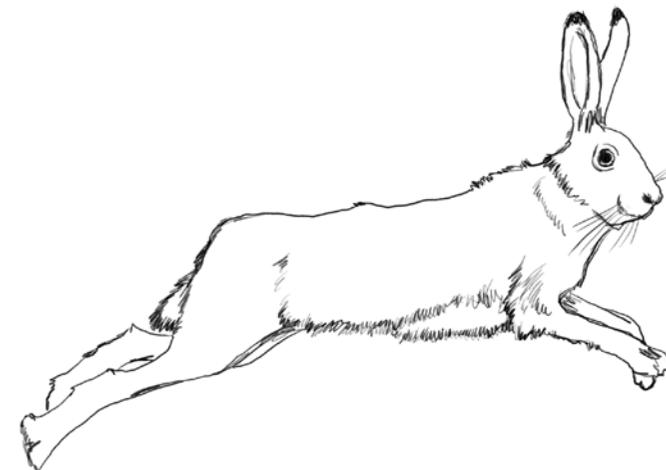


Fuga em violeta branco e dourado

Fuga em violeta branco e dourado

Helena Küller



Agradeço à Universidade de São Paulo pelas ricas vivências em todo o percurso desde a graduação, e à CAPES pela bolsa concedida, que foi fundamental.

Meu profundo agradecimento ao professor Claudio Mubarak, pela forma extremamente paciente e respeitosa como conduziu a orientação do presente projeto de doutorado. Sem suas sugestões, incentivo e delicadeza teria sido impossível concluir este processo.

Agradeço ao professor João Musa, que desde a graduação tem sido um guia ao longo dos anos, e gentilmente ofereceu uma ajuda inestimável para a reprodução dos cadernos de aquarela e colagens que produzi durante o doutorado.

Agradeço à minha querida amiga Lissa Sakajiri, com quem já fiz tantos projetos e tanta coisa, e que elaborou comigo o *design* gráfico do presente livro. Ela sempre me mostra como encontrar a arte na vida.

Agradeço ao meu companheiro Guilherme, que me apoia em todos os momentos, com seu inigualável talento para o humor e a leveza. Tudo fica melhor quando ele está por perto, e associo sua presença à ideia de felicidade.

Agradeço a toda minha família, a quem eu devo tudo, especialmente meus amados pais José e Natália, minhas tias-mães Fátima e Lídia, minha irmã Ana, e Luana, que sempre acompanham de perto meus projetos, e me

animam a seguir em frente. Agradeço aos meus sobrinhos, que sempre me lembram do que é importante.

Agradeço aos queridos amigos que tive a sorte de conhecer durante a graduação na ECA-USP, especialmente Bella, Leo, Tathy e Vivi.

Agradeço aos amigos do Grupo de Impressões Fotográficas, do qual não participo mais, mas acompanho de longe. Impossível esquecer tantas trocas, e pessoas tão especiais.

Agradeço também ao professor Marco Giannotti, e aos integrantes do Grupo de Estudos Cromáticos, por todas suas valiosas contribuições na primeira etapa do projeto.

Agradeço, também, a todos os integrantes da banca, que gentilmente aceitaram participar dessa etapa de finalização.

índice

13	a lebre e o lince
19	ateliê I
29	violeta
37	a tempestade
49	vivo-morto-vivo
55	branco
65	névoa
73	fantasia
91	dourado
95	ateliê II
113	wild america
125	gira-gira
29	posfácio
29	bibliografia

eu hesito pois sinto este duplo pensar em mim

Safo, *Livro II*

A lebre e o lince

Os flocos de neve caem lentos, quase sem gravidade (os que estão mais à frente, em primeiro plano, um pouco desfocados).

Um lince desce pesadamente o declive sob os pinheiros, suas enormes patas afundando na neve fofa.

Então ele para. E fica imóvel, como que petrificado no meio do caminho.

O foco da cena muda para uma lebre ártica. Ela está lambendo as patas dianteiras, com as orelhas bem alçadas. Tem um ar inocente, assustadiço.

A câmera mostra novamente o lince, agora caminhando cauteloso, os olhos verdes dourados completamente focados em algo à sua frente (e logo se supõe que é a lebre).

Suas patas são maciças, ele é todo músculo. Talvez até um pouco parrudo, atarracado demais. O crânio é largo, e as orelhas terminam em ponta; um tufo de pelos afilados como um pincel.

A lebre se encolhe na neve (será que imagina que assim passará despercebida?). Ao mesmo tempo, bate a pata traseira, sinalizando que já identificou uma ameaça.

A câmera focaliza o lince: olhos fixos, as pupilas pequenos pontos pretos no verde. Seu corpo está todo retesado, e abaixado na posição de ataque, como uma mola encolhida, encerrando em si toda a força de propulsão.

Há um pingue-pongue, do lince para a lebre, da lebre para o lince. E então começa a perseguição, ao som de uma música instrumental datada,

piano e tambores nervosos, cujo propósito é aumentar o suspense.

Uma patada do lince seria o suficiente para abater a lebre, e parece que é isso que vai acontecer já na primeira investida. Mas, na confusão fofa e deslizante da neve, ela escapa.

É extraordinária a força do lince, toda sua bela figura emana poder. Se ele alcançar a lebre, será o fim dela. Mas essa estrutura impressionante também o torna pesado – ele afunda antes de conseguir alcançar sua presa, e tem certa dificuldade em acompanhar os movimentos dela.

A lebre é toda branca, exceto pela ponta de suas orelhas – que são pretas, como as do lince. Ela mal encosta na neve entre seus saltos. Em dado momento, opta por um mergulho, submergindo por completo, sumindo sob a superfície branca. Reaparece em seguida e segue correndo como se nada tivesse acontecido, sacudindo em um único breve movimento os restos de gelo sobre a pelagem.

A câmera segue como pode o planar da lebre, ignorando por hora o lince. Em alguns momentos a imagem chega a perder nitidez, e luta para manter o foco. A lebre salta, salta, salta, sem hesitação, como uma acrobata, e mergulha de novo na neve, desaparecendo do campo de visão. O lince derrapa e muda de direção, confuso, tentando antecipar onde sua presa se materializará da próxima vez.

A perseguição segue por entre as árvores, e repetidamente a lebre executa seu truque de desaparecimento. Em dado momento, o lince se dedica a cavoucar um buraco na neve, tentando extraí-la de lá, emitindo rosados graves e irritados.

Ele fica algum tempo ali e não é possível distinguir o que está fazendo; apenas se vê o movimento da musculatura compacta das costas, e imagina-se que ele finalmente esteja trucidando a lebre.

Ela, no entanto, ressurgiu na neve outra vez, como uma marmota saindo da toca, primeiro só a cabeça, as longas orelhas e o nariz em contínuo movimento, checando se ainda há perigo.

O lince emite o que parece um grunhido frustrado – dando um contorno quase cômico à cena – e parte novamente em perseguição.

Mais dribles, mais neve voando em todas as direções.

A lebre tem um ar dócil e vulnerável, enquanto o lince parece desproporcionalmente forte. Chega a ser aflitivo olhar para ela. É como observar uma tartaruga com o casco quebrado - os órgãos internos pulsando, separados do mundo exterior por uma membrana fina e translúcida.

Se torna difícil não sentir empatia pela lebre, embora seja justamente ela quem está ludibriando o lince. Quase impossível não tomar partido, apesar de ser um momento vital para os dois. Se o lince não consumir essa lebre, ou algum outro animalzinho qualquer, num futuro próximo ele vai definhar e deixar de existir. E ele sabe, ele presente isso.

É como se tudo tivesse levado os dois para aquele momento, em que acidentalmente se esbarraram numa floresta de milhares de árvores. Tantas pequenas escolhas devem tê-los levado ali: cruzar ou não um riacho, desviar de um tronco caído, ter que retroceder por causa de um penhasco. A fuga de outros predadores, a perseguição de outras presas. A lebre sempre buscando sinais de perigo, o lince sempre buscando indícios de uma perseguição em potencial. De certa forma, durante toda a vida eles buscaram um ao outro, mesmo com propósitos completamente opostos.

O tempo se estende e desenrola enquanto eles executam esse breve balé de zigue-zagues, como se tudo ficasse suspenso enquanto não se resolve o impasse. (Mas é claro que isso também se deve à edição do vídeo, que provavelmente teve sua velocidade reduzida para que os espectadores pudessem apreciar os detalhes da perseguição.)

Afinal, o lince acaba derrotado pelos truques e diabruras da lebre, assim como pelo próprio cansaço.

Ela continua saltando pela neve, sumindo entre os pinheiros mais distantes. E ele segue com seus faiscantes olhos fixos nela, até perdê-la de vista.

ateliê 1

O chão do banheiro é todo descascado. Alguém, em algum momento, resolveu pintar o piso de ardósia de verde escuro, mais ou menos no tom de uma lousa escolar. Não sei o que poderia levar alguém a tomar essa decisão: cobrir ardósia vermelha com tinta verde. Quando cheguei aqui, dez anos atrás, o piso vermelho original já se insinuava através dos descascados.

A cada faxina que faço algumas lascas e partículas se soltam, até que se inverteu a proporção: agora há mais ardósia para menos restos de tinta. As áreas verdes aos poucos formaram um desenho cartográfico, continentes e arquipélagos sobre um mar vermelho.

Às vezes tenho vontade de raspar toda a tinta com uma espátula, desnudando a ardósia, de modo a contemplá-la em seu estado natural. Mas sei que não vou fazer isso. Vou deixar as coisas acontecerem por si mesmas nesse longo processo de erosão.

Quando eu me for daqui, com todas minhas tintas e telas, ainda existirão esses resquícios de pintura sobre o piso do banheiro. E o próximo inquilino terá que se perguntar, como eu, quem teve a infeliz ideia de pintar a ardósia de verde.

Às vezes parece que me perco nesses detalhes. Enveredo por desvios, ao invés de ir logo ao assunto principal. Mas é essa a minha forma de fazer as coisas.

Além do banheiro, meu ateliê é formado por duas pequenas salas. O piso de tacos dos dois cômodos está estragado pelo tempo, e o trato que lhe dei nos últimos anos certamente não ajudou. Mas gosto dele assim, e nunca considere restaurá-lo. Há marcas de tinta nas paredes, respingos por toda parte. Não penso em me livrar deles também.

Na primeira sala há uma porta lacrada. Ela dá para outro cômodo, que faz parte do sobrado vizinho e não me pertence. Ali, alunos de idades variadas fazem aulas de reforço, cursos de línguas e preparação para o vestibular. Durante o dia ouço o barulho de crianças que correm ruidosamente, riem, derrubam mesas e cadeiras, gritam, até que venha a represália.

Na parte da noite, ouço um grupo de jovens e adultos fazendo aula de inglês.

- I – diz o professor.
- I – todos repetem em uníssono.
- ... monday – ele fala alto e ritmado, com ênfase na pronúncia britânica.
- ... monday – vem o coro.
- ... tuesday.
- ... tuesday.

É como ouvir um mantra, uma oração, onde depois de um tempo o sentido das palavras se dissolve num movimento monótono, um conjunto de vozes como eco da primeira.

Sei o que existe nos prédios vizinhos, identifico os sons e sua procedência. Eles seguem um padrão definido, e dificilmente chegam a me surpreender. Há uma comunicação fluida entre minha vida interior e o que acontece ao redor.

A maioria dos que trabalham por aqui se conhecem desde a infância. Eles têm memórias de quando as ruas eram de terra, antes mesmo dos paralelepípedos que insistem em aparecer sob o asfalto mais recente.

No andar de baixo do sobrado onde estou instalada, o senhorio tem um salão de cabeleireiro. Reconheço o timbre de sua voz falando num tom

firme com os clientes; carros chegam e se vão várias vezes por dia. O ar-condicionado e os secadores ressoam, mas de forma tão constante que não me dou conta. Quando eles são desligados no fim do dia, fico com o silêncio zumbindo em meus ouvidos. Um eco da ausência de som.

Um tapeceiro funciona na parte de baixo da casa vizinha. O negócio era do pai, que está agora com noventa anos, e foi passado ao filho. O aspecto empoeirado da tapeçaria parece nunca mudar: uma desordem de almofadas e tecidos enrolados e empilhados; linho, suede, chenile, sarja, tafetá, veludo.

O tapeceiro-filho reformou o sofá de minha mãe. Folheei com entusiasmo seus enormes mostruários, e ele me presenteou com uma boa sacola de lona para que eu pudesse carregar minhas telas com mais conforto no ônibus. Quando me vê na rua, acena sorrindo. *Oi, menina!* Também sorrio e aceno de volta, embora já não seja mais uma menina.

Em cima da tapeçaria há uma pequena academia de ginástica, também um negócio familiar. Ao longo de todo o dia os aparelhos de musculação rangem, os pesos subindo e descendo. Ouço a música ritmada das aulas aeróbicas e a professora incitando os alunos a fazer os exercícios mais rápido, com mais força, mais agilidade nos movimentos, sempre mais, mais, mais. *Vai, vai, vai!*

Quanto mais eu uso uma ferramenta – um lápis, um pincel, uma espátula – mais me afeiço a ele. É como se aquele objeto se amoldasse ao meu gesto. Isso vale também para o lugar que ocupo com meu trabalho, sinto que ele lentamente se adaptou às minhas formas de agir. Ou então, eu que adaptei meus procedimentos ao espaço. No final das contas, acho que nos adaptamos de forma mútua, e agora nos assentamos perfeitamente.

O ateliê é o espaço de esperar que algo aconteça; rodear o material intocado, tentando descobrir um fio que se possa puxar. É passar horas no sofá-cama encardido que comprei na Teodoro Sampaio, lendo, estudando, fazendo anotações. Andar em círculos; tomar chá, olhar trabalhos antigos pendurados nas paredes, perder tempo pesquisando coisas no celular.

Mas afinal acabo abrindo uma das caixas onde guardo fragmentos de diversas origens: embalagens, envelopes, ilustrações, reproduções de Gênios da Pintura, etiquetas, selos, papel para origami, postais, impressões de imagens da internet, pedaços de meus próprios desenhos, pinturas e cadernos.

São coisas que tenho o hábito de acumular desde a adolescência. Os critérios para selecionar o que fica e o que vai, no entanto, vão mudando ao longo do tempo. Penso nas imagens em uma espécie de suspensão onde coexistem, independentemente de sua proveniência ou importância. Ao invés de pensar em hierarquias, prefiro estabelecer relações.

Busco referências em imagens vindas do universo da ciência, dos estudos naturalistas, dos livros informativos. Gosto da contraposição de micro e macro; elementos pertencentes a um universo diminuto ao lado de informações visuais de mapas e satélites, que evocam vastidão.

Abrir as caixas em geral é um bom ponto de partida. Espalho um punhado desse material sobre a mesa e alguma coisa chama a atenção. Tento combinar essa primeira coisa com uma segunda. É nesse ponto que a mente é tomada por uma névoa e entra em um estado turvo.

Penso em muitas coisas, mas não exatamente sobre o que estou fazendo. Os elementos se atraem e se repelem sem que eu entenda por quê. Mas confio que existe uma razão para que isso aconteça e procuro, com o mínimo de resistência, deixar que sigam seu caminho.

Trabalho em conjuntos, várias colagens ou pinturas de uma vez. Começo uma e quando hesito, com medo de estragar o que já fiz, passo para outra. Esse rodízio diminui o peso, atenua o medo do erro.

É sempre difícil começar um novo conjunto. Passo muito tempo nas primeiras pranchas. Algo me incomoda, sem que eu saiba o quê. Colo e descolo, faço e desfaço, cubro tudo de tinta. Trabalho por muitas horas seguidas, e sinto que estou patinando no mesmo lugar.

Duvido se ainda posso confiar no que estou vendo. Uma voz interna me diz que seria mais sensato parar, continuar em outro momento. Mas é impossível. Cada vez que começo a guardar os materiais sinto uma vonta-

de irresistível de mexer de novo, de mudar alguma coisa. É algo irritante, como uma coceira.

Tenho certeza de que vou acabar passando do ponto. Mas penso que é melhor assim do que ser cautelosa: pelo menos vou saber até onde aquilo vai. Se está sendo tão incômodo, talvez eu esteja aprendendo algo importante.

Em algum momento, a vontade de continuar trabalhando finalmente desaparece.

Olho para a imagem: é como se algo se encaixasse. Avalio o resultado, tentando descobrir se terminei mesmo. É difícil dizer, mas parece que ali não tenho mais saída. Se há algo que não ficou bem resolvido será assunto para uma próxima tentativa.

Depois dos primeiros trabalhos tudo costuma fluir melhor. Não me deparo com a exasperação inicial. Aos poucos entendo melhor para onde estou indo, ou para onde o trabalho está me levando.

Tenho usado como suporte grossas folhas de papel de algodão, que compro grandes e corto em pedaços menores. A superfície porosa absorve grandes quantidades de tinta. Usada com guache ela proporciona um aspecto fosco e intenso nas cores.

Em se tratando de pintura, a têmpera tem sido minha técnica favorita. Há uma variação nas definições do que é exatamente a técnica da têmpera, mas parece ser um consenso que ela se utiliza de um médium solúvel em água, e que permite sobrepinturas.

(Mas têmpera também é temperamento, índole, retidão, consistência. É mergulhar um pedaço de metal incandescente na água fria, preparar um falcão no dia anterior à caçada.)

Às vezes consigo acertar a cor usando a tinta pura, direto do pote; violeta de cobalto, branco de titânio, alguns detalhes em dourado. Na maior parte do tempo, no entanto, a cor tem que ser construída. É preciso passar camada sobre camada, apagando o que ficou por baixo ou formando transparências, velaturas que possibilitam o resultado desejado na camada mais superficial.

Sou atraída pela fragmentação, e pela transformação que ocorre durante o processo de fazer pinturas e as colagens. Busco a sobreposição e diferentes divisões do espaço. Tenho apreço pelas bordas, limites, molduras – o que está no entorno, à margem.

Às vezes me pergunto se isso tem relação com viver em uma megápole onde as coisas se misturam e se contrastam de forma brusca, ocasionando combinações estranhas. São Paulo tem uma beleza oblíqua. É intrincada, cheia de arestas, reflexos, rebatimentos. Por vezes recusa a se revelar; é preciso ter paciência. Vivo nesta cidade há trinta anos e sinto que pouco a conheço.

Estou no mesmo bairro há mais de duas décadas e somente agora começo a compreender como observá-lo. Vila Sônia parece ser um desses lugares que ainda não foram completamente transformados pela especulação imobiliária e gentrificação. Muitos de seus moradores são filhos de imigrantes. Estão aqui há décadas, desde sempre. Existe uma força invisível nesse tipo de bairro, um magnetismo que impede as pessoas de irem embora.

Há dez anos, se ao fim do dia quisesse jantar por aqui, as opções seriam muito escassas. Na avenida onde fica meu ateliê, no entanto, pouco a pouco tem se iniciado uma atividade fervilhante.

Agora logo na esquina há a elegante fachada de tijolos do Izakaya contrastando com os azulejos azuis e vermelhos do estabelecimento ao lado. Quando passo por ali o ambiente me parece convidativo de dia e festivo à noite. Agora é possível escolher entre três bares que abriram na Silvio Dante Bertacchi. Há também uma hamburgueria e um café meia boca que já trocou de dono várias vezes. O fato é que passou a existir um movimento alegre numa sexta, e as ruas deixaram de ser desertas.

Durante o dia há todo tipo de comércio de bairro; papelarias, quitandas, lojas de material de construção, pet shops, ateliês de costura. Há uma palpitação constante desses pequenos estabelecimentos que só cessa ao anoitecer. Quando saio de meu espaço de trabalho e caminho pela avenida penso em um arrecife de corais; em atividades essenciais, imperceptíveis e laboriosas.

Em um dia nublado saí porta afora do meu ateliê no fim da tarde, indo em direção ao correio. Caía uma chuva fina, que cobria as construções como papel de arroz, e me fazia pensar em gravuras japonesas *ukiyo-e*; os retratos do mundo flutuante.

Desci as ruas sob meu guarda-chuva vermelho, apreciando a sensação do ar livre e da umidade. Os tons da cidade estavam amortecidos, diluídos em branco. Sinto certa satisfação melancólica num dia como aquele.

Quando cheguei à Francisco Morato, quase em frente ao sacolão e ao ponto de ônibus, entrei em uma papelaria minúscula e empoeirada.

Enquanto a mulher no balcão calculava quanto custariam alguns envelopes pardos no tamanho A5, me distraí olhando os itens dispostos na prateleira atrás dela. Perto de cartolinas empilhadas estavam pendurados o que identifiquei como dois estênceis, que me lembraram o desenho entrecortado no chão do banheiro.

Perguntei quanto custava: cinquenta centavos cada. Entreguei a moeda que já segurava na mão, sentindo que havia encontrado algo que me interessava. Virei os dois pedaços de plástico vazado em várias posições, e só aí entendi o que eram: réguas escolares, gabaritos para traçar o mapa de São Paulo e o mapa do Brasil.

violeta

Uma cama estreita. Uma mesinha de cabeceira sobre a qual está uma jarra, uma bacia e uma garrafa de vidro. Um pequeno espelho e uma toalha pendurados de cada lado das quinas da parede. Duas cadeiras, uma janela, uma porta, alguns quadros pendurados na parede oposta. Uma habitação solitária, frugal, quase monástica.

O quadro era violeta, mas se tornou azul com o passar dos anos, das décadas, do século: o violeta passou por um processo de descolorização e desapareceu.

Sabemos que a pintura era violeta por dois motivos: as análises químicas realizadas pelos pesquisadores, e porque Vincent escreveu para Theo falando sobre isso – em Arles, no dia 16 de outubro de 1888.

“Meu querido Theo –

Finalmente eu estou lhe enviando um pequeno rascunho para ao menos te dar uma ideia da direção que o trabalho está tomando. Porque hoje voltei a ele.

Meus olhos ainda estão cansados, mas de qualquer forma eu tenho uma nova ideia em mente e aqui está o esboço dela. É uma tela nº 30 novamente.

Dessa vez é simplesmente meu quarto, mas a cor tem que fazer o trabalho aqui, e através de sua simplificação dar um maior estilo às coisas,

para sugerir aqui *descanso* ou *sono* em geral. Em resumo, olhar para a pintura deveria *descansar* a mente, ou melhor, a *imaginação*.

As paredes são de um violeta pálido. O chão – é de azulejos vermelhos.

O estrado da cama e as cadeiras são de um amarelo de manteiga fresca.

Os lençóis e travesseiros são de um verde limão muito luminoso.

O cobertor é vermelho escarlata.

A janela é verde.

A mesa de cabeceira laranja; a bacia azul.

As portas, lilás.

E isso é tudo – nada nesse quarto com suas persianas fechadas.

A solidez dos móveis também deve agora expressar um repouso inabalável.

Retratos na parede, e um espelho, e uma toalha de mão, e algumas roupas.

A moldura – como não há branco na pintura – deve ser branca.

Isso para me vingar do descanso forçado a que fui obrigado.

Eu vou trabalhar nela amanhã o dia todo, mas você pode ver como a ideia é simples. As sombras e o sombreado projetado são removidos; é colorida em matizes planos, simples como nas gravuras Japonesas.

Ela vai contrastar, por exemplo, com a diligência de Terrason, e o café noturno.

Eu não vou lhe escrever muito, porque amanhã eu vou começar muito cedo com a luz fresca da manhã, para terminar minha tela.

Como estão suas dores? Não esqueça de me dar notícias sobre elas.

Espero que você escreva nos próximos dias.

Um dia eu vou fazer para você alguns esboços dos outros quartos também.

Um firme aperto de mão.

Sempre seu,

Vicent”

Como é estranho pensar que esse quadro não foi concebido para ser aquilo que conhecemos: o quarto de Vincent Van Gogh com suas paredes azuis

claras, reproduzido milhares de vezes em catálogos, postais, agendas, marcadores de página; circulando através de inúmeras fotos pela internet, a partir das mais variadas fontes (institucionais ou não), e com variações de tonalidade – mas sempre azul, jamais violeta.

No *site* do Museu Van Gogh há atualmente uma reconstituição digital de como o quadro seria quando foi pintado. Pode-se comparar lado a lado o que ele supostamente era com o que ele se tornou. Partindo da premissa de que essa reconstituição está próxima daquilo que o quadro foi, e ainda que descontando toda a variação da cor entre as telas de diferentes monitores e dispositivos, é mesmo impressionante a diferença.

