

Wanda Pimentel: percurso em preto e branco

Vera Beatriz Siqueira

Em 2012, quando entrevistei Wanda Pimentel¹, a artista fez questão de me contar uma preciosa recordação de infância. Era uma criança com grande dificuldade para comer, o que levou sua mãe a buscar uma solução inusitada: levava a filha de quatro anos para fazer as refeições ao lado de um formigueiro, inventando longas histórias sobre a vida das formigas. Na imaginação de sua mãe, as formigas tinham uma vida semelhante à dos humanos, adaptada à sua escala diminuta. Suas lindas cozinhas tinham minúsculas torneiras e pias, geladeiras e fogões. Em seus quartos, alinhavam-se caminhas. Os armários guardavam roupinhas, lacinhos, casaquinhos. Comiam em pratinhos, com pequenos talheres e copinhos. Absorta pelas histórias e, sobretudo, pelas questões de escala e proporção, a menina acabava por terminar sua refeição.

Para a série *Animais Preto e Branco*, agora exposta, a memória dessa dimensão de sua infância mostra-se especialmente interessante. No verso de um dos trabalhos, escondida dos olhares mais diretos, vemos uma formiga. Em seu abrigo velado, do “avesso” do papel, essa formiga solta no espaço parece trazer a chave do mistério da atração da artista por esse mundo de fantasia, simultaneamente exuberante e delicado. O corpo da formiga, que na maioria das vezes se apresenta como monocromático, quando muito com poucas listras e traços, se converte em suporte de fabuloso linearismo. Por meio da repetição de linhas retas, em ângulo, paralelas e cruzadas, espirais, hachuras, arabescos, a formiga torna-se curiosamente monumental. As patas traseiras e dianteiras se estendem como se não suportassem o peso do corpo. Em uma das laterais apenas, outras três patinhas aparecem. Uma única mandíbula e dois olhos completam o inseto a um só tempo familiar e estranho.

A solitária formiga aponta para esse universo que funde realidade e fabulação, dialogando de modo quase imediato com a recordação de menina da artista. É claro que não podemos ceder à tentação de encontrar nesses trabalhos iniciais a origem dos meios poéticos de sua obra futura, mas há uma qualidade seminal neles que precisa ser compreendida.

A série *Animais* foi realizada quando Wanda frequentava as aulas de Ivan Serpa na Escolinha de Artes do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), entre 1965 e 1967. Nessa escola, Serpa desenvolveu um método particular de ensino, muito apreciado pelos vários artistas que frequentaram suas aulas, tais como Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Farnese de Andrade, Cybele Varela, Paulo Herkenhoff. Das aulas, a artista recordava-se, especialmente, dos encontros às sextas-feiras, quando os estudantes apresentavam a produção da semana e o professor se dedicava a apontar as qualidades a desenvolver e os problemas a resolver. A severidade de suas críticas era compensada pelo tom amigável e por seu incentivo à liberdade individual.

Wanda Pimentel também ficou marcada pelo comportamento austero e extremamente profissional de Serpa, com quem aprendeu não apenas o rigor crítico, mas igualmente a exigência de precisão técnica. Seu fazer artístico foi sempre tenso, cercado da mais elevada cobrança e da mais rigorosa

¹ A entrevista-conversa serviu de base para o texto O canto de Wanda Pimentel, publicado no livro *Wanda Pimentel*, Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2012.

disciplina. Enfrentava com sinceridade e profundidade a dificuldade técnica de dar forma a suas ideias. A execução cautelosa e paciente tornou-se, desde o início, marca poética de seus desenhos e pinturas.

