

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - USP
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES - ECA
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

POÉTICA DA MACIEZ: PINTURAS E OBJETOS

Orientador: Prof. Dr. Julio Plaza

Orientanda: Leda Catunda

ABSTRACT

One works here with the appearance of a painting that seems soft, yielding, or that is actually soft by adding this characteristic of softness to a non-aggressive image that takes place through the creation of transmuted forms of common objects collected out there in the world. Poetry of Softness can be understood through a series of object-paintings whose thickness or construction renders a melting appearance to the resulting artworks.

A series of works made over the last six years in parallel to this study about the nature and characteristics of my production is presented herein. To carry out such a study I developed my own production and reflected upon it, also looking for analogies in the works of other artists who have approached matters related to the softening theme. Claes Oldenburg, Robert Morris, Robert Rauschenberg, Antonio Dias, José Resende and Nelson Leirner are some of the artists whose works have some affinities with this theme. By directly observing and analyzing their works it was possible to create bridges between those artists' productions and the artistic production at hand here, and also to interpret and create instruments to read the paintings.

The previous paths of Poetry of Softness were also reassessed and described: the beginning of the production, the development of the works and the changes in paths taken place up to now. The creative processes and the methodologies adopted were mapped based on the order of the studies and by listing the procedures used to make the works.

The production of the works was analyzed and ranked by privileging the view of the softness and targeting on setting some differentiation between the strategies used. The works were separated in groups; the criterion used was to observe the particular characteristics and procedures, both at visual and meaning levels, specifically related to the way the softening and the smoothness takes place in each one of them. In the analyses following the five works chosen to signal the path it was possible to use many of the tools developed during the research by locating punctual references and moving ahead in the readings on Poetry of Softness.

RESUMO

Trabalha-se com a visualidade da pintura que aparenta moleza ou que é efetivamente mole, aliando essa característica à da maciez e da imagem não agressiva que se dá através da criação de formas transmutadas das coisas comuns tiradas do mundo. A “Poética da Maciez” pode ser entendida através de uma série de pinturas-objeto cuja espessura ou modo de construção conferem uma aparência amolecida às obras.

Apresenta-se uma série de trabalhos, que veio sendo realizada no período de seis anos paralelamente à este estudo sobre a natureza e características da minha produção. Para a realização desse estudo, buscou-se desenvolver e refletir sobre a própria produção, buscando também analogias na obra de outros artistas que abordaram questões relativas ao tema do amolecimento. Claes Oldenburg, Robert Morris, Robert Rauschenberg, Antonio Dias, José Resende e Nelson Leirner são alguns dos artistas em cuja obra foram encontrados pontos de afinidade. A partir da observação direta de suas obras e análises das mesmas, tornou-se possível criar pontes entre o pensamento desses artistas e a produção plástica aqui em questão, bem como interpretações e a criação de instrumentos para leituras das pinturas.

Ainda foram reavaliados e descritos aqui os caminhos anteriores à Poética da Maciez, do início da produção, a evolução dos trabalhos e as alternâncias de percurso até o momento atual. Um mapeamento dos processos de criação e das metodologias adotadas, foi elaborado baseado na ordem dos estudos e relacionando os procedimentos empregados na feitura das obras.

Uma análise e ordenação foram feitas sobre as produção das obras, privilegiando a visão do mole e objetivando estabelecer uma diferenciação entre as estratégias utilizadas. Os trabalhos foram separados por grupos tomando-se por critério a observação das características e procedimentos próprios, tanto visuais quanto de significados, no que tange especificamente ao modo como se manifesta o amolecimento e a maciez em cada qual. Nas análises que se seguem de cinco obras escolhidas como sinalizadoras do percurso, foi possível usar muito do instrumental que se desenvolveu durante a pesquisa localizando referências pontuais e avançando nas leituras sobre a Poética da Maciez.

INTRODUÇÃO

Este estudo traz reflexões sobre a Poética da Maciez, sobre os assuntos que constantemente rodeiam o fazer artístico, o modo como são pensadas as pinturas e os objetos moles, sua execução, processo criativo, intenções, e também considerações sobre as obras de outros artistas com os quais o meu trabalho dialoga. O que se segue aqui foi direcionado no sentido de criar uma ordem que auxiliasse o encadeamento dessas reflexões e através disso as tornasse passíveis de discussão, sem a intenção, no entanto, de esgotar a poética, nem de procurar uma definição para o todo, mas com o intuito de através destas colocações expor, em parte, a maneira como são pensados os trabalhos, bem como o modo como vão sendo inventados os afazeres à medida que os mesmos vão sendo criados.

O termo “poética” é empregado como definidor de algo que é indispensável à arte, traduzível como um ideal de arte, eleito como legitimador de um universo visual próprio, com leis próprias. A poética reflete o leque de assuntos com os quais se optou lidar, revelando gostos e identificações. Está invariavelmente ligada à época em que acontece, a qual lhe serve de contexto, tal como afirma Luigi Pareyson: “uma poética é eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos, o que explica que uma poética está ligada ao seu tempo, pois somente nele se realiza aquela aderência e por isso opera aquela eficácia”¹.

A Poética da Maciez representa a produção mais recente e para situá-la, optou-se pela adoção dos seguintes parâmetros: contextualização dentro do que foi produzido anteriormente, associações com as produções de outros artistas de várias épocas cujas obras sugeriram caminhos, mapeamento de referências, e ainda a criação de agrupamentos e observação das correlações entre os trabalhos. Assim foram realizadas algumas análises, bem como indicações das referências de coisas do mundo que são reelaboradas pela poética. Desta maneira, espera-se que a leitura dessas anotações resulte numa visão elucidativa, ainda que parcial, dos procedimentos e estratégias da Poética da Maciez, tendo como instrumento principal, além das auto-reflexões, as pontes lançadas em direção ao pensamento de outros artistas, críticos e teóricos, cujas produções representaram paralelos fundamentais e apoio para a sustentação das ideias expostas.

As pinturas-objeto de aparência amolecida surgem inseparavelmente ligadas a tudo o que foi desenvolvido anteriormente, dentro do conjunto da minha produção. Obedece assim a uma certa lógica com relação ao processo criativo que observando de modo geral seria compartilhado pela maior parte dos artistas. Refere-se ao fato de que as novas criações surgem de uma aliança entre a intenção de um *novo* e uma avaliação bem elaborada do que já se criou. Sem querer forçar essa versão como válida para todos, legitimando-a apenas como

¹ Luigi Pareyson. *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 26.

concordante com as regras do processo aqui em questão, localizam-se assim as pinturas e os objetos moles como sendo um passo adiante e ao mesmo tempo consequência. O que os antecede são algumas séries de trabalhos com pintura sobre suportes variados, séries estas também entrelaçadas umas nas outras e de difícil classificação, no sentido de não apresentarem fronteiras claras, estando sempre transbordando umas para dentro das outras. No entanto partem de um ponto claro e identificável que se deu no início da década de 1980. Isto corresponde ao período de formação na faculdade de arte. Portanto serão relatadas algumas noções que acompanharam o desenvolvimento das primeiras peças, acreditando na correlação entre as poéticas anteriores, bem como em que a elucidação deste princípio possa criar uma linha de leitura que ajude a alinhar satisfatoriamente as reflexões sobre a Poética da Maciez.

Havia na faculdade um foco evidente no ensino do desenho e de técnicas de reprodução de imagem, no caso, as quatro gravuras: litogravura ou lito off-set, xilogravura, serigrafia, gravura em metal e ainda a fotografia. Paralelamente havia uma preocupação com relação às concepções dos trabalhos, ao modo de pensá-los, com ênfase no projeto prévio e na clareza de intenção. Um posicionamento que valorizava a relação da ideia com o processo criativo e, portanto, trabalhos cuja realização articulava-se através de um conceito principal. O que resultava muitas vezes numa obra que se caracterizava como um registro objetivo do processo que a criou. Este modo de pensar e refletir sobre arte marcou sensivelmente a produção inicial. Outro ponto importante era a absoluta ausência de aulas de pintura; esta prática era tão desincentivada que, contraditoriamente, este expediente terminou por representar um desafio para a reelaboração e atualização das possibilidades desse meio. Improvisava-se sobre os resultados que se poderia obter numa associação da materialidade advinda do uso da tinta com a ideia de uma nova concepção de pintura.

Aliada à ideia de renovação das possibilidades da pintura, outro fato que se deu neste mesmo período, quando firmavam-se as primeiras diretrizes que circundariam os trabalhos, foi uma renúncia ao desenho como elemento gerador de figuração. Tal posicionamento estabeleceu-se através de uma determinação inicial de que toda imagem que viesse a estar presente, deveria estar originalmente contida no suporte. Essa resolução aconteceu também a partir de uma observação sobre a abundância de imagens de todos os tipos, presentes no cotidiano, no mundo, surgindo contidas nos objetos e nas coisas em geral ou mesmo no ambiente, nas paredes, tal como desenhos de azulejos, estampas no jogo de chá, nos pratos, nos estofados, roupas de cama ou vestuário. Isso sem contar os meios mais evidentes, onde se dá um brotamento ininterrupto de imagens, que são os veículos de comunicação de massa tais como: jornais, revistas, TV e anúncios de rua. Destas observações concluiu-se que num mundo repleto de oferta de imagens, a recusa em criar novas configurações através do desenho seria a escolha mais coerente. Nesse ponto acontecia uma clara tangência com o pensamento de Robert Rauschenberg, com relação às ideias deste artista quanto ao uso de imagens prontas:

Em 1962 Rauschenberg introduz as impressões em serigrafia em seu trabalho com imagens baseadas em fontes da mídia e em suas próprias fotografias. Suas imagens

serigrafadas representam a cultura como um todo: movimentada e exigente. Rauschenberg refere-se a estas séries como “clichês de associações” que “bombardeiam a nossa cultura” e quando perguntado sobre sua inspiração ele afirma, “eu era bombardeado por televisões e revistas pelo excesso do mundo. Pensei que um bom trabalho deveria incorporar todos esses elementos, que foram e são realidade”².

Iniciou-se então uma fase de pesquisa de materiais através de uma procura por imagens já existentes que se encontrassem em suportes adequados à sobreposição da tinta, implementou-se dessa maneira um procedimento de aproveitamento das imagens numa espécie de exercício de colagem com pintura.

² Alexandra Spowls. *Time, space and Rauschenberg. Time, Space and Rauschenberg*. <http://www.csuchico.edu/art/contrapposto/contrapposto00/pages/themeperspective/spowls.html>

1 - CIRCUNSTÂNCIAS GERADORAS DA POÉTICA DA MACIEZ

1.1 “VEDAÇÕES”

O procedimento de vedação foi a primeira ideia mais consistente utilizada para a realização de pinturas. Havia na concepção das “Vedações” uma tentativa de controle sobre as etapas do processo, de manter uma fidelidade ao conceito de vedação, ao ato de vedar, uma atitude distanciada. Além do aspecto de uma pintura desapaixonada, havia ainda a tentativa de repensar a própria noção de pintura, tal como vinha sendo entendida até aquele momento, no início dos anos oitenta. A intenção era a de criar uma pintura onde o aspecto sensível e as questões formais não fossem predominantes, dando espaço para uma clara visualização dos procedimentos empregados e apostando na potencialização da imagem, enquanto qualidade poética, através do emprego de superfícies já estampadas.

Esta série data de 1983 e foi feita tomando-se por materiais basicamente flanelas, algodão e toalhas, todos contendo estampas e tinta acrílica. Essas pinturas em flanelas e tecidos continham imagens do universo infantil e doméstico como personagens e flores. Apresentavam uma plasticidade curiosa quando recobertos por tinta, pois nem todas as partes recebiam uma cobertura regular, algumas permaneciam ainda visíveis dentro da transparência da tinta enquanto outras eram definitivamente apagadas. Para reforçar a atitude de vedar, optou-se pelo emprego da tinta acrílica industrial, utilizando-se uma cor apenas a cada trabalho. Desta maneira procurava-se afastar outras possíveis qualidades que a tinta pudesse vir a oferecer, fazendo do gesto de recobrimento o assunto principal. Como panos pintados, contendo às vezes uma costura no meio para duplicar a largura do tecido, eram expostas diretamente na parede, sem chassi (Figura 1).

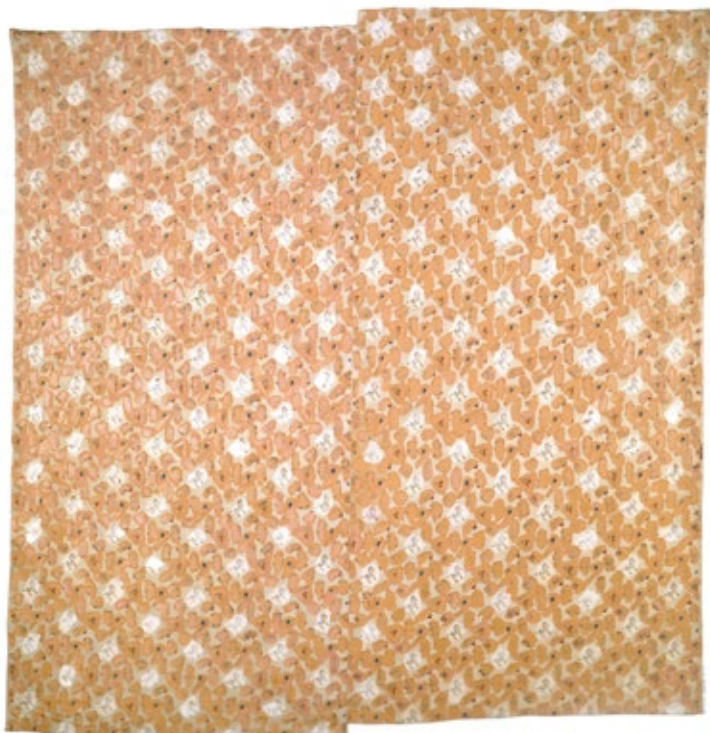


Figura 1.
“Vedação laranja”, Leda Catunda (1983).
Acrílica s/ tecido, 180 x 200 cm.

Através da escolha do universo de imagens presentes no cotidiano e na cultura popular, estabeleceu-se uma ligação direta com a *Pop Art*, principalmente a *pop* americana, e um paralelo com a proposição de “uma nova metodologia da percepção a partir da apropriação e constatação do real contemporâneo e cotidiano que envolve o receptor no meio urbano...”, observada pela autora Lucrécia D’Aléssio Ferrara, que enxerga a *Pop Art* como “uma nova maneira de perceber a realidade a partir do descondicionamento perceptivo”³ manifestado nas obras de artistas como Andy Warhol, por exemplo. Esse descondicionamento se efetiva na *Pop Art*, através do deslocamento da imagem do cotidiano, fruto da cultura de massa, para o âmbito das artes plásticas. Nas “Vedações”, ao deslocar o material, no caso, o tecido estampado, de seu contexto habitual para inseri-lo no trabalho de arte está-se evidenciando uma figuração banalizada, tornada invisível ao apressado olhar do dia-a-dia.

Assim, para a obtenção de uma superfície com figuras, partia-se do todo repleto da estampa que passava por um processo de esvaziamento; num gesto aparentemente contraditório, esse esvaziamento era promovido por um preenchimento, da tinta recobrando as figuras. Desta maneira, nesses trabalhos o ato de pintar como um apagamento acontecia como um processo inverso ao da pintura tradicional, na qual se acrescenta o conteúdo de cores e formas com pinceladas sobre a superfície imaculada da tela. Nas “Vedações”, o conteúdo que existia originalmente no suporte é que ia sendo vedado, para que apenas as partes restantes, escolhidas para permanecerem, passassem a valer como elementos constituintes. Um procedimento que despertou um grande interesse neste momento pelo paralelismo presente na atitude, pôde ser observado nas pinturas iniciais de Jasper Johns, realizadas entre 1955 e 1962 aproximadamente, quando o artista através da justaposição e superposição, ou ainda por um tratamento indiferenciado entre figura e fundo, principalmente nas pinturas contendo o alfabeto ou números, como as intituladas “0 Through 9”, consegue promover um apagamento dos significados, como bem apontou Leo Steinberg:

Johns construiu para si um idioma pessoal no qual objeto e emblema, figura e assunto, convergem para indivisibilidade. A questão do conteúdo está de volta, não como preenchimento ou adulteração, nem como um tipo de colaboração, mas como a verdadeira condição da pintura. Os meios e os significados, o visível e o conhecido, são tão unicamente o mesmo, que a distinção entre conteúdo e forma ou ainda não é ou já não é mais inteligível.⁴ (Figura 2).

Figura 2. “0 Through 9”, Jasper Johns (1960).
Óleo s/ tela, 182,9 x 137,2 cm



³ Lucrécia D’Aléssio Ferrara. *A estratégia dos signos*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 108.

⁴ Leo Steinberg. *Other Criteria*. New York, Oxford University Press, 1972, p. 26.

O que se seguiu às “Vedações” sobre flanelas e tecidos de 1983, foi a procura por imagens impressas maiores para servirem de base para as pinturas, uma vez que trabalhando com imagens pequenas observou-se que pelo fato das figuras obedecerem à padronagem do tecido, o resultado das interferências com a pintura, quando vistas a uma certa distância, era o de uma reestampa, variando entre uma reconstrução da estrutura das estampas e uma subversão da ordem da mesma, quando havia o recobrimento de áreas maiores que promovia o surgimento de situações surrealistas com pedaços de personagens flutuando, soltos sobre a cor do fundo (Figura 3)



Figura 3. “Vedação rosa”, Leda Catunda (1983). Acrílica s/ toalha, 215 x 125 cm.

1.2 O OBJETO MOLE

Figuras impressas maiores tornavam o procedimento de vedação mais claro e desobrigavam a imagem final de uma ordem preestabelecida tal, como ocorria nos tecidos com estampas pequenas. A procura por uma outra escala para as imagens iniciada no final de 1983, acabou derivando na utilização de objetos moles, onde as mesmas podiam ser encontradas, tais como: figura de onças em cobertores, personagens diversos em toalhas, estampas abstratas ou figuras rendadas em cortinas, revestimento de colchões, entre outros. Vale aqui observar o termo “objeto mole” como designando o objeto feito com material mole, porém, com uma função definida, diferente do tecido cortado da peça, disforme e à espera de ser transformado em algo. Com a utilização desse tipo de material, os trabalhos, num primeiro olhar, passavam agora por um processo de reconhecimento do objeto comum, aquele presente no cotidiano, por parte de quem os observava, evocando, então, associações entre a função original do objeto e o conteúdo reelaborado através da ação da pintura, das figuras estampadas contidas na sua superfície. Como uma consequência natural desta nova ação, ampliaram-se sensivelmente as leituras, e os significados particulares comumente atribuídos a esses objetos atuavam como fator multiplicador dos sentidos das obras. À tentativa inicial, que representavam as “Vedações”, de estabelecer um procedimento único e um subsequente controle sobre o processo das pinturas, somou-se esta nova situação advinda do uso dos objetos. Tal movimentação tornou inevitável o estabelecimento de novos critérios, bem como a necessidade de abertura de novos campos para onde a poética pudesse se estender. A obra “Paisagem com lago” é um bom exemplo da atitude de apropriação de objetos como base para a pintura, realizada sobre um colchão de casal, nela se associam a imagem de uma paisagem arquetípica de montanhas com um lago à frente e o signo do colchão numa sugestão de sono e de sonho, remetendo a um sujeito oculto, o que dorme e sonha com aquela paisagem (Figura 4).

Não se pode ainda deixar de observar um comentário entre o *Camp* e o *Kitsch*, que



Figura 4. “Paisagem com lago”, Leda Catunda (1984). Acríl. s/ colchão, 150 x 185 x 25 cm.

acontece nos trabalhos através do uso das imagens contidas nos materiais, pela “natureza” de sua fabricação, da ideologia em torno da qual gira o gosto da indústria ou da sociedade, que produz tais materiais, ou ainda o significado subjetivo que esses artefatos acabam adquirindo nas nossas vidas. *Camp* num termo analisado por Susan Sontag, que define sua essência como uma “predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero”⁵ e *Kitsch* que segundo Abraham Moles está ligado a “um novo tipo de relação entre o ser e as coisas, um novo sistema estético ligado à emergência da classe média, e da civilização de massa que somente reforça os traços dessa classe...”, onde “o termo beleza não tem sentido... não é nem o Belo platônico, nem o Feio, é o imediato, é o aspecto dominante da vida estética cotidiana”⁶. Esses comentários seguem embutidos nos trabalhos, interferindo no sentido de conduzir a uma interpretação em concordância com os valores comumente atribuídos à decoração e ao gosto médio, que coordena o desenho e a construção dos objetos. À obra “Xica, a gata/Jonas, o gato”, por exemplo, uma instalação ocupando toda a parede, com o rabo de um dos gatos sobreposto ao outro e que tem como material principal o pelo artificial, associa-se o imaginário que cerca o universo dos bichos de pelúcia, que são feitos deste mesmo material. Ainda que nesta obra, a escala bem como a configuração proponham uma leitura própria, as associações advindas do uso do material – o pelo artificial que imita o natural –, tornam-se uma constante e acompanham as leituras como um comentário inerente à obra. Convém ressaltar, porém, que neste período não se pretendia que o aspecto *Kitsch* ocupasse lugar de assunto principal dos trabalhos, embora admita-se que houvesse em algumas peças, um forte apelo para uma leitura sobre uma discussão do gosto. No entanto, essa aparência acontecia como uma decorrência natural da pesquisa tal como vinha sendo realizada: buscar imagens prontas em objetos de fabricação industrial, para servirem de base para os trabalhos e desta maneira assimilava-se o aspecto do gosto, da artificialidade e do inatural como um dado a mais na construção da poética (Figura 5).

Embora a escolha de objetos de origem industrial fosse conduzida principalmente pela busca de uma figuração impressa sobre os mesmos, a apropriação sistemática de objetos seriados, indubitavelmente, acabou criando uma ponte com o universo de Marcel Duchamp, mais especificamente com algumas questões envolvidas na invenção dos *ready-mades*. A apropriação de objetos foi pensada por Duchamp sem nenhuma intenção de constituir um trabalho de arte, pelo contrário, envolvido com as proposições dadaístas de negação da arte e com um profundo questionamento sobre o papel do artista, ele próprio comentou que essas peças representavam na época em que foram pensadas, por volta de 1913, a antítese do que se poderia considerar um objeto de arte. Sem negar, no entanto, o aspecto lúdico embutido no processo criativo, afirmando que seus *ready-mades* surgiram de experimentações descompromissadas da combinação de dois objetos, como da colocação do garfo invertido de uma bicicleta sobre um banquinho, por exemplo. Essa peça de 1913, “Roda de bicicleta” recebeu posteriormente em 1915 a classificação de *ready-made*, quando Duchamp passou a denominar as apropriações seguintes, objetos nos quais fazia pequenas inscrições, com esse termo, que acreditava ser próprio para “essas coisas que não eram obras de arte, não eram desenhos, e que não se encaixavam em nenhum dos termos artísticos”⁷. Duchamp reafirmou

⁵ Susan Sontag. *Contra a interpretação*. São Paulo, L&PM, 1987, p. 318.

⁶ Abraham Moles. *O Kitsch*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 29.



Figura 5. “Xica, a gata/Jonas, o gato”, Leda Catunda (1984). Acríl. s/ pelo artificial, luz, \varnothing =140 cm.

localizar-se nesta inadequação ao sistema de arte vigente, seu maior interesse e motivação para a elaboração dessas peças. Ainda assim sua atitude acabou por intensificar as discussões sobre forma, função e significado dos objetos, criando uma poética singularizada e inédita, jogando com visualidades e valores improváveis no contexto da arte de até então. Através da apropriação do objeto, ele inaugura também a atitude do artista que aceita colaborações do entorno, desobrigando-se em parte da execução do corpo de suas obras, alterando desta maneira o entendimento do ato criador, reforçando-o como uma tarefa prioritariamente intelectual.

Neste paralelo com a atitude duchampiana com relação à apropriação de objetos, é possível localizar uma atitude que dele descende diretamente, que é a da apropriação em si de algo que já está pronto, do aproveitamento e da inserção do objeto industrializado no meio da arte. Num segundo momento, porém, com relação aos critérios de escolha do objeto, surge uma clara divergência quanto ao assunto do gosto. Ao ser perguntado sobre os critérios de escolha que aplicava aos *ready-mades*, Duchamp respondeu que: “Isto dependia do objeto; em geral era preciso tomar cuidado com o seu *look*. É muito difícil escolher um objeto porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou detestá-lo. A escolha do *ready-made* é sempre baseada numa indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausên-

⁷ Pierre Cabanne. *Marcel Duchamp: engenhario do tempo perdido*. São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 80.

cia total de bom ou mau gosto”⁸. Deste modo, deixava claro ser a indiferença visual, um elemento imprescindível dentro das estratégias de suas apropriações. Já nas pinturas sobre objetos moles, ao invés da busca pela neutralidade da peça, tem lugar um processo praticamente inverso. Sendo, conforme dito anteriormente, a busca pela imagem impressa sobre o objeto o fio condutor, o que dirige a apropriação, o gosto das figuras estampadas é então compulsoriamente assimilado, passando a ser um dos elementos constituintes da poética. A apropriação de objetos estampados propõe um comentário que envolve, além desse gosto geralmente descrito como *Kitsch*, principalmente a abundância de imagens disponíveis no mundo moderno, surgindo irrefreável e velozmente de todas as direções e permanecendo nos entornos da vida cotidiana, ocupando tanto as ruas como os ambientes internos e até mesmo os corpos, pelas vestimentas. Num universo saturado de objetos e imagens, por assim dizer, para todos os gostos, essas visualidades vão sendo absorvidas pela visão periférica, sem que seja possível qualquer tentativa de edição por parte de quem está exposto, devido ao volume e intensidade com que são lançadas no mundo. Desta forma se estabelece uma convivência plácida e pouco questionadora, onde o excesso visual é tolerado ou mesmo aclamado e encarado simplesmente como o fruto de uma necessidade a mais entre tantas outras necessidades. Seria esta uma necessidade de recobrir o mundo, revestindo quase tudo que é inatural com estampas amenas, figuras variadas e curiosos personagens. Localiza-se aqui uma tentativa do homem, que age como um Deus, de construir o seu próprio mundo que, à medida que se instaura, apaga o mundo natural.

Assim, o período entre 1985 e 1989 caracterizou-se por uma profusão de incursões experimentais, quando trabalhou-se com tipos muito diferentes de materiais. Testava-se desde possibilidades de associações poéticas até a pertinência do emprego de tais materiais dentro do âmbito da arte. Durabilidade versus efemeridade, paralelamente, foi um assunto investigado, ligado à própria fisicalidade do que se estava produzindo.

As pinturas tornaram-se mais evidentemente figurativas e à medida que foram sendo desenvolvidas, passou-se a trabalhar com um repertório iconográfico constituído por figuras temáticas, tais como: o lago, a montanha, o gato, a floresta, a paisagem com rio e montanhas, entre outros (Figuras 4, 5 e 6). Essas imagens fortaleciam poeticamente a relação, agora plenamente assumida, entre o objeto e o que estava sendo pintado sobre ele. Em geral a figura era escolhida levando-se em conta principalmente o tipo de superfície que o objeto/material mole apresentava. Deste modo, as qualidades das superfícies passaram a influir diretamente sobre a escolha da imagem, afirmando o aspecto da textura visual como um dos pontos-chave do trabalho nesse período e acrescentando à lista de suportes, materiais como: tapetes, capachos, pelúcias e perucas entre outros (Figura 6 e 7).