Se não fosse o apego à versão atual do quadro, onde o fundo é azul bem claro, e na qual está quase completamente ausente o matiz violeta, seria o caso de suspirar: *ah, que pena*.

O contraste mudou completamente. A pintura, como a conhecemos, parece retratar um ambiente banhado de luz – é um quarto matutino. Tudo está muito bem delineado; todos os elementos se sobressaem em relação ao fundo – a cama, as cadeiras, a mesinha de cabeceira, as roupas penduradas, os quadros, o espelho.

O quadro como era antes, ao menos nas projeções de especialistas e nas intenções da carta que Van Gogh escreveu ao seu irmão, sugere outra coisa.

A atmosfera violeta é estranha, e por isso mesmo instigante (talvez até mais do que a versão azul, de fato).

Se o quarto azul claro é completamente diurno, o quarto violeta indica outro momento do dia. É tentador usar a palavra *penumbra*; mas não é isso, não exatamente. A sensação é de que uma luminosidade algo difusa entra no quarto – mas ela não é suficientemente forte para clarear as paredes.

No quadro azul uma fonte externa inunda o ambiente de luminosidade. No quadro violeta parece que uma luz pulsa *dentro* dele, suspensa em uma espécie de vibração. É difícil de explicar. Como, afinal, descrever uma

cor que ilumina sem iluminar?

Nesse quadro violeta – o suposto estado original da pintura – a janela tem outro peso, outra importância, ela ganha destaque. No quadro azul ela é um elemento compositivo equilibrando-se em relação a outros. No contexto violeta ela é o prumo; o olhar é continuamente guiado para ela.

O verde da janela é discreto no quadro de paredes azul claras. Ele faz um jogo agradável com o vermelho presente na colcha sobre a cama e na mesinha de cabeceira; harmoniza-se com o amarelo intenso da madeira da cama e das cadeiras, e com o amarelo claro dos lençóis. Mas esses mesmos tons no quadro violeta se transformam numa luz filtrada por um verde de garrafa; um verde de absinto.

No momento em que Vincent Van Gogh pintou esse quadro havia, além dele, muitos pintores interessados pela cor violeta: um fascínio que se tornou cada vez mais intenso com o avanço do impressionismo. Havia a teoria de que as sombras não eram pretas ou cinzas, e sim coloridas; azuis, violetas. E o uso intensivo do violeta nas sombras, é claro, eventualmente transbordou para outras áreas das pinturas.

Havia ainda a teoria das cores complementares, tão importante para Van Gogh; nesse caso a cor complementar ao amarelo do sol, amplamente presente na pintura *plein air*, seria o violeta.

(E considerando que Van Gogh foi até o Sul da França buscando o sol, esse amarelo intenso, é de se perguntar se o violeta não estaria presente em várias de suas paisagens quando foram pintadas.)

Essa fixação pelo violeta por parte dos pintores impressionistas causava tanto estranhamento na época, que se chegou a cogitar que eles de fato viam algo que ninguém mais enxergava. Talvez fosse caso de uma histeria coletiva; talvez uma particularidade na fisiologia, uma anomalia da visão. Ou a exposição prolongada ao sol na pintura ao ar livre poderia estar criando na retina uma percepção ilusória.

O fascínio dos pintores pela cor violeta talvez descendesse também da obsessão pelo malva nas roupas do século XIX. Por muito tempo o

púrpura havia sido prerrogativa dos nobres, privilegiados, poderosos. Uma cor que era extraída a partir de milhares de moluscos *Thais haemastoma* ou *Murex brandaris* e comercializada pelos fenícios até que, com a queda de Roma, o segredo de sua fabricação foi perdido por séculos. Em 1856, a descoberta acidental do tingimento em malva por William Perkin, enquanto ele buscava sintetizar quinino, abriu caminho para a popularização de toda uma gama de tons derivados do roxo.

A maior presença do violeta na pintura está, é claro, relacionada aos avanços técnicos na produção de materiais artísticos no século XIX devido às descobertas científicas, especialmente no campo da química, e à Revolução Industrial. Houve o advento das tintas em tubo, e o pigmento violeta pela primeira vez foi sintetizado, entrando em uso por volta da década de 1860.

Mas o fato é que no século XIX houve uma febre generalizada por cores vibrantes – cores que antes eram dificilmente obtidas, mas que agora estavam disponíveis em uma ampla gama de produtos, como tecidos e papéis de parede, embora com altas concentrações de arsênico, muitas vezes letais. E o contágio do entusiasmo por essas cores – violeta, malva, púrpura – não se limitava aos pintores de vanguarda, mas era algo que se difundiu em camadas mais amplas da população europeia.

O violeta é a cor do espectro que tem a maior frequência visível ao olho humano. Em relação à simbologia, é uma cor que tem sido ligada à criatividade, imaginação, espiritualidade. Talvez Van Gogh, que se interessava pelo estudo das teorias cromáticas, estivesse atento a isso. E nesse caso, a presença do violeta mudaria significativamente o sentido do quadro.

Como é difícil admitir que ao se falar sobre cor jamais estamos falando sobre algo estático – e reconhecer que todas as pinturas, mesmo depois de concluídas pelo artista, estão em um constante e irrefreável processo de transformação.

a tempestade

Em 2019, escrevi em meu diário:

Me interessa a ideia de confinamento.

Agora em meus ouvidos uma voz sibila jocosa: *cuidado com o que deseja.*

A ideia já não parece interessante, pelo menos não agora. Estamos no quarto mês de isolamento, sem saber quantos mais virão.

Uma grande epidemia na China era tão distante que não parecia real, e certamente não me dizia respeito. Acompanhava essas notícias dispersa, como se elas fossem pano de fundo para outras mais urgentes.

Especularam que o marco zero poderia ser o Mercado Atacadista de Frutos do Mar Huanan, em Wuhan, onde eram vendidos animais selvagens para consumo humano. O desencadeamento dos acontecimentos foi relacionado aos contatos entre pessoas e pangolins, civetas, morcegos, hospedeiros de Sars-Cov-2.

Um médico tentou alertar seus colegas e a comunidade científica, mas foi calado pelo regime autoritário. Acabou infectado, e morreu pouco depois.

Quando o vírus se alastrou para outros países – e especialmente quando atingiu a Europa – passou a ter mais relevância. Ainda assim, parecia ficção. É estranho pensar como de alguma forma acreditávamos que não chegaria ao Brasil, ou que se chegasse não seria tão grave.

Lembro detalhes da última vez que estive na universidade. Lembro do sol, da blusa preta que vestia, do omelete que comi no almoço. Havia

naquele dia um burburinho constante, como uma panela formando pressão. No ônibus raros alunos usavam máscaras hospitalares, mas a maioria já conversava com uma animosidade tensa.

A noção generalizada era de que se tratava de uma doença leve. Não me sentia ameaçada. O vírus era perigoso apenas para pessoas mais velhas, diziam. E eu, obtusa, nem ao menos me dava conta de que morava com três idosos. Estava almoçando na lanchonete do Centro de Artes Cênicas, o dia estava muito ensolarado, os hibiscos floridos, tudo tão bom. Nenhum daqueles rumores parecia ter tanta importância.

Mas minha amiga, que tinha uma irmã morando na Itália, já estava muito assustada. Ela tentava enfaticamente me fazer entender a situação, a doença extremamente grave e estranha, e como o vírus se espalhava de forma descontrolada. Tudo aquilo era muito difícil de assimilar, até que ela me perguntou: “Seu pai já tem problemas de saúde, não tem?”

Naquela tarde de 12 de março de 2020, assisti uma aula no Departamento de Artes Visuais, da disciplina *Cor e cidade*. Foram abordadas as diferentes formas como a natureza se apresenta na pintura. A natureza como plano de fundo ou como sublime. A natureza como lugar inóspito à presença humana, a natureza como o lugar místico para se conectar com Deus.

Uma das obras apresentadas foi *A Tempestade*, de 1508, pintada por Giorgione. É um quadro que gerou uma celeuma de interpretações. No primeiro plano há de um lado um jovem soldado e do outro, uma mãe amamentando seu bebê. Ambos ocupam uma posição periférica, perto das bordas. O que é central, como o próprio título diz, é a tempestade que ocorre ao fundo; um céu carregado de nuvens espessas e cruzado por um raio.

A mulher que amamenta o bebê está nua. Apenas uma espécie de xale branco sobre seus ombros – e cobre quase nada de seu corpo. Ela está sentada sobre a relva, com árvores e vegetação ao fundo, e olha diretamente para o observador. O rapaz em primeiro plano está completamente vestido, e apoiado descontraidamente num bastão; ele olha diretamente para a mulher. E essa situação inusitada – a mulher nua ao ar livre e encarando o

observador, o homem vestido, a composição triangular, estranhamente me lembram *Le Déjeuner sur l'herbe*, de Édouard Manet.

Tudo nesse quadro tem algo estranho. Ao fundo uma ponte sobre um rio, algumas construções indefinidas, o raio discreto (mas em lugar de destaque, equilibrando a composição). É uma imagem que parece um aviso. Ela parece *anunciar* alguma coisa – mas o quê?

A Tempestade é uma pintura precursora na tradição veneziana da primazia da cor sobre o desenho. Ela apresenta um número mínimo de tracejados preliminares, pois Giorgione empregou um método bastante experimental. Numerosos *pentimenti* são evidentes, demonstrando como ele adaptou a ideia inicial conforme o trabalho avançava.

A palavra *pentimento*, derivada do italiano *pentirsi*, significa arrepende-se, ou mudar de ideia. *Pentimenti* são mudanças feitas durante o processo da pintura, geralmente escondidas, mas que às vezes se tornam visíveis conforme as camadas de tinta superiores se tornam transparentes. Podem ser detectadas através de reflectogramas infravermelhos ou raios X. Revelam o processo através do qual o artista desenvolve seu trabalho. Desde que me deparei com essa noção, tenho pensado que a ideia de *pentimento* não diz respeito apenas à pintura, mas é essencial a qualquer processo criativo.

Quando estávamos saindo para o intervalo da aula, um dos alunos passou mal. Bateu a cabeça e caiu, tomado por uma convulsão. Alguns alunos tentavam socorrê-lo como podiam, outros chamaram o socorro pelo celular. A maior parte de nós, no entanto, ficou paralisada, sem saber o que fazer.

Afinal o aluno conseguiu se levantar, amparado pelos outros, para chegar ao carro da segurança que o levaria até o Hospital Universitário. Foi andado devagar, trôpego, até entrar no veículo acompanhado pelo professor da disciplina. A aula terminou ali, encerrada muito antes do que era previsto.

Ficamos todos do lado de fora do prédio, acompanhando preocupa-

dos aquela movimentação. Nuvens enormes e volumosas em tons de cinza chumbo e gris de payene se acumulavam no céu; era como se elas tivessem saído do quadro de Giorgione.

(Mas o tempo não estava lindo na hora do almoço? Como poderia ter se transformado tão rápido? Talvez o quadro tenha me causado uma impressão tão forte, que acabou se plasmando às lembranças daquele dia.)

Ainda fiquei ali por um bom tempo; tomei café com colegas, trabalhei no estúdio de impressão. E aquele foi o último dia de uma época feliz de intensa vivência universitária, que durou mais de dez anos. Dali a alguns dias as aulas presenciais foram suspensas, e logo a Universidade de São Paulo seria fechada temporariamente aos alunos devido à pandemia de Covid-19.

É engraçado como as coisas ganham sentido em retrospecto. Entre os acasos parece existir um encadeamento de coincidências, como uma ordem premeditada. Quando voltei para casa, naquele 12 de março, encontrei o apartamento vazio e escuro. Cebolas e legumes picados jogados sobre a pia, um almoço em preparação largado às pressas. Algo estava muito errado. Intuitivamente, já sabia que se tratava de uma emergência hospitalar.

Hoje acordei pensando nas pinturas do acervo do Masp. Puxo pela memória a sensação de observá-las. Acho que consigo lembrar de minhas favoritas. A mulher do vestido estampado de Vuillard, a canoa rosa de Monet, a amazona de Manet, as damas em tons pastéis de Marie Laurecin, as quatro bailarinas de Degas.

O museu está fechado. Imagino o espaço completamente vazio, silencioso como uma tumba, sem observadores. Considero que há algo de triste e belo nessa ideia – uma pintura que não é observada. Gosto de imaginar que distante dos espectadores uma obra possa ter uma vida secreta, uma existência que desconhecemos.

Quase não tenho saído do prédio onde moro com meus pais e minha tia. Fiquei um bom tempo sem ir ao meu ateliê. Entrava lá apenas uma vez por semana para regar as plantas e pegar contas. Parei de pintar, embora

pensasse sobre isso todos os dias.

A cada semana parecia mais difícil pegar num pincel, ou desenhar qualquer coisa. É fácil inventar pretextos quando isso acontece: razões que justifiquem o afastamento da prática. Ainda que possam ser motivos legítimos, em geral ocultam a verdadeira raiz da petrificação. Um dia qualquer, no entanto, me obriguei a abrir meu caderno de aquarela.

Para pintar uso pastilhas, que são mais econômicas e práticas do que os tubos. Quando quero cores mais intensas, adiciono guache. Ao longo da vida acumulei alguns estojos de aquarela, de diferentes marcas. É uma coisa rara e deliciosa quando abro um novo, com os pequenos torrões de tinta intocados.

Já troquei muitas vezes as pastilhas. Algumas ficam esburacadas e terminam muito antes das outras, e então tenho que substituí-las por outras novas, que compro avulsas. É assim que descubro quais são meus tons favoritos, ou aqueles que estão entranhados em todas as outras cores.

Comecei esses cadernos como um aquecimento para a pintura em tela. Início a aquarela sem uma ideia precisa do que quero fazer, e é durante a execução que as coisas vão se definindo. Sobreponho camadas até ficar satisfeita, mesmo que para isso tenha que abrir mão do tipo de luminosidade que vem da transparência.

Fazer esses cadernos é como uma meditação. Identifico elementos que se repetem, mas com variações. Não uso as páginas do caderno na sequência. Trabalho em pontos diversos, que, conforme preencho as páginas, vão se encontrando. Há um rebatimento, uma comunicação.

Busco harmonizar as duplas como conjunto, criando um equilíbrio. Há um conforto em pintar nos cadernos enquanto não decido o que fazer com as telas.

A avenida de meu ateliê não parece mais a mesma. Os dias ficaram presos num eterno domingo. Não se ouvem os carros, as crianças da escola, os pesos da academia, os secadores do salão, as aulas de inglês noturnas.

Esses comerciantes modestos sobrevivem a cada mês, não têm condi-

ções de ficar fechados indefinidamente. As pessoas estão com medo, nunca viram algo assim. Querem acreditar no que diz o presidente: que se trata apenas de uma gripezinha.

À noite, logo a partir do anoitecer, a avenida fica erma, deserta, sem uma alma. Todos os prédios e cômodos contíguos estão vazios. Agora reconheço como todos aqueles ruídos me confortavam; era uma companhia que me passava segurança.

Numa manhã, que por acaso tive que buscar algo no ateliê, senti uma espécie de choque ao colocar a chave na fechadura. A porta exterior já estava aberta, apesar de eu ter certeza de ter trancado no dia anterior.

O portão intermediário também estava aberto. Compreendi que havia acontecido a invasão quando vi minhas telas jogadas em ângulos estranhos. Entrei cautelosa.

As gavetas estavam abertas, as coisas remexidas: sinais de uma busca. Dos males o menor; meus trabalhos não foram danificados. Tentei assimilar essa nova presença em meu ateliê, essa pessoa que entrou ali sem minha autorização. Tenho uma curiosidade estranha de saber quem foi, de conhecer sua história, como se o simples fato de ter estado ali estabelecesse um elo entre nós.

O ateliê parece diferente. Ali estão meus objetos favoritos, os mesmos frascos de terebentina, os pincéis de marta, o óleo de linhaça, o verniz de cera, o guache, os pigmentos, o pó xadrez, a cola de amido, a têmpera de ovo. Os potes de vidro e porcelana estão enfileirados na pia como sempre. A caixinha de madeira cheia de conchas continua em seu lugar na estante, e os livros permanecem tranquilos nas prateleiras.

Estão em seus lugares as peças de cerâmica ainda cruas, os cadernos, os papéis de algodão, os estênceis, as matrizes de xilogravura. Mas agora eles parecem guardar, de mim, um segredo.

Certa vez tive que chamar um electricista no ateliê. Peguei a indicação com uma amiga que também mora ali perto; o homem era amigo da família. Enquanto trabalhava ofereci água e café. Ao pegar a xícara, ele se

aproximou da janela, que dá para os fundos de uma escola. Começou a contar que já havia estado naquele cômodo antes, quando era ocupado por um consultório de dentista. E que havia estudado naquela escola no início dos anos 1970, quando adolescente. Mas então a Vila Sônia era outra; ainda em parte formada por chácaras, cheia de árvores onde ele subia com os amigos para apanhar frutas. Ainda não havia prédios. Antes, ele me disse, ali era um lugar muito melhor.

Fiquei desconcertada – pois eu era um desses invasores. Mudei para a Vila Sônia quando criança, para morar num dos primeiros prédios da região. A vista da sacada da sala se estendia sem nenhum obstáculo. Em frente havia um terreno baldio, onde vivia um homem com seu garrafão de vinho e algumas galinhas. Depois limparam o terreno, e construíram a igreja dos mórmons.

Agora me vejo continuamente indo até a sacada, as janelas, vasculhando a paisagem em busca de sinais de movimento, de mudanças, de vida. Observo os moradores dos apartamentos do prédio em frente, confinados como eu. Começo a conhecer suas rotinas. Sei que horas fazem exercício, faxina, quando um gato se postará entediado na janela; sei quais são aqueles que me acompanham nas noites de insônia.

Uma única pitanga apareceu na arvorezinha que fica na sacada do apartamento. É intensa e translúcida, lembra um glóbulo de sangue, reluz como uma pedra polida sob o sol. As folhas produzem desenhos de sombra no meu colo. Imagino que estou sob uma árvore muito maior, fantasio que estou caminhando num bosque.

Uma noite sonhei com a pandemia. Misturei Covid-19 com peste bubônica: figuras cobertas por mantos circulavam, usavam máscaras feitas de couro, com formato de longos bicos de pássaro. O cenário era uma catedral gótica, os arcos subindo até perder de vista. Havia livros abertos sobre pedestais. Continham iluminuras? Talvez. Sei que havia muita cor nesse sonho. Mas a cor não estava nos livros, e sim no espaço.

Depois o dia amanheceu lindo outra vez, o céu azul cerúleo. Tomei

sol enquanto lia entre os lençóis.

Há quem diga que no Brasil não há diferença entre as estações do ano. Mas sinto essa luz dourada do outono, esse sol que não queima; abraça. Da mesma forma, conheço as noites frias de junho ou o ar de dezembro – um ar morno e ventoso, úmido, anunciando chuvas e o final do ano, o fechamento de um ciclo.

A janela do meu quarto dá para uma casa. Há um pátio de cimento e um enorme jardim. Quando cheguei aqui, um senhor idoso cuidava de tudo: da estufa, das árvores, dos cães, das orelhas de elefante, das tigelas de água e quirera para as rolinhas.

Acompanhava seus afazeres no jardim, como se tudo aquilo fosse meu. Sofri quando o abacateiro foi derrubado durante uma tempestade. Observei aquele senhor andando com as mãos nas costas, pacientemente avaliando o estrago.

Não sei dizer quando, mas em algum momento ele deixou de aparecer. Em seu lugar às vezes vinha uma senhora.

Pouco a pouco se operou uma transformação. A horta desapareceu, a estufa virou um depósito. Não há mais tigelas terracota abastecidas para os pássaros. Os caminhos bem desenhados desapareceram, tomados pelo mato.

De início a sensação era de um desolado abandono. Sem ter quem a detivesse, no entanto, a vegetação cresceu com uma força descontrolada, luxuriante. Bananeiras, em que eu nemreparava antes, se alçaram a uma altura vertiginosa. As folhagens misturaram-se entrelaçadas, assumindo ares de selva.

As árvores frutíferas produzem em abundância, ano após ano: amoras, goiabas, caquis avermelhados que atraem morcegos. Os pássaros aparecem em profusão: sanhaços, sabiás, maritacas, bem-te-vis. E sabe-se lá mais o que há oculto ali. O jardim se tornou indomável, com existência própria.

Na próxima estação já não estarei mais aqui. Minha vida mudará em breve. Vou mudar de casa, de ateliê e bairro. Estou me despedindo da janela

de meu quarto, dessa vista que me pertenceu por mais de vinte anos.

Imagens de satélite têm revelado mudanças na atmosfera durante o período de isolamento, significativas diminuições nos níveis de poluição.

Os canais de Veneza estão translúcidos, as gôndolas estáticas, é possível ver através deles medusas e peixes prateados. No parque de Nara, cervos deitam sob as cerejeiras em flor.

Animais selvagens estão adentrando nas cidades, desfrutando da ausência dos humanos.

Estou me dispersando. Para explicar tudo isso seria preciso método e foco, me ater aos fatos. Mas sou descontínua demais, e basta que comece a escrever para sentir que é uma invenção.

vivo-morto-vivo

“A única chance que uma presa tem, se ela tiver sorte, é a autodefesa.” – introduz o narrador.

A cena inicia com um coioote andando à beira de um riacho, ladeado por um leito de seixos redondos. As cores do vídeo são pouco contrastadas e não muito definidas; há uma tonalidade castanha que perpassa a paisagem, e uma espécie de granulado denota uma película analógica.

O coioote é essa estranha mistura de lobo e raposa. Um pouco magro demais, os olhos vulpinos, mas o focinho canino, a pelagem lembrando uma tonalidade alaranjada, mas estancada num tom indefinido – mais acinzentado, mais apagado; cor de burro quando foge.

A câmera foca num gambá que está na beira do riacho. Seu focinho alongado tem a ponta rosada, os olhos são escuros e miúdos; a pelagem cinzenta e arrepiada, terminando em uma cauda pelada. Ele lembra uma ratazana. O animalzinho fareja aqui e ali, entre as pedras e o mato seco que rodeiam a água.

“A primeira opção do gambá, como de outros animais, é tentar se esconder” – prossegue o narrador.

O gambá se dirige apressadamente, no seu andar desajeitado de patas curtas, para o meio do matagal.

“... mas dado o senso de olfato do coioote, essa técnica não é de muita serventia.”

A câmera se volta então para o coioote, que imediatamente segue pelo mesmo caminho.

O som que o coioote emite é de um cachorro, especialmente quando se dedica à perseguição do gambá – emite alguns grunhidos uivados que lembram um cão de caça. Ele se enfia no meio do mato, e sem grande dificuldade consegue arrastar o gambá para fora, sacudindo energicamente o corpo roliço que está firmemente preso entre suas mandíbulas.

Um segundo coioote observa cobiçosamente a caçada executada com tanto êxito, e em um espaço tão curto de tempo.

“O primeiro coioote, no entanto, parece ter perdido seu apetite.” O animal de fato rodeia o corpo inerte do gambá, farejando de todos os lados, parecendo um tanto confuso e desapontado.

A câmera focaliza o gambá largado sobre os seixos, a boca rosada aberta e com a língua meio de fora, os olhos fixos, o corpo rígido e inerte em completo abandono num ângulo estranho – o perfeito cadáver de gambá.

“A maioria dos predadores precisa do estímulo da resistência para incitá-los a matar. E do ato de matar para induzir a comer. Um corpo inerte não inspira muito interesse.”

Os dois coiootes farejam mais um pouco o gambá e depois saem trocando alegremente, como se nada houvesse acontecido.

A câmera dá então um close no rosto do gambá, que ainda está na mesma posição. Uma mosca pousa no canto da boca aberta, é possível ver em detalhe a dentição pontiaguda, a umidade da língua pendente.

No entanto, à medida que a câmera se mantém fixa, é possível identificar o movimento muito sutil de sua respiração – o fluxo de ar que sai de sua boca e espanta momentaneamente a mosca, e mexe muito de leve os bigodes; as narinas abrindo e fechando. Uma bolha de muco infla até o limite e estoura.

“...mas o gambá ainda está respirando, e na verdade só está se fingindo de morto, até que o perigo tenha passado.” “Não é apenas fingimento;

é algo como um estado de choque.”

