

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTE

SIDNEY TERAJIMA RODRIGUES

FACHADAS, DIÁLOGOS E DESDOBRAMENTOS

São Paulo
2022

SIDNEY TERAJIMA RODRIGUES

FACHADAS, DIÁLOGOS E DESDOBRAMENTOS

VERSÃO ORIGINAL

Dissertação apresentada ao programa de
Pós-graduação em Artes da Escola de
Comunicação e Artes da Universidade de
São Paulo, para a obtenção do Título de
Mestre em Artes Visuais

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Rodrigues, Sidney Terajima
Fachadas, diálogos e desdobramentos / Sidney Terajima
Rodrigues; orientador, Geraldo Souza Dias. - São Paulo,
2022.
104 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. pintura. 2. fachada. 3. Alfredo Volpi. 4. Anna
Mariani. 5. Círculo de Bakhtin. I. Dias, Geraldo Souza .
II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

RODRIGUES, Sidney Terajima. **Fachadas, diálogos e desdobramentos.**
Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.

Instituição: _____

Assinatura: _____

Aprovado em: _____.

À Anna Mariani

“Apesar da dureza dos tempos que correm,
vamos falar de pintura!”
(BALZAC, 2013, p. 16).

Resumo

Esta pesquisa teve como propósito o desenvolvimento de uma produção de base pictórica sob o tema *fachada*. Para subsidiá-la, realizei, paralelamente, uma análise crítica de algumas obras do pintor Alfredo Volpi e da fotógrafa Anna Mariani mediante reproduções fotográficas e também por meio de uma literatura correlata. Procurei, com isso, estabelecer uma relação dialógica entre o meu trabalho e o desses dois artistas, bem como de outros que de certo modo apontaram para novas possibilidades acerca da prática pictórica.

Palavras-chave: pintura; fachada; Alfredo Volpi; Anna Mariani; Círculo de Bakhtin.

Abstract

The purpose of this research was to develop a pictorial-based production under the theme of facade. To support it, I carried out, in parallel, a critical analysis of some works by the painter Alfredo Volpi and the photographer Anna Mariani through photographic reproductions and also through a related literature. With that, I tried to establish a dialogic relationship between my work and that of these two artists, as well as others who, in a way, pointed to new possibilities about pictorial practice.

Keywords: painting; facade; Alfredo Volpi; Anna Mariani; Bakhtin Circle.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. OBRAS.....	17
2. NOTAS.....	38
3. MEMORIAL DESCRITIVO.....	64
4. ENSAIOS.....	67
4.1 As fachadas de Volpi: vetores para uma inter-relação entre forma e cor	67
4.2 Anna Mariani: das fachadas a imagens idílicas	89
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	99
ANEXO.....	104

Introdução

Durante a elaboração do projeto desta pesquisa, a releitura do ensaio *Pintura: a tarefa do luto*,¹ do historiador argelino/francês Yve-Alain Bois (1952), suscitou-me uma dúvida a respeito da prática da pintura: seria esta ainda capaz de instigar mediações valorativas num mundo tão abarrotado de imagens-mercadorias? Pensar no estatuto da pintura, além do mais numa conjuntura de crise generalizada que enfrentávamos (e ainda estamos enfrentando) em nosso país, poderia parecer uma das últimas coisas com a qual deveríamos nos preocupar. No entanto, engana-se quem pensa assim.

É sabido que esse tipo de questionamento sobre a legitimidade da pintura não é novo. Mas é somente a partir desse ponto que o ato de pintar deixa de ser ingênuo. Um afastamento crítico que tem como uma de suas consequências a tomada de consciência que tem aos seus pés o *tempo presente* – o filósofo italiano Giorgio Agamben (1942) chama este tipo de posicionamento de “contemporâneo”.²

As motivações plenas que me levaram a escolha dessa prática não são passíveis de serem descritas. No entanto, a insistência em querer pintar (algo que vem lá detrás) pode não ser uma variável totalmente imposta pela via cultural dominante.³ A pintura inserida num determinado contexto – no qual o sistema de informação tende a transformar quase tudo em algo efêmero, imaterial e, de acordo com uma dada lógica, claro⁴ – pode ser uma afronta, uma vez que, por natureza, o objeto pictórico é lento, palpável e obscuro.

No ensaio mencionado, Bois sugere que a manutenção da pintura, enquanto prática reflexiva capaz de auferir relações valorativas, dependerá sempre da nossa capacidade de *estender* o luto relacionado à “morte da pintura”.⁵ No final do ensaio ele prediz o seguinte:

¹ BOIS, Yve-Alain. *Pintura: a tarefa do luto*. In: **A pintura como modelo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

² Cf. AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

³ BOIS, op. cit., p. 295.

⁴ BAHIA, Dora Longo. Por uma arte revolucionária independente. **Revista Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, V. 13, n.38, p.94-138, jun.-set. 2020. p.101.

⁵ Precisamente, a “morte da pintura” consiste na tarefa histórica da pintura modernista de “arquitetar o fim da pintura”. BOIS, op. cit., p. 291.

A pintura pode não estar morta. Sua vitalidade só será testada depois que estivermos curados da nossa mania e nossa melancolia e passarmos a acreditar novamente em nossa capacidade de atuar na história: *aceitando novamente nosso projeto de vivenciar o fim*, em vez de nos esquivarmos dele por meio de mecanismos de defesa cada vez mais elaborados (a mania e melancolia), e decidindo nossa tarefa histórica: a difícil tarefa do luto.⁶

Destaco desse excerto alguns pontos que são importantes para a minha prática, a saber:

- a) aquilo que é chamado de “fim”, *grosso modo*, corresponde a um projeto de dissecação da pintura e de tensionamento dos seus processos. Em uma única palavra, consiste numa “desconstrução” (termo que para Bois não tem a ver com negação e muito menos com ruptura),⁷
- b) “mania e melancolia”, palavras emprestadas da psicanálise, são usadas para definir certas posturas diante do “fim”. A mania está relacionada aos que acreditam que a questão do fim é página virada e agora, em termos de procedimento, *vale-tudo*. Isto é, todo tipo de representação pictórica está à disposição do pintor ao seu bel prazer. No caso da melancolia, esta se refere àqueles que acreditam que em face de um mundo dominado pelo simulacro resta apenas representá-lo sem qualquer esperança de intervenção, seja esta direta ou indireta;
- c) na frase “aceitando novamente nosso projeto de vivenciar o fim” fica claro que o projeto do “fim” deve ser também o “nosso”. Esse estratagema do modernismo pode ser “eternamente vivenciado”,⁸ segundo Bois (estas duas palavras respondem a questão da validade dessa proposta nos dias atuais, já que o texto foi escrito em 1986), desde que seja reposicionado dentro de um tempo e espaço específicos (“acreditar novamente em nossa capacidade de atuar na história”).

⁶ BOIS, Yve-Alain. Pintura: a tarefa do luto. *In: A pintura como modelo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p. 294 (grifos nossos).

⁷ *Ibid.*, p. 279.

⁸ Dentro de um determinado contexto, Bois, num tom irônico, afirma: “Isto é, podemos esquecer que o fim tem de ser eternamente vivenciado e começar tudo de novo.” *Ibid.*, p. 293.

Deduzo daí que o pintor comprometido de modo inequívoco com o seu tempo tem na base do seu ato pictórico o “sentido do fim”. Não como mero “tópico pictórico”, mas enquanto determinação histórica da pintura que tem como fundamento o tensionamento constante de seus processos, condição absolutamente necessária para a pintura não morrer de fato.⁹ Eis o que tentei fazer na minha pintura.

A tensão profundidade/superfície, um cadafalso sobre o qual a pintura modernista atuou convincentemente, fez-se presente a todo o momento da pesquisa. A predileção pelo tema “fachada” foi contundente a esse respeito,¹⁰ visto que a relação entre o módulo denominado de fachada e a área externa a este, a qual exerce a função de invólucro ou de fundo, condiciona de modo invariável tal tensionamento. Além disso, outras conjunturas epistemológicas também são passíveis de serem evocadas a partir das formas pictóricas. Por exemplo, essa oposição entre profundidade e superfície desencadeada pelo meu modo de representar a fachada (vale frisar que a palavra *fachada*, enquanto significante, pode significar um *plano que está à frente de outro*), pode afluir à outra significação em decorrência do estatuto atual da imagem.¹¹ Tal qual: a possibilidade ou não de se criar pinturas com alguma profundidade semântica numa época dominada por imagens atreladas aos meios de comunicação em massa. Essa opção viável de tematização demonstra o quão errôneo seria tentar isolar a pintura num nicho exógeno a todas as outras coisas que dizem respeito ao mundo objetivo.

Isto que foi dito, no entanto, está longe de ser uma tentativa de rechaçar o formalismo. Estou querendo apenas demonstrar que a minha prática se vincula a uma matriz diferente daquela associada ao crítico americano Clement Greenberg

⁹ Para Bois, a obra de Robert Ryman (1930-2019) é um exemplo de tal *luto*: “A dissolução de Ryman é postulada, embora eternamente contida e carinhosamente adiada; o processo [...] é infinitamente esticado: o fio nunca é cortado. Se insisto a respeito de Ryman é porque em sua arte o pressentimento do fim é tratado da maneira mais decidida.” BOIS, Yve-Alain. *Pintura: a tarefa do luto*. In: **A pintura como modelo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p. 279.

¹⁰ A palavra “tema” é usada por mim, na maioria das vezes, numa acepção muito próxima a “mote” e não no sentido dado pelo Círculo de Bakhtin. BAKHTIN, M. M./VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992. p. 128-136.

¹¹ Cf. FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. **Revista Viso: Cadernos de estética aplicada**, V. X, n. 19, p. 241-262, jul. dez. 2016.

(1909-1994), o qual supostamente seria o seu principal porta-voz a partir de meados do século XX.¹²

A orientação “formalista” com a qual me identifico está associada à obra de Yve-Alain Bois¹³ e, acima de tudo, à do *Círculo de Bakhtin*.¹⁴ Tal modelo compreende que a oposição forma *versus* conteúdo é na verdade um embuste, na medida em que “Não existe conteúdo sem forma, como também não existe forma sem conteúdo”, de acordo com o teórico russo Pável Nikoláievitch Medviédev (1891-1938).¹⁵

Antes de mais nada, observamos nos objetos ideológicos os tipos distintos de ligação do significado com seu corpo material. Essa relação pode ser mais ou menos profunda e natural. Assim, na arte, o significado é absolutamente inseparável de todos os detalhes do corpo material que a encarna.¹⁶

Produzida num tempo e espaço específicos, a obra de arte (objeto ideológico que se diferencia do corpo físico natural)¹⁷ não se limita a uma única significação e muito menos pretende fazer-se excludente.¹⁸ Isto não caberia a obra de arte, pois, malgrado possuir uma realidade específica dotada de significado,¹⁹ encontram-se em seu próprio fundamento fenômenos ideológicos *refletidos* de outra ordem.

¹² Cf. BOIS, Yve-Alain. Formalismo de quem? **ARS**, São Paulo, V.16, n. 34, p. 55-66, dez. 2018.

¹³ Cf. Idem. Introdução: resistir à chantagem. *In: A pintura como modelo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p. XIII-XL.

¹⁴ “[...] ao longo dos anos 20 [século XX], na efervescência da Rússia revolucionária, Bakhtin participou de um grupo de discussões culturais, filosóficas e religiosas de que faziam parte, entre outros, Voloshinov [Volochinov] e Medvedev [Medviédev], grupo definido mais tarde como o ‘Círculo de Bakhtin’. Suas obras compartilham algumas ideias centrais de Bakhtin, revelando entretanto uma personalidade mais ou menos autônoma com relação aos temas linguísticos e literários discutidos”. TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. São Paulo: Editora Rocco, 2003. E-book.

¹⁵ MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários**. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p. 206.

¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹⁸ *Ibid.*, p. 213.

¹⁹ *Ibid.*, p. 50.

"[...] sem perder seu significado direto, um ideologema [significado extra-artístico] ao entrar na obra [...] ingressa em nova ligação química, mas não mecânica, com as peculiaridades da ideologia artística. Seu *pathos* ético-filosófico torna-se um ingrediente de um *pathos* poético, enquanto a responsabilidade ético-filosófica é absorvida pelo todo da responsabilidade artística do autor, pela totalidade da sua atuação artística.²⁰

Esses elementos refletidos, juntamente com os componentes materiais (tinta, tela etc.), passam a exercer, mediante processo dialético,²¹ funções construtivas. Quer dizer, são *enformados*, transmutados em momentos constitutivos do plano da obra, participando decisivamente na determinação de uma realidade artística (o corpo pictórico) que está, por sua vez, subsumida à realidade objetiva – influenciando e sofrendo influências desta, visto que a pintura é, acima de tudo, um objeto histórico e contingente.²²

Enquanto obra singular dotada de particularidade, a pintura também é parte integrante e inalienável de um dado sistema pictórico do qual recebe os influxos mais decisivos e imediatos. Aquilo que já era indireto (os conceitos extra-artísticos refletidos na obra) é consubstanciado internamente em outra realidade ainda mais distante do fenômeno real.²³

Exigir que o pintor "realize tarefas sociais não como artista, mas de modo imediato como político, como filósofo, como estudioso da sociologia" etc. é um erro.²⁴ A tarefa da pintura deve se cumprir na própria linguagem pictórica, visto que sua estrutura e atuação específicas são fenômenos sócio-ideológicos que atuam epistemologicamente tal como ocorre com outras modalidades de conhecimento.²⁵

²⁰ MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários**. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p. 66 (grifos do autor).

²¹ BAKHTIN, M. M./VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992. p.109.

²² "Desse modo, uma obra entra na vida e está em contato com os diferentes aspectos da realidade circundante mediante o processo de sua realização efetiva, como executada, ouvida, lida [etc.] em determinado tempo, lugar e circunstância. Ela ocupa certo lugar, que é concedido pela vida, enquanto corpo [...] real. Esse corpo está disposto entre as pessoas que estão organizadas de determinada forma". MEDVIÉDEV, op. cit., p.195.

²³ Ibid., p. 71-75.

²⁴ Ibid., p. 81.

²⁵ Ibid., p. 81 e 195-196.

Não se trata, pelo que foi dito até agora, de “negação da presença da realidade refletida” ou o “menosprezo do papel estrutural” que esta exerce sobre a obra de arte. Pois, nas palavras de Medviédev, esse comportamento seria:

[...] nefasto não somente do ponto de vista dos interesses metodológicos gerais e sociológicos (relativamente) extrínsecos à arte, mas também do ponto de vista da própria arte, pois se menospreza um dos elementos estruturantes mais importantes e fundamentais, e, devido a isso, toda a sua estrutura é deformada.²⁶

Assim, a perspectiva adotada aqui se contrapõe tanto à visão idealista, que despreza a imanente significação da forma, quanto à concepção que põe em segundo plano a forma para praticar uma espécie de "culto obstinado dos fatos".²⁷ Isto é, em nome de uma *Causa*, a forma é tratada como mero suporte de um tema ideológico – o aspecto construtivo do elemento formal e sua significação não são levados em consideração adequadamente.²⁸ Tomada de posição que, não raras vezes, leva ao uso indiscriminado e tresloucado de formas pictóricas de representação.²⁹ Esse tratamento dado à pintura está relacionado a uma tendência produtiva/interpretativa que privilegia a imagem em detrimento da pintura propriamente dita, dado que esta última não pode de maneira alguma prescindir de sua materialidade. Um posicionamento que se põe preocupado em fazer uma reflexão crítica e sistemática a partir da realidade da forma, o "culto obstinado dos fatos" entrevê como algo supérfluo, desatualizado e distante dos problemas da realidade objetiva.

Tendo em vista esses pressupostos supracitados, acredito que um esquema imaginário composto por quatro círculos concêntricos possa ajudar na compreensão do meu modo de lidar com essa questão do formalismo. A saber: O núcleo representaria o campo da pintura, seguido pelos círculos da arte e daquele no qual

²⁶ MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários**. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p. 71.

²⁷ Expressão emprestada de Bois. BOIS, Yve-Alain. Introdução. *In: A pintura como modelo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p. XXIII.

²⁸ FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 14.

²⁹ BOIS, Yve-Alain. Formalismo de quem? **ARS**, São Paulo, V.16, n. 34, p. 55-66, dez. 2018. p. 57.

as outras modalidades de conhecimento estão situadas. E por último, abarcando todos os anteriores, o círculo que representa o sistema produtivo de uma dada sociedade. O percurso inexorável é de dentro para fora, da pintura às demais coisas do mundo (mas sem perder de vista que a pintura está imersa em um todo). E mesmo quando alcanço algum aspecto do penúltimo círculo (lembrando que a autonomia da pintura não a torna excludente), uma força centrípeta (o desejo conjugado à responsabilidade do ato de pintar) tende a me reencaminhar para o núcleo no qual a forma tematizada (aquela que porventura atingiu o terceiro círculo mediante a equivalência com um conceito extra-artístico) é metamorfoseada (juntamente com novos elementos, inclusive extra-artísticos) em nova forma pictórica. Nesse processo, tudo aquilo que eu faço parte da pintura e volta para a pintura, sem prejuízo no que diz respeito à tematização *a posteriori* dos aspectos formais. Quanto ao último círculo, chega-se a ele de modo muito indireto, nunca por meio da pintura singular, mas sempre por intermédio do sistema pictórico.³⁰

*

O resultado desta pesquisa, a qual foi iniciada em 2020, está subdividido em duas partes correlacionadas: a primeira é composta por pinturas enquanto a outra por textos.

Das pinturas realizadas, selecionei 33 unidades que representam mais satisfatoriamente as reflexões suscitadas durante o processo de pesquisa. São pinturas (1) a guache, (2) a óleo, (3) óleo e acrílica e (4) óleo, acrílica e tinta *spray* sobre papel, tela ou papel paraná. Essas obras, além de formarem um conjunto articulado, a saber, a série *Fachada*, configuram o cerne desta dissertação, à medida que os componentes da outra parte só existem em razão delas.

As obras que compõem o meu trabalho de conclusão de curso, as séries *Silos* e *Fachadas residuais*, não somente serviram como premissa, mas também como

³⁰ MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários**. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p. 163.

contraponto em outros instantes da pesquisa.³¹ Foi delas que retirei alguns elementos que, submetidos a relações dialógicas com outras referências, vieram a se desdobrar em outros modelos de espaço pictórico.

A segunda parte da pesquisa, apresentada aqui em formato de texto, divide-se, por sua vez, em três momentos: 1) *notas* (aforismos em que discuto de modo menos formal a minha atual produção artística e algumas referências); 2) *memorial descritivo* (no qual descrevo certas etapas da confecção de uma obra); 3) *ensaios* (um sobre as pinturas de Alfredo Volpi [1896-1988] e outro dedicado às fotografias de Anna Mariani [1935-2022], nos quais discorro, de maneira sucinta, sobre algumas obras relacionadas ao tema "fachada", visando entender indiretamente a minha prática artística).

A disposição das reproduções das pinturas está em ordem cronológica, ou seja, conforme a sequência em que as obras foram pintadas. No caso dos aforismos, optei por um encadeamento que pudesse facilitar na compreensão do desenvolvimento da pesquisa. Quanto aos ensaios, ainda que tenham sido escritos paralelamente ao processo de feitura dos outros trabalhos, inseri-los no final da dissertação foi uma maneira simbólica de apresentar os resultados em consonância com a área de poéticas visuais que prioriza o fazer artístico.

³¹ RODRIGUES, Sidney Terajima. **Silos e Fachadas residuais**. 2012. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Artes Plásticas) – Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

1 - Obras

“[...] minhas pinturas não são sobre clareza. São sobre a revelação. Se você vier ver minhas pinturas em busca de clareza, só vai ficar decepcionado.”
Sean Scully (HERZOG, 2005, p. 59).

“Minha vontade de retratar Emília não se esgotou. Basta olhá-la para desfazer o temor de repetições. Porque Emília é um modelo infinito; sempre estou descobrindo em sua fisionomia ou em seu corpo uma nova luz, que ainda não fixei. Arrisco-me por meu modelo, como um explorador que descobrisse bosques, montanhas, torres no fundo do mar, e resgato para os leitores da revista reflexos de um mundo prodigioso, mas o senhor, o diretor, sacode a cabeça, agita uma mão, grita Não!, reclama, em vez de Emília, um sortido grupo de senhoritas intranscendentes. “Vá à confeitaria – ordena – de sete às nove e pegue qualquer uma. É preciso se mexer, é preciso se renovar, meu amigo.” Com o infalível instinto de um cego, o senhor opina que estou mais interessado em Emília que na arte”.
Adolfo Bioy Casares (CASARES, 1997, p. 46-47).