⁸ Pierre Cabanne. op. cit.



Figura 6. "Floresta II", Leda Catunda (1986). Acrílica s/ colcha, 210 x 180 cm.



Figura 7. "Sozinha no quarto", Leda Catunda (1986). Acrílica s/ guarda-sol, $\phi = 200$ cm.

1.3 PINTURA COM VOLUME

O caminho em direção a uma pintura composta por suportes variados, somados à intervenção da tinta, delineou-se de um modo contínuo, sem movimentos repentinos, desde meados da década de oitenta até o início dos anos noventa. À parte as interpretações e significados contidos tanto nas figuras quanto nos objetos, a ação de construir a pintura em etapas foi apontando cada vez mais para um gesto de avolumar, de criar volumes na construção das formas. Neste ponto, nota-se uma forte identificação com as ideias desenvolvidas por Claes Oldenburg em suas *soft sculptures*, as quais ele realizou entre 1963 e 1967. São esculturas representando objetos que sofrem uma reinterpretação pelo artista, que os constrói destituídos de sua estrutura rígida. Essencialmente advindos do cotidiano e de funções conhecidas, esses objetos agora feitos em vinil pelo artista, evocam a necessidade de serem reinterpretados para que novas funções lhes sejam atribuídas. Este amolecimento proposto por Oldenburg traz uma espécie de humanização aos objetos inanimados e com relação a essa atitude o crítico Germano Celant aponta que o artista “faz as coisas que estão à disposição no mundo, apresentando-as em sua virtualidade existencial, prontas para provocar e serem provocadas. Deixando que o objeto sinta como um corpo, com sua pele macia...”⁹ (Figura 8).



Figura 8. “Soft Typewriter”, Claes Oldenburg (1963). Vinil c/ paina, plexiglass, cordas de nylon, 22,9 x 66 x 69,9 cm.

Situando temporalmente, o interesse em avolumar os trabalhos se deu no início da década de 1990. O espessamento da superfície inicial acontecia progressivamente a cada escolha de uma textura específica que deveria compor o trabalho, ou seja, o volume já era

⁹ Germano Celant. *Claes Oldenburg and the feeling of the things* in *Claes Oldenburg: an anthology*, Guggenheim Museum/National Gallery of Art, New York, 1995, p. 15.

uma característica própria do material como no caso de capachos, pelos artificiais, perucas e almofadas. À verificação de tal característica, somou-se a intenção de criar volumes maiores. Paralelamente, o aspecto construtivo de fixar e juntar esses materiais no preparo de cada peça também tornou-se cada vez mais elaborado, lançando-se mão, além da costura, de estruturas de madeira recortada, parafusos e encaixes especiais. Assim como é possível perceber uma dramatização promovida pela ação de Oldenburg sobre a noção comum que temos dos objetos simples, que se deteriora através da visão de sua representação amolecida nas *soft sculptures*, pode-se afirmar que o movimento de avolumar aliado a uma montagem mais complexa das peças pretendia caminhar numa direção semelhante, acionando também uma espécie de representação teatralizada das imagens.

Dessa maneira todo o assunto da pintura, de uma função para a tinta, foi sendo repensado, e procurou-se estabelecer um procedimento definido sobre o modo como esta deveria ser aplicada. Dada a variedade de superfícies e considerando que quase todo material já continha em si uma cor própria, o raciocínio para a pintura encaminhou-se principalmente para a função de contextualizar, somar e reforçar os elementos componentes, usando geralmente não mais do que uma ou duas cores em cada trabalho. Manteve-se desta maneira, como no início das “Vedações”, um posicionamento distante das tradicionais funções atribuídas às tintas na pintura, tais como a de construir a figura, ou de criar um espaço virtual no plano, ou mesmo na tradição mais recente da arte moderna, de falar de sua própria natureza no sentido de ser matéria de pintura, cor ou pura plasticidade.

Além do volume, muitos trabalhos adquiriram formatos irregulares, de figuras recortadas sobre a parede, sendo esses recortes estabelecidos pelos contornos propostos pela imagem escolhida. Ainda, o espessamento passou a conferir um corpo tridimensionalizado às obras, reforçando sua presença no espaço e estendendo seu entendimento para além do território da pintura, para o que se poderia denominar de pintura-objeto. De fato a nomenclatura pintura nem sempre se adequou aos resultados produzidos, tendo sido primeiramente empregada para justificar o uso de tinta sobre superfícies bidimensionais. Mas com a variação de formatos e o aspecto tridimensional sendo privilegiado, as designações de pintura-objeto ou ainda pintura objetual tornaram-se mais apropriadas para referir-se aos trabalhos.

Diante dos novos encaminhamentos relativos à fisicalidade das obras, percebeu-se que a presença de uma figuração com imagens narrativas ou mesmo anedóticas, tornara-se conflitante com outras percepções pretendidas. Aspectos da visualidade geral, sutilezas e significados embutidos na escolha e no modo de manipulação dos materiais, pareciam sucumbir à força da narrativa direta que tendia a dominar a observação e subsequente interpretação. Presente na primeira parte do trabalho, agora, num segundo momento, essa figuração parecia provocar um achatamento na leitura das obras em decorrência do aspecto literal contido nas imagens. Optou-se então por uma figuração mais sintética, reduzida, que favorecesse o surgimento de formas orgânicas e volumes arredondados (Figuras 9 e 10).



Figura 9. “Vesgo”, Leda Catunda (1993). Acríl. s/ pelúcia e couro, 2 circunferências de 105 cm.

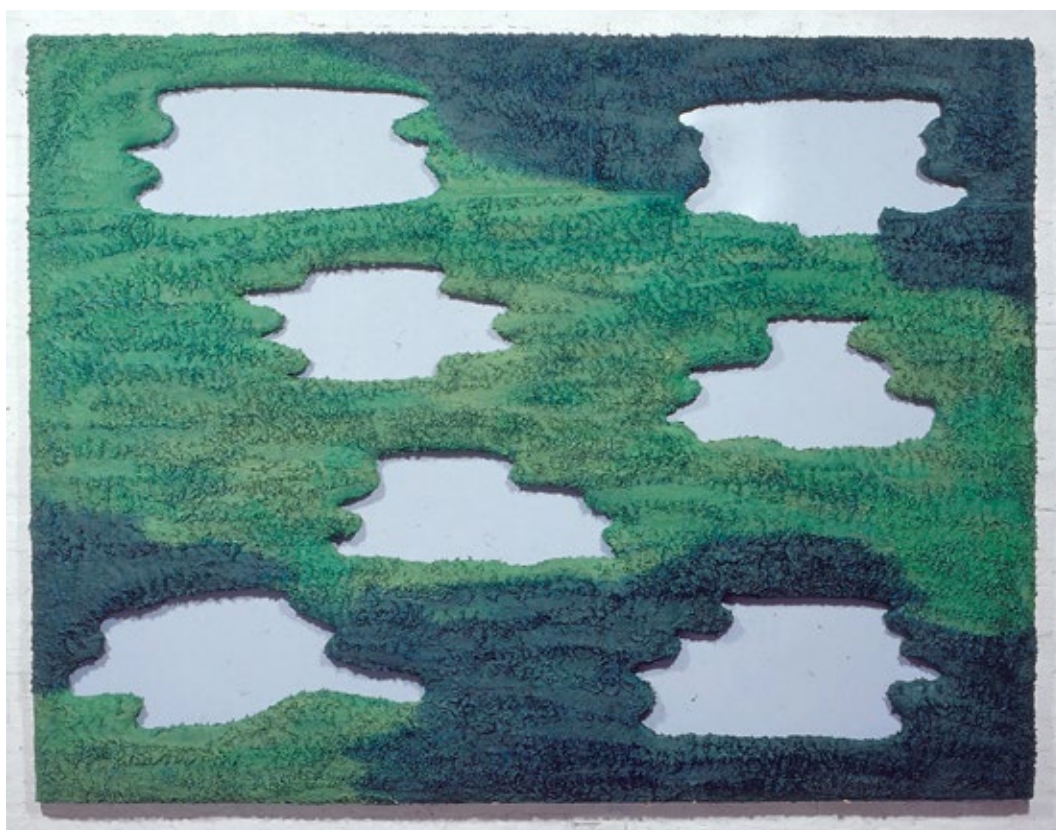


Figura 10. “Sete lagos”, Leda Catunda (1993). Acríl. s/ pelúcia e fórmica, 165 x 215 cm.

1.4 FIGURAÇÃO SUGERIDA COM FORMAS ORGÂNICAS

A partir de 1993 e 1994, a visualidade das formas orgânicas tornou-se uma das características básicas do trabalho, acontecendo através de uma figuração sugerida, que passou a promover uma maior ambiguidade para as leituras das imagens. Por formas orgânicas entende-se aqui o que é relativo à forma dos órgãos, às formas pelas quais se organizam os seres, que são geralmente arredondadas e macias. Configurou-se assim o começo de um novo assunto, o campo no qual se vêm desenvolvendo as proposições da Poética da Maciez com pinturas “objetualizadas” de aparência amolecida.

A proximidade da abstração aconteceu como resultado direto da opção por figuras sugeridas, contribuindo para o surgimento de novas possibilidades de interpretações. A ligeira estranheza que esses trabalhos passaram a provocar, parece ter aumentado o tempo de reconhecimento por parte de quem os observa, em contraponto à identificação instantânea que acontecia com as imagens usadas anteriormente. Reconhecimento e identificação foram dando margem à percepção de volumes, da presença do corpo da obra e de superfícies organizadas em função de uma composição. Assim as associações se desobrigaram da narrativa, ficando a cargo do repertório do sujeito, que passa a classificá-las ou reconhecê-las consultando referências próprias.

As pinturas recentes, dos últimos anos, vêm sendo realizadas tomando-se por base essa mesma figuração sugerida, iniciada nos anos noventa. Um grupo de imagens foi se formando através de estudos em desenhos e aquarelas de figuras com formas orgânicas e arredondadas. Pretende-se com esses estudos criar uma coleção de figuras compatíveis com a intenção de trabalhar volume e textura, cujos desenhos possuam significados parcialmente revelados. Essas imagens que muitas vezes derivam umas das outras, têm inspiração nas formas dos seres vivos, sendo às vezes de origem zoomórfica e fitomórfica. Línguas, barrigas, insetos como besouros, suas cascas, moscas e subsequentes asas, bocas e gotas são algumas das imagens que perfazem esse grupo na tentativa de construção de um universo de macios.

Outro elemento que passou a ser considerado de forma mais criteriosa foi a dimensão dos trabalhos. A escala tal como a conferida às pinturas-objeto como: “Barriga”, “Duas bocas” e “Língua”, além das questões já anteriormente descritas, é pensada como um dado a mais, definidor da natureza dos trabalhos. Capitula-se sobre a relação obra versus espaço, o que até então, com os assuntos de vedação das imagens ou considerações sobre figura e texturas, não acontecia. Nos trabalhos anteriores, toda a atenção concentrava-se sobre os elementos internos e neste novo momento o entorno passa a ser matéria relevante. Os volumes agigantados espalham-se pela parede e contam com a superfície da mesma para servir de apoio e projetá-los para a frente (Figuras 11,12 e 13).

O acúmulo da espuma na parte de baixo nessas obras, dramatiza o fato de estarem penduradas. Encostadas, pendendo desta maneira, parecem manifestar uma espécie de espera contínua. Aqui, mais uma vez, pode ser notada a proximidade com o pensamento de



Figura 11. "Língua", Leda Catunda (1995). Acrilica s/ tela e veludo, 230 x 170 cm.

Figura 12. "Duas bocas", Leda Catunda (1994). Acrilica s/ tela e veludo, 227 x 210 cm.

Figura 13. "Barriga", Leda Catunda (1993). Acrilica s/ tela , 205 x 165 x 30 cm.

Oldenburg, que também pendura suas esculturas, utilizando “a gravidade para criar configurações surpreendentes e procurar uma relação mais próxima entre a arte e os processos naturais”¹⁰. Também Robert Morris, num outro contexto, nas suas peças de feltro, presas nas paredes por ganchos, pendendo para o chão, caindo sob o peso do próprio material, utiliza a gravidade como agente promotor de anti-formas¹¹, ainda que, num ensaio de mesmo nome “credite Oldenburg como o primeiro a se utilizar das características físicas dos materiais, falando sobre o *Giant soft fan* (ventilador gigante mole), escultura presa ao teto da galeria com suas lâminas flácidas e os fios que ficam escorrendo do teto e caindo pelo chão”¹².

Pela escala e pelo volume, evidencia-se a intenção de que sejam contornadas para assim serem vistas em sua totalidade, como se, além de suas formas sugestivas, das cores e dos materiais que possuem, através dessas proeminências, manifestassem também um desejo de proximidade. Leituras como esta que atribuem vontades, sugerem um ponto em comum que o conjunto dos elementos componentes parece gerar. Seja pelo fato da natureza dos materiais empregados, texturizados ou lisos como o veludo sugerirem o toque, aliada à maciez volumosa que os recheios proporcionam e ainda, às formas arredondadas, a soma de todos esses fatores parece tender para um mesmo direcionamento. A convergência seria na proposta de um caráter afetivo para as obras, no sentido da não agressividade das formas orgânicas e, ainda da sensualidade contida nas linhas de contorno. Esta afetividade sendo percebida pela constatação de investimentos em sensações de conforto através da evidência dada ao aspecto sensorial na representação das figuras. Aposta-se na fisicalidade da obra enquanto presença, na materialidade e suas qualidades derivadas como forças promotoras de sensações. A ideia de aprofundar a Poética da Maciez surge dentro deste contexto. Partindo deste ponto, as noções de amolecimento das formas nas pinturas e nos objetos tornam-se uma escolha no intuito de explorar as possibilidades que essa poética promete oferecer.

2 - REFERÊNCIAS PARA A POÉTICA DA MACIEZ

As referências que contribuem para a construção de uma determinada poética podem ter origem em campos muito diversificados, surgindo eventualmente como traduções na influência de uma área para outra, como da literatura para música, da ciência para as artes e assim por diante. Ainda, um criador pode estar profundamente envolvido em algo absolutamente particular, ligado a sua memória pessoal e capitular as referências de um modo idiosincrático. De toda maneira, diante dos mundos que o cercam, caberá ao artista realizar sua obra “abrindo caminho entre mil possibilidades, mediante uma progressiva delimitação”¹³ tomando decisões através de uma consciência crítica, de modo a determinar escolhas apropriadas para a construção de um discurso poético.

¹⁰ Barbara Rose. *Claes Oldenburg*. New York, Museum of Modern Art, 1970, p. 9.

¹¹ Robert Morris. *Anti Form*, Art Forum, 6, 1968. p. 34. Citado em Rosalind Krauss. *The mind/body problem: Robert Morris in series*, New York, Guggenheim Museum, 1994.

¹² Wim Beeren. *Robert Morris, Recent felt pieces and drawings*, Kunstverein Hannover, 1997, p. 24.

¹³ Luigi Pareyson. *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 143.

No caso da Poética da Maciez, correndo paralelamente a associações mais dispersas, localizam-se incontestáveis referências vindas da própria história da arte, mais especificamente das intensas movimentações que aconteceram a partir do século XX. No período de formação de um artista da época atual, esta história da arte Moderna, abrangendo as vanguardas do início do século passado, representa, indubitavelmente, um caldo espesso de ideias, visuais e proposições que permanecem ressonantes até os dias de hoje, onde se localiza uma concentração de conteúdos, sugestivos para identificações, bem como para antagonismos, de toda forma, convocadores de posicionamentos.

Já as sugestões que o mundo oferece constituem referências mais desordenadas e de difícil classificação, surgindo nos trabalhos, sendo muitas vezes verificadas posteriormente à criação. Uma linha tênue separa sugestões simples, motivadoras, que desencadeiam ações de referências mais contundentes, perceptíveis na produção ao longo de muitos anos. São associações espontâneas que passam a contribuir no processo criativo, ocupando ora um lugar de destaque ora uma posição coadjuvante. Variando o valor desta contribuição de determinante, objetiva, à subjetiva, sutil. Sugestões motivadoras podem surgir, por exemplo, em meio à pesquisa de materiais, na forma de uma matéria prima inusitada que abre caminho para o que até então habitava o terreno do improvável. Ou referências podem advir da botânica, por exemplo, como no caso das plantas da espécie das leguminosas suculentas, que estando sempre adormecidas no jardim, subitamente passam a oferecer uma contribuição importante através de suas formas, para a visualidade que se procurava alcançar. Esses brotamentos que inauguram concepções criativas, manifestam-se de forma inesperada, muitas vezes surpreendente, pela constatação do fato de que algo já muito visto e nunca percebido, repentinamente torna-se estímulo indispensável à atividade criadora.

As referências para a Poética da Maciez seguem assim organizadas: no que diz respeito à história da arte, serão relatados posicionamentos e identificações. Ainda se buscará traçar uma visão sobre os trabalhos de artistas mais próximos, que convivem no mesmo circuito, cujos trabalhos de alguma forma representam um parâmetro direto dentro da constituição da poética. A partir de uma breve seleção de trabalhos, serão apontadas as referências que surgem através de um olhar para o mundo, provenientes da visualidade do entorno, da paisagem, das coisas e das pessoas.

2.1 O RECORTE DO ASSUNTO NA HISTÓRIA DA ARTE RECENTE

Diante da complexidade de traçar um recorte dentro da história da arte recente, localizando identificações e influências, tanto diretas quanto outras mais genéricas, analisando os vários níveis de contribuição para a construção desta poética, propõem-se uma abordagem a partir de dois pontos de vista distintos. O critério adotado para tal divisão considera primeiramente uma contribuição mais indireta, advinda da *Pop Art* americana, aqui estabelecida como um período localizável dentro da segunda metade do século XX. O segundo ponto de vista diz respeito a uma influência mais direta da obra de artistas contemporâneos, brasileiros

em sua maioria, cujas produções foram acompanhadas durante o período de formação. Aqui, os termos direto e indireto são empregados para referir o fato de experienciar certas produções em visitas a exposições com uma frequência regular, em oposição a um modo mais indireto, por contatos escassos feitos, em grande parte, apenas por livros e revistas de arte.

A visualidade extravagante da *Pop*, uma figuração que não é figura, mas signos de uma sociedade de consumo e principalmente um primeiro deslocamento mais significativo do pensamento artístico com relação aos preceitos das tradições modernas, são entendidos como proposições operantes e não totalmente esgotadas, um convite a reelaborações. Qualidades igualmente citadas pelo crítico Ronaldo Brito quando este observa na *Pop* “uma aguda consciência reflexiva da materialidade da arte, uma concepção altamente abstraída do seu sentido histórico...– suas figuras são assim abstratas por excelência, põem em xeque a própria substância, o seu valor mesmo enquanto linguagem instituída”¹⁴. Sobre a insistência em localizar a *Pop* como uma simples volta ao figurativismo sob um olhar academicista e puramente formal, este mesmo autor ainda afirma: “inferir relação coerente entre as imagens *pop* e os conceitos que ‘representam’ é desconhecer as manobras de estranhamento, cinismo corrosivo, dessubstancialização e desconstrução dos códigos vigentes ali expostos”¹⁵.

Acredita-se que a percepção de uma influência da atitude *Pop* possa ser percebida, em parte, pelo viés da escolha do material. Desde o princípio das “Vedações” e ainda agora na Poética da Maciez, vem sendo mantida a ênfase na procedência industrial dos materiais, bem como, na visualidade do cotidiano embutida nas estampas, cores e texturas. Há nessa escolha a intenção de alcançar o observador através do reconhecimento de matizes e tutilidade das superfícies, evocando memórias e referências particulares que muitas vezes, de forma inconsciente, atribui-se ao mundo das coisas. Quando subitamente no cotidiano das pessoas, os objetos “parecem contradizer as exigências do cálculo funcional para responder a um propósito de outra ordem: testemunho, lembrança, nostalgia, evasão”¹⁶. Além do objeto em si, a mesma capacidade de evocar memórias distantes pode ser alcançada através do material com o qual se constrói o objeto, como em fragmentos desse material, quando uma pequena parte remete ao todo. Uma estampa de estofado, presente no mobiliário comum, pode ser um bom exemplo para concretizar essa ideia, uma imagem que fica gravada inconscientemente, e que segue acompanhando as memórias de algum tipo de vivência. Essas referências estão por toda parte e funcionam de modo semelhante ao da memória olfativa. Ninguém pensa em guardar um cheiro para sempre, no entanto, tal como acontece com os detalhes visuais, a memória de situações ou épocas podem vir à tona repentinamente através desses estímulos.

Paralelamente, além de uma possível lembrança particular do sujeito, pretende-se através do deslocamento dos materiais do cotidiano como os utilizados no vestuário, mobília, decoração, ou em ambientes públicos tal como a fórmica, agora apresentados nas superfícies da pintura, remeter à pura visualidade deste mesmo cotidiano. Nesse sentido, aproveita-se a estratégia da *Pop*, tal como percebida por Lucrecia D’Aléssio Ferrara, que se baseia em lidar

¹⁴ Ronaldo Brito. *O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)*, em *Arte Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980, (Cadernos de Textos nº 1), p. 7.

¹⁵ *Ibid.* p. 7.

¹⁶ Jean Baudrillard. *O sistema dos objetos*, São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 81.

com o assunto da visualidade cotidiana articulando “um verdadeiro inventário da cultura de massa: produção em série, consumo, efemeridade. Objetos e materiais ocupam a tela envolvendo o receptor e executando dupla função: a primeira é atraí-lo pelo reconhecimento, na tela, dos mitos que povoam seu cotidiano; a segunda é trazê-lo para o universo da obra esvaziando, com isso, o significado daqueles objetos e materiais rotineiros que, por estarem fora de seu universo habitual, perdem a familiaridade que os envolvem”¹⁷. Além da poética envolvendo objetos e a mitologia de marcas e produtos de reconhecimento imediato, pensa-se também numa visualidade mais ampla daquilo que nos rodeia, normalmente despercebida, de cores e texturas diluídas entre ambientes funcionais e tarefas diárias. Tais situações, como as dos espaços públicos ou ainda que privados, mas predominantemente funcionais, acabam atuando como rebaixadoras das percepções, onde a leitura do real está dirigida pela prática, causando no indivíduo uma cegueira momentânea. A qualidade de reavivar a percepção do mundo a nossa volta é atribuída às *combine paintings* de Rauschenberg por Brian O’Doherty, quando este descreve a reação dos visitantes a uma exposição em 1963 na qual se dava “não apenas um reconhecimento das imagens, mas o sentimento de um estado familiar de informação adquirida, algo da vida diária que mais ou menos aprendemos a ignorar”¹⁸.

Ainda, além do uso de materiais de origem industrial e da assimilação da visualidade cotidiana, a identificação com parte do pensamento *Pop* acontece também na busca de uma ambiguidade nas imagens. Essa ambiguidade como é percebida nos trabalhos de Jasper Johns, enigmáticos com os alvos, as bandeiras ou as pinturas de números e letras. Sobre esse aspecto da obra de Johns, o escritor Michael Crichton observa que a “arte funciona na região do indeterminado ou dos significados ambíguos, e tem sido sempre assim. Mas a arte moderna e particularmente o trabalho de Jasper Johns, exageraram essa ambiguidade, e jogam com o nosso entendimento moderno do papel crucial do observador em determinar a natureza da realidade”¹⁹. Assim, diante dos signos que Johns apresenta nas pinturas, caberá ao observador agora evocar referências próprias para fazer cumprir o sentido da mensagem. O mesmo pode se dizer que acontece com os acúmulos de objetos se misturando com a tinta nas *combine paintings* de Rauschenberg. Através dessa ambiguidade das imagens, enxerga-se a possibilidade de reservar à arte o poder de relativizar valores padronizados, acentuando a ideia de que a arte não tem uma função específica, e concentrando investimentos nas sutilezas da poética proposta pelo artista.

Num período bem anterior ao *Pop*, outras estratégias foram observadas em manifestações do surrealismo por volta dos anos 30. Assim, de certa forma, a identificação com a linguagem *pop*, acontece principalmente nos primeiros anos do meu trabalho. Já, quando do início da produção das pinturas-objeto amolecidas, é com alguns elementos presentes na produção de alguns artistas como Man Ray de um surrealismo mais leve já presente no Dada ou com as deformações propostas por Dalí que se situam mais claramente as referências pertinentes ao amolecimento e ao macio. No caso de Dalí, na época influenciado pelos pensamentos de Sigmund Freud sobre o inconsciente, o amolecimento de suas figuras

¹⁷ Lucrécia D’Aléssio Ferrara. *A estratégia dos signos*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 106.

¹⁸ Brian O’Doherty. *Robert Rauschenberg-One Man Show*, The New York Times, 25/09/1963, p. 13.

¹⁹ Michael Crichton. *Jasper Johns*, New York, Abrams, 1977, p. 73.

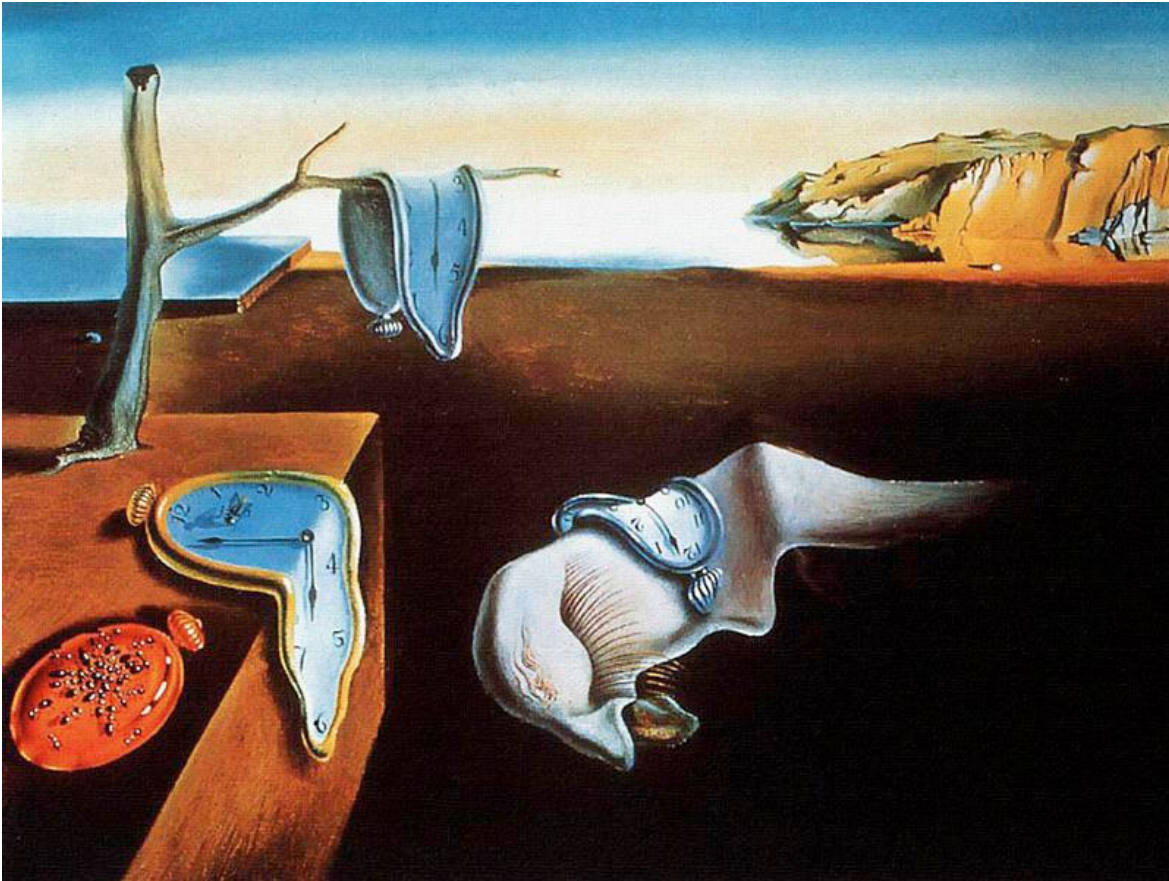


Figura 14. “A persistência da memória”, Salvador Dalí (1931). Óleo sobre tela, 24,13 x 33,02 cm.

e composições parece querer corresponder a uma mudança na própria noção da consciência, quando em estado de sono o mundo se transforma, num afrouxamento das fronteiras do entendimento das coisas, em oposição a quando se está desperto. Assim em obras como “A persistência da memória” (1931), também conhecida como “Relojes blandos”, onde estão representados três relógios amolecidos, distribuídos numa destorcida paisagem de sonho, os significados migram da esfera do entendimento comum para a do entendimento “louco” dos sonhos paranóicos (Figura 14). Num texto publicado em 1935, intitulado “A conquista do irracional” Dalí explica seu método “paranóico-crítico” dizendo ser um “método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação interpretativo-crítica dos fenômenos delirantes”²⁰. Assim empresta-se na Poética da Maciez a capacidade deformadora das formas desenvolvida pela atitude dos surrealistas, bem como seu poder metafórico de representação que tira proveito da relação de semelhança entre o sentido próprio e o figurado, numa clara operação de translação.

