

Fiquei cada vez mais entusiasmada com como as palavras que eram as palavras que faziam com que tudo o que eu via parecesse ser o que era não eram as palavras que continham qualquer qualidade descritiva

— Gertrude Stein

O que comove as plantas, as pessoas, as pedras e os animais que escutam as músicas órficas?¹ O significado ou o material? No mito, a mecânica do encantamento, ou da loucura, nunca é esclarecida. Ainda assim, sabemos implicitamente que a sedução da música de Orfeu não vinha das letras ou de um discurso claro, mas de seu som. O som por si só deve ser suficiente, a despeito do que diz. Um carvalho se comove ao escutar as melodias de Orfeu — que, como toda música instrumental, são abstratas.

Em *Até um carvalho enlouqueceu*, quatro pintores abstratos — Bruno Dunley, Marina Rheingantz, Laís Amaral e Richard Aldrich — apresentam trabalhos que atestam a capacidade da abstração tanto de traçar conexões entre qualidades sensíveis e evidências materiais quanto nos aliciar para estados de atenção segundo cada uma de suas lógicas pictóricas. Isso se dá através de marcas que se esquivam de referências identificáveis e não apontam para nada que conhecemos especificamente: trata-se de “construir aparições”, como diria Waltércio Caldas.

Talvez as pedras ouçam algo nas puras ondas sonoras que as faça lembrar da água afagando seu volume mineral; talvez os pássaros confundam a música com seu próprio canto e as pessoas seguem atribuindo seus próprios significados a materiais que prescindem deles. Em um mundo feito de substâncias e percepções, essas são maneiras de fazer com que a matéria e os processos físicos se encaixem na forma. O carvalho enlouquecido pelo encantamento com a música mostra que nada no mundo é inerte, tudo está ali para sentir.

As pinturas de Bruno Dunley, embora sejam compostas, a rigor, por contornos elementares, formas sintéticas e motivos geométricos enviesados, formam ambientes zunindo com suas próprias condições atmosféricas. Seu envolvimento com a Joules&Joules — fabricante de tintas artesanais da qual ele é co-fundador — reflete uma compreensão granular das propriedades materiais dos pigmentos, aglutinantes e *primers*, fruto de seu engajamento direto com os processos de fabricação desses produtos. Dunley se interessa pela história da arte vista através da história da cor, o que enseja um entendimento arqueológico de seu funcionamento. A simplicidade luminosa de suas composições — que ora convidam e ora repelem o olhar — demarca uma comunidade de elementos visuais que configuram distintos estados mentais. Uma cumplicidade com a matéria e com os apetites da própria tinta permite

¹ O mito órfico conta a história de Orfeu, cuja música encantava deuses, a natureza e os mortos, e que desceu ao submundo para resgatar seu amor perdido, Eurídice.

ao artista acabamentos cristalinos e minerais, profundidades e trajetórias que ecoam as formas do pensamento: materialidades entrando em contato com a compreensão.

A abstração, portanto, pode configurar estados mentais transpostos em matéria sem a nossa participação, ou estados mentais que não são exatamente nossos e pedem que nos juntemos a eles, seguindo linhas e planos, manchas, borrões e arranhões. Não se trata apenas de pinturas que fazem com que nos comportemos de determinada maneira enquanto espectadores, mas de trabalhos que apresentam seu próprio comportamento, construído por meio de pigmentos que sangram ou congelam, seções que seduzem e outras que repelem, áreas problemáticas e trechos de silêncio. Esses fatos materiais aderem aos sentidos e a formas de pensamento, produzindo um evento concreto — mas não inteiramente legível — no tempo e no espaço.

As superfícies de Laís Amaral são banhadas de uma certa taciturna aridez, noturna, como se o crepúsculo sobre um deserto permitisse que as ravinas, o solo rachado e as plantas ressecadas arfassem na escuridão. Tais analogias dizem respeito à qualidade térmica dessas pinturas, mas as marcações da artista são ansiosas e estridentes o bastante para driblar comparações óbvias. Por trás de malhas obsessivamente incisivas de finas linhas azuis, cinzentas, brancas e vermelhas, a tela torna-se uma extensão aberta, um leito para a erosão e o fluxo. Amaral se referiu ao colapso ecológico como uma estrutura através da qual se pode enxergar sua abordagem da abstração, e é possível sentir a emergência desse paralelo à medida que seguimos os gestos da artista e observamos as diferentes regiões de suas composições se transformarem, derreterem, racharem e se deslocarem, liberando estratos anteriores e sedimentos adormecidos.