Figura 1 - *Fachada (paisagem)*, 2020,
guache sobre papel, 15 x 10 m

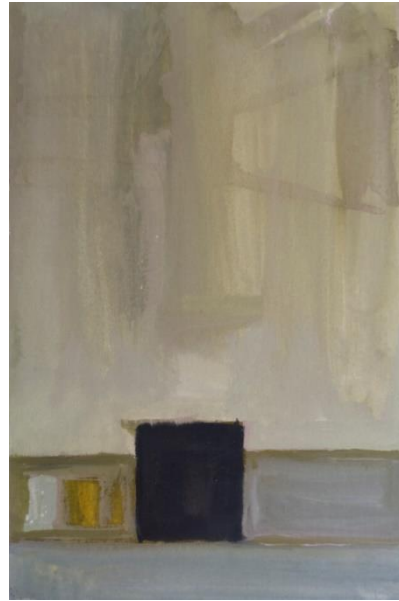


Figura 2 - *Fachada (paisagem)*, 2020,
guache sobre papel, 15 x 10 m



Figura 3 - *Fachada (paisagem)*, 2020,
guache sobre papel, 15 x 10 m



Figura 4 - *Fachada (paisagem)*, 2020,
acrílica e óleo sobre tela, 40 x 30 cm



Figura 5 - *Fachada (paisagem)*, 2020,
acrílica e óleo sobre tela, 40 x 30 cm



Figura 6 - *Fachada (paisagem)*, 2020, acrílica e óleo sobre tela, 40 x 30 cm



Figura 7 - *Fachada (paisagem)*, 2020, acrílica e óleo sobre tela, 40 x 30 cm



Figura 8 - *Fachada (paisagem)*, 2020,
óleo sobre tela, 40 x 30 cm

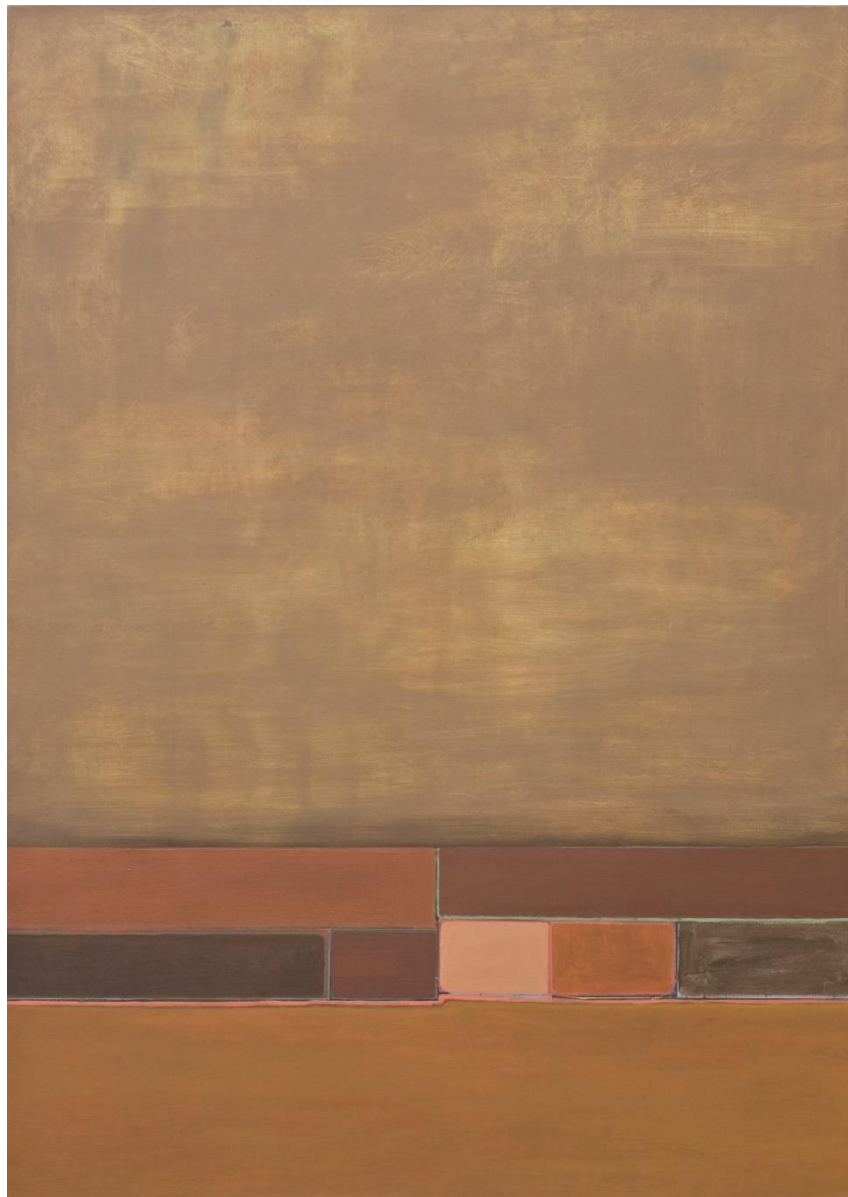


Figura 9 - *Fachada (paisagem)*, 2020, acrílica e óleo sobre tela, 140 x 100 cm



Figura 10 - *Fachada (paisagem)*, 2020, acrílica e óleo sobre tela, 140 x 100 cm

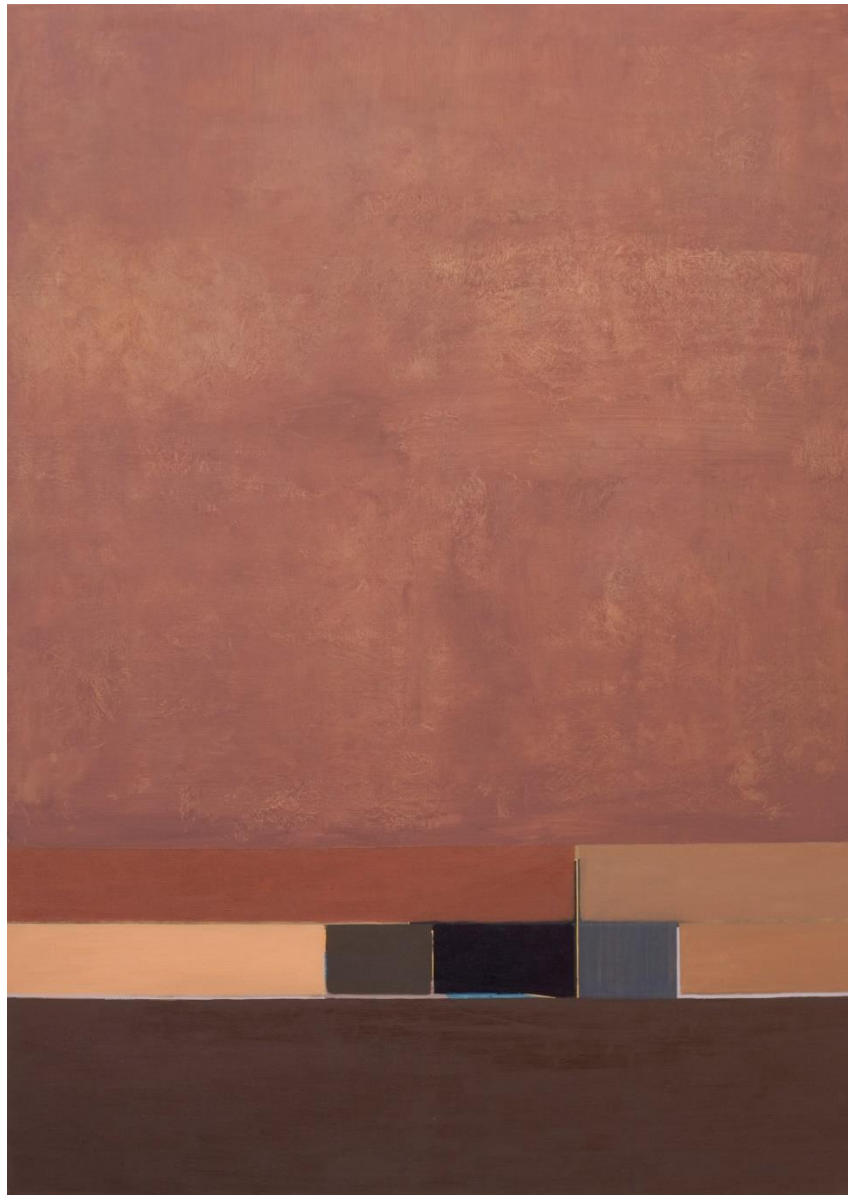


Figura 11 - *Fachada (paisagem)*, 2020, acrílica e óleo sobre tela, 140 x 100 cm



Figura 12 – *Fachada (paisagem)*, 2020,
acrílica e óleo sobre tela, 100 x 80 cm



Figura 13 - *Fachada*, 2021,
acrílica e óleo sobre tela, 50 x 50 cm



Figura 14 - *Fachada*, 2021,
acrílica e óleo sobre tela, 50 x 50 cm



Figura 15 - *Fachada*, 2021,
acrílica e óleo sobre tela, 50 x 50 cm



Figura 16 - *Fachada*, 2021,
acrílica e óleo sobre tela, 50 x 50 cm

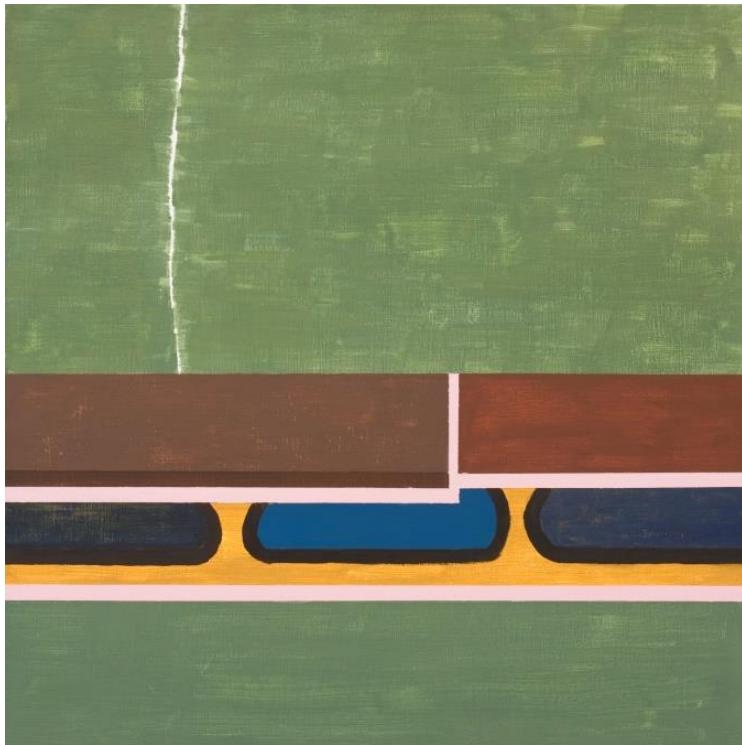


Figura 17 - *Fachada*, 2021,
acrílica e óleo sobre tela, 50 x 50 cm



Figura 18 - *Fachada*, 2021,
acrílica e óleo sobre tela, 50 x 50 cm



Figura 19 - *Fachada (paisagem)*, 2021,
acrílica e óleo sobre tela, 100 x 100 cm



Figura 20 - *Fachada*, 2022,
acrílica e óleo sobre tela, 50 x 50 cm

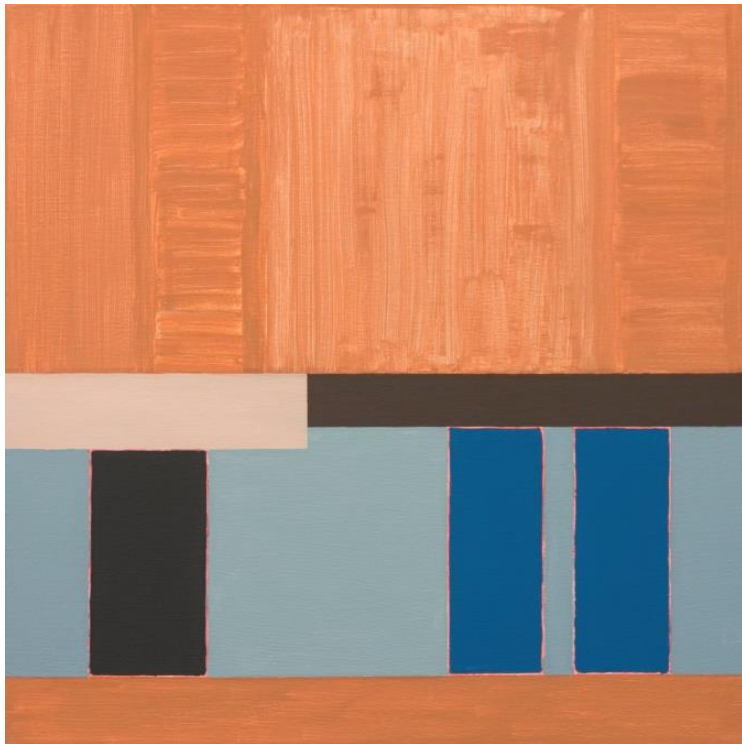


Figura 21 - *Fachada*, 2022,
acrílica e óleo sobre tela, 50 x 50 cm



Figura 22 - *Fachada*, 2022,
acrílica e óleo sobre tela, 40 x 50 cm



Figura 23 - *Fachada*, 2022,
acrílica e óleo sobre tela, 30 x 40 cm



Figura 24 - *Fachada*, 2022,
acrílica e óleo sobre tela, 30 x 40 cm



Figura 25 - *Fachada*, 2022,
acrílica e óleo sobre tela, 30 x 40 cm



Figura 26 - *Fachada*, 2022,
acrílica e óleo sobre tela, 30 x 40 cm



Figura 27 - *Fachada*, 2022,
acrílica e óleo sobre tela, 20 x 20 cm



Figura 28 - *Fachada*, 2022,
acrílica e óleo sobre tela, 23 x 33 cm



Figura 29 - *Fachada*, 2022,
acrílica e óleo sobre papel, 30 x 40 cm



Figura 30 - *Fachada*, 2022,
acrílica e óleo sobre papel, 30 x 40 cm



Figura 31 - *Fachada*, 2022,
acrílica e óleo sobre papel, 30 x 40 cm

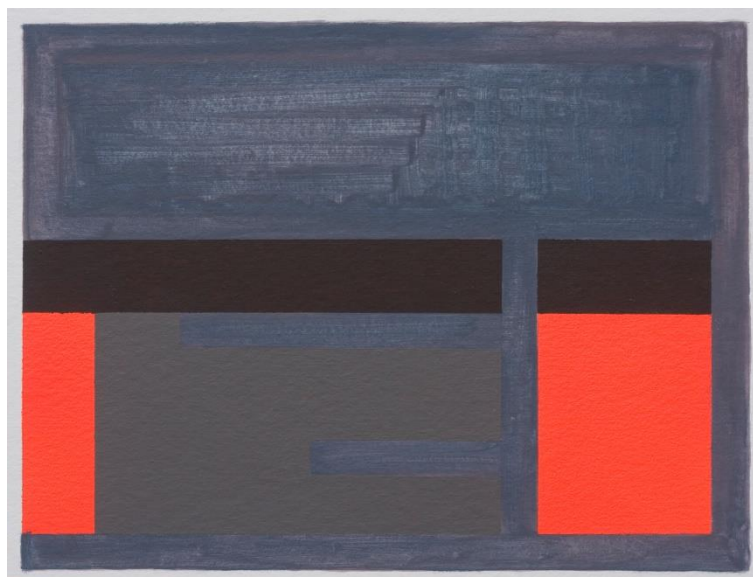


Figura 32 - *Fachada*, 2022,
acrílica, óleo e tinta spray sobre papel, 30 x 40 cm

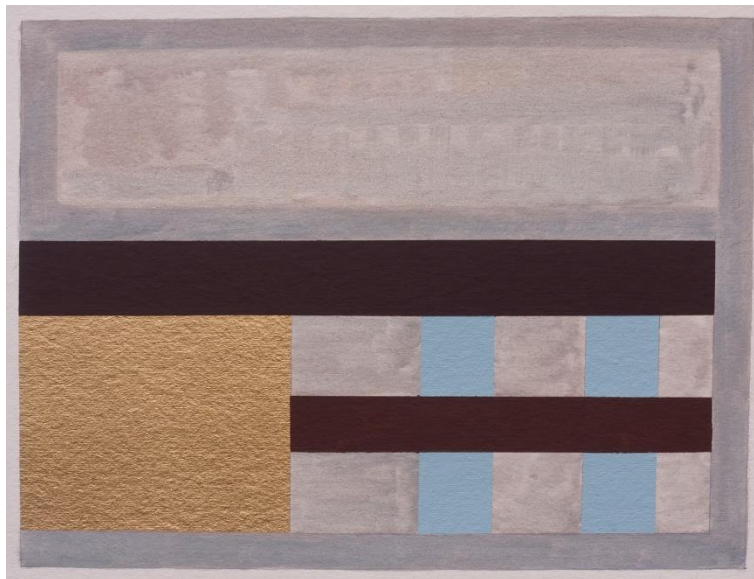


Figura 33 - *Fachada*, 2022,
acrílica, óleo e tinta *spray* sobre papel, 30 x 40 cm

2 - Notas

1. Afinal, qual é a minha relação com o tema *fachada*? E com a paisagem urbana? Sem titubear: a minha pintura tem uma relação indireta com as outras coisas do mundo. A conexão com estas se dá por meio da própria pintura. Isso não implica a defesa de uma pretensa autonomia da arte. Longe disso. Quero dizer apenas que o impulso primário, no meu caso, sempre está imbuído em outra pintura e somente depois é que entram as demais coisas.

Também não advogo implicitamente a irrelevância do tema. “Não existe isso de fazer boa pintura em torno do nada”, escreveram enfaticamente os pintores norte-americanos Mark Rothko (1903-1970) e Adolph Gottlieb.(1903-1974).³² Concordo plenamente. A "fachada" é ideal para conceber o tipo de arcabouço que necessito, qual seja: grandes áreas de cor e economia de meios. Sobre esta estrutura de aparência simples, eu insiro elementos, transformo, imagino, enfim, implemento aquilo que desejo. Poderia conseguir isso por meio da figura humana, por exemplo? Hipoteticamente, sim. Mas são as fachadas, sobretudo de Volpi e de Anna Mariana, que despertam em mim um desejo de pintar (eis a relação afetiva com este tema). É por meio dessa *vontade de pintar* que me sinto capaz de dar concretude e sentido ao processo dialético configurado pelo embate entre a forma e a vida. No final, tudo que passa pela cabeça de um pintor se objetifica num corpo coeso e potente chamado *pintura*.

Para alguns, a pintura é tida como "apenas mais um meio", postura que desvaloriza as particularidades da mesma e por esse motivo tende a se apoiar, de modo forçoso, em meios e discursos alheios. O problema não é atuar entre as identidades categóricas, e sim não validar a prática que busca se afirmar mediante certos princípios pictóricos – "ut pictura pictura" e não "pintura como arte", posição que vê a pintura como uma mera técnica e a forma como algo subalterno.

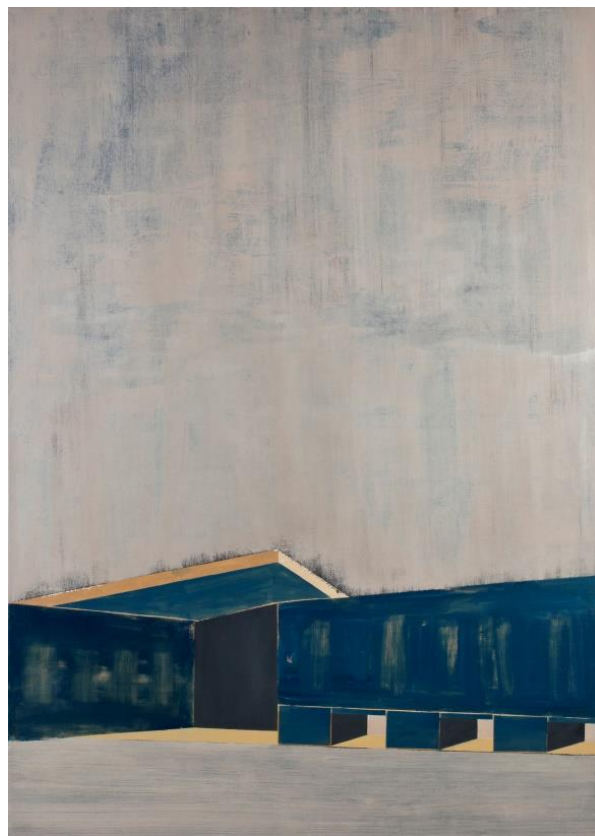
Para mim, a pintura é algo "uno" e o palavreado que vem depois, sem qualquer tipo de demérito, é outra coisa.³³

³² CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. Colaboração de Peter Selz, Joshua C. Taylor. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 554.