2.2 ARTISTAS PRÓXIMOS

As referências diretas, presentes nos trabalhos de artistas cujas produções foram acompanhadas com maior proximidade, apresentam um grau de complexidade tal, que uma

²⁰ citado do texto “A conquista do irracional”, citado em Robert Descharnes, Dali, a obra e o homem, Tusquets, Barcelona, 1984, p. 159.

possível ordenação das mesmas requer estipular critérios claros e objetivos. A complexidade deriva do fato de terem sido inúmeras as contribuições, recebidas de forma ativa através de visitas a exposições durante o período de formação. Singulares no modo de pensar a arte e de propor o novo, essas produções foram provocadoras da definição de uma postura perante a arte. O critério adotado propõe um recorte, dirigido para uma localização precisa de obras cujos assuntos tangenciam as questões da Poética da Maciez. Justifica-se assim a escolha de apenas três artistas, como uma estratégia para poder apontar com maior propriedade as devidas relações entre as produções. As qualidades observadas nos três casos que aqui se apresentam são: o uso do macio nos objetos de Antonio Dias, a promoção do amolecimento de formas nos trabalhos de Nelson Leirner e o uso da qualidade dos materiais moles nas peças de José Resende. Tratar-se-á, em cada caso, de um grupo de obras específico, observado dentro da vasta obra desses artistas.

Convém anotar ainda que os aspectos citados a seguir, considerados como pontos de interesse em relação às obras dos três autores, poderão ser mais claramente observados nas pinturas e objetos amolecidos que constituem a Poética da Maciez, nos capítulos quatro e cinco, onde se falará mais especificamente da natureza das operações artísticas empregadas, apontando-as diretamente nas obras em si.

Antonio Dias

Gorduras estofadas que parecem remeter a corpos imprecisos, bem como tiras recheadas de espuma como tripas ou cordas amarradas com nós, podem ser encontradas em peças da primeira parte da produção de Antonio Dias, em trabalhos na maioria realizados até 1966. Antonio Dias, um artista com múltiplas entradas e leituras que impossibilitam qualquer tentativa de definição de um estilo, realizava esses objetos que, a princípio, pareciam obedecer às características gerais de uma pintura para, no momento seguinte, contrapô-las. Eram apresentados na verticalidade da parede, contendo no fundo uma superfície pintada com imagens figurativas, em cores contrastantes, e que recebiam um tratamento gráfico. Essas figuras narravam, através da associação de símbolos, as agruras de um mundo violento, em frações, utilizando para isso uma linguagem de história em quadrinhos. Porém, completando o quadro, haviam relevos estofados ao lado de caixi-



Figura 15. “Nota sobre a morte imprevista”, Antonio Dias (1965). Óleo, acrílico, vinil, plexiglas s/ tecido e madeira, 195 x 176 x 63 cm.

nhas com conteúdos relacionados com os assuntos das imagens que se referiam às violências que rondavam os indivíduos durante o regime ditatorial, vigente naquele período, no país. As arquiteturas desses volumes e as montagens produziam um intencional questionamento da estrutura tradicional do quadro, quebrando o sistema cristalizado do retângulo e criando uma nova ordem para a visualização dos elementos. Através deste processo, criava-se uma forte carga dramática de representação, à medida que posturas distintas eram exigidas para a leitura de informações compartmentadas nas diversas composições, somadas num mesmo trabalho.

Nessas obras, simultaneamente à exposição crua da tragédia que faz até com que o observador recue brevemente diante delas, as superfícies almofadadas que estão a sugerir o corpo que sofre, exercem uma atração através dos arredondamentos e do macio dos planos. Antonio Dias promove uma sensualidade conflitante, tal como enxergou o crítico Paulo Herkenhoff quando observa que: “os volumes macios e viscerais da obra de Dias recusam a figuração muito descritiva... pelo tato ou pelo olhar tátil, o corpo fragmentado provoca sensações no plano da libido”²¹. Assim as formas arredondadas fazem prevalecer nesses trabalhos o embate entre o que se deseja e a denúncia do que não se quer admitir.

Uma espécie de moldura macia era usada contornando essas obras, feita com tela pintada e recheada, um elemento de forma cilíndrica assemelhando-se a uma tripa. Tubular, mole e recheado de algum material, pintado em tons de vermelho ou de amarelo, aparecia enrolado num emaranhado tal qual a imagem de um córtex cerebral ou enrolado ao redor de outras formas presentes nos trabalhos. Essa tripa foi objeto de um empréstimo não intencional, porém verificável, presente no desenvolvimento do trabalho que desembocaria na pesquisa da Poética da Maciez. Transformada numa espécie de tira estofada, foi usada em vários trabalhos meus do início da década de 1990, atendendo à função de “linha separadora” de formas e conteúdos igualmente estofados. O paralelismo de raciocínios entre o elemento da tripa na obra de Antonio Dias e a tira estofada utilizada nas pinturas e objetos, está principalmente calcado na ideia da utilização do macio como elemento dramatizador de situações e na intenção da sensualização do objeto para o olhar, na busca do olhar tátil (Figura 15).

Nelson Leirner

Nelson Leirner numa realização metafórica, propõe um zíper para flexibilizar o movimento de abertura e fechamento da superfície da tela fendida por Lucio Fontana, imprimindo um viés lúdico ao referir-se à história da arte com sua série de múltiplos, justamente intitulados “Homenagem a Fontana”. Lucio Fontana, artista ítalo-argentino, rompeu a superfície de suas telas com cortes nos idos de 1949. Fontana trabalhava em suas obras o que denominou *Concetti Spaziale*, “rejeitando o ilusionismo ou o espaço ‘virtual’ da pintura tradicional em favor de um livre desenvolvimento da cor e da forma no espaço real”²². Leirner remete através do título ao gesto romântico de Fontana, mas nesses trabalhos feitos com lonita colorida, zíperes, chassis, moldura de alumínio, contendo cortes geométricos, vai além, numa atitude irônica, dessacralizando a obra de arte, ao propor a multiplicação do objeto-pintura

²¹ Paulo Herkenhoff. *Antonio Dias*, São Paulo, Cosac&Naify, 1999, p. 35.

²² H.H. Arnason. *History of Modern Art*, New York, Abrams, 1986, p. 699.

e ao fazer um convite à participação do público para formar e conformar figuras num livre manuseio de abrir e fechar de fendas. As partes moles desta pintura contém a cor original de fabricação dos tecidos e são cerzidas por uma mão-de-obra anônima, sem que nenhuma vez tenha sido necessário ao artista tocá-las para criá-las. São o resultado de um projeto como o de qualquer objeto ao qual se proponha a seriação industrial, deste modo o fator artesanal, tradicional do fazer artístico, é expurgado dessas obras, reforçando a atitude do artista ques-

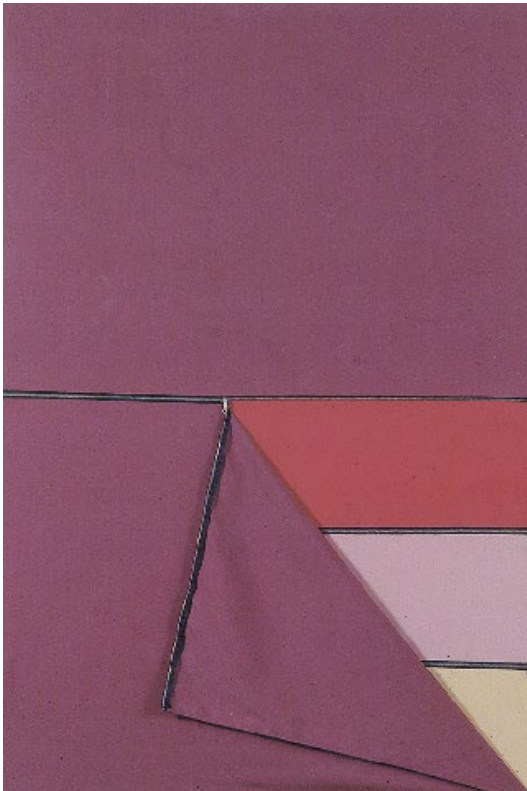


Figura 16. “Homenagem a Fontana II”, Nelson Leirner (1967). Lona e zíper, 180 x 125 cm.

tionador dos valores tradicionais impregnados na concepção do objeto de arte. Ainda assim, seus planos superpostos propõem um paralelismo com os planos das pinturas convencionais, ilusionistas, mas com a vantagem de que com os múltiplos de Nelson Leirner se torna possível averiguá-las, num convite ao observador para procurar, para ver onde vai dar (Figura 16).

As referências destas obras de Nelson Leirner para a Poética da Maciez se ordenam sob quatro aspectos principais. O primeiro, por uma aproximação com as ideias de Marcel Duchamp, uma característica que por sinal marca toda a trajetória de Leirner. Esta aproximação, se dá na série “Homenagem a Fontana”, tanto pelo aproveitamento do material industrial, no caso, da utilização das lonas coloridas, trazendo para a obra a cor da paleta do fabricante de tecidos num gesto claro de apropriação, quanto na proposta de seriação, embutida na própria concepção de múltiplo, mas também pelo modo como Leirner propõe comercializá-las, oferecendo-as à venda pelo preço de custo, resultado da adição simples das despesas com os materiais e mão-de-obra envolvidos. O segundo aspecto, diz respeito ao caráter construtivo das peças, de sua estrutura, do modo como são pensadas e montadas por partes, do todo que se obtém pela soma de elementos independentes. Ainda, o terceiro

ponto refere-se à ideia do súbito amolecimento do plano, que acontece a cada abertura de um zíper na superfície do trabalho, na proposta da desestruturação do plano rígido pela ação do observador. Ação esta que resulta num movimento de pendência, que provoca uma discreta desordem causada pela parte que fica dependurada em oposição ao rigor do momento anterior, da composição geométrica inicial. E por último, o reconhecimento de uma sensualidade causada pelo mistério sutil que as sobreposições oferecem. Sobre essa sensualidade contida no desvendar de camadas, através do gesto sucessivo de abertura dos diversos zíperes, o crítico Agnaldo Farias observou que nesta série “submersa em sua referência erudita, tudo exala erotismo... a exaltação do plano fendido, cesurado (ou do corte, da fresta, da fissura) incita o voyeurismo do espectador. Com suas partes pensas e entreabertas, o trabalho convida o espectador a prosseguir avançando pelo seu corpo adentro; a mergulhar e se perder em seu interior colorido e aliciante”²³.

José Resende

As características físicas dos materiais, à parte seus significados, parecem ser assunto de importante consideração, quando da concepção dos trabalhos do artista José Resende. Binômios como peso versus leveza, transparência e opacidade ou moleza em oposição à rigidez, parecem regular decisões e o estabelecimento de parâmetros fundamentais na criação de suas obras. Rejeitando a ilusão, o artista expõe a natureza de seus materiais, tirando partido de suas características através de um pensamento refinado impondo-lhes forma por intermédio de construções que sugerem funções quase utópicas. Considerações sobre as qualidades físicas são evidentes nas associações entre dois ou mais tipos de materiais, num raciocínio que determina qual material irá envolver, conter, moldar ou conformar o outro. Por meio de tal determinação, este assumirá o papel de material abraçador como acontece nos casos do couro que recebe a parafina, ou do vidro que contém o óleo e a água. Quando Resende emprega um único material, então, deste terão que ser emprestadas as qualidades em torno das quais a poética se completará. Assim são suas esculturas de veludo, realizadas e expostas na XVII Bienal de São Paulo em 1983 (Figura 17).

Objetos escultóricos moles, pendurados na parede levemente flexionados pelo próprio peso do material, tendendo à bidimensionalidade, provocadores com uma superfície macia, manifestam leves protuberâncias. Abrangentes no seu modo de acolher a visão, englobando todo o campo diante do observador com proporções agigantadas, nesta exposição, a peça bege media dois metros de altura por seis de comprimento e a preta, três por quatro metros. Na bege, as saliências retangulares sugerem a forma de enormes bolsos, como os de camisas, vazios, não funcionais, fechados em cima e embaixo e vazados do lado. Nessa obra, Resende cria espaços onde nada se pode guardar e tudo é fácil perder. As fendas laterais deixam escapar e chegam a sugerir passagem, novamente numa alusão ao vestir como passantes gigantes à espera, vazios e pensos. Surgindo através de duas fendas verticais, os volumes da peça preta, apresentavam-se da seguinte maneira: o primeiro como um buraco e o segundo como o avesso de um buraco, uma estrutura tubular de ponta cerrada pendendo para frente. Na base

²³ Agnaldo Farias. *Nelson Leirner*, São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/Paço das Artes, 1994, p. 80.

do retângulo, por trás, era possível antever uma outra ponta pendurada, igualmente cerrada, imediatamente embaixo do primeiro buraco. Novamente, numa possível alusão a bolsos, desta vez de calças masculinas, que quando puxados para fora expõem seus avessos na forma de sacos de pano vazios. Há uma proposição lúdica nesses trabalhos, na sugestão de formas que contêm e que deixam escapar, que ora mostram, ora ocultam. Ainda, sobre a criação ser impulsionada prioritariamente pelas sugestões oferecidas pela visualidade e propriedades da matéria, e observando as configurações das obras, a crítica Sheila Leirner tece sua visão, afirmando que: “não é uma abstração de alguma coisa ou a abstração pura. É uma abstração que nasce da própria experiência com o material. Seus trabalhos são o retrato complexo, mas direto, de uma ação”²⁴.

São fatores de identificação e de interesse para a Poética da Maciez: as considerações sobre a escala e as possíveis alterações na relação com o observador que podem ser alcançadas com a ocupação do espaço da parede e ao mesmo tempo, a sutileza na estratégia da exploração das qualidades como a extensão da superfície macia quase intocada do veludo, aliada à utilização do peso do tecido conformando o corpo das obras. O raciocínio escultórico de montagem das peças, bem como o claro encadeamento das etapas do processo de criação evidenciado no resultado das obras prontas e expostas, são paralelos igualmente observados.

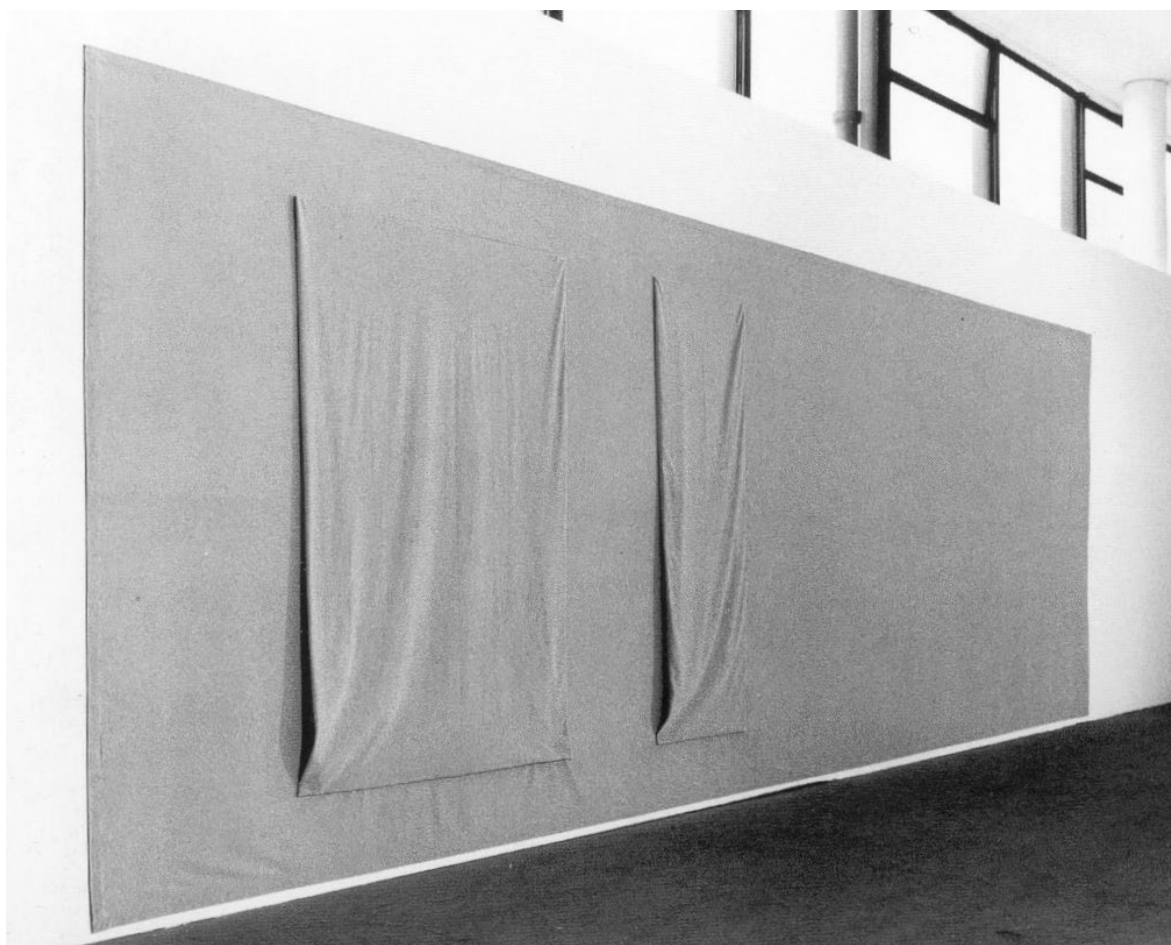


Figura 17. Sem título, José Resende (1983). Veludo e velcro, 200 x 600 cm.

²⁴ Sheila Leirner. *Catálogo Geral da 17ª Bienal de São Paulo*, São Paulo, Fundação Bienal, 1983, p. 76.

2.3 REFERÊNCIAS DO MUNDO PARA A POÉTICA DA MACIEZ

No início sua liberdade parecia infinita, e a ele (criador) se ofereciam muitas possibilidades, igualmente sedutoras, mas quase todas enganadoras, porém ele soube individuar as boas através de uma escolha adivinhadora e de uma controlada sequela de exclusões²⁵.

Para realizar a escolha adivinhadora e a sequência controlada de exclusões às quais se refere o teórico Luigi Pareyson, é necessário que haja uma intenção definida, a intenção do que se quer criar ou a definição do campo no qual se opta atuar. Tal posicionamento norteará essas escolhas. Assim, para a intenção de realizar pinturas que privilegiassem uma leitura de amolecimento, com formas orgânicas e camadas macias e não agressivas, foi se criando aos poucos um leque de imagens colhidas a partir das experiências anteriores dentro do próprio trabalho, bem como de *flashes* de experiências visuais. Impossível definir temporalmente esse processo, quando acontece no campo pessoal, podendo-se considerar desde reminiscências, acontecimentos longínquos, até uma apuração mais dirigida de imagens. Um direcionamento próximo àquele que se dá quando da pesquisa de materiais para a confecção dessas mesmas pinturas e objetos. Ainda com a ideia dos trabalhos em mente, passa-se a observar o mundo, as pessoas, o modo como se vestem, e os acontecimentos do cotidiano com uma visão quase deformadora da realidade. Deformação esta, justificada pela busca em curso, de formas e significados que complementem e se encaixem na poética pretendida. Anton Ehrenzweig em seu estudo sobre a psicologia da imaginação artística descreve esse processo afirmando que: “O artista tem o privilégio de combinar a ambiguidade do sonho com as tensões do pleno estado de vigília. No momento de sua inspiração, a realidade lhe parecerá super-real e intensamente plástica”²⁶. Este autor privilegia a visão periférica, à qual se refere também como sendo uma “visão não diferenciada”, como instrumento para se entender o modo pelo qual processamos as imagens do mundo, em detrimento das teorias gestaltistas que relacionam a experiência estética a estruturas básicas que obedecem a um conjunto de leis próprias que coordenam a percepção. Em concordância com a declaração de Oldenburg de que “tudo pode ser aproveitado”, Ehrenzweig coloca que “nada deverá ser considerado insignificante... detalhes superficialmente insignificantes ou acidentais podem muito bem ser os portadores do mais importante simbolismo inconsciente”²⁷.

Considerando o modo impreciso e fugaz como as referências e também influências, motivações e visualidades do mundo sucedem na obra, e pretendendo enxergá-las em trabalhos já realizados, optou-se por colocar, a seguir, rápidas análises sobre alguns grupos de obras. Tal estratégia visa evitar a dispersão sobre a origem das referências e motivos, focando a atenção nos trabalhos, e através deles remeter às imagens.

²⁵ Luigi Pareyson. Ibid. p.143.

²⁶ Anton Ehrenzweig. *A Ordem Oculta da Arte*, Rio de Janeiro, Zahar, 1969, p. 27.

²⁷ Anton Ehrenzweig. Ibid. p. 35.

2.3.1 INSETOS

Por volta de 1994, deu-se início a uma série de pinturas-objeto, nas quais a intenção inicial consistia em criar procedimentos envolvendo sobreposições e justaposições que avulmassem os trabalhos, paralelamente à intenção sempre presente de buscar novas configurações propícias às associações entre as formas, materiais e a montagem das partes. A ideia de inventar figuras sugeridas e não totalmente narrativas era então um dos principais elementos com que se trabalhava, conforme visto no Capítulo 1. Através de alguns estudos e desenhos, chegou-se à forma de insetos, que originou a seguinte sequência de obras: “Besouro”, “Mosca II” e “Mosca III” (Figuras 18, 19 e 20). Com dimensões generosas, a representação de insetos inventados proporcionou a criação de corpos volumosos e sobreposições em “Besouro” e “Mosca III”. Na obra “Mosca II” desenvolveu-se a ideia de um corpo construído por partes,



Figura 18. “Besouro”, Leda Catunda (1994).
Acrílica s/ tela e couro, 227 x 168 x 35 cm.

Figura 19. “Mosca II”, Leda Catunda (1994).
Acrílica s/ tela e couro, 225 x 231 cm.

Figura 20. “Mosca III”, Leda Catunda (1994).
Acrílica s/ tecido e veludo, 136 x 190 cm.

feito de gotas brancas planificadas, ligadas umas às outras por argolas de metal, organizadas em torno de uma *cabeça* de couro macia. Nesta última, há uma alusão às muitas asas que são perdidas quando da revoada dos cupins em todo o início de primavera, quando esses insetos invadem a paisagem girando em volta da luz e após perderem suas asas, caminhando, tomam destino desconhecido.

Nestes trabalhos, bem como em alguns outros que se seguiram ainda explorando a mesma metáfora, a biologia, parte do estudo dos seres vivos e das leis da vida, representou uma fonte rica de sugestões de imagens e de procedimentos que foram aproveitados. Situações e fisicalidades pertencentes à espécie dos insetos foram transmutadas para as pinturas-objeto. O aspecto orgânico das formas dos seres e o modo como são organizadas parecendo pôr à prova qualquer lógica que a partir delas se procure firmar, confirmam a instigante contribuição desta área para a poética. Dos insetos, particularmente nessas peças, foram observadas: as formas ovaladas, a construção de seus corpos, a sobreposição de asas e de cascas sobre as asas. Em pares ou em maior número, as asas, surgindo umas por baixo das outras, são observadas enquanto composições que servem para voar, ao mesmo tempo em que protegem o corpo, na forma de carapaças, como no caso dos besouros. Ainda relacionada à existência dos insetos, está também a ideia de metamorfose, modificação pela qual passam alguns seres no curso de suas vidas, e que constitui uma forte imagem que pode ser lida nos trabalhos através da atitude de metamorfosear. Tal atitude se aplica às coisas tiradas do mundo, do real, que passam por uma transformação no universo proposto pela Poética da Maciez. A elaboração de metamorfoses de signos e formas se dá naturalmente através de um poder auto-atribuído pelo artista que é o de reinventar, acrescentar à própria natureza, criando o novo a partir de referências tiradas dela mesma.

2.3.2 MÓRULAS E SUCULENTAS

O agrupamento de várias partes menores na composição de um todo é uma característica percebida em alguns trabalhos, dentre eles: “Línguas verdes”, “Mórula” e “Mórula II”. Partes iguais que se repetem, ordenadas lado a lado, levemente sobrepostas, tal como escamas que são recobertas uniformemente com uma ou duas cores. A compartimentalização, a aglomeração ordenada promovida quando do ajuntamento de partes pequenas semelhantes, conformando o resultado de uma pintura-objeto de recorte irregular, remete a soluções que podem ser encontradas na natureza em múltiplas situações. No caso das duas peças: “Mórula” e “Mórula II”, o próprio título já remete à imagem da primeira divisão celular que ocorre no óvulo, dentro da cavidade uterina, no instante seguinte à sua fecundação pelo espermatozóide. Uma imagem que nos chega através da microscopia. Do latim *morula* que é o diminutivo de *morum*, que por sua vez quer dizer *amora*, nome dado pela semelhança da massa compacta, constituída pelo agrupamento de dezesseis ou mais células, como a forma desta fruta (Figuras 21 e 22).



Figura 21. "Mórula", Leda Catunda (2001).
Acrílica s/ tela e tecido, 180 x 162 cm.

Figura 22. "Mórula II", Leda Catunda (2001).
Acrílica s/ veludo, 110 x 110 cm.

Figura 23. "Línguas verdes II", Leda Catunda (1995).
Acrílica s/ tecido, 250 x 245 cm.