A série *Animais* traz esse rigor e essa sinceridade. Não se trata, por suposto, de uma representação de animais em seu habitat natural. O uso do preto e branco serve para despachar de imediato o naturalismo. Não há diferenciação entre aquilo que seria o lago onde nada o peixe, o céu no qual voa o morcego ou a terra onde circula o tatu. Formados pelos mesmos grafismos delicados e delirantes que delineiam o espaço ao seu redor, os animais vão surgindo, no tempo, em sua realidade ambígua (ou ambivalente). Descobrimos uma segunda coruja no canto inferior esquerdo do desenho ou os olhos de uma terceira foca que penetra no espaço pela direita. Ficamos na dúvida sobre o número de cobras que se enroscam. Ficamos indecisos sobre a identificação dos cangurus. Levamos algum tempo para reconhecer a asa da borboleta que voa junto ao caracol. Sem contar aquelas gravuras em que Wanda nos desafia, reunindo partes de animais vários para dar origem a novas espécies, como o estranho macaco com patas de lagarto. Ou ainda quando cria bichos impossíveis, cuja existência fabulosa é reeditada pela tarefa do espectador de reconhecer partes e atribuir sentidos hesitantes, gerando as perguntas mais surpreendentes: Será uma cabra carnavalesca de salto alto? Será um camelo de outro planeta? Aqui tem um animal?

Mais tentador do que encontrar nessas obras iniciais toda a potência dos trabalhos futuros é pensar como, na mesma época em que Wanda Pimentel traçava esses bichos e insetos, outra artista mulher, Wilma Martins, realizava xilogravuras em preto e branco de besouros e aranhas. Os insetos de Wilma são mais raivosos e ameaçadores que o de Wanda (1966, nanquim sobre papel). Frequentemente estão prontos para o ataque, tenso, prenunciando o assalto iminente, com olhos agudos, ferrões e patas eriçadas. O besouro de Wanda, ao contrário, caminha para sua toca, revelando o seu corpo arredondado. Feito de linhas e hachuras paralelas e as patas parecem frágeis, o animal se recolhe, deixa-se perder no ambiente que o envolve. Seu silêncio carrega força, mas também melancolia e resignação. Se, em nenhum dos casos, podemos reconhecer temas propriamente feministas, é imperioso perceber em ambas a busca por revelar a potência de uma voz criativa feminina, erótica e desejanse.

Em Wilma, os bichos e a natureza, tracejados por um grafismo áspero e obsessivo, serviram de porta de entrada para o universo mágico erótico de obras futuras, como *Juízo Final*, *Limbo*, *Penetração* (de 1966), que, por sua vez, fizeram a transição para as gravuras que tratam abertamente de carne, sangue, sexo, vagina, nascimento, com toda a carga de violência e furor que esses temas exigem. Em Wanda, os bichos parecem afirmar o fundamento gráfico e a centralidade da linha de toda a sua obra, ao mesmo tempo em que já indicam, de modo inicial, o problema temático e plástico do “envolvimento”, da relação entre os seres, os objetos e os ambientes, assunto central em sua obra.

Para Wanda, a configuração do envolvimento exigiu a formulação plástica da relação de acolhimento e tensão entre a mulher e o mundo, presente já nesses trabalhos seminais. É o que vemos na sua estratégia plástica de ocupação de todo o papel, superando a separação entre figura e fundo. O seu macaco, por exemplo, é criado pelos mesmos arabescos que preenchem todo o ambiente ao seu redor, retirando destes a sua força animal, a sua presença física. Se o macaco rouba do entorno a sua solidez, o ambiente delimita seu espaço de existência, condicionando-o à imobilidade e ao silêncio.

Também o uso consciente dos contrastes entre preto e branco é essencial nessa formulação pictórica do envolvimento. A artista justificou a limitação cromática desse período pelo fato de pintar dentro de seu quarto de solteira. Mesmo a escolha futura da tinta plástica se deveu, segundo ela, a esta mesma restrição. O uso do óleo parecia difícil em espaço tão limitado. Entretanto, Wanda não teria permanecido na tinta plástica ou retornado tantas vezes ao preto e branco, se estes não fossem procedimentos poéticos significativos. Em *Animais* as linhas convulsas em preto sobre papel branco são a força que domina o espaço e o transforma em figura do envolvimento.