O que o gambá executa é uma auto mimese; um mimetismo do próprio estado de morte. Como um desmaio, é uma resposta involuntária que deixa o animal num estado inconsciente, não responsivo: ele não sente, e nem mesmo se tiver seus ossos quebrados vai reagir. Mesmo depois de passado o perigo, ele pode demorar ainda várias horas para voltar ao normal.

Esse tipo de mecanismo de sobrevivência é chamado de tanatose ou letissimulação e pode ser utilizado tanto pelas presas para desencorajar predadores, quanto pelos predadores para incentivar a aproximação das presas. Como tantas vezes acontece na natureza, é um jogo entre ser e parecer, onde às vezes é difícil dizer o que é o que.

O gambá está morto-vivo ou vivo-morto? Que estado é esse entre ser e não ser, estar e não estar? Esse entremeio, de estar entre – o estado limítrofe, entre aqui e lá. O congelamento dos sentidos, o último recurso; a paralisia, o não sentir. O gambá morre de forma tão convincente, que convence a si mesmo.

Sua performance é impecável – muito bem podia ser um gambá atropelado, estatelado na beira de uma estrada. E há certa beleza na pose teatral. Algo que lembra naturezas mortas; coelhos pendurados, faisões e cisnes esparramados pela mesa, os pescoços pendendo numa boa composição. Mas há algo repugnante também, como flagrar um pombo decompondo na calçada – o misto de recusa e curiosidade que causa observar um cadáver.

A ironia é que o artifício que o gambá usa para enganar a morte, é tornar-se morto por um breve espaço de tempo.

Novamente o close no rosto do gambá – seus olhos repentinamente recobram vida, expressão. Ele cautelosamente retoma o controle de seu corpo, parecendo um pouco abatido, recuperando o fôlego na foz de seixos rolados.

branco

Em 1654, Carel Fabritius – o mais promissor aluno de Rembrandt Harmenszoon van Rijn – morreu aos trinta e dois anos no incêndio da grande explosão do depósito de pólvora de Delft. Da meia dúzia de suas pinturas que sobreviveram, *O Pintassilgo* é talvez a mais conhecida. Uma pequena tela de 33,5 centímetros de altura por 22,8 de largura.

O Pintassilgo está hoje no Museu Mauritshuis em Haia, que foi construído no século XVII como a residência do Conde Johan Maurits de Nassau-Siegen. Há no acervo obras naturalistas de Albert Eckhout e Frans Post: *Estudo de Duas Tartarugas Brasileiras*, *Vista de Itamaracá*. Cenas que têm algo de familiar, mas ao mesmo tempo filtradas por um olhar que vem de fora; acostumado com outros animais, paisagens, luminosidade.

Mas o que, eu me pergunto, faz de *O Pintassilgo* um quadro tão gracioso? Porque ele imediatamente chama a atenção, mesmo dentre outras fabulosas pinturas de animais do barroco holandês?

Primeiro há sua enganosa simplicidade; a composição não tão usual, e o respiro branco completamente vazio em volta – mas ainda assim carregado de informações. Uma caixinha de madeira azul (seria um comedouro?) está afixada na parede, assim como dois poleiros circulares, como argolas de metal. O pintassilgo está empoleirado no mais alto, e encara o observador. Ele parece um pouco acuado contra a parede, ou ao menos um pouco solitário em meio ao branco. E é justamente esse branco

que define toda a composição através do negativo da imagem, em um perfeito equilíbrio, dando peso à figura do pássaro.

A forma de seu pequeno corpo é encantadora, e a plumagem parece macia. Ele está preso por uma correntinha muito delicada, que vai do poleiro até uma de suas patas. Para nós pode parecer cruel esse modo de manter um passarinho cativo – talvez até pior que uma gaiola. Mas seja como for, na época pintassilgos eram animais de estimação populares, e até aprendiam alguns truques.

A palavra em inglês para pintassilgo é *goldfinch*; o que, numa tradução literal, seria algo como *tentilhão dourado*. E, de fato, há um desenho na borda da asa do pássaro que parece dourado, especialmente como está representado nessa pintura. A asa é retratada com tinta amarela bem grossa e arranhada com o cabo do pincel. Ela oscila num movimento onde se torna asa e em seguida se torna tinta. Uma característica que lembra alguns dos melhores momentos de Johannes Vermeer – como acontece, por exemplo, em *A Rendeira*, nos fios vermelhos e brancos que pendem da almofada de costura.

Após seu treinamento, Fabritius rapidamente assumiu um estilo pessoal. Em *O pintassilgo* a execução das pinceladas e a tinta pesada, pastosa, vêm de Rembrandt. Fabritius, no entanto, colocava figuras escuras sobre um fundo claro, sendo que o oposto é característico de seu mestre; o claro-escuro de tons quentes é transformado em uma atmosfera diurna, composta por cores frias e prateadas. Por isso, Carel Fabritius costuma ser considerado o elo entre Rembrandt e Vermeer.

O branco de chumbo utilizado em *O Pintassilgo* era a única cor a óleo branca amplamente disponível para artistas até a metade do século XIX. Misturado ao óleo ele tem boas qualidades de pincelamento e é notável por sua opacidade e poder de ocultamento, assim como por suas características tonais agradáveis. Seus defeitos são a ação venenosa e sua propriedade de tornar-se marrom quando exposto aos gases sulfúricos. É adequado para o uso artístico somente quando protegido por óleo, verniz ou sobrepintura; nesse caso, produz películas de tinta duráveis.

A melhor variedade branco de chumbo é feita pelo processo *Velho Holandês* – que foi chamado assim, pois na época de Rembrandt os holandeses eram extremamente renomados na Europa por seu branco de chumbo. Para obtê-lo, tiras de chumbo eram suspensas em vinagre em jarras terracota, que eram então enterradas sob estrume de cavalo por muitas semanas. Isso levava à corrosão do metal na forma de um pó branco; o branco-de-chumbo.

Rembrandt se utilizou tanto do manuseio excepcional como das características óticas do branco de chumbo para alcançar diversos efeitos pictóricos, tão magistralmente descritos no *Rembrandt* de Jean Genet: esses efeitos de fato lembram filigranas preciosos ou feridas da epiderme, ou ambas as coisas. Estão presentes na pele de muitos dos retratos, mas também nas carnes do boi esquartejado, ou no dourado das vestimentas de *A Noiva Judia*. Os quadros de Rembrandt são em geral constituídos por um fundo escuro, e um foco de luz, onde o branco de chumbo opera com toda sua força.

Em Vermeer, o uso do branco é também fundamental, mas de forma quase oposta à Rembrandt: os ambientes são claros, iluminados por uma luz suave e uniforme; diurna. Em *A Leiteira* – provavelmente um dos exemplos mais conhecidos – uma mulher está próxima à janela, os olhos baixos, derramando leite de uma jarra para uma vasilha de barro. Como em *O Pintassilgo*, eu acredito, um dos pontos mais fortes desse quadro é o negativo da imagem. O vazio atrás da moça, onde a luz fria que entra pela janela bate na parede, é que proporciona um equilíbrio tão agradável à imagem. E o ponto onde o branco da parede se encontra com o branco do gorro da leiteira talvez seja um dos momentos mais belos dessa pintura.

Em *Moça com Chapéu Vermelho*, no entanto, ocorre uma situação bem menos usual nas pinturas de Vermeer: uma moça se encontra na penumbra. E, como o pintassilgo, encara diretamente o observador. O branco nesse quadro entra como luz, mas de forma completamente diferente de Rembrandt: é um fecho difuso, de fonte externa, que adentra no ambiente,

embora a janela esteja fora do enquadramento. Neste caso, o branco se manifesta sobretudo nos reflexos, que acontecem de maneiras distintas de acordo com a materialidade representada: a umidade dos lábios, a pele lisa do nariz, o brilho prateado dos brincos de pérola, a maciez do veludo azul do vestido, o tecido branco da gola – tão leve que é transpassado pela luz.

Apesar de sua toxicidade, o uso do branco de chumbo não foi substancialmente substituído, pelo menos até o início do século XX. Isso se deu tanto à falta de alternativas viáveis em termos de produção quanto pela própria preferência generalizada dos artistas por esse tipo de branco. O branco de zinco e o branco de titânio surgiram no século XIX como alternativas ao branco de chumbo, e são os principais brancos em uso ainda hoje. E, embora eles possam à primeira vista parecer enganosamente similares, suas propriedades são muito diferentes.

O branco de zinco começou a ser comercializado com o nome branco da china para o uso em aquarelas a partir de 1834, mas já era produzido na França desde o final do século XVIII. É um pigmento sintético inorgânico, bastante translúcido, e muito mais quebradiço que o maleável branco de chumbo. Ele é menos opaco e apresenta um tom mais frio; azulado.

Já o branco de titânio, ou dióxido de titânio, somente foi produzido com êxito a partir do início do século XX. Também é um pigmento sintético inorgânico e sua principal característica é o grande poder de cobertura; ele é o branco com mais opacidade e poder de tingimento. Comparado com o branco de zinco, sua tonalidade ao ser misturado com outras cores é mais neutra ou quente.

A decisão entre usar branco de titânio ou branco de zinco, portanto, depende das intenções do artista (e de estar bem informado sobre os materiais que está usando). O branco de zinco possibilita o uso de transparências e um maior controle; e ele favorece pigmentos com essa mesma característica translúcida, como quinacridonas, phthalos e hansas. Já o branco de titânio possibilita uma cobertura densa, opaca, mesmo quando pouca tinta é utilizada.

É interessante pensar como ao longo da história da arte varia o uso que os artistas fazem do branco – algo que está, é claro, associado à história dos materiais. No século XIX, o advento das tintas a óleo em tubo foi absolutamente essencial para que pudesse existir o impressionismo, tanto em aspectos poéticos como logísticos, e dentro desse contexto o branco tinha uma importância protagonista. Ele que possibilitava os tons pastéis tão caros àqueles artistas; e dava corpo às nuvens, à fumaça do trem, à espuma do mar nas marinhas, à saia das bailarinas, à neblina da manhã, ao vestido das moças nos parques, aos lençóis e toalhas nos bordéis.

Ao longo do século XX, o branco continuou sendo muito importante e mesmo predominante na obra de muitos artistas. Os *grids* de Agnes Martin me vêm à mente como um dos primeiros exemplos, talvez porque expressem com tanta potência a espiritualidade e transcendência contida no branco. Ou então as colagens de Robert Rauschenberg, que exemplificam um importante uso do branco para os artistas modernos e contemporâneos: o branco como instrumento de apagamento deliberado. Esse apagamento parcial tem sido um recurso expressivo recorrente para muitos; em maior ou menor medida ele deixa entrever o que está por baixo, mas muda o sentido da imagem, muitas vezes a transformando apenas em textura.

As paredes brancas nas pinturas holandesas do século XVII, é preciso dizer, nunca são do branco esterilizado do cubo branco, tão adotado pelas galerias de arte no século XX. É uma cor que tem a qualidade calorosa do branco de chumbo. Mais do que isso, nessas pinturas frequentemente são emuladas as *imperfeições* de uma parede: manchas de sujeira, rachaduras, descascados, marcas de prego. São esses detalhes, tão cuidadosamente adicionados, que proporcionam a incrível naturalidade à representação, à descrição – e adicionam um interesse próprio a essas superfícies.

Todas essas maravilhosas imperfeições das paredes nas pinturas holandesas do século XVII me levam a lembrar do conto de Virginia Woolf *A marca na parede*, que sintetiza muito bem como esse tipo de informação

visual pode despertar uma infinidade de coisas na imaginação. Sentada, lendo em frente à lareira, a narradora identifica uma marca na parede na qual não havia reparado antes. E, sem se dar ao trabalho de levantar-se, se põe a divagar sobre o que poderia ser aquilo. Um prego? Um montículo de sujeira? Aquela simples marca escura faz com que seus pensamentos construam arcos espiralados, misturando variadas reflexões que passam pela arte, pela história, pelas impressões a partir da janela de um trem, ou de dentro do metrô. (No fim das contas, no entanto, a marca na parede não era uma marca na parede, e sim apenas um pequeno caracol.)

O branco tem em si uma carga simbólica de espiritualidade, de associações nobres e elevadas. É muitas vezes relacionado à luz, e aos novos começos, a um papel ou tela em branco; é a cor da ideação, da idealização. Quando pintou *Composição Suprematista: Branco sobre Branco*, em 1918, Kazimir Malevich tinha em mente esse tipo de associação; ele via o branco como a cor do infinito, e o relacionava a um mundo utópico de formas puras. E talvez essa seja mesmo uma das principais chaves do branco: evocar um espaço indefinido, um respiro que abre caminho para o que está por vir.

Mas o branco também pode ser o oposto disso. Ele carrega em si a carga de indizíveis histórias de violência, de exclusão, de higienização e assepsia que levam à aniquilação. E até que ponto as associações positivas do branco não se devem a privilégios da branquitude é difícil dizer, pois o branco pode ser apagamento de outra coisa. Afinal, o branco é esquecimento, seja ele intencional ou não. O branco lembra também do vazio assustador das doenças mentais, dos distúrbios neurológicos, da demência: o nada, que é também a morte.

névoa

Hoje amanheci de pedra. Granito, mármore, jaspe. Hoje sou uma obsidiana negra, de preto profundo e polido, que reflete como laca tingida. Hoje sou o âmbar amarelo e translúcido, puxando para o vermelho. A ametista violeta, os cristais pontiagudos.

Sou essas pequenas gemas, empilhadas em lojas de artigos do Oriente cheirando a incenso, ou nas barraquinhas das feiras de artesanato que acontecem nos fins de semana. Pedrinhas tão inocentes e prosaicas, vendidas a preços módicos, entregues em pequenos envelopes de papel pardo. Etiquetas explicam seu potencial místico, cheio de promessas: citrino para energias positivas, cornalina para vigor sexual, jade para fertilidade, olho de tigre para proteção, fluorita para artrite, granada para combater infecções do sistema circulatório e ativar a imaginação. Há uma pedra certa para cada chakra. Mas após o entusiasmo inicial, elas vão passar anos esquecidas no fundo de gavetas. Acabarão desaparecendo em meio a uma variedade de objetos obsoletos durante uma mudança de residência, ou após a morte de seus proprietários. Enquanto cumprem seu destino de pouco prestígio, é difícil lembrar que um dia já foram magma.

Hoje sou o cume do Everest, onde os alpinistas morrem congelados e são encontrados décadas depois, os corpos ainda intactos. Sou a cordilheira dos Andes, onde o ar fica muito rarefeito; onde para acalmar erupções vulcânicas eram sacrificadas adolescentes incas - depois esquecidas por

séculos em posição semifetal. Aqui não há ninguém. Mal se enxerga alguma coisa através da neve, névoa e neblina. Uma vicunha caminha com obstinada paciência, um condor atravessa o céu, arbustos se agarram como podem nas encostas áridas, mas é só.

Sou uma preguiça pré-histórica, extinta. Tão vagarosa que diminutos organismos têm tempo de crescer na pelagem de minhas costas: algas verdes e cianobactérias, por exemplo. Eu me livraria delas se pudesse. Mas isso envolveria um esforço enorme. Cada movimento me custa muito. Não; melhor guardar as energias apenas para o essencial. Fincar as garras nos galhos das árvores mais próximas, mascar pensativamente folhas de alto teor tóxico, descer a cada sete dias para fazer as necessidades no solo. Mas as preguiças pré-históricas eram assim tão lentas? Esqueletos e fezes fossilizadas levam pesquisadores a dizer que elas tinham tamanho gigantesco, e comiam carne. Talvez nem se pendurassem em árvores. Hoje sou então esse processo evolutivo inverso, que através de imperceptíveis e contínuas mudanças leva à implosão: um animal imponente e carnívoro, se torna um pequeno herbívoro, incapaz de se movimentar numa velocidade razoável, nem mesmo se sua vida depender disso.

Hoje sou a gruta do Maquiné, formada num processo de milhares de anos e que continua, lento e silencioso, gota a gota. Turistas entram cobertos de equipamentos de proteção, pisando com desajeitada cautela o solo escorregadio. O guia para em determinados pontos do trajeto e oferece explicações. Revela que um dia aquilo tudo já foi um oceano, explica o processo de formação dos sete salões, descreve como Peter Lund fez suas explorações, escavando fósseis que depois foram enviados para a Dinamarca. Guimarães Rosa pisou por ali; ficou tão impressionado que escreveu um poema. Os visitantes perambulam por um par de horas nos salões esvaziados de ossadas, tentando absorver todas aquelas informações, querendo registrar tudo com seus celulares. Mas há naquele lugar algo impossível de ser explicado, mesmo com toda a ciência envolvida. O guia aponta para as formações com sua lanterna e sugere que elas parecem com um morcego,

um elefante, um dente. De fato elas sugerem imagens familiares, mas são só espectros, que se desfazem no segundo seguinte; e elas voltam a ser algo indizível. São formas disformes, impossíveis, absurdas. Uma iluminação suave foi fixada em determinados pontos do chão. Ela gentilmente afasta o breu mais profundo, mas ele ainda está lá, nos pontos mais altos do teto, nos recônditos, atrás das elevações.

Ele persiste por trás das vozes e dos risos nervosos. Fala-se através de sussurros ao entrar em uma caverna; seja por causa do eco, ou porque há um clima permanentemente austero lá dentro. E uma gruta é muito pior que uma catedral nesse sentido, pois é absolutamente indiferente aos pecados, à culpa, aos pedidos desesperados, ou qualquer outro de nossos assuntos.

Hoje sou as imagens sacras do barroco mineiro, expostas às intempéries por séculos, corroídas pouco a pouco pela acidez da chuva. Sou um seixo rolado, minha superfície é lisa e porosa, de tanto ser levada pela correnteza do leito do rio perdi minhas arestas. Sinto uma gastura tão extensa, que não cabe na minha duração humana.

Acordei como a escultura da mulher seminua no fundo da Pinacoteca. Uma ninfa ou personagem da mitologia grega, pouco importa, aquela é uma ala de artistas obscuros e esquecidos, ninguém está prestando muita atenção. Às vezes passam grupos de alunos uniformizados e barulhentos, mas eles estão sempre apenas de passagem, indo em direção às obras mais importantes. Sou essa figura, mais marmórea que o próprio mármore, em sua rigidez neoclássica. Supostamente esta deveria ser uma pose relaxada, mas cada movimento é estudado demais; como se ela estivesse numa sala de visitas, consciente de que é observada. O segurança do museu confere as horas com enfado; são aqueles minutos intermináveis antes de encerrar o expediente, se enfiar num ônibus, voltar para casa. O sol modorrento do fim da tarde já alcança o fundo da galeria. O tempo é essa matéria pegajosa e disforme, elástico como chiclete. E ainda assim, passa em estocadas. Agora mesmo o sol estava batendo aqui na entrada da sala, e agora já está lá no fundo. Para onde foram esses intervalos? Esses trechos de tempo entre

o sol estar aqui e estar lá são misteriosos, insondáveis. O segurança solta um sonoro bocejo; não há ninguém por perto para ouvir, exceto a mulher de mármore. Ela bocejaria também se pudesse - talvez também se esprenguísse, e coçasse uma das nádegas expostas. Que tédio profundo. Está cansada de ficar com os peitos tão empinados, o pescoço perfeitamente empertigado, como se estivesse num lugar muito importante. Durante toda a tarde foi incomodada por um mudo enxame de abelhas, e esse zumbido abafado a tornou completamente incapaz de ouvir os próprios pensamentos.

A sala está ficando mais escura, aos poucos ela é envolta pela penumbra. O dia está acabando, o dia está perdido. Então, agora o melhor é que tudo acabe mesmo.

O gato dorme enrodilhado no sofá, formando um círculo perfeito. É como se todo o universo estivesse contido nesse gato adormecido. Seus olhos são duas fendas, que às vezes ele abre com preguiça, revelando íris de um azul cristalino, entrecortadas por fissuras. Dentro dos olhos do gato estão cumes e encostas de montanhas geladas e, caso não tome cuidado, posso me perder lá dentro. Em câmera lenta, ele se senta ao modo de uma esfinge. E me encara impassível, estático, como se estivéssemos num jogo; perde quem rir primeiro ou desviar o olhar. Então ficamos os dois muito sérios, nos encarando mutuamente, não sei por quanto tempo, mas já está quase escuro, e já quase não vejo o gato, apenas seus olhos, que brilham como faróis.

Hoje eu sou as conversadeiras de Camille Claudel: inclinadas umas sobre as outras, sentadas em bancos estreitos, cochichando segredos no fundo da sala de ônix verde. Ou aquelas diminutas figuras de bronze, as três de mãos dadas, esperando o fictício rebentar de uma onda, eternamente suspensa sobre suas cabeças. Quem sabe aquela mulher solitária, olhando as últimas brasas da lareira, a testa encostada na pedra fria.

Há, de fato, uma friagem que se recusa a ir embora. Ela está incrustada no meu crânio, mesmo depois de um banho escaldante, inalação com Vick Vaporub, e incontáveis xícaras de chá de hortelã. O frio está ali, eu

posso sentir. Ele está entranhado nas solas dos meus pés, nos seios de minhas faces. Ele forma pressão por dentro, como uma panela chiando

Hoje sou aqueles primeiros mergulhadores, há 5000 anos, que desciam fundo para coletar esponjas e corais vermelhos, ou resgatar tesouros em naufrágios. Sinto o peso das dezenas de metros de água acima de mim pressionando meus ouvidos, enquanto desço rapidamente em uma espécie de queda livre. Sou os primeiros escafandristas, que tinham mais mobilidade e tempo para ficarem submersos, e podiam observar as coisas um pouco melhor. Desço mais 10, 20, 30 metros. Sou tomada por uma euforia, uma embriaguez de nitrogênio. Meus reflexos se tornam cada vez mais vagarosos, e meu raciocínio falha. Começo a ver seres abissais: um peixe-ogro, carambolas-do-mar, medusas aos montes, todos emanando desenhos bioluminescentes, suas cores neon brilhando em meio à escuridão. Eles deveriam estar muito mais no fundo, quilômetros abaixo da superfície. E eu gostaria de ficar ali e desfrutar do espetáculo luminoso, mas sei que é hora de voltar. Preciso subir pouco a pouco. Vou levar horas no processo; caso contrário meus pulmões explodiriam.

Hoje seria absurdo pensar que já desenhei e pintei livremente, sem medo. Agora seria inútil pegar um lápis: ele queimaria minhas mãos como um pedaço de metal incandescente.

O sol se foi, agora só falta passar pelas primeiras horas da noite. Vou cantarolar mentalmente a primeira estrofe de “Se essa rua fosse minha” (a única que sei de cor) até adormecer. E cair num sono fundo, sem sonhos.

Quem sabe amanhã acordo outra coisa.

fantasia

Fantasia começa com uma cortina se abrindo, como se estivéssemos no teatro. Os pedestais das partituras e o lugar elevado onde irá se posicionar o maestro estão na penumbra, com uma luz azulada ao fundo. Sombras projetadas na parede sugerem uma arpa, a silhueta de um violoncelo. Os músicos entram em cena carregando seus instrumentos.

O apresentador sobe ao palco; ele diz que o que nós vamos ver são “desenhos, imagens e histórias que a música inspirou na mente e na imaginação de um grupo de artistas”.

(Sua voz é pomposa, e o ritmo de seu discurso teatral – mesmo que não se soubesse que *Fantasia* é de 1940, seria possível supor que a gravação pertence às primeiras décadas do século XX.)

Esclarece que existem três tipos de música em *Fantasia*. “Primeiro há o tipo de música que conta uma história definida. Também há o tipo que, embora não possua enredo específico, cria uma série de imagens mais ou menos definidas. Finalmente, há um terceiro tipo: música que foi composta apenas pela música. O número que abre nosso programa *Fantasia*, *Tocata e Fuga* é uma música do terceiro tipo, aquilo que chamamos de música absoluta. Até o título não tem significado, além de descrever a forma da música.”

“Você verá na tela uma montagem de todas as imagens abstratas que poderiam passar pela sua mente se você estivesse em uma sala de concertos ouvindo esta música.”

Tocata e Fuga em Ré menor de Johan Sebastian Bach é, portanto, a primeira música de *Fantasia*. Começa com o maestro na contraluz, e as sombras dos músicos projetadas na parede por luzes coloridas – principalmente azul, violeta, vermelho e amarelo.

A silhueta negra do maestro contra o vermelho. E então um céu de nuvens diáfanas onde acontecem pequenos lampejos de luz, seguindo o ritmo dos violinos. Um espaço indefinido que continuamente muda de cor, e é atravessado por elementos abstratos, que muitas vezes remetem a instrumentos musicais – cordas, arcos.