A obra “Línguas verdes” apresenta a reunião de muitos pedaços de formas ovaladas, feitas com tecidos de estampas e cores variadas, pintadas com uma camada uniforme de verde que, ao invés de recobrir totalmente as superfícies, promove uma transparência, deixando antever os tons e padronagens originais. O resultado é o de uma vibração visual que é criada pelos contrastes dos tecidos na base somados à cobertura verde. Além disso, as formas tal como línguas penduradas, seguem organizadas sobre um recorte de tela cruciforme, tal qual uma cruz-de-malta. Pelo simples fato de ser verde, talvez, ou pela multiplicação dos elementos, dispostos como pequenas folhas, essa obra traz sugestões mais vegetais, botânicas do que propriamente de órgãos, da biologia (Figura 23). Esse trabalho sugere a organização de plantas, os desenhos das folhas, flores ou pétalas. Plantas como, por exemplo: as suculentas, uma família parente das cactáceas que remetem, por sua vez, à ideia de maciez por sua aparência, geralmente rechonchuda e roliça. Desta espécie, as mais populares são: as rosas de pedra ou *Echeveria elegans* e o dedo-de-moça ou *Pachyphytum viride*. Essas plantas são em sua maioria pequenas ou de porte médio e visualmente podem ser entendidas como uma miniaturização de plantas maiores, comuns nas paisagens. Têm superfície lisa e sendo sempre arredondadas e também por seu tamanho diminuto, parecem um pouco plantas de brinquedo, coisa que não existe, vegetação de desenho animado (Figura 24).

A maciez resultante da aparência de tais plantas é observada na natureza, mas foi também detectada na obra de Tarsila do Amaral, que parece representá-las em pinturas de sua fase mais “surrealista”. Neste ponto, lançar-se-á mão da visão da obra de mais esta artista, onde as relações de aconchego ligadas a ideia de natureza, criam um paralelo que se acredita, possa reforçar as leituras em torno da Poética da Maciez.

Presença constante nas telas de Tarsila pintadas nos anos 20, a vegetação, seja mais escassa nas cenas de cidade ou abundante como quando a artista reinventa a natureza, como em “O Lago”, é passível de inúmeras análises sugestivas. Tarsila trabalha a variação de luz nos verdes fazendo com que as superfícies pareçam de veludo, refletindo um suave brilho igual ao desse tecido. Arredondando a paisagem, a artista garante o conforto de um sonho bom. Outro aspecto interessante em relação a esta sensação de conforto é a curiosa ausência de

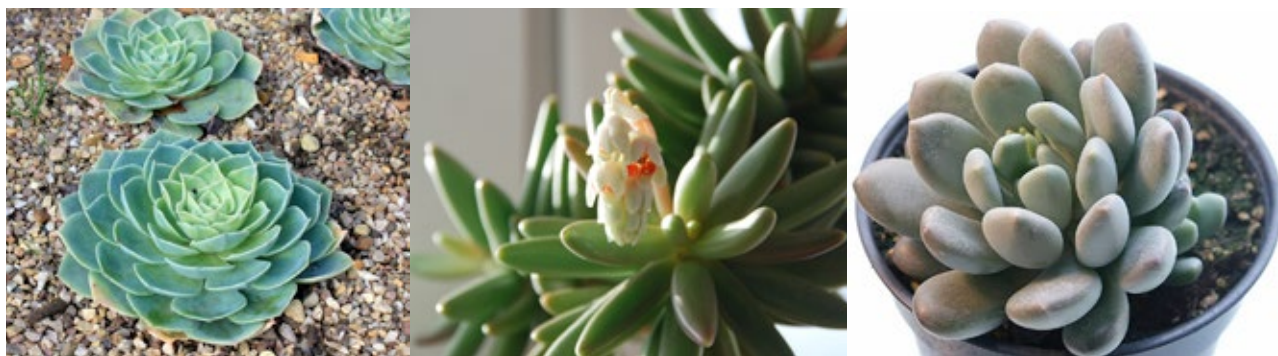


Figura 24. Pachyphytum viride, Pachyphytum oviferum, Echeveria elegans

espinhos nos cactos, frequentemente representados, que surgem também macios e plácidos ao lado dos outros volumes. As plantas surgem em algumas pinturas de Tarsila ao lado de pedras, tal como a artista as via nas fazendas onde foi criada. Cravadas no solo, as pedras se apresentam “em formatos variados, origem e estímulo à imaginação, seus limites bem delimitados, multidão muda sempre em cerco.... Ao pôr do sol essa ‘gente’ reflete bem o universo de Tarsila, suas figuras recortadas, os volumes irreais arredondados, as formas contra um fundo liso”²⁸ (Figura 25).



Figura 25. “O Lago”, Tarsila do Amaral (1928). Óleo sobre tela, 75,5 x 93 cm.

2.3.3 AMBIENTE DOMÉSTICO

Nas duas obras intituladas “Almofadas azuis” e “Línguas laranja”, ambas de grandes formatos retangulares, a ideia predominante era a de criar um procedimento de repetição e, ao mesmo tempo, inaugurar um assunto de preenchimento, trabalhando sobre uma vasta área ortogonal. Dispensando qualquer possível preocupação com as significações do recorte externo, essas obras foram pensadas tal qual um mostruário, dispondo possibilidades dentro de um espaço neutro. Elementos surgem dispostos lado a lado, sem a necessidade de expandir fronteiras que não as dos próprios relevos que apontam na direção do observador, criados

²⁸ Aracy Amaral. *Tarsila sua obra e seu Tempo*, São Paulo, Perspectiva, Edusp, 1975, p. 17..

pelo gesto de acumular volumes na superfície lisa do plano. Mais uma vez, tirou-se partido da transparência na aplicação da cor, e a solução de trabalhar uma vibração dos contrastes das matizes originais aparecendo sob a pintura, tal como relatada na descrição de “Línguas verdes”, foi igualmente adotada nessas peças. Essa semitransparência, além de provocar essa visualidade de vibração, permite também um reconhecimento da qualidade, indicando a procedência dos materiais empregados. Assim, ocasionalmente, coisas do ambiente doméstico tornam-se evidentes, podendo vir a acionar um gatilho para associações com a ideia de casa, como morada e abrigo. Tal fenômeno se dá em virtude da nossa capacidade para “integrar sensações e associar percepções”, tal como afirma Lucrecia D’Aléssio Ferrara em respeito ao ato de recepção, quando fazemos leituras do mundo a nossa volta, quando “sensações e associações despertam a memória das nossas experiências sensíveis e culturais, individuais



Figura 26. “Línguas laranja”, Leda Catunda (1992). Acrílica s/ tecido, 270 x 200 cm.

e coletivas de modo que toda a nossa vivência passada e conservada na memória seja acionada”²⁹. Na obra “Almofadas azuis” destaca-se a figura do objeto “almofada” e em “Línguas laranja”, não tanto a figura, mas a textura e estampa dos tecidos comumente usados no mobiliário, na decoração de estofados como sofás e poltronas. Aqui, o emprego de objetos e materiais da casa, presentes no cotidiano, como suporte, cria a referência que migra do ambiente doméstico para a obra. Esses materiais vêm impregnados de significados que passam diretamente a coexistir com as proposições das pinturas (Figuras 26 e 27).

Especula-se, então, sobre a atitude que traz para a arte o entorno da casa e parte de seus conteúdos, tatilidade e visualidade, resultar numa relação de aconchego que essas obras possam sugerir. Pensa-se no reconhecimento, por parte do observador, de superfícies



Figura 27. “Almofadas azuis”, Leda Catunda (1992). Acrílica s/ tecido, 270 x 200 cm.

²⁹ Lucrécia D’Aléssio Ferrara. *Leitura sem palavras*, São Paulo, Ática, 2001, p. 24.



Figura 28. “Sol Poente”, Tarsila do Amaral (1929). Óleo sobre tela, 54 x 65 cm.

que lhe pareçam familiares e conseqüentemente arrebanhar para o trabalho parte da carga emocional que esse tipo de lembrança costuma provocar. Volta-se mais uma vez à Tarsila do Amaral, traçando um paralelo, por se enxergar em sua produção também um aspecto caseiro e aconchegante. Temos em “Sol Poente”, tela também da fase mais “surrealista”, na qual cinco animais se encontram num lago, à frente, que o elemento que mais chama a atenção é sem dúvida o que lhe dá título: o sol poente e o céu por ele projetado. Neste céu, a passagem dos tons que vão do laranja para o amarelo é intensa e se repete nos vários arcos que dividem o espaço (Figura 28).

Além do volume macio dos corpos das figuras arredondadas e também da maciez da vegetação, como citado anteriormente, nesta tela, este céu completa a ideia de uma paisagem construída como se costuram os acolchoados. Assim, um raciocínio caseiro parece ser o instrumento desta composição. Acredita-se que essa atitude, na referência do macio da colcha, bem como da organização doméstica dos elementos na tela, seja intencional. Assim como a artista declarava ser intencional a busca de cores ditas caipiras para sua pintura, através das quais, inclusive, Mário de Andrade percebia “um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é dum bom gosto excepcional”³⁰. Enxerga-se um direcionamento no sentido de criar um universo pictórico singular, baseado na particularidade de seu cotidiano. A artista expõe despreziosamente, uma visão feminina do mundo e com segurança coloca as coisas nos lugares que acredita serem próprios para elas. Uma visão em parte compartilhada com o crítico Rodrigo Naves, quando este observa que “o maquinismo de Léger se organiciza, torna-se mais selvagem – e caseiro como um gato de estimação. Em meio ao claro-escuro suave até essas singularidades extravagantes ganham abrigo, aconchego”³¹.

³⁰ Mario de Andrade. *Tarsila*, São Paulo, Catálogo de Exposição, 1929, p. 20-22.

³¹ Rodrigo Naves. *A Forma Difícil*, São Paulo, Ática, 1997, p. 15.

3 - O PROCESSO CRIATIVO

Considerando a afirmação de Luigi Pareyson, quando este autor argumenta sobre o nível de envolvimento e as decorrentes responsabilidades do artista para com suas criações, ponderando que “o processo criativo não é uma criatividade tão absoluta que deixe ao artista uma liberdade completa e incondicionada... nem uma obediência tão confiada que se reduza a um simples acompanhamento...”³², tentar-se-á definir os parâmetros que se formaram à medida que o trabalho foi se desenvolvendo. Parâmetros circunscritos ao campo estético, como área de atuação, que uma vez estabelecidos passam a delinear um modo de ação na invenção, elaboração e conseqüente avaliação das pinturas. Paralelamente, será observado o uso da metáfora como elemento constitutivo da obra, bem como a metodologia através da qual se estabelecem decisões que priorizam e ordenam o encadeamento das etapas que conduzem à criação.

Convém notar que a atual estrutura de pensamento da qual partem as decisões que definem os resultados dos trabalhos, foi sendo criada a partir de inúmeros experimentos envolvendo configurações, procedimentos, conceitos e intenções. Experimentos estes que inauguram uma poética, um fazer formativo dentro de um campo de assuntos relativos à pessoa do artista e de sua visão do mundo. O período de formação marca o início das experimentações plásticas e por conseqüência dos autoquestionamentos e avaliações que foram definindo, com o passar do tempo, um modo de ação, configurando de maneira razoavelmente clara um processo de criação.

A tentativa de obter a maior aproximação possível entre o resultado final das obras e a imagem mental inicial, representou uma constante no desenvolvimento deste processo. Para tanto, optou-se por aproximar o que se planeja do que se é capaz de realizar, numa inversão da ideia comum, presente no ensino e aprendizagem de arte, baseada na operação oposta. Esta operação seria a de treinar uma determinada habilidade, presumivelmente necessária, para a obtenção de resultados apropriados, capazes de conferir a tradução adequada de um pensamento, de uma ideia. Portanto, dentro do processo de criação da Poética da Maciez, valoriza-se a experiência como elemento essencial ao desenvolvimento, numa subsequente análise sobre a prática na determinação de futuros encaminhamentos. Capacidades naturais são aproveitadas, bem como bons resultados obtidos normalmente geram novas investigações, que seguem na mesma direção em busca de terrenos férteis que se abrem, e que são descobertos através de um raciocínio puramente plástico que é ativado em meio as buscas e elaborações do processo criativo. Assim, entende-se que as metodologias incluem indubitavelmente, além de uma ordenação da prática do fazer, uma ação intuitiva, cujas razões formam um nó composto por subjetividades e simbologias difícil de ser desatado. Ainda que partindo-se de uma premissa de indissolubilidade das variantes envolvidas, tentar-se-à organizar a seguir, o que de mais concreto se pode afirmar sobre a adoção de métodos dentro dos caminhos da criação.

³² Luigi Pareyson. *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 143.

A metáfora pode ser percebida nos trabalhos em diversos níveis, indo de sugestões localizadas a aspectos mais gerais, acontecendo de maneira construtiva no sentido de criar entendimentos paralelos e ao mesmo tempo associáveis, como na proposição de uma iconologia da qual fosse possível se obter uma “lógica das imagens”. O termo iconologia foi empregado por Cesare Ripa em 1593 “para descrever e interpretar obras do gênero emblemático ligadas à alegoria. Ripa escreve no ‘Proêmio’ do texto, que analisará ‘imagens que são feitas para significar coisa diferente da que é dada a ver’ ”³³. João Adolfo Hansen, num estudo sobre a alegoria tal como utilizada por artistas plásticos e poetas, desde o século XV e avançando até o XVII, traça os seguintes pressupostos nos quais o procedimento geral de figuras alegóricas estaria baseado: “a *invenção* do artista é um produto de seu pensamento; a *imitação* de coisas e de modelos artísticos é um instrumento da invenção; a *arte* é o ato da execução. Dado os três termos – *invenção*, *imitação*, *arte* – cada um é, tecnicamente, instrumento do anterior. O conceito pensado pelo artista passa a ser figurado por um emblema, uma divisa, um enigma ou outra forma alegórica”³⁴. Este pensamento está aqui citado por entender-se ser possível traçar um paralelo entre a estrutura de funcionamento da metáfora tal como observada naquele período, com a forma como hoje se aplica na arte, segundo este mesmo autor, “em termos semióticos contemporâneos, a alegoria é uma metalinguagem ou um interpretante da relação imagem plástica / discurso / ‘imagem mental’ para o espectador-leitor”³⁵.

3.1 METÁFORAS

Na Poética da Maciez a metáfora acontece através da representação de signos diversos, pela construção de objetos ou de pinturas-objeto que não representam tão somente o sentido próprio da coisa, mas que estão envolvidos numa significação mais ampla. Segundo Richard Wollheim, “no cerne da metáfora pictórica há uma relação entre uma pintura e alguma coisa da qual, em virtude dessa mesma relação, ela é uma metáfora”³⁶. Este autor denomina essa relação de metaforização e a ela atribui a faculdade de conferir conteúdo e significado à obra de arte. Sobre as consequências causadas ao objeto metaforizado pela metáfora, Wollheim pondera: “o que exatamente podemos ver na coisa metaforizada graças à metáfora, ou como o objeto nos parece novo, varia tanto em especificidade quanto em receptividade relativamente à descrição da linguagem” e sobre essa questão ainda comenta que “as pinturas metafóricas metaforizam seus objetos *a partir de uma concepção desse objeto*”³⁷. Estaria, desta maneira, o entendimento do sentido metafórico diretamente ligado ao modo como se escolheu realizar, executar, a representação de algo. Assim, considerando a natureza das obras da Poética da Maciez, que em grande parte é constituída de pintura sobre tecidos, estofados e materiais moles em geral, e que ainda está apoiada numa iconografia formada por objetos-imagens de formatos arredondados, poderia se afirmar que tais características conduziram a interpretações de metáforas para um sentido de maciez e de amolecimento.

³³ João Adolfo Hansen. *Alegoria - construção e interpretação da metáfora*, São Paulo, Atual, 1986, p. 87.

³⁴ João Adolfo Hansen. *Ibid.* p. 87.

³⁵ *Idem*, *ibidem* p. 90.

³⁶ Richard Wollheim. *A pintura como arte*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, p. 305.

³⁷ *Ibid.* p. 307.

Este sentido, é sugerido pelas características e significações impregnadas na visualidade que deriva da linguagem que, simultaneamente, vem sendo desenvolvida na mesma medida em que se dá a criação. Esta primeira percepção relativa à linguagem visual estaria, no entanto, inseparavelmente ligada à significação própria daquilo que está representado.

Partindo do pressuposto da inexequibilidade de uma análise capaz de compreender todas as variantes metafóricas das obras, opta-se aqui pela observação de três casos específicos, baseados nas imagens de gatos, barrigas e línguas. A escolha dessas imagens se deve ao fato de as mesmas poderem ser localizadas em obras pontuais, ao mesmo tempo que se repetem, reaparecendo em configurações diversas ao longo do conjunto dos trabalhos.

Localizando na obra “Xica, a gata/Jonas, o gato” o uso da imagem das caras de dois gatos, recortadas na forma de circunferências, concebidas inicialmente como retratos de dois animais reais, a imagem da “cara de gato” abre, porém, caminho para muitas associações que passam ao largo da simples ideia de um retrato. Ainda que um deslocamento inicial possa ser verificado a partir da própria ideia de retratar um animal de estimação, como uma alegoria à clássica categoria do retrato na história da arte, normalmente realizado por motivo de mérito ou em função de situação social elevada do retratado, a substituição do humano pelo animal inaugura o sentido de estranhamento deste retrato, e simultaneamente dá início a novos assuntos que surgem a partir da tentativa de mimese com o uso de pelo artificial como base para a pintura, bem como o agigantamento da figura, produzindo um efeito teatralizado, reforçado ainda pelas luzes que se acendem no lugar dos olhos. Esses elementos teatralizadores da representação superam a alusão ao retrato e passam a evocar a necessidade de outras leituras (Figura 29).

A metáfora que se propõe a partir da imagem dos dois gatos, ligados um ao outro pelo rabo do animal preto sobreposto ao segundo, bege, é a de aconchego. Esta metáfora acontece através do tropo de sinédoque, que é baseado na relação de compreensão do todo pela parte; exemplificando sinédoque em texto verbal: quando para referir-se a “barco” se diz “vela”, assim na frase “Cem velas navegam no mar” se compreende a sugestão de cem barcos³⁸. Deste modo, considerando um grau maior de flexibilidade das metáforas no campo da visualidade, torna-se possível a interpretação da imagem do animal doméstico que remete ao ambiente da casa. No caso do gato, mais especificamente ao ambiente interno da casa como prerrogativa de lugar para a espécie felina, desta forma, por contiguidade, chega-se à noção de aconchego, do que está dentro, abrigado, protegido e quente. Entende-se que a metáfora acontece de um modo aberto, que existe enquanto proposição da poética, mas não encerra uma leitura única ou definitiva, pelo contrário, está presente enquanto um atributo da obra que confere à mesma conteúdo e significados.

A obra “Barriga”, que representa justamente o objeto designado no título, que poderia ser indiferentemente de homem ou de mulher, apresentada a exemplo da obra anterior, igualmente como um recorte e com proporções agigantadas, pode ser lida como uma metáfora

³⁸ João Adolfo Hansen. *Alegoria - construção e interpretação da metáfora*, São Paulo, Atual, 1986, p. 16.

para a ideia de preguiça, do que está relaxado, solto, em repouso. Esta metáfora ocorre por associação aos significados contidos na ideia de barriga, que compreendem noções culturalmente desenvolvidas como, por exemplo, a ideia de desejos realizados daquele que está com a “barriga cheia”, da frase “chorar de barriga cheia”, numa alusão ao sujeito que reclama, muito embora esteja plenamente satisfeito. E também noções culturais que ligam a ideia de barriga com a de satisfação ou à despreocupação preguiçosa frente a um desafio ou problema, como sugerida por outra expressão idiomática: “empurrar com a barriga”. Desta forma, a alusão constitui a chave para a efetivação da metáfora para preguiça nesta obra, por referência indireta a um comportamento culturalmente associado à imagem representada (Figura 30).

Da mesma maneira, uma alusão ao sentido do paladar e por contiguidade ao universo dos sentidos e sensações, acontece através da imagem da língua. Utilizada na obra, cujo título remete diretamente a esta imagem, “Língua” faz cumprir uma metáfora aberta que remete à sensualidade ou mesmo a sexualidade (Figura 31).

Os exemplos citados acima dão a indicação de que a metáfora acontece em cada trabalho de diferentes modos e em graus de intensidade variados, o que refere a possibilidade de desdobramentos para interpretações e leituras. Ao mesmo tempo, é possível verificar a presença da metáfora enquanto recurso para validar o cumprimento de um sentido unificado na poética. Este sentido seria justamente o da proposição de uma ideia de conforto e de aconchego que deriva, por sua vez, da visualidade do macio e do amolecimento de formas.

3.2 MÉTODOS DE CRIAÇÃO

Os métodos que agora serão descritos representam os caminhos que o pensamento percorre, como passos da criação, no sentido de ordenar o encadeamento de decisões e etapas necessárias para se chegar à conclusão de uma obra. No entanto, é importante afirmar que a adoção de qualquer método, por mais adequado que pareça, não tem por si só o poder de assegurar o sucesso de uma ação, sendo apenas uma forma de organizar o percurso, na tentativa de garantir a aplicação e a exequibilidade de uma nova ideia. Confirmando o caráter de imprecisão dos métodos criativos, Ehrenzweig afirma que num processo de busca “o pensamento criador tem que tomar decisões provisórias sem conseguir visualizar a sua precisa afinidade com o produto acabado”, uma vez que “a pesquisa criadora se processa por passos e estágios; cada um deles representa um resultado provisório que ainda não pode ser ligado a qualquer solução final”³⁹. Sobre o valor de cada um desses passos, o mesmo autor afirma ser possível “extrair desse material semi-acabado informações que são muito mais que o seu valor aparente”⁴⁰, referindo-se à maneira como, numa busca aberta, o fluxo das ideias, ainda que circundando uma intenção imprecisa, pode atuar como agente multiplicador de possibilidades no encaminhamento de uma solução.

³⁹ Anton Ehrenzweig. *A Ordem Oculta da Arte*, Rio de Janeiro, Zahar, 1969 p. 58.

⁴⁰ idem, *ibidem* p. 58.



Figura 29. "Xica, a gata/Jonas, o gato", Leda Catunda (1984). Acril. s/ pelo artificial e luz, ø 140 cm.



Figura 30.
"Barriga", Leda Catunda (1993).
Acrílica s/ tela, 205 x 165 x 30 cm.



Figura 31.
"Língua", Leda Catunda (1995).
Acrílica s/ tela e veludo, 230 x 170 cm.

Em contraponto à natureza difusa que caracteriza o percurso das ideias na mente, acontece dentro do processo criativo da Poética da Maciez um esforço para a síntese, na tentativa de criar uma ponte segura que ligue os movimentos intuitivos a procedimentos racionalizados. Tal esforço inaugura a ação que conduz à produção de registros, resultando em estudos diversos, através dos quais procura-se dar forma ao pensamento. O ato de transposição de algo imaginado para um elemento real, o desenho no papel, pretende tornar o vago num objeto passível de leitura e julgamentos. Uma vez lidando com configurações e fisicalidades, torna-se possível enfrentar problemas, contornando imprevistos e assim aperfeiçoar o trabalho no que diz respeito a garantir maior aproximação entre as formas obtidas no processo e os significados pretendidos.

Serão descritas, a seguir, as metodologias que são mais frequentemente empregadas na construção das obras que fazem parte da Poética da Maciez. Tais metodologias foram formadas no decorrer da pesquisa, de uma maneira empírica, mas que, através de um olhar retroativo foi possível constatar, observando repetições e insistências no modo de agir, partindo das formulações de ideias e motivações iniciais e indo até decisões sobre quando um trabalho está ou não concluído.

3.2.1 MÉTODO EXPERIMENTAL

A experimentação talvez seja a característica mais frequente, percebida na gestão dos atos que conduzem à criação de um novo na Poética da Maciez. Como dito anteriormente, a valorização da experiência dentro do processo de criação se produz através de uma busca de motivos e pelo achado, tendo como ponto de partida imagens mentais surgidas da confrontação com o real, da observação da ordem das coisas do mundo e por um aproveitamento de sugestões que são percebidas no cotidiano. Desta maneira, metáforas vão sendo criadas num processo de transmutação dessas sugestões vindas do real, e também, muito frequentemente, às formas encontradas são propostas metamorfoses gerando imagens tais como as que se vêm trabalhando até agora. Este método experimental ainda tem como importante atributo um sistema de avaliações que ocorre de forma sequenciada, continuamente, através de julgamentos e posteriores decisões sobre acertos e erros. Deste modo se promovem correções, e chega-se a descobertas e conseqüentemente surgem progressos e abertura para novas investigações.

A atitude experimental comanda desta forma o achado e a criação, no entanto, num segundo momento, quando a obra já está “inventada”, mas ainda não realizada, pode-se de um outro modo perceber a recorrência da atitude de experimentar. Precedendo a execução da obra, com a intenção de fazer a tradução da imagem do estudo final para a pintura ou objeto tridimensional, estabelece-se uma sistematização de procedimentos a fim de organizar etapas. As etapas de realização ocorrem da seguinte maneira: parte-se de uma imagem, de um estudo final, onde estão determinadas as figuras, formas, proporções e um estudo de cor. Depois, a imagem é ampliada para a escala real, e a partir desta ampliação são feitos moldes através dos quais os materiais que constituirão a obra serão recortados. É neste momento

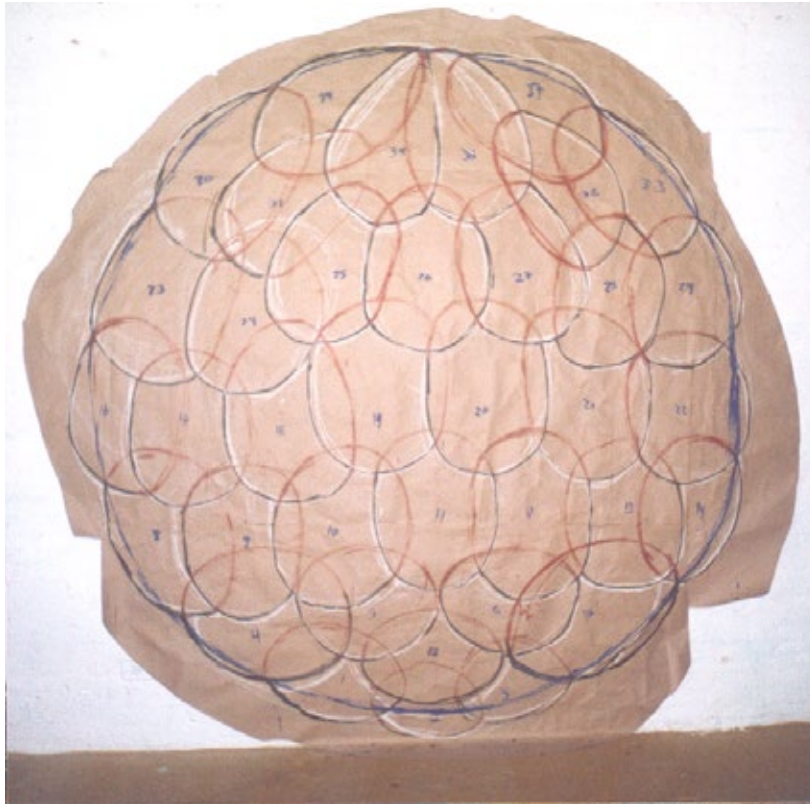


Figura 32. Desenho guia para construção e montagem da obra “Retrato”.

