

UNIVERSIDADE FEEVALE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
PROCESSOS E MANIFESTAÇÕES CULTURAIS

**CRISTIANE WEBER**

*COM AMOR, ALEJANDRO: PERCURSOS EMOCIONAIS, CRIATIVOS E AFETIVOS  
ENVOLVIDOS NA MANIFESTAÇÃO PICTÓRICA DE UM UNIVERSO PARALELO*

Novo Hamburgo

2019

CRISTIANE WEBER

*COM AMOR, ALEJANDRO: PERCURSOS EMOCIONAIS, CRIATIVOS E AFETIVOS  
ENVOLVIDOS NA MANIFESTAÇÃO PICTÓRICA DE UM UNIVERSO PARALELO*

Tese apresentada como requisito parcial à  
obtenção do título de Doutora em Processos e  
Manifestações Culturais pela Universidade  
Feevale.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Conte

Co-orientador: Prof. Dr. Ernani Mügge

Novo Hamburgo

2019

## DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Weber, Cristiane.

Com amor, Alejandro : percursos emocionais, criativos e afetivos envolvidos na manifestação pictórica de um universo paralelo / Cristiane Weber. – 2019.

208 f. : il. color. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Processos e Manifestações Culturais) – Universidade Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2019.

Inclui bibliografia e apêndice.

“Orientador: Prof. Dr. Daniel Conte ; Co-orientador: Prof. Dr. Ernani Mügge”.

1. Arte Contemporânea. 2. Cultura. 3. Memórias. 4. Empatia. 5. Alejandro Pasquale I. Título.

CDU 7.037

Bibliotecária responsável: Janice Moser Corrêa – CRB 10/2315

CRISTIANE WEBER

*COM AMOR, ALEJANDRO: PERCURSOS EMOCIONAIS, CRIATIVOS E AFETIVOS  
ENVOLVIDOS NA MANIFESTAÇÃO PICTÓRICA DE UM UNIVERSO PARALELO*

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Daniel Conte (Orientador)

---

Prof. Dr. Ernani Mügge (Co-orientador)

---

Prof. Dr. Altair Martins (PUCRS)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)

---

Profa. Dra. Marinês Andrea Kunz (FEEVALE)

Novo Hamburgo

2019

## AGRADECIMENTOS

Ao entregar esta tese, sinto-me retornando ao ano de 1988, quando devolvi ao *Jardim A* da Escola Antônio Vieira a caixa de giz de cera que havia utilizado durante o ano letivo. Estava prestes a entrar no ensino fundamental e o misto de excitação e medo tomava conta de mim. Ainda assim, entregar os tocos utilizados no ano significava desprender-se de um ciclo, o que carregava uma ponta de tristeza. Naquela época, eu jamais poderia imaginar que, após três décadas, estaria concluindo um doutorado. Se, anos depois daqueles primeiros passos no ensino infantil, o acesso à universidade já era algo distante, que dirá o ingresso em uma pós-graduação *stricto sensu*. O tempo, no entanto, nos ensina que um bocado de sorte, de dedicação e de oportunidades podem nos levar muito mais longe que imaginamos.

Nos últimos quatro anos de estudos, à iminência de um título de doutora, há também espaço para a nostalgia dos dias em que as discussões profícuas em sala de aula me fizeram retornar para casa com a sensação de ter minhas ideias completamente desconstruídas. A jornada, muito mais que a conclusão, me faz olhar para trás com a sensação de que tudo valeu a pena: os domingos e feriados (e, porque não, os sábados) investidos (nunca desperdiçados); as leituras incessantes em busca do melhor embasamento teórico; a luta pessoal em acreditar que eu era capaz de entrar (e continuar) no doutorado, enfrentando a sensação de incapacidade e de baixa autoestima; e, até mesmo, a coragem de trocar o objeto de pesquisa após um ano e meio de curso, apostando as fichas do conhecimento em algo que me despertou para a sensibilidade artística e suas conexões.

Esse caminho só poderia ter sido trilhado pela participação de pessoas especiais. Agradeço, em primeira instância, ao meu querido orientador Prof. Dr. Daniel Conte, que aceitou o desafio de começar um novo projeto, do zero, trazendo as melhores referências e me inspirando com seu olhar, sua emoção e sua intensidade em relação à poética e à sensibilidade. Sem você, Dani, nada disso seria possível. Depois, e não em menor importância, agradeço imensamente à minha orientadora de mestrado e de início de doutorado Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sandra Montardo, que acreditou no meu potencial e nos estudos relacionados a *selfies*, que pode não ter ido adiante de minha parte, mas que rendeu um capítulo em livro por ela organizado. Fico feliz em ter contribuído academicamente com este projeto, que me deu, inclusive, acesso a uma bolsa de estudos durante todo o período. Quem também completou essa jornada, sendo extremamente atencioso e amável, foi o meu co-orientador Prof. Dr. Ernani Mügge. Um

parceiro (criterioso, sorte a minha!) de todo o caminho. Obrigada, obrigada. Não poderia deixar de fora a então coordenadora do programa de pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais da universidade, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Juracy Assmann Saraiva, uma parceira e excelente professora nesse período. Obrigada pelo apoio e pelas aulas cativantes e instigantes. E também ao Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições de Ensino Comunitárias (PROSUC) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo investimento e suporte no mestrado e no doutorado.

Meu agradecimento especial vai para o artista argentino Alejandro Pasquale, que me atravessou o coração e o espírito em uma única noite, com um quadro tão enigmático e encantador. Ale, obrigada por me receber em sua casa, abrir as portas do atelier, da sua história pessoal e da sua intimidade para revelar o que estava (e está) por de trás de tintas a óleo e telas de linho. Você também foi um parceiro, sem esse apoio esse trabalho jamais teria sido concretizado. Um dia ao seu lado e já fiquei dominada pelo sentimento mais doce e emocionante de uma tragédia que surgiu e se transformou em flores e cores, em bosques. Que alegria ver a sua ligação com o sobrinho, com a arte. Que lição de vida levei de todas as nossas conversas, seja por e-mail, por *WhatsApp* ou pessoalmente. Que a sua energia continue a ser a mola propulsora de uma criatividade ímpar, de uma sensibilidade única.

Dedico este trabalho à estrela mais brilhante do universo: Rafa Melz, essa tese leva meu carinho e é uma homenagem à sua memória. Espero que você possa estar sempre por mim. Estarei sempre por você, em alma, saudade e coração. Pois o que a morte leva, a vida e as memórias mantêm. Portanto, nada morre, apenas se desconecta de um plano físico, enquanto houver uma única lembrança de dias felizes. Uma chama que manterá todo o amor aceso pelos anos vividos e também interrompidos.

*Necesito que me digas que se puede lo que siento  
Que puedo evitar toda la obviedad que podemos ir a más  
Las palabras, las historias, son el medio, son la forma  
Es lo que será, lo que nos dirá que estamos haciendo acá*  
(A las canciones de amor, Matilda, dupla de rock argentino)

## RESUMO

A pesquisa apresentada tem o objetivo de analisar como o processo criativo do artista argentino Alejandro Pasquale foi afetado pela perda precoce de um sobrinho, tendo como característica uma mudança técnica e processual e como resultado uma obra poética e de partilha do sensível, carregada de memórias e afetos. A hipótese é a de que houve uma mudança não só ferramental, considerando técnica e expressão, mas, também, de uma materialidade mais ligada a um olhar introspectivo e não meramente observativo de uma realidade ao redor. Nas materialidades, tal mudança no processo resulta em telas que simbolizam a partilha do sensível, baseadas nas memórias pessoais do artista. Esse resultado é fruto de processos emocionais, afetivos e criativos. A análise é de ordem fenomenológica, através dos métodos da crítica genética de Salles (2008) e da fenomenologia microscópica de Bachelard (1993). Abarcando teorias relacionadas à arte contemporânea em autores como Rancière (2009), das bases neurais da criatividade em Abraham (2016), do processo de criação em Csikszentmihalyi (2008), da evocação de memórias em Izquierdo (2002) e Halbwachs (2003), além dos espaços poéticos de Bachelard (1993), entre outros, o estudo busca avançar na compreensão de como o processo criativo pode servir de catarse e ser fundamental no processo de cura em uma situação de luto vivida por um artista.

