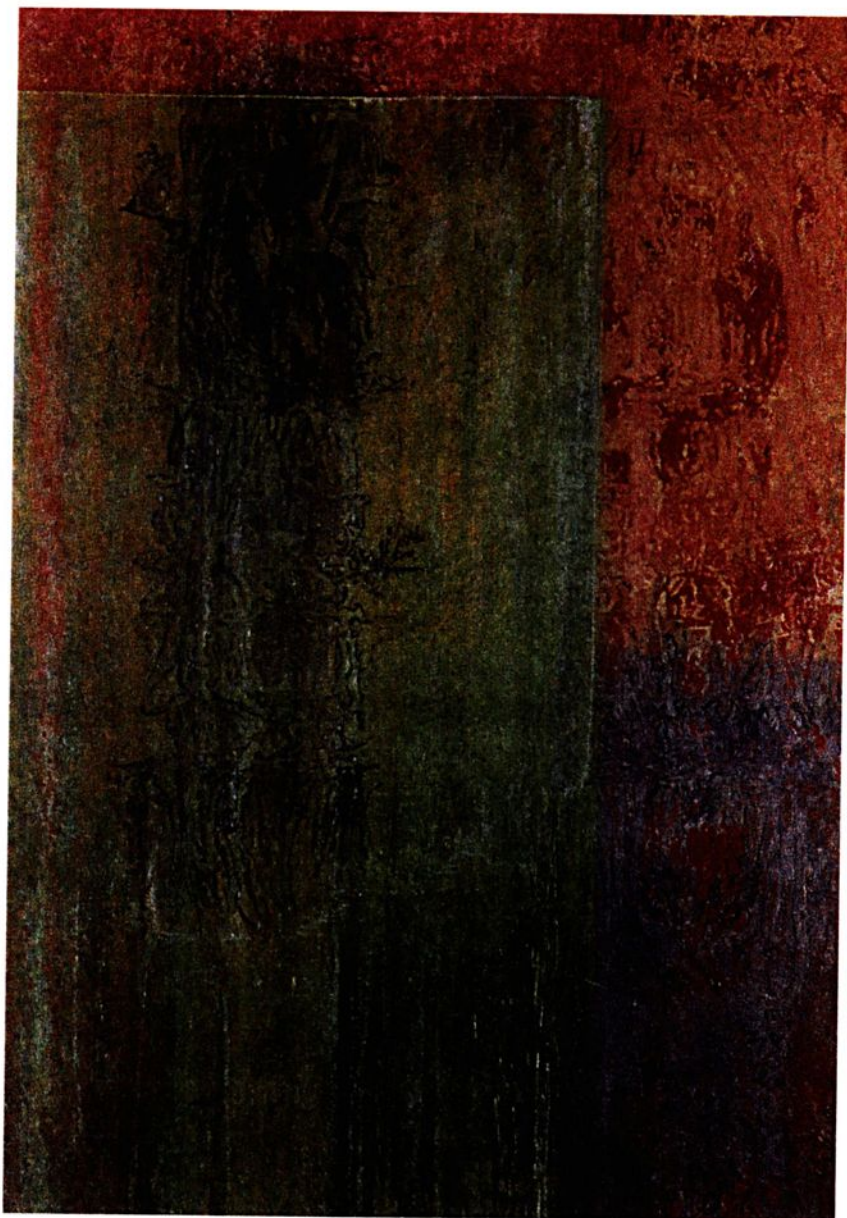
Beatriz Perotti
Sem título 1999
Acrílica e oxidação s/ tela 150x120 cm

Fig 48



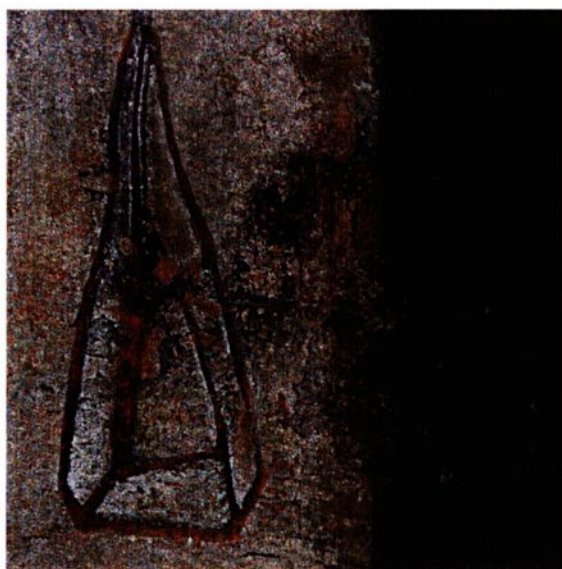
Beatriz Perotti
Sem título 2001
Acrílica s/ tela 150x105 cm

Fig 49



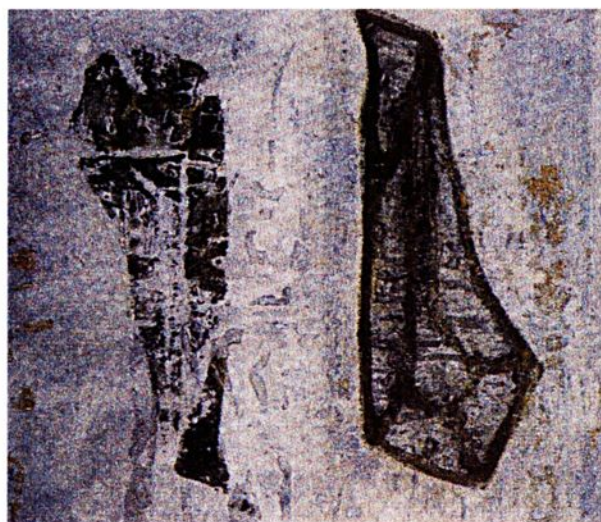
Beatriz Perotti
Sem título 2001
Acrílica s/ tela 150x105 cm

Fig 50



Beatriz Perotti
Sem título 2000
Técnica mista s/ papel 40x40 cm

Fig 51



Beatriz Perotti
Sem título 2000
Técnica mista s/ papel 32x38 cm

Fig 52

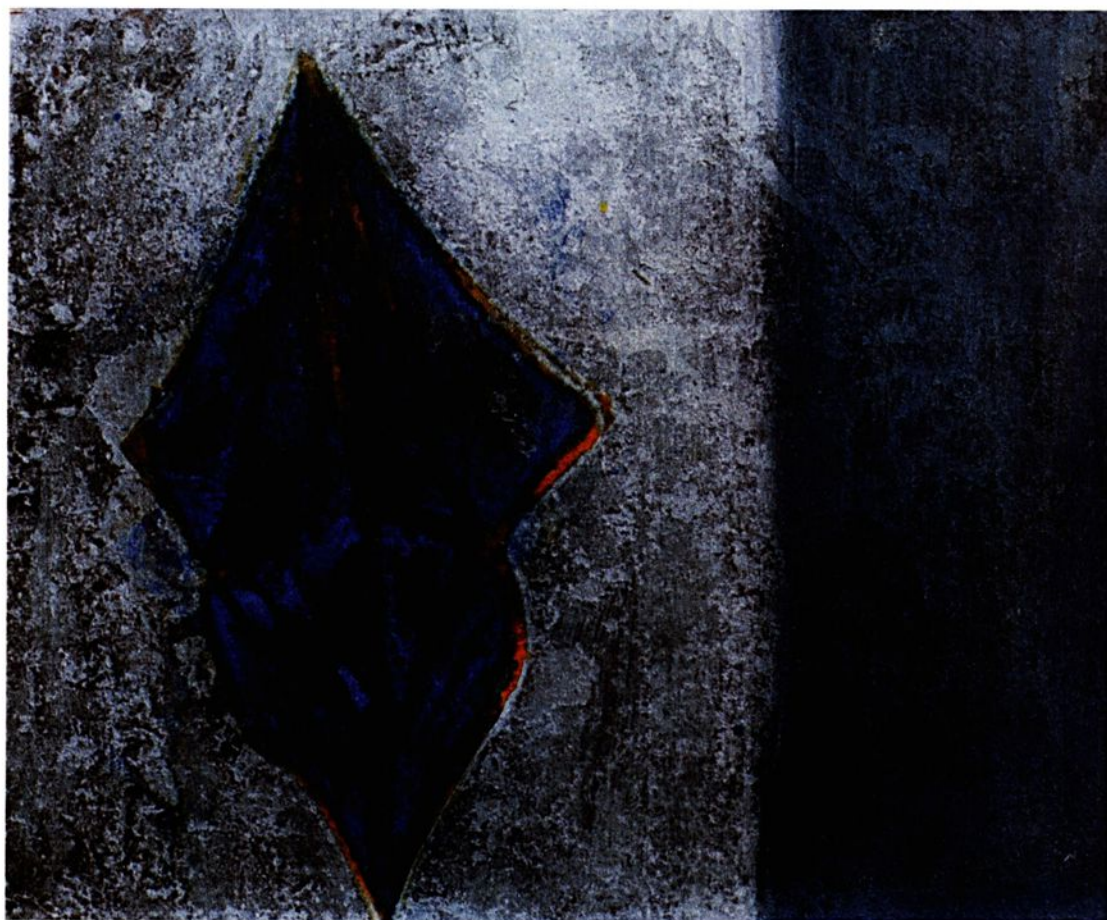


Beatriz Perotti
Sem título 2000
Técnica mista s/ papel 35,5x 40,5 cm



Fig 53 Beatriz Perotti
Sem título 2000
Técnica mista s/ papel

Fig 54



Beatriz Perotti
Sem título 2000
Técnica mista s/ papel 31x38 cm

Fig 55



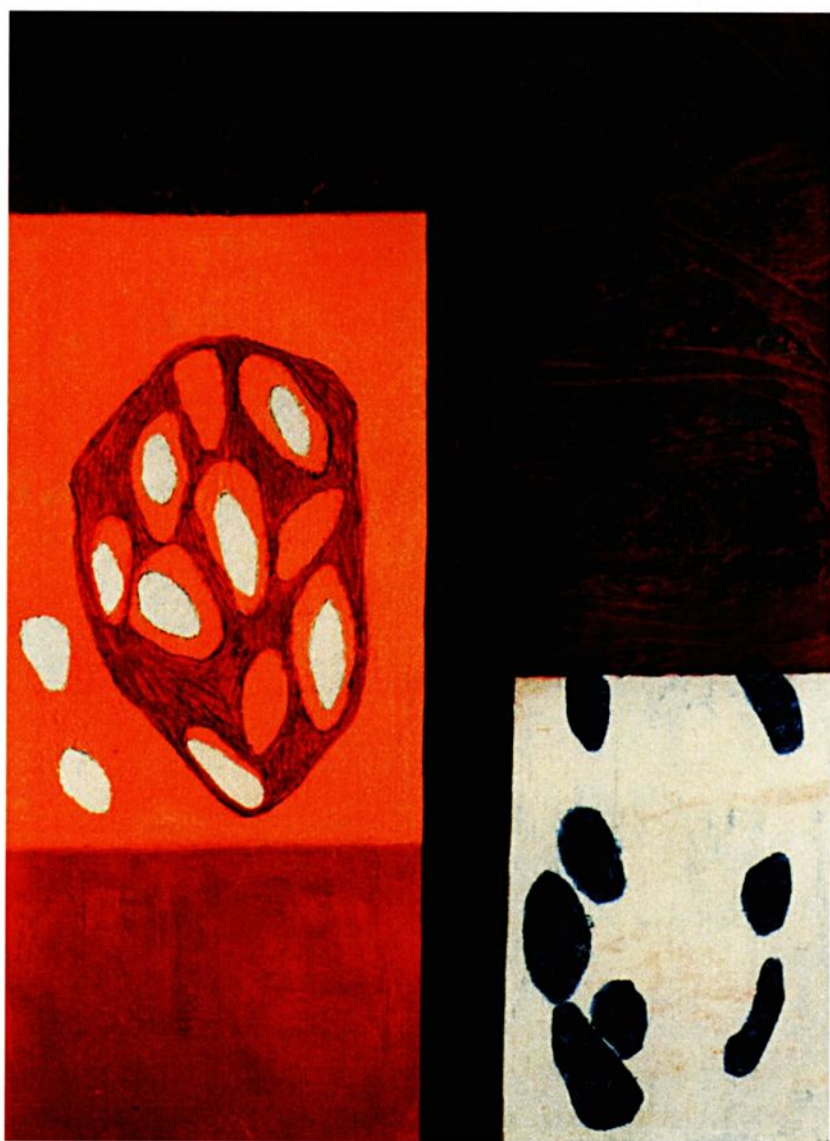
Beatriz Perotti
Sem título 2002
Óleo s/ papel 75x55 cm