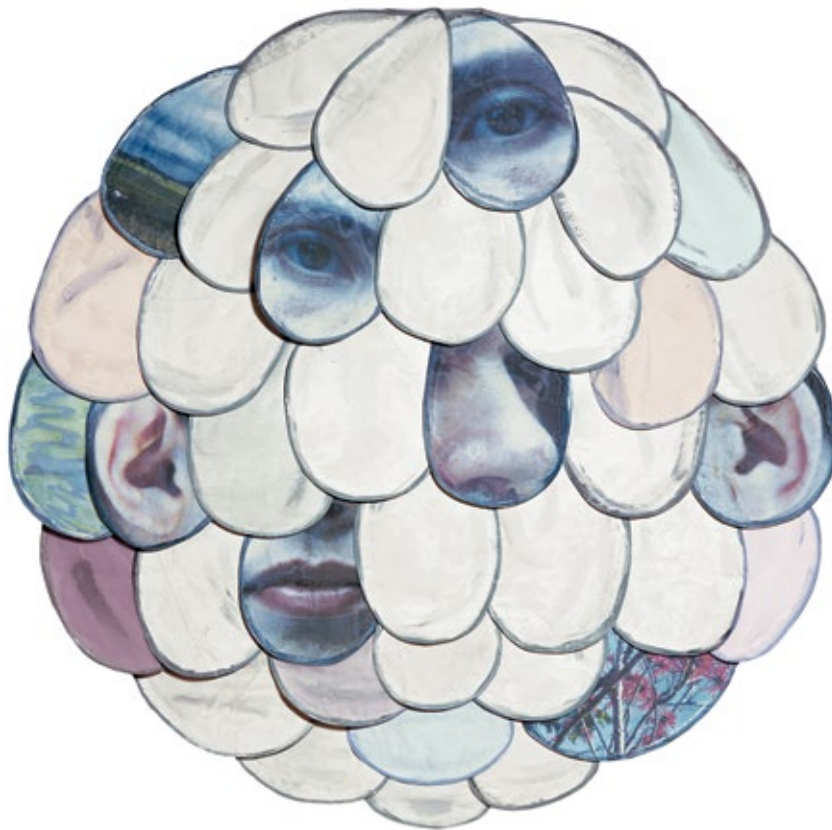


Figura 33. “Retrato”, Leda Catunda (2002). Acrílica s/ tela e *voile*, $\phi = 242$ cm.

que se volta a operar com a experimentação; a possibilidade de efetuar mudanças é uma constante na fase da escolha dos materiais, pois mesmo que as indicações de materiais prováveis estejam igualmente anotadas e previstas no estudo, não se pode prever seu resultado ao certo. Assim o processo de construção da obra em muito se assemelha à descrição feita por Pareyson quando este afirma que o artista “orienta-se através de uma série de tentativas e de escolhas, [...], ensaios, retomadas, correções, repúdios, refazimentos; literalmente, ele teve que juntar a obra pedaço pedaço, quase construindo-a e fabricando-a a através da unificação dos materiais”⁴¹. Experimentando, asseguram-se acertos, quando possibilidades menos férteis através do mesmo processo são afastadas.

Na obra “Retrato”, por exemplo, toda a escolha que determinou o posicionamento das imagens fotográficas, a fim de fazer cumprir a possibilidade de reconhecimento de um “retratado”, passou por inúmeras tentativas de ordens anteriores, numa movimentação de olhos, boca, nariz e orelhas, que buscava semelhança com a ordem comum de rosto. A distribuição das partes de cores lisas que de forma intuitiva, contribuem para a atribuição de corpo ou de uma espessura para esse sujeito, foi também longamente estudada até que se chegasse à configuração final (Figuras 32 e 33).

3.2.2 METODOLOGIA DE COLAGEM E BRICOLAGEM

Em alguns trabalhos se aplica ainda um segundo método, que é o método de colagem. Claramente perceptível nas obras, a metodologia de colagem acontece pela apropriação constante de materiais carregados de significados que são empregados, trazendo cada qual uma forte carga visual, contribuindo diretamente para leituras e interpretações. A adoção deste método implica diretamente em um acréscimo de associações, seja por sugestões de analogia no caso por “uma similitude de relação entre dois objetos, similitude que não se funda sobre propriedades particulares ou partes desses objetos, mas sobre relações recíprocas entre tais partes”⁴² ou por contraste na introdução do elemento alheio, conflitante. Deste modo, estampas e toda sorte de materiais e objetos moles, contendo ou não imagens, emprestam forma, textura e acrescentam um conjunto de associações e enriquecem os conteúdos dos trabalhos.

Observa-se que o emprego deste método se dá, quase sempre, em associação ao anterior, de experimentação, quando nas buscas se depara com a possibilidade de soma, que a atitude de agregar elementos externos representa. A essa atitude se atribui o poder de empréstimo de potência do que já está pronto em alguma parte, apenas aguardando ser descoberto pelo olhar, em concordância novamente com Pareyson quando este afirma ser a descoberta uma das formas de possível entendimento do processo artístico onde existiria “uma realidade escondida, que o artista tem o privilégio de saber encontrar e desvelar”⁴³. Mais recentemente, como se pode observar novamente na obra “Retrato” (assunto das leituras que se seguem no capítulo final), com a possibilidade de inclusão nos trabalhos de imagens fotográficas, por meio de uma técnica de impressão sobre *voile*, a ideia de colagem ganha dentro do processo

⁴¹ Luigi Pareyson. *Os problemas...* p. 143.

⁴² João Adolfo Hansen. *Alegoria ...* p. 35.

⁴³ Luigi Pareyson. *Os problemas...* p. 142.

criativo uma nova significação (Figura 33), pela multiplicação quase infinita que o recurso da fotografia representa em si, de captação de imagens, assimilando para as obras, desde paisagens, passando por retratos e qualquer outra coisa que se possa imaginar.

Procede desta postura ligada à atitude da colagem uma derivação, que é a do método de bricolagem, onde o elemento apropriado é o resultado de uma criação anterior, onde parte do discurso de um outro artista se incorpora à poética. Como, por exemplo, na obra “Adão e Eva”, tem-se que o desenho da estrutura foi concebido como a tradução de uma forma que cai, pendendo como um cacho de frutas. A espessura e a maciez das superfícies foram planejadas juntamente com a imagem, reforçando a proposição de se criar uma pintura “objetualizada”, volumosa e de aparência amolecida. Com o processo em andamento, num momento posterior, na busca por materiais adequados, se chegou-se à ideia de apropriação das imagens das duas figuras bíblicas criadas por Dürer. Pintadas entre 1506 e 1508, sobre duas tábuas distintas, representam de uma maneira clássica as figuras de Adão e Eva. Essas pinturas foram precedidas pela gravura “Adão e Eva” de 1504, que representa o primeiro



Figura 34. Desenho-guia para construção e montagem da obra “Adão e Eva”.



Figura 35. “Adão e Eva”,
Leda Catunda (2002). Acríl. s/ tela,
veludo e voile, 195 x 140 x 35 cm.

resultado de extensos estudos realizados por Dürer sobre a “representação do corpo humano naquela beleza ideal de que a arte clássica dotara” na qual ele “consubstanciou todas as suas novas ideias de beleza e harmonia”⁴⁴. As imagens retiradas de um livro foram copiadas e plotadas por sistema de impressão eletrostática sobre *voile* e em seguida fixadas sobre uma base de lona. Acompanham as figuras uma série de veludos em tons azulados, revestindo os “gomos” situados na parte inferior. A ação, tal como se dá nas colagens, se completa-se com a inserção de uma renda aveludada, com uma estampa de folhagem barroca, que foi acrescentada ainda, numa sugestão de conforto posicionada entre as duas figuras de Dürer (Figuras 34 e 35). A bricolagem faz com que seja possível criar um comentário na obra sobre a criação de um outro autor. Desta maneira, em “Adão e Eva”, tira-se partido da força simbólica dessas pinturas do Renascimento, tanto pelo significado dos personagens bíblicos na cultura ocidental, quanto pela significação do momento da história da arte em que se deu tal criação.

Através deste método, coisas achadas são testadas e passam a fazer parte sem que tenham sido planejadas e trazem para os trabalhos uma contribuição própria. Desta maneira, tira-se partido da “diferença entre as condições e o resultado, entre o material coletado e o de combustão”⁴⁵ na constituição de um novo. Esta forma de ação delinea um caminhar que parte do evento em direção à estrutura.

3.3 PERÍODO DE INVESTIGAÇÃO

O período de investigação pode ser entendido como uma fase de incubação da ideia, sendo posterior ao momento da primeira visualização de possibilidades, o da ideia inicial. Ao mesmo tempo antecedendo a etapa de estudos, este é o momento quando as variáveis são avaliadas quanto à potencialidade e força, e assim inicia-se um processo de seleção do que poderá render um desenvolvimento satisfatório em detrimento do que será inevitavelmente perdido ou descartado. A organização temporal desta fase caracteriza-se pela desproporcionalidade do ritmo de decisões. Algumas vezes, ideias ficam incubadas por um longo tempo, mas ainda que tenham permanecido arquivadas por motivo de indecisão ou incerteza, podem chegar a um encaminhamento mais objetivo em determinado momento. Em outros casos, uma dinâmica precisa e fluente pode vir a acontecer, quando da evolução de uma ideia que reúna muitas qualidades, ou seja, a que demonstre ser uma “ideia perfeita”. Sobre esse caráter de imprecisão que envolve o período de investigação, o autor Ehrenzweig justifica que “um ‘motivo’ verdadeiramente fértil, [...] tem muitas vezes algo incompleto e vago em volta de sua estrutura. Traz a marca da visão não diferenciada que o criou em primeiro lugar e que orienta seu uso. Sua estrutura aberta, imperfeita, está muito longe da forma nitidamente compacta do material lógico...”⁴⁶. Sobre a natureza do que denomina “motivo fértil” acrescenta ainda que este “por meio de sua estrutura não diferenciada, muitas vezes recusa uma satisfação estética imediata e, como justificativa para isso, aponta para o seu maior desenvolvimento no futuro”⁴⁷.

⁴⁴ E. H. Gombrich. *A história da arte*, Rio de Janeiro, LTC, 1999, p. 349.

⁴⁵ Luigi Pareyson. *Os problemas...* p. 142.

⁴⁶ Anton Ehrenzweig. *A Ordem ...* p. 59.

⁴⁷ idem, *ibidem* p. 59.

No entanto, considerando um momento posterior a este período de investigação em que “o objetivo da pesquisa não é a acumulação dos fatos mas a sua compreensão, e que esta só se obtém aventurando e desenvolvendo hipóteses precisas”⁴⁸, ideias vagas vão passando aos poucos para esquemas de estudos. Uma vez que os mesmos se mostrem satisfatórios, passa-se para projetos mais precisos que vão até os desenhos em escala real, acontecendo paralelamente a uma pesquisa de campo que determinará os materiais que serão empregados.

3.4 CARACTERÍSTICAS DOS ESTUDOS, DIFERENÇAS E CONTRIBUIÇÕES

Os estudos, na sua maior parte, são trabalhos desenvolvidos tomando o papel como suporte e são os primeiros registros das ideias formuladas. Representam, como dito anteriormente, a transposição de algo vago, uma imagem mental, para um registro real, palpável. A partir destas anotações se desenvolvem as imagens que são avaliadas, levando-se em conta as relações tanto do ponto de vista dos aspectos formais tais como proporções e escolha de cores, até relações mais complexas sobre as significações pretendidas.

São realizados estudos utilizando-se técnicas diversas, e por vezes resultam em simples anotações ou moldes que são posteriormente descartados, quando da conclusão do trabalho. Em outras ocasiões, no entanto, tomando cursos independentes dentro da linguagem em que são criados, resultam em obras que compartilham os assuntos das pinturas-objeto, mas trazem em si discussões autônomas. Funcionam de toda forma como versões acumulativas e somatórias onde é possível sondar as extensões e intensidades da poética.

Litogravuras, desenhos e aquarelas, colagens e pinturas pequenas são a base dos instrumentos com os quais se investiga as possibilidades das imagens. Por exigirem diferentes níveis de concentração em sua execução, variando de acordo com cada técnica empregada, entre procedimentos mais diretos como o caso do desenho ou mais indiretos como nas litogravuras, averigua-se no resultado dos estudos, uma alternância de intensidade nos modos como a questão do amolecimento das formas é abordada. Assim, as contribuições de cada tipo de estudo distinguem-se caso a caso, e seu aproveitamento se dá igualmente de forma mais direta ou indireta. Avaliando-os separadamente, temos o que se segue:

1) - LITOGRAVURAS

A síntese da imagem representa a principal contribuição que se obtém através das litogravuras. Esta síntese acontece como um efeito direto, causado pelo caráter definitivo do tipo de resultado que essa técnica permite. Normalmente, o resultado é uma imagem formada pela sobreposição das camadas de cor sobre a qual, preferencialmente, não se volta a interferir. Assim se faz necessário um projeto prévio com razoável precisão, levando em conta o número de impressões e determinando o registro para a sobreposição das mesmas, a fim de controlar o processo de impressão e garantir fidelidade à imagem que se deseja obter. Desta maneira o

⁴⁸ Mario Bunge. Teoria e Realidade, São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 13.

processo conduz à produção de uma imagem sintetizada, forçando uma decisão prévia, onde contornos e formas devem ser definidos, da mesma maneira, impõe-se a necessidade de criar uma imagem que concentre de maneira eficaz os sentidos e as significações em torno dos quais gira a poética (Figuras 36 e 37).



Figura 36 “Inseto”, Leda Catunda (1995).
Litogravura, 50 x 35 cm.



Figura 37. “Quatro lagos”, Leda Catunda
(1998). Litogravura, 72 x 50 cm.

2) - AQUARELAS E DESENHOS

As aquarelas e os desenhos, processos mais diretos de registro, proporcionam maiores possibilidades para a criação de imagens cujas estruturas possam ser aproveitadas na construção das pinturas-objeto. De execução relativamente simples, são normalmente produzidos em conjunto, prestando-se assim a especulações sobre variações nas formas e composição, proporções e possibilidade de ampliação de escala. Através dos estudos feitos em aquarela, procura-se também aproximar o tratamento de cor numa previsão sobre os tipos de materiais que possam vir a ser usados. Possuem autonomia enquanto obras em papel, mas dentro do processo criativo funcionam principalmente como instrumento para a seleção de imagens (Figuras 38 e 39).



Figura 38. "Sobreposição", Leda Catunda (1997).
Aquarela, 30 x 23 cm.

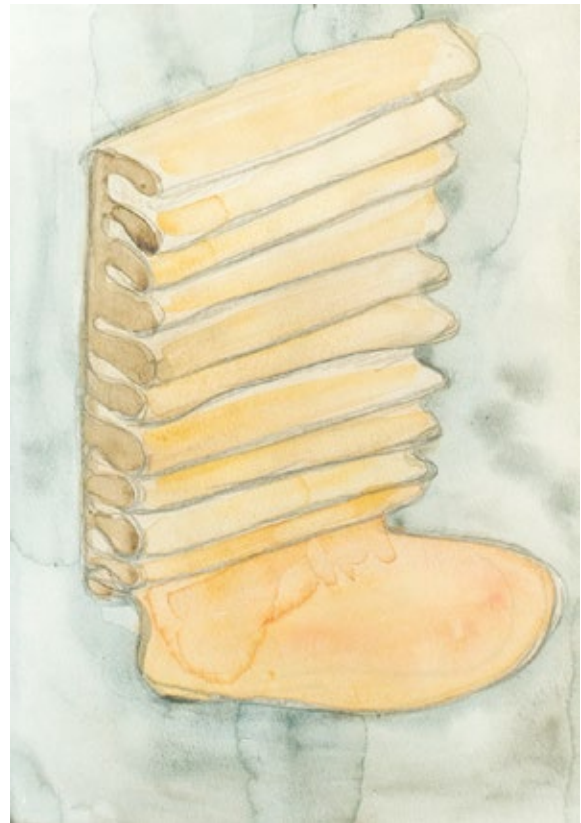


Figura 39. "Dobras", Leda Catunda (1998).
Aquarela, 38 x 25 cm.



Figura 40. "Fantasma", Leda Catunda (1997).
Colagem, 100 x 70 cm.



Figura 41. "Gotas verdes", Leda Catunda (1998).
Colagem, 82 x 70 cm.

3) - COLAGENS

Nas colagens verifica-se um descomprometimento com a orientação racional e o caráter pragmático percebido nos outros estudos, resultado das características próprias desta linguagem, onde estão sempre presentes o acaso e as associações espontâneas. “A colagem é anti-hierárquica e antilógica” afirma Lucrécia D’Aléssio Ferrara ao referir-se às telas de Rauschenberg nas quais o artista faz uso desta linguagem através de impressões serigráficas de imagens fotográficas e desenhos. Esta autora ainda afirma que no campo das colagens “nada é respeitado: nem distância, nem a escala dos objetos, nem a perspectiva, nem o volume”⁴⁹. Tais características garantem de fato uma maior fluidez e liberdade de elaboração das imagens. Observa-se que nas colagens o assunto das formas amolecidas surge com diferente intensidade podendo ocasionalmente até estar excluído, dando lugar a novas imagens e invenções. No entanto, por essas mesmas características, algumas vezes, as colagens inauguram espontaneamente novas possibilidades, funcionando como um genuíno instrumento de pesquisa visual, como uma fonte de achados. Esses achados dentro das colagens são transpostos para serem depois trabalhados com maior objetividade nas aquarelas e nos desenhos (Figuras 40 e 41).

As colagens e as litogravuras, guardadas as diferenças formais que as caracterizam, tratam ambas da infinitude de possibilidades na imagem gráfica, de proposições utópicas e fantásticas. Na colagem, isto acontece notadamente, pelo absurdo das proporções através de jogos com a escala, deformações e toda a gama de associações de imagens e texturas. Já na litogravura, apesar do processo controlado da criação e produção da imagem, também é possível propor o que seria irrealizável em pintura, trabalhando com formas e estruturas de execução impossível se traduzidas para o tridimensional.

4) - PINTURAS PEQUENAS

Ainda dentro do campo dos estudos prévios estão as pinturas pequenas, igualmente volumosas e “objetualizadas”. Já por não se tratar de um estudo sobre papel e sim da utilização de superfícies passíveis de serem pintadas, ainda que numa escala menor, nelas, as questões de linguagem e uso de materiais podem ser mais intensamente trabalhadas. A escala traz a vantagem da rapidez de execução, proporcionando um desprendimento positivo com relação aos trabalhos maiores, que levam muito tempo no preparo e execução. Assim nessas pequenas obras há espaço para investigações mais arriscadas e espontâneas onde desafios e riscos são aproveitados no desenvolvimento de procedimentos futuros. Essas pinturas possuem autonomia, pois não configuram anteprojetos, nem funcionam como “maquetes” de trabalhos maiores. As imagens não se repetem, fazem parte da Poética da Maciez, explorando as qualidades do macio numa escala mais pessoal e intimista que o restante da produção (Figuras 42 e 43).

⁴⁹ Lucrécia D’Aléssio Ferrara. *A estratégia...* p. 112.

4 - POÉTICA DA MACIEZ, PINTURAS E OBJETOS MOLES

Comentando sobre as obras da primeira fase de Antonio Dias, justamente as que foram enfocadas aqui, no segundo capítulo, o crítico Paulo Herkenhoff afirma que, através da percepção do aspecto do macio, seria possível contextualizá-lo no que ele próprio, denominou de uma “pequena história da maciez”. Desenvolveu esta ideia dizendo que “uma história da maciez articularia a produção de, por exemplo, Antonio Dias, Lygia Clark (a da *Obra mole*), Piero Manzoni, Yves Klein, Jorge De la Vega e Claes Oldenburg. Por meio de um procedimento de aproximação, esses artistas ressaltam questões relativas a materiais macios e moles”⁵⁰. Em seguida, justifica, falando sobre a utilização de esponjas marinhas como material, por parte de Dubuffet, situando-o como figura-chave neste assunto, em suas esculturas como “O Duque”(1954), da série “Petite statues de la vie précaire” e Yves Klein que as usa em pinturas como “Réquiem”(1960). Ainda argumenta sobre o uso de algodão por Manzoni na construções de seus “Achromes”(1961), o amolecimento de objetos por Oldenburg nas *soft sculptures* como “Soft typewriter”(1963), a promoção de moleza por Lygia Clark através de



Fig. 42. “Gota entrelaçada”, Leda Catunda (2002).
Acrílica s/ tela e tecido, 58 x 35 cm.



Fig. 43. “Cinco véus”, Leda Catunda (1998).
Acrílica s/ tela e volie, 49 x 31 cm.

⁵⁰ Paulo Herkenhoff. *Antonio Dias...* p. 30.

cortes na superfície de borracha, conformando a *Obra Mole* e, por fim, os tecidos e os estofados na colagem de De la Vega sobre a tela na sugestão de corpos, violência e dilaceração, em seu “Bestiário”(1963-65). Assim classifica diferentes enfoques e utilizações da poética da maciez que apelam ora para os significados, ora para a aparência amolecida, alcançados em ambos os casos através do material mole.

A característica do amolecimento não foi sempre o assunto principal do trabalho tal como relatado no primeiro capítulo, outras investigações ligadas ao recobrimento de figuras estampadas e à utilização de objetos moles como suporte garantiram ideias e caminhos anteriores. No entanto, a partir do começo dos anos 90, quando se deu início a uma busca por imagens que conduzissem a uma figuração sugerida, com maior ambiguidade de interpretação do que as usadas anteriormente nos anos 80, essa visualidade nova, associada ao uso constante de materiais moles, passou a favorecer leituras sobre o amolecimento de formas e do macio.

Sobre a ideia de Paulo Herkenhoff a respeito de uma “pequena história da maciez”, observa-se que ainda muitos outros artistas poderiam ser incluídos nela e que ainda várias visões sobre as incursões desses artistas na poética do macio e do mole podem ser esboçadas. O paralelo que se quer traçar aqui é justamente sobre quais critérios adotar para discorrer sobre essa poética, tais como a aparência de mole, significações e sugestões, o acento na natureza amolecida do material, entre outros. Um fator inalienável que pesa nesta definição de critérios é a consideração sobre as características das pinturas propriamente ditas e partindo desta observação, surge a necessidade da multiplicidade de pontos de vista, pois o mole e o macio podem ser percebidos por diversos vieses a serem investigados aqui.

Três aspectos podem ser delineados para as leituras paralelas sobre as pinturas -objeto dentro da Poética da Maciez e levam em conta a visualidade e os procedimentos. Propõe-se assim um agrupamento em: pinturas que possuem volume e aparência arredondadas então denominadas “Volumosas”, um segundo grupo que evidencia a moleza através da qualidade do material empregado como sendo as “Finas e transparentes” e um terceiro grupo que reúne pinturas que fazem um aproveitamento da ideia de amolecimento chamadas de “Aplicadas”, feitas por partes que se interligam, se entrelaçam ou se dobram para perfazer o todo da superfície.

Essa divisão visa facilitar a organização das leituras, no entanto estas categorias de agrupamentos não estão dispostas enquanto categorias verificáveis com características fixas e imutáveis. Pelo contrário, representam uma tentativa aberta de agrupamento para interpretações, não garantindo portanto isolamento. Admitindo desde já contaminações de um grupo para outro, irá se trabalhar ainda com uma quarta divisão denominada “Transbordamentos”, onde espera-se, possam estar incluídas as pinturas e objetos moles que misturam assuntos e que potencialmente apontam para novos caminhos e sequências ainda não planejadas.

4.1 “VOLUMOSAS”

As pinturas ditas “Volumosas” são as que proporcionam de maneira mais direta uma identificação visual da ideia de moleza. Protuberantes, recheadas de espuma, repetem as formas orgânicas das figuras que representam, desta maneira, essas obras apontam diretamente para o sentido de tatilidade visual. Possuem formas quase sempre semelhantes a barrigas, mesmo quando se trata da representação de um inseto por exemplo, o volume que se apresenta sob as “asas”, supostamente do corpo do bicho, insinua ainda o volume de uma barriga. Outra imagem frequente é a da língua. Insetos, barrigas, línguas, gotas, gomos e capas são exemplos das imagens utilizadas e que repetem de diversas maneiras uma forma arredondada que pende de uma parte alta, superior, perfazendo um movimento de caída (Figuras 44, 45 e 46). Esse agrupamento de signos funciona como um sistema de referências que remete às formas das coisas para as quais, através dessas pinturas, propõem-se metamorfoses. Há a intenção de escapar do formato ortogonal e mesmo que haja uma estrutura de madeira por trás, que possa ser percebida por uma ortogonalidade na parte superior do trabalho, a parte de baixo é sempre arredondada. Quando da representação de insetos, as formas tendem a ser totalmente orgânicas e recortadas (Figuras 47, 48 e 49).

A gravidade é aproveitada nas “Volumosas” enquanto elemento formador, pela promoção de acúmulos de matéria na parte inferior dos trabalhos, na conformação das barrigas. Desta forma, noções de peso e escorrimento impregnam-se à obra. Este procedimento, ainda que utilizado na construção de peças muito diferentes das pinturas e objetos moles apresentados na Poética da Maciez, foi observado nos trabalhos de feltro de Robert Morris. Através dessas esculturas amolecidas, Morris realizou uma exploração sistemática da produção de “anti-formas” através da gravidade. O conceito de Anti-forma é pesquisado por Morris em seus trabalhos, e registrado num de seus primeiros textos, de mesmo título, de 1968. Ele as construiu pela primeira vez nos anos 60 e seguiu reeditando-as com algumas modificações e peças novas, nos anos 80 e 90. Existem na parede, como que ocupando o lugar de uma pintura, mas pendem para o chão invadindo o espaço a sua frente. Não há tinta nesse trabalho e a cor é a cor do próprio feltro, um cinza amarronzado. O raciocínio de sua construção deriva claramente dos procedimentos da escultura. Cortes geométricos e organizados são feitos sobre a superfície lisa das folhas de feltro, estas são em seguida suspensas e presas em ganchos nas paredes, quando então, passam a apresentar uma completa desordem visual, derivada da desestruturação causada pela mudança de plano e pela ação da gravidade (Figura 50).

Ainda sobre o elemento gravitacional, segundo Rosalind Krauss, Morris “observa que a forma artística é sempre um esforço contínuo contra a gravidade, como a tela está esticada sobre o chassi ou a argila modelada sobre um suporte de metal ou o gesso aplicado a um molde. Sem essas armações internas que sustentam os materiais enquanto formas, a tela ou o gesso escorreria pela força da gravidade tornando-se informe (*formless*)”⁵¹. Desta maneira, Morris entende a gravidade como força promotora de anti-formas através de uma ação entrópica.

⁵¹ Rosalind Krauss. “Robert Morris: Soft Forms”, Recent felt pieces and drawings, Kunstverein Hannover, 1997, p. 90.