Lampejos de luz, contínuas mudanças de luminosidade, de tonalidade e saturação da cor, acompanhando o ritmo da música. Existem sugestões de paisagem – céu, colinas. Mas é sempre um espaço etéreo, vago, desabitado.

Jogos de luz e sombra em movimento sobre volumes. Uma linha correndo sinuosa como caligrafia pela tela. E também formas que lembram arquiteturas – arcos como os de uma catedral, facho de luz que remetem ao sagrado.

Mas ao longo de toda a animação, de fato, não se estabelece nenhum tipo de narrativa – não existem personagens, não existe começo, meio e fim; apenas formas e cores interagindo com a música, em contínuo movimento. Pinturas atravessando a tela, conectadas talvez como variações de um mesmo tema.

Walt Disney jamais fez algo tão experimental e desprovido de enredo quanto isso - nem antes nem depois. Apenas música associada a imagens quase completamente abstratas.

As tardes que passei na penumbra da sala de casa assistindo *Fantasia*, foram um de meus primeiros e mais importantes aprendizados sobre imagem, forma, cor. Especialmente a primeira animação, feita a partir de *Tocata e Fuga em Ré Menor*, pois ela se comunicava profundamente com a forma de observar o mundo na primeira infância, onde os limites entre figurativo e abstrato eram muito difusos.

Figuração e abstração eram menos uma característica, do que um

estado transitório. As coisas passavam de um estado figurativo para um estado abstrato, ou de um estado abstrato para um estado figurativo com muita naturalidade e fluidez.

A tomada continuamente se convertia num rosto, e depois voltava a ser tomada outra vez. As roupas jogadas na cadeira à noite, no quarto escuro, podiam assumir contornos monstruosos; as cracas e conchas esburacadas se transformam no vilarejo de um povo diminuto; e, é claro, havia o tradicional jogo de encontrar figurações nas nuvens.

Mas o oposto também podia acontecer com frequência. Era aquele momento em que as ilustrações dos livros infantis nem sempre se apresentam com o sentido intencionado pelos adultos. E se esse sentido estava presente, ele facilmente se dissolvia, dando origem a outros. Uma ilustração que se pretendia figurativa se estilhava numa abstração, que muitas vezes dava origem a novas figurações.

Para uma criança que ainda não domina (ou foi dominada) pelos códigos visuais, pode ser frustrante ser contrariada em suas convicções – afinal, aquilo que ela está vendo é tão (ou mais) interessante quanto o que foi inicialmente proposto; e é uma hipótese tão válida quanto qualquer outra. Determinados segmentos de *Fantasia* – especialmente os primeiros – parecem trabalhar muito bem com essa ideia: o caráter fluido e transitório da imagem, sua capacidade de continuamente metamorfosear seus sentidos.

Nas animações feitas a partir da *Suíte do Quebra Nozes* de Piotr Ilitch Tchaikovski, por exemplo, há uma constante antropomorfização das plantas. O que se comunica muito bem com as brincadeiras infantis de transformar elementos orgânicos do jardim – flores, folhas, galhos, pedras – em personagens através apenas da sugestão de suas formas.

Há uma cena de flores caindo na água, onde há um jogo de reflexos. Elas viram do avesso, e se convertem em bailarinas rodopiando sobre a água – mas é uma antropomorfização que é apenas sugerida. Em seguida a *Dança Russa*: os cravos, eclodindo numa dança rápida, energética, colorida.

Fadas com asas de libélula despertam preguiçosamente ao início da

Valsa das Flores. Saem voando através da folhagem cuidadosamente desenhada, e ao seu toque as plantas tornam-se gradativamente douradas. Folhas alaranjadas desprendem-se das árvores e flutuam ao som da música de Tchaikovsky. Bagas se abrem e delas saem sementes, que caem delicadamente até o chão, como damas de vestido rodado.

Na *Dança da Fada do Açúcar* o cenário é tão importante quanto a ação que transcorre nele. A sensação que se tem é que, de fato, as folhas e flores também são protagonistas. Às vezes como silhuetas contra a luz, às vezes como um plano de fundo. A graça encantadora dessa animação – uma cena noturna num bosque, iluminada apenas pelo halo das fadas – está na contraposição de focos de luminosidade e escuridão. Samambaias retorcidas, dentes de leão, flores que pendem como sinos. Cogumelos, papoulas. Há uma minúcia precisa em desenhar os diferentes tipos de folhagem, um prazer decorativo que lembra papéis de parede *art nouveau*. As fadas são como vagalumes coloridos, libélulas. Iluminam a vegetação e teias de aranha com orvalho reluzente.

A versão de *Fantasia* que assisti ao longo de toda minha infância, é preciso dizer, era uma cópia pirateada por meu pai, em um processo que envolvia pegar um segundo videocassete emprestado para copiar a fita alugada na locadora do bairro.

No entanto, ele nunca obtinha uma cópia completamente fiel da fita original – uma série de pequenos acidentes que fugiam de seu controle aconteciam de forma inexplicável durante o processo de gravação: falhas na imagem e no som, granulados, chuviscos, chiados, fantasmas.

E além dessas interferências aleatórias (e voluntárias, pois em geral persistiam nas várias tentativas de correção que ele fazia), havia a questão da edição. Pois o tamanho das fitas VHS virgens que meu pai comprava excedia em muito a duração das fitas originais. Para um melhor custo-benefício, vários filmes eram gravados na mesma fita, aglutinados entre si sem grandes critérios de organização. Às vezes o início de um filme era gravado sobre o final do outro. Ou então a fita pirata chagava ao seu fim antes da fita

original, e a história do filme acabava sem desfecho – tinha que imaginar o fim, que criava na minha cabeça a partir de minhas próprias conclusões.

Mas assisti aquelas fitas tantas e tantas vezes, que todas aquelas interferências – visuais, sonoras, de continuidade – se tornaram parte integrante de meu deleite como observadora. Quando assistia aos mesmos desenhos animados a partir de fontes originais estranhava; sentia a falta daquilo que era tido como defeitos da imagem – mas que para mim representavam elementos integrantes dela, e que de alguma forma lhe atribuíam mais interesse.

Às vezes meu pai decidia cortar trechos que ele achava que podiam ser tediosos ou assustadores. Uma censura que partia de minhas reações ao assistir ao filme pela primeira vez. Como tive aquelas fitas durante muitos anos, no entanto, conforme eu ia crescendo aqueles cortes não faziam mais muito sentido – ainda que à sua maneira fossem parte da edição que eu gostava. Denotavam a ausência de algo que estava faltando no filme, embora eu não me lembrasse o quê.

Em *Fantasia*, os cortes aconteciam em três momentos: quando meu pai considerava que os músicos demoravam demais para se acomodar com seus instrumentos ou o apresentador se alongava demais em suas explicações; na *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky, em *Uma Noite no Monte Calvo* de Modest Mussorgsky, e em *Ave Maria* de Ludwig van Beethoven.

Toda vez que revejo *Fantasia*, espero achar essas animações menos perturbadoras. Mas o mal-estar que elas provocam nunca desaparece por completo. Às vezes é algo sutil, quase imperceptível – um incômodo que existe sem que eu me dê conta dele. Em outros dias, não consigo assistir sem sentir angústia; uma estocada de náusea. E existe ali algo que a um só tempo me repele e me atrai.

A animação feita a partir da *Sagração da Primavera* tem início na escuridão do espaço sideral. Aos poucos nos aproximamos de uma espiral de estrelas; a Via Láctea. É possível ver o que parece ser a Lua e o planeta Terra (mas vermelho ao invés de azul). Adentramos numa atmosfera ma-

genta e violeta, nos aproximamos de uma superfície de vulcões.

A Terra é um terreno inóspito, completamente desabitado. Ao som da música de Stravinsky os vulcões entram ritmicamente em erupção. A lava borbulha, espirra, explode, solta fumaça, escorre pelas cadeias montanhosas até desembocar no mar, provocando desmoronamentos, e revolução nas ondas. Tsunamis se erguem sobre os vulcões.

Microrganismos surgem no fundo do mar. Eles interagem entre si, se multiplicam, se devoram. E então a passagem do tempo é marcada por uma nuvem de poeira e o escurecimento da tela. Seres estranhos vão dando lugar a outros, mais parecidos com aqueles que nos são familiares: águas vivas e caravelas em cores neon, corais, enguias. Os peixes vão se diversificando em suas formas e tamanhos. Um deles desenvolve barbatanas, que se assemelham com patas, e sobe à superfície.

O cenário torna-se terrestre. Enormes dinossauros transitam entre água e terra, cuidando de seus assuntos. No topo de um penhasco rochoso estão encarapitados pterodátiles, como estranhos morcegos. Eles se atiram lá do alto num voo para caçar polvos e peixes no mar. No momento em que um deles traz um peixe para fora d'água é abocanhado por um gigantesco dinossauro marinho, e arrastado para baixo da superfície. Os outros pterodátiles continuam voando como se nada tivesse acontecido. Toda a cena transcorre numa atmosfera sombria, amarelada, de tons muito rebaixados.

Mais tempo passa, e o cenário é uma floresta tropical, de vegetação verdejante. Ali há um ecossistema muito estabelecido, e até pacífico; os dinossauros bocejam, bebem água, tiram um cochilo – as espécies coexistem entre si. Filhotes eclodem de seus ovos, acompanham seus pais. Mas começa a chover e junto com a tempestade vem o tiranossauro Rex – representado de forma gigantesca, terrível, maligna.

Depois sol a pino, num céu laranja. Tons de amarelo e ocre. A floresta desapareceu, agora os dinossauros estão numa paisagem desértica, buscando resquícios de comida e água, mastigando galhos secos, chafurdando na lama, brigando pelas últimas poças d'água. Eles se arrastam num êxodo

coletivo, e vão sucumbindo pelo caminho. A próxima cena, em tons de vermelho, magenta e violeta, mostra apenas ossadas espalhadas pela areia.

E então um eclipse. Tremores de terra abrem precipícios, levantam cadeias montanhosas. Novamente revolução no mar; tsunamis, tufões. Tudo é coberto de água. A terra é vista a partir do espaço novamente – não mais vermelha como no começo da animação, mas completamente azul.

O que ainda me impressiona nesse segmento de *Fantasia* é a crueza. Os fatos - imaginados, é claro, mas ainda assim fatos científicos - apresentados de forma tão implacável. Há a impassibilidade do planeta em relação a seus habitantes; há a passagem do tempo que dificilmente podemos mensurar, apagando tudo, mudando tudo, transformando completamente até a paisagem mais estrutural – como encostas rochosas.

Os animais – desde os primeiros organismos que vão evoluindo, até os dinossauros, praticamente não são antropomorfizados – algo incomum no caso dos estúdios Disney, onde a antropomorfização é um elemento chave, até mesmo em plantas e objetos. Há uma indiferença nesses animais que continuamente se entredorram, e há indiferença do planeta em relação às vidas que coabitam ali – elas surgem, evoluem, são extintas. E nada disso parece ser tão importante, pois de certa forma a animação termina exatamente como começou: com espetaculares movimentos de destruição e gênese.

Noite no Monte Calvo, de modo semelhante, tem essa ausência de suavização, de atenuação de elementos que possam ser impressionantes ou assustadores – a animação parece estar, inclusive, ancorada exatamente nessas características.

O cenário é um minúsculo vilarejo aos pés de um enorme monte escarpado. É noite, iluminada por uma lua cheia parcialmente encoberta. A paleta nessa primeira cena é quase completamente azulada, exceto por uma luminosidade verde que emana da montanha. Há uma estilização que distorce e ondula as formas de maneira acentuada.

O pico do monte se revela um gigantesco demônio, embrulhado em suas asas. A sombra de suas mãos desce sobre a cidade, convocando es-

pectros que saem de suas moradas em direção ao monte. Eles emanam da força, do fosso do castelo arruinado, dos túmulos do cemitério. São assustadores. E vêm nas mais variadas formas: esqueletos de reis montados em esqueletos de cavalos, bruxas montadas em suas vassouras, belas mulheres (e sempre me perguntei por que elas faziam parte do cortejo).

Todos vão se agrupando, numa procissão heterogênea e ensandecida rumo ao Monte Calvo. (Impossível para mim assistir a essas cenas hoje e não pensar nas *Pinturas Negras* de Francisco de Goya, e em alguns de seus *Caprichos*.)

Todas essas entidades se reúnem no topo do monte, os espectros numa bruma espiralada. Há também uma infinidade de pequenos demônios, diabretes, criaturinhas estranhas que lembram personagens dos quadros de Hieronymus Bosch. As chamas queimam em amarelo e verde, a fumaça sobe em formas muito delineadas, como fumaça de incenso; traço característico do ilustrador Kay Nielsen, que trabalhou como diretor de arte na animação.

As cores são estranhas – mas não necessariamente sombrias. Violeta, vermelho, ciano, verde, amarelo; em tons numa chave quase neon – em contraposição a outros tons muito densos, que dão a sensação de escuridão. A força da imagem está na sinuosidade da fumaça e das chamas que continuamente mudam de cor, assim como nos jogos de luz e sombra que acontecem na figura do demônio.

E então começa o badalar dos sinos que anuncia o amanhecer.

Os diabretes voltam para o interior da montanha enquanto, num movimento inverso, os espectros descem de volta à cidade, rumo às suas moradas – a força, o fosso, os túmulos. Tão calmos e cabisbaixos, como se agora muito cansados voltassem para o sono do qual foram despertados (mas nada garante que numa próxima noite não voltem a se levantar). O demônio se embrulha em suas asas e volta a ser o pico do monte.

A animação feita a partir de *Ave Maria* de Bethoven que vem na sequência, encerrando *Fantasia*, sempre me pareceu uma pálida respos-

ta à festa vibrante dos demônios. Ela tem a morbidez de um plácido cortejo fúnebre. Uma longa fila de pessoas passa através de um bosque, cada uma delas carregando uma luz nas mãos, fracamente refletidas no lago abaixo delas.

A paisagem é toda azulada, quase enevoada. Ela me faz pensar em pinturas de James McNeill Whistler e John Singer Sargent, assim como nas ilustrações dos bosques de árvores muito alongadas de Kay Nielsen. De alguma forma acho a sequência do *Ave Maria* tão perturbadora quanto a dos demônios; pois muito mais do que uma expurgação do mal, ela parece conter em si uma promessa pós-morte.

A ideia para o longa *Fantasia* surgiu como uma derivação de *O aprendiz de Feiticeiro* – uma animação criada inicialmente para fazer parte da série das *Sinfonias Ingênuas* (*Silly Symphonies*). Acabou, no entanto, demandando tantos recursos que Walt Disney considerou mais vantajoso transformá-la em uma das partes de um longa-metragem.

A história do aprendiz de feiticeiro se apresenta em diferentes versões, na cultura oral de muitos países; Johann Wolfgang von Goethe transformou a versão popular alemã em um poema.

O cenário é sombrio e labiríntico. Mickey, no papel de aprendiz, carrega pesados baldes de água enquanto espia o que o velho feiticeiro está conjurando: uma imagem que de início parece um morcego, mas acaba se revelando uma borboleta multicolorida. Ao comando do mago ela se desfaz. Ele boceja, deixa o chapéu de feiticeiro em cima da mesa e sobe uma longa escadaria, saindo de cena.

Mickey coloca o chapéu. Ele traz uma vassoura à vida. Faz surgir nela braços. Faz ela carregar baldes - a tarefa que ele deveria estar fazendo. Salta alegremente pelas escadas enquanto comanda a vassoura. Acaba cochilando na cadeira do mago e sonha que está comandando estrelas, cometas, ondas do mar, nuvens; um delírio grandiloquente.

Desperta na sala inundada, com a vassoura completamente fora de controle, jogando baldes e mais baldes no fosso já transbordante – e o

aprendiz de feiticeiro se dá conta de que é incapaz de fazê-la parar. Ele pega um machado e decide acabar com a vassoura; uma cena que é mostrada através de sombras azuis contra um fundo intensamente vermelho, magenta.

Mickey pensa ter se livrado do problema. Mas os restos mortais – madeira estilhaçada, farpas – começam a se mover. A vassoura volta à vida multiplicada, dando origem a um exército de vassouras carregando baldes cheios de água. O cenário torna-se completamente inundado, no campo do absurdo – cascatas de água, redemoinhos de água, um espaço que parece infinito. Então ressurge o velho mago descendo a escadaria, o rosto severo – e com uns poucos gestos abre as águas e faz tudo aquilo cessar.

De novo há o elemento perturbador, inquietante. E ao mesmo tempo tão familiar, pois quantos de nós já não passaram por isso? Começar algo e ver a situação fugir do controle em direção ao caos. Lembro, quando eu era criança, o quanto era aflitivo o fato de as farpas da vassoura voltarem à vida. Ao rever essa animação, penso em como essa história é humana e atemporal, como ela fala sobre a forma que nos comportamos – como tratamos a natureza e novas tecnologias; como somos tomados por uma prepotência que nos impede de enxergar que um evento (um cataclisma, ou uma pandemia, quem sabe) pode facilmente colapsar estruturas que pareciam tão inabaláveis.

Os elementos inovadores, instigantes e perturbadores em *Fantasia*, provavelmente descendem, de fato, das *Silly Symphonies* – que foram um conjunto de 75 animações produzidas pela Walt Disney Productions entre 1929 e 1939. Elas serviram como um laboratório de experimentação, e deram origem ao tipo de linguagem e recursos técnicos que seriam explorados nos longas-metragens de Disney criados nas décadas posteriores. *Árvores e Flores*, uma *Silly Symphonie* de 1932, por exemplo, foi a primeira animação colorida.

Durante a execução das *Silly Symphonies* – que de certa forma culminaram em *Fantasia* – ainda não havia sido plenamente implementado o processo de planificação que os estúdios Disney operariam sobre di-

versos contos de fadas e livros infantojuvenis; de suavizar as arestas, eliminar elementos tenebrosos, violentos, *nonsense* e misteriosos presentes nessas histórias.

Skeleton Dance, de 1929, foi a primeira *Silly Symphonie*. Embora já contasse com recursos sonoros, ainda não haviam sido introduzidas as cores. Começa com uma coruja pousada numa árvore, emoldurada por uma lua cheia ao fundo – e como em muitas das composições desse curta, é impressionante como se tira o melhor do desenho em preto e branco.

Uma igreja, um cemitério. Morcegos voando em debandada ao som das badaladas, um cão que uiva. Dois gatos pretos brigam encaipitados sobre os túmulos. Um esqueleto surge no meio deles, que se assustam e fogem.

A caveira bate os dentes, abre a boca e o esqueleto *atravessa* o observador, num movimento inusitado para as animações da época.

O esqueleto sai saltitando: ele é engraçado, desengonçado. Embora não haja nenhuma grande suavização, estilização ou caracterização na aparência do esqueleto em si – no sentido de lhe atribuir alguma personalidade – ele imediatamente ganha simpatia.

Mais três esqueletos se juntam ao primeiro, saindo de trás dos túmulos. São idênticos, impossível saber qual é qual. Se colocam em fila, lado a lado, e começam a dançar. Seus movimentos são sincronizados, ossos se esticam e se encolhem, se abaúlam e voltam à posição normal como se fossem de borracha; são usados como instrumentos musicais.

Os esqueletos dão as mãos e dançam em roda, como numa *danse macabre*, presente em tantas gravuras e pinturas da Idade Média; um círculo de esqueletos representando a fragilidade da vida frente ao impacto da epidemia de peste negra. É como dizer – *o fim é o mesmo para todos; mas vamos zombar e rir um pouco da morte, enquanto podemos*.

Entra em cena um galo, que cacareja, anunciando o início da manhã. Os esqueletos são pegos de surpresa – ficam afobados, e no seu desespero acabam trombando uns nos outros, os ossos caem no chão e se reconsti-

tuem em algo que lembra a forma de um cavalo, que corre para se esconder na sepultura aberta.

Nas *Silly Simphonies* era muito presente a influência dos livros ilustrados, especialmente aqueles provenientes do contexto da dita Era de Ouro dos livros infantis ilustrados na Europa, entre o final do século XIX e início do século XX – quando houve um especial florescimento desse gênero de publicação.

As meninas e flores de Kate Greenaway, os animais antropomorfizados de Radolph Caldecott e Beatrix Potter, o *nonsense* de Edward Lear, as fábulas e contos de fada ilustrados por Walter Crane, as árvores retorcidas de Arthur Rackham; todos esses elementos estão de alguma forma presentes nas primeiras décadas de animação dos estúdios Disney.

O fato de o ilustrador dinamarquês Kay Rasmus Nielsen ter trabalhado como diretor de arte na equipe de *Fantasia*, também demonstra essa ligação das *Sinfonias Ingênuas* e dos primeiros longas metragens de Disney com a Era de Ouro do livro ilustrado europeu. Ele estava, de fato, entre os mais famosos ilustradores de livros do início do século XX.

Os personagens e cenários das ilustrações de Kay Nielsen têm uma estilização bastante acentuada. Nas formas alongadas e retorcidas é possível identificar o olhar intenso que o Ocidente lançava em direção ao Oriente na época. As linhas são em geral bem finas, e há um potente uso do preto enquanto áreas de cor, ocasionando uma espécie de fundição entre figura e fundo. São imagens ricamente trabalhadas, e embora muitas vezes representem cenas de contos de fadas (dos irmãos Grimm e Andersen principalmente), elas pertencem a um universo muito mais adulto que infantil – oscilam entre um clima assustador, estranho, fantástico, mórbido e erótico.

Além de Kay Nielsen, o estúdio também contava com vários outros ilustradores, que haviam migrado da Europa para os Estados Unidos após a Primeira Guerra Mundial, e tinham em sua formação tradição dos livros ilustrados e a prática dos estudos naturalistas.

O *Velho Moinho* foi animado a cores a partir das aquarelas do sueco

Gustaf Tenggren, que tinha fortes referências da Era de Ouro do Livro Ilustrado, especialmente Arthur Rackham. Essa *Sinfonia Ingênuas* foi o primeiro desenho animado de Disney a se utilizar do recurso das câmeras multiplano.

Diferentemente de *Árvores e Flores*, onde a impressão é de imagens PB colorizadas, em *O Velho Moinho* o uso da cor já parece estar bem mais ligado à concepção da imagem em si. A maioria dos tons são bem mais rebaixados, menos saturados – um fim de tarde de uma paisagem que lembra o Norte da Europa. Um lago, um moinho arruinado no fundo; árvores de troncos grossos e encarquilhados. Uma fila de vacas e um casal de patinhos com seus filhotes passam pelo cenário.

O velho moinho – abandonado pelo uso e presença humana – é habitado por pequenos seres, que o ocupam em todos os seus níveis e reentrâncias: um casal de passarinhos que fez seu ninho na roda, camundongos resabiados que se escondem nas sombras, um casal de pombos arrulhando, uma coruja sonolenta, uma colônia de morcegos que pendem de ponta cabeça das vigas do teto - e saem voando para fora, pressentindo o cair da noite.

As ninféias se fecham com os últimos raios de sol.

E então começa a sinfonia: os sapos, os grilos, os vaga-lumes. O vento que sopra forte nos caniços, anunciando uma tempestade.

O moinho é posto em movimento e os animais que moram ali dentro se protegem como podem da chuva, que entra pelas janelas e pelo teto esburacado, enquanto a tempestade vai ficando mais e mais intensa. Ela culmina na queda de um raio e no quase desabamento do moinho – que tem uma de suas pás destruídas, mas acaba se estabilizando.

Então tudo volta ao normal, onde começou. A tempestade cessa, o dia amanhece. Os morcegos retornam para seu dormitório. Os filhotes dos passarinhos eclodiram e pedem comida. As vacas passam ao fundo, os patinhos nadam em primeiro plano.

A estrutura extremamente simples e circular da história – uma tempes-

tade que cai sobre um moinho em ruínas, habitado por diversos animais – é muito incomum até para as primeiras décadas da Disney. Os animais são pouco antropomorfizados, e olham surpreendidos para o observador – como se flagrados em seu cotidiano. De fato, a impressão que se tem é de que aquelas cenas poderiam estar acontecendo mesmo se ninguém estivesse vendo; pois, a princípio, nada de *tão* extraordinário está acontecendo ali. O personagem principal talvez seja o moinho – a construção decadente, com toda uma vida própria independentemente dos olhares humanos.