Fig 56



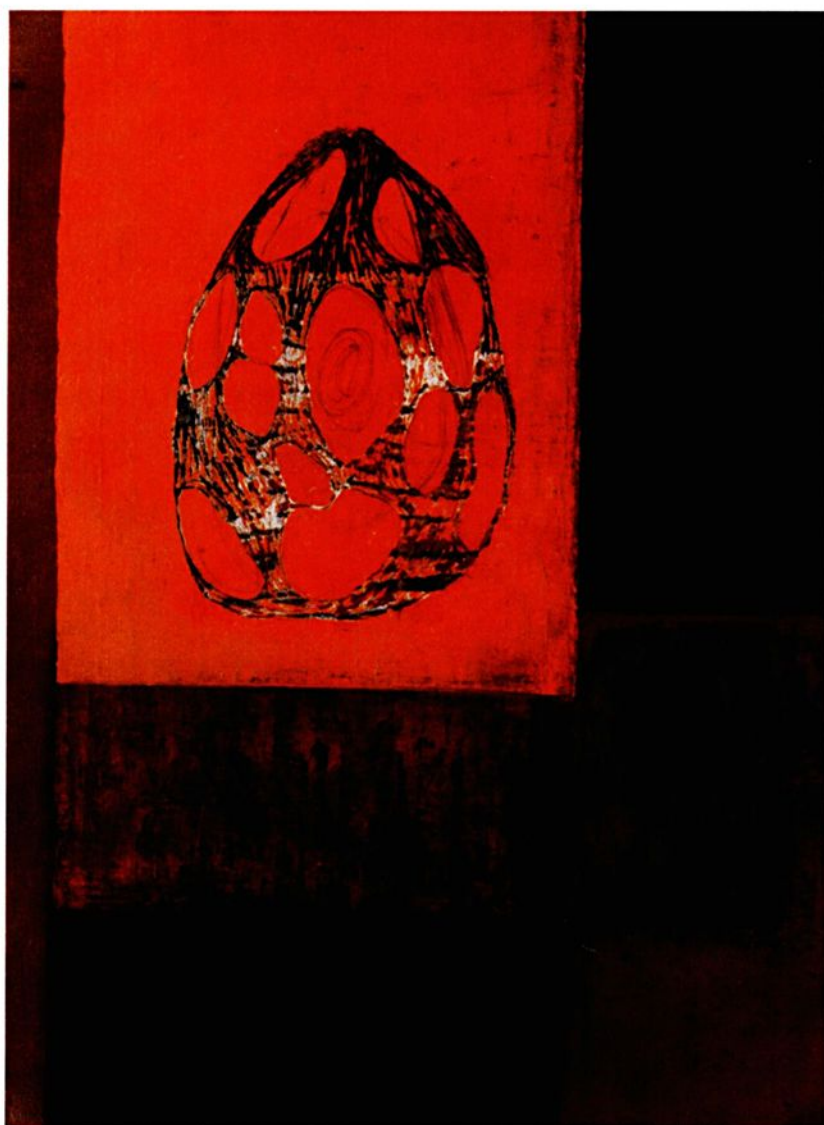
Beatriz Perotti
Sem título 2002
Óleo s/ papel 75x55 cm

Fig 57



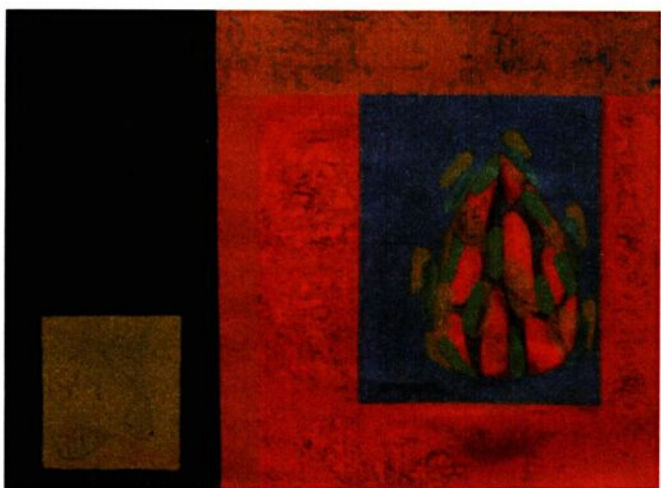
Beatriz Perotti
Sem título 2002
Técnica mista s/ papel 75x55 cm

Fig 58



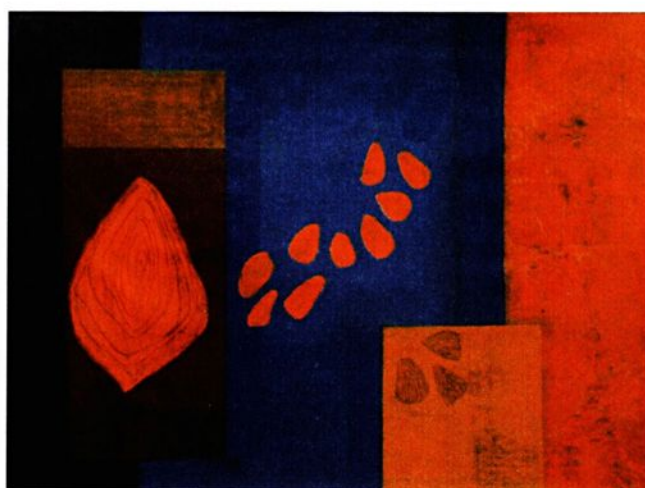
Beatriz Perotti
Sem título 2002
Técnica mista s/ papel 75x55 cm

Fig 59



Beatriz Perotti
Sem título 2002
Óleo s/ tela 110x150 cm

Fig 60



Beatriz Perotti
Sem título 2002
Óleo s/ tela 110x150 cm

Fig 61

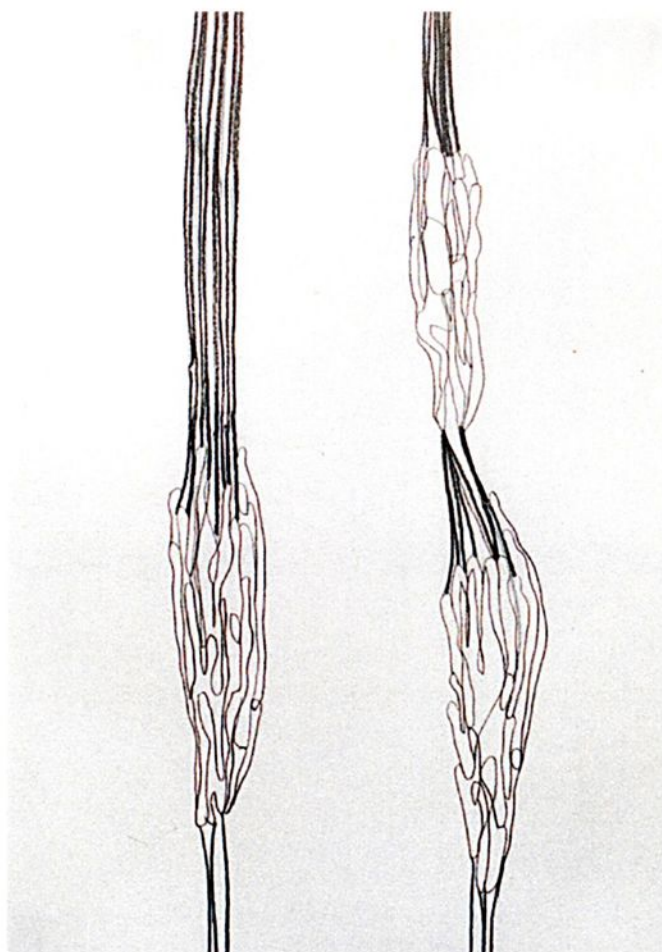
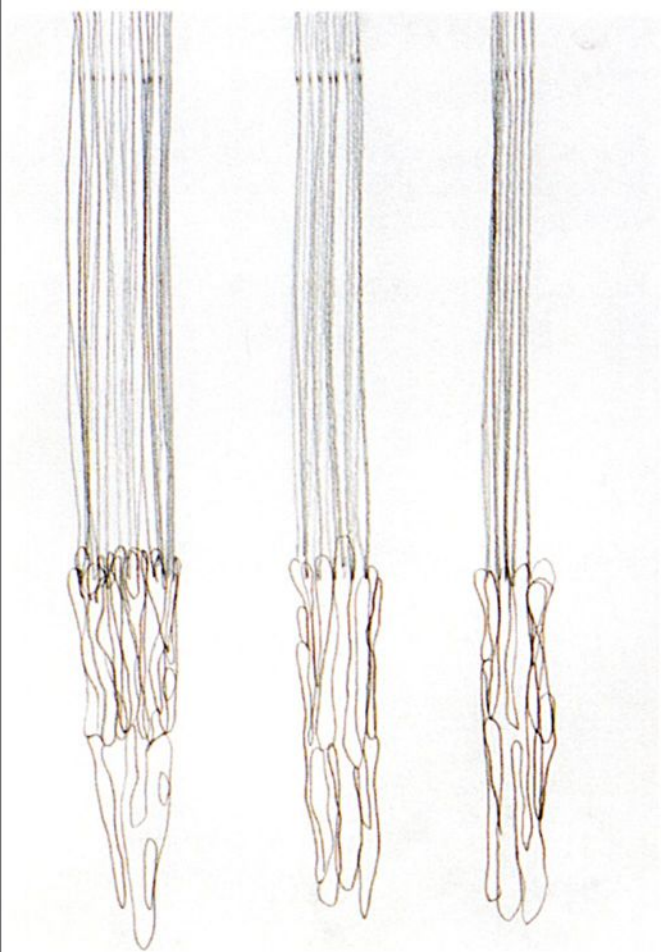


Fig 62 Fig 63

Beatriz Perotti
Sem título 2001
Grafite s/ papel 31x20 cm

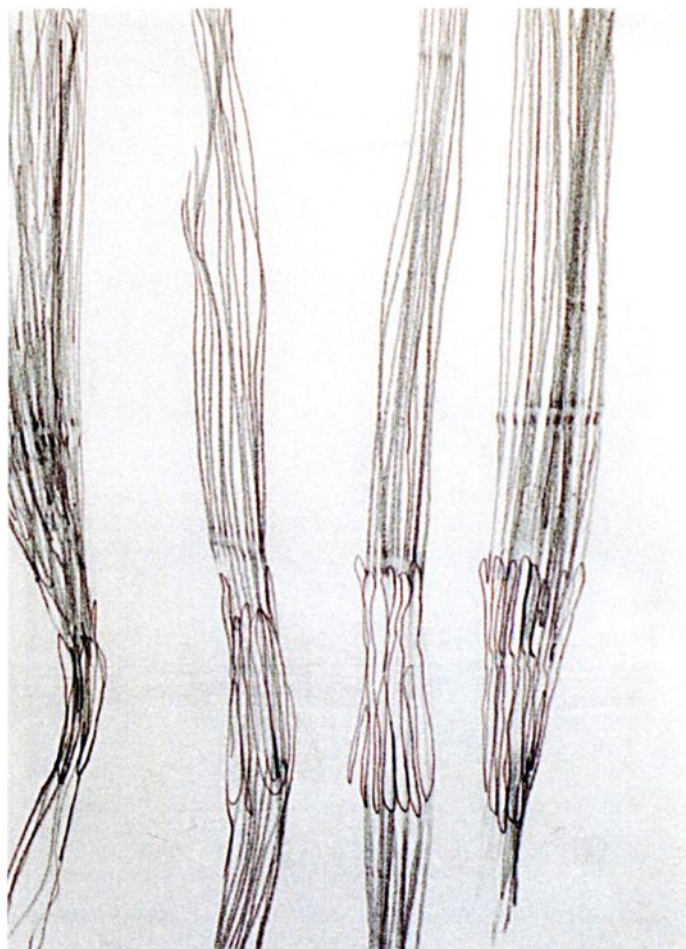
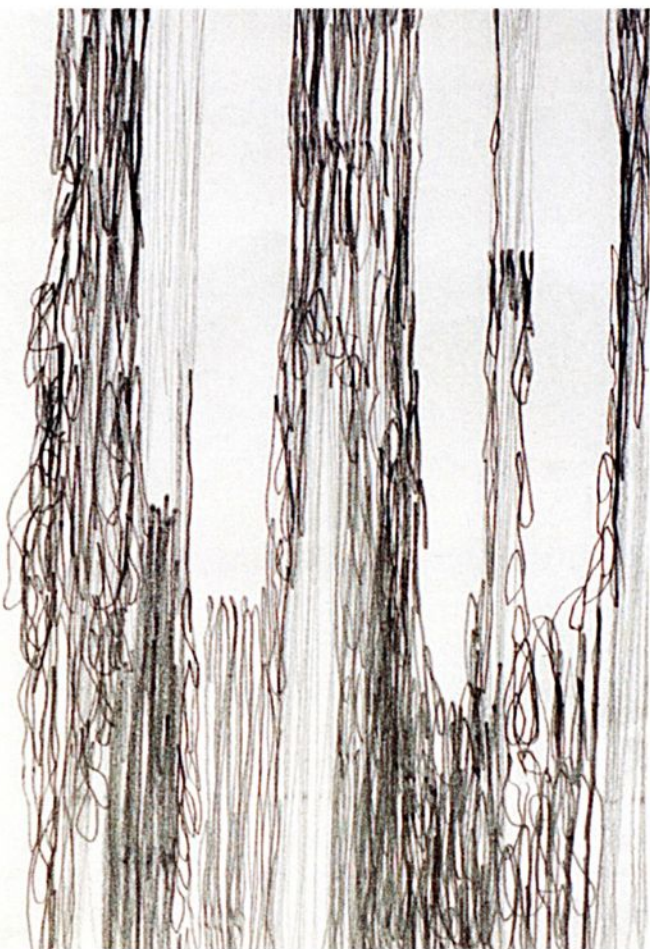