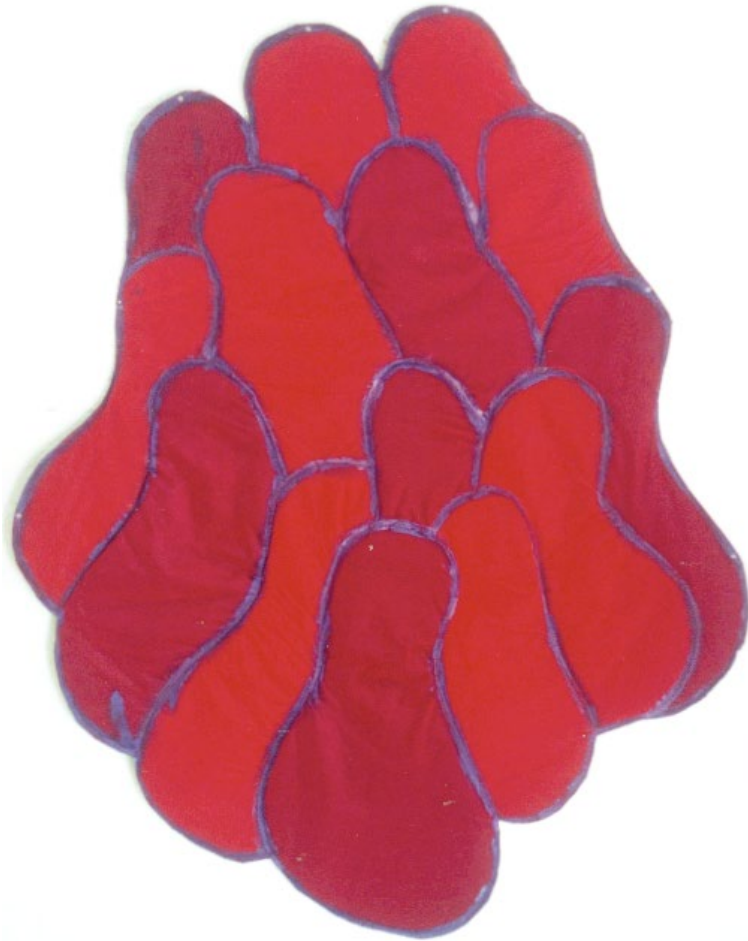


Figura 44. "Padres", Leda Catunda (2001). Acrílica s/ veludo, 185 x 145 cm.



Figura 45. "Capas laranja", Leda Catunda (1998). Acrílica s/ tecido, 126 x 125 cm.

Figura 46. "Seis capas", Leda Catunda (1998). Acrílica s/ tecidos e plástico, 152 x 170 cm.

A gravidade nas pinturas e objetos moles em questão, não possui uma função desagregadora de formas como nas peças de Morris, mas atua reforçando a ideia de pendência, daquilo que cai. À gravidade se associa uma carga interpretativa, com o material que cai pelo seu próprio peso e aproveita-se a conseqüente criação de formas que, pretende-se, representem um movimento de escorrimento, sinalizando assim o amolecimento. Deste modo, pode-se dizer que na Poética da Maciez o uso da gravidade é mais simples e direto e talvez se aproxime mais do modo como é usado por Claes Oldenburg. Os trabalhos em feltro de



Figura 47. "Mosca IV", Leda Catunda (1996).
Acrílica s/ tecido, tela e plástico, 137 x 104 cm.



Figura 48. "Bicho", Leda Catunda (2000).
Acrílica s/ tela, 152 x 100 cm.



Figura 49. "Bicho II",
Leda Catunda (2000).
Acrílica s/ tecido e tela,
153 x 114 cm.

Robert Morris se comparados às “*Soft sculptures*” de Oldenburg propõem uma relação mais distanciada ao observador. Habitam outra esfera da percepção, que não passa pela significação nem pela representação de objetos, não provocando portanto a relação de sensualidade, ao mesmo tempo irônica, proposta pelas esculturas de Oldenburg. Ainda que aos olhos de Rosalind Krauss esta aparente ironia esteja apenas suavizando uma relação de agressão: “A maciez das esculturas abala as convenções da estrutura racional, e suas associações, para o observador, atacam os pressupostos deste de que ele é o agente conceitual do desenvolvimento temporal do evento”⁵². Parte deste ataque, ainda segundo a mesma autora, estaria baseado no fato da variação de escala oferecer uma possibilidade de identificação que passa não só pelo reconhecimento do objeto comum em si, mas pela ideia de que nos parecemos com eles.

Busca-se para as pinturas “Volumosas” relações próximas às engendradas por Oldenburg, que no caso trabalha sempre com a figura de objetos. Assim, a máquina de escrever, o telefone, o vaso sanitário são apresentados num estado de constante desfalecimento; por outro lado, suas formas desmanchadas passam a seduzir através da maciez e do brilho dos materiais com os quais foram construídos. O aspecto macio destitui os objetos de suas arestas precisas, por vezes mesmo cortantes e agressivas, e as substitui por curvas, dobras e flacidez. O ponto de interesse na produção deste artista está na sua capacidade de subverter as formas rígidas, promovendo através do procedimento do amolecimento um novo sentido para as mesmas. Este novo sentido, por sua vez, discordando da visão de Rosalind Krauss, está comprometido com uma visualidade que inspira principalmente um aspecto de não-agressividade. Uma visualidade que recebe o olhar com volumes murchos e arredondados de formas que não mais se impõem como presença sólida, mas que recostadas parecem aguardar passivamente por uma reinterpretação.



Figura 50. Sem título, Robert Morris (1996). Feltro, 199 x 400 x 124 cm.

⁵² Rosalind Krauss. *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 276.

Este sentido de moleza que tem no gesto de avolumar a sua característica principal, traça um paralelo direto com a imagem da barriga. Deste signo, outras imagens e conceitos podem frutificar, como, por exemplo, a noção de tempo que se associa à imagem da barriga, desde a mais óbvia, que seria a de uma barriga gestante, que cresce lentamente durante um período determinado, quando um novo ser está sendo gerado. À gestação associa-se a ideia de espera, do novo que está por vir. Esta é uma barriga temporária que, depois da chegada da cria, vai sumir, esvanecer. Por outro lado, tempo e espera podem estar associados também à barriga obesa, que demora para surgir, que acaba representado em si, tanto quanto a prenhe, a passagem do tempo. Esta associação é tanto verificável para as pessoas quanto para animais, num sentido veterinário, como o da engorda de animais, dito tempo de engorda, quando o gado está no pasto e aguarda-se que atinja o peso certo para o corte. Deste modo se identifica na imagem da barriga, suas formas e contornos, uma passividade de algo que sofre ou recebe a ação do tempo. À relação interligada entre tempo e espera agregam-se os sentidos de paciência, calma, afetividade e não agressividade.

A despeito das muitas leituras que a visualidade do amolecimento com volume possa sugerir, tentar-se-á ordenar algumas de suas características principais com a intenção de evidenciar o caráter teatralizado que as obras entendidas como “Volumosas” possuem. Primeiramente, percebe-se que este aspecto teatralizado presente nas mesmas tem como elemento deflagrador a atitude que degenera a estrutura dos objetos, que deforma, por assim dizer, a do objeto “pintura”.

À característica do volume alia-se quase que naturalmente à da maciez, do que é fofo, que levemente cede à pressão, do que afunda, é liso ou faz deslizar. À característica da maciez por sua vez alia-se o aspecto tátil que, em grande parte, deriva da escolha de materiais macios ou simplesmente do contraste entre texturas dos tecidos usados no recobrimento dos volumes. Assim se entende que o volume, a maciez e a tatlidade presentes nas “Volumosas”, esses três fatores juntos atuam como elementos que dramatizam a presença da pintura, sendo estes os mesmos fatores responsáveis pela extensão, nessas obras, da ideia de pintura, para o que aqui se vem denominando de pintura-objeto. Esta pintura que não é apenas uma superfície bidimensional, mas que foi construída com elementos tridimensionais que passam a conferir à mesma, plena adequação com o termo objeto. A postura de quem as vê não é a mesma do observador que se dirige a uma pintura plana, que normalmente projeta sobre esta um olhar transversal. Para vê-las é preciso contorná-las, considerar o lugar que ocupam dentro do espaço, para então relacionar-se com a superfície que se insinua sobre o volume e assim decifrar a imagem. A intenção com as pinturas “Volumosas” é a de constituir um corpo físico para a obra, provocador de sensações táteis, da vontade de “ver com a mão”. Procura-se uma nova maneira de relacionar-se com o observador, conferindo significado à aparência física da obra, no sentido de estabelecer um corpo mole que pende da parede. Esses trabalhos insinuam um movimento ao projetarem-se no espaço a sua frente, afirmando uma presença, tomam um lugar, como num gesto de aproximar-se de quem dele/s se aproxima. Assim, cada obra com volume enquanto “objeto ‘visível’ é incluso no ato indivisível da visão ... cria e gera espaços significativos, transforma os lugares e legitima suas forças”⁵³ (Figuras 51 e 52).

⁵³ Patricia Franca. *A Dessemelhança*, Centro Cultural São Paulo, catálogo, 1996, p. 15.

4.2 “FINAS E TRANSPARENTES”

As qualidades do amolecimento e da maciez podem ser percebidas nas pinturas, de um segundo modo, sem que seja tal como representadas através dos volumes. Trata-se do amolecimento que tira partido da qualidade do material empregado, tecidos finos, naturalmente moles, além de plásticos e rendas, entre outros. Neste grupo de trabalhos não há o volume macio da espuma por dentro da tela e tampouco se formam barrigas. Explora-se, enquanto qualidade poética, elementos como a transparência e o acúmulo de camadas sobrepostas, folhadas. Essas várias camadas surgem normalmente presas no limite superior da obra que, além de promover a sobreposição de umas sobre as outras, traz para o olhar o assunto do caimento. Não mais daquilo que está pendente, pendurado como os volumes do agrupamento anterior, mas o caimento lânguido, frouxo, que assegura a algumas dessas obras um movimento de flutuação, conferindo-lhes corpos vaporosos e oscilantes (Figuras 53 e 54).

A pintura “Sete véus”, pode ser um bom exemplo para ilustrar essa categoria de amolecimento que faz um aproveitamento da qualidade natural de moleza dos materiais. Esta peça é composta por sete camadas de tipos diferentes de tecidos, todos transparentes e pretos, recortados numa forma ovalada e presos no alto. A sugestão que a imagem final traz não é tão somente a de véus que caem, como os véus negros que recobrem as faces das mulheres em ocasiões de luto. Observa-se ainda que a forma da “cabeça”, na parte superior, que prende os tecidos, faz com que o conjunto remeta à imagem de algum tipo de inseto.



Figura 51. “Mosca preta”, Leda Catunda (2001).
Acrílica s/ tela e veludo, 173 x 125 cm.



Figura 52. “Adão e Eva”, Leda Catunda (2002).
Acrílica s/ tela, veludo e *voile*, 95 x 140 x 35 cm.

Numa figuração próxima ao surrealismo, a imagem remete a um acúmulo de asas superpostas, como se tivessem sido de alguma forma colecionadas e posteriormente organizadas. A qualidade mole dos tecidos, a transparência e a ondulação que a peça sofre com as correntes de ar, faz com que, sob o olhar do observador, a superfície custe a se definir. O olhar encontra dificuldade para se fixar, escorregando para as camadas de dentro, para depois retornar à tona à procura do limite deste corpo. É a soma dos véus que confere esse limite, através de uma cor folheada, em tons de preto, promovendo uma constante mutabilidade nesta superfície. Investida semelhante foi feita em uma obra posterior, “Sete véus II”, realizada dois anos mais tarde e que reaproveitava a ideia da sobreposição de tecidos finos, igualmente em recortes ovalados, apenas que desta vez trabalhava-se com a cor oposta, o branco. “Sete véus II” desta forma funcionava como um duplo invertido do anterior, guardadas apenas sutis diferenças na forma e dimensões. É curioso observar que pelo uso do branco como cor original dos tecidos que o formam, ao contrário do aprofundamento obtido pelo preto na primeira peça, o resultado é uma presença evidenciada, bem como a clara distinção das várias camadas sobrepostas



Figura 53. “Sete véus”, Leda Catunda (1996). Acrílica s/ tecidos, 220 x 100 cm.

Figura 54. “Sete véus II”, Leda Catunda (1998). Acrílica s/ tecidos e couro, 220 x 120 cm.

umas sobre as outras, ao invés do embaralhamento visual promovido na peça anterior. O olhar não penetra o interior do corpo do trabalho, ao contrário, é este corpo que se pronuncia para frente, mantendo uma superfície espessa e a ilusão de um volume maior do que o que realmente existe. Ainda, a escolha do branco nesta peça faz com que seja inevitável a associação da imagem do véu impregnada de significações de pureza, pelo uso que se faz do mesmo nos rituais católicos como o da primeira comunhão, mas principalmente o do casamento.

A experiência ótica promovida nessas peças, está essencialmente ligada à fisicalidade dos materiais empregados. Por esse ponto de vista, novamente se torna possível traçar um paralelo com a atitude de Robert Morris e os investimentos que ele faz no aproveitamento das características físicas do feltro em suas peças amolecidas. Estando pensos, soltos, curvilíneos na construção da figura final, têm sua visualidade neutra de material industrial laminado, transmutada unicamente pelo corte seco da lâmina do artista. Essa economia no gesto que constrói a forma e o desenho pensado como corte na superfície, reforça a importância dada à consistência e ao corpo físico do material, na valorização da sua materialidade. Robert Morris realiza um esforço tratando o material de um modo impessoal, para evidenciar a atuação da força da gravidade enquanto qualidade poética. A desordem que se segue é uma premissa calculada. Sobre a relação que o artista propõe na escolha e no uso do material, o crítico Pepe Karmel afirma que Robert Morris “justifica seu trabalho em termos de fatores impessoais como a gravidade, viscosidade e outros elementos do processo de produção. Ele anuncia a intenção de revelar, não a alma do artista mas a natureza de seus materiais”⁵⁴.

A ideia do entendimento do desenho como corte está colocada em seus textos “Anti-formas”^v de 1968 e em “Algumas notas sobre a fenomenologia do fazer”⁵⁵, onde Morris desenvolve seus pensamentos sobre anti-formas. Em seus escritos, falando sobre Jackson Pollock, ele conjectura sobre o procedimento de pintura de Pollock como instrumento para subverter/aproveitar a gravidade. Refere-se à posição horizontal como a tinta é lançada, podendo espalhar-se sobre a tela, que é posteriormente apresentada na vertical, transportando toda a ação para o plano da pintura como a conhecemos. Nesse sentido, ele tem um entendimento dos *dripings* de Pollock como uma possibilidade de cortes sobre a superfície; para Morris a linha de Pollock tinha a ver com o corte, não do espaço, mas da continuidade da tela rígida.

Os recortes dos tecidos nas pinturas “Finas e transparentes” cumprem a função do desenho, estabelecendo linhas de contorno. De dimensões não coincidentes, a forma final surge como resultado da soma e sobreposição das várias camadas. As imagens e formas assemelham-se com as das pinturas “Volumosas”, ovaladas, e lançam mão de um grupo de figuras da mesma família, sugerindo insetos, véus, asas, gotas etc... A cor é determinada algumas vezes já na escolha do material, como, por exemplo, a renda preta ou branca. Quando do emprego de materiais mais neutros como o *voile* branco, por exemplo, trabalha-se uma pintura encharcada tingindo o tecido, fazendo manchas, mantendo porém sua transparência.

⁵⁴ Pepe Karmel. “Robert Morris: formal disclosures”, *Art in America*, 6/1995, p. 89.

⁵⁵ Morris, Robert. “Some notes on phenomenology of making: the search for motivated”, *Art Forum*, 8/1970, p. 62-66. Citado em Krauss, Rosalind. *The Mind/Body Problem: Robert Morris in series*, New York, Guggenheim Museum, 1994.

Nos dois casos, o acúmulo de tinta se atém principalmente às bordas de cada camada. Desta maneira a ação da pintura assume uma dupla função: a de reforçar as linhas de contorno da imagem final e ao mesmo tempo a de providenciar uma finalização adequada, à medida que esses tecidos desfiam facilmente e são assim contidos pela impregnação da tinta nas suas extremidades (Figuras 55 e 56).

O conceito de moleza, nesses casos, se aplica de maneira direta conferindo apropriadamente a esses objetos a designação de pinturas moles. A qualidade do material e o modo como é utilizado, solto, conferem genuinamente as características de amolecimento e maciez. Pretende-se encontrar na utilização do material mole, uma maneira de dotar a imagem de uma identidade nova, obtida através de sua natureza movente e pelo instável que nela está representado. Abarca desta maneira sugestões e significados ligados à transparência, de algo que se evidencia de maneira indireta, do que não está exposto ou explicitado no primeiro plano, mas a imagem que se esgueira para dentro do corpo da obra. Pela sinuosidade das linhas ou pelo próprio uso da figura de véus, pretende-se relacionar a transparência ao imaginário ligado ao vestuário feminino, mais diretamente ao da roupa transparente que deixa ver ao mesmo tempo que cobre e vice-versa, como numa proposição para adivinhações e deciframento de formas (Figuras 57 e 58).

4.3 “APLICADAS”

Desde que foi rompida com cortes e furos por Lucio Fontana, no fim da década de quarenta, a superfície da pintura teve sua natureza revolucionada. A tela passou a ser ela mesma, assumindo sua existência enquanto material constituído por tecido e tinta, com superfície, espessura e limite de resistência. Ao considerar-se o que está por trás dela, ampliou-se o entendimento do espaço na pintura. Abrem-se as possibilidades de volume, de planos irregulares e a própria tela pode então, graças às características a ela atribuídas a partir de Fontana, ser entendida como uma espécie de pele. Funcionando como um invólucro, com exterior e interior, podendo ser dobrada, enrugada, sendo preenchida, esticando-se e projetando volumes no espaço ou mais uma vez sendo cortada, desestruturando-se.

Sobre as ideias e o contexto que favoreceram sua investida contra a integridade da tela, o artista conjecturou numa entrevista dada em 1967, um ano antes de sua morte: “num tempo quando as pessoas estavam falando sobre planos: do plano da superfície, do plano da profundidade etc., fazer um furo foi um gesto radical que rompeu o espaço do quadro e afirmou: depois disso estamos livres para fazer o que quisermos. Você não pode confinar o espaço do quadro nos limites da tela, ele deve ser estendido por todo o ambiente”⁵⁶. Fontana afirmava não saber como nem de quantas maneiras isto poderia ser feito, “pois infelizmente, não viveria até o ano dois mil”, mas acreditava ter sido importante afirmar naquele momento a necessidade da arte de dar conta de outros espaços além daqueles tradicionalmente ocupados pelas pinturas e esculturas. De fato, muitos artistas passaram a trabalhar com esses novos

⁵⁶ D. Palazzoli. “Entrevista con Lucio Fontana”, em *Bit*, nº 5, Milão, Out.- Nov., 1967. Citado em Enrico Crispolti e Rosella Siligato. *Lucio Fontana*, Milão, Electa, 1998, p. 257.



Figura 55. "Seis véus laranja", Leda Catunda (1998). Acrílica *s/ voile*, 200 x 173 cm.
Figura 56. "Véus verdes", Leda Catunda (1998). Acrílica *s/ voile*, 243 x 173 cm.



Figura 57. "Seis véus", Leda Catunda (1998). Acrílica s/ *voile*, 57 x 47 cm.

Figura 58. "Asas", Leda Catunda (1996). Acrílica s/ tecido e plástico, 125 x 83 cm.

limites, modificando, assim, o entendimento da arte para além das concepções categorizadas de pintura e escultura. Tal atitude teve consequências posteriores na ocupação, pelos artistas, de todo o espaço expositivo nas instalações e *performances*. Ainda que não seja possível creditar Fontana como fomentador único de todas as investigações espaciais posteriores a sua obra, uma vez que de outras formas muitos artistas modernos deram importantes contribuições nesse sentido, a atitude dele é citada aqui por permitir a redescoberta da tela como elemento mole, do real em oposição à virtualidade.

As capacidades da tela solta enquanto material disponível são o assunto deste terceiro grupo designado como “Aplicadas”. Este nome se refere a uma aplicação da ideia de amolecimento presente na concepção desses trabalhos. Considera-se a natureza do material tela, tradicional suporte da pintura, que sendo mole necessita de uma estrutura de apoio para poder estabelecer um plano, uma superfície. Assim como nas obras de Piero Manzoni intituladas “Achromes” realizadas em 1961 onde se percebe a maciez na proposição do “conhecimento de um corpo que se mantém na esfera da tutilidade. Um ‘Achrome’ requer a estrutura de quadro (suporte e moldura), pela qual a matéria macia é protegida do mundo”⁵⁷. A partir dessas considerações, novas formas de organização do plano são pensadas, bem como maneiras de aproveitamento de sua decorrente fixação na estrutura rígida. São levadas em conta as possibilidades de descontinuidade dessa superfície como: recortes, partes entrelaçadas, interligadas e dobras do plano. A identificação visual do macio ou mesmo do amolecimento encontra aqui obstáculos e acontece de maneira indireta, uma vez que as pinturas esticadas num suporte de madeira não aparentam necessariamente maciez e de forma geral não se concentram sobre volumes arredondados. A manipulação da estrutura do plano e o desmembramento da tela em partes são os fatores que remetem ao mole, reforçando o aspecto plástico da tela e de certa forma o de fragilidade, do que pode ser rompido, pendurado, esgarçado. Afora a imagem das gotas, a iconografia empregada nas “Aplicadas” tende a configurações que sugerem paisagens vistas do alto, com rios e lagos como o resultado de recortes de formas orgânicas entrelaçados ou sobrepostos. Esta mesma atitude de entrelaçar e sobrepor, resulta, em alguns casos, na perda da referência figurativa proporcionando incursões na abstração, imagens onde a ênfase está na maneira como a peça foi construída, configurando encaixes. Tal como acontece nas pinturas com dobras, onde a imagem pode lembrar o relevo da superfície de uma concha do mar ou ser tão-somente o resultado direto da própria ação de dobrar.

Exemplificando, nos trabalhos como “Gotas brancas”, “Gotas pretas” e “Gotas vermelhas”, o preenchimento do espaço da pintura é feito através do ajuntamento de muitos pedaços de tela recortados. Na forma de gotas, esses pedaços de tamanhos e desenhos diferentes vão formando uma rede irregular que se estende de uma ponta a outra, atravessando e cumprindo o espaço pictórico, sendo fixada nas laterais. A exposição incômoda das madeiras do chassi parcialmente descoberto, completa a poética do plano esgarçado por evidenciar sua natureza de rede e a incapacidade de recobrimento do todo. As falhas surgem entre as partes interligadas, que dependem umas das outras para comporem o

⁵⁷ Paulo Herkenhoff. *Antonio Dias...* p. 32.

plano final num encadeamento tal qual o de uma estampa. A configuração final é a de um plano vazado com uma trama irregular, esticado num formato ortogonal, cinco centímetros distante do plano liso da parede. Quando iluminadas, as sombras das partes surgem ao fundo, que se antevê pelas muitas frestas que se formam. Através da sombra projetada de cada gota na superfície da parede, uma segunda noção de volume aparece nestes trabalhos como sendo o volume relativo ao espaço que há por trás de cada pintura, numa alusão indireta ao espaço descoberto por Lucio Fontana com seus cortes na tela. As tramas de gotas tiram partido desta descoberta numa atitude de exageração e de subversão da ideia das fendas, desta maneira ao mesmo tempo em que fragiliza-se o plano, dispõe-se dele para criar figuras através dos recortes barrocos de linhas rebuscadas e orgânicas (Figuras 59, 60 e 61). À parte isto, a escolha das cores: branco, preto e vermelho, provoca um sentido rotativo na interpretação das imagens que, de um trabalho para o outro, colhem as associações decorrentes da soma do signo “gota” com as sugestões próprias de cada matiz. Desta forma tornam-se possíveis leituras como a de gotas de água, gotas de sangue, de uma chuva ácida e poluída que cai em gotas pretas, ou ainda a da gota como quantidade mínima de um líquido qualquer: uma gota de tinta.

O entrelaçamento enquanto procedimento para compor e conformar planos, pareceu sugestivo, quando se trabalhando horizontalidades, para a representação de paisagens. Uma imitação de curvas de montanhas e sobreposição de linhas do horizonte justificam a imagem final na pintura “Paisagem VII”. Esta é composta por grandes recortes de tela que, por serem maiores do que aqueles presentes em pinturas de gotas e asas, resultam grandes lacunas na superfície por onde se vê largos pedaços de parede, bem como boa parte da estrutura do chassi (Figura 63). A adoção de uma única cor nesta obra tem a intenção tanto de evidenciar o desenho dos recortes quanto de, ao mesmo tempo, reforçar a sugestão de uma paisagem árida de deserto.

A criação de grandes fendas sobre a superfície da tela foi o resultado mais direto obtido através do entrelaçamento de partes, porém com recortes mais desproporcionais especula-se sobre o surgimento de alças, num ato contínuo de esgarçar a superfície, projetando abas para a frente ou mesmo deixando que partes escorram para o chão. Fendas mais justas compõem a outra paisagem feita por partes intitulada “Dois rios II”, onde o contraste, além da cor, está entre a continuidade das superfícies curvas que demarcam a passagem da água em oposição às partes subdivididas representando o solo (Figura 62).

Outras sugestões de paisagens são criadas em trabalhos como “Sete ondas” e “Oito camadas”, através de procedimentos que utilizam a soma de partes iguais, que são invertidas e sobrepostas, cuja configuração final é garantida pela fixação dessas partes nas laterais do chassi (Figura 64 e 65). Já em “Sete gotas III”, um procedimento semelhante, de repetição de partes iguais invertidas, acrescido de um entrelaçamento das peças que possuem uma forma de gota de um lado e uma fenda do outro, resulta numa imagem mais abstraída, onde o principal assunto é o próprio entrelaçamento em si. Ainda que a partir da imagem final, muitas leituras sejam possíveis, pela forma como as gotas se organizam no plano entrecortado, sugerem a enervante ordem das goteiras que soltam água onde se guardam as coisas secas. Goteiras que



Figura 59. "Gotas vermelhas", Leda Catunda (1996).
Acrílica s/ tela, 180 x 140 cm.



Fig. 60. "Gotas pretas", Leda Catunda (1996).
Acrílica s/ tela, 210 x 160 cm.



Fig. 61. "Gotas brancas", Leda Catunda (1996).
Acrílica s/ tela, 210 x 160 cm.

brotam dos rachos na cobertura anunciando a decadência da estrutura, reforçando um sentimento de desconforto e impotência. Ou de um ponto de vista menos dramático, o simples corromper da firmeza do sólido pela insistência do elemento líquido (Figura 66).

As dobras nas “Aplicadas” fazem referência à uma capacidade legítima da tela enquanto material mole, que é a capacidade de ser dobrada. No entanto, podem causar um certo desconforto quando rompendo a expectativa do plano liso comum à categoria “pintura” surgem na superfície de obras como “Dobras”, por exemplo. A estranheza provocada pela constatação do elemento “dobra”, como sendo uma base improvável para a pintura, poderia evocar um questionamento do por quê de seu surgimento nessas obras, ou mesmo remeter a: qual seria o universo natural ao qual as dobras pertenceriam? Ao dos seres vivos, diria um observador, pelo simples ato de conferir as muitas dobras visíveis em suas mãos, bem como ao longo de todo o seu corpo. Porém as dobras podem ser percebidas num número infinito de estados e coisas, servindo também de metáfora para investigações no campo da filosofia, como no pensamento de Leibniz (1646–1716) revisto por Deleuze que, citando o filósofo alemão, situa a concepção deste sobre a dobra, explicando que “um corpo flexível e elástico tem ainda partes coerentes que formam uma dobra, de modo que elas não se separam em partes de partes, mas dividem-se até o infinito em dobras cada vez menores, dobras que sempre guardam uma certa coesão”⁵⁸. (Salientando-se ser esta uma breve anotação sobre uma teoria muito mais extensa e complexa que não se pretende abarcar aqui.)



Figura 62. “Dois rios II”, Leda Catunda (1996). Acrílica s/ tela e plástico, 200 x 160 cm.

Figura 63. “Paisagem VII”, Leda Catunda (1997). Acrílica s/ tela e rebites, 198 x 152 cm.

⁵⁸ Gilles Deleuze. *A Dobra*, Campinas, Papirus, 1991, p. 17.



Figura 64. "Sete ondas", Leda Catunda (2000). Acrílica s/ tela, 133 x 176 cm.