Todo o percurso experimental das *Sinfonias Ingênuas* parece ter alcançado seu ápice em *Fantasia* – e elas não foram mais produzidas depois disso. É como se houvessem cumprido seu papel de gerar um repertório de recursos.

Em *Fantasia* diferentes tipos de efeito também são experimentados de forma bastante livre – especialmente em *Tocata e Fuga em Ré Menor*, onde a animação parece se aproximar mais da pintura. (E de forma bastante radical, considerando que o conceito de “pinturas abstratas” era em 1940 algo ainda recente – ao menos numa cronologia tradicional, que deixa de fora todo um escopo de coisas que nem sempre são consideradas como arte).

Quando assisto essa primeira animação, e *Fantasia* de uma forma geral, posso relembrar o modo como eu olhava aquelas imagens quando criança – em contraposição ao modo como olho para elas enquanto adulta, após mais de dez anos de estudos em Artes Visuais.

São dois modos completamente distintos de olhar que oscilam entre si, causando uma sensação estranha. Eles coabitam em mim, embora para resgatar o olhar de minha infância eu tenha que conscientemente silenciar o que aprendi ao longo dos anos; toda a carga de informação que as imagens carregam nelas, e toda a rede de conexões que elas instantaneamente podem suscitar.

E ainda que seja tão agradável, tão instigante tecer essas relações

– estar continuamente escavando, acumulando repertório – às vezes me pergunto se aprendi mesmo alguma coisa; se essa é mesmo a forma mais verdadeira, mais significativa de olhar.

Faço um esforço para me imaginar de volta à penumbra da sala de casa, e lembrar como eu recebia aquelas imagens que passavam pela tela; as formas fluídas, as transições de cor seguindo a música.

De alguma maneira elas lembravam coisas que eu via de olhos fechados – que vinham em sonhos, ou através de minhas pálpebras quando eu apertava os olhos, ou olhava diretamente para o sol. Elas diziam respeito a abstrações que viravam figurações que viravam abstrações o tempo todo no mundo ao meu redor; a uma contínua desconstrução e reconstrução.

dourado

Penso que o quimono é definitivamente o assunto principal da tela; deveria se chamar *Quimono vermelho em moça*, ao invés de *Moça em quimono vermelho*

Ele se sobrepõe à menina, que é praticamente engolfada, engolida pelas dobras do tecido. E não apenas pelo quimono, mas também pelo cenário em torno – o tapete persa em primeiro plano, as almofadas aveludadas onde ela recosta a cabeça, o biombo trabalhado com desenhos ao fundo. Da adolescente se vê apenas parte do rosto e uma das mãos. Seu corpo está completamente embrulhado, do mesmo modo que a pequena boneca que repousa a seu lado.

O único olho visível está coberto pela pálpebra baixada. A moça está adormecida ou apenas com o olhar fixo no tapete? É difícil dizer, mas emoldurada como ela está por esses elementos decorativos – as flores do quimono, os padrões geométricos do tapete, os passarinhos voando no biombo ao fundo – parece envolta numa atmosfera de sonho.

Olho para essa pintura e penso: *dourado*. Embora não exista dourado ali no sentido de douramento como há em tantas pinturas sacras, ou em tantos artistas que fizeram uso expressivo desse tipo de material posteriormente (como Hilma Klint ou Agnes Martin).

Também não são tons de amarelo luminosos que predominam, como acontece em determinadas pinturas de Van Gogh – como os *Girassóis* de

1889 – e que as aproxima de determinada qualidade brilhante, reflexiva.

Ainda assim, apesar do título que faz referência ao vermelho do quimono, o que predomina para mim é a sensação do dourado.

O dourado está na estampa formada por dezenas de pequenas flores do quimono vermelho, que refletem a luz; em determinados tons ocres do tapete; no biombo e até mesmo nas almofadas. Mas esse dourado – que reverbera das flores para o restante da cena – é de um metal oxidado.

A representação da luminosidade é suave, não é muito marcada. Ela se revela principalmente nessas flores do quimono, nos reflexos dessas superfícies douradas do ambiente, que têm um aspecto envelhecido.

Toda essa descrição do interior, dos materiais, remete à tradição da pintura holandesa do século XVII. A atenção à indumentária, o exotismo, a teatralidade, também dizem respeito a essa tradição. Mas o modo de descrever, de construir as pinceladas, se distancia dela – ele se volta para o que os impressionistas estavam fazendo em Paris.

No início de 1880, George Hendrik Breitner era conhecido nos círculos de vanguarda por sua observação das ruas de Amsterdã. Buscando suas influências nos impressionistas franceses, ele criava a sugestão de movimento através de pinceladas rápidas, deixando partes da pintura inacabadas; lacunas a serem preenchidas pelo olhar do observador. Os resenhistas mais conservadores da época criticavam duramente seu estilo por privilegiar a cor em detrimento dos detalhes: achavam simplesmente desleixado e feio.

Breitner se dedicava a fazer muitas fotografias – um passatempo caro na época – que depois serviam como referência para suas pinturas. Ele fotografava tanto composições premeditadas, em ambientes internos, quanto as ruas da cidade. Hoje tanto as pinturas como as fotos constituem documentação histórica de Amsterdã. Muitos dos lugares retratados ainda são possíveis de identificar. Além das qualidades da pintura em si, em muitas obras de Breitner há uma riqueza nas caracterizações e atitudes das pessoas.

Em *The Singel Bridge at the Paleisstraat in Amsterdam*, de 1898, to-

dos os passantes estão em movimento; é mesmo como se tivessem congelado num instante suspenso. O enquadramento e a composição da pintura remetem a imagens captadas através da fotografia. Em primeiro plano há uma mulher com as mãos envoltas em um regalo de pele felpuda, num tom caramelo; ela veste um manto elegante na mesma cor, fazendo conjunto, e um negro chapéu com véu. Logo atrás dela, outros pedestres atravessam a ponte, que está coberta de neve. Uma mulher vestida toda de preto, levando uma criança pequena pela mão, e um cãozinho que parece acompanhá-las; um homem com uma longa barba e chapéu coco, sério, as mãos nos bolsos; uma mulher que se inclina para arrumar alguma coisa nos sapatos, ou quem sabe na barra do vestido azul claro. Ao fundo as figuras vão se tornando mais indefinidas, transformando-se em borrões de tinta, mas mantêm a sugestão de movimento, e estão todas caracterizadas de alguma forma.

Em outras pinturas trafegam pelas ruas cavalos, carroças; as pessoas se acotovela numa rua movimentada à noite; barcos estão estaticamente atracados no canal, ao fundo as casinhas altas coladas umas às outras, em primeiro plano um grupo de pessoas se debruça para ver algo que está no chão. Essas paisagens são invariavelmente pintadas em tons escuros – castanhos, ocres, cinzas e pretos – ou branco. São quase monocromáticas. A impressão que se tem é de uma cidade constantemente nublada, escura, onde faz muito frio e neva – o que, é claro, está correto. É muito compreensível que Van Gogh, que era um holandês que também estava pintando na mesma época, mas de forma completamente diferente, tenha se dirigido ao Sul da França em busca de sol.

O tratamento da cor em *Moça em quimono vermelho*, no entanto, difere dessas cenas urbanas. Ela faz parte de uma série de treze pinturas que George Hendrik Breitner pintou entre 1893 e 1896; são alguns de seus trabalhos mais conhecidos. A modelo, Geesje Kwak, tinha dezesseis anos quando começou a posar para as pinturas. Nas telas ela está usando um quimono vermelho, branco ou azul. A maioria dessas obras está em coleções particulares e raramente foram expostas em conjunto.

A foto de Geesje Kwak usada como referência dá uma impressão diferente da pintura em que ela resultou – e é interessante observar as mudanças que o artista operou na imagem tida inicialmente como referencial. O enquadramento da foto está mais afastado do modelo do que o da pintura, por exemplo, é possível distinguir mais elementos do ambiente que a rodeia. O canto de uma moldura rebuscada por exemplo – talvez ladeando um espelho.

Breitner fez uma série de fotografias de Geesje, que ele usou inclusive posteriormente mesclando com outras modelos, pois ela se mudou para a África do Sul em 1895 e, ao que parece, morreu de tuberculose poucos anos depois.

Em algumas das fotos a menina está vestida com o quimono vermelho, às vezes com o quimono branco; são lindos, mas nenhum dos dois é tão *vistoso* quanto na pintura. Ela posa de pé, sentada, reclinada. Apoia o rosto pensativo em uma das mãos, revelando o antebraço. Segura um pequeno jarro dourado nas mãos e olha para a câmera muito séria, talvez um pouco constrangida e engessada naquela pose. De perfil, em suas roupas cotidianas, é possível distinguir bem seus traços delicados e os cabelos, que parecem ruivos. A única foto em que ela está sorrindo foi tirada num jardim coberto de neve; ela está vestindo um casaco acinturado e de mangas bufantes, que faz uma bonita silhueta no contraluz.

A modelo é uma adolescente de dezesseis anos quando começa a posar para Breitner, mas parece uma criança de dez ou onze. Seu corpo é franzino e infantil, desprovido de marcas de gênero; andrógono. Penso que o modelo poderia muito bem ser um menino imberbe; não faria diferença. Embora os autores do catálogo da exposição *Breitner: Girl in a kimono* (que aconteceu no Ruksmuseum em 2016) insistam numa característica de *tender sensuality*, não identifico sensualidade nessa foto; identifico sobretudo um ar infantil, ou do limiar da infância, e um ar de melancolia (que talvez provenha daí).

Há também a questão do deslocamento – o deslocamento da moça

(que parece uma criança adormecida) e o deslocamento dos objetos, tidos como exóticos, de diferentes proveniências, apropriados pelo olhar europeu com um sentido completamente diverso daquele que tinham originalmente. É como um gabinete de curiosidades, onde as coisas são retiradas de seu contexto e recombinadas de forma estranha. Há então a beleza, o deslumbramento, a curiosidade, e esse deslocamento – e a melancolia que o acompanha. Geesje, afinal, também está ali um pouco como um objeto, como a boneca que repousa ao seu lado. Se ela realmente pudesse escolher, talvez não estivesse ali. E de certa forma ela não está; adormecida ou com o olhar baixo, perdida em seus próprios pensamentos; ela está presente, mas também ausente.

Na fotografia o rosto de Geesje é muito fino e magro, e o corpo esguio se perde dentro do quimono – e essa sensação se mantém no quadro. Mas na pintura, de alguma forma o entorno é maior e mais nobre – e isso não se deve apenas a um enquadramento mais aproximado em relação à foto.

Breitner tinha o hábito de reaproveitar telas de pinturas que ele havia decidido descartar, ou não levar em frente: volumes que não condizem com a pintura da menina no quimono se insinuam por baixo, assim como rastros de cores anteriores, que em teoria não era de se imaginar que poderiam estar ali. E, embora nas paisagens urbanas Breitner tracejasse o desenho a carvão na tela antes de iniciar a pintura, na série dos quimonos ele não faz isso: a pintura é sempre construída sem desenho prévio, e sem um método definido – ou ao menos nenhum que se possa identificar agora.

Se há sensualidade nessa imagem, ela foi construída através da pintura. Na fotografia há uma languidez, mas ela é quase mórbida; poderia lembrar os derradeiros retratos dos entes queridos falecidos, comuns no século XIX.

Na pintura todas as formas são mais arredondadas, e têm muito mais corpo – e isso se deve ao desenho, à construção da cor através das pinceladas; à maneira como os materiais são retratados.

A sensualidade não está na modelo – ela está nos volumes do tecido do quimono, na construção do vermelho, na textura das almofadas de veludo, na trama dos pesados tapetes.

Essa descrição sensória dos materiais, que ao mesmo tempo que vem da tradição da pintura holandesa se afasta dela em direção ao impressionismo francês, é que possibilita a presença tão potente, e convincente, do dourado no quadro.

As flores como que se descolam do quimono, refletindo a luz; elas flutuam sobre o vermelho. A impressão é de que o dourado está entranhado por tudo em tons de ocre, talvez até mesmo misturado ao vermelho – mas são essas pequenas flores, feitas com pinceladas soltas, que possibilitam essa sensação.

ateliê II

Quando fomos morar juntos, um casal de sanhaços estava fazendo ninho na cerca viva da casa que decidimos alugar. Estávamos saindo das casas de nossos pais e montando tudo do zero. Tivemos que comprar fogão, geladeira, panelas, pratos, cama de casal.

A casa, no entanto, era antiga para os padrões de São Paulo - tinha no mínimo cinquenta anos; talvez setenta, ou até cem (quem sabe, nós dois gostávamos de imaginar essas hipóteses, mesmo que fossem pouco plausíveis).

Estávamos no auge da primeira onda da pandemia de covid-19, e ainda sem vacina; todas as operações de uma mudança se tornavam um pouco mais complicadas. Passei semanas limpando a casa e transportando coisas, de carona com minha tia, já que nenhum de nós tinha carro e nem dirigia. Desmontei meu quarto de solteira e meu antigo ateliê; pela primeira vez eu iria ter um espaço de trabalho dentro de casa.

Passei os primeiros dias procurando rastros de outros moradores. Encontrei diminutas lantejoulas cor de rosa no fundo de uma gaveta. Algumas marcas de mãos de criança e muitas patas de gato nas paredes brancas. Mas foi só isso, embora eu nunca tenha desistido completamente de encontrar alguma coisa realmente misteriosa.

Enquanto eu limpava e arrumava a casa, os dois sanhaços construíam seu ninho. Eu acompanhava a movimentação deles ao longo do dia pela janela da cozinha, ou no andar de cima, através da enorme vidraça de meu

novo ateliê. Era julho, os dias estavam lindos e ali eu tinha uma visão aérea - uma visão de pássaro, por assim dizer.

Os sanhaços tinham muito trabalho escolhendo os gravetos. Pegavam um no bico e, depois de alguma deliberação levavam para o ninho ou então (como muitas vezes acontecia), soltavam e continuavam procurando. Eu não entendia seus critérios, mas imaginava que devia haver alguma coerência com a arquitetura que estavam concebendo sob o emaranhado de unha-de-gato do muro.

No começo parecia que a casa nunca iria ficar pronta. Enquanto eu esvaziava e ordenava o conteúdo de caixas e mais caixas de papelão, amaldiçoava minha compulsão acumuladora de livros e tranqueiras. Como tudo aquilo havia cabido por tanto tempo no meu antigo quarto, um pequeno e estreito quarto de apartamento? Mais de vinte anos de acúmulo em um cômodo, e agora eu estava aprendendo a desdobrar tudo aquilo, assim como minha própria existência, numa casa espaçosa.

De início a sensação era que estávamos precariamente acampados, tudo faltava: saca-rolhas, abridor de latas, fita crepe, papel alumínio, vinagre, saleiro. Aos poucos ia ganhando consciência de todos os mínimos detalhes, todas as engrenagens que mantêm uma casa em funcionamento. Precisava de panos de chão, baldes e bacias de vários tamanhos, armadilhas de veneno para a comunidade de baratas que insistia em habitar a garagem, pregadores para o varal (que ainda teria que ser instalado).

O sofá-cama encardido do meu antigo ateliê, que eu havia comprado mais de dez anos antes na Teodoro Sampaio, foi de grande ajuda naqueles primeiros tempos. Na verdade, todos os utensílios domésticos do ateliê antigo haviam sido absorvidos pela casa nova, ganhando um outro tipo de existência. Eu gostava de vê-los aqui e ali, reencarnados.

Recebi, além de presentes de casamento, também muitas doações familiares, presentes de segunda mão cheios de carga emocional. Eram como um atalho para que aquela casa vazia assumisse uma personalidade, textura; se tornasse verdadeiramente nossa em menos tempo. Toalhas

com bainha de macramê feitas pela falecida avó paterna; o baú de mais de cem anos trazido de Portugal quando o bisavô veio para o Brasil; travessas de cerâmica de Monte Sião; uma velha mesinha de centro laminada com mogno; cestas de vime, bules de porcelana.

Encontramos em nossos guardados obras de amigos, serigrafias e gravuras compradas em feiras gráficas, e muitas reproduções e postais que havíamos trazido de nossa viagem à Europa cinco anos antes (embora parecesse fazer muito mais tempo). Agora tínhamos paredes onde pendurar tudo aquilo, além de nossos próprios trabalhos: pinturas, fotografias, impressões.

Olhar aquelas imagens era como voltar àquela viagem, àqueles museus. Quinze dias entre Amsterdam e Paris (com uma brevíssima parada em Bruxelas); alguns dias hospedados na casa de uma mulher holandesa de oitenta anos em Delft.

A casa dela sim, definitivamente tinha cem anos, no mínimo. Na parte de trás havia um belo e amplo jardim, com um abrigo antibombas no fundo, um resquício das guerras que ela detestava, e que jamais havia conseguido tirar dali.

Uma das imagens que decidimos enquadrar era uma reprodução de *O Pintassilgo*, que havíamos tido a sorte de ver ao vivo no Museu Mauritshuis em Haia. Embora a reprodução fosse apenas um pouco maior do que um postal, nós sabíamos que suas dimensões não diferiam muito do quadro original. Gostei muito de ter o pintassilgo ali na sala, embora envolto na bonita moldura ele parecesse um pouco engaiolado.

A primeira vez que meu pai viu o quadrinho pendurado na sala, lembrou com entusiasmo dos pintassilgos de sua infância. Contou que bandos de milhares de pintassilgos voavam no céu de Rio Claro, sua cidade natal no interior de São Paulo.

Ouvi com interesse, mas um pouco cética, pois achava que o pintassilgo era um passarinho europeu; ele devia estar se confundindo, lembrando de outra espécie parecida, pensei.

Mas ele estava certo, ou ao menos certo em parte. Pintassilgos são tentilhões; pássaros de pequeno porte da família *Fringilidae*, que contém mais de duzentas espécies, divididas em cinquenta gêneros. Embora não migrem, são nativos de uma grande variedade de habitats, em todo o mundo, exceto na Austrália e em regiões polares. Os bicos dos tentilhões são cônicos e robustos, adaptados para comer sementes, e sua plumagem é muitas vezes é colorida. Sanhaços e canários, por exemplo, são tentilhões.

O pintassilgo pintado por Fabritius é o pintassilgo europeu (*Carduelis carduelis*). Ele é nativo da Europa, Norte da África e algumas regiões da Ásia. Foi introduzindo, no entanto, também em outras áreas como Austrália, Nova Zelândia e Uruguai. Quando comparo o passarinho das fotos da internet com o da pintura, é que posso concluir que tipo de transformações foram operadas na representação. Vejo como as cores foram alteradas, amortecidas, e como o passarinho, por mais realista que possa parecer na pintura, passou por um processo de estilização, que vem da interpretação.

Também há pintassilgos nativos do Brasil; os *Spinus magellanicus*. Alguns são bastante comuns no Estado de São Paulo; são de um amarelo de cádmio, com a cabeça preta; apenas o desenho na borda da asa lembra o quadro de Fabritius. Provavelmente são esses que meu pai avistou quando criança, embora ainda hoje ele continue insistindo que os pintassilgos que ele via no interior eram exatamente iguais à reprodução de *O pintassilgo* pendurada em minha sala.

Eu, que a vida toda havia morado em apartamento, depois da mudança passei mais do que nunca prestar atenção nos pássaros. E não apenas nos pássaros, mas também nas plantas, nos insetos, nas mudanças do clima. A chuva vivida de dentro de uma casa é completamente diferente da chuva de dentro de um apartamento. As gotas fazem um barulho alto no telhado, no jardim; às vezes é preciso correr debaixo dos pingos grossos para recolher as roupas que já estão secas no varal, as infiltrações se insinuam através do telhado, ou em rachaduras nos muros e nas paredes.

Na rua para qual nos mudamos, a nossa casa era o único sobrado

residencial. De um lado fazia vizinhança com um estacionamento; do outro, com uma lanchonete. À noite os entregadores estacionavam suas motos em frente à nossa garagem enquanto esperavam os pacotes, conversavam em voz alta e fumavam. No começo tinha impressão de que estavam dentro de casa, as fronteiras do dentro e do fora me eram estranhas, muito diferentes de um apartamento em que se vive no alto, o mundo exterior apartado por vários filtros e barreiras. Até mesmo meu antigo ateliê, embora fosse num sobrado, estava localizado no primeiro andar. Era a primeira vez que eu tinha a experiência de viver em ambientes *térreos*.

Uma igreja fundada por monges húngaros e uma grande escola católica ocupam quase todo o outro lado da rua. As duas construções são da metade do século XX, e rodeadas por coqueiros altos e árvores frondosas. Era o auge da pandemia, estava tudo fechado, não víamos quase ninguém na rua. Quando nos mudamos era difícil imaginar o movimento de entrada e saída do colégio durante a semana, e nos domingos na igreja. Exceto pelos motoqueiros que vinham à noite, a rua era vazia e silenciosa, completamente destituída de seu burburinho habitual, do cheiro de açúcar caramelizado que vem do carrinho do pipoqueiro ao final de todas as tardes.

Quando nos mudamos, parecia que só nós habitávamos aquela rua, o que acentuava a atmosfera apocalíptica causada pela pandemia. Era como se apenas nós dois houvésemos restado. Como se fôssemos os únicos sobreviventes de um naufrágio.

Hoje me pergunto, como um período como aquele pôde ser transpassado por uma felicidade tão luminosa? Não havia covas que comportassem tanta gente, as vacinas eram rechaçadas em favor da cloroquina, minha vida familiar estava em reconstrução. E no meio disso tudo, aquela felicidade.

Enquanto o país ruía, nós pendurávamos os gatos de Steinlen na cozinha, ignorando alegremente o despropósito daquilo.

Nós mandamos emoldurar os *Provérbios* de Pieter Brueghel (O Jovem), e penduramos ao lado da mesa de jantar. Eu que fiz questão de

escolher o lugar; para mim era óbvio que ele estivesse ali, pois a cozinha é o lugar das histórias. É o lugar onde as coisas são contadas, onde eventos e pessoas são lembrados. Aquela era uma reprodução de um quadro que nós havíamos visto no Museu Frans Hals; e o quadro, por sua vez, era uma cópia que Pieter Bruegel (O Jovem) havia feito de um quadro de seu pai. A pintura retrata uma vila onde dezenas de cenas absurdas estão acontecendo simultaneamente, representando mais de setenta provérbios holandeses.

No lavabo penduramos o enorme pôster anunciando a grande exposição de Marie Laurencin no Museu Marmottan, que eu havia comprado pela bagatela de um euro. Uma mulher, típica das mulheres de Marie Laurencin, nos mira com olhos que são fendas escuras. (Mais tarde meus sobrinhos iriam me questionar muito sobre aquela decisão. Por que eu havia decidido colocar aquele quadro no banheiro? Eles achavam aquela mulher definitivamente assustadora.)

Encontrei uma caixa com reproduções de ilustrações dos contos de fada dos irmãos Grimm; imagens fantásticas de cenas em florestas, carruagens, castelos, animais antropomorfizados. Várias delas eram de Kay Nielsen; eu as reconhecia pelas inconfundíveis figuras alongadas, a estilização, o sentido ornamental. Gostava especialmente da cena de João e Maria: as crianças de mãos dadas em frente à pequena casa de doces, as árvores desproporcionalmente grandes e sinuosas erguendo-se em volta. Insistia que ela devia ser enquadrada e ficar na cozinha também.

Provavelmente era de gosto duvidoso que escolhêssemos tantas reproduções de obras europeias para pendurar pela casa, mas pouco nos importava; elas haviam sido cuidadosamente guardadas em pastas e gavetas durante anos, e agora havia uma alegria desmedida em colocá-las para fora. Naquele momento pendurar os gatos de Steinlen na cozinha me parecia tão importante quanto comprar um conjunto de lençóis.

As noites eram frias e silenciosas. Tão silenciosas que inchavam, se expandiam como um halo, e tornavam-se mais escuras também; era como a

cidade à nossa volta se apagasse, e flutuássemos num breu indefinido. Mas a casa era uma ilha de luz e calor; irradiava sua potência de dentro para dentro, num circuito pulsante.

Ele se deitava no gasto tapete persa para assistir televisão – no começo eu achava graça nisso. Ficava ali por horas, e depois acabava adormecendo. Algumas vezes eu adormecia ao seu lado também, sentindo no corpo os fios um pouco ásperos do tapete e a dureza do chão, a estranha proximidade dos padrões geométricos, que nessa posição aumentavam de tamanho e tinham suas formas distorcidas. Era um pouco desconfortável, mas também reconfortante; eu entendia por que ele gostava. Do chão ninguém passa, o chão é bom para sentir a concretude das coisas. Ficávamos então nós três deitados no tapete - eu, ele e o gato.