³³ BAKHTIN, M. M./VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992. p.38.



Sidney Terajima Rodrigues, *sem título* (da série *Fachadas residuais*), 2011, óleo sobre tela, 50 x 70 cm



Sidney Terajima Rodrigues, *sem título* (da série *Fachadas residuais*), 2012, acrílica e óleo sobre tela, 140 x 100 cm



Sidney Terajima Rodrigues, *sem título* (da série *Fachadas residuais*), 2012, acrílica e óleo sobre tela, 100 x 140 cm



Sidney Terajima Rodrigues, *sem título* (três obras da série *Silos*), 2012, monotipia, 15 x 10 cm

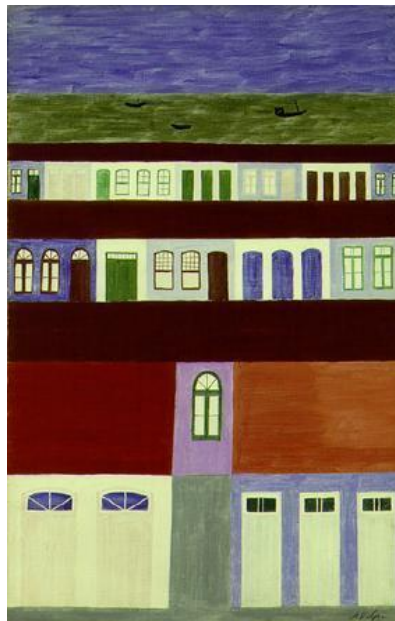
2. O reencontro com as antigas pinturas se dá num esforço delicado tal como quando queremos ser cortês com uma pessoa que a gente não vê há muito tempo. Mas a intimidade de outrora logo vem à tona. Podemos esperar um diálogo no qual muitas coisas podem ser reveladas somente agora.

3. As últimas pinturas da série *Fachadas residuais* já eram um entrecruzamento entre esta linha de pesquisa com a que chamei de *Silos*. Alguns tons desta foram transpostos para aquela, bem como a simplificação da forma. Tendo isto em vista, resolvi contemplar, na atual pesquisa, uma *planaridade* ainda mais acentuada (mesmo se compararmos com os *Silos*). Claro que isto não diz respeito totalmente às cores. A profundidade persiste certamente na parte superior (nos céus). A tensão entre esta parte e a menor (a dos polígonos que chamo de fachada) aumentou. Isto era visto por mim, às vezes, como um problema incômodo quando pinte as *Fachadas residuais*. Manter isto em aberto é lograr um espaço irrequieto o qual nunca se fecha totalmente. Portanto, em termos pictóricos, um fator qualitativo que deve ser explorado e não anulado.

4. Os primeiros testes bem cedo revelaram que determinados procedimentos aplicados nas monotipias da série *Silos* (que possuem dimensões pequenas: 15 x 10 cm, 18 X 25 cm, etc.) poderiam ter validade na minha pintura. Por exemplo: uma cor bem ou mal sucedida numa composição, pode porventura adentrar-se em outra. Propus-me então (no início desta pesquisa) a usar telas menores (40 X 30 cm) que foram trabalhadas, de certa maneira, conjuntamente e não uma de cada vez (figuras 4-8). Do mesmo modo que um quebra-cabeça, cujas partes (as áreas de cores) são encaixadas na tentativa e erro, esta maneira de compor acarretou uma relação de *solidariedade* entre estas pinturas. Nos *Silos* o relacionamento era de tipo consanguíneo. Isto é, a gestão de uma composição se dava uma após a outra. Uma dada cor jamais poderia ser empregada na anterior (apenas na seguinte) devido ao procedimento adotado (eu nunca retoquei e muito menos alterei uma cor após a impressão das monotipias). No final, formou-se uma grande família (mais de 50 unidades) composta por vários membros.

Agora, a inserção de uma cor pode, por exemplo, incitar uma mudança retroativa. Toda ação durante o meu processo criativo pode desencadear três tipos de reações: para frente, para trás ou para as duas direções concomitantemente. O filósofo francês Roland Barthes (1915-1980) denomina esse modo de operar de *princípio de solidariedade dos termos de uma estrutura*: “se um dos termos muda”, diz ele, “os outros mudam também”.³⁴ E mesmo que não implique numa mudança física, as telas contiguamente sofrem recíprocos influxos de natureza perceptiva.

5. As cores na minha produção visual são preparadas de antemão e de forma meticulosa. Mas isto não me impede de fazer a cor na tela. Quando um dado matiz ou tom não me agrada, costumo tomar dois caminhos: 1) espero a tinta secar e sobreponho outra; 2) antes que a tinta seque, aplico outra (ou outras, a depender) por cima a fim de alcançar a cor que considero ideal para tal circunstância. Às vezes, gasto horas ou até mesmo dias para efetivar uma cor na tela, pois sei que os detalhes podem desempenhar função estruturante no meu trabalho.



Alfredo Volpi, *Sem título*, 1952, têmpera sobre tela, 116 x 73 cm

³⁴ BARTHES, Roland. Retórica da imagem. In: **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 30.



Alfredo Volpi, *Sem título*, final da década de 1950, têmpera sobre tela, 72 x 48, 7 cm

6. A ideia de usar as faixas terrosas na minha pintura é decorrente de um estudo acerca das fachadas de Volpi que finalizei na segunda metade de 2020 (até então as pinturas que mais chamavam a minha atenção eram aquelas bem esquemáticas que ele pintou após o contato que tivera com os artistas concretistas em meados dos anos 1950). A partir daí passei a me interessar bastante pelas telas feitas antes desta aproximação, mais especificamente aquelas do final dos anos 40 e início dos anos 50, as quais se particularizam justamente pela representação de antigos casarios e de suas fachadas. Volpi usava essas faixas de tons terrosos para representar ruas e/ou telhados. À medida que ele foi despojando os seus casarios, as faixas passaram a adquirir um caráter altamente ambíguo. Em certas ocasiões não dá para saber de que elemento se trata devido à imprecisão deliberada por Volpi.

Dentro da minha pintura (a partir da figura 9) essas faixas foram conquistando bastante espaço como significantes pictóricos (elas adquiriram a forma de "discurso indireto livre", em termos bakhtinianos: "a forma última de enfraquecimento das fronteiras do discurso citado").³⁵ Às vezes, quando são chapadas e bem retilíneas (nessas ocasiões uso fita crepe), num relance, elas se mostram como uma espécie de "monocromos ready-made" (expressão emprestada do historiador norte-americano Hal Foster [1955]), impressão que se desfaz após serem perscrutadas. As marcas de pincel e as manchas entregam a imprecisão, o manuseio, enfim,

³⁵ BAKHTIN, M. M./VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992. p. 152.

variáveis que as individualizam, distante de qualquer subterfúgio que as inscreveria no campo do anonimato.



Sean Scully, *Night*, 2003,
óleo sobre tela, 213,4 x 243,8 cm



Giorgio Morandi, *Natureza morta*, 1953, óleo
sobre tela, 20,32 x 40,32 cm

8. As frestas entre os polígonos da parte inferior da tela (camadas inferiores de tinta que aparecem no entremeio das camadas que estão em cima) são derivadas do pintor irlandês Sean Scully (1945). A particularidade que cada retângulo tem em sua obra sempre me impressionou (suas faixas, seus quadrados, idem). Talvez ele tenha aprendido isso com o pintor italiano Giorgio Morandi (1890-1964) – até mesmo os seus retângulos podem ter vindo do pintor bolonhês, embora a obra deste revele um temperamento distinto ao do pintor irlandês. As pinceladas aparentes, resquício de uma cor em outra por não ter limpado o pincel, polígonos irregulares, tudo isso faz com que cada pintura de Sean Scully seja única ainda que opere dentro de uma lógica pretensamente repetitiva. A vida parece pulsar dessa geometria orgânica, pois

cada retângulo parece estar em movimento, pressionando o outro dentro de um espaço bem apertado – é como se eles estivessem sobre um líquido colorido (tal como as placas tectônicas), e o acesso visual (ou passagem) a este fosse por meio das frestas.

9. Conforme as minhas fachadas foram ficando cada vez mais abertas (o termo "abstrato" não é adequado para designá-las), o *discurso de outrem*³⁶ (citação) contribuiu enormemente na manutenção de uma dada figuração. A tensão figurativo-abstrata é requisitada, inclusive para fins estruturais, pois isso faz com que o campo semântico tenha seu espectro alargado. A figuração pode instituir áreas de contato com outras esferas de conhecimento distintas daquelas proporcionadas pelos segmentos formais. Dessa confluência de variantes emerge uma resultante dotada de particularidades não encontradas nas unidades que a catalisou: a pintura *per se*.³⁷ Portanto, o elemento que se constituiu mediante a citação, irá impulsionar um processo projetivo: se um determinado aspecto não está materialmente presente no espaço físico da obra, convoca-se de outro lugar para inseri-lo mentalmente na pintura. O espaço da obra é assim dilatado, torna-se flexível e ambivalente. Criam-se, com isso, novas camadas de significantes, dispositivos mentais que se somarão aos físicos.



Anna Mariani, *Pinturas e platibandas*,
Caratá BA, 1986, Matriz-positivo

³⁶ BAKHTIN, M. M./VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992. p. 144-154.

³⁷ Em outras palavras, "um 'todo único', orgânico, submetido a suas próprias leis específicas", ainda que esteja assentado no mundo e estabeleça pontos de fricção com este. *Ibid.*, p. 40-41.

10. As fotografias de Anna Mariani têm sido uma referência constante para mim, ao menos, desde 2008. Não somente em relação ao tema, mas fundamentalmente no que diz respeito ao uso de tonalidades rebaixadas (as obras do pintor Paulo Pasta [1959] e de Morandi também foram importantes nesse quesito). A série Silos é o exemplo mais explícito deste influxo. A maneira como Anna Mariani traduz as cores das fachadas das casas populares (e a luz que incide nelas) para a superfície do papel fotográfico ou para o livro *Pinturas e platibandas*, e como faz disso um fio condutor dos fotogramas, é uma lição que tento levar para a minha produção. Os planos dos frontispícios, representados nas fotografias de Anna Mariani, combinados com a cor, condicionam as linhas forjadas pelas platibandas (por mais que estas sejam sofisticadas) a um papel coadjuvante em termos de estrutura composicional (lembrando que estas fotografias são geralmente avaliadas em conjunto).³⁸ Tal procedimento também ocorre com outros elementos presentes na superfície fotográfica: a pulsão das cores das fachadas vai "arrastando" tudo conforme passamos de uma fotografia a outra.

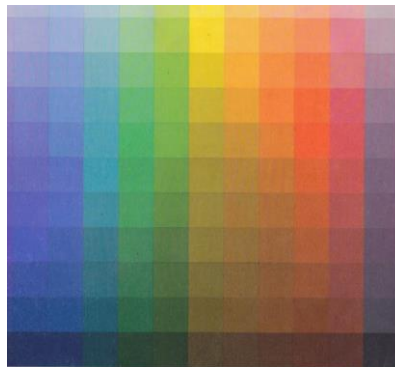


Tabela de tonalidades de Johannes Itten
Doze graus de cinza entre o branco e o preto; e doze cores do círculo cromático em valores de claridade correlatos aos graus de cinza

No caso da minha pintura, apenas esporadicamente as cores alcançam o rebaixamento cromático de uma fachada caiada real cuja pigmentação pode ser bem esmaecida a depender do desgaste das intempéries. Se olharmos para uma tabela de tonalidades (a proposta pelo pintor suíço Johannes Itten [1888-1967],³⁹ por

³⁸ Cf. GRIMALDI, Maura Castanheira. *In: Esquina: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo. Dissertação de Mestrado. ECA USP, 2012. p. 104 e 108.

³⁹ ITTEN, Johannes. *Arte del color*. Ed. Abreviada. Paris: Editorial Bouret, 1975. p. 43.

exemplo) será possível constatar que os tons que disponho na tela não correspondem o tempo todo aos da extremidade superior (a região dos tons rebaixados). Sem contar que, na atual fase da minha pesquisa, esses tons rebaixados sempre estão conjugados com meios-tons ou com áreas de alto grau de luminosidade que, às vezes, são constituídas por matéria pictórica derivada de sobreposições de camadas de tinta. Esses tons rebaixados, em última análise, transmutam-se em corpos capazes de cadenciar a saturação cromática de uma dada composição.



Paulo Pasta, *Serigrafia I*, 2009,
serigrafia, 50 X 65 cm



Marco Giannotti, *Cidade ideal*, 1993,
óleo sobre tela, 170 x 300 cm

11. Na determinação da minha paleta cromática durante a graduação, as naturezas-mortas de Morandi foram muito importantes (assim como as obras de Paulo Pasta, Anna Mariani, Volpi e do pintor e professor Marco Giannotti (1966) – este último, em relação às tonalidades mais altas). Foi na época da série *Silos* e *Fachadas residuais*. Numa fase subsequente, passei a prestar mais atenção nas suas paisagens a fim de experimentar outra estrutura compositiva. Como resultado, pintei algumas paisagens constituídas por um edifício ao longe, como ele estivesse



Sidney Terajima Rodrigues, *Paisagem*, 2017,
 óleo sobre a tela, 24 x 24 cm



Giorgio Morandi, *A casa rosa*, 1925,
 óleo sobre tela 46 x 42 cm

se afastando do olhar do observador (ou o contrário). A proporção 1:1 adotada, aqui, induziu-me a centralizar as coisas e a deixar de lado a tensão ontológica da tela retangular para criar outro tipo de tensionamento.

Morandi mais uma vez se tornou relevante para a minha compreensão acerca do caminho atual que estou perfazendo. O historiador italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992) falava que inversamente do pintor holandês Piet Mondrian (1872-1944), que partia do mundo para chegar num esquema pictórico, Morandi partia do esquema espacial para alcançar o mundo.⁴⁰ Se antes eu partia de esquemas externos (na série *Fachadas residuais* usei desenhos derivados de fotografias de autoria alheia na construção dos espaços pictóricos), agora tomo como ponto de

⁴⁰ ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 504-506.

partida as pinturas que fiz anteriormente. Quer dizer, parto dos meus próprios esquemas pictóricos para implementar outro espaço pictórico que, por meio de mediações de diversos gêneros, estabelece outra relação singular com o mundo objetivo.

12. Não uso a citação de modo forçoso, com o intuito de dar certo ar de contemporaneidade. Ora, não custa lembrar que não fomos nós que a inventamos – bem que cada época a ressignifique. Segundo o *Círculo de Bakhtin*, “Uma nova significação se descobre na antiga e através da antiga, mas a fim de entrar em contradição com ela e de reconstruí-la”.⁴¹

Os primeiros a usarem esse tipo de recurso foram os autores latinos antes de nossa era. Certa vez analisei uma elegia ao poeta latino Álbio Tibulo (54 a.C. -19 a.C.) escrita por seu compatriota e também poeta Públio Ovídio Naso (43 a.C. -17 d.C.)⁴² Como foi mágica a descoberta de um excerto do homenageado no corpo da obra ovidiana. Uma sequência de coisas se desvelou diante de mim. Seria de bom grado um dia descobrir que fui capaz de propiciar algo similar por meio da minha pintura.

13. Sejam nas obras de Volpi, sejam nas minhas, a estrutura designada de fachada insinua um frontispício de edifício (elemento arquitetônico). No entanto, ela, em ambos os casos, de maneira alguma é um mero tema, ou, ao contrário, fulcro que encerra o assunto em si mesmo. Na verdade, a fachada, por assim dizer, atua como uma espécie de baliza na arena em que o assunto se franqueia.

Ora, é preciso se atentar ao fato de que o assunto é influenciado pelo tema, já que este também tem uma função construtiva no espaço da obra. A fachada não é uma escolha aleatória, algo passivo que se predispõe a receber e acomodar qualquer coisa sem provocar nenhum tipo de interferência. Ela tampouco se impõe absolutamente, mesmo no caso das fotografias da Anna Mariani. Volpi a utilizou (a

⁴¹ BAKHTIN, M. M./VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992. p. 130.

⁴² Públio Ovídio Nasão, Amores III. 9. *In*: Aa. Vv. **Poesia lírica latina**. Trad. M. G. Novak et al. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

fachada) como indutor e lastro para as suas experimentações. São idas e vindas: do máximo despojamento à retomada da figuração. Ou seja, se num dado momento a fachada é transformada num simples retângulo a pairar sobre um espaço de forte teor metafísico, em seguida ele pinta uma tela na qual se vê nitidamente uma fachada de um edifício. Conclui-se daí que a cor em sua obra não se sobrepõe ao desenho: os dois elementos, nas fachadas volpianas, são interdependentes e, portanto, indissociáveis.

O ensaio “Matisse e o *arquidesenho*” de Yve-Alain Bois lançou luz sobre essa problemática, qual seja: a conexão entre desenho e cor ou, no meu caso, a correlação de forças entre a fachada e a cor.⁴³ Neste texto, que diz respeito à obra do pintor francês Henri Matisse (1869-1954) – mas nada impede que usemo-lo, dado que o nosso modo de atuação guarda alguma semelhança com Matisse – o autor constrói um encadeamento argumentativo em que defende a interdependência entre desenho e cor (o termo *desenho* é empregado aqui como arcabouço e não enquanto técnica). Inspirado no conceito “arquiescrita” do filósofo francês Jacques Derrida (1930-2004), o “arquidesenho” (nome adotado por Bois) implica, *grosso modo*, a síntese entre esses dois elementos construtivos. Quer dizer, um procedimento em que o desenho não antecede a cor, visto que os dois se objetificam no espaço pictórico sem qualquer tipo de hierarquia entre eles.

A fachada consiste num modelo estrutural que ontologicamente é um espaço plano o qual, por sua vez, pode ser fragmentado em inúmeras áreas menores (“momentos de uma totalidade única”). A determinação destas áreas (menores fisicamente, mas grandes em termos de escala) permite e induz a dialética de distintas formas de trabalhar o fenômeno cromático.⁴⁴ Com o “arquidesenho” foi possível compreender que a cor, em meu trabalho, pode ser situada numa relação de dependência quanto à fachada e vice-versa.

14. Pressupõe-se que a minha pintura evoca certas convencionalidades das tendências abstratas geométricas dos anos 1950, contudo, ela não é de todo

⁴³ BOIS, Yve-Alain. Matisse e o ‘arquidesenho’. In: **A pintura como modelo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p. 3-80.

⁴⁴ Emprego o termo “escala” (medida virtual) em contraposição ao “tamanho” (medida física).

abstrata. Embora o grau de depuração formal alcance um patamar elevado, introduzo no espaço pictórico elementos que remetem a fachadas arquitetônicas ou fragmentos delas (insisto numa lógica modular). A palavra “fachada” no título das obras (assim como outros recursos) atua significativamente para que o observador seja induzido a ver na tela um frontispício, completando ou projetando-o de forma integral conforme a sua imaginação.

Também é possível identificar uma dimensão individual/expressiva na fatura: pinceladas aparentes, linhas tortuosas, polígonos arredondados feitos de maneira imprecisa, índices dos chassis derivados de apagamento ou por pressão do pincel, afeição cromática etc. Tudo isto concede ao meu trabalho certa imprecisão imbuída de forte teor afetivo (a presença de uma “obscuridade” em contraposição à “clareza total” do concretismo). Na verdade, é um tipo de pintura que esboça uma determinada racionalidade ao mesmo tempo em que carrega consigo um quê de algo mambembe. Uma conjugação de forças aparentemente contraditórias que, pegando emprestada a expressão do filósofo francês Georges Didi-Huberman (1953), “apesar de tudo” formam um todo.

15. Existe um mal-estar em nosso meio que se afigura de modo diverso nas obras de muitos artistas nacionais, cuja origem é atribuída à *acomodação*⁴⁵ (ou “capitalismo dependente”, expressão recorrente com acepção análoga). A amplitude epistemológica de tal processo não poderia deixar de resvalar na minha pintura, já que a corporificação do ato pictórico ocorre sob determinadas condições concretas e não num recinto neutralizado abstratizante.⁴⁶ Mas também é preciso deixar bem claro que aquilo que se vê na tela não é um reflexo direto dos aspectos exógenos à pintura propriamente dita, e sim uma expressão efetivada em forma pictórica.