**Palavras-Chave:** Arte Contemporânea. Cultura. Memórias. Empatia. Alejandro Pasquale.



## ABSTRACT

This research aims to analyze how the creative process of the Argentine artist Alejandro Pasquale was affected by the early loss of a nephew. The artistic turn has, as characteristic, a both technical and procedural change that results in a more poetic work that shares aspects of the artist's sensitivity, loaded with memories and affections. The hypothesis is that there has been a change not only in tooling, considering both technique and expression, but also in an artistic result in materiality more linked to an introspective and deepened view of the reality by the artist. In materialities, such a change in process results in canvases that symbolizes the sharing of the artist's sensitivity through his personal memories. It is perceived that the result derives from emotional, affective and creative processes. The analysis is phenomenological, through the methods of genetic criticism by Salles (2008) and Bachelard's (1993) microscopic phenomenology. Having as theoretical pillars the contemporary art in Rancière (2009); the neural basis of creativity in Abraham (2016); the process of creation in Csikszentmihalyi (2008); the evocation of memories in Izquierdo (2002) and Halbwachs (2003); the poetic spaces in Bachelard (1993); amongst others, the study seeks to go further in understanding how the creative process can serve as catharsis and be fundamental in the healing process in a situation of mourning experienced by an artist.

**Keywords:** Contemporary Art. Culture. Memories. Empathy. Alejandro Pasquale.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tela “Equilibrio”, por Alejandro Pasquale .....	16
Figura 2 - Montagem “African Adventure”, por Jane Alexander .....	30
Figura 3 – Tela “Alegorias de Vanitas”, óleo sobre tela .....	33
Figura 4 – Tela “The Bridge at Le Pecq”, por André Derain .....	34
Figura 5 – Tela “Les Demoiselles d’Avignon”, por Pablo Picasso .....	35
Figura 6 – Tela “Speeding Automobile”, por Giacomo Balla .....	36
Figura 7 – Tela “Lata de Sopa Campbell”, por Andy Warhol .....	38
Figura 8 - Alejandro Pasquale durante exposição de sua obra .....	62
Figura 9 - Gráfico <i>Flow</i> de Csikszentmihalyi .....	65
Figura 10 – Intevenção urbana de Henrique Oliveira na Bienal do Mercosul de 2009 .....	67
Figura 11 – Tela “Les Amants 2”, por René Magritte .....	72
Figura 12 – Telas “Três Estudos Para uma Crucificação”, por Francis Bacon .....	73
Figura 13 – Tela “Los fusilamientos del 3 de mayo”, por Francisco de Goya .....	74
Figura 14 – Tela “La charmeuse de serpents”, por Francis Bacon .....	75
Figura 15 – Montagem “As Máscaras Sensoriais”, por Lygia Clark .....	77
Figura 16 – Tela “O anjo”, por Michaël Borremans .....	78
Figura 17 - Montagem com as telas “Polaroid” e “Un Otoño Luz”, de Alejandro Pasquale .....	79
Figura 18 - Xilogravura “La Danse Macabre” (França, 1485) .....	83
Figura 19 - Reprodução de quadro antigo, autor desconhecido .....	90
Figura 20 - Fotografia de Andrés Serrano na série “The Morgue” .....	107
Figura 21 – “Guattinish”, por Alejandro Pasquale .....	117
Figura 22 – “Polaroid”, por Alejandro Pasquale .....	118
Figura 23 – “Un otoño luz”, por Alejandro Pasquale .....	119
Figura 24 – “Sistema de Defensa de Mi Propio Universo”, por Alejandro Pasquale .....	120
Figura 25 – “Equilibrio”, por Alejandro Pasquale .....	121
Figura 26 – “La Posible Inmensidad de un Charco”, por Alejandro Pasquale .....	122
Figura 27 – “Cuando llegue la primavera”, por Alejandro Pasquale .....	124
Figura 28 – “El Renacimiento”, por Alejandro Pasquale .....	125
Figura 29 - Alejandro trabalha na tela “El Renacimiento” .....	135
Figura 30 - Alejandro trabalha na tela “Vuelta por el Universo” .....	136
Figura 31 - Bisnagas de cores frias distribuídas na estante .....	138
Figura 32 - Bisnagas de cores quentes distribuídas na estante .....	138
Figura 33 - Pincéis utilizados por Alejandro no atelier .....	139
Figura 34 - Crustáceo terrestre e flores executados em detalhe na obra .....	140
Figura 35 - Boneco de madeira de proporções humanas .....	141
Figura 36 - Frascos de vidro contendo tocos e lascas de lápis .....	142
Figura 37 - Máscara em barro na parede do atelier .....	143
Figura 38 - Figura de Sidarta Gautama - o Buda - no atelier .....	144
Figura 39 - Boneco de pano como item de decoração no atelier .....	145
Figura 40 - Caderno de rascunho que antecede as pinturas de Alejandro Pasquale .....	146
Figura 41 - Quadro “Tierra Negra”, óleo sobre tela, 2016 .....	147
Figura 42 - Caderno de rascunho traz montagem de inspiração .....	148
Figura 43 - Alejandro manipula imagens no programa Photoshop .....	149
Figura 44 - Livro de botânica presenteado na infância .....	150
Figura 45 – Página do livro que serve de referência às máscaras de Alejandro .....	151
Figura 46 - Pintura “Espora”, óleo sobre tela, 2016, com máscara inspirada no livro (chifres) .....	151
Figura 47 - Página do livro que inspira máscaras feitas por Alejandro .....	152
Figura 48 - Pintura “Bosque”, óleo sobre tela, 2016, com máscaras inspiradas no livro (bicos) .....	152
Figura 49 – Cactos da espécie “peyote”, cultivados na sacada do atelier .....	154

<b>Figura 50 - Frida com Alejandro no atelier e representada na pintura “Fragil”, de 2016.....</b>	<b>156</b>
<b>Figura 51 - Guattinish, por Alejandro Pasquale .....</b>	<b>165</b>
<b>Figura 52 - Polaroid, por Alejandro Pasquale.....</b>	<b>167</b>
<b>Figura 53 – “Un otoño luz”, por Alejandro Pasquale .....</b>	<b>169</b>
<b>Figura 54 - Sistema de Defensa de Mi Propio Universo, por Alejandro Pasquale .....</b>	<b>172</b>
<b>Figura 55 – “Equilibrio”, por Alejandro Pasquale .....</b>	<b>173</b>
<b>Figura 56 – “La Posible Inmensidad de un Charco”, por Alejandro Pasquale .....</b>	<b>175</b>
<b>Figura 57 – “Cuando llegue la primavera”, por Alejandro Pasquale .....</b>	<b>177</b>
<b>Figura 58 – “El Renacimiento”, por Alejandro Pasquale .....</b>	<b>179</b>