Fig 64 Fig 65

Beatriz Perotti
Sem título 2001
Grafite s/ papel 31x20 cm

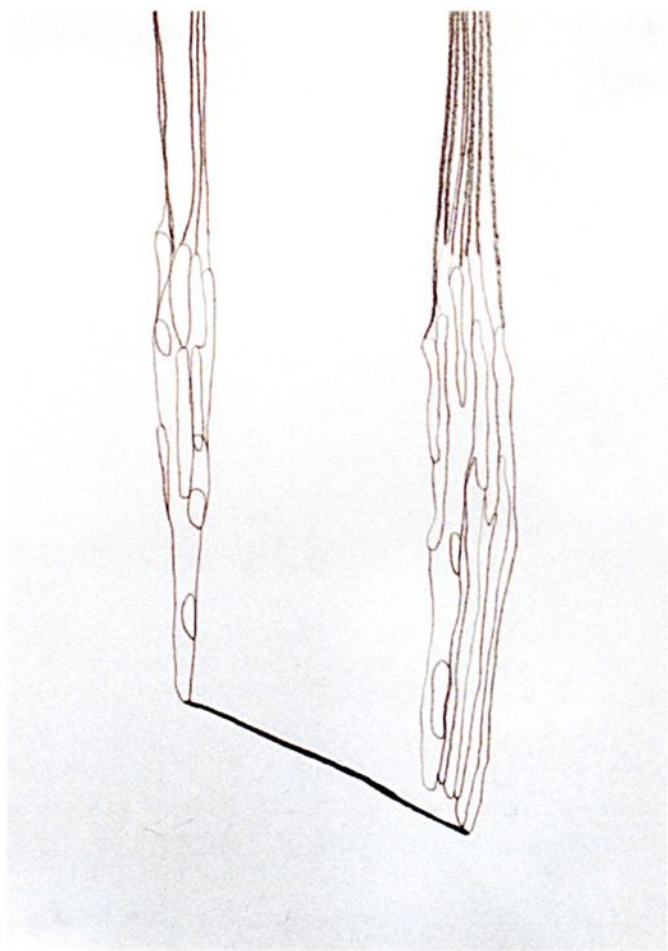
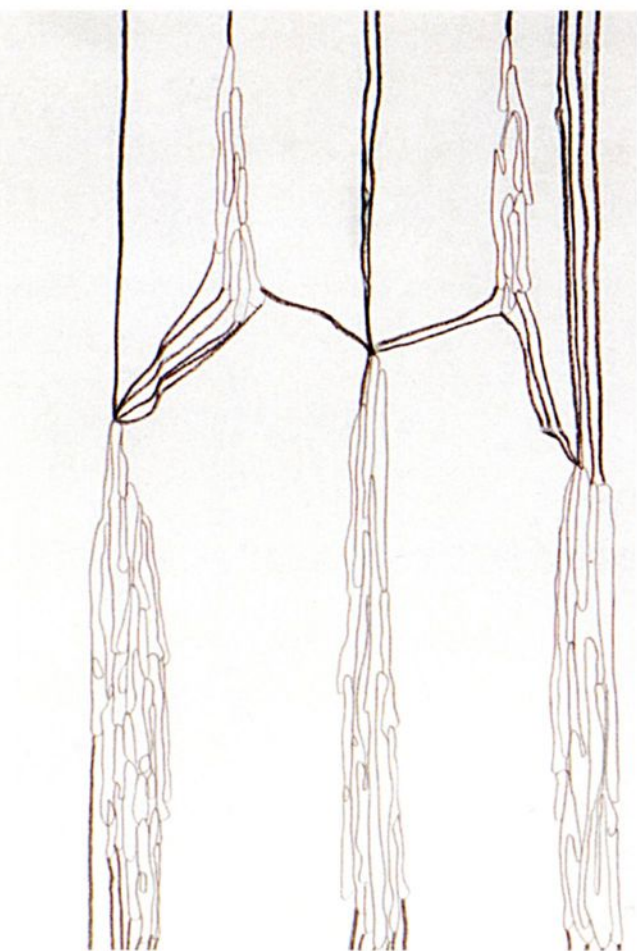


Fig 66 Fig 67

Beatriz Perotti
Sem título 2001
Grafite s/ papel 31x20 cm

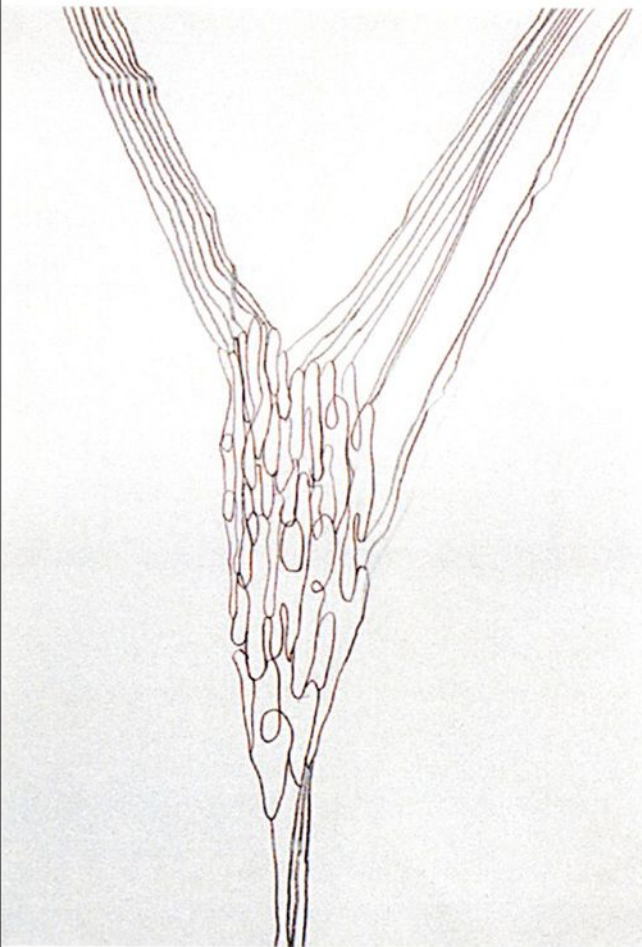


Fig 68

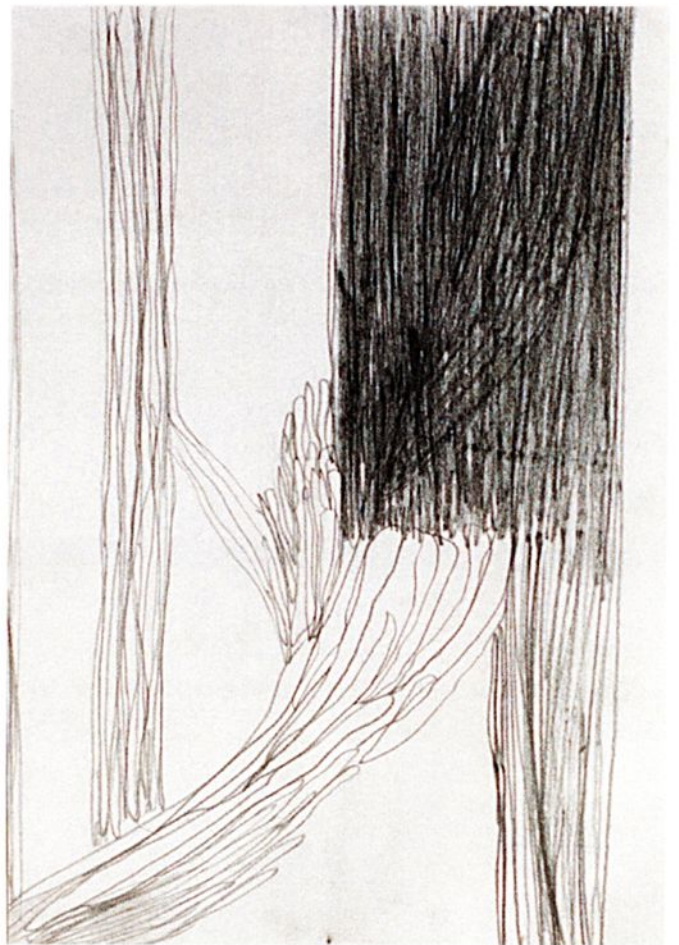


Fig 69

Beatriz Perotti
Sem título 2001
Grafite s/ papel 31x20 cm

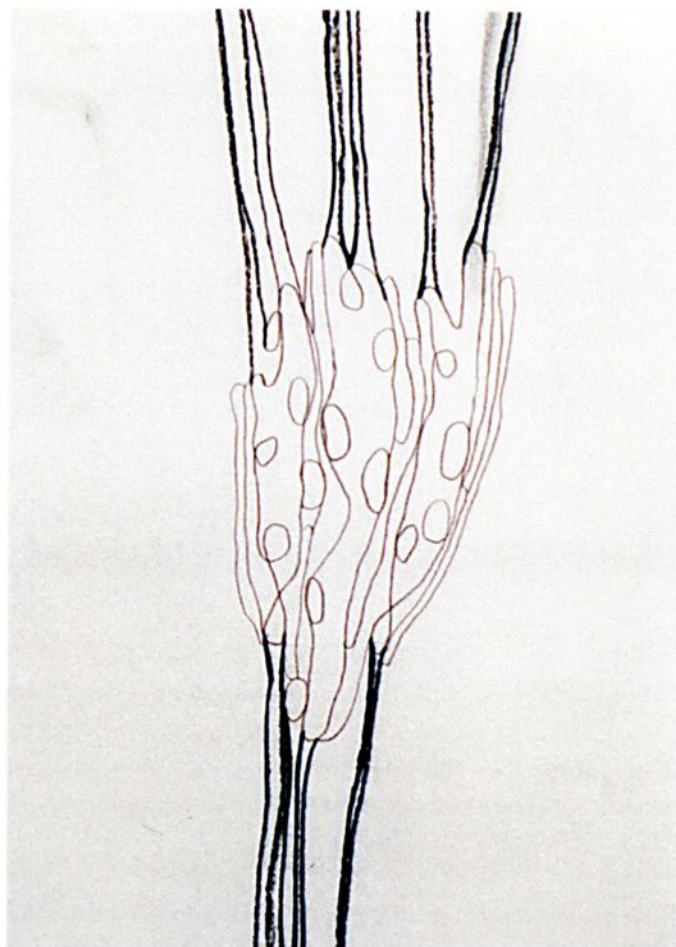
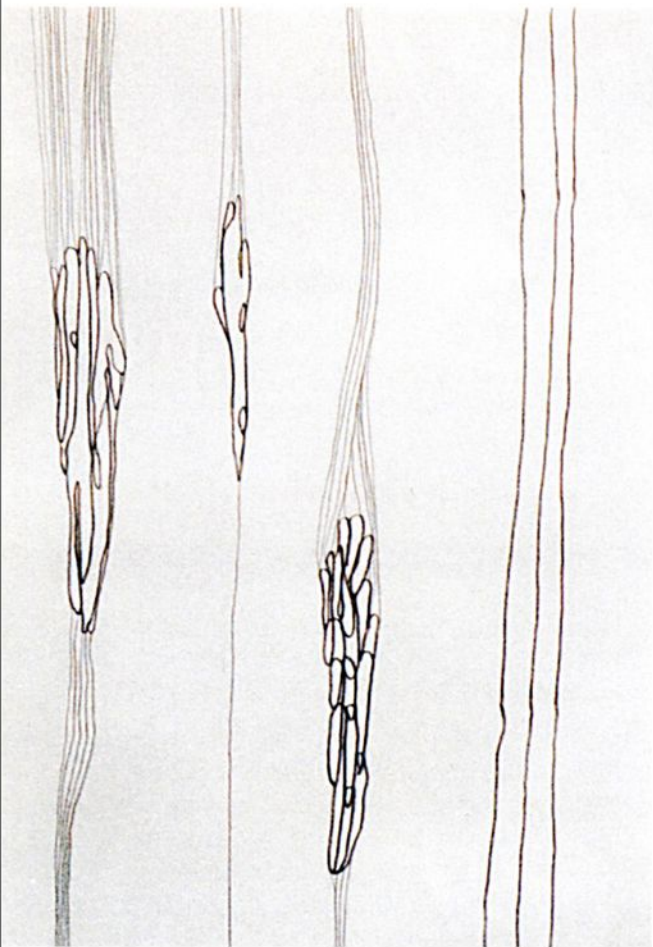