⁴⁵ “Vem de longe esse sentimento acabrunhador da posição em falso de tudo o que concerne à cultura brasileira [...]”. Cf. ARANTES, Paulo. *Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo*. In: **Sentido da Formação**. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 14.

⁴⁶ “Realizando-se no processo de relação social, todo signo ideológico, e portanto também o signo linguístico, vê-se marcado pelo *horizonte social* de uma época e de um grupo social determinados”. BAKHTIN, M. M./VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992. p. 44.



Iberê Camargo, *Tudo te é falso e inútil IV*, 1992, óleo sobre tela, 200 x 236 cm

Não vejo esta *acomodação* como um caminho impassível de crítica. Entendo-a apenas como um fato histórico que inevitavelmente envolve todos os setores do nosso meio, inclusive o da arte.

Se, por um lado, a *acomodação* resultou num fracasso, visto que não liberou as condições necessárias para o conjunto se efetivar plenamente no plano socioeconômico; por outro, num sentido particular, relativo a certos segmentos da superestrutura, algum tipo de êxito foi alcançado, mesmo que este apresente resultados nem um pouco construtivos.⁴⁷

Por exemplo, “o trabalho de Iberê Camargo é justamente o esforço de um latino-americano de se apoderar de uma tradição. Esse conflito que, no final, é uma derrota. Quer dizer, uma derrota magnífica. Tem uma energia posta para representar essa derrota que é magnífica”, diz Paulo Pasta.⁴⁸ Penso que a pintura de Volpi, no fundo, também vai nessa mesma direção, ainda que em caminho paralelo. Ele tenta, sem cessar, criar um espaço a partir de procedimentos e coisas díspares que ficam meio soltas e que, ao fim ao cabo, formam uma obra muito particular.⁴⁹ Todavia, sem aquela potência atribuída à pintura norte-americana.

⁴⁷ Sobre a possibilidade de um *procedimento construtivo* induzir a “resultados nada construtivos”, ver SALZSTEIN, Sônia. Construção, desconstrução: O legado do neoconcretismo. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 90, p. 103-113, jul. 2011.

⁴⁸ CALZAVARA, Ana. Três pintores contemporâneos: Paulo Pasta/ Sean Scully/ Luc Tuymans. **ARS**, São Paulo, V. 6, n. 12, p. 46-67, 2008. p. 49.

⁴⁹ É a cor tonal que dá liga a esses elementos nas obras abstratizantes pintadas a partir de meados dos anos 1950. Ou seja, o famigerado fator afetivo entra em cena aí. NAVES, Rodrigo. A

Acho que esse mal-estar também pode ser usado para entender a minha produção visual. Parece que existe algo em potencial que não se efetiva plenamente. A racionalidade requisitada no decurso é acompanhada de perto por um esforço descompensado que dá ao conjunto um caráter um tanto intimista. Mas em vez de tentar escamotear esse suposto desvio, reproduzo-o deliberadamente numa tentativa de criar algo que de fato me venha a pertencer.

16. Em razão da atual conjuntura permeada de embates, transformações e crises dos mais diversos gêneros, os quais me fustigam direto e indiretamente, a problemática da *formação* retornou à minha pintura (ela atuou, em outra chave, nas séries *Silos e Fachadas residuais*).⁵⁰ Vale mencionar, no entanto, que essa reconexão foi "determinada tanto de fora quanto de dentro".⁵¹ As próprias obras artísticas, que serviram de apoio a esta pesquisa, remetem implicitamente a essa questão. Os fatores responsáveis pelas contradições em nosso meio também estavam presentes, de alguma maneira, no repertório de artistas tais como Volpi e Anna Mariani. Já as correntes construtivas (que indiretamente influenciaram esta pesquisa) tentaram de modo mais incisivo equacionar esta problemática, algo que os dois artistas mencionados não estabeleceram como meta.



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937,
óleo sobre tela, 349 x 776 cm

complexidade de Volpi. Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, V. 81, n. 2, p. 139-155, Jul. 2008. p. 152.

⁵⁰ De acordo com a perspectiva de *formação* adotada, a saber, a do crítico literário Antonio Candido, certos setores culturais podem se desenvolver e se completar sem que o país tenha se formado plenamente. Ou seja, antes mesmo que os problemas sociais estruturais sejam erradicados, tal como ocorreu com o sistema literário que se formou antes de o país ter resolvido a questão do escravismo. Para mais detalhes ver ARANTES, Paulo. *Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo*. In: **Sentido da Formação**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.p. 7-66.

⁵¹ MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários**. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p. 74.

Ficar impassível ao que se passa em volta não é uma posição objetiva, mesmo para aqueles que creem e insistem que a arte e a vida são esferas estanques. Uma boa anedota para ilustrar isto é uma que envolve o pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973). Logo após a libertação da França, durante a Segunda Guerra Mundial, ele foi questionado o porquê de não ter feito pinturas que retratavam diretamente o conflito (provavelmente a pessoa que o inquiriu tinha em mente a obra *Guernica* pintada alguns anos antes). Picasso respondeu: “Não pintei a guerra [...] porque eu não sou desse gênero de pintores que vão como um fotógrafo, em busca de um assunto. Mas não há dúvida que a guerra existe nos quadros que então fiz [...]”.⁵²

17. O procedimento adotado como vetor para o desenvolvimento das obras corresponde, *grosso modo*, ao *dialogismo* do Círculo de Bakhtin⁵³ combinado ao conceito de *causalidade interna* do crítico literário Antonio Candido (1918-2017).⁵⁴

A partir de um determinado aspecto dos meus próprios trabalhos (inclusive daqueles que antecedem esta pesquisa) e de outros artistas, instituo uma nova estrutura composicional. O elemento emprestado é ressignificado de duas maneiras: 1) ao se associar com outros elementos (artísticos e extra-artísticos advindos de outras referências); 2) e por meio da reprodutibilidade do novo espaço que ele está inserido, cuja resultante é a determinação de uma série de unidades similares.

Na medida em que o meu trabalho sempre parte de obras de artistas nacionais (Volpi, Anna Mariani, Paulo Pasta etc.), a afiliação à *causalidade interna* não me parece descabível uma vez que há intersecções de algumas linhas estruturais. Pois,

⁵² VALLENTIN, Antonina. **Picasso**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1958. p. 320.

⁵³ O conceito de *dialogismo* presume que: “Cada enunciado [por exemplo, a pintura,] é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. Porque o enunciado ocupa uma posição *definida* em uma dada esfera da comunicação, em uma dada questão, em um dado assunto, etc. É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições”. BAKHTIN, M. “Os gêneros do discurso”. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 297.

⁵⁴ A *causalidade interna*, de acordo com Antonio Candido: “[...] é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas”. CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: **A educação pela noite**. São Paulo: Editora Ática, 1987. p.153.

o que está posto neste conceito e o que eu pretendo com ele (tomando de empréstimo as palavras do crítico literário Roberto Schwarz [1938]),

Não se trata [...] de continuidade pela continuidade, mas da constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias, que recolha as forças em presença e solicite o passo adiante.⁵⁵

18. Com o desenho semi-definido (na pintura o desenho nunca é definido por si só), passo a imaginar uma estrutura cromática que venha a completar a composição da tela (na maioria das vezes parte do conjunto cromático é concebida mentalmente durante a consecução do desenho). Reproduções de pinturas de outros artistas (quando não os meus próprios trabalhos) podem sugerir uma cor ou mais. O percurso da cor desejada à cor efetiva é marcado por caminhos tortuosos. Os desvios são inúmeros, vão dos enganos e falhas ao inesperado que, porventura, pode modificar o projeto num sentido positivo.

A intuição cromática durante o fazer tem bastante espaço, levando-me a resultados que considero satisfatórios mediante alguns acertos sucessivos na escolha de cores que vão se relacionar de alguma maneira. Volpi, por exemplo, ao inserir duas cores na tela facilmente conseguia vislumbrar as seguintes (aquelas que deveriam entrar na relação).⁵⁶ Há uma inteligência visual em sua fatura que faz com que nos iludamos quanto à "facilidade" da composição cromática de suas obras. No meu caso, no entanto, a regra é o embate contínuo, o refazer, as hesitações etc. É aí que entram em ação certos princípios cromáticos e os ensinamentos adquiridos por meio da visada de pinturas de outros artistas. Em termos bakhtinianos, é nesse instante que as vozes indiretas emitem rumores,⁵⁷ apontando para caminhos que me levam a completar a composição. É nessa interação de vozes (a minha e a de outrem) que a pintura se põe em movimento e ganha vida.

⁵⁵ SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. *In: Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p.112.

⁵⁶ MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Volpi: pequenos formatos, 2016**. São Paulo: MAM, 2016. p. 29 et seq.

⁵⁷ BAKHTIN, M. M./VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992. p.182.



Barnett Newman, *Terceira estação*
(As estações da cruz), 1960, 198, 4 x 152, 1 cm

19. Vislumbrar paisagens (representações e não reproduções) nas minhas pinturas é uma possibilidade que considero pertinente. A abertura para tal significação advém da parte superior das telas que sugerem possíveis céus recheados de incidentes. Dentre estes, há um modelo no qual desponta uma linha (duas ou mais em alguns casos) que ora é vertical, ora curva-se em direção aos flancos da tela (figuras 12-18 e 20). A identificação imediata se faz, sem dúvida, com a obra do pintor norte-americano Barnett Newman (1905-1970).⁵⁸ Se num primeiro momento foi a pintura de Volpi que me sugeriu esse recurso (figura 12), no seguinte, foi a de Newman que continuou alimentando a problematização da parte superior das minhas pinturas.



Alfredo Volpi, *sem título*, início da década de 1960,
têmpera sobre tela, 137 cm x 68 cm

⁵⁸ Observação feita pelo Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos durante o exame de qualificação aprovado em 23/07/2021.

Antes desse diálogo, eu havia, de certo modo, equalizado a questão do peso desigual entre as áreas que correspondem à fachada e ao céu. A inserção de uma linha vertical deslocada à esquerda, na parte superior, fez com uma dinâmica distinta se impusesse. A energia de tal linha (constituída por uma fenda que deixa o fundo à mostra) foi deliberadamente relativizada por meio de uma cor mais lavada inserida mediante pinceladas aparentes. Por sua vez, as superposições intermitentes destas teceram uma trama modulada marcada por uma profundidade rasa que evoca a têmpera de Volpi e as cores de Anna Mariani.

Por certo, outras comparações poderiam ser feitas com a obra de Newman: economia de meios, faixas, plano atmosférico etc. (a conjunção desses dois últimos elementos cria uma hierarquização de planos). No entanto, acredito que há também diferenças consideráveis: dimensão reduzida das telas, apreço pela qualidade formal, discordância quanto à categoria do sublime (a impressão de *tempo em suspensão*, no meu caso, não está circunscrita a um pressuposto metafísico) e o uso de esboço (embora eu não pinte *alla prima* assim como Newman, sua máxima de que o "significado não se encontra em nada que antecede sua incorporação em uma pintura",⁵⁹ me faz crer que as nossas convicções, no que diz respeito à contraposição à falsa dicotomia entre forma e significado, não sejam diametralmente opostas).

Contudo, de todo embate com Newman, o mais direto e substancial foi com a série "As estações da cruz". Para o crítico norte-americano David Sylvester (1924-



Exposição de Barnett Newman (As estações da cruz), 2008, National Gallery of art, Washington, D.C.

⁵⁹ A máxima de Newman apresentada aqui é uma paráfrase de Bois retirada do ensaio "Para perceber Newman". BOIS, Yve-Alain. Para perceber Newman. *In: A pintura como modelo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p. 228.

2001), esta série de Newman deveria ter sido nomeada de "Variações sobre a cruz":

Pois 'As estações da cruz' é um título extraído de uma iconografia tradicional que trata de uma sucessão de vários eventos envolvendo vários personagens e ocorrendo em vários lugares, ao passo que a série pintada por Newman consiste num conjunto de variações que, conforme sua feição e seu subtítulo, se refere a um só evento envolvendo um só protagonista e um só lugar.⁶⁰

Uma sequência de telas que fiz em 2021 (figuras 13-18) tem uma estrutura interna (os fragmentos de fachada) que não muda muito de uma tela para outra. A individualização de cada pintura é um acontecimento, neste caso, com base na cor. A operação aqui, de fato, está mais para uma variação de um evento único do que para um desdobramento propriamente dito.⁶¹

20. Para alguns, o meu trabalho pode parecer um pouco repetitivo à medida que venho reiterando uma dada estrutura composicional. Parte desta acusação pode até ser verdadeira, mas há outro aspecto que é negligenciado.

A mutação ocorre aos poucos, pintura a pintura (o crescimento é orgânico). As cores transpassam certo número de pinturas até abrirem espaço para uma nova leva que, todavia, não é tão nova assim. As coisas sempre voltam na minha pintura, pois sei que elas irão ganhar uma nova roupagem ao se juntar com outra coisa (lição que aprendi com Paulo Pasta, que, por sua vez, aprendeu com Volpi). O pintor norte-americano Frank Stella (1936) considerava que no período em que um artista "está trabalhando em algum problema ou interesse particular, as pinturas tendem a ser bastante parecidas".⁶² Em sua opinião, isso é algo "natural", situação corriqueira dentro de uma perspectiva artística comprometida.

⁶⁰ SYLVESTER, David. Newman - I. *In: Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 373.

⁶¹ Esta observação no tocante à variação foi feita pelo meu orientador.

⁶² FERREIRA, Glória. Questões para Stella e Judd. *In: Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 133.

Certa vez ouvi o artista plástico Bruno Dunley (1984) dizer que a sua poética era justamente não ter uma poética definida.⁶³ Por meio dessa declaração entendo que não fui o único a ter a impressão que cada pintura de sua autoria era (pelo menos até aquele ponto de sua carreira) como se tivesse sido pintada por uma pessoa diferente. De qualquer forma, compreendi perfeitamente a razão das pessoas digerirem esse tipo de “explicação”. Tenho ciência de que o cinismo é um subterfúgio presente na arte contemporânea, mas acho que há também um déficit nesse quesito quanto à justificativa mencionada. A obra do artista norte-americano Jeff Koons (1955), por exemplo, tem sua tônica no cinismo e funciona muito bem – convence-me ao ponto de gostar da obra dele mesmo tendo uma proposta diversa da minha. O problema levantado aqui não reside, portanto, no cinismo propriamente dito, mas, sobretudo, na falta de consistência, seja esta atrelada à arte pautada no cinismo ou à pintura propriamente dita.

21. Comumente a palavra “fachada” é usada para designar a parte frontal de um edifício. Bem como pode ser empregada em sentido figurado. Por exemplo, na expressão “é só fachada”, subentende-se que estamos diante de uma aparência em que nada há por trás. Ao contrário do sentido denotativo da palavra isolada no qual está implícita a ideia de que uma determinada coisa é parte exterior de outra coisa.

No meu processo pictórico o signo “fachada” desempenha um papel um tanto ambíguo. Na medida em que a estrutura que identifico como fachada se distingue das outras partes por causa de seu caráter mais denso (os elementos constitutivos, em geral, são mais opacos), isso faz com que a planaridade sobressaia. Ao cotejá-la com a parte superior (céu) e a faixa inferior (chão), estes são empurrados imediatamente para o fundo. Logo, esta estrutura denominada de fachada tende a ser vista como um anteparo equivalente ao sentido figurado da expressão “é só fachada” mencionada acima. Cabe lembrar que esta mesma expressão, todavia, também pode significar que uma determinada coisa quer se passar por algo distinto de sua essência. Quer dizer, simula algo que não é e oblitera o que é. Numa metáfora sobre a iconoclastia bizantina, o sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard (1927-2007) insinua dois tipos de *simulação* que considero emblemáticas

⁶³ Encontro com o artista plástico Bruno Dunley, dentro da programação do evento *O MAC encontra os artistas*, realizado no dia 12 de novembro, às 19 horas, no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP.

e por isso tomo de empréstimo para pensar (e não para explicar) a questão da fachada na minha pintura:

Os iconólatras eram pessoas sutis que pretendiam representar Deus para glorificá-lo ainda mais, mas que, na realidade ao simular Deus nas imagens, dissimulavam o problema de sua existência. Cada imagem era um pretexto para não considerar o problema de Deus. Ele havia desaparecido, na verdade, por trás de cada imagem. Não estava morto, apenas tinha desaparecido; é dizer que o problema sequer era considerado. O problema da existência ou da inexistência de Deus se resolvia por meio da simulação.⁶⁴

Podemos aferir que a palavra “desaparecido” é usada no sentido de “ocultar-se” e não de “extinguir-se”. Mais adiante ele relaciona esta problemática com o que acontece no tempo presente:

Deus se serve das imagens para desaparecer, obedecendo ele mesmo a postulação de não deixar rastro. Assim se realiza a profecia: vivemos num mundo da simulação, em um mundo no qual a mais alta função do signo é fazer desaparecer a realidade e, ao mesmo tempo, mascarar esta desapareição.⁶⁵

Mas segundo o próprio Baudrillard, à diferença desta "simulação pobre" (modelo de imagem que não produz sentido e que está completamente circunscrito à superfície), existe outro tipo de “simulação”:

[...] uma *arte da simulação*, uma qualidade irônica que ressuscita uma e outra vez as *aparências* do mundo para destruí-las. [...] É preciso que cada imagem lhe arranque algo da realidade do mundo; é preciso que em cada imagem algo desapareça, mas não se deve ceder a tentação de aniquilamento, de entropia definitiva, é preciso que a desapareição continue viva: este é o segredo da arte e da sedução.⁶⁶

⁶⁴ BAUDRILLARD, Jean. **El complot del arte**: ilusión y desilusión estéticas. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortur, 2006. p. 26-27 (tradução nossa).

⁶⁵ Ibid., p. 27 (tradução nossa).

⁶⁶ Ibid., p. 25-26 (tradução e grifos nossos).

22. Num determinado momento da pesquisa (para ser mais preciso, a partir de janeiro de 2022), passei a me interessar ostensivamente pelo cinza (figura 20 em diante). Encaixá-lo numa composição é bastante fácil dada a sua natureza totalizante (a equiparidade entre os matizes que em tese levaria ao cinza médio é confrontada pela temperatura ora fria, ora quente do cinza acrescido de azuis ou vermelhos). A evocação da cor complementar de uma zona contígua e/ou sua atuação na cadência cromática são outros atributos do cinza que reforçam a sua viabilidade numa composição cuja base tenha a cor entre seus fundamentos. Mas o cinza também pode nos remeter ao "mistério do mundo". Enquanto o negro, segundo Newman, representa a morte, o cinza remete à "tragédia". Sobre esta, diz ele: é o "caos mais cinzento e mais brando" do que o "caos negro".⁶⁷ Nesse sentido, o cinza aponta para "a verdade básica da vida [que é] o sentido do trágico",⁶⁸ pois este "põe o homem em confronto direto com a incompreensibilidade do Divino",⁶⁹ ou para ser mais objetivo, que põe o homem em confronto com a vida. Pois lembremos que o "Divino" (ou "o mistério da vida") nada mais é do que um dos aspectos da nossa existência proporcionada pela evolução do horizonte apreciativo, o qual, por sua vez, está ancorado, sobretudo, no desenvolvimento das condições materiais de vida.⁷⁰

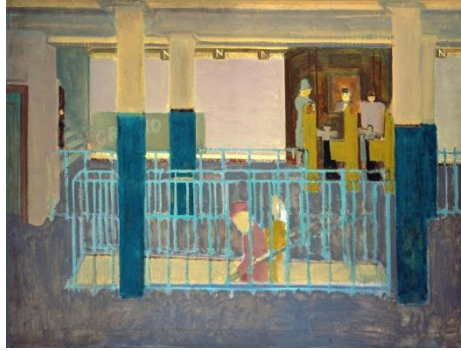
23. Alguns padrões de pinceladas começaram a dar a tônica nas composições a partir da figura 20. O uso de pincéis com cerdas mais duras, associado a uma tinta rala, permitiram o desenvolvimento de tramas cromáticas, que logo foram cingidas por uma espécie de moldura mais saturada que as pinceladas internas. Ao mesmo tempo, tal moldura passou a se interligar com a base por intermédio de um canal à direita (figura 22). Uma estrutura supostamente vazada e escalonada por colunas emergiu na esteira desse processo (figuras 23 e 24, por exemplo). A seguir, reentrâncias começaram a pulular na suposta fachada que, em tese, estaria no primeiro plano (figura 24, por exemplo). Contando, tudo isso, sempre com a presença de um cinza que parece protagonizar tal estrutura.