Com essas pinturas transitivas, as ações se transferem para os objetos. As ações dos pintores encenam o que ocorre no quadro, e esses mecanismos internos passam então ao exterior, voltando para o mundo. Ecos figurativos surgem em padrões, alusões formais brotam de contornos, imagens parciais se fundem à matéria. Como a música de Orfeu, o que comove aqui não é uma mensagem, mas um comportamento, algo material que escuta na mesma medida em que é escutado.

Quando olhamos para as pinturas de Marina Rheingantz, percebemos que sua pincelada vai do staccato ao sustentado, e que algumas camadas de cor parecem penetrar a tela como se sugadas por uma esponja, e outras repousam sobre a superfície como uma escara recém-cicatrizada. Essas são associações musicais e metabólicas que ilustram, pela escrita, como o trabalho de Rheingantz expressa uma afinidade fundamental entre o mundo dos sentidos e os processos físicos que os estruturam. Investigar paralelos morfológicos entre marcações abstratas e objetos do ambiente — *Mistral* (2025), de Rheingantz, em sua explosão centrífuga de gestos adamascados, lembra um arranjo floral, esse eterno para-raios das energias da pintura — significa encontrar uma subcorrente de congruências entre sistemas de vida e procedimentos pictóricos.

O trabalho de Richard Aldrich atrai referências musicais como um ímã. As pinceladas bruscas e o uso do impasto fazem com que a tinta adquira uma qualidade percussiva

sobre as camas harmônicas de espaços em branco, que aparecem desafiadoramente por baixo (ou acumuladas por cima) de superfícies agitadas por incidentes visuais frenéticos. Sentimos que a simultaneidade desnorteante dos gestos sugere uma ordem subjacente. De fato, as pinceladas mais curtas podem ser unidades rítmicas, enquanto os elementos mais alongados e esticados representam explosões melódicas. As pinturas também absorvem o mundo exterior. Textos sobre o trabalho de Aldrich enfatizam seu interesse pela música gravada e ao vivo — não apenas pelos sons em si, mas pela arte do álbum, as notas do encarte, a dimensão física que orbita nossas experiências de escuta. Esse acoplamento do auditivo, do visual e do tátil espelha a materialidade dos trabalhos. Como uma orelha, que nunca se fecha do nascimento até a morte,² as pinturas podem ouvir tudo o que o artista ouve e associa com a escuta, atraindo e distorcendo o exterior como um vórtice que termina em uma superfície. Se Walter Pater escreveu que “toda a arte aspira à condição da música”,³ essas pinturas perguntam o que poderia acontecer se a música aspirasse à condição de pintura.

De volta à Orfeu: produzir um som que se pareça com as batidas do coração ou que imite o canto de um pássaro pode ser uma maneira de incitar uma resposta emocional através da música sem letra. Este é um modo analógico de produção de sentido. Ao escrever sobre pintura abstrata, é um pouco vulgar apontar analogias entre marcações e referentes identificáveis — em *Untitled (green af)* (2025), de Aldrich, listras brancas e vermelhas lembram bastões de doce ou canudos de plástico, mas isso não nos diz muito. Ou, pelo contrário, isso diz demais. O que essas pinturas pedem é que as vejamos “com sentimento”⁴, como o cego Gloucester em *Rei Lear*. A imagem perde sua força relacional se sua ocorrência for transferida para a alegoria. A distância que o imaginário visual mantém do discurso verbal é uma das reservas de potencial infinito da pintura. Devemos, no entanto, pedir à linguagem que nos ofereça uma analogia da substância material, de modo que, com sorte, os ajustes parciais de um sistema semiótico para o outro possam incitar fricções produtivas e promover ambientes distintos — cada um deles exigindo ajustes em nossas formas de conhecer e perceber os fenômenos.

Tradução de Julia de Souza

² A eterna abertura da orelha é uma ideia tomada do livro *In The Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, de Seth Kim-Cohen.

³ Walter Pater, “The School of Giorgione,” in *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (London: MacMillan, 1912), 135.

⁴ No original em inglês: “see it feelingly”