Fig 70

Fig 71

Beatriz Perotti
Sem título 2001
Grafite s/ papel 31x20 cm



Fig 72

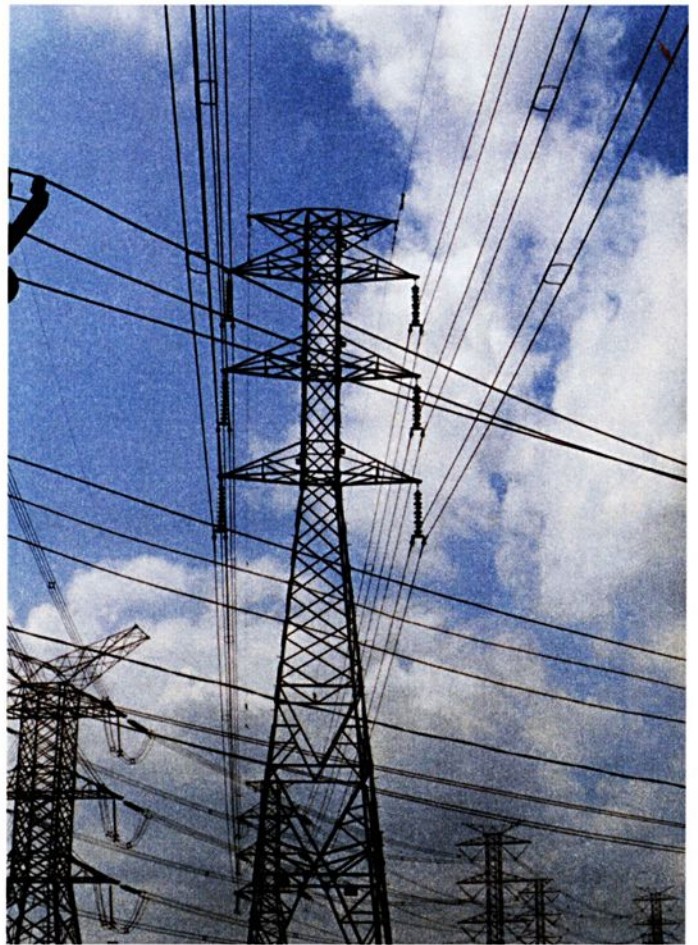


Fig 73

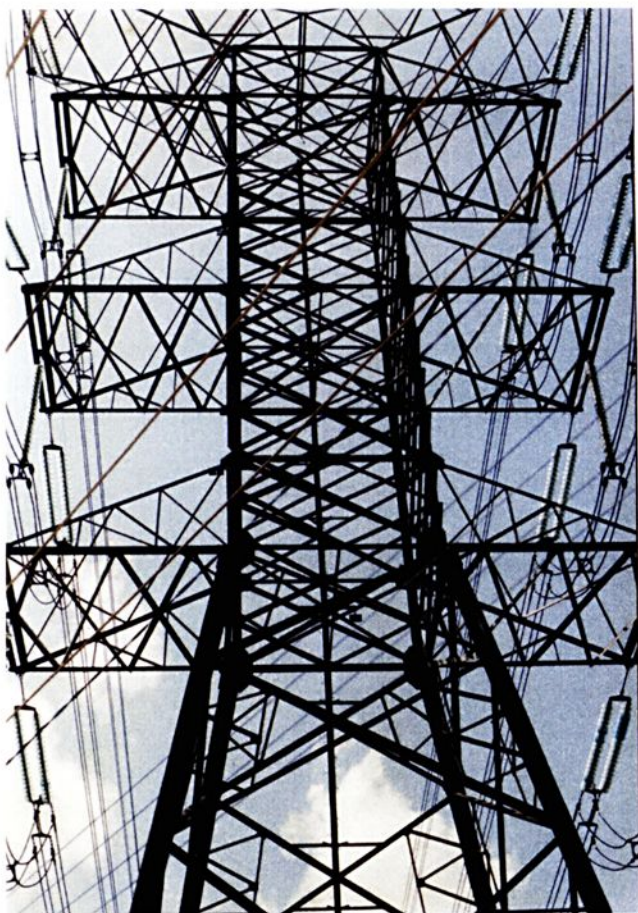


Fig 74



Fig 75

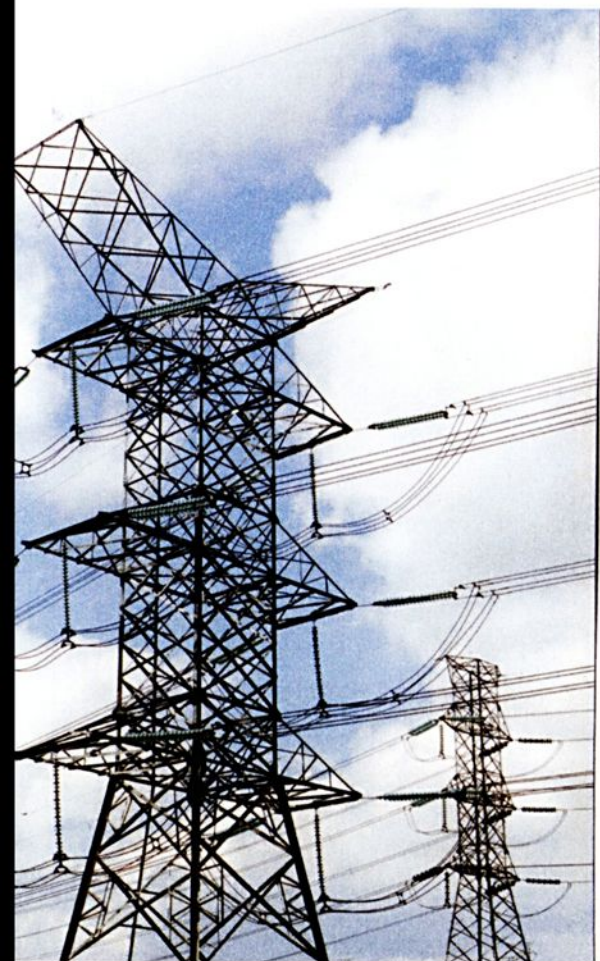


Fig 76

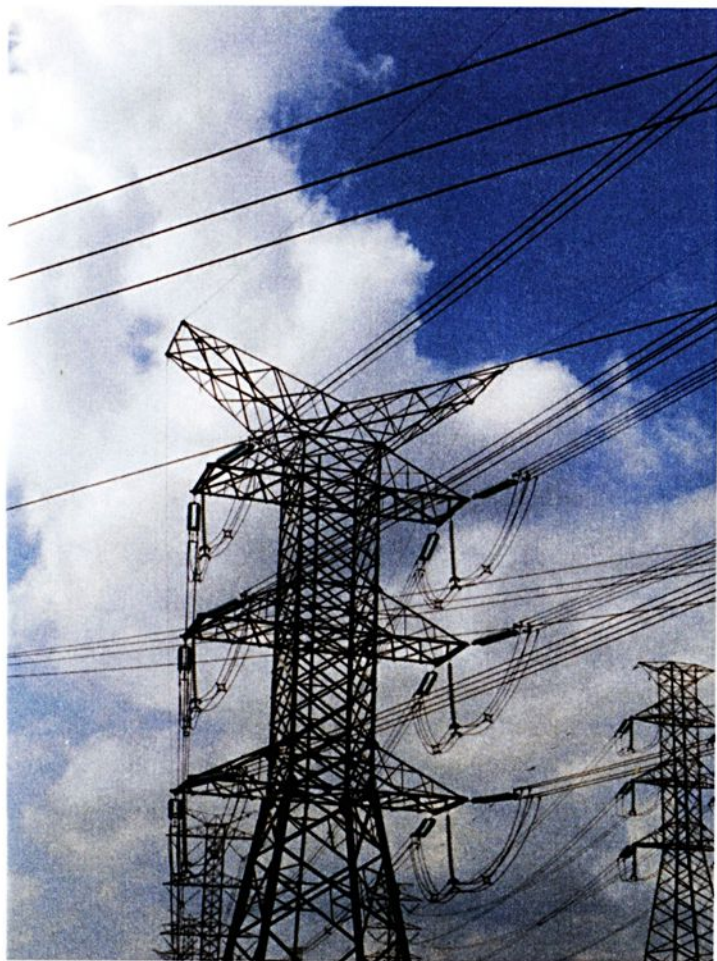


Fig 77

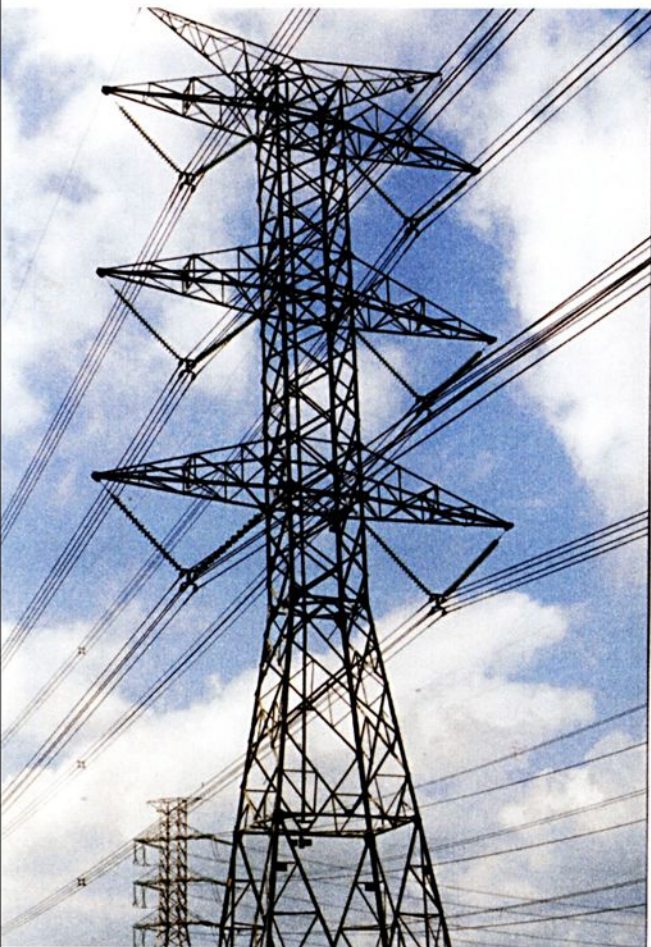


Fig 78

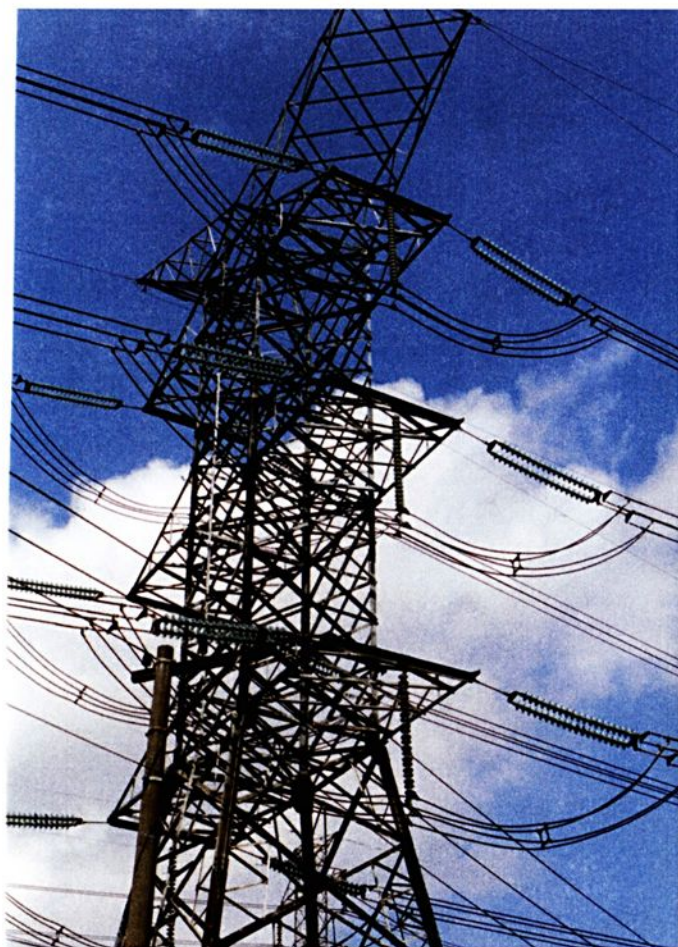


Fig 79



Fig 80



Fig 81

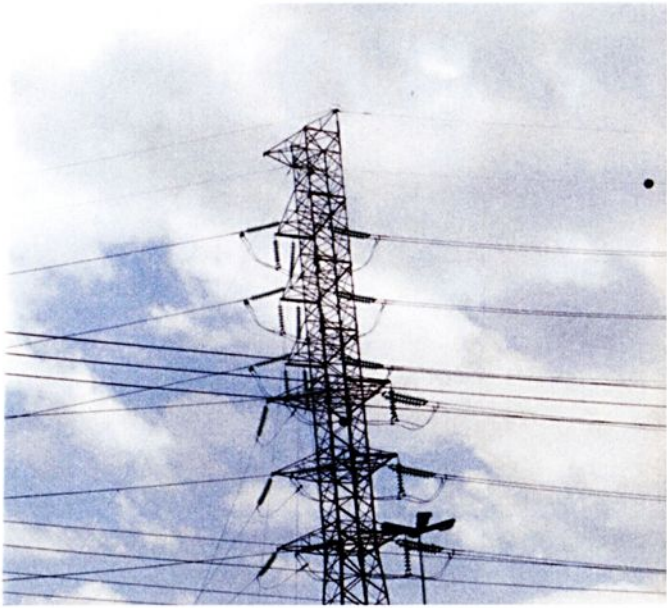


Fig 82

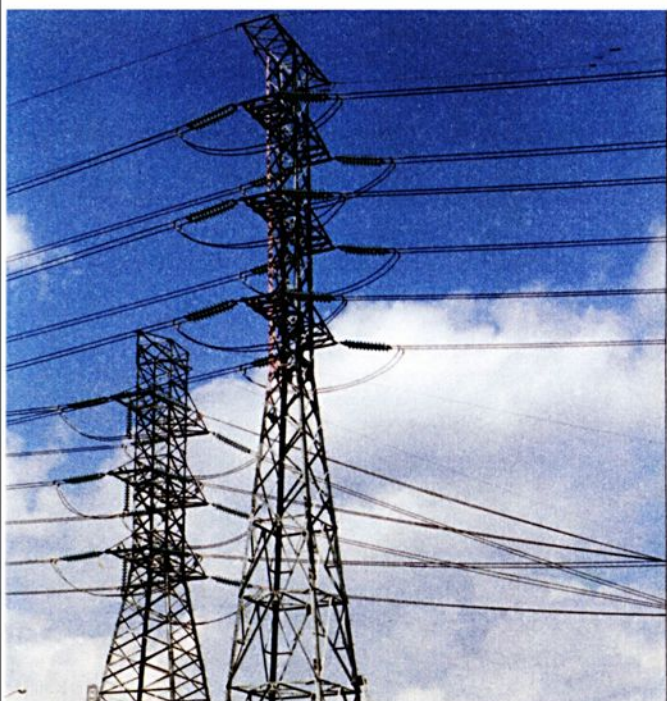


Fig 83

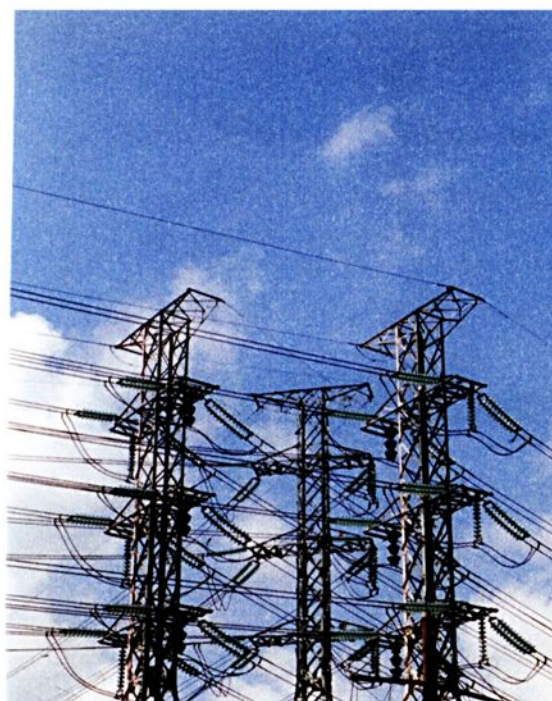


Fig 84



Fig 85 e 86

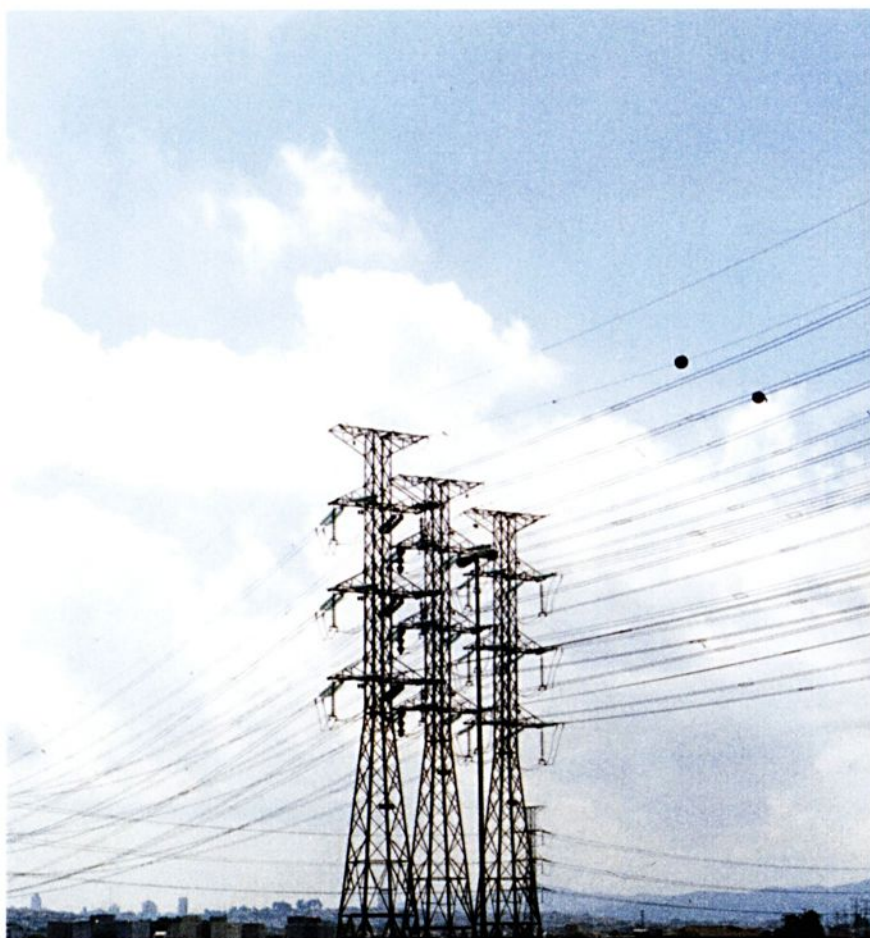


Fig 87



Fig 88



Fig 89



Fig 90



Fig 91



Fig 92



Fig 93



Fig 94



Fig 95



Fig 96



Fig 97

Capítulo III

Cidade, imagens e memória.

Percurso do olhar.



Localidade e Reconhecimento do Espaço

A Grande São Paulo

São Paulo é uma megalópole mutante. O ritmo frenético de suas largas avenidas, seus aglomerados de arranha-céus, os sucessivos planos verticais e a falta de horizontalidade, o tráfego insaciável e congestionado em suas intrincadas vias e a massa humana contida nos limites de seu contorno fazem dela algo insuportavelmente vivo e sedutor.

A cidade tem a constante necessidade de criar novos espaços. O espaço horizontal é transformado em vertical. Todo espaço gera outros: é a sua disponibilidade para o espaço imprevisível.

Fonte de informação e de estímulos variados, a cidade é constituída por uma forma industrial de vida e percepção. Máquinas se sobrepõem ao homem, auxiliando-o em tarefas das mais simples às mais complicadas. Cada vez mais especializado, o trabalho mecanizado imprime grande movimento à vida do paulistano.

Bem acelerado é o movimento nas suas ruas, permitindo um desenvolvimento perceptivo e cognitivo onde se confundem e se reúnem as mais extremadas diferenças (Bastide, apud Canevacci 2004: 217).

As diferenças de que nos fala Bastide são a nossa maior riqueza. Viver em São Paulo é uma arte. Sofremos com o desconforto urbano, o barulho, a poluição, a pobreza e as diferenças sociais, a velocidade da vida, a política mal-

intencionada, fatores que se transfiguram, muitas vezes, num ambiente hostil e desconhecido.

Massimo Canevacci afirma que uma cidade como São Paulo não pode ser representada em sua globalidade, mas, ao contrário, é na parcialidade do olhar subjetivo que ângulos e perspectivas se alternam e oferecem melhores maneiras de convívio (Canevacci 2004: 252).

A cidade inventa constantemente novos moldes de comportamento. Desnuda seus mais recentes formatos e se entrega ao olhar. Nela, nada é eterno, nem estanque. Cabe a nós captar novos indicadores urbanos, acionar nossos pensamentos na direção da sabedoria criativa e usufruir de seus métodos mais atuais. A força de toda metrópole reside na diversidade; nos modos de pensar, sentir e agir de sua cultura. Traduzir essa mensagem implícita e observar seus fenômenos contemporâneos, descobrindo novos usos para o excesso de mobilidade oferecido, é o grande desafio: a cidade como espetáculo.

É o coração pulsante de São Paulo que nos interessa, a sua alma, ou melhor, a sua mente, com o objetivo de delinear sua "confusa" imagem dialética (Canevacci 2004: 43).

O espaço metropolitano influencia diretamente seus habitantes, modelando pensamentos e ações na resolução de problemas e no enfrentamento de questões que se apresentam a todo momento. As alegorias da cidade e suas metáforas formam a maneira de ser de seus cidadãos, de acordo com o modo como introjetamos suas mensagens, subjetivamente. "Eu sou a cidade na qual vivo. A cidade mora em mim" (Canevacci 2004: 81).

Essa multiplicidade de mensagens na paisagem urbana propicia o desenvolvimento do pensamento abstrato. Nas formas invisíveis de um passado que contém, a cidade oferece aos seus habitantes a possibilidade da reconstrução objetiva de seus elementos a partir, obviamente, de emoções, reflexões e vivências pessoais. (Reconstrução que ocorre intimamente, na mente e no coração daquele que vive e sente a cidade; é também, fator elementar, ao artista, interessado na representação dos movimentos urbanos). É nesse contexto que se desenvolve a abstração, que nada mais é do que a expressão da subjetividade.

A contemporaneidade urbana, instável, móvel e fragmentária, frustra aquele que busca dominá-la e preenché-la com conceitos fechados, constantes e internacionais conhecidos e habituais. Mais que procurar entendê-la, devemos senti-la e aceitar o não-saber.