⁶⁷ SYLVESTER, David. "Newman - I". In: **Sobre arte moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 368.

⁶⁸ Palavras de Newman citadas pelo artista Mel Bochner. BOCHNER, Mel. Barnett Newman: pintura escrita/ escrita pintura. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, V. 9, n. 9, p. 71-75, 2002. p. 71-72.

⁶⁹ Palavras de Mel Bochner sobre o trabalho de Newman. Ibid., p. 71.

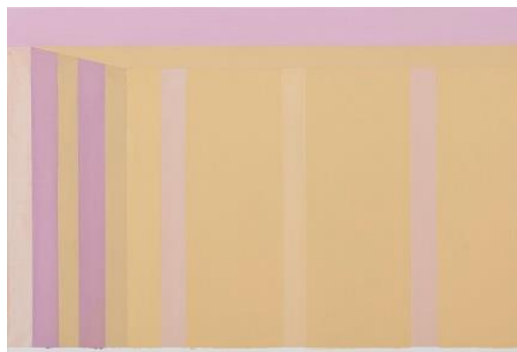
⁷⁰ BAKHTIN, M. M./VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992. p.135-136.



Mark Rothko, *Entrance to subway*, 1938,
 óleo sobre tela, 86, 4 x 117, 5 cm



Mark Rothko, *Sem título*, 1949,
 óleo sobre tela, 248, 92 x 165, 1 cm



Paulo Pasta, *Giotto*, 2017,
 óleo sobre tela, 41 x 61 cm

A base referencial externa aqui foram as pinturas de Rothko, essencialmente aquelas referentes ao metrô de Nova York (a ideia das reentrâncias, no entanto, vem de uma tela de 1949). Como de praxe, a ideia imediata foi retirar tudo aquilo que considerava desnecessário, deixando uma estrutura plana se impor

veementemente por meio das cores. Eu queria que a minha pintura ficasse com um aspecto que tivesse algum vínculo com as colunas simplificadas de Paulo Pasta – que, não por acaso, têm fortes laços com a pintura de Volpi.

24. O uso do papel paraná como suporte redundou em manchas díspares em relação às que haviam emergido na tela de tecido. A dimensão do acaso não é totalmente controlada, e o que quer que apareça na tela  então acomodado pela "moldura" de cor saturada. A maneira que cada material absorve ou  absorvido (no caso das tintas)  decisivo no que diz respeito à natureza qualitativa da mancha.

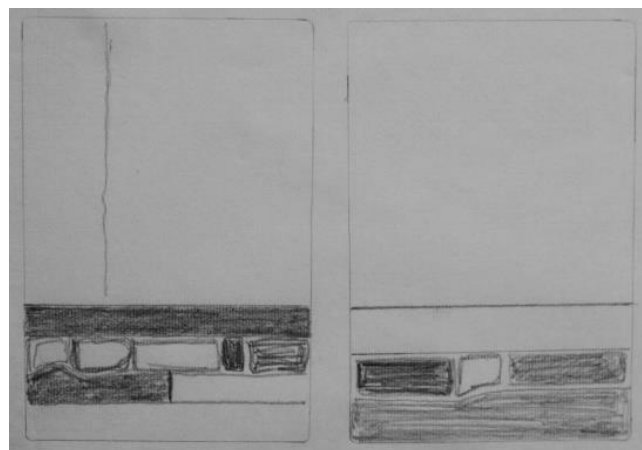
3 - Memorial descritivo

A fachada com céu e base rosas (figura 12) consiste na primeira pintura em que introduzi uma linha que atravessa latitudinalmente a parte superior. Ela serviu de paradigma na concepção da pintura cujo processo será descrito a seguir.

- Descrição do processo de confecção da *figura 13*

A imprimação da tela foi feita com tinta acrílica branca e um pouco de cola à base de PVA. A acuidade nesta primeira etapa foi elementar para subjugar a modulação das superfícies coloridas (brilho/opacidade) que foi implementada posteriormente.

O segundo passo foi traçar a lápis uma linha horizontal que atravessou de lado a lado a tela (a distância que vai da base a esta equivale à metade da tela). Embora a ideia desde o início fosse seguir o padrão composicional da pintura anterior (Figura 12), não havia uma definição sobre o formato exato dos três polígonos abaixo da faixa marrom e muito menos acerca da composição cromática do todo. A efetivação das partes ocorreu de acordo com as eventuais necessidades internas que o espaço pictórico ia exigindo. Inicialmente alguns desenhos baseados em pinturas feitas anteriormente (figura 9-11) foram consultados tão somente como referência.⁷¹



Dois desenhos de fachada - cada desenho mede 15 x 10 cm

⁷¹ A feitura desses desenhos antecede a da pintura rosa (figura 12). Todavia, recurso este que até esse momento não havia sido usado por mim (figuras 1-9). Foi no papel, e não na tela, que surgiu a ideia da linha latitudinal na metade superior da tela. Derivada da obra do pintor Alfredo Volpi e a *posteriori* relacionada à do pintor norte-americano Barnett Newman, essa linha, noutras telas, desdobrou-se ora em duas, ora reapareceu sozinha.

A princípio, tracei apenas as linhas que representam o suposto telhado das fachadas (subdividido em duas faixas, uma mais estreita e mais fina que a outra) e as que formam as finas faixas azul claras que o emolduram (procedimento realizado com o auxílio de uma régua).

O céu (a parte superior do espaço cromático), sobretudo, por ocupar uma grande área da tela (exatamente 50%), foi o carro-chefe não somente da composição cromática, mas também contribuiu na determinação do desenho da parte inferior. Foi então em razão disso que interrompi o desenho nesse momento e, assim, iniciei a escolha de uma cor para o céu.

A obra do pintor Volpi serviu de referência na escolha de um amarelo acastanhado de tonalidade não muito baixa (haja vista que foi adicionado um pouco de preto), e também influenciou quanto ao uso de uma tinta diluída para que as marcas do pincel ficassem à mostra.⁷² Preparei então a tinta a óleo com uma quantidade razoável de terebintina para que ficasse rala e um pouco translúcida quando na tela (uma tentativa de simular a têmpera do Volpi). A aplicação se deu com um pincel de aproximadamente 1,5 cm de largura. O intento aqui era fazer com que, de tempos em tempos, as pinceladas horizontais se sobrepussem em suas extremidades de modo a criar modulações de camadas simples e duplas que se diferissem em relação à tonalidade.

De suma importância para ativar essa região, foram forjadas duas linhas brancas (uma mais ou menos vertical e outra curvilínea) mediante pinceladas longitudinais que não se encostaram (risquei duas linhas como guia que não foram apagadas; por conseguinte ainda são visíveis). Quer dizer, deliberadamente deixei duas lacunas estreitas sem pintar (o branco da tela) com a intenção de que adquirissem o *status* de linha.

A seguir, tracei com lápis mais duas linhas horizontais na parte inferior da tela, determinando, desse modo, a última parte da moldura azul claro. A larga faixa que se formou na extremidade inferior da tela foi pintada com uma tonalidade um pouco acima daquela usada no céu (depois de seca essa superfície foi arranhada em

⁷² Concomitantemente a esse estudo de obra também estava sendo realizada uma reflexão crítica de algumas pinturas de Volpi amparada em textos sobre o trabalho dele. A resultante desse estudo é o ensaio da seção 4.1 desta dissertação.

alguns pontos por meio de uma lixa); e a outra faixa (a do meio) com um matiz amarelo. No caso desta última cor, optei pelo uso da tinta acrílica devido a sua secagem ser rápida, visto que de antemão eu havia decidido sobrepor outras formas menores (outras cores, portanto) sobre essa área.

A escolha das duas tonalidades de cor terrosa da primeira faixa (terra de sombra queimada para a faixa maior e terra de Siena queimada de tonalidade avermelhada para outra) foi efetuada exatamente nesse instante. A fonte aqui são novamente as obras do Volpi.⁷³

O passo seguinte foi pintar três polígonos sobre a faixa amarela, sem o auxílio de qualquer esboço e sem o uso de fita crepe (exceto na parte superior dos mesmos para que as formas ficassem regulares apenas aí). Nesse caso, o objetivo consistia em criar formas arredondadas com certa irregularidade que sugerissem uma instabilidade sutil nessa região do espaço pictórico. Usados para tal, os matizes vermelho cádmio e violeta (meio-tom) foram selecionados de modo intencional para ficarem no fundo de uma terceira camada de cor.

Destarte, inseri três tonalidades de cinza (a do meio contém um pouco de terra de Siena natural, enquanto o da direita foi adicionado um pouco mais de branco que a do lado esquerdo) que sobrepuseram parcialmente os polígonos vermelhos e violeta. Quer dizer, esta terceira camada se constituiu tal como estivesse envolta por um contorno colorido (uma estreita parcela da segunda camada ficou descoberta). A translucidez desses cinzas, desencadeada pelas cerdas duras que deixaram ranhuras através das quais vemos a cor de baixo com pouquíssima nitidez, fez com que os mesmos fossem contaminados pelas cores da segunda camada.

Por fim, depois de um longo período de hesitação, um azul claro esmaecido foi escolhido para preencher a estreita faixa que emoldura a parte inferior das faixas terrosas e aquela logo abaixo dos polígonos.

⁷³ Essa estratégia de filiação já havia ocorrido em telas anteriores (figuras 9-12).

4 - Ensaio

4.1 As fachadas de Volpi: vetores para uma inter-relação entre forma e cor

No conjunto da obra do pintor Alfredo Volpi, as fachadas ocupam sem dúvida um lugar de grande destaque. Não somente por causa da quantidade de pinturas com este tema, mas acima de tudo pela peculiaridade e consistência pictórica. Mas o que levou Volpi a se interessar por fachadas? Em que medida esta temática é relevante na constituição de sua poética?

Quando lançamos um olhar panorâmico sobre a sua produção, constatamos um grande número de pinturas com esta temática em dois momentos de seu desenvolvimento poético: 1) nos primeiros anos da década de 1950, época em que suas pinturas alcançaram uma certa planaridade e que antecede as relações dialógicas que estabeleceu com as correntes concretistas; 2) e logo após a este período (aproximadamente meados de 1950), instante em que a sua obra atinge um grau de complexidade bastante elevado.

As primeiras pinturas de Volpi que podemos caracterizar como fachadas propriamente ditas são do início dos anos 1950. Essa temática passou a fazer parte de sua produção por consequência de desdobramentos dos casarios que integravam as suas paisagens urbanas de outrora.⁷⁴ A estratégia de extrair temas da própria obra, mediante processo metamórfico, tornar-se-á mais explícita no momento em que o mundo real deixará de ser o único catalisador para Volpi pintar. Ele buscará seus temas em seu próprio universo pictórico, sem dar as costas, contudo, a questões do mundo exterior. Destarte, um elemento (tal como uma fachada, por exemplo), que acabou de ganhar autonomia poderá em seguida se desdobrar e gerar novos motivos que, por sua vez, podem, a depender da leitura, remeter a coisas que nos cercam.⁷⁵

Para podermos entender um pouco como se perfaz esse processo de

⁷⁴ ARAÚJO, Olívio Tavares de. Introdução. In: **PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO**. Volpi: projetos e estudos, 1993. São Paulo: Pinacoteca do estado, 1993. p. XVI.

⁷⁵ Ibid., p. XXII. Ver também SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000. p. 45-46.

desdobramento que envolve as fachadas, temos que remontar ao instante que antecede o surgimento destas. Reflexão analítica viável dada à coerência interna conforme a afirmação do crítico Olívio Tavares de Araújo (1945):

Mesmo as vertentes mais conflitantes, entretanto, são partes de uma coerente evolução. Entre as paisagens quase ingênuas dos fins da década de 30, por exemplo – vistas dos campos nos arredores de Mogi das Cruzes, casinholas rudimentares que antecipam as fachadas, suaves marinhas pintadas em Itanhaém – e o rigor geométrico das abstrações da década de 50, pode-se descobrir uma linha contínua, sem quebras nem sobressaltos. É um fluxo constante.⁷⁶

*

Nos anos 1940, dentre os temas que vinha fazendo uso, Volpi insiste em um que era muito caro não somente a ele, mas também aos seus companheiros do Grupo Santo Helena: a paisagem urbana.⁷⁷ Suas idas frequentes à cidade litorânea de Itanhaém, nesses anos, renderam-lhe uma série de pinturas com este tema além de outros (as marinhas, por exemplo). Opera-se aí uma nova transformação em sua poética, mas desta vez com implicações mais densas: configurar-se-á nesses anos outra lógica no que diz respeito à sua prática pictórica como um todo e essas paisagens serão submetidas à condição de lastro a tal processo. Segundo as palavras da professora e historiadora Sônia Salzstein (1955):

O conjunto distingue-se na totalidade da obra de Volpi pela novidade dos elementos formais que a ela aportava: o tratamento mais estritamente raso das superfícies, com uma figuração obtida por pinceladas ralas e sumárias; a redução progressiva de casarios e elementos arquitetônicos a uma estrutura diagramática e luminosa de planos transparentes, e uma maior liberdade no uso da cor, que a partir de então vai se definindo cada vez mais como elemento autônomo, estrutural em sua pintura.⁷⁸

⁷⁶ ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Têmperas**. São Paulo: Cosme Velho Galeria de Arte, 1973. Não paginado.

⁷⁷ Sobre o Grupo Santa Helena consultar SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000. p. 26-31.

⁷⁸ SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000. p. 53 (nota de rodapé n.4).

Essa “maior liberdade no uso da cor” é inquestionavelmente resultante da técnica da têmpera de ovo que Volpi começou a fazer uso no final dos anos 1940.⁷⁹ Desde o final da década anterior, Volpi estava desenvolvendo uma visualidade em que a cor estava progressivamente adquirindo uma função mais estrutural.⁸⁰ Provavelmente, decorre daí a estratégia de simplificar as formas dos casarios que passam a ser representados por volumes cada vez mais geométricos, e por áreas que atuam literalmente como superfícies nas quais o claro-escuro vai dando lugar a cores mais chapadas. Alterações que conseqüentemente irão projetar um espaço pictórico de carácter mais plano.⁸¹

Soma-se a essas alterações o fato de que Volpi passa a investir, desde o final da década de 1930, ainda quando utilizava o óleo, em uma fatura cromática “rala” (bem diluída) que deixa propositalmente transparecer as marcas do pincel.⁸² Com isso, as pinceladas conquistam um papel muito mais ativo no que tange à estrutura composicional, ao passo que não perdem o carácter expressivo que tinham nas pinturas opacas anteriores. Todavia, este processo conduziu Volpi a uma encruzilhada. A diluição da tinta a óleo, mais a sua translucidez inata, fez com que a cor perdesse muita cromaticidade. Para contornar esta situação indesejada por ele, Volpi irá então adotar a técnica da têmpera de ovo. Assim, de acordo com Marco Giannotti:

A têmpera demarca o processo de amadurecimento de Volpi, pois a transparência do óleo muitas vezes tornava suas pinturas diáfanas em demasia. A têmpera, por outro lado, ressalta a presença corpórea do pigmento sobre a superfície da tela, faz o pigmento respirar, produzindo uma intensa saturação cromática.⁸³

⁷⁹ GIANNOTTI, Marco. Volpi ou a reinvenção da têmpera. **ARS**, São Paulo, V. 4, n. 7, p. 72-77, jan. 2006. p. 73.

⁸⁰ SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000. p. 30; AMARAL, Aracy. Alfredo Volpi: pintura 1914-1972. In: **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burger: Artigos e ensaios (1961-1981). São Paulo: Editora 34, 2013. p. 72-73.

⁸¹ Cabe lembrar, no entanto, que as referências de Volpi, nesta altura, não eram as pinturas de matriz americana, mas sim as de procedência europeia (Escola de Paris e os movimentos italianos conhecidos pela alcunha de “retorno a ordem”). O contato com essas questões acerca da pintura de modo geral, dava-se por vias indiretas, apreendidas de segunda mão por intermédio de artistas que Volpi conhecia pessoalmente, ou diretas, por meio de exposições, principalmente de arte moderna. SALZSTEIN, op. cit., p. 15 e 53 (nota de rodapé n. 9).

⁸² MAMMI, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 22.

⁸³ GIANNOTTI, op. cit., p. 74.

A transição da tinta a óleo (a qual Volpi vinha usando desde o início de sua trajetória) para a têmpera de ovo não aconteceu de maneira tão abrupta.⁸⁴ Decerto ele analisou durante certo tempo as características e a capacidade construtiva que cada “médium” em questão poderia oferecer a ele. A adesão a esse recurso só se daria após uma lenta “degustação” cuja reflexão crítica ocorre concomitantemente ao ato de fazer. Procedimento imprescindível para se forjar uma assimilação plena e, dependendo, diferenciada.⁸⁵



Fig. 1 - Alfredo Volpi, *sem título*, início da década de 1940, óleo sobre tela, 64,6 x 81,6 cm



Fig. 2 - Alfredo Volpi, *sem título*, meados/final da década de 1940, têmpera sobre tela, 45 x 76,5 cm

⁸⁴ Mesmo depois de Volpi ter adotado a têmpera, podemos encontrar telas e estudos pintados com tinta a óleo. Sobre a evolução não linear de Volpi ver MAMMI, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 16-17.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 30. Ver também NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi. Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, V. 81, n. 2, p. 139-155, Jul. 2008. p.152.

Ao cotejar algumas telas congêneres de Volpi, podemos entender num relance a implicação desta adesão. As telas acima (fig. 1 e 2) funcionam perfeitamente como exemplos. Na primeira, Volpi usou o óleo e na outra a têmpera. A julgar pela forma de abordar o tema e o espaço temporal que as separa (começo e final da década de 1940, respectivamente), tudo leva a crer que a segunda foi feita como uma espécie de *tira-teima*.⁸⁶ O ângulo de visão das duas é muito parecido (na têmpera o ponto de referência é um pouco mais baixo). A simplificação formal é marcante nas duas. Surgem daí grandes áreas de cor que estão justapostas (os matizes diferem nas duas pinturas). A fatura cromática é rala em ambas (cores esmaecidas). A diferença mais significativa está na luminosidade e na saturação cromática: na têmpera tudo é mais alto. Temos aí, tal como Giannotti nos diz, “a presença corpórea do pigmento sobre a superfície da tela”.

A reprodutibilidade do mundo, que já passava ao largo das preocupações centrais de Volpi desde pelo menos os anos de 1930,⁸⁷ terá uma participação ainda mais reduzida com a introdução da têmpera. Além da cor se tornar mais arbitrária quanto à reprodução dos objetos, o procedimento operacional de pintar “in loco” tampouco continuará a ser algo viável. As características inatas do “médium” adotado (a têmpera) impõem uma dada condição, em relação ao preparo e ao manuseio, incompatível com a pintura ao ar livre. Dessa forma, as composições paisagísticas doravante serão elaboradas exclusivamente no ateliê e Volpi as pintará então de memória.⁸⁸

Essa despreocupação com a reprodução é acompanhada pela exclusão do elemento humano nas paisagens do conjunto de Itanhaém de início e meados da década de 1940. As ruas desertas fazem com que os casarios assumam um protagonismo que ao mesmo tempo instiga uma certa melancolia. Esta maneira de estruturar o espaço pictórico certamente tem a ver com os influxos que Volpi sofreu da pintura italiana associada ao “retorno à ordem”, para ser mais específico, àquela

⁸⁶ “[...] em todos os momentos da carreira, ele [Volpi] brincou de pintar e repintar o mesmo quadro, usando o mesmo assunto, de pontos de vista ligeiramente diferentes, e com distintos instantes de luz e atmosfera. Isso vale para delicadas cenas de interior da década de 20, para as finíssimas marinhas de Itanhaém dos anos 40, para casarios já geométricos dos anos 50, e assim por diante”. ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Dois estudos sobre Volpi**. São Paulo: Funarte (Coleção Contemporânea), 1986. p. 10.

⁸⁷ MAMMI, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p.13.

⁸⁸ O crítico Olívio Tavares de Araújo (1941) assinala três modos de operar adotados pelo pintor durante a sua trajetória. ARAÚJO, op. cit., p. 20-27.