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>13</b>
<b>2. EL ARTE, LA PARTE DEL SENSIBLE Y LA CONSAGRACIÓN SOCIAL</b>	<b>29</b>
2.1 DÍGAME LA GALERÍA QUE FRECUENTAS Y YO TE DIRÉ QUIÉN SOS VOS	40
2.2 INTERACCIÓN: YA SÉ QUIÉN SOS, AHORA DECIME A QUÉ VINO	43
<b>3. PROCEDIMIENTO CREATIVO: EL HACER, EL PINTAR, EL MANIFESTAR</b>	<b>49</b>
3.1 EL PROCESO CREATIVO EN LA MÁS IMPORTANTE CAJA DE HERRAMIENTAS: NUESTRO CEREBRO	49
3.2 CREACIÓN Y ESTADO DE FRUICIÓN ( <i>FLOW</i> )	62
3.3 SOBRE LAS INSPIRACIONES Y LOS RELATOS DEL HACER ARTÍSTICO	71
3.4 LA MUERTE Y EL RENACIMIENTO DEL ARTISTA: UNA LÍNEA DIVISORIA DE ALEJANDRO E ALEJANDROS	79
<b>4. POÉTICA, SIGNO, SUEÑO Y PRIMERA CASA</b>	<b>90</b>
4.1 PARA ABSORCIÓN E INMERSIÓN, EL ADVENIMIENTO DEL SILENCIO	97
4.2 ARTE: UN ESPACIO DE AFECTOS Y MEMORIAS	100
<b>5. LAS PINTURAS [MEMORIAS] DE ALEJANDRO</b>	<b>116</b>
<b>6. DE LO INCOSCIENTE AL MUNDO</b>	<b>132</b>
6.1 – MIRÁ LO QUE SUCEDE AQUÍ, DENTRO DE MÍ	132
6.1.1 – <i>Dossier - Documento I - Ejecución de la obra</i>	134
6.1.2 – <i>Dossier - Documento II - Instrumentos de trabajo</i>	137
6.1.3 – <i>Dossier - Documento III - Objetos de decoración</i>	141
6.1.4 – <i>Dossier - Documento IV - Borradores que son obras de arte!</i>	145
6.1.5 – <i>Dossier - Documento V - Libros de referencia de la niñez</i>	149
6.1.6 – <i>Dossier - Documento VI - Plantas sagradas</i>	153
6.1.7 – <i>Dossier - Documento VII - Frida, la compañera canina</i>	156
6.2 – LA MAGIA DE CONSTRUCCIÓN EN EL ENGRANAJE DE NUESTRO CEREBRO	157
6.2.1 – <i>El estado de fruición en un universo paralelo: ¡catarsis!</i>	161
6.3 – MARCAS DE UN CAMBIO, RASGOS DE UNA REALIDAD	165
6.3.1 – <i>Guattinish y la ternura</i>	165
6.3.2 – <i>Polaroid y la vieja infancia</i>	167
6.3.3 – <i>Un otoño luz y un giro en el tiempo</i>	169
6.3.4 – <i>Una escape del propio universo</i>	171
6.3.5 – <i>Un equilibrio por la vida y la naturaleza</i>	173
6.3.6 – <i>¡Un barquito de papel por el inmenso río de la existencia!</i>	175
6.3.7 – <i>La primavera viene y con ella la transformación (una vez más)</i>	177
6.3.8 – <i>En el aterrizaje de un pájaro, la naturaleza persiste - e insiste en renacer</i>	178
6.4 – LA POÉTICA EN UNIVERSO PARALELO: UNA PINTURA EN FORMA DE NOSTALGIA Y DE REFLEXIÓN	180
6.4.1 – <i>Volvé acá, a la primera morada, de donde todo empezó</i>	184
<b>7. DE LA MENTE A LA PANTALLA, EL INGREDIENTE (ESENCIAL) DE LA AFECTIVIDAD O POSIBLES CONSIDERACIONES FINALES</b>	<b>188</b>
<b>8. REFERENCIAS</b>	<b>193</b>
<b>9. APÊNDICE I – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM O ARTISTA</b>	<b>197</b>
<b>10. APÊNDICE II – REPRODUÇÃO DO MANIFESTO FUTURISTA</b>	<b>206</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

Convidem-me a Buenos Aires e a resposta sempre será sim. Meu primeiro contato efetivo com a capital argentina acontece às vésperas do ano novo de 2014. Meu marido e eu embarcamos em meu primeiro voo internacional e, apesar de toda a ansiedade em provar as *media lunas* no badalado *Café Tortoni* ou em assistir ao genuíno tango local, minha maior curiosidade é a de ver de perto o túmulo de Maria Eva Duarte de Perón ou, simplesmente, Evita. Quem vai à Argentina diz que se trata de parada obrigatória e estou ansiosa em visitar o cemitério da Recoleta, onde descansa o corpo de Eva, personagem ilustre da cultura e da política daquele país. Então, no primeiro dia, após conferir pontos turísticos clássicos como o *Obelisco* e a *Casa Rosada*, acesso uma rua que me leva à área repleta de jazigos de argentinos famosos. A badalação em torno do local atrai turistas de todos os cantos do mundo. No portão principal, uma mulher vende um guia com marcações dos principais túmulos, incluindo o da falecida viúva do ex-presidente Juan Carlos Perón. O preço daquela cartografia da dor: 20 pesos. Na entrada, a guia explica sobre os moradores ilustres que agora não passavam de cinzas, um sopro do que restou dessa vida.

Algumas lendas argentinas dão conta de histórias macabras, tais como a de uma menina que não havia morrido de fato e foi enterrada mesmo assim. Conta a lenda que Rufina Cambaceres (1883-1902), filha do escritor Eugenio Cambaceres, seria apresentada à sociedade no dia em que completou 19 anos. Porém, antes da grande celebração, ela foi encontrada no chão, em estado de rigidez, tendo sua morte atestada por um médico. Dias depois, os empregados do cemitério teriam encontrado o caixão da jovem aberto, com a tampa quebrada. O mais provável é que tenha sofrido um ataque de catalepsia, quando o corpo simula a própria morte. Agora, o jazigo possui uma jovem de bronze segurando a maçaneta, como se ela quisesse entrar – ou sair – do mundo dos que já se foram. Outras histórias sobre o tema beiram o curioso: um general e sua mulher possuem bustos de bronze virados de costas um para o outro, para que não se falem nem na eternidade. O cemitério da Recoleta é um palco por onde dançam os mortos e seus espectadores. Eva, no entanto, talvez pela origem no teatro, é a estrela principal.

Caminhando pelos corredores e visualizando o silêncio quebrado apenas pelos pássaros que, vez ou outra, se retiram abruptamente das árvores, sigo o mapa comprado com os pesos que troco na chegada à cidade. Os corredores do cemitério são estreitos e as ruelas parecem formar labirintos cercados de uma tranquilidade quase angelical, onde se pisa em pedras frias e

irregulares. Observo, de soslaio, as portas com vidros sujos e empoeirados, alguns rachados pelo tempo e pela ação de vandalismo.

Caminho distraidamente até que o mapa parece preciso em me indicar: estou no local certo. Será? Espero encontrar um grande monumento à pequena mulher que se tornou um ícone, uma figura sobre a qual eu pouco sabia. Uma estátua robusta, construída pelo empenho e pelo bronze dos peronistas mais dedicados (e que até hoje fazem reverência à Eva), imagino. O que encontrei, no entanto, não é como o esperado. Na parede do jazigo simples dedicado à família Duarte, um singelo quadro indica que o corpo de Eva descansa ali, a muitos metros de profundidade, concretado duplamente para que não seja roubado. Somente mais tarde, quando li a o livro *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, descubro, entre outras coisas, o quanto aquele corpo havia viajado por milhares de quilômetros antes do descanso final.

Todo o martírio de sua experiência *post mortem* e, antes, como primeira dama, rendem à Evita uma série de homenagens por Buenos Aires. No prédio do MOP (*Ministerio de Obras Públicas de la Nación*), uma grande estrutura na lateral do edifício rememora sua passagem pelo Rádio. Na residência que serviu de morada ao casal presidencial, uma estátua já demonstra a magreza de Eva em seus últimos dias na luta contra um câncer no útero. Por fim, na *Casa Rosada*, uma sala é dedicada a ela com a mesa que usava para assinar documentos e discursar ao povo argentino. Isso sem contar as fotos espalhadas por todos os cantos, por todos os lugares. Evita marcou sua vida e sua passagem deste plano. E continua viva através da arte que lhe homenageia, das lembranças que desenham pela Capital uma jornada de ódio e amor por essa polêmica figura.

Porém, Eva é apenas uma das tantas personagens transformadas em arte, em inúmeros pontos na cidade. A nação argentina, aliás, parece ser fã destas manifestações, haja vista a quantidade de monumentos espalhados por todo município, ao lado de grandes e imponentes edificações com mais de 100, 200 anos. Há a *Floralis Generica* que – salvo um ou outro imprevisto tecnológico – abre-se e fecha-se ao nascer e ao pôr-do-sol em sua enorme estrutura metálica. Há a pequena Mafalda, personagem mais famosa do cartunista Joaquín Salvador Lavado Tejón, o Quino. A notável e simpática figura ganhou uma escultura em *San Telmo*, junto de outros personagens das tirinhas. Soma-se a isso uma série de galerias, teatros (como o *Colon*), casas de tango, fachadas preservadas, como a centenária que esconde uma casa bancária. Tudo parece ser refúgio de manifestações do gênero. Buenos Aires inspira e expira arte, um organismo vivo a olhos vistos.