Viver a cidade é interpretar sua linguagem diáfana, escutar sua fala e ouvir seus murmúrios, na tentativa de transformar, dentro de nós, a desordem de seu complexo e intrincado cotidiano em possibilidades de percepção e estímulos a novas experiências.

Cores da Cidade

Ao nos deslocarmos para bairros mais populares ou para a periferia, notamos a quase total ausência do verde: árvores e vegetação parecem estar mais presentes em bairros de população com maior poder aquisitivo. É difícil entender exatamente por que isso acontece.



Na periferia, nota-se o excesso visual composto por “autoconstruções”, casas comprimidas umas nas outras, sem qualquer projeto ou noção de ambientalismo. Porém, convém lembrar que alguns projetos de iniciativa privada vêm sendo feitos, na tentativa de melhorar a aparência de bairros sem recursos. Eu mesma já participei de um mutirão no bairro da Pedreira, que consistia na pintura de fachadas das casas. Com tintas doadas, os moradores escolhiam suas cores e, num trabalho conjunto, elas eram pintadas. Foi muito interessante o que aquela ação proporcionou a todos nós. Resultou num ambiente alegre, colorido e vivo, e na elevação da auto-estima dos moradores.

Sinais da presença humana, destrutiva e voraz, fazem-se notar também nas pichações, em lugares quase impossíveis de chegar.

A cidade se caracteriza pela uniformidade dos tons de cinza. As variações do concreto ao branco sujo, do reflexo escuro dos vidros espelhados e do metal cinza claro das persianas das janelas aos gradis de ferro escuro das varandas sem contraste imprimem uma tristeza que não combina com o dinamismo de São Paulo.

Uma série infinita de arranha-céus que cobrem todo o horizonte que de tão semelhantes, numa tipologia que parece pertencer a uma geração de clones, cujo código genético se reproduz de maneira idêntica ao original (Canevacci 2004: 199).

A poluição e a neblina de seu aspecto chuvoso entristecem suas cores, tornando a cidade esbranquiçada e fantasmagórica. Há dias em que nada se vê ao longe, a não ser uma pálida silhueta geométrica.

Visualidade do Entorno: Lugar de Viver

Moro nas proximidades da avenida Paulista, à alameda Ministro Rocha Azevedo, Jardins. Desde criança resido no quadrilátero entre avenida Paulista e rua Estados Unidos, e avenida Rebouças e Nove de Julho. Não no mesmo endereço, pois me mudei seis vezes de residência e numa delas de cidade (os onze anos em que estive em Bragança Paulista). Voltando a São Paulo, retornei ao antigo bairro e a antigos hábitos.

Prefiro morar em andares baixos: estou no terceiro andar de um apartamento com vista lateral. Durante poucos meses de minha vida morei no décimo segundo andar de dois edifícios em São Paulo, mas felizmente minha passagem por eles foi rápida. Desagrada-me estar no topo do mundo e olhar as coisas de cima. O contato ao nível do olho ou próximo dele é, em minha opinião, mais salutar, pois temos uma dimensão real do que vemos e uma apreensão maior de detalhes e características. Estar perto nos dá a correspondência de medidas entre tudo o que vemos, propiciando comparações. Oferece a segurança e o apreço de sermos “possuidores” daquilo que está ao nosso alcance, tanto da mão quanto do conhecimento. São bens que adotamos e adquirimos pela proximidade ou simplesmente por sentimentalismo, ressonância interna.

De minhas janelas, vejo de um lado o jardim de um *flat* com sua pista de *cooper*, árvores (*Ficus*) as quais abrigam pássaros, que cantam principalmente na

primavera, e prédios adjacentes. De um pequeno vão, consigo avistar ao longe diminutos edifícios e o céu. Pelo outro lado, da janela da sala, quase sou invadida por uma árvore majestosa, uma sibipiruna da casa ao lado, agora transformada em restaurante, depois que seus donos faleceram. Essa árvore esguia e de porte esbelto toca delicadamente o vidro da janela como que pedindo licença. Ao reformar a janela da sala, propositalmente, pedi vidros mais largos para melhor observá-la e contê-la em toda a sua extensão. Literalmente, ela faz parte do meu dia-a-dia; é um jardim suspenso, extensão de minha casa. Apenas desconheço a durabilidade do benefício de tê-la. Havia outra árvore próxima, uma seringueira centenária que ficava no pátio do estacionamento atrás do prédio, antes que um edifício de alto padrão fosse construído e sua moderna engenharia a destruísse. Nunca me conformei com a privação visual do que esse ser do mundo vegetal proporcionava a todos do bairro. Quando a arquitetura propõe tantas inovações no sentido de incorporar as plantas ao projeto, trazendo-as para junto de nós, não há motivos para a destruição sistemática desses verdadeiros monumentos tropicais que só embelezam a paisagem urbana.