Fig. 3 - Alfredo Volpi, *sem título*, meados/final da década de 1940,
têmpera sobre tela, 81 x 65 cm

corrente mais próxima à vertente metafísica.⁸⁹ Ainda que a visualidade da pintura metafísica esteja pautada na figuração (assim como a de Volpi), nela “não se coloca de modo nenhum o problema da definição formal da experiência da realidade”.⁹⁰

A interferência da pintura metafísica na produção de Volpi ganhará mais vulto no final dos anos 1940.⁹¹ São exemplos disso algumas naturezas-mortas pintadas nessa época (fig. 3) cujas coisas estão submetidas a uma luz dura que anula qualquer indicação de espaço/tempo. Constitui-se assim um espaço que exala certa estranheza embora todos os objetos sejam reconhecíveis por nós. Uma possível fonte desta apropriação é a obra do pintor italiano Carlo Carrà (1897-1966). Há um pequeno estudo de Volpi (fig. 4) e uma tela (fig. 5), pintados no final da década de 1940, que podem atestar isso. A associação com as paisagens de Carrà (fig. 6) se dá instantaneamente por causa da inserção de um barco nas duas composições.⁹² Este elemento, em conformidade com outros índices da ausência humana, catalisa inevitavelmente uma dimensão onírica. Um subterfúgio empregado em várias paisagens de autoria de Carrà que nas mãos de Volpi será também muito usado e desdobrado.⁹³

⁸⁹ MAMMÌ, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p.14-16. Sobre o “retorno `a ordem” ver também CHIARELLI, Tadeu. *O Novecento e a arte brasileira*. In: **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002. p. 60-85.

⁹⁰ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1995. p. 110.

⁹¹ MAMMÌ, op. cit., p. 27.

⁹² SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000. p. 24.

⁹³ A cópia enquanto estratégia cognitiva não era algo incomum em Volpi. Em alguns momentos de sua trajetória, ao invés de copiar um ou alguns aspectos apenas, como fez com a obra de Ernesto de Fiori, por exemplo, Volpi fazia uma leitura mais literal, pintando de maneira muito parecida com as



Fig. 4 - Alfredo Volpi, *sem título*, final da década de 1940, têmpera sobre cartão, 23 x 31, 5 cm



Fig. 5 - Alfredo Volpi, *sem título*, final da década de 1940, têmpera sobre tela, 53, 8 x 64, 9 cm



Fig. 6 - Carlo Carrà, *Depois do crepúsculo*, 1927, óleo sobre tela, 49, 5 x 70 cm

pinturas nas quais o seu interesse repousava (isso também ocorrerá em relação ao abstracionismo geométrico). A assimilação em Volpi se efetivava no fazer pictórico. Sobre o contato com De Fiore ver MAMMI, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 20-24.

A pintura metafísica, nesta altura, certamente não era a única referência de Volpi. O espaço pictórico volpiano daqui para frente irá apresentar de maneira mais radical certas ambigüidades que as vanguardas históricas exploraram com veemência. Nesta toada, Volpi parece subsumir certas estratégias advindas de Paul Cézanne (1839-1906).⁹⁴ Por exemplo, um polígono (fig. 7) poderá ser “simultaneamente praça, teto e praia”.⁹⁵ Ou um mar (fig. 8) que deveria logicamente continuar no lado esquerdo detrás de um telhado é excluído arbitrariamente.⁹⁶ Há uma tela que tem uma sereia flutuante ou pintada na parede (fig. 9) em que o mesmo cinza que ele usa para pintar o chão, usa para fazer uma parede ou vão do lado esquerdo da composição. Essa tensão entre figura e fundo é acentuada ainda mais pela força das cores dissonantes.



Fig. 7 - Alfredo Volpi, *sem título*, final da década de 1940/início da década de 50, têmpera sobre tela, 46, 1 x 64, 8 cm



Fig. 8 - Alfredo Volpi, *sem título*, final da década de 1940, têmpera sobre tela, 37, 4 x 61, 5 cm

⁹⁴ Vale lembrar que além de parte da pintura metafísica ser tributária de Cézanne, Volpi apreciava bastante a obra deste. Um episódio emblemático são as inúmeras visitas que ele fez à “Exposição de arte francesa” de 1940. SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000. p. 12.

⁹⁵ MAMMI, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 29.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 32.



Fig. 9 - Alfredo Volpi, *sem título*, final da década de 1940, têmpera sobre tela, 54,5 x 73,3 cm



Fig. 10 - Alfredo Volpi, *sem título*, início da década de 1950, têmpera sobre tela, 46 x 60,6 cm

Após a exclusão do elemento humano, Volpi aos poucos também irá subtrair a vegetação, por volta do início da década de 1950, até restarem apenas os casarios. Além disso, as diagonais, que outrora insinuavam uma perspectiva, “são retiradas silenciosamente, em benefício de uma diagramação ortogonal”.⁹⁷ A resultante disso é a emersão de vilarejos ermos onde o tempo e o espaço praticamente se desprendem do mundo exterior. A cidade de Itanhaém em si já não tem tanta importância. A exceção se dá pelos casarios coloniais, mas mesmo estes, se não fossem as portas e as janelas de tipo colonial, poderíamos afirmar que são superfícies delimitadas e enfileiradas que empreendem uma relação entre cores dissonantes. Em outras palavras, um espaço no qual os frontispícios das casas (tudo aí se planifica, inclusive os telhados) ganham um destaque acentuado. Eis aí as primeiras pinturas de Volpi que podemos chamar de fachadas.⁹⁸

⁹⁷ ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Têmperas**. São Paulo: Cosme Velho Galeria de Arte, 1973. Não paginado.

⁹⁸ NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi. Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, V. 81, n. 2, p. 139-155, Jul. 2008. p. 142.



Fig. 11 - Alfredo Volpi, *Casas*, início da década de 1950, têmpera sobre tela, 55,6 cm x 27 cm

Uma tela do início da década de 1950 nos dá uma boa dimensão dessas mudanças (fig. 10). Embora o espaço seja plano pelo fato de ser constituído por pequenas superfícies coloridas e chapadas, a dimensão ilusionista ainda é forjada graças à figuração. O enquadramento sugere que o espectador está a uma determinada distância e altura que condicionam o olhar a apreender não somente as fachadas das casas, mas também os telhados das mesmas e certos segmentos de ruas. Como algumas portas e janelas são encobertas parcialmente pelos telhados, a impressão que temos é de que há certa profundidade, um plano sobre outro.

Outro exemplo dessa mudança é a tela acima (fig. 11), cujas figuras arquitetônicas provêm da pintura comentada anteriormente (fig. 10). Aqui estamos diante de mais um estratagema usado por Volpi: o “pattern”. Certos elementos/figuras são usados como módulos cambiantes, passíveis de serem mesclados, transformados e usados em outras telas, conforme lhe interessava. Arranjos que só são possíveis por intermédio da memória, pois é nessa instância que passado/presente, sonho/realidade se confundem deliberadamente. E talvez seja por isso que em Volpi essas “fusões e os deslocamentos da memória conferem às fachadas um caráter onírico”.⁹⁹

⁹⁹ MAMMÌ, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 30.



Fig. 12 - Alfredo Volpi, *sem título*, início da década de 1950, têmpera sobre cartão, 28 x 15, 7 cm

Um estudo desta mesma época (fig. 12), que mais tarde será usado como parâmetro para outras telas, prenuncia outro modelo de organização espacial. Consiste em uma composição verticalizada cuja ambiguidade é tamanha a tal ponto de termos a impressão de estarmos diante de uma representação de um prédio e não de várias casas vistas a certa distância. Este procedimento de empilhar as casas na superfície da tela irá render outras telas que instigam uma percepção equivocada ainda mais acentuada (fig. 13).



Fig. 13 - Alfredo Volpi, *sem título*, meados/final da década de 1950, têmpera sobre tela, 73, 2 x 41, 1 cm

O que está pressuposto nessas telas é uma maneira de ordenar os componentes formais sem recorrer ao sistema perspectivo. Esta forma de dispor as coisas na superfície da tela com desinibição corresponde ao modelo de visualidade

pré-renascentista.¹⁰⁰ No início dos anos 1950 Volpi fez uma viagem à Europa que durou seis meses na qual pode conhecer trabalhos de diversos artistas que admirava, dentre eles Margaritone d'Arezzo (1250-1290) e Giotto (1267-1337).¹⁰¹ Um encontro que na verdade não implicou uma mudança de rumo, e sim na confirmação de algumas questões pictóricas que Volpi já havia posto em suas pinturas antes mesmo desta viagem.¹⁰²

Esta liberdade de lidar com a figuração (uma presumida despreensão acerca do desenho) pode dar margem a uma interpretação pautada num suposto primado da cor sobre a forma quanto à estruturação da tela.¹⁰³ Mas na verdade esses dois termos são posicionados no mesmo patamar e vão atuar em consonância com o intuito de propiciar superfícies estanques de cor. Condição imprescindível para Volpi estabelecer uma unidade composicional por contraste e não por harmonia.¹⁰⁴ Em última instância, se a cor tem um caráter relacional, ou seja, uma cor nunca pode ser avaliada de maneira isolada visto que só deve ser medida em relação à outra ou a outras cores, logo este axioma deve incondicionalmente valer para a relação cor e forma. Por exemplo, um mesmo vermelho sobre uma superfície triangular e sobre uma outra retangular se desdobrará perceptivamente em duas tonalidades ao cotejo, mesmo que proporcionalmente as áreas desses polígonos sejam equivalentes.¹⁰⁵

Em suma, esse modelo de visualidade almejado por Volpi, leva-o a planificar progressivamente os casarios que passam a ser representados apenas pela parte da frente destes (fig. 14). A necessidade de operar com áreas cromáticas disjuntivas para valorizar as cores e sem perder completamente de vista a figuração, faz da

¹⁰⁰ A visualidade de matriz popular também influenciou na construção desse modelo em Volpi. Para mais detalhes sobre este aspecto na obra volpiana, ver o texto de SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000. p. 31- 35.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰² *Ibid.*, p. 44.

¹⁰³ ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Dois estudos sobre Volpi**. São Paulo: Funarte (Coleção Contemporânea), 1986. p. 28.

¹⁰⁴ É importante frisar que Volpi também opera por meio da harmonia. Isso se dá quando ele se dispõe a lidar com composições mais tonais, fundamentalmente em obras, a partir do final dos anos 1940, de caráter mais intimistas e com elementos mais soltos na tela. NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi. Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, V. 81, n. 2, pp. 139-155, Jul. 2008. p.152-153.

¹⁰⁵ Cf. BOIS, Yve-Alain. Matisse e o "arquidesenho". *In*: **A pintura como modelo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p. 3-80.



Fig. 14 - Alfredo Volpi, *sem título*, início/ meados da década de 1950, têmpera sobre tela, 53,8 x 73, 2 cm

estratégia de usar fachadas (grandes áreas) algo exitoso.¹⁰⁶ Estamos diante de uma obra na qual uma certa literalidade das superfícies é submetida a conviver com uma figuração envolta por uma atmosfera metafísica. Esta, por sua vez, é incapacitada de articular todos os caracteres formais de maneira que façam parecer assentados num espaço totalmente ilusionista.



Fig. 15 - Alfredo Volpi, *sem título*, meados da década de 1950, têmpera sobre tela, 73 cm x 50 cm

No início dos anos 1950, Volpi experimenta à sua maneira a fatura e a concepção dos trabalhos das correntes concretistas.¹⁰⁷ Conquanto tenha sido aclamado por alguns críticos e artistas associados a estas, ele assegurou princípios

¹⁰⁶ SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000. p. 38.

¹⁰⁷ AMARAL, Aracy. Alfredo Volpi: pintura 1914-1972. In: **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burger: Artigos e ensaios (1961-1981). São Paulo: Editora 34, 2013. p. 77-79.

fundamentais, conservando a todo instante a sua independência.¹⁰⁸ Durante aproximadamente três anos a fachada foi posta de lado (bem como outros temas figurativos),¹⁰⁹ dando lugar a uma experimentação de formas geométricas que em alguns casos parecem advindas das suas próprias obras figurativas.¹¹⁰

A pintura que inaugura as relações dialógicas com os concretistas (fig. 15) é bastante emblemática no que diz respeito à autonomia de realização/concepção por parte de Volpi face às premissas que balizaram boa parte das obras dos artistas vinculados à abstração geométrica. A conformação do espaço ainda procede da relação figura/fundo visto que os triângulos, em seu conjunto, sugerem um modelo unitário sobreposto ao plano rosa. A junção de quatro triângulos (instaurados pelas cores amarelo, verde e branco) pelo vértice constitui uma força de atração potente dada a sua semelhança com um cata-vento.¹¹¹ A planaridade enquanto estratégia moderna anti-hierarquizante fica obstruída com estes recursos adotados.

Efeito semelhante também ocorre com a tela composta por uma forma que lembra uma ampulheta (fig. 16). O espaço se divide em planos por meio da forma e das cores contrastantes que a preenche (ou a engendra), pois a perceptividade da imagem de duas ampulhetas empilhadas (ou mais, uma vez que a imagem sangra) é algo quase irresistível. Numa direção similar, podemos também mencionar o efeito provocado pelas "bandeirinhas". Esse tipo de polígono adquiriu um estatuto simbólico em nosso meio a tal ponto que é praticamente impossível deixar de associá-lo à imagem das bandeirinhas da festa de São João.¹¹² Seja como for, Volpi

¹⁰⁸ NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi. Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, V. 81, n. 2, p. 139-155, Jul. 2008. p. 143.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ O caso mais conhecido desse tipo de recurso é o das "bandeirinhas". Elas podem ter sido genealogicamente derivadas dos casarios das paisagens pintadas nos anos 1940 e início dos 50. Quando os telhados destes são representados por triângulos, as lacunas entre eles formam um polígono irregular que lembra as bandeirinhas da festa de São João. GIANNOTTI, Marco. Volpi ou a reinvenção da têmpera. **ARS**, São Paulo, V. 4, n. 7, p. 72-77, jan. 2006. p. 76. Sobre o interesse de Volpi pela forma negativa, a provável origem da "bandeirinha", ver SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000. p. 46.

¹¹¹ MAMMÌ, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 33.

¹¹² No entanto, o próprio Volpi sempre rechaçou a associação dessas formas com as bandeirinhas da festa de São João: "Mas eu não pinto bandeirinhas. Quem pinta bandeirinhas é o [Fúlvio] Pennacchi". ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Dois estudos sobre Volpi**. São Paulo: Funarte (Coleção Contemporânea), 1986. p.15-16. Mais tarde, a partir de meados de 1950, essas figuras geométricas serão situadas na superfície do suporte de modo a transparecer que estão sobrepostas ao fundo (sendo que às vezes a cor branca da "bandeirinha" é o próprio fundo do suporte), instigando até mesmo uma sensação de que estão a flamar em decorrência de uma brisa qualquer (fig. 17).

engendra um dispositivo em que a memória atualiza o "status" da superfície da tela, auferindo "jogos de planos e sugestões de movimentos", oriundos "mais de um comportamento projetivo que de uma realidade formal".¹¹³ Um procedimento que também contempla a hierarquização de planos ao mesmo tempo em que lida o tempo todo com figuras planas. Desvela-se por esse caminho tortuoso uma dicotomia (sujeito/objeto), aspecto que vem a confirmar a autonomia de Volpi em relação aos preceitos mais ortodoxos do concretismo.

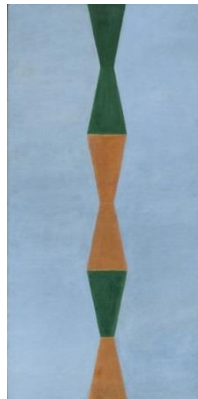


Fig. 16 - Alfredo Volpi, *sem título*, década de 1950, têmpera sobre tela, 117 cm x 57 cm



Fig. 17 - Alfredo Volpi, *sem título*, década de 1960, têmpera sobre cartão, 32 cm x 23 cm

¹¹³ ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Dois estudos sobre Volpi**. São Paulo: Funarte (Coleção Contemporânea), 1986. p. 38.

Outra diferença em comparação aos artistas concretistas se situa no processo de trabalho. Waldemar Cordeiro, integrante do grupo concreto paulista Ruptura, em depoimento por telefone à Aracy Amaral (1930) relata:

“Lembro-me de Volpi negando-se à utilização do compasso para obter uma forma geométrica perfeita”, depõe Cordeiro. Sobre a tela, ele só admitia a cor por meio do pincel, ou seja, “apesar da divisão do plano da tela quantitativamente construída, Volpi sempre realizou um trabalho artesanal”, acrescenta; com a “permutação de um pequeno número de sinais, oriundos de um repertório limitado, em dezenas de variações combinatórias que realiza há cerca de quinze anos.”¹¹⁴

É evidente que Volpi insistia em manter certos procedimentos que remetem ao modo de produção artesanal. Por exemplo, algumas linhas mambembes denunciam a relação esporádica com a régua (fig. 18). No lugar da tinta industrial e de sua pulverização com a pistola, ele emprega a têmpera de ovo aplicada com pincel.¹¹⁵ Tais escolhas vão de encontro aos critérios de precisão e impessoalidade, fundamentos que determinam as forças e relações produtivas industriais que os concretistas tentaram traduzir para o campo da arte.¹¹⁶ Desse modo, fica assegurada em sua obra a dimensão criativa proporcionada pela arte (portanto pelo sujeito/artista) em detrimento à filiação irrestrita à dinâmica mecânica e anônima da indústria.¹¹⁷ Dá-se, nas palavras de Lorenzo Mammì (1957), um "vai e vem entre um

¹¹⁴ AMARAL, Aracy. Alfredo Volpi: pintura 1914-1972. In: **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger: Artigos e ensaios (1961-1981)**. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 78.

¹¹⁵ É certo que agora ele usa a têmpera mais saturada de pigmento, tornando-a mais turva e, a rigor, escamoteando os rastros do pincel, isto é, as marcas da mão. NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi. Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, V. 81, n. 2, p. 139-155, Jul. 2008. p. 143.

¹¹⁶ Ibid., p. 149.

¹¹⁷ A têmpera é uma técnica artesanal submetida a uma lógica diversa da industrial. Ela está associada ao artesanato, cujas etapas do processo são efetuadas pacientemente pelo mesmo sujeito. Na indústria, ao contrário, não há sujeito, a impessoalidade é a regra. Podemos, portanto, falar aí de “indivíduo” cuja tarefa corresponde a uma parte do processo de produção, a saber: a realização. O tempo é célere na indústria, e a ciência é a sua matriz. Por outro lado, no artesanato o tempo é moroso e o seu modelo é a arte. Para mais detalhes sobre este assunto ver ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1995. p. 102.

procedimento artesanal e um procedimento conceitual [projetual]" nas obras abstratas de Volpi dessa época.¹¹⁸



Fig. 18 - Detalhe de uma obra de Alfredo Volpi, *sem título*, meados da década de 1950, têmpera sobre tela, 73 cm x 42,3 cm

No entanto, no final dos anos 1950, ocorre uma reviravolta. Pressentindo a perda de força que acarretava ao seu trabalho a permanência na abstração, Volpi retoma em outra base aspectos do seu percurso anterior.¹¹⁹ E é dentro desse novo contexto que as fachadas voltam a ser terreno fértil.¹²⁰ O antigo repertório e o recém-adquirido junto aos concretistas são conduzidos a uma direção bastante peculiar. Desse encontro irão surgir fachadas ainda mais enxutas e esquematizadas. Sendo que, em certas pinturas, o enquadramento adotado faz com que as imagens fiquem bem próximas do olhar do espectador,¹²¹ "recurso [que] lhe permite, evidentemente, um grau maior de abstração".¹²² Quanto ao aspecto cromático, a "têmpera volta a ficar esmaecida, trazendo a reboque a pincelada aparente cuja "gestualidade tímida

¹¹⁸ KLABIN, Vanda; TASSINARI, Alberto; MAMMÌ, Lorenzo; PASTA, Paulo; DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Rodrigo; SALZSTEIN, Sônia. **6 Perguntas sobre Volpi**: um debate sobre arte brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. p. 34.

¹¹⁹ NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi. Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, V. 81, n. 2, p. 139-155, Jul. 2008. p. 151.

¹²⁰ SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000. p. 38-39.

¹²¹ Uma espécie de *close up*. ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Dois estudos sobre Volpi**. São Paulo: Funarte (Coleção Contemporânea), 1986. p. 42.

¹²² *Ibid.*, loc. cit.

do artista não guarda nenhuma relação com uma expressividade que revele drama subjetivo".¹²³

Podemos aferir esta nova determinação numa tela pintada no final dos anos 1950 (fig. 19). Esta tela consiste num espaço subdividido em quatro partes: dois quadrados, do lado esquerdo, e dois retangulares com áreas menores. Além das cores chapadas, a planaridade da composição é reforçada pela orientação vertical do quadro, contrariando a hegemonia da horizontalidade imbuída nas pinturas de paisagem. No entanto, somente quando atentamos para os elementos arquitetônicos é que passamos a entender o subterfúgio empregado: a janela do lado direito está incompleta, pois se trata de outra parede, outro plano escamoteado em parcial desalinho pelos dois quadrados do lado esquerdo que representam o primeiro plano. A economia de recursos é tamanha que se não fosse a presença da bandeira da porta estaria vedada a remissão ao estilo colonial embutido nessa fachada.¹²⁴



Fig. 19 - Alfredo Volpi, *sem título*, final da década de 1950, têmpera sobre tela, 71,4 cm x 52,1 cm

A liberdade formal em Volpi a partir daí perfaz a tal ponto de afirmarmos que os elementos de que lança mão alcançaram o *status* de signos permutáveis. É certo que ele já vinha operando em bases modulares desde fins da década de 1940 como

¹²³ NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi. Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, V. 81, n. 2, p. 139-155, Jul. 2008. p. 152.