Na série subsequente, intitulada *Do caminho ao elo sobre-humano*, na qual as listras e formas geometrizadas lidam mais diretamente com o tema da relação entre a mulher e os objetos de seu cotidiano, o recurso ao preto e branco foi mantido, fornecendo uma dupla qualidade abstrata para seu espaço pictórico. Surge, então, de modo explícito, o tema do envolvimento, que virá a nomear sua série seguinte. Para Wanda, envolvimento tem significado múltiplo: é o ato de se envolver com o mundo exterior, o meio circundante desta ação, a participação ativa na realidade, a relação afetiva ou amorosa com as coisas e também uma manobra de ataque pelas laterais que circunda as coisas. Para todos esses sentidos, o envolvimento requer a experiência do reconhecimento: de si, do espaço que ocupa, das coisas ao redor, do modo se relacionar com elas. Ao formular plasticamente o envolvimento, Wanda precisava qualificar essa experiência de reconhecimento, para a qual a identificação do objeto ou do animal é essencial, mas não suficiente. Apresentados na concisão abstrata de seus desenhos, seus objetos e animais requisitam de nós uma atenção especial, um trabalho mesmo de assimilação, não apenas da coisa representada, mas de seu significado e valor.

Talvez por isso a pintora tenha retomado, no início dos anos 1970, o trabalho com o preto e branco, em diversas obras da série *Envolvimento*. Nessa época, Wanda vivia um processo de concisão formal, optando pelo uso de formas quase abstratas (ou irreconhecíveis) e de poucas cores, como preto e vermelho, preto e azul ou preto e branco. Tal simplificação formal, elogiada pelos críticos, foi entendida pela artista como sintoma de hermetismo e falta de comunicação com o público. Nessa percepção, Wanda parece ter compreendido que a tarefa do reconhecimento poderia ficar prejudicada, afetando negativamente a sua poética.

A artista, contudo, não abandona o preto e branco ou a sua correspondente no mundo pictórico, a escala de cinza, às quais volta em diferentes momentos e trabalhos. Na série *Bueiros* – na qual se apropriava desses objetos urbanos, inserindo-os em esculturas-instalações de madeira –, o uso do preto, branco e cinza aparece conectado ao questionamento dos limites da própria pintura, além de dialogar com as cores de ruas e calçadas da própria cidade. Algumas décadas depois, numa obra da série *Montanhas do Rio* (1994), a escala de cinza é usada como instrumento da inversão de sentido do olhar. No lugar de apresentar as montanhas que descortinava de suas janelas, como nos demais trabalhos da série, a geometria das esquadrias emoldura quinas de mesas, abajures, portas e vãos, cantos esconsos de paredes e piso. Seu olhar volta-se para dentro de casa ou para o reflexo do interior no vidro.

Esse problema da inversão de sentido volta a aparecer em outros trabalhos que reconfiguram o preto e branco: a série *Invólucros* (1996-98), na qual a artista inverte a direção do envolvimento, embalando

a realidade. Nessa série, o preto se opõe não ao branco e sim ao prateado. As linhas prateadas, retas e cortantes, delineiam as madeiras de um caixote e os pontos que figuram os pregos, criando um espaço denso e fechado com apenas algumas insinuações de abertura por suas frestas argêntas, densas demais para deixar nosso olhar escapar, públicas demais para oferecer algum consolo.

O recurso ao preto e branco ainda voltou na série *Linhas* (de início dos anos 2000), na qual traços brancos sobre fundo preto figuravam espaços ambíguos, por vezes assemelhados a um palco teatral vazio. A escada era elemento central, mesmo quando não estava presente, sugerindo em suas linhas paralelas e em seu posicionamento reto ou diagonal a objetificação da qualidade da profundidade. Também na série denominada *Memórias* (2011), as linhas brancas sobre fundo preto estruturam o espaço interno das caixas de acrílico nas quais Wanda reúne objetos de sua história pessoal: uma tesoura, uma almofada de alfinetes, uma régua, um bicho de pelúcia, uma lupa, entre outros. O preto e branco serve para a formalização de memórias que são pessoais, mas também comuns. Ao mesmo tempo expressivas e inexpressivas.