O Bairro

“Um bairro urbano, na sua definição mais simples, é uma área de caráter homogêneo, reconhecida por indicações que são contínuas dentro desta área e descontínuas num outro local” (Lynch 1960: 116).

Caminhar pelas ruas de meu bairro fez com que eu desenvolvesse sobre ele, ao longo do tempo, um conhecimento apaixonado de odores característicos, sons habituais e cores freqüentemente em mutação. A inconstante aparência das



fachadas e a fisionomia das sucessivas construções que ladeiam a rua nem chegam a envelhecer: reformas e demolições variam seus aspectos superficiais, modificando a natureza de suas funções. As consecutivas mudanças de feição transformam antigas moradias em casas comerciais ou em edifícios de altíssimo padrão. Mais uma vez o velho cede lugar ao novo. Essas substituições acarretam em mim certa nostalgia de vizinhança de apelo continuísta, na busca da poética do lugar. Imagens se perdem e outras se sobrepõem, quase nunca direcionadas ao bem-viver, mas, sim, à conveniência mercadológica e ao sucesso financeiro.

Esse crescimento desenfreado e inescrupuloso faz com que São Paulo perca a identidade de seus bairros e de seus moradores. Por esse motivo, e também para não viver apenas de lembranças, carrego comigo um hábito que cultivo há anos, o de andar pelo bairro, vivenciando o que ele me oferece de bom no momento. Cruzar com pessoas conhecidas e cumprimentá-las, sejam trabalhadores ou residentes da rua, observar detalhes das casas e edifícios, decifrar o gênero das árvores, sentir o cheiro que exala das flores vizinhas, olhar para cima e notar o tom do azul do céu numa manhã bonita, enchendo o peito de ar (porque São Paulo possui céus azuis lindíssimos, embora alguns insistam em afirmar que não) devolve o sentido daquilo que nos é familiar, possibilitando-nos reconhecer as sensações mais profundas da nossa origem, atestando, à nossa existência, valores até então desconhecidos.

A convivência com a cidade e o olhar domesticado, somados à velocidade de nossas ações diárias, muitas vezes nos fazem perder temporariamente a noção do que acontece ao redor, de sua transformação. Faz-se necessário um distanciamento, em conjunto com a interioridade, para que possamos notar



mudanças de signos e de valor dentro do espaço urbano. Por meio da observação sistemática e contínua do entorno e de uma avaliação crítica consistente, podemos obter a dimensão dos verdadeiros contornos de nossa cidade.

A rua Augusta

Entre as importantes avenidas e ruas de fluxo intenso por onde circulo, existem outras ruas menores igualmente importantes, por serem travessas e ruas de acesso utilizadas nos meus percursos diários. A rua Augusta e suas transversais são bons exemplos. A Augusta, em particular, é *sui generis*; jamais poderia me esquecer dela ao falar da minha existência em São Paulo. Desde a mais remota infância, convivo com ela e utilizo seu comércio tão variado, em que mundos diversos convivem lado a lado, pacificamente. Numa mesma calçada coexistem negócios variadíssimos, inteiramente díspares e fragmentados. Verdadeira miscelânea da comunicação, conjunto justaposto de múltiplas informações, atende a um público heterogêneo e variado. Bastante extensa, a rua nasce no centro da cidade e acaba onde se inicia a elegante rua Colômbia. Seu perfil se modifica à medida que nos dirigimos à direção oposta ao centro: lojas com mercadorias selecionadas, bancos, farmácias e pequenas galerias revelam um espectador elitista, habitante de suas cercanias. Pensar sobre essa rua me faz cogitar a respeito do tamanho do Brasil, um país que abraça a tudo e todos, acolhendo toda a diversidade. É assim que a vejo: tudo nela se encontra, a pulsação da vida, o cheiro familiar, o abrigo, a segurança do “estar em casa”.



A avenida Paulista

A avenida Paulista também é parte dessa relação condicional entre mim e a cidade, somando-se a outros fatores positivos do estar e do viver em São Paulo. Possuímos longa história de relacionamento e fatos acontecidos. Minha vida nunca aconteceu separada da sua. Seus prédios altos e envidraçados, de bela arquitetura, refletem o poderio econômico da metrópole geradora, ao mesmo tempo, de riqueza e de desigualdade. Na onipotência de suas formas, esses longos blocos verticais dialogam silenciosamente entre si, como totens colossais.

A movimentação frenética dos passantes, trabalhadores do local ou em deslocamento, faz a vida correr intensamente por suas calçadas. Aristocrática, a avenida monopolizou por muitos anos o *status* cultural da cidade (hoje um pouco mais descentralizado).

Falando de avenida Paulista, fala-se automaticamente de MASP. No maravilhoso projeto de Lina Bo Bardi, a estrutura suspensa parece dizer que aquele que deseja utilizar os benefícios da arte deve ele próprio elevar-se (Canevacci 2004: 231). A administração dedicada de Pietro Maria Bardi fez do museu uma instituição de projeção internacional, que possui o melhor acervo pictórico da América Latina. Hoje, mal administrado por interesses escusos, encolheu, perdeu a força e o brilho, restando-lhe apenas o acervo ricamente selecionado pelo olhar refinado e a intuição de Bardi, e a construção majestosa e atual. Contudo, há trinta anos, o MASP me serviu de inspiração nos momentos da difícil tarefa de escolha da profissão. O contato com o acervo e a atmosfera museológica incutiram-me o prazer da contemplação e a certeza incontestável de que ficaria para sempre em comunicação com a arte. Anos mais tarde, usufruí

novamente de suas instalações, ao cursar a escola do MASP, de onde saía, mais uma vez, elevada pelos conhecimentos adquiridos.

Nos anos em que estive em Bragança (sem de fato nunca ter-me entregado completamente aos novos formatos que a cidade do interior me oferecia, pois eram formas que não tinham visibilidade semelhante à minha e possuíam uma rede fraca de significados, pelos quais não me interessassei), meus desejos se voltavam na direção do retorno, do dia em que estaria de novo compartilhando do viver paulistano. Minha maior ambição era a de voltar ao convívio periódico com a avenida, incorporar sua paisagem, participar de suas ocorrências.

Finalmente, o destino se cumpriu, e com satisfação integro o alto número de pedestres que circulam diariamente por suas largas calçadas. Observo os gigantes de concreto e vidro, lado a lado, num jogo de formas nada convencional ou monótono, ora retilíneos, ora de fachada ligeiramente oblíqua e curva, afunilando em direção ao alto com infinitas janelas de dimensões e proporções variadas. No limite com o céu, traçam uma silhueta geométrica de ritmo inconstante, apenas interrompida pelas torres de radiotransmissão, numa espécie de gráfico abstrato que recorta a paisagem, colando-a sobre um fundo. Fendas nos permitem ver outros prédios em plano posterior, tecendo uma trama confusa na sobreposição de padronagens distintas. Dificilmente o horizonte se coloca à vista. Podemos observá-lo por pequenas frestas, no topo de edifícios muito altos.

Olhar para cima, na Paulista, faz parecer que a floresta de prédios se agiganta ainda mais, fechando a nossa visão e confirmando sua potência e soberania, que, ao mesmo tempo, nos subordinam e tranquilizam. Um dia, ao levantar o olhar, avistei com surpresa o desenho do perfil de um super-herói de

Regina Silveira, colado na parte superior da fachada de um edifício próximo à rua Frei Caneca, por ocasião dos eventos relacionados ao Arte-Cidade. A enorme imagem negra em sua força e plenitude de significados é simulacro, ainda vive na memória urbana.

No labirinto da cidade, em sua estranha coreografia, entregamos-nos à sedução de olhar e ser olhados, desenvolvendo a sensação de nunca estarmos sós. Na interação inquieta como observadores e observados, nos vários papéis desempenhados e na dicotomia entre fantasia e realidade, prazer e dor, formam-se parâmetros comparativos e confrontos de valores próprios da circunstância de ser humano e condição imprescindível ao viver. Conflitos existem, e é na busca de soluções que o indivíduo evolui, à medida que se torna apto ao próximo desafio. Essa máxima se aplica a todas as áreas do conhecimento humano. Tanto na vida quanto na arte.

O Centro

A avenida Paulista, em sua ostentação de poder, e o centro antigo de São Paulo, apesar de distantes, prestam um esclarecimento sobre como a cidade possui ordens paradoxais e contrastantes de arquitetura: os aspectos simbólicos entre novo e o velho se contrapõem. A beleza e a harmonia coexistem com o grotesco, a fealdade.

No centro, há uma concentração popular freqüente e constante. Seus edifícios históricos, repletos de ornamentos e volutas aristocráticos, remontam a uma época em que todos os acontecimentos vibravam ao seu redor. Do lazer às finanças, o centro histórico era palco de todo evento paulistano importante.

Atualmente, a invasão de camelôs, a marginalidade e a descentralização vêm fazendo do centro um espaço restrito para uma determinada camada da sociedade que só o procura diante de necessidades específicas de trabalho, questões jurídicas ou assuntos a serem resolvidos rapidamente. As antigas praças, hoje transformadas em habitação informal, não são mais convite ao idoso ou lugares de obras públicas, esculturas que embelezam a cidade, cederam lugar a manifestações religiosas e a vendedores ambulantes.

As elegantes construções do centro histórico sofreram tantas intervenções que perderam seus significados originais. Poucas foram preservadas e restauradas e, mesmo assim, imersas numa praça movimentada e decaída, emudeceram, cortando a relação entre significado e significante. Seu caráter simbólico e seus peculiares traços genuínos foram devassados. Proteger o patrimônio histórico equivaleria a resguardar referências do passado, importantes indicadores que nos orientariam na direção da pós-modernidade, relatando seus códigos e signos mais latentes (Canevacci 2004: 203).

Apesar de caótico, o centro de São Paulo ainda guarda uma austeridade de tempos passados, um halo que se presentifica em cada ser humano que por ali passa e que lhe doa uma porção de sua energia. Esse vigor que emana de cada pessoa mantém a vida do lugar, recarregando suas baterias.

O Pátio do Colégio e o Mosteiro de São Bento, o Centro Cultural Banco do Brasil, o Mercado Municipal, a Pinacoteca do Estado, a rua São Bento e seu entorno são alguns dos lugares que visito com frequência. Gosto de observar a arquitetura e sentir a vibração local. Tem-se a sensação de um passado próximo, que ainda pode ser vivido.

Novo e velho. Passado, transitoriedade e memória.

Se o presente se estrutura à luz do passado, conhecê-lo pode elucidar certas lacunas de nossa existência, trazendo à tona partes do sensível não manifestas, em oposição ao esquecimento absoluto ou à negação do que já existiu. Então, a memória, dessa forma, pode ser seletiva.

Restaurar e preservar são palavras quase inexistentes em São Paulo. De ambiente propício às transformações, a cidade está sempre disposta à adoção da modernidade. Outras cidades do Novo Mundo, das Américas, tais como Chicago e Nova York, também possuem tendência à transitoriedade, embora levando-se em conta os desejos de seus cidadãos, que participam das escolhas do que deve permanecer ou não, em sua cidade. O fascínio das supermetrópoles reside no fato de que, nelas, tudo é possível a qualquer momento.

A rapidez com que se operam as mudanças, o aumento da população, de casas, dos automóveis e da poluição e o espaço mal gerido desequilibram o ambiente urbano, fazendo com que este se desalinhe, se desgoverne. Para que isso não acontecesse, seria preciso conciliar a velocidade do crescimento com a noção de qualidade de vida.

A cena física da cidade simboliza o decorrer do tempo, marcando e determinando o contraste entre épocas. A força arrasadora do novo e sua impositiva presença subjuga o velho, consumindo lembranças e recordações. Qualquer mudança, de início, desagrade, mesmo que seja para a melhora da vida. Em todo território ocupado, as pessoas têm uma tendência à continuidade, à permanência, à negação do novo. Há uma sensação agradável na familiaridade

ou na certeza de uma paisagem conhecida; é como estar rodeado pelo cheiro das próprias coisas.

Possuímos uma ligação sentimental, um forte apego ao que sobrevive à alteração. Esse conservadorismo da existência através dos tempos se dá justamente pela necessidade de contenção de dados que evidenciem um passado vivido, em contraposição à possível perda de memória que sua falta pode acarretar. Para penetrarmos mais profundamente no presente, necessitamos buscar o passado. Mudanças deixam cicatrizes na imagem mental. Reagimos a elas com nostalgia e ressentimento, pela incapacidade de encontrar modos suficientemente rápidos de nos acomodar e nos acostumar a elas.

Conforme o tempo passa, acabamos nos habituando à essa série de transfigurações e a um novo estado de coisas, não sem vivenciar um golpe visual e emotivo. Na perda do objeto que valorizávamos e que nos pertencia publicamente e visualmente, abrimos mão de uma parte de nós. Na velocidade das mudanças, novos códigos nos agitam os sentidos.