Porém, foi longe de qualquer badalado ponto turístico da cidade que encontrei o personagem principal dessa pesquisa. Ele não está em exposição coletiva, nem em folhetos distribuídos no aeroporto. Não consta nas linhas dos guias impressos nos restaurantes e seu nome não ocupa fachada alguma. Encontro-me subjetivamente com o argentino Alejandro – um nome comum – em um lugar inusitado. Em uma casa, em uma sala. Em uma fria noite do inverno bonairense. Alejandro interpela-me não em pessoa, mas em figuração fenomenológica. Avista-me quando entro na casa. Eu é que não o percebo de imediato.

**Buenos Aires, 11 de junho de 2016. 20h30.**

Convidada para um jantar na casa do médico e neurocientista argentino Pablo Gagliesi, durante evento internacional sobre avanços em neurologia e neurociência, entro no ônibus fretado que nos leva a um dos bairros mais nobres e aclamados da cidade. Após a chegada, com um grupo de pesquisadores e convidados, espero alguns minutos e atravesso o largo e pesado portão de ferro da casa localizada em uma pacata rua do bairro Recoleta. A ruela é pequena em largura e extensão, mantendo uma arquitetura tradicional em suas edificações. Do portão à porta principal, há um pequeno caminho ladeado por plantas fechadas. As casas não contrastam entre si, mas a construção em questão é especial: antiga, pé direito amplo, tomada por quadros, velas e incensos, jardim fechado de plantas, um varal de lâmpadas amarelas, obras de arte por todos os lados. Passa-me despercebida a sala principal, que o médico utiliza como estúdio para guardar obras colecionadas. Neste local, ele recebe o grupo que participa do evento *World Congress on Brain, Behavior and Emotions 2016*. Entre convidados que discutem os avanços na área, observo a decoração pesada e leve ao mesmo tempo: sofá em couro, paredes texturizadas, iluminação baixa. No jardim de inverno, plantas densas cobrem um trilho que leva a um local desconhecido, iluminado apenas por pequenas lâmpadas dispostas em sequência. Nos outros cômodos, claraboias deixam escapar o tom da noite fria e encoberta (*qual é o fim do caminho das plantas?*).

Cerca de uma hora depois da chegada e, passados os petiscos, começo a observar as paredes com mais atenção. De uma porta com acabamento superior oval, visualizo parte de um quadro que parece grande e mal iluminado. Nesse momento um pesquisador falava comigo, mas, confesso, não presto a devida atenção. Há um segundo de distração, que se tornam dois, quando me vejo abstraída naquele pedaço de imagem incógnito. Daquele ângulo, percebo duas mãos e dois pássaros, mas não vejo a cabeça do modelo ou o restante da imagem. Peço licença e me desloco ao espaço agora esquecido da casa. Na sala, quadros repousam nas paredes e

outros estavam apenas escorados, com pequenas luminárias que individualizam as telas. No quadro referido, há duas pequenas lâmpadas laterais, que iluminam um pouco aquela imagem. Ao chegar mais perto, percebo que uma amiga, também jornalista, está observando a mesma figura. À nossa frente, acima da lareira, uma tela de cerca de 1,5 metros de altura descansa incólume. Parece observar o movimento. Chama-nos a observá-la. É o meu primeiro contato com *Equilibrio* (figura 1), de Alejandro Pasquale (*AP, uma assinatura curiosa*), pintor argentino. Não o conheço, mas a manifestação pictórica me inquieta. Encara-me. Sombriamente, se coloca como uma peça em um altar, acima dos meus olhos, questionando a tudo e a todos de forma penetrante e enigmática. A cabeça, que antes não vejo, em função do ângulo da porta, agora se revela uma máscara, com um menino ou adolescente de olhos semicerrados. Subitamente, de forma mágica, aquelas vozes da casa silenciam, dando passagem a uma contemplação singular. “Que queres, menino?”, pergunto intimamente. A resposta é devolvida com o mesmo olhar. “¿Qué querés vos, conmigo, afinal?”, diz ele em minha imaginação. Silêncio de minha parte também. E, de novo, a contemplação.

**Figura 1 - Tela “Equilibrio”, por Alejandro Pasquale**



**Fonte - extraída do site Bola de Nieve, acervo do artista**



Nos segundos seguintes, absorva naquela imagem tão instigante, coloco-me no exercício da subjetividade: quem é o menino? Eu não sei. Só sinto o conforto daquele espaço que abriga, agora, duas imagens que conversam atônitas uma e outra: o menino mascarado e eu, mergulhada em mim. A presença dele deve significar algo ao dono da casa. Aperto os olhos para tentar me livrar das sombras de uma das lâmpadas. O olhar continua distante e enigmático, contrário ao de uma foto onde a figura faz uma pose. Em um primeiro momento, sou assolada pela solidão daquela criatura. Incomodam-me os pequenos buracos que possibilitam aquele olhar, em uma máscara que pode ter sido tolhida em madeira. Silêncio. Entro em suspensão subjetiva.

Continuo a fitar aquela figura e me sinto angustiada. Se existem orifícios para os olhos, a boca parece presa e condenada a não se narrar, nem mesmo em sua agonia. Há de falar o menino, mas somente para si mesmo. Encaro-o esperando que me diga algo. Que me repreenda pela observação invasora, pela ocupação daquele espaço de estabilidade. Imagino agora seus pensamentos trancafiados, com ressonância muito baixa, ecoando por debaixo da madeira que simula um silêncio imposto. Seu blusão pesado, porém alinhado, lembra-me o de uma criança pronta para uma festa em família. Estranho o galho que porta dois bem-te-vis, em posição contrária e, estranhamente, quietos e tranquilos nas mãos de uma criança.

Já é noite na tela e, por um momento, vislumbro ali uma grande janela, de onde sai um ser silencioso que apenas observa o grupo. O menino, apesar de cercado por plantas, lembra estar em uma clareira que lhe deixa tranquilo. Sua pele branca, no entanto, transpassa a cor. De perto, muito de perto, o jovem me lembra as fotos *post-mortem*<sup>1</sup> que marcaram a era vitoriana no século XIX. De fato, o conjunto de todos esses elementos faz seu papel de me colocar imersa no silêncio, ainda que a casa esteja cheia. Leva-me ao devaneio: tira-me dali, em sua insistente obstinação de me mover de um lugar de conforto, onde as imagens vêm recheadas de decodificações. Não há ali *hashtags*, marcações, *hiperlinks* visuais, nada! Estamos eu e a criatura, em silêncio. Meu olhar, fixo nela. Ela, no vazio.

Minha imaginação é subitamente interrompida pelo dono da casa. De posse de uma taça de vinho, pergunta-me sobre o quadro, se eu sei sobre seu significado. Aquela sensação é dúbia: até então, é apenas o desconhecido a formular teorias na minha mente. Porém, há a curiosidade. A descoberta iminente. Afirmando ter gostado muito da obra, e Pablo explica seu contexto de

---

<sup>1</sup> Segundo Santos (2018), considerando os custos fotográficos neste período, muitas vezes o único registro que uma família podia ter de seus entes era após o falecimento, particularmente em relação às crianças, que possuíam no período uma alta taxa de mortalidade, e muitas vezes não eram fotografadas em vida. Acesso em: 7 set. 2018. Disponível em: < <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13529/8307>>.

criação: ao perder um sobrinho afogado em uma piscina, Alejandro Pasquale pinta D\*<sup>2</sup>, o menino (que tem um irmão gêmeo, M\*) em crianças mascaradas, uma pincelada de existência, uma maneira de o manter vivo. Assim, a criança cresce (no sentido do passar dos anos) em suas obras, disse-me Pablo, porém sempre sem rosto, já que sua face de criança mais velha, Alejandro desconhecia. D\* morreu com apenas um ano de idade.