¹²⁴ A referência tanto pode ser a arquitetura colonial quanto a da cidade de Veneza. Em relação a esta última, ver GIANNOTTI, Marco. Veneza em Volpi. **ARS**, São Paulo, V.16, n. 34, p. 165-175, dez. 2018.

foi mencionado acima. No entanto, as décadas de 1950 e 60 foram as mais intensas para Volpi quanto aos deslocamentos, misturas e desdobramentos de formas.¹²⁵ Somadas a combinações cromáticas, uma gama de arranjos e variações temáticas irão desabrochar nesta ocasião. As fachadas, contudo, continuarão sendo a ponta de lança das novas empreitadas, dividindo este posto apenas com as bandeirinhas.¹²⁶

Na passagem da década de 1950 para 60, desponta uma nova mutação no que tange a fachadas. Os elementos arquitetônicos tais como portas e janelas aparecerão de maneira bem elementar em espaços envoltos por uma atmosfera metafísica. São praticamente formas geométricas constituídas por linhas nem sempre precisas que, em determinados momentos, criam uma superfície quase plana e, em outros, assinalam um espaço interno catalisado por linhas oblíquas na parte superior da tela (fig. 20 e 21).¹²⁷ Esse jogo dúbio entre plano e profundidade é acentuado ainda mais pelas cores. Às vezes, a pouca profundidade sugerida pela fatura rala da têmpera é posta em xeque pelas curtas pinceladas longitudinais que formam tramas ao longo da superfície da tela ao se sobreporem umas às outras (fig. 22). O olhar ora é expelido, ora penetra nessa superfície, daí a sensação de estarmos diante de uma névoa ou de um mar.¹²⁸ Um espaço raso, talvez; mas nunca um anteparo.

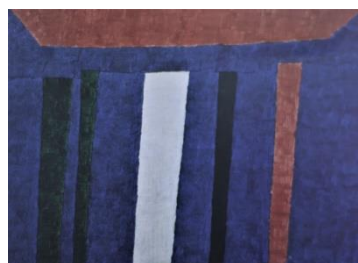


Fig. 20 - Alfredo Volpi, *sem título*, início da década de 1960, têmpera sobre tela, 70,3 cm x 94,3 cm

¹²⁵ “À medida que os motivos se tornavam mais esquemáticos, mais abstratos, desmanchava-se o particularismo de sua origem, fincada em certo regionalismo brasileiro (o retábulo colonial, as bandeiras de procissão, a decoração da festa caipira do interior de São Paulo), e a *matriz popular adquiria um sentido mais vago e arcaico [...]*”. SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000. p. 35 (grifos nossos).

¹²⁶ ARAÚJO, Olívio Tavares de. Introdução. In: **PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO**. Volpi: projetos e estudos, 1993. São Paulo: Pinacoteca do estado, 1993. p. XXII.

¹²⁷ ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Dois estudos sobre Volpi**. São Paulo: Funarte (Coleção Contemporânea), 1986. p. 37-49.

¹²⁸ NAVES, Rodrigo. Anonimato e singularidade em Volpi. In: **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.191.



Fig. 21 - Alfredo Volpi, *sem título*, início da década de 1960, têmpera sobre tela, 91 cm x 73 cm,



Fig. 22 - Alfredo Volpi, *sem título*, década de 1960, têmpera sobre tela, 135 cm x 68 cm

No tocante ao mundo objetivo, Volpi não ficou incólume a certas articulações imanentes à conjuntura sociopolítica da época. A versão democrática do nacional-desenvolvimentismo foi um paradigma econômico que de algum modo penetrou em quase todos os setores sociais entre 1950 e 64 – vide o exemplo das correntes artísticas atreladas ao abstracionismo geométrico.¹²⁹ Diante deste cenário e de outras circunstâncias correlatas,¹³⁰ Volpi também parece ter reagido.

¹²⁹ MARTINS, Luiz Renato. Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro. **Revista Margem Esquerda**, São Paulo, n. 9, p. 154-167, Jun. 2007. p. 157.

¹³⁰ Cf. SCHWARZ, Roberto. Um seminário de Marx. In: **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 86-106.

Nesse mesmo diapasão, mas conforme uma lógica plástica, ele logrou compreender que a convivência funcional entre o arcaico e o moderno, dois termos insolúveis, era uma condição estrutural e que, bem ou mal, moldava-nos ininterruptamente em todos os sentidos.¹³¹ Ou seja, para Volpi, o moderno, representado por determinados procedimentos que advêm das vertentes concretistas, não poderia e nem deveria sobrepor-se ao seu repertório anterior de extração arcaica (excetuando o tema, os processos técnicos). Bem como ele deduziu que não deveria de todo defenestrar esses recursos modernos que já estavam à mão (processos simbólicos).¹³² Volpi então resolve operar de maneira ambivalente com componentes assimétricos (figurativo/abstrato, representacional/não-representacional, popular/acadêmico, matiz/valor, etc.), acomodando-os no mesmo espaço pictórico e sem se decidir em definitivo por um deles.¹³³ A combinação de termos pretensamente contendores sob uma atmosfera supostamente plácida, resultante da depuração das formas e de uma cor esmaecida, compreende uma situação paradoxal entre serenidade e tensão no mesmo espaço pictórico.¹³⁴

A assertividade desse tipo de espaço é confirmada pelo caráter emblemático que emana dessas pinturas, resultado da mediação de termos opostos (arcaico e moderno) e dos frontispícios de casarios de extração colonial.¹³⁵ Um artifício, no que

¹³¹ Diferentemente desta que presumimos estar imbuída de certa forma em Volpi, a perspectiva preponderante acerca da relação entre o arcaico e o moderno, no período que vai de 1950 a 64, defendia a necessidade de superação das formas e relações arcaicas (o latifúndio, associado ao imperialismo, era tido como o principal representante do nosso atraso). Isto se daria, segundo a mesma, por meio de um projeto de modernização conduzido pelo setor urbano-industrial, organizado pelo Estado e com investimentos estrangeiros dispostos a apoiar este modelo de empreitada. Pois só assim o país presumivelmente iria suplantar o subdesenvolvimento. Para o aprofundamento desta questão, ver o texto de SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **Cultura Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2005; e o livro de OLIVEIRA, Francisco de. **A economia brasileira: crítica à razão dualista**. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

¹³² Para Naves, “A história que surge em suas obras desconfia da disponibilidade de um presente que precisa pôr entre parênteses o passado para realizar suas esperanças”. NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi. Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, V. 81, n. 2, p. 139-155, Jul. 2008. p. 154.

¹³³ De acordo com Naves, “À complexidade que nasceria com o desenvolvimento capitalista do país, ele responde com uma *outra complexidade*, fruto de experiências individuais sofisticadas, mas de uma natureza totalmente diversa. Volpi se recusa a entrar num jogo de diferenciação e conflito inevitável nessa nova forma de sociabilidade”. Ibid., p. 155 (grifos do autor).

¹³⁴ “Tratando-se de pólos tão incongruentemente desproporcionais, pode-se bem imaginar as tensões que a façanha acomodava, e afinal, a dispersão intrínseca que espreitava a aparente ordem unitária daquelas pinturas [pós 1950]”. SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000. p. 38.

¹³⁵ AMARAL, Aracy. Alfredo Volpi: pintura 1914-1972. In: **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger: Artigos e ensaios (1961-1981)**. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 71.

tange a estes últimos, caracterizado pela busca de materiais temporalmente remotos com o propósito de construir signos de brasilidade. Algo, no entanto, distinto do sentimentalismo popularesco que impregnara o nosso ambiente nos anos 1930 e 40.¹³⁶

Durante toda a sua extensa trajetória artística, Volpi enfrentou com avidez inúmeros problemas de cunho pictórico inscritos na grande tradição da pintura.¹³⁷ Até o início dos anos 1950 suas prioridades plásticas muitas vezes apenas resvalaram nas pautas dominantes do nosso incipiente contexto artístico. A despreocupação com modismos, se de forma alguma podemos afirmar que o deixou à margem, fez com que a sua obra, até início dos anos 1950, tivesse um espaço reduzido dentro da crítica especializada.¹³⁸ No entanto, a partir dos anos 1950, as coisas mudam e a sua pintura se distende e se afirma em termos qualitativos. Ela se torna um ponto de referência endógeno para os artistas da época e para as gerações seguintes. E foi justamente por intermédio das fachadas que Volpi pode lograr uma obra tão singular e substancial. Nas palavras de Olívio Tavares de Araújo:

Um Volpi que só tivesse pintado bandeirinhas seria um artista genial mas incompleto. [...] As bandeirinhas correspondem ao lado mais estável e apolíneo de sua inteligência criadora. [...] Já as fachadas representam para Volpi a pesquisa, a transformação, a inquietude. Usar esta palavra, em seu caso, é temerário: poucos artistas têm tanto domínio da própria criação e se mostram tão seguros sobre ela. Mas a certeza e os acertos não lhe caíram do céu. Resultaram de um longo percurso de trabalho, e de sua capacidade discutindo e resolvendo por si mesmo os problemas conceituais e pictóricos da arte contemporânea. Até do ponto de vista cronológico, Volpi os enfrentou, primeiro, nas fachadas - que se tornam, portanto, os marcos de uma vitória passo a passo.¹³⁹

*

¹³⁶ Cf. SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000. p. 37.

¹³⁷ NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi. Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, V. 81, n. 2, p. 139-155, Jul. 2008. p. 154.

¹³⁸ MAMMÌ, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p.16.

¹³⁹ ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Dois estudos sobre Volpi**. São Paulo: Funarte (Coleção Contemporânea), 1986. p. 38.

4.2 - Anna Mariani: das fachadas a imagens idílicas

Diferentemente da maioria das imagens atuais, fascinantes e rasas quanto ao potencial de instigar mediações de significados,¹⁴⁰ há algumas que ainda possuem a capacidade de revelar algo que vão além delas mesmas e por isso nos seduzem.¹⁴¹ Um exemplo desse tipo de imagem são as fotografias que constituem o livro “Pinturas e platibandas” da fotógrafa Anna Mariani.¹⁴² Diante delas, temos a sensação de que há aí algo familiar: são fachadas de casas modestas de outro tempo. A simplicidade formal das portas e janelas de madeira reforça essa impressão. Lembram as casas coloridas de matriz colonial que tanto a indústria do turismo insiste em explorar mercadologicamente. No entanto, estas fotos podem produzir no observador um efeito mais agudo e duradouro do que a maioria das fotografias mais recentes.¹⁴³



Anna Mariani, *Pinturas e platibandas*, Serrinha/BA, 1983, Matriz-positivo

¹⁴⁰ Segundo o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991), são imagens que “fascinam seu receptor, sem que este saiba dizer o que o fascina”. FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009. p. 57.

¹⁴¹ Essas imagens deixam rastros, emitem uma “fraca luz” inversamente proporcional em possibilidades interpretativas. Para mais detalhes a respeito desse modelo de imagem ver BAUDRILLARD, Jean. **El complot del arte**: ilusión y desilusión estéticas. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortur, 2006; e DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

¹⁴² Compartilho da mesma opinião do filósofo francês Jean Baudrillard quanto às fotografias de Anna Mariani fazerem parte dessa categoria de imagens. BAUDRILLARD, Jean. A fotografia como mídia do desaparecimento. **CISC: Centro disciplinar de semiótica da cultura e da mídia**. Disponível em: http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/iv13_midiadesapa.pdf. Acesso em 01.03.2022.

¹⁴³ Palavras parafraseadas do pintor tcheco Emil Orlik (1870-1932) citadas pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) no ensaio “Pequeno estudo sobre a fotografia”. A frase original se referia a outro contexto histórico. BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 96.

Num lapso temporal que vai de 1976 a 1987, Anna Mariani fotografou inúmeras fachadas de casas populares do Nordeste.¹⁴⁴ São fotos que parecem representar um tempo e um espaço que resguardavam uma espécie de pureza idílica que não existe mais (ao menos não do mesmo jeito). Tal como os moradores, essas casas passaram por mudanças provocadas pelo tempo. Deteriorações e reformas que deram lugar a novos elementos (esquadrias e portas industrializadas, por exemplo), tinta sobre tinta que muitas vezes não são mais a cal pigmentada de uso tradicional.¹⁴⁵ Certamente, estamos em face de camadas sobrepostas de tempos diferentes.

Se algumas fachadas eleitas a objeto fotográfico por Anna Mariani desapareceram fisicamente num dado momento,¹⁴⁶ restou alguma coisa delas nas imagens: o rastro da luz gravado no filme nos indica que "alguma coisa esteve lá"¹⁴⁷. É uma espécie de atestado de um tempo passado cujo sentido apriorístico, todavia, é irreduzível.¹⁴⁸ Em outras palavras, quando apreciamos minuciosamente tais fotografias só podemos afirmar que "algo" rebateu certa quantidade de raios luminosos na direção da objetiva, estimulando assim a reação química dos sais de prata do filme fotográfico. Não se trata, de maneira alguma, de "presença" (de um pedaço desse "algo"), e sim de "realidade" (índices de raios luminosos).

Num certo sentido, portanto, essas fotografias tratam de desaparecimentos e de resistências, e talvez por isso mesmo pareçam estar contidas em certos limites antropológicos. Do contrário, Anna Mariani não iria se preocupar em registrar a localização dessas casas mediante as legendas. Mas possivelmente também podemos discernir nelas um compromisso com a arte.¹⁴⁹ Pois, parece-nos plausível a disposição criadora de uma espacialidade artificial que se afasta de uma pretensa

¹⁴⁴ Entre 1987 e 1997, Anna Mariani fez mais doze viagens ao Nordeste nas quais fotografou mais fachadas, sendo que algumas destas foram usadas na segunda edição de seu livro. MARIANI, Anna. **Pinturas e platibandas**. 2 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010. p. 234.

¹⁴⁵ Ibid., p. 230-235.

¹⁴⁶ Ver entrevista de Anna Mariani concedida a artista plástica Maura Grimaldi (1988). GRIMALDI, M.C. **Esquina**: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea. 2012. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, USP, 2012. p. 104.

¹⁴⁷ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 77-78.

¹⁴⁸ "Trata-se de uma profecia ao contrário: como Cassandra, mas com os olhos fixos no passado, ela [a fotografia] jamais mente; ou antes, pode mentir quanto ao sentido da coisa, na medida em que por natureza é *tendenciosa*, jamais quanto a sua existência." Ibid., p. 81.

¹⁴⁹ Afirmação que leva em conta não somente o ponto de vista do "Spectator", mas também do "Operator" como ficará mais claro adiante. Estes dois conceitos são emprestados de Roland Barthes. BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 15.

realidade objetiva por meio de artifícios inerentes à própria linguagem fotográfica. Ademais, elas também poderiam ser vistas como uma citação das fachadas do pintor ítalo-brasileiro Alfredo Volpi.¹⁵⁰ E este modo de cotejo – bastante sedutor devido à semelhança – poderia inseri-las deliberadamente no âmbito da arte.¹⁵¹ Tampouco seria esdrúxulo se situássemos essas fotografias num campo dito híbrido, uma vez que as obras que possuem fronteiras maleáveis têm como uma das estratégias recorrentes, pelo menos desde os idos de 1960, o dispositivo de mapeamento.¹⁵² E num ato contínuo a estas suposições, advém a dúvida se tudo isso que foi dito aqui não figuraria uma espécie de redundância à medida que esse modelo de imagem fotográfica (no qual os trabalhos de Anna Mariani se inserem) tem certamente uma dupla natureza: *documental* e *representacional*. Para o historiador da fotografia Boris Kossoy (1941), um modelo com esse viés pode ser caracterizado pelo:

[...] confronto entre a realidade que se vê: a *segunda realidade* (a que se inscreve no documento, a *representação*) - através de nossos filtros culturais, estético/ideológicos - e a realidade que se imagina: a *primeira realidade* (a do *fato passado*), recuperado apenas de maneira fragmentária por referências (pleno de hiatos) ou pelas lembranças pessoais (emocionais). Há, pois, um conflito constante entre o visível e o invisível, entre o aparente e o oculto. Há, enfim, uma *tensão perpétua* que se estabelece no espírito do receptor quando diante da imagem fotográfica em função de suas *imagens mentais*.¹⁵³

Na antropologia, por exemplo, que também lida com sistemas de produção e reprodução visuais (fotografia, vídeo etc.), a articulação entre a realidade objetiva e o imaginário é admitida hoje em dia como um aspecto inerente e basilar. A professora e antropóloga Sylvia Caiuby Novaes (1949) exemplifica sucinta e

¹⁵⁰ Volpi pintou inúmeras fachadas ao longo de sua extensa carreira. As primeiras obras em que podemos identificar esse tema situam-se no início dos anos 1950. Ver ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Dois estudos sobre Volpi**. São Paulo: Funarte (Coleção Contemporânea), 1986.

¹⁵¹ Este tipo de associação sugerida é efetuado pelo "Spectator", portanto, arbitrária, haja vista que a fotógrafa nega tal relação. Ver GRIMALDI, M.C. **Esquina: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea**. 2012. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, USP, 2012. p. 109.

¹⁵² Um exemplo desse tipo de estratégia de mapeamento pode ser visto na obra "Vinte seis postos de gasolina" de Ed Ruscha (1937). Mais detalhes sobre esse assunto consultar FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 159-186.

¹⁵³ KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020. p. 47 (grifos do autor).

claramente esta relação a partir do livro "Argonautas do Pacífico Ocidental", de Bronislaw Malinowski (1884-1942), e do documentário "Nanook of the North" de Robert Flaherty (1884-1951), duas obras importantes para esta disciplina. Estes trabalhos, diz Novaes:

[...] constituem tentativas de reconstrução da sociedade enquanto totalidade dotada de sentido. Mas, tanto Flaherty quanto Malinowski veem o mundo de uma perspectiva única. A câmera de Flaherty é fixa, estática e, tal como Malinowski, ele cria o presente etnográfico em que não são percebidas a mudança e transformações. Apesar da insistência no ponto de vista do nativo, ambos atrelam a interpretação à descrição dos fatos, e tanto Malinowski quanto Flaherty apresentam a sua própria visão sobre as sociedades que pesquisaram. Ambos estavam interessados em um modo particular de visão e em construir esta visão do mundo. *Uma representação única do mundo fixa em termos de tempo e espaço e com certa 'aura'.* Na visão de [Ana] Grimshaw [...] 'Argonautas' e 'Nanook' têm esta aura dos trabalhos de arte e constituem experiências únicas.¹⁵⁴

Diante destas constatações, não convém atribuir o *status* de objetividade ao registro de determinados aspectos do mundo, seja pela escrita ou por meio de algum sistema de produção de imagem.¹⁵⁵ A imobilização de alguma coisa que se encontra fora do indivíduo sempre dependerá também de fatores internos. Pois é por meio da imaginação (e para ela) que as coisas em transformação contínua são percebidas e fixadas externamente. O filósofo alemão Walter Benjamin denominou esse procedimento de "imagem dialética".¹⁵⁶ Quer dizer, um corte transversal, "um presente no qual o tempo para e se imobiliza", sem nunca perder de vista o devir das coisas e do mundo que os envolve.¹⁵⁷

¹⁵⁴ NOVAES, Sylvia Caiuby. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre antropologia e imagem. **Revista Anthropológicas**, Pernambuco, ano 13, V. 20. n.1+2, p. 9-26, 2009. p.15 (grifo nosso).

¹⁵⁵ "A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado". FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009. p.14.

¹⁵⁶ A respeito da imagem dialética de Walter Benjamin, o filósofo alemão Rolf Tiedemann (1932-2018) diz: "Seu desejo de 'fazer saltar' a imagem dialética 'do continuum do curso da história' coincidia com aquele impulso anarquista que se incumbia nas revelações de deter o tempo por meio da introdução de um novo calendário ou, como durante a revolução de julho em Paris, atirando nos relógios das torres. O olhar que, por encantamento, transforma em imagens as coisas arrancadas ao tempo [...]". TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 30.

