

Marina Rheingantz: de perto e de longe

Por Tiago Mesquita

Em sua nova exposição, Marina Rheingantz não facilita. Faz pinturas densas, carregadas de tinta. Pela primeira vez, é possível relacionar o que a artista faz à abstração informal. Os trabalhos são expansivos, feitos a partir da relação entre marcas orgânicas de tinta em um espaço heterogêneo. As telas têm superfície manchada, suja, empastada, com campos de cor que contaminam uns aos outros. Embora não as sejam inequivocamente, essas pinturas se aproximam da linguagem abstrata.

O espaço é pontuado por borrões espessos, descontínuos. Eles indicam o que está embaixo e o que está em cima; o que está mais perto e o que está mais fundo. Tais marcas, contudo, não são pontos dóceis aptos a formar um traço, um contorno, designando uma forma. Parecem mais residuais, como cacos de minerais quebradiços, amorfos, que se soltaram de algo que, outrora, foi a representação de um sólido definido, banhado pela luz.

O curioso é que algum horizonte se anuncia entre uma mancha e outra. Quando olhamos as pinturas de perto, a tela parece estar pontuada por essas marcas curtas e volumosas. É como se uma trama têxtil estivesse a se descosturar, desfazendo a regularidade da imagem ou do padrão. De longe, pinturas como *Sensação* (2022), *Rastro* (2022) e *Suspiro* (2022) se tornam mais atmosféricas, nos remetendo tanto às paisagens de Alberto da Veiga Guignard quanto aos fundos esbranquiçados de Cy Twombly. Há algum espaço que se projeta para dentro da tela, amplo e vaporoso, mas a imagem é esgarçada, indicial. Aquela vista se dilui, está quase a se perder, mas algo sobra dela e se sedimenta. As marcas irredutíveis de tinta são o que vemos de perto, o panorama o que vemos de longe. Lado a lado, elas formam a complementaridade conflituosa que tanto interessa na exposição.

Em *Primavera* (2022), Marina Rheingantz distribui pontos de tinta branca, amarela, magenta, azul e verde por todo o plano. Em um canto eles parecem mais claros e esparsos, em outro mais densos, na cor e na proximidade. Embora o fundo da superfície seja colorido com um rosado dominante, alguns raspados de tinta nos fazem ver, em regiões mais escurecidas, a trama do linho.

As suas intervenções, sobretudo no canto superior esquerdo, emprestam indefinição espacial ao colorido do fundo, que por sua cor e textura parece mais distante de nós do que a parte de baixo do quadro, especialmente o canto inferior direito. Uma massa azul grossa, na lateral direita da tela, traz a sensação de que algo na base se deposita. Os gestos com tal massa de tinta não são marcas expansivas e heroicas, são toques soltos que ressaltam seu aspecto fragmentado. Quando encostam na base da pintura, atuam como uma matéria bruta, que se esqueceu de sua função referencial. Por isso o contraponto com os toques brilhantes e esparsos de amarelo e branco é tão revelador. Por meio dele, percebemos o que está no chão e o que está sobre ele.

O espaço, como em pinturas anteriores de Marina Rheingantz, é estruturado a partir das convenções da pintura de paisagem. Ela define um ponto de vista, separa o solo da atmosfera, discrimina os diferentes elementos, os distribui em uma distância até onde se vê. Mesmo que as relações referenciais sejam pouco óbvias, os toques de pincel soltos, fragmentados e desencantados, permanecem como esteios que nos permitem identificar um lugar. As manchas atuam como resíduos que nos fazem ver espaços amplos, horizontes a se perder.

Em *Sensação* (2022), uma mancha escura na base direita do quadro surge como um anteparo para uma paisagem atmosférica inalcançável. Do canto, vemos o azul dominante correr na horizontal e se fundir a outras cores, em uma névoa que se amplia. O espaço é de vapor azul, magenta, esbranquiçado. Nele, um padrão de pontos e escorridos sugere algo com a feição de uma cordilheira. Enquanto nos iludimos com a sugestão, a única coisa palpável é uma pesada nódoa amarela coagulada. Como algumas linhas pretas e brancas são feitas a toques frágeis e delgados de pincel, elas parecem longe demais

para ser identificadas. Não identificamos direito, sabemos que olhamos para um lugar distante. Tão longe que não sabemos onde acaba. A mancha mais escura, no canto da tela parece mais próxima, palpável, todo o resto se dispersa.