Não há como explicar o que aquilo significa naquele momento. Sinto-me absolutamente conectada àquela história. Meus olhos se voltam ao quadro e, de repente, tudo faz sentido. Não pelo significado exposto na explicação, mas pela permanência dada a um menino. Há afeto, ternura, arte e candura. Fito a tela por mais alguns minutos. Depois são servidas as entradas, seguidas dos pratos principais. Começam as conversas do âmbito jornalístico, os planos para o dia seguinte do evento. As falas que silenciam no vácuo proporcionado por aquela experiência aos poucos ficam mais altas. Com o grupo que se despede, pego meu casaco pesado para voltar ao portão da residência na pacata rua da Recoleta. Antes, mais alguns segundos de contemplação. Saio dali com a sensação de que há bem mais a ser explorado (*e por isso dou um até logo ao menino*). Ao voltar para o hotel, situado na área do *Puerto Madero*, meu pensamento fica naquele intervalo de tempo: a visualização do quadro. O encaixe de sua explicação, ainda que inicial. O absoluto encantamento. Anoto mentalmente (*e em um pequeno pedaço de papel*) as conexões que estabeleço naquela visita à casa do médico argentino.

Ao assumir seu papel como obra de arte, o quadro de Alejandro Pasquale me informa uma série de referências, não só artísticas, mas de outras vivências, incluindo as minhas de infância. Qualquer outra pessoa ao meu lado naquela sala pode ter projetado seu olhar empírico sobre a obra, de modo a dar ao quadro uma ressignificação constante. Ao me conectar com sua história, minha subjetividade se mistura a de tantos outras ao meu redor.

Passado esse primeiro contato, procuro saber mais sobre Alejandro e a manifestação artística do jovem pintor. Busco suas obras, vasculho seus acervos *online*. Começo a notar uma série de quadros que trazem essa perspectiva doce da infância ou mesmo os elementos do cotidiano em suas brincadeiras inocentes e cálidas. No conjunto de peças pertencentes à obra, pelo menos quatro telas trazem essa temática. Em todas as imagens, uma história conectada, memórias entrelaçadas. Um repositório de doçura e saudade. Peço ao médico Pablo Gagliesi o contato de *WhatsApp* do artista. Depois de algumas conversas, Alejandro me revela que, apesar

---

<sup>2</sup> Nota minha: os nomes da criança e do irmão gêmeo serão preservados ao longo da pesquisa, dentro dos princípios éticos e do respeito à família do pintor.

de a morte do sobrinho ter coincidido com o início da série, há muito ali dele próprio, de seus anos passados. A construção pictórica revela o sonho, as lembranças. O onírico.

Rodeado por memórias do sobrinho e da própria existência, Alejandro coloca em sua obra um diário aberto. Dele, abre páginas através de imagens que trazem elementos construídos para sensibilizar. Tudo isso através de um processo criativo marcado por características singulares, próprias a uma perspectiva transcendente e de vínculos afetivos. Ainda vasculhando seus acervos, percebo um ponto interessante na evolução da jornada como artista: antes da morte da criança, Alejandro possuía uma técnica específica de trabalho e de materialidades, marcados pela observação do cotidiano. O fato trágico, porém, transforma esse processo, alterando não só a técnica, mas os significantes e significados expostos nesse novo momento. A obra, assim, responde à transição desse processo evolutivo, associado a um olhar interno mais atento e mais apurado. O resultado disso são imagens poéticas de múltiplos atravessamentos, de inúmeras vivências e de afetos, principalmente.

Ao contar com esse acesso ao artista e ao seu fazer criativo, volto ao Brasil com o propósito de transcrever cientificamente em uma tese essa manifestação cultural, embasada por autores que discorrem sobre as relações estabelecidas na arte contemporânea, as bases criativas em nosso cérebro (incentivadas ou não por um ambiente propício a essa expressão), os caminhos da criação e as nuances que permeiam o elaborar da arte e toda a poética inserida nesse contexto. O objetivo é o de imbricar esses conceitos e chegar a um entendimento sobre como a obra responde a diferentes fases do artista, seja através da técnica ou da expressão imagética, além de enfatizar como as memórias e o afeto têm papel preponderante nesse processo.

Diante disso, há dois cenários para a pesquisa que me parecem entrelaçados: o processo criativo, que passou por uma transição bem marcada, com uma mudança de estilo e de processo transformados; e essa materialidade poética, onde o artista deposita toda a conexão com o sobrinho e consigo mesmo, de forma contemporânea e instigante ao compartilhar os próprios sentimentos e as próprias vivências. Através de fundamentação baseada nas teorias relacionadas à arte contemporânea em autores como Rancière (2009), às bases neurais da criatividade em Abraham (2016), ao processo de criação em Csikszentmihalyi (2008), à evocação de memórias em Izquierdo (2002) e Halbwachs (2003) e aos espaços poéticos de Bachelard (1993), entre outros, essa pesquisa possui a seguinte questão norteadora: **de que modo o processo criativo do artista argentino Alejandro Pasquale foi afetado pela perda precoce de um sobrinho e quais são as características dessa mudança na materialidade do artista?** A hipótese é a de

que houve uma mudança não só ferramental, mas também de inspiração, tendo como característica uma mudança técnica e processual e como resultado uma obra poética e de partilha do sensível. A análise é de ordem fenomenológica, através dos métodos da crítica genética de Salles (2008) e da fenomenologia microscópica de Bachelard (1993).

Nesse contexto, tenho como objetivos específicos:

a) Compreender como a arte contemporânea se estabelece no atual cenário de interações sociais, permitindo maior conexão com artistas e produções;

b) Analisar, ainda que de forma incipiente, as bases neurais que envolvem o fazer criativo no nosso cérebro, bem como as áreas envolvidas na evocação das memórias e na manifestação do afeto;

c) Discorrer sobre o fazer criativo, tendo como base as teorias de fruição e de percepção, principalmente no conceito de obra aberta, marcada pelo devir;

d) Abordar a perspectiva da relação do homem com a morte e da temática como propulsora da criatividade;

e) Investigar o conceito de símbolo através do inconsciente, do signo como impressão para além de sua impressão primeira, além do silêncio como processo fundante da arte;

f) Por fim, expor como a arte se estabelece como um espaço de expressão de afetos e memórias, através da poesia, do impacto emocional, do estabelecimento de experiências perceptivas e das memórias individuais e coletivas presentes na imagem.

Compreendendo que o *corpus* da pesquisa é capaz de ser estudado por uma ordem fenomenológica, com métodos que se imbricam na busca de um resultado mais concreto, proponho alguns aportes que julgo complementares neste processo. Início essa perspectiva pela ordem do campo fenomenológico, que se volta ao fenômeno e ao objeto em si, neste caso a materialidade da obra e o processo constitutivo de sua elaboração.

Maurice Merleau-Ponty (1999) nos esclarece que a fenomenologia é o estudo das essências, estando essas embasadas na percepção e na consciência, por exemplo. Trata-se de uma filosofia que coloca essa essência na existência, ou seja, naquilo que é factível. Este teórico (1999, p. 1) defende que a fenomenologia é “uma filosofia para qual o mundo já está sempre ali, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico”. Assim, a fenomenologia busca ao mesmo tempo ser uma ciência exata, mas também um relato do tempo e do mundo vivido (MERLEAU-PONTY, 1999).

Para ele, a fenomenologia se difere de uma perspectiva empírica dos objetos, que se limitariam às experiências sensoriais para embasar uma análise. O autor ressalta que

Todo universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar na própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3).