O tapete persa que eu conheço desde criança, pois foi um presente de segunda mão, me lembra um papel de parede. Que prazer infinito eu tenho em acompanhar com os olhos os padrões que se repetem, como se eu estivesse desenhando por cima deles, de novo e de novo; como se eles fossem uma lousa mágica. Mas o tapete, ao contrário do papel de parede, tem limites muito bem definidos; um retângulo dentro de outro retângulo. E logo descobri que esses retângulos eram a perfeita pista de caminhada peripatética; quando me dava conta já estava ali de novo, andando em círculos enquanto ruminava sobre alguma coisa.

Logo que amanhecia, sob os primeiros sinais de sol, o sanhaço cantava na árvore seca. Era o macho: eu sabia pelo seu canto, mas também pelas suas penas – tons de turquesa vivo que acompanhavam o azul acinzentado. Ele cantava com uma convicção e num volume incompatíveis com seu tamanho diminuto – todas as manhãs, bem em frente à janela de meu ateliê. Muitas vezes eu levantava quando ainda estava escuro e, sem esperanças de pegar no sono de novo, me sentava perto da janela para esperar pelo sanhaço. E ele sempre vinha, sem falhar uma vez sequer, e tão perto que eu podia vê-lo em detalhes; o bico aberto, as contrações da garganta, a plumagem macia.

O ninho já devia estar pronto; os sanhaços se enfiavam lá para dentro da cerca viva, desaparecendo por longos períodos de tempo. Nunca tivemos uma proximidade tão grande com os pássaros como naqueles primeiros tempos na casa. Talvez porque quase todos estivessem fechados em suas residências, e as ruas haviam se tornado muito menos movimentadas e barulhentas; talvez porque o sobrado tivesse ficado desocupado durante um longo período de tempo e os pássaros tivessem se habituado a frequentar livremente as árvores que circundavam o nosso quintal.

Comecei a oferecer a eles frutas e sementes, em vários comedouros. E sentia que eram de fato oferendas, humildemente destinadas àqueles pequenos espíritos alados.

No começo eles eram receosos em vir perto do chão. Encontrava os mamões bicados, mas nunca conseguia flagrar os sabiás. Mas aos poucos eles foram ficando mais e mais confiados, e quanto mais comida eu fornecia, em maior número eles vinham.

Aos poucos foram perdendo a timidez. Eu via sabiás-laranjeira bicando mamão. Os sanhaços eram mais ariscos, mas acabaram se rendendo também. Depois vieram os bem-te-vis, as maritacas, os sabiás-do-campo, os chupins, as cambacicas, as corruíras, rolinhas aos montes.

Logo havia uma superpopulação de pássaros no quintal. Eu abria a porta da cozinha e descia as escadas correndo, e todos eles esvoaçavam em bela revoada. Que prazer sórdido e infantil eu sentia em espantar os pássaros, ouvir o barulho de suas asas alçando voo em conjunto. Vinte pássaros, trinta pássaros. Ninguém conseguia me fazer entender que aquilo estava ficando absurdo.

Também fui desenvolvendo uma fixação cada vez maior por plantas. Comecei a aprender o nome das espécies, quais eram de sol e quais eram de sombra, técnicas de adubação. Quase toda semana trazíamos mais vasos para casa. Logo tínhamos uma variedade considerável: hortelã, lavanda, manjeriço, hibiscos, azaleias, mini rosas, mudas de pé de romã, jabuticabeira, amoreira, limoeiro, uma raquítica acácia mimosa, um manacá da

serra que não vingou, três variedades de jasmim. À noite caçávamos à luz de lanterna as lesmas gordas que logo começaram a atacar as folhas num ritmo inacreditável.

Nos meses seguintes começaram as chuvas caudalosas de verão, e a unha de gato crescia violenta sobre o muro, de modo descontrolado, quase entrando pela porta da cozinha. Os pássaros também começaram a vir porta adentro. Encontrei o cardeal-do-nordeste empoleirado na torneira da cozinha. Um sabiá-do-campo executou um calculado roubo das frutas que estavam lavadas numa travessa sobre a pia. A cambacica pousou na geladeira atraída pelas flores do vaso de colomeia. As rolinhas entravam caminhando calmamente para comer a ração do gato (que já estava velho e havia desistido de tentar caçar passarinhos).

Eu tinha a viva sensação déjà-vu de que se a humanidade desaparecesse, a natureza tomaria conta de tudo num instante. Em pouquíssimo tempo havia se formado ali um ecossistema. Os marimbondos vinham tomar água, as lagartixas vinham comer baratas. E quando penso naquela época, por alguma razão imagino pinturas do barroco holandês; amontoados de animais, delírios de flores.

Aos poucos fui me adaptando ao novo ateliê, e adaptando o espaço às minhas necessidades. Constantemente mudava os móveis de lugar, tentando entender o que funcionava melhor, e que caminho fazia o sol ao longo do dia, e ao longo das estações.

No armário de meu novo espaço estão pendurados dois velhos casacos de alto inverno. Os dois são de nylon, gordos, vão até a altura dos joelhos – um é preto e o outro cinza com forro xadrez. Ambos estão recobertos de tinta de todos os tamanhos e cores. São os casacos que eu usava quando pintava no inverno; pois não sei pintar uma tela sem pintar a mim mesma – as mãos, o rosto, o cabelo e a roupa ficam invariavelmente pintados também.

Usava esses dois casacos principalmente para pintar ao ar livre, de observação. Quando saía por aí com minha maleta-cavalete de madeira car-

regada de tubos de tinta óleo, e com um ou dois banquinhos dobráveis me acomodava para passar horas pintando. Às vezes em parques, às vezes na praia, ou no campus da universidade. Às vezes sozinha, ou acompanhada por amigos e colegas, até mesmo usando algum deles como modelo vivo. E essas são algumas de minhas lembranças mais felizes dos tempos de graduação; nós todos juntos, e cheirando a terebentina.

Usava esses casacos no ateliê antigo também, onde fazia muito frio no inverno. Agora estão fora de uso há mais de dois anos, parecem até empoeirados – não sei bem que destino dar para eles. Não sei se quero continuar pintando, e já não mais se isso é tão importante. As imagens se manifestam de muitas formas; seja como for elas estão entranhadas em minha vida, e agora parece que é isso que me importa.

Em meus diários anoto as notícias que mais me impressionaram, registro o avançado trabalho, coisas corriqueiras que acontecem. É difícil ler o que escrevi. Me pergunto se um dia vou encarar sem constrangimento as frases canhestras, as construções repetidas. O vocabulário previsível, os adjetivos, os advérbios, a autocomiseração, a vaidade, a condescendência. A dificuldade em se ater ao assunto, e aprofundar cada ponto no ritmo correto.

São muitas as armadilhas quando se escreve. A vantagem do diário é pensar que aquilo não será lido - que cada caderno preenchido irá se aninhar com os outros no fundo do armário. Só assim vou me permitindo escrever, na esperança que daquele emaranhado de caligrafia surja um instante luminoso.

Percebo agora que escolhas que à primeira vista parecem menos relevantes também interferem no ato de escrever. A encadernação, a caneta, o papel; com pauta ou sem pauta, dias marcados ou não. O horário e o lugar em que se escreve, as condições que se tem para fazer isso. E tenho me dado conta que mesmo em cadernos de desenho e escrita feitos analogicamente, é possível operar muitos processos de edição.

Sei que um dia tudo o que passamos durante a pandemia vai pare-

cer muito distante.

Vai parecer estranho termos sentido tanto medo, vamos esquecer que os mortos se empilhavam nos cemitérios, que não havia covas para todos. Vamos esquecer da gripezinha, da infame cloroquina, e que os fatos comprovados cientificamente se tornaram uma questão de ideologia. Aos poucos vamos ficar mais displicentes com as máscaras, e descuidados com as doses de reforço da vacina. Vamos esquecer que uma nuvem de Amazônia carbonizada escureceu uma tarde de São Paulo, e que quase todo o conteúdo do Museu Nacional foi carbonizado por negligência.

Um dia vou voltar a caminhar pela Vila Sônia e, ao passar pela Avenida Silvio Dante Bertacchi, vou me dar conta que estou observando toda a movimentação fervilhante de antes, como se nada tivesse acontecido. Em frente ao meu antigo ateliê, vou flagrar o novo inquilino entrando pela porta que já foi minha. Vou imaginar que ele deve estar se perguntando quem teve a infeliz ideia de pintar a ardósia vermelha do piso do banheiro de verde. E será como se eu nunca estivesse estado ali.

Por isso é preciso escrever; fazer registro.

wild america

No cinema eu perdia trechos dos filmes olhando para o projetor.

Voltava o corpo para trás, não para mirar a plateia iluminada pelo que acontecia na cena, mas sim querendo investigar aquele misterioso fecho de luz, que vinha lá do alto, quase junto ao teto, e em algum ponto do percurso em direção à tela branca se transformava em imagens coloridas e moventes.

Em casa havia uma TV apenas com os canais abertos, dos quais eu assistia basicamente a TV Cultura. Tínhamos um aparelho de vídeo, e eu ia acumulando uma coleção de fitas VHS – umas poucas originais, a maioria compilações pirateadas por meu pai a partir das fitas da locadora do bairro. Todas as tardes depois de voltar da escola de educação infantil e almoçar, eu tinha direito a assistir um filme. Minha preferência era quase exclusiva por desenhos animados, especialmente Disney da primeira metade do século XX; *Sinfonias Ingênuas*, *Fantasia*.

Assistia aquelas fitas de novo, e de novo, nunca me cansava delas. Na época eu não sabia, mas aquele estava sendo um aprendizado importante. Através daqueles desenhos, muitos da década de 1930 e 1940, eu tinha acesso a um repertório, a toda uma genealogia que ia muito além do que eu estava vendo na tela. Uma longa corrente de imagens se proliferando e transformando através dos séculos, até chegar diante de meus olhos; uma criança assistindo fitas VHS na sala de casa nos anos 1990.

Mas assistir filmes no cinema era outra coisa; era um acontecimento. Era uma antecipação que começava muito antes do fato em si.

Primeiro, o filme e a sessão eram escolhidos no jornal. Não lembro até que ponto as crianças eram envolvidas na decisão, mas lembro do processo, dos adultos vasculhando a programação, lendo sinopses. De qualquer forma, a perspectiva de ir ao cinema sempre me parecia uma boa coisa.

Depois havia o frenesi da preparação e da saída; e por um motivo ou por outro, invariavelmente saíamos atrasados, numa correria desabalada, um pouco desesperada demais, todos de banho tomado e vestindo suas melhores roupas.

Se quando chegássemos no cinema houvesse tempo, as crianças poderiam escolher um saquinho de jujubas ou uma caixinha de passas envolvidas em chocolate de qualidade duvidosa na *bombonière* (uma palavra que aprendi nessas idas ao cinema, e que me parecia extremamente sofisticada).

Mas muitas vezes, apenas entrávamos na sala de exibição correndo – os *trailers* já pela metade, ou o filme começando – e eu era arrastada com firmeza por uma mão adulta em meio à penumbra, até que nos acomodássemos em nossos lugares. Nesse caso, podia milagrosamente surgir uma barra de chocolate da bolsa de uma das mulheres, e ela era passada entre nós de mão e mão durante todo o filme.

Havia um sentido de importância naquilo tudo – colocar as roupas novas e sair de casa correndo para um compromisso para o qual não podíamos nos atrasar.

Aquela ainda era uma época, no entanto, que no caso de chegarmos muito tarde, a ponto de perder a parte inicial do filme, nos era permitido continuar lá sentados para assistir a próxima sessão (e quantas houvesse).

Isso era outra coisa que me encantava: a possibilidade de ficar na sala de cinema e ver o filme repetidas vezes. Apenas uma ou duas vezes me lembro de fazer isso – ficar para a próxima sessão – mas a possibilidade de ficar ali *ad infinitum*, era maravilhosa; a possibilidade de ver o mesmo filme quatro vezes seguidas em sequência, como eu fazia às vezes com a minha

fita VHS do Rei Leão aos domingos, começando logo de madrugada. Pois tão prazeroso quanto ver um filme pela primeira vez era saber exatamente o que ia acontecer, e aos poucos ir captando coisas novas, detalhes que a princípio passavam despercebidos, ou novas palavras nos diálogos, que eu gostava de decorar inteiros e depois recitar de memória em situações de tédio (longas viagens de carro, por exemplo).

Quando passávamos apressados pelos corredores do cinema, correndo para encontrar nossa sessão, às vezes outras portas em nosso caminho se entreabriam, para dar passagem para outros que por algum motivo saíam do filme que estava pela metade – talvez para ir ao banheiro, comprar um copo de água, ou quem sabe o filme fosse ruim mesmo e tivessem perdido a paciência.

Mas o fato é que uma fresta se abria para um filme em andamento – dali poderiam vir rugidos de dinossauro, trilhas sonoras de suspense, risadas ou exclamações da plateia. E embora aquele fosse um evento público, coletivo, era como se eu flagrasse algo íntimo, ou até ilícito – algo que eu não deveria estar testemunhando, porque não era destinado a mim.

Essas brechas que se abriam e me possibilitavam ver o que se passava nas outras salas – em geral era um corredor em que elas estavam enfileiradas lado a lado, em sequência – abriam caminho para noções vertiginosas: enquanto estávamos ali éramos dezenas de pessoas fechadas na mesma sala vendo o mesmo filme, mas cada uma com suas próprias percepções, e nas 10 ou 15 salas ao lado outras dezenas (centenas?) de pessoas também estavam imersas em outras experiências completamente diferentes, embora simultâneas.

Quando era muito pequena minha preferência, tanto no cinema quanto em casa, era acima de tudo por desenhos animados. Para mim havia apenas um tipo de imagem que se equiparava a eles em termos de fascínio, e que me introduziu no mundo dos filmes: os documentários científicos sobre animais e eventos da natureza.

Meus favoritos (todos transmitidos pela TV Cultura) eram *Planeta Terra* (uma mistura de documentários de várias produtoras estrangeiras),

Olho Vivo (*Eyewitness* no original; uma produção resultado da parceria entre BBC e DK Vision) e *Gato Zap* (uma mistura entre os vídeos de animais e um gato roxo em animação 2D que apresentava o programa).

Eram invariavelmente documentários europeus ou norte-americanos, que retratavam uma natureza que eu não conhecia, através de uma realidade que parecia distante. Se por acaso o Brasil era tema de algum episódio, ele estava filtrado através desse olhar estranho, e de alguma forma parecia um país estrangeiro.

Eu gostava tanto de documentários sobre animais que meus pais chegaram a me presentear com uma fita VHS. Era uma daquelas que teoricamente eram originais, mas que eu sabia que na verdade eram piratas; intuía isso pela qualidade tosca do xerox colorido da capa, e a imitação de selo de garantia que vinha colado dentro.

E então houve o dia no auditório do colégio.

Não sei que assunto estávamos estudando em classe – era a 1ª série, e ainda não tínhamos matérias definidas, como Ciência, Língua Portuguesa e Matemática. Mas algo deve ter provocado um estalo em mim, pois logo lembrei da minha fita, que eu havia assistido sozinha em casa tantas e tantas vezes, e logo no dia seguinte levei para mostrar.

A professora gostou de minha iniciativa, e fiquei embevecida enquanto ela olhava com gentil interesse aquilo que eu lhe mostrava, minha resposta à sua aula anterior. Ela perguntou se podia pegar a fita emprestada por alguns dias, pois queria que a classe toda assistisse.

Aquilo sim, fez com que eu me sentisse muito importante, e criei uma deliciosa expectativa em relação ao acontecimento. Eu pensava que iriam trazer uma daquelas enormes TVs de tubo, que empoleiradas em carrinhos circulavam pela escola. Não imaginei, no entanto, que a classe toda se colocaria em marcha em direção ao auditório audiovisual do colégio – que era basicamente um cinema em miniatura, mas com carteiras duras de madeira ao invés de poltronas estofadas.

O documentário começa com a animação 3D do globo terrestre girando no espaço – e rodeando a esfera vem o letrero: *Marty Stouffer's Wild America*.

(O globo fica estático por alguns instantes, com a América do Norte ocupando toda a face.)

A abertura tem uma música de aventura, meio velho oeste, e apresenta uma seleção de cenas da série de documentários: uma águia voando, uma enorme pradaria descampada, pumas, cervos, ursos, flores desabrochando, montanhas geladas, Marty Stouffer observando tudo aquilo como um pesquisador aventureiro.

Embora o título do documentário fosse *Wild America* (*América Selvagem*), ele evidentemente se restringia à América do Norte. Muitas cenas se passavam em florestas de coníferas, em meio a invernos severos, tudo coberto de neve. Martas, esquilos, raposas, faisões e perdizes faziam suas aparições. O documentarista e apresentador Marty Stouffer muitas vezes entrava em cena – chegava a interagir com os animais.

A natureza que eu via nesse documentário tinha pouca semelhança com as florestas nativas que já havia visto no Brasil - trechos de mata atlântica, apenas - embora houvesse alguns animais em comum (como gambás, tatus, cobras e jacarés). A neve – que até hoje nunca vi ao vivo em tamanha quantidade – era um desafio para a imaginação.

O episódio especial da minha fita VHS, *Great Escapes*, começa justamente com uma cena na neve. Tudo branco – céu e terra. Um faisão solitário caminha no meio de uns matinhos secos. Um lince pardo espreita agachado, os olhos fixos no faisão. E então começa a perseguição; mas o pássaro prontamente voa antes que o lince possa agarrá-lo no ar. O salto do lince é mostrado em câmera lenta, e em seguida um close sádico de sua expressão desolada, enquanto ele observa o faisão voando para longe.

“Nós humanos sempre fomos fascinados por animais predadores e presas. Às vezes nós temos a impressão de que o perseguidor sempre consegue pegar o perseguido. Mas os animais são complexos demais para um molde tão estreito. Usando suas habilidades especiais, cada criatura faz o que precisa para sobreviver um dia de cada vez. Eu sou Marty Stouffer. Pela próxima hora, assista e ouça comigo enquanto todo tipo de animais realizam suas *Grandes Escapadas*”.

Não assistimos o filme todo no auditório. Mas o documentário durava apenas uma hora – será que as aulas duravam menos do que isso? Talvez a professora não tivesse reservado o período todo para assistir ao documentário, talvez tivéssemos alguma outra atividade para fazer. Mas sei que não terminamos de ver o filme pois lembro dos protestos generalizados quando pararam a exibição e acenderam as luzes.

Seja como for, embora eu tivesse assistido a fita sozinha em casa dezenas de vezes (e iria assistir outras dezenas ainda depois daquele dia), as cenas do documentário que mais ficaram marcadas em minha memória foram as que assisti naquele dia ao lado de meus colegas. Talvez porque ver a fita naquelas circunstâncias, projetada para todos como num cinema, foi uma experiência nova. A imagem expandida para muito além de seus limites habituais, mais granulada e indefinida que nunca.

O puma encurralando a cabra na montanha, e no fim sendo afugentado por ela. O lince perseguindo a lebre ártica na neve; minha sequência favorita no documentário - ficava hipnotizada como a lebre desaparecia sob a superfície branca, e dali a pouco reaparecia de novo. A doninha caçando um esquilo no tronco de um pinheiro, para cima e para baixo, de um lado para o outro, como numa mortal brincadeira de pega-pega. O gambá (*Mephitis mephitis*) que soltava jatos fétidos de suas glândulas para afastar o documentarista e o gambá (*Didelphis virginiana*) que se fingia de morto para escapar de um coiote.

Eu previa a reação de meus colegas. Já sabia em que momentos eles iriam rir, em que momentos eles se sentiriam tensos, com medo. Mas ao mesmo tempo, sentia com eles.

Não importava quantas vezes eu tivesse assistido aquela fita, ainda havia uma espécie de conforto em antecipar e ao mesmo tempo sentir através das imagens. Cada vez que assistia de novo, também era como se estivesse assistindo pela primeira vez. O lince sempre poderia alcançar a lebre, os coiotes poderiam decidir devorar o gambá; era como se aquelas cenas vivessem em um eterno estado de suspensão, e seu desfecho sempre pudesse ser diferente.

Marty Stouffer foi um dos pioneiros no gênero do documentário de animais. Com dezenove anos viajou para o Alasca com uma câmera super 8, e a partir dessas filmagens fez seu primeiro documentário a ser exibido, e que o levou à decisão de continuar fazendo isso vida afora. Sua série *Wild America*, produzida entre 1982 e 1994, foi a primeira a focar exclusivamente na fauna da América do Norte, e se tornou extremamente popular, sendo continuamente reprisada por anos.

Wild America fazia um uso extensivo de técnicas de filmagem como closes e *slow motion*. A série teve um importante papel no estabelecimento e difusão de uma determinada forma de olhar para a natureza – que passava por um repertório de recursos técnicos, assim como certos tipos de narrativa visual. Anos depois, Marty Stouffer chegou a tentar processar a National Geographic por ter, segundo ele, emulado formatos, técnicas e títulos utilizados em *Wild America*.

Pode parecer absurdo que alguém considere processar a National Geographic por aquilo que é uma de suas principais características: filmagens do mundo animal. A linguagem visual da qual essas imagens se utilizam, afinal, se tornou tão entranhada no imaginário que é fácil esquecer que elas possam ter algum tipo de autoria nesse sentido.

É fácil esquecer também como essas imagens podem ser amplamente forjadas e manipuladas – e que muitas vezes têm pouco a ver com a impressão que teríamos se estivéssemos na natureza de fato. A proporção dos bichos, por exemplo, seria muito diferente e seus movimentos em geral muito mais rápidos, furtivos, difíceis de captar com pobres (e urbanos) olhos humanos.

Funcionários que trabalharam com Marty Stouffer relataram que muitas das cenas eram forjadas, embora ele sempre tenha negado. O que se dizia era que algumas das filmagens eram feitas com animais em cativeiro – até mesmo as perseguições, de forma que a presa não tinha para onde escapar.

Independentemente de as acusações serem verdadeiras ou não, esse tipo de polêmica coloca em pauta como esse tipo de material é construído,

suscitando questões que chegam a lembrar o que Susan Sontag propõe em *Diante da dor dos outros*. Como essas imagens são constituídas, a partir de que escolhas? E o que provocam em nós, como são recebidas pelo nosso olhar?

Hoje, revendo o documentário *Grandes Escapadas*, me pergunto o quanto daquilo era verdade. A lebre escapou mesmo do lince? O gambá enganou os coiotes? Aos poucos vou me dando conta de que exatamente o mesmo material bruto de filmagem poderia dar origem a diversas narrativas, contadas de várias formas diferentes. Fico tentando desvendar o que de fato aconteceu, e isso reforça a sensação de suspensão que ainda tenho quando assisto essas cenas.

Quem sobreviveu? Quem foi devorado e quem definhou de fome?

No fundo, talvez, isso não importe. Importa como a musculatura do lince retesou antes de correr atrás de sua presa, a intensidade dourada de seus olhos. E como repetidas vezes a lebre desviou no último segundo, magicamente desaparecendo na neve; os momentos que a imagem se torna desfocada ao tentar captar esses ágeis movimentos.

Afinal, nenhum deles pôde escapar definitivamente; apenas ganhar um pouco mais de tempo.

gira-gira

Meu brinquedo favorito no parque era o gira-gira.

Gostava do trepa-trepa e das gangorras, e tinha adoração pela sensação de voo do balanço. Mas o gira-gira exercia uma atração especial – talvez por ser proibido.

Sempre tive náuseas dentro de veículos em movimento. Frequentemente meus pais tinham que parar o carro no acostamento, e tenho repetidas lembranças que parecem sempre a mesma: o asfalto escaldante que provocava miragens no horizonte, a ânsia, o vômito, o sol do meio-dia.

Era uma sensibilidade que se manifestava também em outras situações: o balanço de um barco, sons muito altos em uma festa, perfumes adocicados, luzes fortes demais. O resultado eram enjoos que provocavam enxaquecas, e enxaquecas que provocavam enjoos, num ciclo vicioso.