¹⁵⁷ Ibid., p. 29.

As fachadas de Anna Mariani não poderiam, por sua vez, deixar de apresentar esta característica inexorável a todo tipo de atividade humana. A despeito de haver um índice de luz desencadeado pelo referente, a fotografia de Anna Mariani, enquanto imagem, não é, e nem poderia ser, privada de signos de conotação.¹⁵⁸ Essas fachadas que vislumbramos no suporte de papel (fotografia ou reprodução), em última análise, são um construto cultural, ou nos termos de Novaes, “uma representação única do mundo”.

A pesquisadora mexicana Laura González Flores (1962) sublinha que:

A ausência absoluta de intervenção humana na fotografia [...] é impossível: atrás de uma câmera sempre há “alguém” que decidiu como, quando e onde tirar a foto. Mesmo no caso das imagens aparentemente neutras, como as dos satélites, é evidente a existência de uma vontade que ativa a programação dos aparelhos. Por ser praticamente impensável a possibilidade de uma imagem verdadeiramente anônima e sem ponto de vista, devemos concluir que a neutralidade documental é pura retórica.¹⁵⁹

Pelo que foi dito, podemos afirmar que as formas identificadas pelo “Spectator” como sendo fachadas de casas, em Anna Mariani, são antes de qualquer coisa produtos de um “procedimento de montagem”.¹⁶⁰

Desde que transformou estas fachadas vernaculares em objeto fotográfico, em 1976, até o lançamento da primeira edição em 1987, Anna Mariani havia acumulado em torno de mil e duzentos fotogramas.¹⁶¹ Foi preciso selecionar e estabelecer dois critérios para que um dado conjunto pudesse ser publicado em forma de livro: a escala aproximada das fachadas e o nivelamento destas pela linha formada entre o encontro da fachada com o chão. Esse redimensionamento efetuado na pós-produção fez com que a dimensão de cada fotograma variasse no corpo da

¹⁵⁸ Para Barthes isto seria possível apenas como estratégia de uma análise estrutural com a finalidade de elaborar “uma explicação do papel da imagem na sociedade”. BARTHES, Roland. *Retórica da imagem*. In: **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 30.

¹⁵⁹ FLORES, Laura Gonzalez. **Fotografia e pintura**: Dois meios diferentes? São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 130.

¹⁶⁰ Segundo Benjamin, “o material montado interrompe o contexto no qual é montado”. BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 133.

¹⁶¹ MARIANI, Anna. **Pinturas e platibandas**. 2 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010. p. 233.

publicação.¹⁶² A materialidade do artefato, neste sentido, passa a coincidir ontologicamente com o conteúdo. Ambos portam uma subjetividade, seja em relação à dimensão do fotograma ou no que diz respeito à representação do referente (cada fachada na fotografia é única em termos de forma e cor).

A conformação forjada a partir dessa estratégia perpassa deliberadamente pelo aspecto cromático. A luminosidade das fachadas reais pintadas com a cal pigmentada é traduzida de modo similar na superfície do artefato fotográfico.¹⁶³ Os tons rebaixados que advêm das áreas que representam as fachadas propriamente ditas estabelecem o ritmo desacelerado que emana dessas fotografias. Combinados com as formas ortogonais das fachadas e com a ausência do elemento humano, fomentam um espaço melancólico em que o tempo parece ter parado. Mesmo quando tentamos imaginar como seria a vida nesses lugares onde essas casas estariam porventura situadas, a planaridade dos frontispícios e o subsequente achatamento espacial nos fazem pressupor que não pode haver nada além, nenhum tipo de vida detrás desses anteparos. Mas sabemos que há, ou melhor, poderia existir, dado que cada fachada com sua platibanda e composição cromática únicas configura uma espécie de índice da individualidade de cada morador.¹⁶⁴



Anna Mariani, *Pinturas e platibandas*,
Iguatu/CE,
1983, Matriz-positivo



Anna Mariani, *Pinturas e platibandas*,
Goiana/PE,
1981, Matriz-positivo

¹⁶² MARIANI, Anna. **Pinturas e platibandas**. 2 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010. p. 231.

¹⁶³ GRIMALDI, M.C. **Esquina**: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea. 2012. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, USP, 2012. p.104.

¹⁶⁴ BAUDRILLARD, Jean. O objeto puro. *In*: MARIANI, Anna. **Pinturas e platibandas**. 2 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010. p. 226-227.

A determinação de vários fotogramas postos contiguamente, um após o outro nas páginas do livro,¹⁶⁵ incita de modo decisivo a visão de um espaço contínuo e natural.¹⁶⁶ Artifício que compele a projeção, por parte do observador, de *preenchimentos* que fazem com que os planos não sejam apenas o que de fato são, mas que irradiem uma completude e uma dada qualidade que certamente estão ausentes na realidade objetiva.¹⁶⁷

Vejamos, a título de exemplo, a descrição que o crítico Rodrigo Naves (1955) faz sobre as fachadas de Anna Mariani:

Essas casas graciosas e simples – apreendidas apenas por uma de suas faces, a fachada, mas que, por ela, se mostrem plenamente – falam também de um modo de vida simples e consideravelmente pleno, auto-suficiente. E nisso está o aspecto notável das decisões discretas da artista. A inexpressividade voluntária dos retratos se refere a uma existência de pouca complexidade e de relações diretas entre os homens e deles com a natureza, com tudo que essa vida auto-suficiente tem de harmonioso e limitador.¹⁶⁸

Ainda que admita as interferências da fotógrafa,¹⁶⁹ a descrição do crítico corrobora o esquema de representação que Anna Mariani nos oferece. A imagem do segmento citado, a saber, de casas vernaculares, onde provavelmente os seus moradores preservam uma vida simples, talvez difícil em certas ocasiões, mas ainda assim em sintonia com a natureza, é bastante fantasiosa. Basta pensarmos na lógica das forças e relações produtivas capitalistas, que permeiam tudo, para logo

¹⁶⁵ As fotografias foram concebidas para serem vistas em conjunto, para Anna Mariani: “[...] a qualidade dele [do livro] está ligada à quantidade [...]”. GRIMALDI, M.C. **Esquina**: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea. 2012. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, USP, 2012. p.104.

¹⁶⁶ O nivelamento das imagens faz com que as legendas sejam muitas vezes ignoradas pelo observador, propiciando a impressão de que as fachadas advêm da mesma localidade. Isto foi deliberadamente concebido pela fotógrafa. MARIANI, Anna. **Pinturas e platibandas**. 2 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010. p. 231.

¹⁶⁷ Na exposição *Anna Mariani – Pinturas e platibandas*, realizada pelo Instituto Moreira Salles em 2010, havia uma projeção em que os fotogramas originais eram mostrados sem recortes. Segunda a fotógrafa, a intenção era possibilitar a visualização de parte do entorno numa tentativa de contextualizar as fachadas. GRIMALDI, op. cit., p.105-107. Além disso, na segunda edição do livro *Pinturas e platibandas*, lançada paralelamente à exposição mencionada, algumas fotografias tiveram as imediações das fachadas ampliadas por meio de um novo recorte. MARIANI, op. cit., p. 234. A meu ver, esse intento de situar as fachadas foi um erro, pois isto fez com que as fotografias perdessem um pouco da sua força, a qual grande parte advêm da ambiguidade dessas imagens.

¹⁶⁸ NAVES, Rodrigo. Os pobres, a fotografia e seus (bons) limites. In: BRACHER, Elisa. **A cidade e suas margens**. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 26.

¹⁶⁹ Ibid., p. 26.

entendermos que as relações sócio-econômicas reais dos referentes estão veladas nas fotografias de maneira intencional.¹⁷⁰ O que está em jogo aqui, de fato, não é a objetividade, e sim a construção de um espaço idílico.

Precisamente Anna Mariani se vale de um modelo de distensão cujo fulcro estratégico está na similitude das fachadas (em termos de forma, representação da luz, ângulo de visão etc.) que condiciona um nivelamento espacial. O alto grau de naturalidade que advém dessa operação é bastante persuasivo, capaz de escamotear parte dos procedimentos técnicos/artísticos adotados.¹⁷¹ No entanto, o encontro com fotografias de uma mesma fachada com cores diferentes, durante a fruição da obra, rompe com este *continuum*. O intento aqui é chamar a atenção para o caráter cromático das fotografias.¹⁷² A fachada duplicada e emparelhada passa a funcionar como suporte, fazendo com que essas superfícies se revelem detentoras de uma consistência cromática resultante de um procedimento descontínuo que, no entanto, pode passar despercebido aos olhares desatentos.



Anna Mariani, *Pinturas e platibandas*, Ingá/PA (reprodução de uma página do livro homônimo), 1985/1987, Matriz-positivo

¹⁷⁰ As fachadas que foram descaracterizadas devido a alterações ou substituições de portas e esquadrias por modelos industrializados, ou o uso de látex no lugar da cal na alvenaria, não entraram no livro. MARIANI, Anna. **Pinturas e platibandas**. 2 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010. p. 231.

¹⁷¹ Um dos objetivos estabelecidos pela fotógrafa em termos de diagramação: "[...] apresentar as fachadas sem fronteiras políticas ou mesmo regional-geográficas (Litoral, Recôncavo, Zona da Mata, Agreste, Sertão etc.) [...]". Ibid., p. 231. "Acho que agora [na segunda edição] a sequência ficou mais coerente e com uma maior continuidade; eu queria manter uma edição em que uma fotografia levasse a outra". GRIMALDI, M.C. **Esquina**: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea. 2012. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, USP, 2012. p. 108.

¹⁷² Essas fotografias resultam de distintos momentos nos quais as fachadas foram repintadas com outras cores. MARIANI, op. cit., p. 232.

A cor, em Anna Mariani, catalisa, intencionalmente ou não, um processo dialético interno: ao mesmo tempo em que é usada para articular os fotogramas mediante a equiparação do valor dos tons (criando com isso um coletivo), ela também os individualiza. A diversidade das formas (as áreas que constituem os frontispícios e as platibandas) e os distintos matizes promovem, ao fim e ao cabo, a individuação das fachadas.

Em face das possibilidades de leitura dos trabalhos de Anna Mariani, podemos compará-los aos pequenos vaga-lumes do cineasta e poeta italiano Paolo Pasolini (1922-1975) retomados em outra chave pelo filósofo Didi-Huberman: “discretos”, “hesitantes” e “inocentes”, mas que a reunião de uma centena deles forma uma constelação potente (um livro ou uma exposição no caso de Anna Mariani).¹⁷³ E tal como o ciclo dos pequenos insetos, essas fachadas também desaparecem (as reais) e reaparecem (em forma de fotografia, de reprodução, de texto etc.), conjuntura na qual elas são invariavelmente ressignificadas.

¹⁷³ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

5 - Considerações Finais

O desenvolvimento da pesquisa fez com que a minha pintura alcançasse um nível de depuração bastante acentuado em relação à estrutura das obras que compõem a série *Fachadas Residuais*. Nos últimos meses, novos caminhos foram delineados, porém ainda não muito bem assimilados por mim – talvez eu já esteja diante de um desdobramento e não mais de uma fachada. O uso do papel paraná e a inserção da tinta *spray*, acrescida de uma compreensão mais abrangente no que tange ao "formalismo" do Círculo de Bakhtin, tudo isso provocou certos deslocamentos no espaço da obra. E, conseqüentemente, a demanda por novos espaços pictóricos se tornou algo imprescindível.

Quanto ao aforismo, o modelo de redação adotado para refletir sobre a minha produção, mostrou-se bastante adequado. Certos assuntos foram retomados em momentos distintos da pesquisa. Comprimi-los num único texto poderia fazer com que determinadas nuances, sentidas como mais relevantes ou menos a depender da ocasião, fossem suprimidas. Além disso, tal modelo permitiu a abordagem de variadas temáticas correlatas à pintura sem a preocupação em demasia com certas conexões e rigores que alguns gêneros textuais requerem. Afinal, o ato de escrever sempre teve como objetivo primordial o embate comigo mesmo a partir da confrontação de duas linguagens distintas e autônomas que se retroalimentaram.

Por fim, os ensaios sobre as fachadas do pintor Alfredo Volpi e da fotógrafa Anna Mariani, tiveram a função, acima de qualquer coisa, de esclarecer certos aspectos da minha própria pintura. O compromisso que esses dois artistas demonstraram ter com a obra de arte é um parâmetro ético que conservo desde os tempos da graduação. Dissecar parte da obra deles, por meio de ensaios, fomentou uma nova onda de influxos sobre o meu trabalho.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In: O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.
- ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- AMARAL, Aracy. Alfredo Volpi: construção e reducionismo sob a luz dos trópicos. *In: Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 143-152.
- AMARAL, Aracy. Alfredo Volpi: pintura 1914-1972. *In: Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger: Artigos e ensaios (1961-1981)*. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 58-80.
- ARANTES, Paulo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. *In: Sentido da Formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 7-66.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Dois estudos sobre Volpi**. São Paulo: Funarte (Coleção Contemporânea), 1986.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Têmperas**. São Paulo: Cosme Velho Galeria de Arte, 1973.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAHIA, Dora Longo. Por uma arte revolucionária independente. **Revista Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, V. 13, n.38, p.94-138, jun.-set. 2020.
- BAKHTIN, M. M./VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. *In: Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.
- BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada**; seguido de, Um episódio durante o Terror. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BARTHES, Roland. A imagem fotográfica. *In: O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 13-25.
- BARTHES, Roland. Retórica da imagem. *In: O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 27-41.
- BAUDRILLARD, Jean. A fotografia como mídia do desaparecimento. **CISC: Centro disciplinar de semiótica da cultura e da mídia**. Disponível em: http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/iv13_midiadesapa.pdf. Acesso em 01.03.2022.

BAUDRILLARD, Jean. A fotografia ou a escrita da luz: literalidade da imagem. *In: A troca impossível*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002. p. 143-150.

BAUDRILLARD, Jean. **El complot del arte**: ilusión y desilusión estéticas. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortur, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. O objeto puro. *In: MARIANI, Anna. Pinturas e platibandas*. 2 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010. p. 226-227.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 120-136.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107.

BOCHNER, Mel. Barnett Newman: pintura escrita/ escrita pintura. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, V. 9, n. 9, p. 71-75, 2002.

BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BOIS, Yve-Alain. Formalismo de quem? **ARS**, São Paulo, V.16, n. 34, p. 55-66, dez. 2018.

BRITO, Ronaldo. Contrária geometria. *In: Sean Scully*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2002. p. 7-10.

CALZAVARA, Ana. Três pintores contemporâneos: Paulo Pasta/ Sean Scully/ Luc Tuymans. **ARS**, São Paulo, V. 6, n. 12, p. 46-67, 2008.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *In: A educação pela noite*. São Paulo: Editora Ática, 1987. p. 140-180.

CASARES, Adolfo Bioy. **Histórias de amor**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

CHASIN, José. A via colonial de entificação do capitalismo. *In: A miséria brasileira: 1964-1994 – do golpe militar à crise social*. Santo André: Estudos e Edições Ad Hominem, 2000. p. 37-58.

CHIARELLI, Tadeu. O *Novecento* e a arte brasileira. *In: Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002. p. 60-85.

CHIARELLI, Tadeu. Plano em repouso/ plano em tensão: Hildebrand e a arte contemporânea brasileira. *In: Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002. p. 86-99.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. Colaboração de Peter Selz, Joshua C. Taylor. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. **Revista Viso: Cadernos de estética aplicada**, V. X, n. 19, p. 241-262, jul. -dez. 2016.

FARACO, Carlos Alberto. (2012). MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012, 269 p. **Bakhtiniana: Revista De Estudos Do Discurso**, V.7, n. 2, p. 181-187, jul.-dez. 2012.

FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim de (org., apres. e notas), **Clement Greenberg e o debate crítico**. São Paulo: Zahar, 1997.

FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FLORES, Laura Gonzalez. **Fotografia e pintura: Dois meios diferentes?** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GEIGER, Anna Bella/COCCHIARALE, Fernando. Introdução. *In: **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50***. Rio Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. p. 11-23.

GIANNOTTI, Marco. Veneza em Volpi. **ARS**, São Paulo, V.16, n. 34, p. 165-175, dez. 2018.

GIANNOTTI, Marco. Volpi ou a reinvenção da têmpera. **ARS**, São Paulo, V. 4, n. 7, p. 72-77, jan. 2006.

GRIMALDI, M. C. **Esquina: uma pesquisa sobre a cor na fotografia brasileira contemporânea**. 2012. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2012.

HERZOG, Hans-Michel. A beleza do real. **ARS**. São Paulo, V. 3, n. 5, p. 50-77, jan. 2005.

ITTEN, Johannes. **Arte del color**. Ed. Abreviada. Paris: Editorial Bouret, 1975.

KLABIN, Vanda; TASSINARI, Alberto; MAMMÌ, Lorenzo; PASTA, Paulo; DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Rodrigo; SALZSTEIN, Sônia. **6 Perguntas sobre Volpi/ um debate sobre arte brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

MAMMÌ, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

MARIANI, Anna. **Pinturas e platibandas**. 2 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

MARTINS, Luiz Renato. Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro. **Revista Margem Esquerda**, São Paulo, n. 9, p. 154-167, Jun. 2007.

MARX. Karl. Introdução [à Crítica da Economia Política]. *In*: MARX. Karl. **Para a crítica da economia política**; Salário, preço e lucro; O rendimento e suas fontes: a economia vulgar/Karl Marx; Introdução de Jacob Gorender [et al.]. São Paulo; Abril Cultural, 1982. p. 1-21.

MAYER, Ralph. **Manual do artista**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários**. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

MORAIS, Frederico. **Concretismo/ neoconcretismo**: quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu? *In*: AMARAL, Aracy (org.). **Projeto construtivo brasileiro na arte**: 1950-1962. Rio de Janeiro: MAM, 1977. p. 292-301.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Volpi: pequenos formatos, 2016. São Paulo: MAM, 2016. 148 p.

NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi. Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, V. 81, n. 2, p. 139-155, Jul. 2008.

NAVES, Rodrigo. Anonimato e singularidade em Volpi. *In*: **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 191-205.

NAVES, Rodrigo. Os pobres, a fotografia e seus (bons) limites. *In*: BRACHER, Elisa. **A cidade e suas margens**. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 21-34.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre antropologia e imagem. **Revista AntHropológicas**, Pernambuco, ano 13, V. 20. n.1+2, p. 9-26, 2009.

OLIVEIRA, Francisco de. **A economia brasileira**: crítica à razão dualista. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

PASOLINI, Pier Paolo. O artigo dos vaga-lumes. *In*: **Escritos corsários**. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 162-169.

PASTA, Paulo/ CHIARELLI, Tadeu... [et al.]. **Paulo Pasta**. São Paulo: Cosac Naify: Pinacoteca, 2006.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Volpi: projetos e estudos, 1993. São Paulo: Pinacoteca do estado, 1993.170 p.

PIRES, Carlos. Alfredo Volpi e a modernização precária. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, V. 37, n. 1, p. 143-159, jan. -abr. 2018.

PIRES, Carlos. Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi. **ARS**, São Paulo, V.16, n. 34, p. 117-141, dez. 2018.

Públio Ovídio Nasão, Amores III. 9. *In*: Aa. Vv. **Poesia lírica latina**. Trad. M. G. Novak et al. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RODRIGUES, Sidney Terajima. **Silos e Fachadas residuais**. 2012. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Artes Plásticas) – Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ROSENBERG, Harold. Barnett Newman: o retângulo vivo. *In*: **Objeto ansioso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 167-174.

SALZSTEIN, Sônia. Construção, desconstrução: O legado do neoconcretismo. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 90, p. 103-113, jul. 2011.

SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. *In*: **Cultura Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 7-58.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. *In*: **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 109-136.

SCHWARZ, Roberto. Sobre a “Formação da literatura brasileira”. *In*: **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 17-23.

SCHWARZ, Roberto. Um seminário de Marx. *In*: **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 86-106.

SYLVESTER, David. David. Newman - I. *In*: **Sobre arte moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 365-376.

SYLVESTER, David. David. Newman - II. *In*: **Sobre arte moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 446-448.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o formalismo russo. São Paulo: Editora Rocco, 2003.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). *In*: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 13-33.

VALENTIM, F. Fotografia de um não-lugar. *In*: BRACHER, Elisa. **A cidade e suas margens**. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 11-19.

VALLENTIN, Antonina. **Picasso**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1958.

Anexo



Três obras da série *Fachadas* expostas na 14ª Grande Exposição de Arte Bunkyo realizada em 2022



Folder da 14ª Grande Exposição de Arte Bunkyo