A partir desse fenômeno, da coisa em si, pode-se chegar às sensações do sentir, da percepção. Pois se busca entender, nesta pesquisa, como as questões processuais (e todas as suas nuances no processo criativo) bem como as materialidades poéticas se conectam, através justamente daquilo que é percebido. Para Merleau-Ponty (1999), a sensação pode ser definida, primeiramente, como a maneira como somos afetados por algo e a experiência de um estado próprio de si. Este algo, objeto ou tal qual poderíamos qualificar de outras maneiras não é, no entanto, algo isolado. Faz parte de um contexto, de um campo, de algo maior e mais complexo. Como afirma o autor, “uma superfície verdadeiramente homogênea, não oferecendo nada para se perceber, não pode ser dada a nenhuma percepção”. Esse sentir, no entanto, não pode ser visto como algo instantâneo, que nos afeta imediatamente. Trata-se de uma sensação que não tem efeito imediato pelo estímulo exterior (MERLEAU-PONTY, 1999).

Em alguns capítulos da tese, trouxe à reflexão a questão do papel das memórias nesse sentir. Pois estas são evocadas a partir também de uma visualização, de algo que está diante dos nossos olhos e que podem conter signos que nos remetam a diversas situações hoje transformadas em recordações. Na proposição da fenomenologia, no entanto, é necessário destacar que é defendida a teoria de que aquilo que nos é apresentado presencialmente se organiza *a priori* para, então, somente serem evocadas e re-organizadas as nossas memórias. É como um quadro que se apresenta e nos leva “a um túnel” de lembranças. Consoante Merleau-Ponty (1999, p. 44), “no momento em que a evocação das recordações é tornada possível, ela se torna supérflua, já que o trabalho que se espera dela já está feito”.

Ressalto, no entanto, que a perspectiva fenomenológica aqui apresentada será contemplada por essa análise do processo criativo e da obra em si. Porém, esse quadro servirá de base aos aspectos poéticos e de lembranças do artista nessa construção, o que entendo que se tratem de olhares complementares. Compreende-se, então, que as recordações não são supérfluas, mas constituintes de um olhar complementar ao que nos apresenta a fenomenologia.

Ainda em Merleau-Ponty (1999, p. 45), encontro essa definição, que considero importante: “foi preciso que a experiência presente primeiramente adquirisse forma e sentido para fazer voltar justamente esta recordação e não outras”.

Essa abordagem vai ao encontro daquele primeiro momento naquela noite fria em Buenos Aires. Aos olhos que passaram pela parte da cima da lareira e que não ignoraram aquilo que vi. Aos pensamentos que povoaram minha mente na sequência daquele momento, na volta para o hotel, no voo de retorno ao Brasil. Está ligado ao que Merleau-Ponty (1999, p. 291-292) diz quando afirma que: “Quando vejo um objeto, sinto sempre que existe ser para além daquilo que atualmente vejo, não apenas ser visível mas ainda ser tangível ou apreensível pela audição, e não apenas ser sensível mas ainda uma profundidade do objeto”.

Para atender a esses objetivos, iniciei a tese abarcando teorias a respeito das relações humanas com a arte na contemporaneidade, trazendo um quadro sobre a prática nos dias de hoje e uma recuperação dos impactos desta arte nos modelos estéticos baseados no gosto e no repulsivo, construído a partir de minha experiência pessoal iniciada na sala da casa de um médico argentino.

A fim de compreender como a produção científica relacionada à temática proposta se desenvolve no país, realizei um estado da arte para essa tese. No Banco de Teses e Dissertações Capes, com as palavras-chave *arte* e *afetividade*, estão elencados 192 trabalhos entre dissertações e teses produzidas nos últimos cinco anos no Brasil. Para o refinamento inicial, além das palavras, foram selecionados o período (2013 a 2017), grande área de conhecimento (linguística, letras e artes), área de conhecimento (arte), área de concentração (arte contemporânea). Alguns trabalhos possuem cruzamentos com a abordagem proposta na tese, elencados a seguir pelas suas perspectivas. Começo o detalhamento pelas obras produzidas no Brasil em nível de mestrado.

A dissertação<sup>3</sup> de Rafael Fagundes Cavalheiro, defendida em março de 2016 na Universidade Federal de Pelotas (RS), trata da aproximação entre experiência estética e comunicação na pós-modernidade. O estudo tem como motivação as diferentes formas de apresentação da arte e o compartilhamento da prática, elencando o caráter comunicativo que compõe esse processo. O mestrando traz como cenário uma era do reconhecimento do saber sensível, marcada também pelo impacto da tecnologia e dos espaços de consumo. O *corpus* da pesquisa é um restaurante localizado em Pelotas que expõe arte e, ao mesmo tempo, utiliza as

---

<sup>3</sup> Disponível em:

<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=4755800](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4755800)>. Acesso em: 15 ago. 2017

redes sociais para troca de impressões sobre o que é exposto, lembrando que este espaço (o restaurante) é considerado um espaço não-formal de apreciação da arte. Como o trabalho se propõe a analisar o processo de interação com a arte sob o ponto de vista dos aspectos afetivos, submetendo grupos a análises individuais e coletivas, elenca-se, a este estado da arte a dissertação<sup>4</sup> de Fabiana Bazili, apresentada em 2016 na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Neste estudo, a mestranda apresentou análises de experimento de exposição de arte com alunos de ensino fundamental em 5º ano de escolas públicas de Pelotas (RS), avaliando percepções e sentidos vivenciados pelos estudantes quanto à construção de suas identidades no contato com imagens da cultura visual. Os dados da pesquisa revelaram que é possível realizar um trabalho utilizando imagens e objetos do cotidiano dos estudantes, promovendo uma educação crítica e estética dos alunos a partir destas visualidades. A pós-graduanda verificou ainda que ocorreu produção de sentidos pelos estudantes, com o estabelecimento de relações das imagens estudadas nas aulas de Artes Visuais com suas vivências cotidianas. Foi observado ainda que os estudantes demonstraram processos de identificação, pertencimento, afetos e memórias em relação às imagens escolhidas por eles para o trabalho realizado em sala de aula.

Ainda em 2016, Aline Arend apresentou na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), sua dissertação<sup>5</sup> *Memórias de Infância: pesquisa poética em artes visuais*. A propósito disso, essa memória da infância é uma característica que também está presente no trabalho de Alejandro Pasquale. No estudo, Andreia abordou a construção artística a partir das memórias de quando era criança. A pesquisa, autobiográfica, buscou elementos da memória de longo prazo em conjunção a fotografias e objetos pessoais guardados pela artista, de forma que possibilitassem à própria pesquisadora refletir sobre os mecanismos, inquietações, e reflexões pessoais diante da prática artística contemporânea.

Um ano antes, em 2015, Sandro Bottene apresentou sua dissertação<sup>6</sup> *(Des) construções pictóricas transitórias: poética em processo pela ação do desvelamento*, na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Abordando sua própria produção artística, Sandro trouxe à luz da arte e da visualidade a investigação da linguagem da pintura na contemporaneidade sobre

---

<sup>4</sup> Disponível em:

<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=4754679](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4754679)>. Acesso em: 15 ago. 2017

<sup>5</sup> Disponível em:

<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=3605286](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3605286)>. Acesso em: 15 ago. 2017

<sup>6</sup> Disponível em:

<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=2355530](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2355530)>. Acesso em: 15 ago. 2017

aspectos transitórios, efêmeros e de duração. Na universidade Federal de Pelotas, a mestranda Carolina Marchese defendeu em 2014 a dissertação<sup>7</sup> intitulada *Uma intenção [além do visível]: desenho*. No trabalho, Carolina aborda a própria produção de desenhos desenvolvida entre os anos de 2012 e 2013. Sua abordagem é mais ligada à construção das imagens, o olhar sobre o mundo e as relações estabelecidas através dessa visão, incluindo sua prática cotidiana.

Na Universidade de Brasília (UnB), em 2014, Ricardo de Almeida Soares defendeu sua pesquisa<sup>8</sup> com o título *Permanências: relações entre espaço e memória na imagem*. Baseando-se em sua própria produção poética, Soares abordou a memória no espaço de sua infância. No estudo, o mestrando trouxe reflexões a partir dos rituais, conscientes ou não, de rememoração e esquecimento relacionados a espaço e das relações possíveis destes com o processo sensível de elaboração dos trabalhos poéticos.