E não podemos deixar de mencionar a nova versão da série *Animais* (realizada entre 1988 e 2004), na qual o desenho em preto e branco foi combinado com o uso de materiais como tecido, filó, poliestireno e madeira, na tentativa de configuração da dimensão mecânica e informatizada do universo dos animais. A estrutura reticulada ordena o movimento de insetos, escorpiões, morcegos, polvos, entre outros.

Comparando os escorpiões das duas séries *Animais*, entendemos a volta que a artista deu nessa retomada do assunto. Em 1966, uma dupla de escorpiões em luta-dança mortal é apresentada ao centro de um espaço formado pelas linhas sinuosas e obsessivas, que se repetem no corpo dos aracnídeos, criando uma relação de continuidade vital entre figuras e fundo. Os escorpiões de 2004, por sua vez, se deslocam mecanicamente sobre os mais de três metros de extensão do papel, marcado por linhas verticais em intervalos regulares. A obra é dividida em cinco partes, assinaladas por um traço vertical mais forte, evocando o desenho técnico. A ordem geométrica, o crescimento regular do número de escorpiões em cada uma das partes, a sua ordenação em filas e a sua representação sempre igual, como um carimbo, combinam-se com o preto e branco para revelar a ordem espacial maquinal e serial.

Em seus *Animais* da juventude, a artista combina a linha ondulante e obsessiva, de cujo movimento autônomo nascia a estrutura espacial e delineava-se o objeto, com a memória do gesto da artista, ainda que o tumulto dos arabescos abstratos impossibilitasse uma identificação precisa da ordem ou direção desses gestos. Tudo acontece ao mesmo tempo: gesto, linha, espaço, figura. Há as linhas mais finas e delicadas, que tecem complexas tramas. Há as linhas mais ágeis e grossas, que introduzem ritmo inquieto, ligeiro. Há linhas paralelas e hachuras, de cuja repetição se formam os padrões decorativos de corpos e espaço. Há as linhas que se expandem e se transformam em áreas de preto, em nítido confronto com o preciosismo linear. As linhas febris atraem o espectador para esse universo dos animais, mas, ao mesmo tempo, impossibilitam que trafeguemos por lá. Percorremos os traços da artista, procuramos alguma brecha entre o preto e o branco, apenas para entendermos que aquele espaço não nos pertence.

Wanda nos atrai para esse universo dos animais apenas para nos devolver ao mundo e ao dilema de nosso envolvimento com ele. Talvez o fato de desenhar animais tenha ainda este sentido: nos sentimos “outros” ali; a nossa humanidade se torna estranha, revelando o paradoxo que rege nossas relações com a natureza. A estranheza de sua formiga serve para que experimentemos a nossa própria qualidade de forasteiros nesse mundo em que habitamos. Mais tarde, para sustentar plasticamente essa relação de alteridade entre humanidade e ambiente, irá optar pela cor uniformemente aplicada, desprovida do registro do gesto da artista, que guarda a memória do trabalho artístico pela saturação e densidade, mantendo, porém, a linha como fundamento ao delimitar as áreas de cor e conter os movimentos de fumaça e água.

Esse percurso do preto e branco na obra da artista serve para mostrar como a linha tem uma presença decisiva na formulação de sua poética do envolvimento, aparecendo como presença e potência em sua série inicial de *Animais*. Para Wanda Pimentel, o envolvimento esteve sempre associado à ligação afetiva ou amorosa resultante do olhar atento e cuidadoso para o mundo, para os detalhes, para a estrutura e a dinâmica das coisas e dos seres. De onde surgem as linhas sinuosas ou retas que circundam os objetos ou subdividem os espaços internos e criam amplas áreas de cor. Mas também está ligado a um certo distanciamento, a uma recusa representativa, que origina uma percepção sem julgamento, uma espécie superior de resignação e entrega. Daí seu peculiar interesse por animais, objetos e partes de corpos femininos, como se o envolvimento com aquilo que usualmente passa despercebido ou que permanece em silêncio fosse a origem da compreensão delicada da vida como a observação de seus fragmentos e instantes