Figura 65. "Oito camadas", Leda Catunda (2000). Acríl. s/ tela e tecido, 120 x 160 cm.

Abordando um aspecto mais físico propriamente, tem-se que a pintura sobre o plano irregular apresenta uma série de particularidades que não se pode obter com o plano comum, liso. As rugosidades interferem diretamente na linguagem da pintura e à cor se confere um comportamento independente, à medida que obedecendo o ritmo das dobras vai sendo engolida para retornar à superfície em seguida. Movimentos e pinceladas sofrem também uma quebra com a interrupção ritmada. Aproveitando as qualidades que este plano reorganizado oferece, procurou-se reforçar a mudança de cor de dentro da prega, caracterizando-as de certa forma como os seres vivos, que possuem uma cor por fora e outra por dentro. A diferenciação do externo e do interno representa nestes trabalhos uma tentativa de atribuição de qualidades ao objeto, no sentido de reforçar sua fisicalidade e a noção de constituição de um corpo (Figura 67).



Figura 66. "Sete gotas III", Leda Catunda (2001).

Acríl. s/ tela, tecido, plástico e veludo, 208 x 156 cm.

Convém ainda anotar que tal experimento foi precedido pelo artista Donato Ferrari, no início dos anos sessenta, na série de pinturas intituladas “Tensão” onde este empregava procedimento semelhante, dobrando tecidos pintados e crus para em seguida prendê-los na borda do chassi de madeira. No entanto, ao contrário do que acontece na obra “Dobras” onde a estrutura de pregas é frouxa, mole, em seus trabalhos, Ferrari procurava tensionar ao máximo a superfície. Na série seguinte intitulada “Tensão e ruptura”, o artista passou a romper essas superfícies com o uso de um maçarico provocando desta maneira uma descontinuidade no ritmo das dobras, com o aparecimento de buracos e fendas provocados pelo fogo.

4.4 “TRANSBORDAMENTOS”

Os “Transbordamentos”, como o nome quer indicar, é onde estão agrupados alguns dos trabalhos nos quais estão presentes dois ou mais assuntos pertencentes aos agrupamentos anteriores. Associações que englobam, por exemplo, tecidos finos ou tramas de gotas sobrepostos a volumes ou superfícies de dobras igualmente avolumadas. A soma de elementos surge em consequência da convivência das atitudes paralelas de representar o mole, envolvidas na Poética da Maciez. Este agrupamento resulta de um encaminhamento natural, da somatória de possibilidades, uma vez que a divisão entre “Volumosas”, “Finas e transparentes” e “Aplicadas”, é fruto de uma consideração posterior à realização das peças, sendo uma divisão possível e verificável, que favorece leituras e análises, mas que não acontece como um projeto anterior.

A iconografia nos “Transbordamentos”, próxima à da trabalhada nas “Volumosas”, apresenta a sugestão de corpos e barrigas. Dentre os trabalhos presentes neste seguimento, destaca-se uma pequena série de barrigas que são recobertas por capas. Nelas, ao corpo espesso e volumoso soma-se o elemento capa, como algo que recobre esse corpo numa alusão indireta à capa como utilizada no vestuário que protege quem a veste. A primeira dessas obras intitulada “Capa” é uma pintura-objeto, que possui uma superfície laranja-vivo, de forma ovalada, apresentando um inchaço como o de uma barriga fictícia, recortada e separada de um corpo. Da parte superior sai uma capa amarela que recobre quase que totalmente o volume laranja. O resultado, numa interpretação que empresta a faculdade da vontade ao objeto inanimado, é uma pintura que parece querer se esconder. Vista de frente, a capa lisa protege o volume, de modo que este só pode ser percebido por um olhar lateral. O trabalho contraditoriamente se afirma enquanto presença, fisicalidade, espessura, ao mesmo tempo que seu recobrimento indica a manifestação de uma recusa à narrativa aberta. Para “vê-lo” é preciso contorná-lo, perceber a luz alaranjada que emana da parte interna, por baixo da capa de cor apagada. É desta maneira, proposto como um enigma a ser decifrado unicamente pelos indícios visíveis. Em outras peças, como “Capa II” e “Capa com véus”, entre a barriga e a capa são colocados véus finos, numa referência ao vestuário feminino quando sob as saias surgem mais saias, forros, anáguas e saiotos. As funções de recobrimento e proteção, próprias dos véus e das capas no mundo comum, incorporam-se aos trabalhos numa tentativa de atribuição de qualidades relativas à personalidade (Figuras 68, 69 e 70).

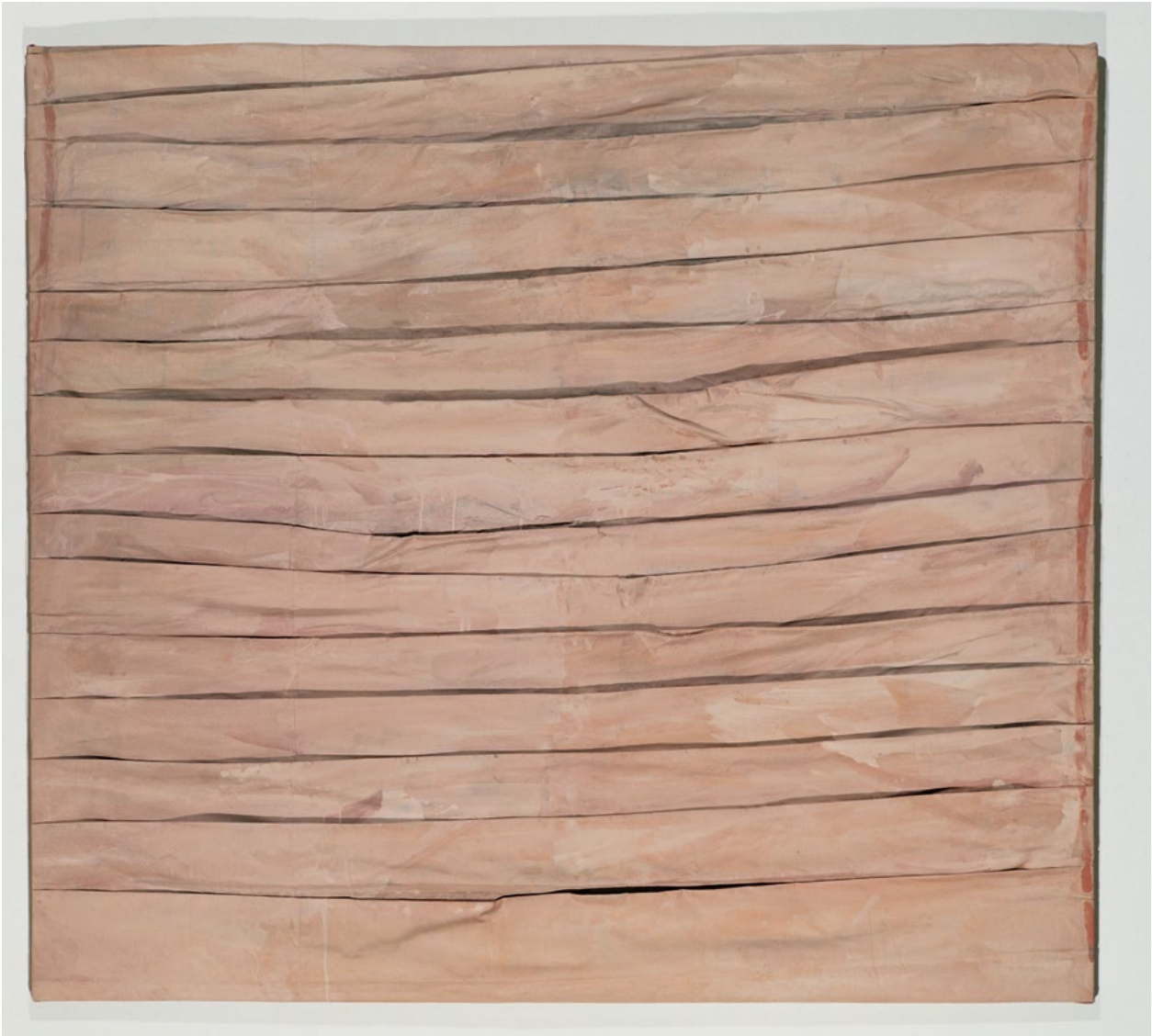


Figura 67. “Dobras”, Leda Catunda (1997). Acrílica s/ tela, 175 x 195 cm.

O aspecto da personalidade que se quer tratar é de certa forma paralelo àquele defendido por Pareyson, quando este afirma que “há na atividade artística um caráter de personalidade constitutivo e elementar que não pode ser descuidado, e um caráter de personalidade mais especial e profundo que importa sublinhar”, sendo o primeiro simplesmente aquele “que é inerente a toda a atividade humana em geral”, e o segundo o que “se refere à arte como atividade formativa, isto é, inventiva, original, criadora e consistente numa presença, ao mesmo tempo única, da pessoa na arte: como energia formante, como modo de formar, como obra formadora”⁵⁹. O paralelismo se dá, pois, em concordância; parte-se da mesma premissa do envolvimento da pessoa nos assuntos da arte, do artista e da sua escala

⁵⁹ Luigi Pareyson. *Os problemas...* p. 85.

de parâmetros, bem como da impregnação do sentido de humanidade presente nas leituras possíveis das obras de arte. Porém, aqui, distanciando-se das intensas abordagens que tal assunto possa gerar, das relações entre arte e personalidade e apontando para uma visão mais pragmática, que seria a do aspecto da personalidade ligado à existência do indivíduo e suas visualidades. Assim podem ser percebidos assuntos nos trabalhos tais como o vestuário, por exemplo, passando pela fisicalidade do corpo do sujeito até supostas características da psique humana que se pretende emprestar. Em “Capa com véus” há a sugestão da sobreposição das roupas, da saia feita de várias camadas, ligada à noção de um corpo que necessita ser resguardado. A cor da pele empregada sobre a superfície da tela em “Capa II” reivindica a fisicalidade, o aspecto da superfície de pele que recobre os corpos. Nessas pinturas-objeto, o aproveitamento dessas características não se dá de forma direta, não ambiciona mimetismo, ao inverso, pretende a estranheza do deslocamento. Reproduzindo alguns signos comumente ligados às pessoas, espera-se que seja possível associar conotações da constituição humana como o aspecto de proteção e de fragilidade, de interior e exterior, de volumes, gorduras ou mesmo vergonhas, numa sugestão de intimidade. Nessas alusões, ainda que de um modo indireto, está sempre embutida a intenção de promover um corpo para a pintura, espesso, macio e arredondado, evocando o sentido de presença física.

Sob a superfície da tela dobrada, resultado dos procedimentos tal como relatados em “Aplicadas”, nos “Transbordamentos” surgem volumes que podem ser conferidos em trabalhos como “Casca” e “Dobras com barriga”. Para estas obras que apresentam protuberâncias sob uma superfície de dobras, criam-se associações relativas à ordenação visual e à estrutura física de organismos primitivos. Seres que vivem sob conchas, cascas ou carapaças, bichos que carregam suas casas nas costas, exoesqueletos duros por fora, moles por dentro. Essa imagem fica mais evidente na peça “Casca”, por sua forma recortada que efetivamente imita a de uma concha, enquanto que em “Dobras com barriga” o formato ortogonal parece afastar a leitura do orgânico em favor de um estranhamento da presença do volume sob o plano enrugado (Figuras 71 e 72).

Outras manifestações de transbordamento podem ser vistas como na sobreposição de uma rede formada por gotas interligadas, que recobre uma barriga, em “Gotas laranja” ou na de asas finas e transparentes sobre o corpo macio de tela recheada em “Inseto” (Figuras 73 e 74). De todo modo, as visões aqui descritas vêm confirmar as possibilidades múltiplas dos transbordamentos em oposição a sua caracterização enquanto agrupamento ou categoria. Mistura, somatória de leituras e até mesmo vertentes que desviam do acento sobre a visibilidade da maciez e do amolecimento surgem aqui. Provavelmente neste ponto, pela promoção de experiências e pelas inaugurações que delas resultam, concentram-se os indícios para novas buscas e amadurecimento de outras poéticas.



Figura 68. "Capa", Leda Catunda (1996). Acrílica s/ tela, 91 x 60 cm.

Figura 69. "Capa com véus", Leda Catunda (1998). Acrílica s/ tela e *voile*, 100 x 200 cm.

Figura 70. "Capa II", Leda Catunda (1996). Acrílica s/ tela e tecido, 126 x 130 x 30 cm.

5 - LEITURAS DAS OBRAS APRESENTADAS

Neste capítulo serão propostas leituras para um grupo específico de obras, que foram selecionadas segundo critérios que levaram em conta a importância de cada qual, dentro do processo de desenvolvimento da Poética da Maciez, considerando que pontuam com precisão etapas fundamentais na caracterização da poética. As etapas em questão seguem uma ordem, iniciando as leituras com a obra “Barriga”, por localizar-se neste trabalho o que seria o início da Poética da Maciez, quando a intenção de coordenar os movimentos da criação em busca de uma maior sensorialidade das formas se tornou mais clara, desencadeando os grupos seguintes de obras. “Duas bocas”, é a segunda obra escolhida por constituir no processo dos trabalhos um marco com relação ao uso de estratégias de manipulação dos elementos plásticos, no sentido de conferir um caráter teatralizado à representação. Um aspecto dramatizado na forma de representar a sugestão da imagem de duas bocas, uma sobre a outra, abrangendo ao mesmo tempo assuntos ligados à maciez.

As possibilidades de expansão física dos trabalhos, que já não se caracterizam mais como pinturas, e sim como pinturas-objeto ou objetos moles, podendo ser entendidos como instalações em alguns casos como da obra “Derretido”, são discutidas a partir da mesma e retrocedendo a outras que a antecederam como é o caso de “Cachoeira”. “Quatro partes com lago” é um trabalho de grandes proporções feito por partes, para o qual se propõem leituras a partir do modo como se estrutura fisicamente, por entrelaçamentos, criando uma espacia-



Figura 71. “Casca”, Leda Catunda (1997). Acrílica s/ tela e tecido, 140 x 130 x 20 cm



Figura 72. "Dobras com barriga", Leda Catunda (1998). Acrílica s/ tela, 115 x 90 cm.



Figura 73. "Gotas laranja", Leda Catunda (1996). Acríl. s/tecido tela e plástico, 180 x 178 cm.



Figura 74. "Inseto", Leda Catunda (1996). Acrílica s/ tela e plástico, 135 x 94 x 24 cm.

lidade com cheios e vazios. E ainda aspectos que envolvem o julgamento de gosto na escolha dos materiais utilizados na diferenciação de cada uma das quatro partes que o compõem. A atitude *Kitsch* presente na escolha desses materiais é analisada comparando sua presença na produção anterior, da década de oitenta, com as atuais peças entrelaçadas. Com a obra “Retrato” se buscará novamente conferir o papel da representação e da figura na Poética da Maciez, analisando o recente uso da fotografia impressa sobre o tecido. Esta técnica tem possibilitado a inclusão de imagens capturadas do real que inauguram um novo posicionamento na etapa de concepção e pesquisa de materiais, à medida que disponibiliza o uso dos recursos da fotografia numa tradução para os tecidos. Material este, o tecido, do qual se lança mão desde as primeiras incursões como nas “Vedações”, que pode agora conter toda sorte de imagens e ao mesmo tempo continuar a render a plasticidade que, a partir dele, se vem obtendo ao longo da realização dos trabalhos nos últimos anos.

5.1 “BARRIGA”, O EMPREGO DO VOLUME E ALTERAÇÃO DA ESCALA

Construída como uma grande sacola de tecido, cheia de espuma e pendurada pela parte superior, a obra “Barriga” inaugura de forma mais consciente o universo do macio volumoso, e portanto marca temporalmente o início da pesquisa em torno da Poética da Maciez por volta de 1993, data em que foi realizada. Ainda que essa visualidade já estivesse presente anteriormente num trabalho como “Cérebro em stand”, é a partir de “Barriga” que se torna claro o gesto de conferir corpo e volume e de romper com o plano de forma mais definitiva. Curiosamente “Cérebro em stand” representa também uma parte do corpo, os miolos do cérebro, nesta obra, porém, há um forte apelo narrativo, pois a superfície avolumada pertence a um entorno, uma caixa de madeira recoberta por uma chapa de acrílico, iluminada, que invoca uma noção de lugar. As luzes sob o acrílico vermelho e o formato de estrela ao redor do “cérebro” querem sugerir uma exposição do órgão como numa feira de ciências, em destaque e à disposição para o olhar de curiosos e interessados. Nesta obra é possível verificar a utilização do elemento tubular amarelo, representando os miolos, que foi anteriormente citado, no segundo capítulo, como “empréstimo involuntário” de uma estrutura semelhante presente nas obras macias de Antonio Dias na década de 60 (Figura 75).

“Barriga” foi realizada cinco anos mais tarde, e nela se dá um aproveitamento mais direto do uso do volume, empregado na representação de uma única figura, dispensando desta maneira o enfoque narrativo da peça anterior. Aliado à simplicidade construtiva e ao reconhecimento imediato da imagem, resultado de um tratamento cromático realista, que confere uma cor de pele clara, reforçando o volume com nuances de luz e sombra, está o procedimento de agigantamento. Essa proposta de aumento da escala real, é em grande parte responsável pelo estranhamento que o observador pode experimentar, quando diante deste trabalho. Uma obra que se pronuncia na direção do público, solta e recortada de um corpo, presa à parede, uma barriga agigantada, podendo representar uma barriga da pintura tanto quanto, por seu modo de fixação colada à superfície, uma barriga da própria parede. Ambas associações surreais, “o surrealismo (particularmente a pintura) recorreu a violentas alterações de escala a fim de

abrir uma fenda no plano de fundo contínuo da realidade”⁶⁰, observa Rosalind Krauss sobre a estratégia de promover um estouro da escala, ambientando coisas em dimensões que ficam além do possível ou do imaginável. Somam-se a essas visões, outras ideias claramente ligadas ao significado da figura em si: parte do corpo humano, na mulher associada à fertilidade e à reprodução. Porém, como no trabalho o volume se espalha para os lados ao invés de apontar para a frente diretamente e, além disso, ultrapassa ligeiramente a base do fundo, outra noção de barriga se impõe que não a da gravidez, mais comum, que é a da barriga obesa, que sobra, que se espalha, transborda, citada no capítulo anterior (Figura 76).



Figura 75. “Cérebro em stand”, Leda Catunda (1988). Acríl. s/ tela, chapa de acrílico, luz, 200 x 170 cm.

Objetos desfalecidos, bem como volumes pendurados, remetem mais uma vez à atitude de Oldenburg em suas *soft sculptures*. Observa-se uma dualidade entre acentuar assuntos relativos à figuração e o aproveitamento das formas para justificar volumes e movimentos. Sobre esta questão, o artista afirmou: “não me interessa sobremaneira se uma coisa é um sorvete ou uma empada, etc... O fato de ter desejado ver alguma coisa voar ao vento induziu-me a representar um pedaço de pano; o fato de ter desejado ver alguma coisa derramar-se induziu-me a fazer um sorvete”⁶¹. Uma atitude semelhante se dá com a escolha da temática da barriga, uma imagem forte, cheia de significados que, ao mesmo tempo, proporciona através de uma interpretação literal da construção, a insinuação de um volume que parte do plano e expande-se no espaço.

Ainda sobre o aspecto da escala agigantada que Oldenburg igualmente confere a algumas de suas obras, numa manifestação de desconforto, o crítico italiano Argan coloca que: “com Oldenburg desaparece qualquer vestígio de pintura, permanecem apenas as coisas -imagem, ampliadas e exageradas nas cores berrantes, intrometidas num espaço que parecem roubar a nossa existência”⁶². Reafirma ainda com tal colocação sobre o aproveitamento do volume na escala agigantada como instrumento provocador, uma vez que amolecidos e meio disformes seus objetos parecem brigar com o observador pela ocupação do espaço. Parecendo debruçados e escorregadios, os trabalhos apresentam um comportamento inédito, podendo de fato serem considerados “intrometidos”, caso comparados com outros objetos pertencentes à categoria de escultura que o antecedem na história da arte. Ligeiramente mais discretas, na medida em que estão sempre fixadas na parede, ao passo que as obras de Oldenburg, além da parede, espalham-se por toda parte, nas pinturas-objeto que compõem a

⁶⁰ Rosalind Krauss. *Caminhos da...* p. 274.

⁶¹ Lucy R Lippard. *A Arte Pop*, São Paulo, Verbo/Edusp, 1976, p. 118.

⁶² Giulio Carlo Argan. *Arte Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 577.



Figura 76. “Barriga”, Leda Catunda (1993).
Acril. s/ tela, 205 x 165 x 30 cm.

Poética da Maciez, trabalha-se também com a ideia de uma presença que se dá pela atribuição de um corpo, lançando mão de texturas e formas levemente avolumadas e orgânicas.

5.2 “DUAS BOCAS”, REPRESENTAÇÃO E TEATRALIDADE

Resultado da procura por uma figuração sugerida, a pintura-objeto “Duas bocas” traz uma imagem que é construída pela sobreposição de curvas, explorando o contraste cromático. Obedecendo um formato trapezoidal, cinco partes independentes pendem umas sobre as outras, numa alternância de cor e volume. As partes verdes são recheadas de espuma, sendo entremeadas pelas vermelhas de veludo liso (Figura 78). Especula-se neste trabalho sobre a possibilidade do emprego de termos como “teatralidade”, numa alusão à dramaturgia, para descrever os processos envolvidos na sua concepção. Propõe-se o deslocamento do termo “representação” tal como usado na descrição de uma imagem ou narrativa, quando se diz que uma coisa representa outra, para criar uma aderência ao mesmo termo “representação”, quando empregado no teatro. Ou ainda, colocando na forma de uma simples inversão da ordem denominativa do termo “representação teatral” para o de “teatralização da representação” para descrever os procedimentos envolvidos na criação de “Duas bocas”, onde do teatro se quer emprestar os recursos da exageração e da síntese, usados para reforçar aspectos relativos ao caráter ou à aparência das personagens ou igualmente empregados na concepção dos cenários, na sugestão de lugares. A exageração nesta pintura-objeto se dá de várias formas. Primeiramente, na escala, quando através do agigantamento da imagem de uma boca se tornam possíveis leituras que vão desde o pavor do engolimento, da boca monstruosa, passando pela exaltação da libido, reforçada também pelo duplo proposto na imagem, até uma alusão mais longínqua da grande boca pintada por Man Ray, em 1934, flutuando solta

no meio de uma paisagem. De um segundo modo, o exagero está presente pela utilização do contraste máximo entre as cores verde e vermelho, contraste de cores opostas, que reforça os contornos e cria um efeito ótico de vibração entre as partes. A diferença de textura entre a superfície lisa do veludo e as manchas na pintura que recobre a tela constituem igualmente fator de destaque. E por fim está a oposição entre cheio e vazio, com os planos achatados, vermelhos, sobre as espessuras verdes. Assim se resume a série de estratégias que se buscou para a criação de uma visualidade teatralizada neste trabalho. Outra incursão repetindo a figura da boca, com montagem semelhante, deu-se com a obra “Boca amarela”, realizada nas cores azul e amarelo, igualmente utilizando o contraste máximo. Observa-se no entanto que pela utilização do amarelo, a associação com a imagem de uma boca fica restrita à leitura da forma do desenho, o que faz com que sejam possíveis outras interpretações (Figura 77).

Sobre o conceito de representação e suas origens na tragédia grega, o autor Arthur Danto em seu ensaio “The Transfiguration of the Commonplace” assinala a partir da discussão proposta por Nietzsche em “O Nascimento da Tragédia”, quando este especula sobre os ritos dionisíacos originais, dois sentidos de representação. Os ritos dionisíacos são descritos como “situações de orgia, em que os celebrantes se estimulavam através de intoxicação e jogos sexuais, até um estado de frenesi claramente associado com Dionysus”[...]“o esforço era o de, brevemente, bloquear as faculdades racionais e inibições morais, para romper as barreiras entre as pessoas, até o momento de clímax, quando o próprio deus se fazia presente para seus celebrantes”⁶³. Danto assinala este momento, em que se acreditava que o deus estivesse literalmente presente, como o primeiro sentido de representação que seria o da *re*-presença. O segundo entendimento se daria com um processo posterior quando os celebrantes tornam-se o coro, não mais praticando os ritos, mas criando um tipo de balé, no entanto, como antes na hora do “clímax do ritual, não mais o próprio Dionysus, mas uma pessoa que o representa faz uma entrada”⁶⁴. Danto ainda coloca que, segundo o pensamento de Nietzsche, o herói da tragédia seria algo criado a partir desta epifania, em substituição à mesma. Desta forma o segundo sentido de representação “seria o de uma coisa que fica no lugar de uma outra”⁶⁵. Apoiado nessas bases, este autor segue discutindo as implicações entre imitação e realidade presentes no segundo sentido de representação, pois o indivíduo que assume o papel do Deus, apenas o está imitando. No entanto, em oposição ao primeiro sentido, em que a presença pode ser entendida como uma aparição, constatável através de uma sensação, no segundo, o ator brinda os celebrantes com o real, com seu corpo físico. Ainda que apenas imitação, a realidade do corpo em cena transforma a sensação de *re*-presença numa presença física, palpável, atendendo aos sentidos da visão, audição e tato. Outro aspecto interessante da discussão é a observação de “como o primeiro sentido de representação ou aparição deve estar fortemente ligado ao conceito de arte, e provavelmente contribui para a magicalidade frequentemente associada à arte”⁶⁶.

⁶³ Arthur C. Danto. *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, 1981, p. 19.

⁶⁴ idem, *ibidem* p. 19.

⁶⁵ idem, *ibidem* p. 19.

⁶⁶ idem, *ibidem* p. 20.



Fig. 77. "Boca amarela",
Leda Catunda (1994).
Acrílica s/ tecido e veludo,
118 x 170 cm.



Figura 78. "Duas bocas",
Leda Catunda (1994).
Acrílica s/ tela e veludo,
227 x 210 cm.

Para a leitura da obra “Duas bocas”, numa visão que pode ser igualmente percebida na maior parte das obras que compõe a Poética da Maciez, o interesse pela concepção da representação ligada ao aspecto da teatralidade está na exageração, tal como usada na caracterização do personagem, mas principalmente no uso desta em função da conquista de uma síntese. A exageração está presente na ideia da criação do arquétipo, de uma imagem-padrão, de ampla comunicação, reconhecível em diversos domínios que portanto remete à síntese, que no teatro é aplicada como instrumento para concentrar conteúdos e informações. Síntese e concentração, no caso de “Duas bocas”, têm o poder de transformar a figura num símbolo, com os contrastes promovendo uma resolução gráfica, de recorte, para a imagem que, de um outro ponto de vista, descartando-se a interpretação das bocas, pode vir a ser entendida como abstração. Formas orgânicas entremeadas formando um símbolo abstrato.

5.3 “DERRETIDO”, APROXIMAÇÃO COM A INSTALAÇÃO

A “objetualização” das pinturas, o ato de conferir corpo e volume às obras que vem sendo incorporado ao longo do desenvolvimento da Poética da Maciez, aponta não somente para novas possibilidades, tal como as pinturas-objeto em si, mas também para configurações que, ocupando grandes áreas do espaço, podem ser entendidas como instalações. O trabalho “Derretido”, é um exemplo de como a expansão na escala das manifestações da Poética da Maciez podem vir a gerar configurações que dialogam com o espaço de uma forma mais intensa. Esta obra é composta por vinte e uma partes separadas, na forma de gomos alongados em três tons de cinza, que presos à parede escorrem para o chão. A ocupação do espaço é de quatro metros na parede e mais três no chão, tendo uma largura que varia aproximadamente entre cinco a seis metros. A imagem do conjunto final é a de um acúmulo de formas, como gotas escorridas, sobrepostas uma às outras, como a parafina derretida de uma vela onde as gotas líquidas secam sobre outras, somando-se, sem perder de todo o seu formato (Figura 79).