As aspirinas se tornavam inúteis depois de certo ponto. O único remédio era passar horas num quarto escuro, completamente imóvel. Chorar, eu sabia, só pioraria as coisas, e determinados pensamentos fariam minhas têmporas latejarem. Aprendi que era preciso resistir a qualquer tipo de estímulo, ficar inerte. Era preciso aceitar a dor, se tornar uma pequena e inconsciente parte dela.

O gira-gira, portanto, era um grande detonador de enjoo e enxaqueca. Mas eu subia nele tomada por uma euforia cega, como se repetir exatamente a

mesma ação, nas mesmas condições, pudesse produzir um resultado diferente.

Preferia brincar no gira-gira na companhia de outra pessoa, isso aumentava a empolgação, mas sozinho era igualmente bom. Se fosse para entrar numa daquelas enormes xícaras duplamente girantes num parque de diversões, por exemplo, era especialmente importante estar acompanhada. Mas o balanço de pneu e corda pendurado na árvore alta, embora fosse individual e solitário, produziria o mesmo efeito. Através de voltas lentas, eu ia torcendo as duas pontas da corda entre si, criando em mim mesma uma expectativa. Quando sentia toda a tensão contida nas fibras, até o máximo, eu soltava e desfrutava do maravilhoso giro.

Minha mãe tentava me convencer a brincar de qualquer outra coisa, pois já antevia o desastre. Quando aceitava o inevitável, me orientava a focar o olhar na criança que estivesse na minha frente. “Pelo menos mantenha seu olhar em um ponto fixo”, ela dizia.

No começo eu até tentava seguir suas instruções, mas qual seria a graça de fazer isso?

Num segundo meu olhar estava desconfortavelmente preso na menina sentada à minha frente, e no segundo seguinte já não estava, voava livre pelos tons de verde, azul e ocre, e eu ainda recorria a uma vesguice para aumentar o efeito desfocado, jogava a cabeça para trás, querendo ver as coisas ao contrário.

O que me encantava no gira-gira, na verdade, era como ele mudava a percepção. Começando com um *tour* de elementos separados que se repetiam: árvores, crianças, areia, nuvens, árvores, crianças, areia, nuvens, árvores, crianças, areia, nuvens. Mas, aos poucos, conforme se ganhava velocidade, esses elementos isolados iam se mesclando uns aos outros, formando um borrão, um caleidoscópio que tornava difícil reconhecer as coisas ou estabelecer uma ordem, saber onde uma coisa terminava e onde começava outra: árvores, galhos, folhas, pombos, nuvens, nuvens, o relance de um rosto, alguma coisa vermelha, um cachorro que passa latindo; fragmentos desconexos soltos na mancha de cor, como letrinhas de macarrão boiando

na sopa.

Adorava sair como uma bêbada daquele giro, tomada por acessos de riso. Embora eu lutasse para me manter de pé, agarrando numa grade ou pilastra, o mundo insistia em seguir rodando sob meus pés, completamente fora de eixo.

Em seguida era tomada pelo enjoo, a dor de cabeça, a ânsia de me livrar do que estivesse no meu estômago. Mas ainda assim, tinha valido a pena.

posfácio

O conjunto de textos *fuga em violeta, branco e dourado*, e o conjunto de imagens *fantasia cromática* são como que uma continuidade de livros anteriores que produzi durante a graduação e o mestrado: *Devaneio*, *Deriva* e *A Antaresia stimsomi e o caderno de notas*.

Aqui, no entanto, dois livros também são um só, e decorrem de novas práticas e situações.

O projeto passou por muitas transformações, e isso teve vários motivos, além das naturais mudanças que ocorrem durante esse tipo de processo. Mas talvez o principal deles tenha sido o contexto da pandemia, e coisas significativas que aconteceram em minha vida concomitantes a isso.

Para mim, talvez, a principal diferença em relação ao mestrado, é que a escrita foi ganhando cada vez mais importância, e se tornou essencial. Repetidamente me deparo com a questão: como escrever sobre imagens?

Durante o período de isolamento social, trabalhei sobre cadernos de aquarela. E se enraizou em mim um hábito da escrita diária. Passei a me interessar pelos diários enquanto gênero, e nos últimos anos essa tem sido uma de minhas principais leituras – principalmente os diários de Virginia Woolf, que já era uma referência importante no mestrado.

Durante o processo de finalização, percebi que duas coisas se tornaram muito importantes: a estrutura e a edição – tanto em termos de imagem, quanto de texto, como da própria estrutura física do livro.

Há sempre muitas contradições envolvidas nos motivos que levam à decisão de fazer uma pós-graduação em Poéticas Visuais. Não há consenso sobre isso, nem entre alunos, nem entre os professores.

E alguns acreditam que o certo mesmo seria seguir normas acadêmicas tradicionais. Outros (e me incluo entre eles) têm a convicção de que deveríamos estar abertos a buscar também outros modelos – de escrita, de formatos – condizentes com uma pesquisa poética em Artes Visuais, e que sejam mais adequados ao trabalho de cada um.

Mas, se é para estar continuamente questionando aquilo que está nos moldes acadêmicos, por que estar dentro de uma universidade?

Posso responder apenas por mim mesma.

Durante mais de dez anos o Departamento de Artes Visuais da ECA foi como uma segunda casa. Fiz o curso de graduação, depois participei de grupos de estudo, fiz mestrado e doutorado.

Aqui tive muitas oportunidades de aprendizado. No entanto, as mais importantes delas aconteceram fora da sala de aula – mas dentro desse ambiente que envolve alunos, professores e funcionários, o uso aberto dos equipamentos nos ateliês, do material das bibliotecas, assim como o contato com coisas que acontecem na Cidade Universitária afora. É esse conjunto de trocas e de suporte que possibilitam algumas pesquisas e produções que, acredito, dificilmente aconteceriam fora daqui.

Agora parece que estou finalmente encerrando meu longo ciclo dentro da USP. Mas sigo com a certeza de que aqui realmente era um dos melhores lugares para se estar, e isso se deve às pessoas que tive a sorte de conhecer.

bibliografia

Os textos de *Fuga em violeta, branco e dourado* estão fora do formato acadêmico, e se optou por não acrescentar notas nem referências nos moldes tradicionais no corpo do texto.

No entanto, as informações factuais, é claro, sempre foram checadas. Elas estão todas presentes na atual bibliografia.

Aqui estão incluídos tanto os livros que foram diretamente uma fonte de referência para dados, quanto outros – leituras que venho fazendo ao longo dos anos, dentro e fora do doutorado, a partir de escolhas muitas vezes intuitivas; essas foram essenciais para a gênese dos textos.

ANDERSEN, Hans Christian; tradução Heloisa Jahn. *Histórias Maravilhosas de Andersen*; contos selecionados por Russell Ash e Bernard Higton. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo; tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. *Arte Moderna*. Companhia das Letras, 1992.

BASQUIAT, Jean-Michel; edição Larry Warsh. *The notebooks*. New Jersey: Princeton University Press, 2015.

CARROL, Lewis, GARDNER, Martin (introdução e notas); tradução Maria Luiza X. de A. Borges. *Alice: edição comentada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CHIPP, Herschel Browning; tradução Waltensir Dutra. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CORBIN, Alain; tradução Paulo Neves. *O território do Vazio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- GARRALÓN, Ana; tradução Tháís Albieri e Márcia Leite. *Ler e saber: Os livros informativos para crianças*. São Paulo: Pulo do Gato, 2015.
- GENET, Jean. *Rembrandt*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- GHEZ, Didier. *They drew as they pleased: the hidden art of Disney Golden Age – the 1930s*. San Francisco: Chronicle Books, 2015.
- _____, Didier. *They drew as they pleased: the hidden art of Disney Musical Years – the 1940s – part one*. San Francisco: Chronicle Books, 2016.
- GIANNOTTI, Marco. *A imagem escrita*. São Paulo: ARS, 1(1), 91-115, 2003.
- _____, Marco (org). *Reflexões sobre a cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2021.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *Uma mimese da cultura (um estudo da figura retórica da ekphrasis)*. São Paulo: Revista de Letras, v. 54, n. 2, p. 123-144, jul./dez. 2014.
- GRANT, R. G.; HUMPHREYS, Andrew; RIPLEY, Esther; ZACZECK, Ian. *Remarkable diaries: The world's greatest diaries, journals, notebooks, and letters*. DK Publishing: New York, 2020.
- HADOT, Pierre. *Wittgenstein e os limites da linguagem: acrescido de uma carta de G. E. M. Anscombe e de “A lógica como literatura?: observações sobre o significado da forma literária em Wittgenstein”, de Gottfried Gabriel/Pierre Hadot; tradução de Flavio Fontelle Loque e Loraine Oliveira*. São Paulo: É Realizações Ed., 2014.
- HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. São Paulo: Revista USP, n. 71, 2006.
- HAWKSLEY, Lucinda. *Bitten by Witch Fever: Wallpaper & Arsenic in the Victorian Home*. New York: Thames & Hudson e The National Archives, 2016.
- HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- JAFFE, Noemi; diário de Lili Jaffé. *O que os cegos estão sonhando*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.
- KAFKA, Franz; tradução e notas Renato Zwick; apresentação e cronologia Marcelo Backes. *Diários 1909-1912*. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- KAHLO, Frida; introdução de Carlos Fuentes; ensaio e comentário de Sarah M. Lowe. *El diário de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato*. Cidade do México: La Vaca Independiente, 2001.
- KENTRIGE, William. *Six Drawing Lessons*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2014.
- KOTHENSCHULTE, Daniel. *The Walt Disney Film Archives: the animated movies 1921-1968*. Taschen, 2016.
- LESSING, Doris. *Debaixo de minha pele: primeiro volume de minha autobiografia, até 1949*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____, Doris. *Sobre gatos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.); coordenação da tradução Magnólia Costa. *A pintura - Vol. 10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- LINDEN, Sophie Van der; tradução Dorothee de Bruchard. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MACHADO, Ana Maria (apresentação); tradução Maria Luiza X. de A. Borges. *Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MAISTRE, Xavier de; tradução de Veresa Moraes; posfácio de Enrique Vila-Matas. *Viagem ao redor do meu quarto*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- MALRAUX, André; tradução Isabel Saint-Aubyn. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2017.
- MATISSE, Henri; organização Dominique Fourcade; tradução Denise Bottman. *Escritos e reflexões sobre arte: Henri Matisse*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MAYER, Ralph; tradução Christiane Nazareth. *Manual do artista de técnicas e materiais*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MEGGS, Philip; tradução Cid Knipel. *História do design gráfico: Philip B. Megs e Aliston W. Purvis*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- POTTER, Beatrix. *The tale of Peter Rabbit*. Londres: Penguin Books (reedição de 2002 respeitando a edição original de 1902).
- POWERS, Alan; tradução Otacílio Nunes. *Era uma vez uma capa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- SAFO; tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. *Fragmentos completos*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- SEBALD, W. G.; tradução José Marcos Macedo. *Os emigrantes: quatro narrativas longas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SEYMOUR, Slive. *Pintura Holandesa*. Cosac Naify Edições: São Paulo, 1998.
- SCHAMA, Simon; tradução Hildegard Feist. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SHAPIRO, Meyer; tradução Ana Luiza Dantas Borges. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.

SHÔNAGON, Sei; tradução de Geny Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida, Madalena Hashimoto Cordaro; apresentação de Geny Wakisaka e Madalena Hashimoto Cordaro. *O Livro do Travesseiro*. São Paulo: Editora 34, 2013.

SOLNIT, Rebecca. *A Field Guide to Getting Lost*. London: Penguin Books, 2006.

_____, Rebecca; tradução Maria do Carmo Zanini. *A história do caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

SONTAG, Susan; organização e prefácio Daniel Reff; tradução Rubens Figueiredo. *Diários (1947-63)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____; organização e prefácio Daniel Reff; tradução Rubens Figueiredo. *Diários (1964-80)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____; tradução Rubens Figueiredo. *Diante da dor dos outros*. São Paulo Companhia das Letras, 2003.

ST. CLAIR, Kassia. *The secret lives of color*. New York: Penguin Books, 2017.

TANIZAKI, Junichiro; tradução do japonês e notas de Leiko Gotoda; prefácio de Pedro Erber. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

UROSKE, Andrew V. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2014.

VAN GOGH, Vicent; tradução de Pierre Ruprecht. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

VALE, Paulo Pires do. (curadoria e textos); tradução Camila Mungan. *Tarefas Infinitas – quando a arte e o livro se ilimitam*. São Paulo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin/ Biblioteca de Arte Fundação Calouste Gulbenkian.

VELDINK, Suzanne; WOLTMAN, Nienke. *Breitner: Girl in a kimono*. Amsterdam: Rijksmuseum, 2016.

VOLZ, Jochen; Daniel Birnbaum (curadoria); textos Jochen Volz, Daniel Birnbaum, Daniela Castro, Luciana Pinheiro Ventre. *Hilma af Klint: mundos possíveis*. São Paulo: Pinacoteca do estado, 2018.

WOOLF, Virginia; tradução Denise Bottmann. *Ao farol*. Porto Alegre: L&PM, 2018.

_____, Virginia; tradução Leonardo Fróes. *Contos completos: Virginia Woolf*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____, Virginia; tradução Claudio Alves Marcondes. *Mrs. Dalloway*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

_____, Virginia; tradução e apresentação Ana Carolina Mesquita. *Os diários de Virginia Woolf: diário I – 1915-1918*. São Paulo: Editora Nós, 2021.

_____, Virginia; tradução e apresentação Ana Carolina Mesquita. *Os diários de Virginia Woolf: diário II – 1919-1923*. São Paulo: Editora Nós, 2022.

_____, Virginia; tradução e apresentação Ana Carolina Mesquita. *Os diários de Virginia Woolf: diário III – 1924-1930*. São Paulo: Editora Nós, 2023.

_____, Virginia; tradução Tomaz Tadeu. *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____, Virginia; tradução Denise Bottmann. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016.

_____, Virginia; tradução Ana Carolina Mesquita. *Um esboço do passado*. São Paulo: Editora Nós, 2020.

_____, Virginia; tradução Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

sites

<https://www.davidrumsey.com/> – acesso em 03/08/2023

<https://www.franshalsmuseum.nl/nl/> – acesso em 03/08/2023

<https://www.louvre.fr/en> – acesso em 03/08/2023

<https://masp.org.br/> – acesso em 03/08/2023

<https://www.marmottan.fr/> – acesso em 03/08/2023

<https://www.mauritshuis.nl/> – acesso em 03/08/2023

<https://www.metmuseum.org/> – acesso em 03/08/2023

<https://www.moma.org/> – acesso em 03/08/2023

<https://www.moma.co.uk/public-domain-images/> – acesso em 03/08/2023

<https://www.musee-orangerie.fr/fr> – acesso em 03/08/2023

<https://www.musee-orsay.fr/fr> – acesso em 03/08/2023

<https://www.rawpixel.com/> – acesso em 03/08/2023

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/> – acesso em 03/08/2023

<https://www.vangoghmuseum.nl/en> – acesso em 03/08/2023

<https://www.vam.ac.uk/> – acesso em 03/08/2023

<https://www.wikiaves.com.br/> – acesso em 03/08/2023

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)

Küller, Helena Rodrigo

Fuga em violeta, branco e dourado / Helena Rodrigo
Küller; orientador, Luiz Claudio Mubarac. - São Paulo, 2023.
1 v.: il.

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

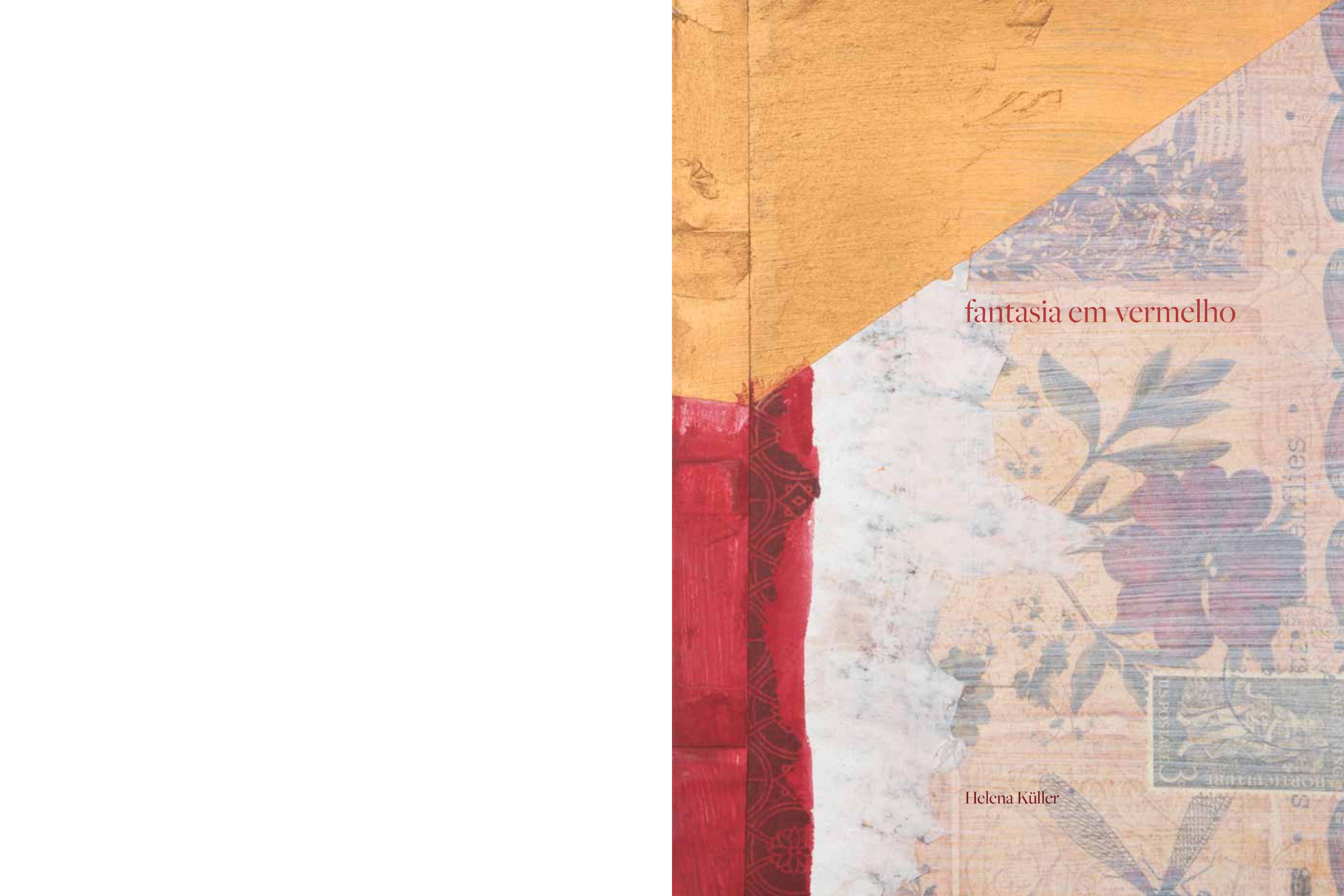
1. caderno. 2. desenho. 3. ilustração. 4. pintura. 5.
ensaio. I. Mubarac, Luiz Claudio. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

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



DEFESTO
 ESTAM
 ESTAM
 MASTA
 MASTA
 HELBWA
 HELBWA
 ER
 ER



fantasia em vermelho

Helena Küller



eu desejo e muito me abraso
Safo, *Fragmento*





Mimulus aurantiacus



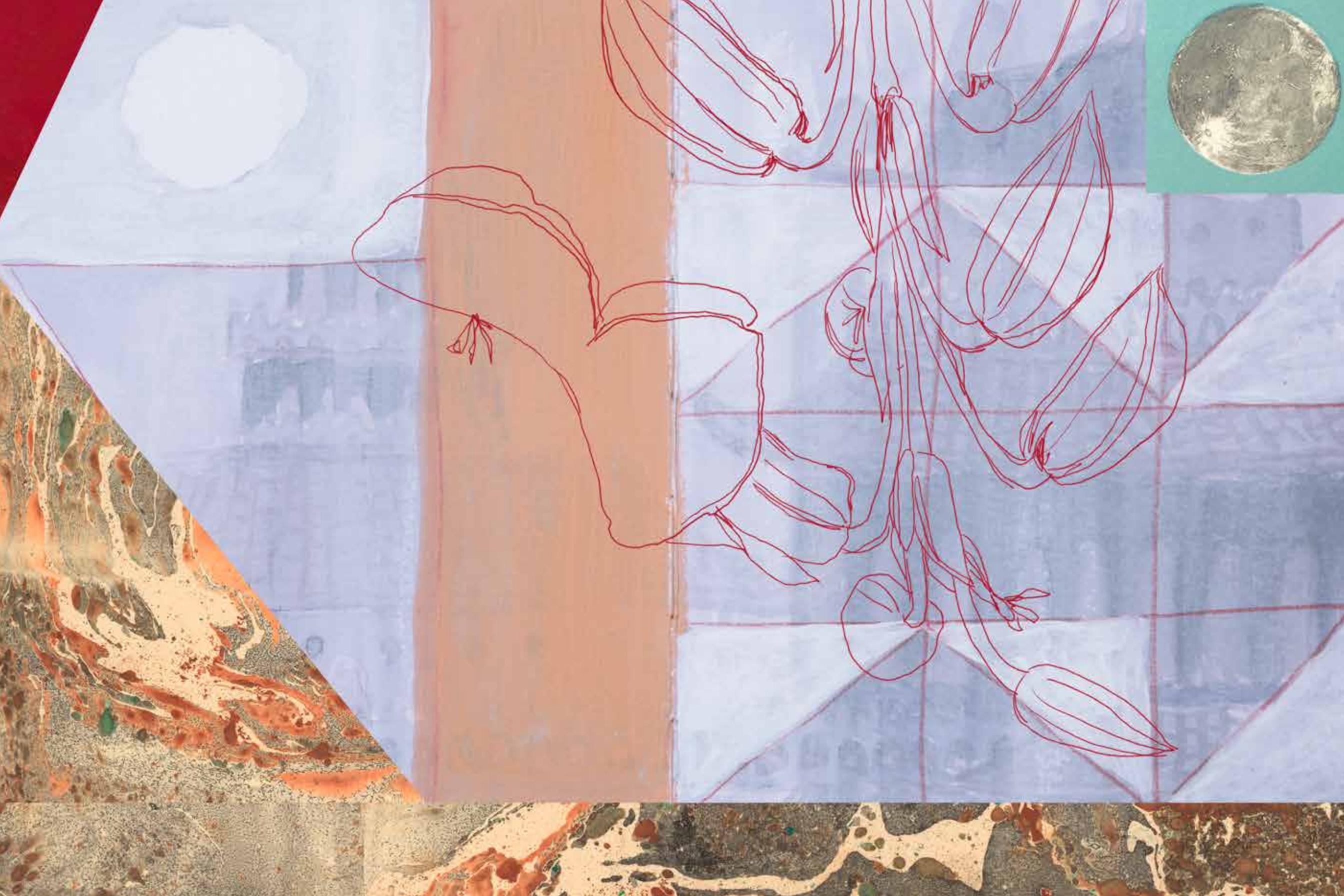














OSMARINUM SYLVESTRIS

Linné
Delft
Brussel. Parys
S. 20

L

Monante E322

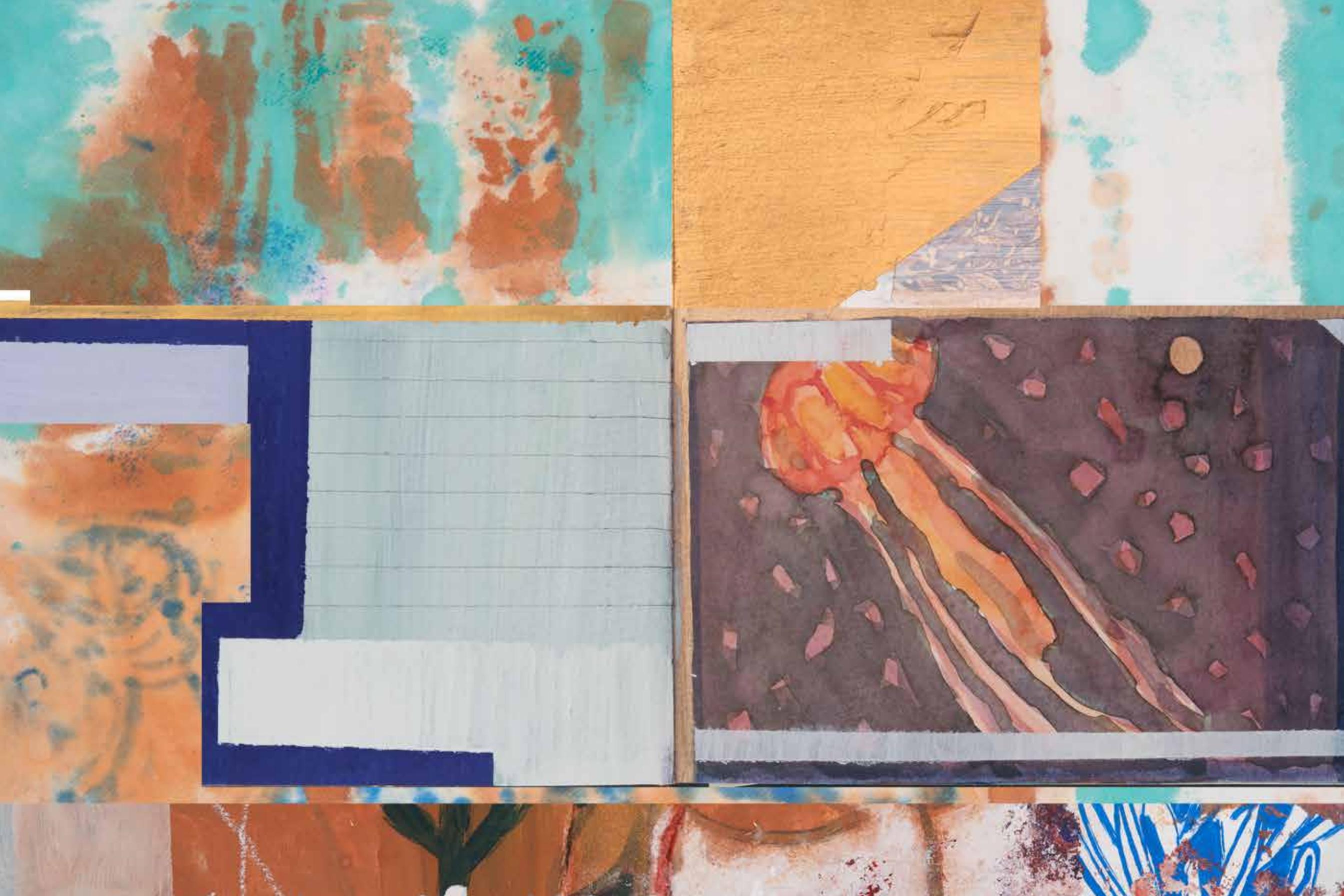


42. *Os Pescos Fenix/Flux*
1912.
Óleo sobre tela.
140 x 98 cm.
Instituto Brasileiro de
Arte, Rio de Janeiro.