Em 2013, Bruna Arruda Marques defendeu sua dissertação<sup>9</sup> “Não te moves de ti: fotografia como suporte para a imaginação e os sonhos como matéria de poesia”, na Universidade de Brasília (UnB). O trabalho tratou do caminho prático e teórico inerente ao processo de criação pessoal a partir de vivências oníricas, mais especificamente na fotografia. A hipótese do trabalho era a de discutir a fotografia como suporte para a imaginação no contexto da arte contemporânea. Alguns conceitos psicanalíticos foram elencados e imbricados ao processo de criação, sob o aspecto dos afetos e dos instintos como assuntos artísticos.

Em relação aos trabalhos em nível de doutorado, em abril de 2015, na Universidade de Brasília (UnB), Polyana Morgana Rocha apresentou sua tese<sup>10</sup> *Ver o semelhante: mimesis, representação e autoficção*. A doutoranda abordou a relação entre conceitos de ficção e verossimilhança para alcançar um entendimento da prática poética como um exercício que ela denominou autoficção e autoformação. A partir do conceito grego de mímese, de sua base em Platão e Aristóteles, fala da metáfora e da verossimilhança em relação à realidade. Os conceitos de ficção e verossimilhança são revistos pela ótica da representação. A abordagem do estudo

---

<sup>7</sup> Disponível em:

<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?opup=true&id\\_trabalho=1541955](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?opup=true&id_trabalho=1541955)>. Acesso em: 15 ago. 2017

<sup>8</sup> Disponível em:

<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?opup=true&id\\_trabalho=2287453](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?opup=true&id_trabalho=2287453)>. Acesso em: 15 ago. 2017

<sup>9</sup> Disponível em:

<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?opup=true&id\\_trabalho=918004](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?opup=true&id_trabalho=918004)>. Acesso em: 15 ago. 2017

<sup>10</sup> Disponível em:

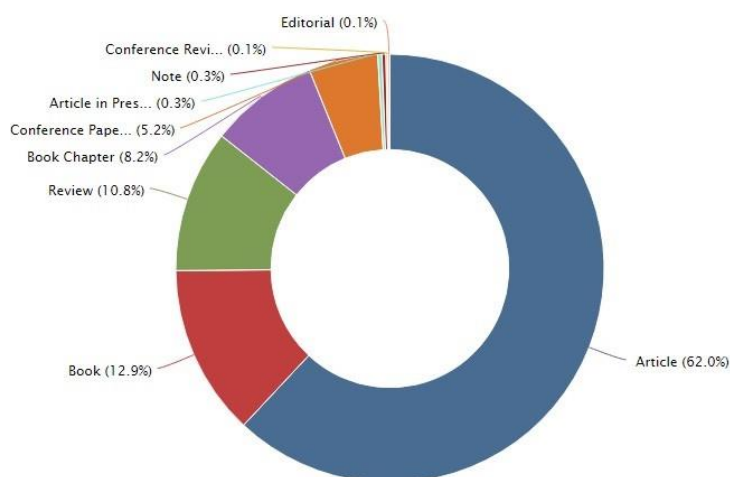
<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?opup=true&id\\_trabalho=3418435](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?opup=true&id_trabalho=3418435)>. Acesso em: 15 ago. 2017



aprofunda as ligações entre ficção e autoria, baseado em alguns artistas que exploram a prática ficcional em torno de si mesmos, com Joseph Beuys e Marcel Duchamp.

Em uma busca mais ampla na ferramenta *Scopus*, que categoriza os trabalhos em todo o mundo, foram inseridas as mesmas palavras-chave, em inglês, com o seguinte refinamento: termos *art* e *affective*; trabalhos produzidos nos anos de 2013, 2014, 2015, 2016 e 2017; subáreas arte e humanidades. Foram elencadas 668 produções internacionais nas seguintes universidades: Universidade de Viena (Áustria), Universidade Livre de Berlim (Alemanha), Universidade de Londres (Inglaterra), Universidade de Toronto (Canadá), Universidade de Melbourne (Austrália), Universidade de Nova Gales do Sul (Austrália), Universidade de Nova Iorque (EUA), Queen Mary – Universidade de Londres (Inglaterra), Universidade de Sidney (Austrália) e Universidade de Edinburgh (Escócia). Destes, 414 são artigos científicos, 86 são livros publicados sobre o tema, 72 são documentos de revisão, 55 são capítulos de livros, 35 são artigos em congressos e os outros representam artigos na imprensa e editoriais, conforme tabela abaixo (figura 14).

**Figura 14 - Gráfico de análise sobre os termos arte e afetividade**



**Fonte - Reprodução a partir da ferramenta Scopus em 17 ago. 2017**

Na busca por outros dois termos inerentes à pesquisa, *arte* e *poética*, o banco de teses e dissertações da CAPES retornou cerca de 450 trabalhos. Entre estes documentos está o trabalho de Irene Peixoto, que, em 2016, apresentou, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ),

sua tese<sup>11</sup> *Respirações Poéticas*. De um ponto de vista mais voltado à autoria em arte, Irene transcorreu em sua pesquisa teórico-prática sobre os processos criadores que recorrem aos devaneios primeiros, imagens que guardam saberes da vida íntima. Para a autora, as narrativas que o sonho nos entrega tratam de aproximações com o pensar/fazer, com a metodologia difusa da arte, onde a dinâmica fluente das associações livres é mais intensa. O aspecto teórico da pesquisa traz as noções da aparição do poético, dos diversos estados de sublimidade que provocam deslocamentos sensoriais e temporais e, também, das estratégias criadoras sob a perspectiva da multiplicidade, produzindo trabalhos que mudam de natureza em função das conexões que estabelecem.

No mesmo ano, Rafael Happke defendeu, na Universidade de Santa Maria (UFSM), a dissertação<sup>12</sup> *Dispositivo e contradispositivo na construção poética do retrato*. O trabalho teve como objetivo fazer uma investigação fundada no uso do dispositivo e do contradispositivo e criada especificamente para a realização poética do retrato fotográfico, na busca de uma estética renovada desta categoria de fotografia amplamente requisitada nos primórdios da prática fotográfica. O estudo tem como *corpora* obras de artistas como Julia Margareth Cameron, Felix Nadar, Arthur Omar, Sarah Moon, entre outros, observando as expressões do retrato que possam esclarecer uma realização poética pessoal que venha enriquecer este sujeito nas Artes Visuais.

Em 2015 está elencada a tese<sup>13</sup> de Leandro Furtado, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), intitulada *Phýsispoiésis - um devir da imagem*. No estudo, Furtado faz uma revisitação para dois fundamentos da nossa linguagem: o de compreender a relação nos diálogos entre a poética e a essência da natureza (poética) e *physis* (real), buscando elucidar a subjetivação e etnificação do que, na atualidade, considera-se arte. Já em 2013, Ana Elisa Katayama Dalloz apresentou, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sua dissertação<sup>14</sup> *Fabulações Poéticas da Paisagem*. Na pesquisa, em que a prática artística e a investigação teórica se entrecruzam, a pesquisadora lança um olhar sobre a fabulação poética

---

<sup>11</sup> Disponível em:

<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=4397117](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4397117)>. Acesso em: 15 ago. 2017

<sup>12</sup> Disponível em:

<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=2659867](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2659867)>. Acesso em: 15 ago. 2017

<sup>13</sup> Disponível em:

<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=2951136](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2951136)>. Acesso em: 15 ago. 2017

<sup>14</sup> Disponível em:

<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=107152](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=107152)>. Acesso em: 15 ago. 2017

através de uma perspectiva deleuzeana, na tentativa de refletir sobre uma paisagem-cristal, aquela que não reproduz uma cena expressiva do sujeito, mas que agencia troca de afetos entre o sujeito e a paisagem, produzindo perceptos. Ana Elisa traz muitos conceitos do imaginário poético de Gaston Bachelard e das teorias de perceptos e afetos de Gilles Deleuze.