Há duas experiências anteriores à da obra “Derretido”, às quais em favor desta se justifica uma menção, que são: a pintura-objeto “Gomos”, e outra, também uma instalação, que é “Cachoeira” (Figuras 80 e 81). Esta última foi realizada paralelamente às “Vedações”, citadas no primeiro capítulo. É igualmente resultado de um procedimento de acúmulo tal qual “Derretido”, ainda que seja observada a diversidade visual que as obras guardam entre si. “Cachoeira” acumula muitos metros de diferentes materiais na coloração azul como: tecidos para lençóis, plásticos lisos e estampados e tecido rendado para cortinas, que são presos pela parte superior. Uma vez suspensos, os materiais moles perfazem uma caída ao longo da parede estendendo-se sobre o piso. Sobre os tecidos espalhados há uma intervenção feita com tinta que, em traços rápidos representa as bolhas e os peixes da cachoeira. Está citada aqui por ser a primeira obra deste tipo ao longo da produção, por inaugurar a possibilidade de extensão da pintura-objeto para a instalação. Numa leitura particular, poderia se dizer que

traz um comentário sobre a abundância que se verifica na indústria, sobre a oferta de uma gama infindável de tecidos variando em muitas colorações. Assim, numa loja comum, poderia se dizer que há a possibilidade de se encontrar praticamente qualquer cor que se deseje, o consumidor também encontrará motivos estampados de toda sorte.

Deste modo, “Cachoeira” configura uma breve coleção daquilo que a indústria pode oferecer, de tons azulados, estampas aquáticas, e há nela um aproveitamento do material de cortina como mimese da espuma. Uma imitação da natureza, uma cachoeira seca, artificial, tem em comum com “Derretido” uma ocupação semelhante do espaço: parede e piso. Em ambas as obras, há uma menção a algo que escorre, uma alegoria do estado líquido, muito embora “Cachoeira” sinalize um acúmulo desorganizado, enquanto “Derretido” através de sua estrutura de montagem e do uso do cinza escalonado, mesmo que representando um espalhamento, aspira à ordem e à contenção. Tal ordenação é antecipada na obra “Gomos” que inaugura esse tipo de montagem dentro da Poética da Maciez, de partes soltas justapostas, fixadas diretamente na parede. Essa montagem traz um aspecto que influi diretamente na visualidade e na conformação do desenho da obra, pois estando fisicamente descoladas, ainda que ladeadas umas pelas outras, cada peça mantém-se em constante destaque, livre de emendas ou amarras ao suporte. Tanto em “Gomos” quanto em “Derretido”, para reforçar esse destaque e a singularidade de cada pedaço, é proposta uma pintura unicamente de contorno, com apenas uns poucos traços invadindo a superfície.

Especula-se sobre a propriedade do emprego do termo instalação para a obra “Derretido” uma vez que muitas outras possibilidades de exploração do espaço e da arquitetura, comum nas manifestações ditas instalações, são ignoradas. Poderia se dizer que a obra possui um aspecto instalativo, pois leva em conta o ambiente, não sendo, no entanto, uma obra cujo projeto parte da apreciação de alguma arquitetura específica. Esta obra perfaz um movimento centrífugo espalhando-se no espaço, mas de maneira geral os conteúdos permanecem centrados nela mesma e a interferência no ambiente como um todo é mínima. Esta solução condiz justamente com a natureza do processo criativo envolvido que parte do assunto de formas que aparentam amolecimento, esta ideia resulta num desenho, pelo qual se propõe a apropriação do chão. A tomada do espaço à frente da parede reafirma a imagem que está sendo criada. Numa observação direta da obra, o que se percebe é a proposição de um agigantamento que vem modificar a relação com o observador, ocupando a parede e o piso num movimento expansivo, reflexo da representação de algo que se espalha, no caso de um derretimento. A cor cinza com bordas cobreadas imita compostos naturais como lodo ou lava que escorre da montanha em consequência de um movimento geológico. Um movimento do planeta que pondo a si mesmo para fora, inverte a ordem do que é interno em externo, com a matéria sendo espalhada, impulsionada por uma grande força. São a essas imagens poderosas que a obra aspira e trai ao mesmo tempo, pois pelo fato de ser macia, sua superfície aveludada a transforma em pura teatralização.



Figura 79. "Derretido", Leda Catunda (2002). Acrílica s/ tela e veludo, 700 x 350 x 450 cm.



Figura 80. "Cachoeira", Leda Catunda (1985). Acrílica s/ tecidos e plástico, 700 x 400 x 600 cm.



Figura 81. "Gomos", Leda Catunda (1998). Acrílica s/ veludo, 230 x 185 cm.

5.4 “QUATRO PARTES COM LAGOS”, PARTES INDEPENDENTES E O *KITSCH*

Na pintura “Quatro partes com lagos” pretende-se observar aspectos relativos à imagem que vão desde a sua construção a partir de partes entrelaçadas, passando pela escolha das texturas e estampas que recobrem cada parte, até leituras que apontam a presença de um imaginário *Kitsch*. Convém salientar que este assunto foi rapidamente abordado no primeiro capítulo, e a intenção agora é que através da leitura desta obra se possa aprofundar um pouco mais o assunto.

Muito da conotação *Kitsch* que ocasionalmente se percebe nas obras que constituem a Poética da Maciez advém do uso de determinados materiais que são empregados para compor as superfícies. Este aspecto, igualmente perceptível nos trabalhos anteriores, da década de oitenta, surgiu então em função do uso de objetos que, de partida já poderiam ser classificados como *Kitsch*, tal como “roupa” de liquidificador e de botijão de gás, tapetinhos decorados, entre outros. Uma exacerbação deste mesmo aspecto ainda acontecia quando, além do emprego destes objetos, aliava-se uma figuração descritiva e pretensamente ingênua. Este é o caso de “Paisagem da estrada”, um dos trabalhos onde o assunto do *Kitsch* foi mais evidentemente explorado, em que justamente a capa de liquidificador foi usada como mime-se dos telhados de casinhas, representadas na tela, que no real podem ser vistas de longe na paisagem ao redor das estradas (Figura 82). De arquitetura muito simples, casas com uma porta e algumas janelas, equivalem visualmente às casas desenhadas por crianças, em suas primeiras tentativas mais bem-sucedidas de representar a moradia ou o lar. Completando a intenção de literalizar a imagem, uma instalação elétrica corre por trás da tela tornando possível acender pequenas luzes, estrategicamente posicionadas atrás das janelas, que são vazadas na lona da tela e igualmente revestidas com o material de capa de liquidificador, desta vez amarela, mimetizando cortinas. Todo o interesse na atitude *Kitsch* está localizado na ideia de conforto que a cerca. O conforto de um mundo decorado, de habitar o mundo das coisas feitas em detrimento do mundo natural, numa clara predileção pelo artificial. Um mundo teoricamente reconfortante baseado no gosto médio, das classes em ascensão, muitas vezes risível não só por beirar o anedótico como também pelo exagero e pelo excesso presente em suas manifestações. O *Kitsch* segundo a aceção de Abraham Moles é: “um conceito universal, familiar, importante, que corresponde em primeiro lugar, a uma época da gênese estética, a um estilo marcado pela ausência de estilo, a uma função de conforto acrescentada às funções tradicionais, ao supérfluo do progresso”⁶⁷.

Como dito anteriormente, a atitude *Kitsch* permeia grande parte da produção variando de intensidade entre o sarcástico e jocoso ao puramente poético, como quando é empregada para reforçar algum lirismo que se deseja promover em determinada obra. No entanto, à medida que foram sendo afastadas as configurações explicitamente narrativas como, por exemplo, a presente em “Paisagem da estrada”, e direcionou-se as imagens para uma figuração sugerida a fim de se obter maior ambiguidade nas leituras, as inserções ligadas ao gosto passaram quase que tão-somente para o âmbito das estampas e das texturas dos materiais. Assim

⁶⁷ Abraham Moles. O Kitsch ... p. 10.

em “Quatro partes com lagos”, a percepção de um teor *Kitsch* é possível, mas ocorre de forma mais indireta. Tanto nas estampas quanto nos tecidos lisos, como o veludo, está presente uma carga simbólica, tal como “os objetos portadores de signos”⁶⁸, aos quais Moles se refere; nas qualidades desses produtos está refletido o homem que os criou, eles carregam em si as marcas da sociedade a qual pertencem. Considera-se, para a localização de indícios e conotações, a afirmação de Greenberg de que “a precondição para o *kitsch*, uma condição sem a qual ele seria impossível, é a completa disponibilidade de uma tradição cultural plenamente amadurecida, de cujas descobertas, aquisições e auto-consciência aperfeiçoada o *kitsch* pode tirar vantagens para seus próprios fins”⁶⁹. Assim, analisando “Quatro partes com lagos”, seus conteúdos, sob o ponto de vista das conotações de gosto implicadas, observam-se alguns indicadores que remetem à tradição cultural referida por Greenberg, a valores comuns, amplamente divulgados e aceitos (Figura 83). Iniciando a análise pela peça central deste trabalho temos que: presa em toda a parte superior, com uma parte delgada escorrendo até abaixo do chassi, esta peça está recoberta com um tecido próprio para recobrimento de paredes, com arabescos barrocos e motivos de flores, é uma estampa fina e clássica que quase desaparece sob a tinta cobreada com a qual está pintada. A estampa empresta para a peça sua leve textura, enquanto as indicações de nobreza conferidas em sua origem são ironicamente encobertas pela cor reflexiva e espalhafatosa do metal. Outra peça, cujo material sinaliza refinamentos e ambientes “de classe”, é a que surge igualmente de cima do quadro, atravessa a peça cor de cobre e divide-se em formas que lembram duas gotas alongadas, escorridas, recobertas com veludo vermelho. As referências que indicam procedência alojam-se entre as qualidades físicas de maciez e intensidade de cor que o veludo apresenta.



Figura 82. “Paisagem da estrada”, Leda Catunda (1987).
Acríl. s/ tela, plástico e luz, 160 x 60 cm.

Paralelamente à ideia de nobreza, há uma associação ao teatro pelo uso comum deste material na confecção de cenários e vestimentas, mas principalmente das cortinas. Ainda surgindo de cima, mas ocupando principalmente a parte inferior, está uma grande parte azul feita de lona pintada recoberta por plástico transparente. Interligada às peças anteriores parece oferecer uma única indicação que seria uma referência à líquidos, ou à água mais especificamente pelo brilho do plástico que reflete imitando uma superfície molhada. Por fim, a peça que contém uma estampa representando uma paisagem com inúmeros lagos que se inundam mutuamente atravessa as outras no sentido horizontal. Esta imagem teve origem num desenho que foi posteriormente escaneado e, uma vez no computador, multiplicado

⁶⁸ Moles, Abraham. O Kitsch ... p. 13.

⁶⁹ Clement Greenberg. Arte e Cultura, São Paulo, Ática, 2001, p. 29.



Fig. 83. "Quatro partes c/ lagos", Leda Catunda (2001). Acrí. s/ tecido, plástico, veludo, 300 x 228 cm.

até tornar-se efetivamente uma estampa, repetindo a imagem em todas as direções. Numa segunda etapa, foi ampliada e impressa sobre *voile*, tornando-se a matéria prima sobre a qual ainda interferiu-se com tinta. Com o uso da imagem dos lagos, completa-se um círculo, quando a figuração idealizada, com forte apelo *Kitsch*, retorna à poética. Não preenche todo o assunto como em “Paisagem da estrada”, mas surge compartimentada nas quatro peças que compõem “Quatro partes com lagos” e propõe uma visão utópica de um lugar onde corredeiras de água seguem num alagamento contínuo, no delinear de uma paisagem improvável.

No entanto, a primeira ideia que coordena a junção das quatro peças, além da estruturação dos recortes, é a de diferenciá-las umas das outras através da cor e texturas visuais, reforçando desta maneira os contrastes e evidenciando as falhas nas superfícies, os buracos, focando a montagem, o aspecto construtivo e a exposição da estrutura sob a tela cortada. Deste modo, a imagem do todo, do conjunto sobre o suporte de madeira, a sequência de fendas e entrelaçamentos apontam para um desenho que se obtém tal como resultado de um quebra-cabeças. Ainda assim sempre serão possíveis leituras que associem as partes pelo assunto compartimentado que as recobre, então: associações entre a parte azul que parece água com a paisagem dos lagos, ou dessas duas numa oposição com a parte cobre e a de veludo, ou mesmo a união das quatro numa proposição teatral onde prevalece o aspecto cenográfico; quando tudo é artifício, nada é o que aparenta ser.

Uma incursão anterior com o mesmo tipo de entrelaçamento, composta de cinco partes, promovendo igualmente amplos vazios na superfície foi “Cinco partes II”. Da parte superior pendia uma peça de veludo preto, outras duas eram de lona, havia uma peça recoberta de plástico transparente e uma estampa de flores diminutas que recobria a parte verde, podendo ser percebida apenas a curta distância. Nesta obra as significações que surgem a partir das qualidades dos materiais e suas associações também estão presentes, mas, uma vez mais, o enfoque principal está no desenho coordenando encaixes e entrelaçamentos na conformação de uma imagem final (Figura 84).

5.5 “RETRATO”, O RECURSO DA FOTOGRAFIA

Na obra “Retrato”, a fotografia impressa sobre *voile* é usada pela segunda vez, tendo a primeira incursão no uso deste recurso ocorrido na pintura-objeto “Praia das Cigarras”. Nela a imagem de uma praia é repetida por três vezes, fixada sobre recortes idênticos de lona entrelaçados a outros três, por sua vez recobertos de veludo preto (Figura 85). Um uso anterior de semelhante recurso, ainda pode ser apontado na pintura-objeto “Oito gotas com pedras”. Resalta-se que neste caso as imagens não foram produzidas, tendo sido encontradas prontas, impressas sobre toalhas de banho nas tonalidades preto e branco e de um colorido puxado para o sépia (Figura 86). Em “Oito gotas com pedras”, a imagem impressa reproduz um agrupamento de pedras sobre um piso de areia evocando uma paisagem litorânea que surge na obra recortada e fixada sobre uma lona em forma de gotas. O agrupamento se assemelha a uma figura de cacho, com as gotas sobrepostas. Esta obra está aqui citada pela desco-



Figura 84. "Cinco partes II", Leda Catunda (2000). Acrílica s/ tela, tecido, plástico e veludo, 230 x 186 cm.

berta que representa em relação ao uso do recurso fotográfico, tendo provocado o despertar de um interesse pela produção de imagens próprias. Desta maneira criou-se uma nova ferramenta paralela àquela da apropriação da imagem industrializada, tanto desenhada, como as das estampas, quanto de resolução fotográfica, surgidas no comércio apenas recentemente, resultado de avanços na área da informática e da manipulação da imagem digital.

A estrutura da obra “Retrato” é próxima à de “Oito gotas com pedras”, um grande agrupamento na forma de cacho, composto por trinta e oito peças repetindo a forma de gota, sendo a maior parte delas recoberta com tons claros de *voile* liso (Figura 87). Nesta composição cujo desenho assemelha-se ao de uma grande flor invertida, seis dessas ‘gotas’ trazem a imagem de partes do rosto de duas pessoas distintas. Dois olhos, uma boca e uma orelha de mulher que somados a um nariz e a uma orelha de homem, criam sobre o plano escamado a figura de um rosto espalhado. Na desordem que decompõe o rosto, alguma proximidade com o real ainda é mantida, o que torna possível ao observador a reconstrução de uma face. Deste modo, os olhos, mesmo não estando nivelados, localizam-se na parte superior, o nariz e a boca estão situados na região do meio, e as orelhas, acompanhando esta mesma ordem de distribuição, surgem uma de cada lado. Sobre este tipo de representação e sobre a possibilidade de configuração de um rosto através das distorções, Anton Ehrenzweig comenta: “os incrivelmente convincentes retratos de Picasso derrubam qualquer comparação analítica com a distorção e modificação dos detalhes do rosto, mas nós só podemos julgar a semelhança do retrato se nos afinarmos com a sua espécie de representação, porque então já não estamos julgando a verossimilhança do retrato pela análise de detalhes e sim pela compreensão intuitiva do retrato como um todo indivisível”⁷⁰. Observando apenas que na obra “Retrato” não se trata de verificar verossimilhança, mas a constatação de uma nova presença composta pelo conjunto, uma vez que o retratado não existe propriamente enquanto indivíduo, sendo uma invenção, um novo ser construído a partir da soma de outros dois. Fato que não pretende excluir ainda um apelo por reconhecimento, na aceitação do surgimento de um sujeito híbrido.

Acompanham o rosto, ainda, três imagens espalhadas ao redor, sendo duas fotográficas e a outra, uma reprodução de um desenho igualmente ampliado no *voile*, reproduzindo um campo entrecruzado por rios e lagos. Nessas imagens, as indicações de lugares completam as referências que compõem o assunto deste rosto. Há nelas uma sugestão de memória de lugares que oscila junto às partes soltas da face, cumprindo um sentido natural de aproximação existente entre face e mente, localizando na mente pensamentos sobre lugares visitados, conhecidos ou desejados. Sob esta ótica, as outras partes de cores lisas podem ser lidas como reflexo da latência do ser e, deste modo, o todo da obra “Retrato” poderia estar refletindo a tentativa de propor a este mesmo ser alguma ordem para sua “existência”. Latência, na definição pertinente dentro do campo da psicologia, indica a presença de elementos psíquicos esquecidos na esfera subliminar da consciência, donde podem ressurgir em determinados momentos.

⁷⁰ Anton Ehrenzweig. *A Ordem ...* p. 23.



Fig. 85. "Praia da Cigarras", Leda Catunda (2001). Acríl. s/ tela, *voile* e veludo, 120 cm x 110 cm.



Fig. 86. "Oito gotas com pedras", Leda Catunda (2001). Acrílica s/ tecido, 181 x 110 cm.



Figura 87. "Retrato", Leda Catunda (2002). Acrilica s/ tela e *voile*, $\phi = 242$ cm.

CONCLUSÃO

A elaboração deste texto representou um esforço para alinhar aspectos tão diversificados dentro da minha produção, no intuito de criar um caminho para leituras. O viés do amolecimento das formas foi pensado como fio condutor para uma harmonização dos pontos de vista possíveis. Reafirma-se que em momento algum se pretendeu criar uma visão unificadora no sentido absoluto, evitando desta maneira um esgotamento da poética. Nesse ponto, a imprecisão das hipóteses reflete, de certa forma, uma preocupação em manter ventiladas outras entradas para os trabalhos.

Os antecedentes foram aqui revistos e este estudo sobre o percurso da produção que levou até as pinturas moles, possibilitou o resgate de uma visão das passagens, bem como das fases de mudança dos trabalhos iniciais. Esse tipo de reflexão se mostrou muito útil quando, mais adiante, tentou-se mapear os processos criativos e os métodos empregados na criação das pinturas. A observação feita a partir do ponto atual sobre procedimentos e experiências anteriores, resultou em avaliações sobre condutas e escolhas, repetições, insistências e desistências, gerando assim uma coleção de fatos em torno da minha atitude como artista que, aliados às práticas cotidianas do ateliê transformaram-se em ideias palpáveis, portanto passíveis de análise e ordenação.

Outro movimento inédito, até então, foi o de elaborar a relação de referências do mundo, do modo como as coisas ao redor são percebidas e, através de uma visão subjetiva, passam a ser comentadas pelo trabalho. Considerar sobre o que move o olhar e a mente e estabelecer quais os critérios para a adoção de imagens que irão servir como motivo. Essas foram posturas que buscaram criar bases para capitular as referências que por natureza são tão desordenadas, da maneira como todo pensamento associativo espontâneo tende a ser.

A localização de referências nos trabalhos de outros artistas foi fundamental para a criação de instrumentos de leitura dos trabalhos que constituem a Poética da Maciez. Identificações, bem como antagonismos no posicionamento de outros criadores, constituíram importantes geradores de parâmetros. É certo que além das citadas aqui, muitas outras produções também poderiam estar presentes, consistentes e apropriadas. Mas novamente se afirma sobre a inexequibilidade de tal tarefa como a de percorrer toda a malha de relações plausíveis. Portanto evitou-se a elaboração de listas de nomes, optando-se por pontuar convergências, sem preocupações com peso e proporção, no único intuito de que pudessem enriquecer a visão sobre a poética do amolecimento e da maciez.

Por fim, coloca-se que o amolecimento de formas nas pinturas-objeto e a organicidade aliada à sensualidade das imagens foram primeiramente detectados dentro de um percurso em andamento. Pelo fato desses elementos, juntos, parecerem oferecer um leque generoso para abordagens e reflexões, tornaram-se o tema. Isto posto, sucederam-se os esforços para o estabelecimentos de justas ordenações partindo de um olhar sobre as próprias obras. Para estas designaram-se denominações, algumas mais precisas, outras mais poéticas. Para cada qual, paralelos foram levantados, na tentativa de delinear limites para cada grupo de obras.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

AMARAL, Aracy. Artes Plásticas na Semana de 22. São Paulo, Perspectiva, 1972.

_____. Tarsila do Amaral, sua Obra seu Tempo. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1975. 2 vol.

ANDRADE, Mário. Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.

_____. Cartas a Anita Malfatti. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. Intuição e Intelecto na Arte. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

ARNASON, H.H. History of Modern Art. New York, Abrams, 1986.

BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo, Perspectiva, 1975.

BAUDRILLARD, Jean. O Sistema Dos Objetos. São Paulo, Perspectiva, 1973.

BERGER, Maurice e KARMEL, Pepe. Robert Morris: the Felt Works. New York, New York University, 1989.

BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind E. Formless, A User's Guide. New York, Zone Books, 1997.

BOURDIEU, Pierre. As Regras da Arte. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido. São Paulo, Perspectiva, 1987.

CRICHTON, Michael. Jasper Johns. New York, Abrams, 1977.

CHIARELLI, Tadeu. Nelson Leirner, arte e não Arte. São Paulo, Galeria Brito Cimino e Grupo Takano, 2002.

DANTO, Arthur C.. The transfiguration of the commonplace. Cambridge, Harvard University, 1981.

- DELEUZE, Gilles. A Dobra. Campinas, Papirus, 1991.
- DESCARNES, Robert. Dali, a obra e o homem. Barcelona, Tusquets, 1984.
- EHRENZWEIG, Anton. A ordem oculta da arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969.
- FARIAS, Agnaldo. Nelson Leirner. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura / Paço das Artes, 1994.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. A estratégia do signos. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- _____. Leitura sem palavras. São Paulo, Ática, 2001.
- GREENBERG, Clement. Arte e cultura. São Paulo, Ática, 2001.
- GOMBRICH E. H.. A história da arte. Rio de Janeiro, LTC, 1999.
- HANSEN, João Adolfo. Alegoria - construção e interpretação da metáfora. São Paulo, Atual, 1986.
- HERKENHOFF, Paulo. Antonio Dias. São Paulo, Cosac & Naify, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- LIPPARD, Lucy R.. A Arte Pop. São Paulo, Verbo, Edusp, 1976.
- _____. Eva Hesse. New York, Da Capo Press, 1992.
- MOLES, Abraham. O *Kitsch*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- MUNARI, Bruno. Das coisas nascem as coisas. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- NAVES, Rodrigo. A forma difícil. São Paulo, Ática, 1997.
- PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo, Martins Fontes, 1984.
- ROSE, Barbara. Claes Oldenburg: notes. Los Angeles, Gemini G.E.L., 1968.
- STEINBERG, Leo. Other criteria. New York, Oxford University Press, 1972.
- WOLLHEIM, Richard. A pintura como arte. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

CATÁLOGOS

ANDRADE, Mario. Tarsila. São Paulo, catálogo de exposição.

BEEREN, Wim. "Robert Morris" Recent felt pieces and drawings. Hannover, Kunstverein, 1997.

BERGER, Maurice. "Wayward Landscapes" Robert Morris the mind/body problem. New York, Solomon R. Guggenheim Museum/Guggenheim Museum Soho, 1994.

CELANT, Germano; KOEPPLIN, Dieter; ROSENTHAL, Mark. Claes Oldenburg: An Anthology. Guggenheim Museum/National Gallery New York, Guggenheim Museum Publications, 1995.

FRANCA, Patricia. A Dessemelhança. Centro Cultural São Paulo, catálogo de exposição, 1996.

KRAUSS, Rosalind. "Robert Morris: Soft Forms" Recent felt pieces and drawings. Hannover, Kunstverein, 1997.

KRAUSS, Rosalind. The mind / body problem: Robert Morris in series. New York, Solomon R. Guggenheim Museum/Guggenheim Museum Soho, 1994.

LEIRNER, Sheila. Catálogo geral da 17ª Bienal de São Paulo. São Paulo, Fundação Bienal, 1983.

ROSE, Barbara. Claes Oldenburg. New York, The Museum of Modern Art, 1970.

REVISTAS

BRITO, Ronaldo. "O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)".
Arte brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980,
Cadernos de Textos, nº1.

KARMEL, Pepe. "Robert Morris: Formal Disclosures".
New York, Art in America, junho/1995.

MORRIS, Robert. "Anti Form". Art Forum, junho / 1968.
Citado em KRAUSS, Rosalind. The mind/body problem: Robert Morris in
series. New York, Guggenheim Museum, 1994.

_____. "Some Notes on the Phénoménology of Making: The Search

for the Motivated”. Art Forum, agosto/1970. Citado em KRAUSS, Rosalind.
The mind/body problem: Robert Morris in series.
New York, Guggenheim Museum, 1994.

PALAZZOLI, D.. “Entrevista con Lucio Fontana”. Bit, nº 5, Milão, Out.-Nov, 1967.
Citado em CRISPOLTI, Enrico e SILIGATO, Rosella.
Lucio Fontana, Milão, Electa, 1998.

JORNAL

O'DOHERTY, Brian. “Robert Rauschenberg - One Man Show”.
New York, The New York Times, setembro/1963.
Citado em KOTZ, Mary Lynn. Rauschenberg/art and life.
New York, Abrams, 1990.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AMARAL, Aracy. Projeto Construtivo na Arte (1950-1962). Rio de Janeiro/São Paulo, MAM/
Pinacoteca do Estado, 1977.

BUNGE, Mario. Teoria e realidade. São Paulo, Perspectiva, 1974.

CHIARELLI, Tadeu. Um Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma Arte
nacional no Brasil. São Paulo, Edusp, 1995.

DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. São Paulo, Perspectiva, 2000.

FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo, Edusp, 1992.

FISCHER, Ernst. A necessidade da Arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

MORRIS, Robert. Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris. Cambrid-
ge, M.I.T. Press, 1994.

O'DOHERTY, Brian. Inside the white cube (The Ideology of the Gallery Space). San Francis-
co, The Lapis Press, 1986.

SCHAFF, Adam. Linguagem e conhecimento. Coimbra, Livraria Almedina, 1964.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. São Paulo, L&PM, 1987.

VARNEDOR, Kirk. "Fire: John's work as seen and used by american artists". em Jasper Johns. New York, The Museum of Modern Art, 1997.