DEPARTMENT

Handwritten musical notation on a page, featuring staves with notes and lyrics in Arabic script. The notation is dense and covers the left side of the page.





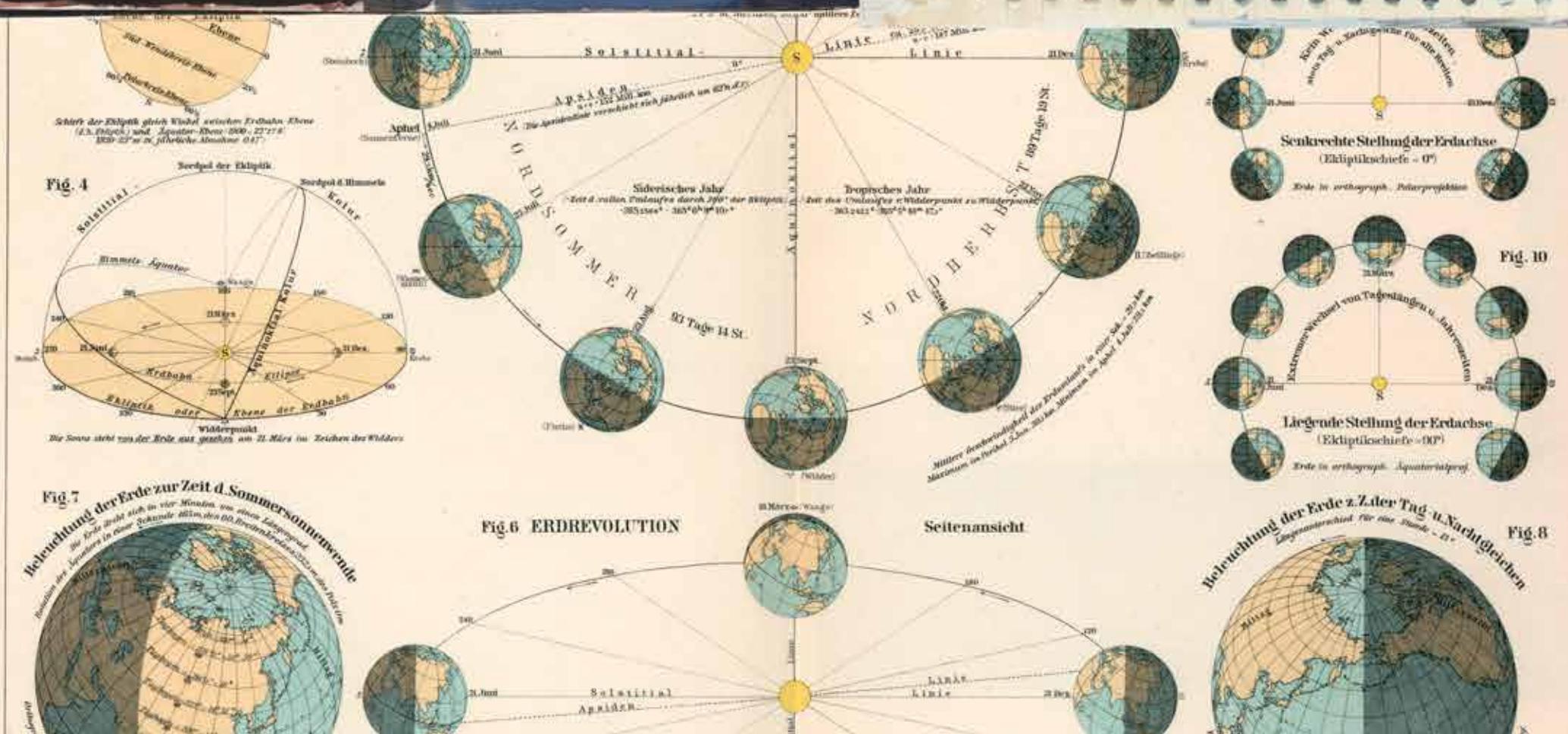




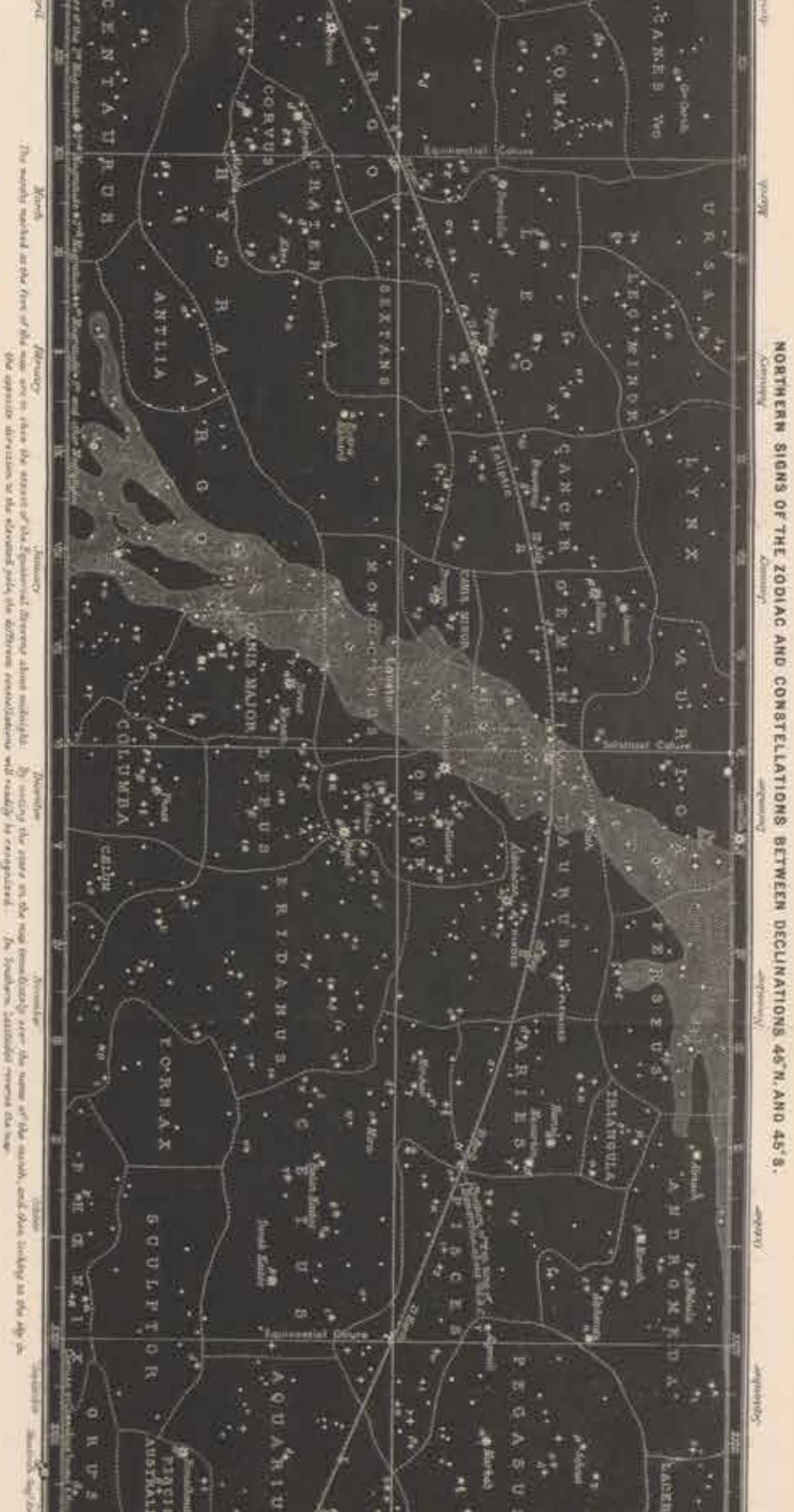
Recheio de Ameixas

Seve ao fogo baixo 1 xícara (chá) de ameixas putas suas sem caroço, picadas (200g), com 1 xícara (chá) de chá preto forte, (feito com 1 colher (sopa) de chá preto para 1 xícara de água) e deve ferver por 10 minutos, deixando de vez em quando até obter um purê grosso. A parte, misture bem 1 lata de leite moço, 2 gemas, 1 colher (sopa) de manteiga e cravos da índia e 1 pedaço de canela. Leve ao fogo em banho maria até obter consistência (15 minutos aproximadamente). Retire do fogo, acrescente o purê de Ameixas e 2 colheres (sopa) de suco de limão, misturando bem.

Obs: (esse recheio serve para tortas, docinhos, bolos)







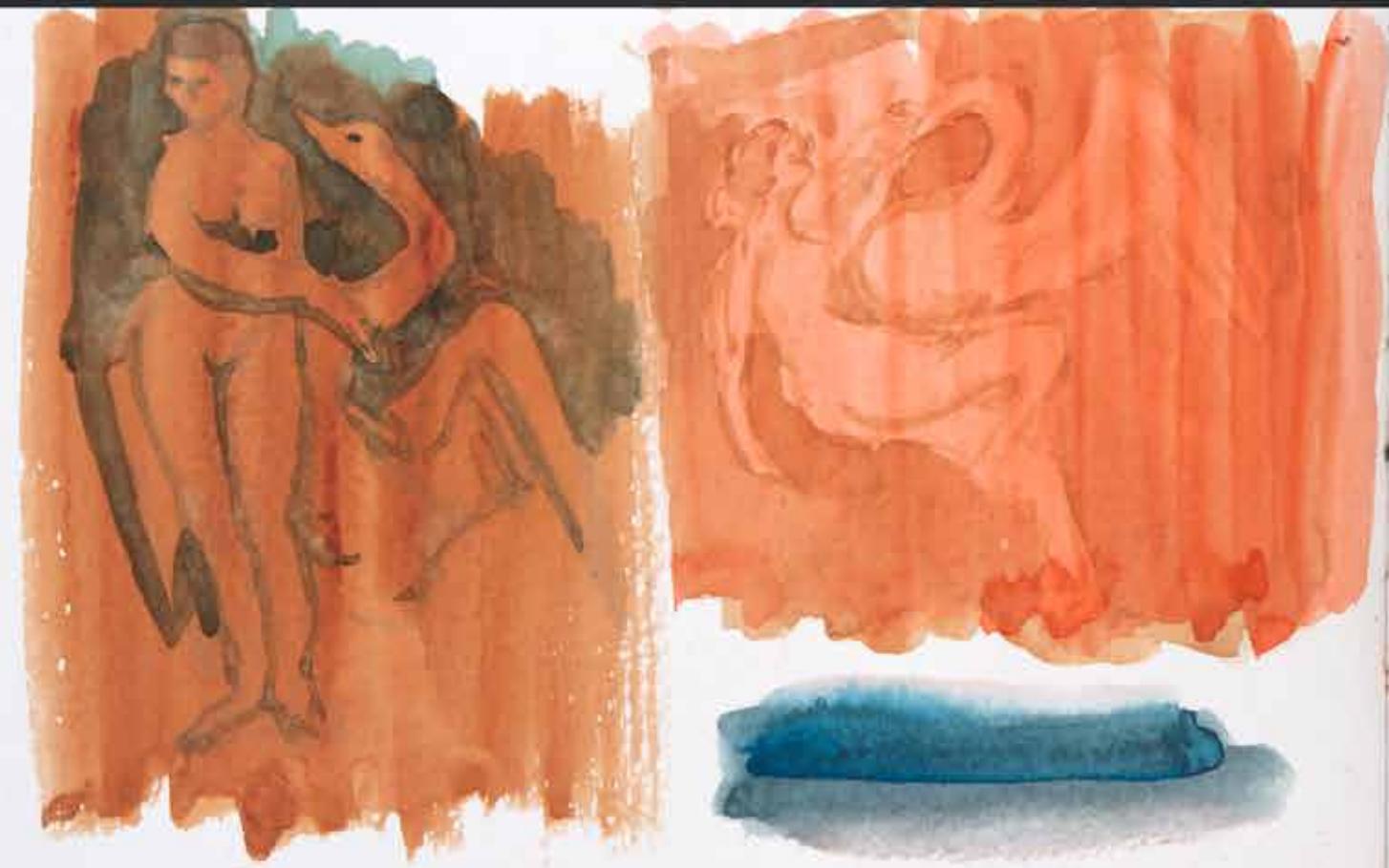
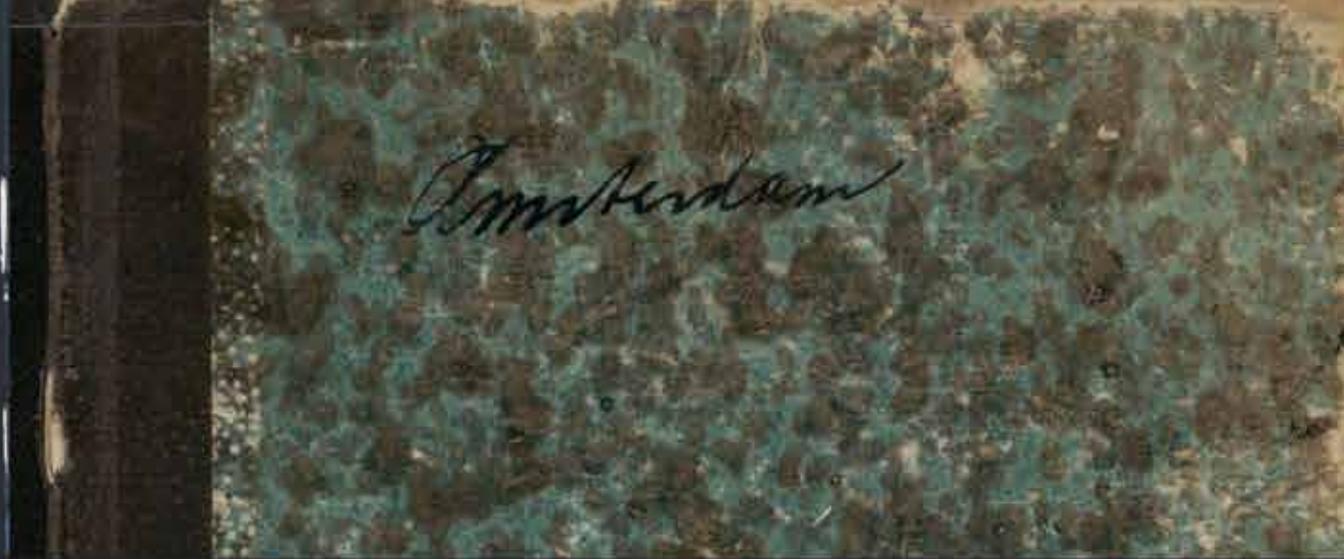
NORTHERN SIGNS OF THE ZODIAC AND CONSTELLATIONS BETWEEN DECLINATIONS 45°N AND 45°S.

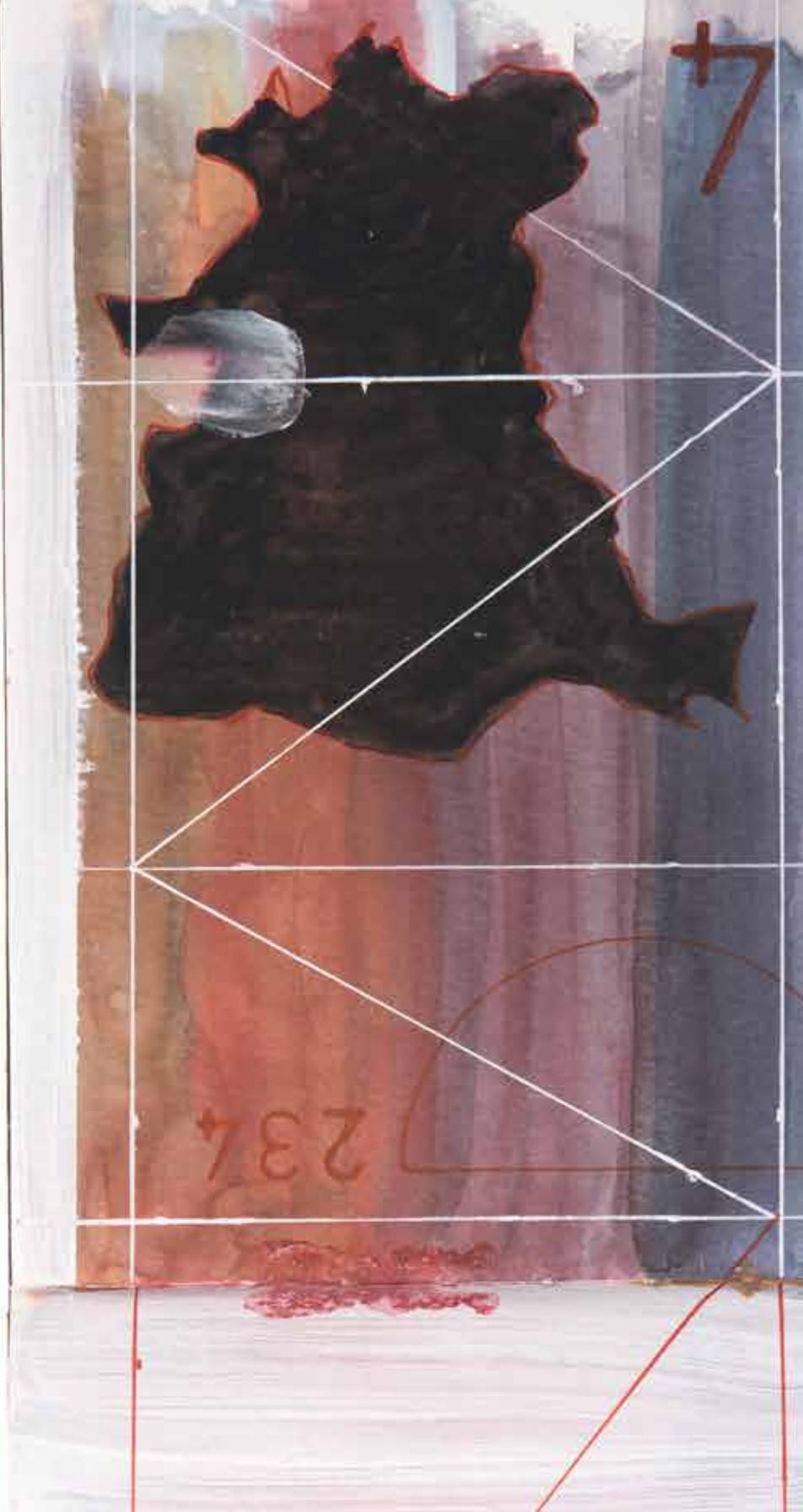


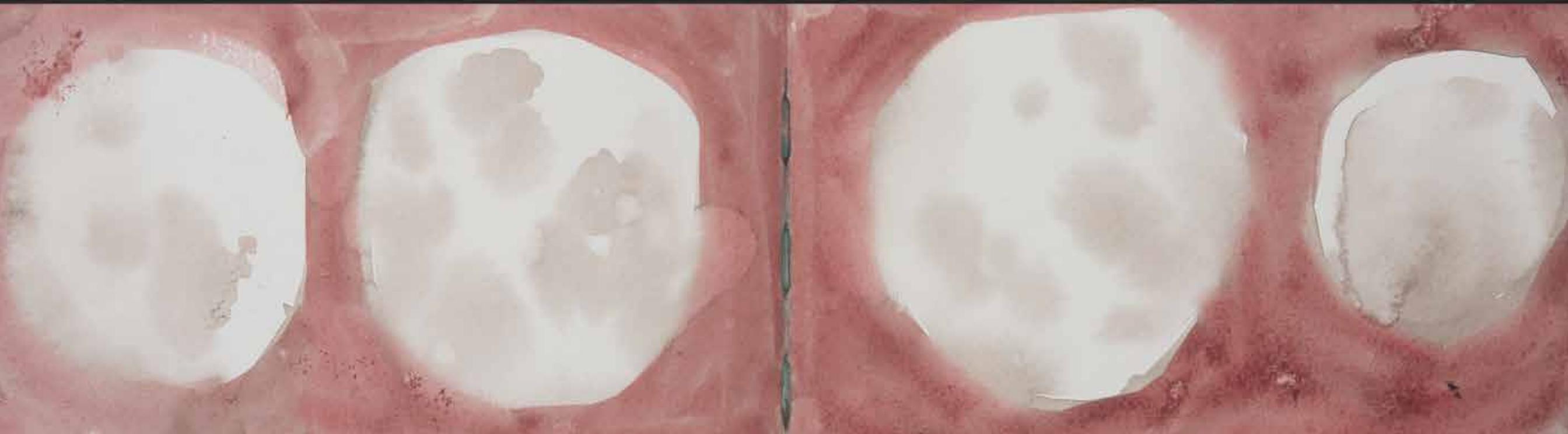
The words marked at the feet of the map are in three directions: the Equatorial, the Declination, and the Zodiac. The declination is marked in degrees from 45°N to 45°S. The Equatorial is marked in degrees from 0° to 90°N. The Zodiac is marked in degrees from 0° to 360°. The chart is oriented with North at the top.















Adam et Eve (maquette)

Gustave Klimt, 1917/1918,
huile sur toile, 173 x 60 cm



THE
MUSIC OF
THE
MUSIC

THE
MUSIC OF
THE
MUSIC

1871



A
SYMPHONY
e SKELETON DANCE



THE
MUSIC OF
THE
MUSIC

STUDY MAX 890
XMAS 1957
DLS 734
S 234









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)

Küller, Helena Rodrigo
Fantasia em vermelho / Helena Rodrigo Küller;
orientador, Luiz Claudio Mubarac. - São Paulo, 2023.
1 v.: il.

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

1. desenho. 2. colagem. 3. pintura. 4. fotografia. 5.
ilustração. I. Mubarac, Luiz Claudio. II. Título.
CDD 21.ed. - 700

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