Pedaços de paisagem simbolizam e localizam a cidade, permanecendo profundamente na memória. Quando alterada, a paisagem transfigura-se em lacuna, uma possibilidade de qualidade visual que se perdeu. Acionamos freqüentemente nossa memória imediata, mediata ou remota, associando o dado obtido ao momento presente, relacionando o existente ao que já existiu ou ainda existe.

Nossa hereditariedade e vivência escrevem a história determinada pelo meio e por mensagens nele implícitas e que recebemos (visuais, sonoras, auditivas, táteis), imprimem pegadas no tempo, deixando permanecer as marcas

em caminhos por nós trilhados. Uma cidade também se constitui de um conjunto de recordações, e vivenciá-la ativa fragmentos de memória. Todo cidadão possui numerosas relações com algumas partes da sua cidade, e suas imagens estão impregnadas de recordações e significados.

Sensações e associações despertam a lembrança de experiências vividas anteriormente, individuais ou coletivas, avivando antigos acontecimentos conservados na memória. Compreender uma interação entre passado e presente, entre sensações de ontem e de hoje, refletindo, comparando e analisando pontos de convergência ou divergência supõe um maior conhecimento de nossas próprias experiências ambientais.

Ir além do hábito que caracteriza um padrão de ações, tanto na utilização do espaço particular como do público, significaria romper com atos condicionados e inconscientes, priorizando uma atuação compromissada e ativa, numa revisão de valores. Isso faria de nós, não meros espectadores passivos, mas cidadãos participativos no processo consciente da construção da imagem e do conhecimento do meio em que vivemos.

Colocar em dúvida e estranhar o que estamos vendo se aplica tanto ao conhecimento e apreensão da realidade ambiental, quanto à leitura da obra de arte. Se utilizarmos a observação distanciada, seguida de reflexão comparativa, estaremos usando o método do “re-conhecer”, do conhecer de novo (Ferreira 2004: 32).



Nós e o meio ambiente. Ato perceptivo e espaço visual.

Quase todos os sentidos estão envolvidos na empreitada de observar, perceber e interpretar, e a imagem que se forma dentro de nós é o composto resultante dessa atividade.

O sentido da visão é o mais importante dos sentidos. Ele congrega 75% da capacidade perceptiva humana, sendo, portanto, principalmente através dele que apreendemos o que nos rodeia. Quando olhamos para uma coisa, vemos por acréscimo uma quantidade de outras coisas, que mentalmente escalonamos em níveis de importância, escolhendo o que deve ser guardado pela ativação da memória seletiva.

A visão tem o poder de invocar as nossas reminiscências e experiências com toda a carga de emoções que lhes são pertinentes, já que o meio-ambiente suscita reações emocionais, dependente ou independentemente de nossa vontade (Cullen 1983: 10).

Estimulamos nosso cérebro por meio do ato de ver, que reage aos contrastes, às revelações súbitas, às diferenças entre as coisas. Quando isso não se verifica, certos elementos podem passar despercebidos. Nosso corpo tem por hábito se relacionar instintiva e continuamente com o meio-ambiente, criando um sentido de localização espacial, de posicionamento: em cima, em baixo; dentro, fora, aqui, além; cheio, vazio; etc., alternando situações de tensão a momentos de tranquilidade.

A constituição da cidade, sua cor, textura, estilo, natureza, personalidade e tudo o que a individualiza são também estímulos visuais perceptivos fundamentais na identificação do espaço que nos circunda.



Além das sensações visuais, os outros sentidos também participam da ação de estruturar e identificar o meio-ambiente. O olfato, a audição e o tato, se apurados, podem ser fatores úteis para a percepção de tudo ao nosso redor.

O interesse de querer ver gera estímulos que desenvolvem um estado de atenção necessário à percepção. Atenção, observação e comparação são, segundo Lucrecia D'Aléssio Ferrara, ferramentas necessárias ao ato perceptivo e à conseqüente transformação do espaço em lugar, fonte de informação, percepção e leitura. A conversão do espaço em lugar desmascara a cidade e expõe aos olhos de todos seu espaço trivial (Ferrara 2004: 39).

A interação com o espaço da cidade depende da observação que, somada a fatores comparativos, nos permitem fazer uma leitura mais apropriada e próxima do real. A comparação e a analogia vão além dos sentidos. São responsáveis por uma fidelidade perceptiva e, por meio delas, conseguimos ver mais e melhor.

Por ser uma estrutura viva, a cidade é potencialmente o símbolo poderoso de uma sociedade complexa. Dependendo das relações que fazemos com ela e de como a introjetamos, ela pode vir a ter forte significado expressivo em nossas vidas.

Quilômetros de ruas, avenidas, edifícios, multidões em movimento, ruídos, luzes e cores modificaram gradualmente nossa capacidade de perceber e registrar informações. A percepção precisou adequar-se à velocidade metropolitana, tornando-se rápida, simultânea, antitemporal e antilinear, numa forma de fragmentação perceptiva (Ferrara 2004: 20).

A imagem do meio-ambiente é a imagem mental generalizada do mundo exterior que retemos. É o produto da percepção imediata e da memória da

experiência passada. A imagem que temos do nosso meio comanda nossas ações e possui ligação direta com as emoções.

A construção da imagem do meio-ambiente é um processo bilateral entre o observador e o meio. O meio oferece distinções e relações, e o observador adapta-se a ele, introduzindo objetivos próprios; seleciona, organiza e dá sentido ao que vê. Portanto, a imagem de uma dada realidade pode variar significativamente entre vários observadores (Lynch 1960: 16): diferentes observadores, diferentes leituras.

Cada pessoa cria e sustenta sua própria imagem de acordo com suas necessidades pessoais, história de vida, desejos íntimos, interesses, direção do olhar, enfim, condicionada por seu repertório. Quando identificamos um determinado objeto, fazemos sua distinção, separando-o dos demais objetos do seu entorno. A seguir, traçamos mentalmente sua relação espacial e estrutural com o que existe ao seu redor e conosco. Esse confronto produz sensações e significados práticos ou emocionais.

Selecionamos objetos de acordo com sua aparência. Forma, cor, clareza, harmonia, ritmo, visibilidade são características singulares na identificação formal. Podem, além disso, tocar nossa imaginação, fazendo da estrutura observada um objeto estético apreciável e agradável aos nossos sentidos.

Pontos focais ou marcantes são objetos fixos, símbolos verticais para os quais nossos olhares convergem. Eles distinguem-se e evidenciam-se acima de uma quantidade enorme de outros elementos menores. Detêm toda a sorte de olhares e atenções. Podem ser avistados a uma grande distância e acabam por se tornar pontos de referência e símbolos de direção.

O homem, como o ponto mais móvel numa cidade, necessita tanto de pontos de referência como de espaços livres para se guiar no seu caminho através dela. O ponto focal pode ser um bom referencial, mesmo se ele estiver num desnível.

As torres de transmissão ou elétricas, objetos a que dedico especial atenção em meu trabalho, por sua singularidade, estabelecem uma relação direta e de forte impacto entre observador e meio-ambiente. Elas sobrepõem-se à paisagem urbana, interligando-a. Seu caráter visual, de evidência óbvia nos submete e domina. O destaque espacial dos elementos marcantes é que ele pode ser visto a longa distância por bastante tempo, ou, sendo variante de altura ou de constituição, contrastar com os demais elementos locais circundantes. Isolados, perdem sua força. Contudo, se aparecerem em grupo, como num conjunto de torres em seqüência contínua e organizada, reforçam-se mutuamente. Repetem-se formas, espaço, textura, movimento, luz ou silhueta. A identificação de seus pormenores fica facilitada pela sucessão de detalhes. Essas torres em série possuem elos de ligação, encontram-se unidas pela costura dos fios elétricos que recortam o céu. Seu padrão visual permeável nos permite uma total abrangência visual do cenário do fundo: sem limites na captação do panorama, a paisagem penetra em suas fronteiras e as atravessa. Todavia, as torres demarcam seu território salvaguardando seu caráter hegemônico.

Pontes, andaimes, guas também recortam o céu da grande cidade, evidenciando sua índole cinética. Contrastes e diferenças entre os diversos acidentes urbanos podem ser pistas na sinalização do desenvolvimento e do progresso.

Vivenciamos diariamente aspectos físicos na escala do ambiente: comprimento, altura e largura, que, unindo-se à dimensão de tempo e espaço, formam a aparência da cidade. Horizontais e verticais balizam a construção de uma infinidade de sistemas urbanos designados única e exclusivamente para servir ao homem, atendendo a suas preeminentes necessidades.

Os homens conseguiram uma combinação delicada e visível de suas ações, deixando-se guiar pela estrutura geológica das características naturais. O todo é uma paisagem e, contudo, cada parte pode ser distinguida da do seu vizinho (Lynch 1960: 106).

Nossa cidade é muito extensa, e isso se transforma em fator de redução na captação de sua imagem real. Existe uma ligação íntima entre o pequeno detalhe e o todo. Por isso, devemos partir da análise do recorte do fragmento urbano escolhido, o qual norteará a leitura e resultará no aspecto final de nossas interpretações do macro-espaço da metrópole. Precisamos aprender a ver formas ocultas, instruir nosso olhar, capacitá-lo para uma maior apreensão do meio externo, o que traria benefícios à apropriação e à vivência da vasta rede simbólica que opera sobre nós o tempo todo. Tornar o espaço ambiental visível constituiria uma atuação mais significativa do homem sobre o seu meio, acarretando possibilidades de transformações culturais e socioeconômicas e uma melhor qualidade de vida.



A imagem do ambiente da cidade é valiosa, não só por atuar como um mapa indicador das direções em que nos movemos; num sentido mais lato, pode servir de moldura geral de referência, dentro da qual o indivíduo pode agir, ou em relação à qual ele pode ligar os seus conhecimentos. Desta forma, ela constitui um corpo de crédito ou um conjunto de hábitos: é um organizador de fatos e possibilidades (Lynch 1960: 139).

Os artistas, de maneira geral, possuem maior sensibilidade e domínio das capacidades perceptivas do meio, pelo exercício contínuo do olhar e pela busca de uma subjetividade que os represente. Eles transferem essa competência ao ato de criar, apropriando e transformando a paisagem e seus conteúdos simbólicos, dando-lhes novos formatos que se transfiguram em imagem em pedaços de papel ou tela, objetos escultóricos, expressões teatrais, películas cinematográficas, livros e *performances* em geral. Propõem uma nova visibilidade, novos parâmetros e paradigmas plausíveis para o pensar e o viver, analisando as formas e os efeitos que elas produzem. É em viagens imaginárias que a realidade se ajusta e se converte em fruto artístico, em obra de arte. A arte e a comunicação encurtaram distâncias geográficas e culturais. Elas são o universo transformado em aldeia: tudo ao alcance de todos.

Considerações Finais

Com este trabalho de pesquisa, pude avaliar e perceber que vida e arte não existem separadamente. Desde os primórdios, os homens das cavernas utilizavam a arte acreditando nos seus poderes mágicos. A imagem sempre fez parte da trajetória humana: ela é narrativa, informação, veículo de comunicação e de expressão.

Imaginando uma tela como um enorme livro que se oferece à leitura de qualquer passante que se dispõe a fazê-la, lembro-me dos Renoirs, Van Goghs, Degas, Monets e Manets que conheci no Masp da minha adolescência. Naquele salão silencioso, dispostos lado a lado em fileiras em que se sucediam, os impressionistas de Bardi nos contavam suas vidas e maneiras do viver de uma época. Aquele pequeno pedaço de cena era um convite à contemplação, que me fazia viajar no tempo e no espaço. Muitas relações e dúvidas surgiram, naquela época, a respeito desses artistas e suas técnicas maravilhosas. Histórias de vida, personagens desconhecidos, fragmentos de lugar desfilam diante dos olhos, provocando os sentidos, sugerindo interpretações multifacetadas, suscitadas pelas cores, formas e movimentos dos quadros, verdadeiros livros vivos fornecedores de detalhes para a compreensão.

Quando se compreende alguma coisa, compreende-se primeiro a si mesmo. A arte é também espelho em que o observador se vê através das pessoas ou formatos nela inseridos. Observar a obra significa ver-se nela. Discutir seus conceitos, traçar relações na busca do seu entendimento quer dizer, analogamente, entender a própria vida e atender à necessidade do próprio conhecimento. Essa relação simbólica de mão dupla acontece no ato permissivo de entrega à contemplação. Mergulhamos na obra e somos por ela penetrados na medida em que abandonamos pré-conceitos e aceitamos o não-saber, para que o desconhecido possa se apresentar. Uma aura envolvente e

misteriosa seduz o receptor num clima de encantamento. A obra de arte, no exercício contemplativo, induz a um prazer puro, independente de motivações eróticas ou de qualquer outra ordem, apenas objeto de consumo estético. Contudo, não existe contemplação que a esgote ou que a conclua, pois sua significação é inesgotável.

A mais importante conexão entre arte e vida é o alimentar constante da imaginação e da memória, que, ao se utilizarem da beleza e da singularidade, fortalecem laços, tornando a vida mais fácil e melhor de ser vivida.