Por isso, talvez, seja tão difícil estabelecer os nexos entre uma marca de tinta e a seguinte. Acredito que a brutalidade e indefinição dos elementos pictóricos estejam relacionados de modo íntimo e contraditório com essa ampliação do campo de representação espacial. De perto, os elementos são tão particulares que se tornam irredutíveis. De longe, se dispersam num horizonte que se dissipa.

Como na pintura do velho Pieter Bruegel, no século XVI, Marina Rheingantz representa o ponto de vista de quem olha do alto, da altura de uma torre ou de quem voa. Para o pintor flamengo quinhentista, o *bird 's eye view* permitia relacionar figuras dispersas em um espaço incomensurável. O que se representava grande e perto de nós ocupava o mesmo espaço que um personagem encontrado longe, depois do olhar vencer uma ampla paisagem. Embora a ação dos dois não possuísse relação aparente, o artista conseguiu associá-las.

Nas imagens do mestre, vemos simultaneamente a representação de uma experiência humana sem rumo e dispersa, mas mais do que isso, a tentativa de encontrar os vínculos entre acontecimentos aparentemente dissociados. Naquela época, e no século seguinte, associar elementos heterogêneos de diferentes grandezas em um espaço homogêneo era um desafio para a racionalidade humanista. É esse humanismo europeu que vai se interessar pelas lentes, mais tarde pelo desenvolvimento de ferramentas matemáticas como o cálculo e pelo discurso filosófico como o de Blaise Pascal, acerca do infinitamente grande e o infinitamente pequeno. Eram modos de associar o que parecia não estar ao alcance do olho. Tal racionalidade, esforço civilizatório, é ligado umbilicalmente a toda a barbárie colonial, à violência da expansão atlântica, aos esforços de conversão cristã. Como na pintura de Bruegel, o mundo orientado pelo cálculo acaba se revelando uma soma das mais diversas insanidades e perversidades.

Não é o mesmo uso que Marina faz desses espaços a perder de vista. Diferentemente de Bruegel, seu trabalho não pretende criar uma rede de relações de causalidade, hiper racional, que associa em um espaço amplo acontecimentos dispersos e dispersivos. Na pintura de Marina não há ninguém, o seu esforço não é o de associar acontecimentos desencontrados no espaço. Os elementos da pintura não chegam a definir figuras ou formas reconhecíveis. Em trabalhos como *Toca* (2022) a artista chega perto disso, mas as relações entre toques de pincel e manchas são mais indeterminadas. As marcas de tinta sugerem elementos figurativos, mas são intransigentemente matericas. No fim das contas, o enfrentamento é com as manchas.

Arrisco que tais diferenças vêm do sentido de ver do alto que Marina Rheingantz desenvolve aqui. Em primeiro lugar, acho que é um ponto de vista profundamente associado à história da pintura brasileira, como já apontou a interpretação do crítico Rodrigo Moura. Ela aprendeu com a vista vaporosa de Guignard, por exemplo. Acredito que as pinturas também partam de uma experiência contemporânea, não necessariamente artística. Se Bruegel parece tentar fundar e desenvolver novos modos de descrever e entender as coisas, Marina Rheingantz lida criticamente com a razão instrumental dos algoritmos, das receitas de sucesso dos manuais de autoajuda, que atuam como um olho que tudo vê.

As profundas crises e mudanças que vivemos muitas vezes são explicadas por modelos tecnológicos e tecnocráticos de cruzamento de dados que se supõem neutros, como toda ideologia. Tais modelos acreditam que essas tabulações são suficientes para explicar tudo. Recentemente, vivemos riscos que essas ferramentas não puderam prever e com as quais não souberam lidar: desigualdade crescente, pandemia, desencontros de interesses nacionais e internacionais. O acúmulo de informação, de dados, de modelos, de diagnósticos, confrontados com a experiência das pessoas, revelaram o absurdo tanto de uma quanto de outra.

Talvez seja forçar a barra, mas gosto de pensar que a pintura de Marina Rheingantz trata desse desencontro. Quando os termos que usávamos para nomear as coisas tornaram-se muito diferentes dos objetos. Não reconhecemos nem o nome nem as coisas. Nesses trabalhos, ver de cima não é ser capaz de enxergar relações mais complexas, mas ver tudo e todos perder a definição e se tornar massa amorfa, inominável.