Nessa série de pensamentos e opiniões acerca da inventividade e da criação descritos nesta dissertação, pude perceber que as imagens desbotadas que nos circundam e acompanham desde crianças formam o nosso repertório. As mensagens, alegorias e signos por meio dos quais procuramos compreender nossa existência são captados e transformados no inconsciente segundo experiências e desejos íntimos, para posteriormente se traduzirem em imagem, em linguagem plástica.

A abstração vem ao encontro de uma aspiração interna pela expressão da liberdade individual, que busca no real e retira dele seu cerne, sua essência, os quais, somados a procedimentos técnicos, dão origem a um corpo de obras exclusivo. A força de expressão de um artista é o conjunto de sua obra. É ela que acrescenta novo valor ao mundo. O verdadeiro artista não trabalha para merecer admiração ou para evitar a reprovação, mas obedece a uma determinação interna que possui códigos próprios e qualidades específicas (Kandinsky 1990: 169). Assim, os artistas trabalham de acordo com suas vivências e aspirações.

Os objetivos dos artistas modernistas são individuais, e o sucesso ou fracasso de suas produções também: "Longe de ser irrealista, a arte é a expressão do mundo vivido, o registro de seus sinais, nada mais tem a ver com o mundo sereno da representação" (Lebrun 1983: 30).

Alguns artistas ilustres que descrevi viveram a arte intensamente e fizeram dela fonte preciosa e motivo fundamental do viver. Modificaram a história, dando novos rumos à expressão artística, subvertendo valores intrincados e enraizados e oferecendo à arte novos enfoques e direções. Como disse Kandinsky: “Cada época artística possui uma fisionomia especial, que a diferencia do passado e do futuro” (Kandinsky 1990: 240). São novos conteúdos que se estabeleceram, demonstrando suas verdades e afirmando formatos convincentes.

O artista não somente cria e exprime uma idéia, mas desperta experiências que vão se enraizar em outras consciências que, por sua vez, modificarão as idéias iniciais segundo desejos particulares desconhecidos. Lança sua obra sem saber como será interpretada, aceita ou sentida. Expressão de sua própria vida, essa obra não se traduz em pensamentos claros e identificáveis, pois o seu sentido não se encontra em departamentos por nós conhecidos.

A projeção da obra de arte, segundo Merleau-Ponty, se dá num âmbito muito maior. Ela une as mentes que a observam e em seu espaço representativo fixam-se idéias, pensamentos e qualidades de contemplação, numa troca simbiótica considerável, em que a visão adquirida será incorporada pelo espírito. O ganho é bilateral: a obra recebe novos valores simbólicos, cresce à medida que é vista; o receptor preenche lacunas de sua existência, fortalecendo níveis de entendimento nas relações por ele traçadas:

O pintor só pode construir uma imagem. É preciso esperar que esta imagem se anime para os outros. Então a obra de arte terá juntado estas vidas separadas, não mais unicamente existirá numa delas como sonho tenaz ou delírio persistente, ou no espaço qual tela colorida, vindo a indivisa habitar vários estilos, em todo, presumivelmente, espírito possível, como uma aquisição para sempre (Merleau-Ponty 1960: 311).

O plano da obra, sua representação mental, existe antes de sua execução, como desejo latente, como projeto. Eu mesma arquivo mentalmente projetos que não serão executados no momento, simplesmente porque é necessário o tempo de maturação da idéia que precede a sua execução.

Vida e obra se misturam. Merleau-Ponty, em seus escritos sobre Cézanne, dizia que a vida não explica a obra, porém é fato que se comunicam:

Desde o início a vida de Cézanne só encontrava equilíbrio apoiando-se na obra ainda futura, era seu projeto e a obra nela se anunciava por signos premonitórios que erraríamos se os considerássemos causa, mas que fazem da obra e da vida uma única aventura (Merleau-Ponty 1960: 312).

Kandinsky também afirmava que “É sempre nas épocas em que a alma humana vive mais intensamente que a arte torna-se mais viva, porque a arte e a alma se compenetraram e se aperfeiçoam mutuamente” (Kandinsky 1990: 116).

Estados de mente e momentos de vida encerram-se nas obras apresentadas. Conhece-se o artista através do corpo de sua obra. A arte se une a antropologia no que diz respeito ao comportamento do homem e à produção de seus objetos. Narra a história através da alma.

Conclusão

Os fatos e lugares vividos desde a infância se constituíram como fator estrutural de todas as minhas criações, sejam as pinturas, desenhos ou fotografias. De alguma forma, minha biografia está contida nas formas e nas cores dos meus trabalhos. A cena urbana, com seus recortes e silhuetas, estão representadas pela verticalidade, excessos, contrastes e cores utilizadas. Os ícones da grande cidade se apresentam claramente no meio fotográfico, numa amplitude que enfatiza sua representação. A pintura imita o proceder metropolitano na tentativa de controle do desordenado, por meio dos movimentos de construção-desconstrução. O caos citadino e seu grafismo confuso se organizam por meio das linhas dos desenhos.

Debruçar-se sobre questões fundamentais em meus trabalhos, pensar sobre elas, discutir suas relações e conhecer suas origens fizeram-me perceber o quanto esse ato pode elucidar questões e dúvidas existentes. Imediatamente, possibilidades começam a surgir, novas propostas insinuam-se para futuros projetos. Respostas sinalizadoras de solução são fruto desse processo. Conhecer profundamente o que fazemos é o primeiro passo para sua evolução.

Finalizo este texto consciente de que todas as leituras e reflexões levaram-me na direção de acreditar que todo artista justapõe obra e vida. Seu jeito de ser e pensar se inscreve na obra, e é por esse motivo que o artista mostra a si mesmo, se desnuda a cada exposição de seus trabalhos. A operação da arte, como o ato de viver, é vulnerável ao julgamento, salva pela vantagem de ser ela o fruto de alguém que trabalha o tempo todo o seu espírito, o que faz dele “menos humano”, mais forte. O artista leva consigo diariamente e a todo lugar suas mais importantes ferramentas de trabalho: o olhar e a emoção.



Bibliografia

1. Bibliografia Específica

- ARGAN, Giulio Carlo (1998). *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras.
- ARNASON, H.H. *History of Modern Art. Painting. Sculpture. Architecture*. New York: Harry N. Abrams Inc Publishers.
- BACH, Christina (2001). *Jorge Guinle: Espaços da arte brasileira*. São Paulo: Cosac e Naify.
- BOIS, Yve-Alain (1990). *Painting as Model. The Task of Morning*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- CANEVACCI, Massimo (2004). *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Editora Studio Nobel.
- COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella (1987). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte.
- CULLEN, Gordon (1983). *Paisagem Urbana*. Tradução de Isabel Correia e Carlos de Macedo. São Paulo: Martins Fontes.
- PROWN, Jules David e ROSE, Bárbara. *La peinture Américaine: de la période coloniale à nos jours*. L'Ecole de New York.
- DONDIS, Donis A (1991). *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio (2004). *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática.
- GREENBERG, Clement e outros (1997). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- GULLAR, Ferreira (s.d). *Vanguardas e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- HEIDEGGER, Martin (1977). *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70.
- LYNCH, Kevin (1960). *A imagem da cidade*. Tradução de Maria Cristina Tavares Afonso. São Paulo: Martins Fontes.

- MANGUEL, Alberto (2001). *Lendo Imagens*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960). "Textos sobre linguagem". In *A dúvida de Cézanne. O olho e o espírito*. São Paulo: Editora Abril (Col. Os Pensadores,)
- PONTUAL, Roberto. *Arte contemporânea brasileira. Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil.
- SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried (1997). *Imagem, cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- KANDINSKY, Wassily (1990). *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- KANDINSKY, Wassily (1991). *Olhar sobre o passado*. São Paulo: Martins Fontes.
- KANDINSKY, Wassily (1997). *Ponto e linha sobre plano: Contribuição à análise dos elementos da pintura*. São Paulo: Martins Fontes.
- ZANINI, Walter (1983). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães.

2. Bibliografia Geral

- ARGAN, Giulio Carlo (1999). *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Introdução, tradução e notas de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAMEO/ABRAMS (1997). *Mondrian*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- CARTIER-BRESSON, Henri. Transcrito de "O momento decisivo" in Bloch Comunicação. Número 6, páginas 19 a 25. Rio de Janeiro: Bloch Editores.
- DANZIGER, Leila (1994). Texto da monografia "*Pintar= Queimar*": *Anselm Kiefer*. Rio de Janeiro.
- DÜCHTING, Karin Sagner (1994). *Claude Monet: uma festa para os olhos*. Tradução Casa das Línguas. Espanha: Taschen
- GOMBRICH, E.H (1998). *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.



- HARRISON, C. Frascina, PERRY, Gill F (1998). *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac e Naify.
- JANSON, H. W (1992). *História da arte*. Tradução de J. A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos. São Paulo: Martins Fontes.
- LAPLANTINE, François (2004). *A descrição Etnográfica*. Tradução de João Manuel Ribeiro Coelho e Sergio Coelho. São Paulo: Terceira Margem.
- LEBRUN, Gerard (1983). "A mutação da obra de arte". In VVAA. *Arte e Filosofia*. Cadernos de Textos número 4. Rio de Janeiro: Funarte/ INAP.
- NAVES, Rodrigo (1996). *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática.
- PAREYSON, Luigi (1989). *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes.
- PIGNATTI, Tenisio (1981). *As técnicas do desenho: o desenho de Altamira a Picasso*. Milão.
- WALDMAN, Diane (1978). *Mark Rothko: a retrospective*. New York: The Salomon R. Guggenheim Foundation.
- VVAA (2003). *Arte e Cultura da América Latina*. Tradução de Marília Carbonari e Tristán Castro-Pozo. São Paulo: Terceira Margem.
- VVAA (2000). *Textos sobre Arte escritos entre 1987 a 1997*. Bahia: Gráfica Editora Pallotti.

3. Catálogos

- ÁVILA, Cristina (1997). *Ao revés...Niura Bellavinha*. Rio de Janeiro: Galeria Anna Maria Niemeyer.
- BARROS, Stella Teixeira de (1993). *Beatriz Milhazes*. Caracas-São Paulo: Sala Alternativa Artes Visuales-Galeria Camargo Vilaça
- BELLAVINHA, Niura (1993). São Paulo: Galeria André Millan.

- DUARTE, Paulo Sérgio (1982). *Jorge Guinle: passos diacríticos*. São Paulo: Galeria Luisa Strina.
- FARIAS, Agnaldo (1998). *Parceiro do tempo*. COUTINHO, Wilson (1998). *A ação. Pesos densos*. José Bechara. Rio de Janeiro: Museu da arte moderna. São Paulo: Galeria Marília Razuk e Galeria Thomas Cohn.
- FERREIRA, Gloria (s.d). *Da pintura e da escultura*. Nelson Felix e José Bechara. Belo Horizonte: Celma Albuquerque Galeria da Arte.
- HERKENROFF, Paulo (1993). *Sudário e esquecimento: Daniel Senise*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça.
- LEIRNER, Sheila, ACHA, Juan, MORAIS, Frederico et al. (1993). *Ianelli 50 anos de pintura*. São Paulo-Rio de Janeiro: Museu de Arte de São Paulo-Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro.
- LAGNADO, Lisette (1990). *Uma genealogia da paisagem: Cristina Canale*. São Paulo: Galeria de Arte.
- MARQUES, Luis (1992). *Antonio Bandeira - 70 anos*. São Paulo: Dan Galeria.
- MORAIS, Frederico; AMARAL, Aracy; TASSINARI, Alberto et al (1994). *Do conceitual à arte contemporânea: arcos históricos*, Grupo casa 7. Como vai você, Geração 80?. São Paulo: Instituto Cultural Itaú (Cadernos história da pintura no Brasil).
- NAVES, Rodrigo (1988). *Fábio Miguez: a matéria da expressão*. São Paulo: Paulo Figueiredo Galeria de Arte.
- NAVES, Rodrigo (1995). *Fábio Miguez: pinturas 1995-1998*. São Paulo: Galeria Marília Razuk-Galeria Millan.
- TASSINARI, Alberto (1998). *Nuno Ramos*. São Paulo: Museu de Arte Moderna Contemporânea.
- TASSINARI, Alberto (1998). *O rumor do tempo: Kiefer*. LITTMAN, Robert. *Anselm Kiefer*. São Paulo: Museu de Arte Moderna.



4. Periódicos

AJZENBERG, Elza. Prêmios bienais no acervo MAC – USP. *Jornal da ABCA*. São Paulo, n. 1, [faltam páginas] setembro de 2004.

ALMEIDA SALLES, Cecília. *Arte e Conhecimento*. n.4. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, dezembro/1993.

FILHO, Paulo Venâncio. Os desenhos do corpo inteiro de Célia Euvaldo. *O Estado de São Paulo*. São Paulo.

GREENBERG, Clement (1965). *A pintura moderna*. Art and Literature, [cidade], n. 4.

NAVES, Rodrigo. *Jackson Pollock: O mar e a água-viva*. Folhetim, Folha de São Paulo. São Paulo.

PASTA, Paulo (28.02.1997). *Reencontrando Tudo Igual*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Caderno 2.

SCHAMA, Simon (31.03.1996). *Jen Vermeer*. *Folha de S. Paulo*. Caderno MAIS, página 5.