No ano de 2014, Tula Holderbaum Anagnostopoulos apresentou, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sua dissertação<sup>15</sup> *Lar: (re) montando a casa da avó*. A partir de vídeos caseiros capturados em um período de aproximadamente dez anos na casa dos avós maternos, Tula desenvolveu um trabalho de forma poética e teórica encontrando referenciais artísticos, filosóficos e científicos que permitiram elaborar uma reflexão sobre o tema do lar e as ideias que ele suscita: memória, montagem, tempo, lugar, espaço e afeto. Outro estudo que tem afinidade com a pesquisa proposta é o de autoria de Renata La Rocca, da Universidade de São Paulo (USP), com a tese<sup>16</sup> sob o título *Traços de Memória*. Neste, Renata parte da compreensão de que a exploração as imagens ativadas na criação de trabalhos artísticos pode promover a transição entre diversos níveis de realidade e, a partir da exploração da memória, pode-se obter a construção ou a emergência de novos significados, muito mais complexos.

Já em 2013, Pedro Meyer Barreto apresentou, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sua tese<sup>17</sup> *Pintura como Camuflagem*. O estudo tratou sobre possibilidades contemporâneas de produção pictórica, trazendo um panorama artístico mais recente e um resgate histórico. O trabalho também registra características predominantes da pintura nos dias atuais e aponta outros caminhos, sugerindo subversões.

Na busca da ferramenta *Scopus*, buscando pelos termos *art e poetic* (arte e poética), com trabalhos produzidos nos anos de 2013, 2014, 2015, 2016 e 2017; subárea arte e humanidades, foram elencados 940 produções científicas. As publicações são decorrentes das seguintes instituições: universidade de Cambridge (Inglaterra), Universidade Estatal de Kazan (Rússia), Universidade de Princeton (EUA), Centro Nacional de Pesquisa Científica (França), Universidade de Oxford (Inglaterra), Universidade de Stellenbosch (África do Sul),

---

<sup>15</sup> Disponível em:

<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=637460](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=637460)>. Acesso em: 15 ago. 2017

<sup>16</sup> Disponível em:

<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=1606130](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=1606130)>. Acesso em: 15 ago. 2017

<sup>17</sup> Disponível em:

<[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=133048](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=133048)>. Acesso em: 15 ago. 2017

Universidade de Toronto (Canadá), Universidade College London (Inglaterra), Universidade de Gante (Bélgica) e Universidade de Yale (EUA). Destes, 472 são artigos, 217 são livros, 179 são artigos de revisão e 50 são capítulos de livro. Os demais são editoriais, artigos em congressos e artigos na imprensa.

## 2. EL ARTE, LA PARTE DEL SENSIBLE Y LA CONSAGRACIÓN SOCIAL

Setembro de 2017. Viajo a Paris. Um roteiro planejado e sonhado por mais de 30 anos. No período que antecedeu a ida à Europa, havia um sonho dentro do sonho primeiro: conhecer o *Musée du Louvre* na cidade-luz. Nunca soube exatamente o porquê deste fascínio, mas aquela pirâmide parecia possuir um convite timbrado, um cupom dourado de arte. Quando desembarco na estação que dá nome a uma das mais famosas galerias do mundo (*Louvre Rivoli*), meu coração tem um sobressalto: o lugar é imenso, infinito em possibilidades. Caminho por entre pessoas e colunas para acessar a entrada e, com os *tickets* em mãos, inicio uma jornada que dura cerca de oito horas (*antes paro para admirar o telhado de vidro em toda a sua magnitude. Aqui ficarei para sempre, pescoço para cima, olhos para o mundo*). Munida de uma curiosidade sem igual, acesso imediatamente a galeria da Renascença, onde repousa *La Gioconda*, de Da Vinci, mais conhecida como Monalisa. Um quadro pequeno, guardado por um vidro espesso e por figuras vestidas de preto. Alheia a uma movimentação insana, Monalisa só me observa. Fica ali, por detrás do vidro, por detrás do tempo, como se nada houvesse ao seu redor, há precisos 221 anos no mesmo lugar em Paris. Nas demais galerias, um festival de obras de diversos períodos que marcaram o curso da arte.

O *Louvre*, no entanto, não é o único em meu roteiro europeu. Antes de chegar a Paris, ainda em Londres, passo pelo *British Museum*, pela *National Gallery* e por espaços de arte mais contemporânea e instigante. O *Tate Modern*, por exemplo, é um local de múltiplas manifestações. Ali, inclusive, estabelece-se uma mudança de paradigmas daquilo que eu mesma sempre compreendi como arte para uma experiência imersiva em relações sociais postas em xeque. Muito além daqueles quadros em dimensões excêntricas que ovacionam reis e rainhas, a arte do *Tate* realmente me fez parar e refletir. Especificamente em algumas seções, demoro-me a observar os detalhes e as mensagens ali colocadas. Após passar por uma sala com uma torre de aparelhos de rádio conectados em diferentes estações (*simulando esses tantos ruídos que nos rodeiam*), entro em um espaço onde há uma única intervenção, bastante curiosa. Cercados em um perímetro de cerca de 15 metros quadrados, estão personagens meio humanos, meio animais (*especificamente primatas*). A única figura dita humana, ao completo (ou nem tanto), está com o rosto coberto (figura 2).

**Figura 2 - Montagem “African Adventure”, por Jane Alexander**



Fonte - Registro feito por mim em 29 set. 2017 (Tate Modern, Londres)

Após analisar minuciosamente cada detalhe daquela cena que soa perturbadora, não só pelas figuras complexas, mas, também, pela angústia de uma cena análoga à escravidão, paro ao lado do quadro descritivo da obra. Jane, a artista, remete sua montagem aos anos 1990, no fim da era do *Apartheid*<sup>18</sup>. Neste período, a África do Sul foi aberta ao turismo rapidamente, tornando-se um ponto disputado pelo resto do continente. As figuras vestidas com roupas alinhadas remetem ao domínio inglês, e apresentam ainda machados, foices, carros de aço, caixas de explosivos e, segundo a descrição de uma placa indicativa na entrada da sala, abordam temas como migração, comércio, legado colonial, trabalho, conflito e fé. No mesmo quadro, o texto afirma que a obra não se trata de uma mensagem política, mas sim a constatação de que os híbridos formados por homens e animais em um solo infértil são vulneráveis da mesma forma. Ao olhar mais uma vez, não é difícil perceber que a descrição na placa deixa muito a desejar no que a artista quis dizer, bem porque o significado e a permanência de uma obra de arte não cabem em uma placa. Especialmente em relação ao homem que parece um escravo sem rosto, os pés descalços, amarrado pelos laços do trabalho. Mais um em meio à multidão.

Essas diferentes experiências de arte remetem ao movimento que marca a relação com essas manifestações em nossa era. De uma contemplação e ostentação marcada nos últimos séculos, passamos a um período de maior questionamento, especialmente o social. Esses

---

<sup>18</sup> Nota minha: o *Apartheid* foi um regime de segregação racial adotado na África por sucessivos governos entre 1948 e 1994. Seu maior e mais famoso opositor foi o ex-presidente Nelson Mandela. Entre outras ações, Mandela participou da divulgação da “Carta da Liberdade”, em 1955, um documento no qual era defendido o programa para o fim do regime segregacionista.

personagens que habitam a obra contemporânea interpelam a nossa atenção com um questionário de múltiplas perguntas e provocações. Pertencem, como ensina Jacques Rancière (2009), ao regime específico do sensível. O autor observa que

Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformador em não-saber, *logos* idênticos ao *pathos*, intenção do inintencional, etc. (RANCIÈRE, 2009, p. 32)

Tal sensível compartilhado tornou, nos últimos tempos, a arte um espaço de atividade constituído de enorme liberdade e soltura imaginária para se entender a realidade. Passível de estar presente na torre de rádios, no perímetro com terra vermelha e em figuras híbridas entre quatro paredes. Deu lugar a constructos específicos em cidades tradicionalmente redutos de uma arte mais tradicional. Em Paris, por exemplo, não muito longe do *Louvre*, está o *Centre Pompidou*, uma colorida estrutura sem paredes de concreto que abriga inúmeras coleções, algumas muito instigantes. Nesse contexto, está a manifestação pictórica de Alejandro Pasquale e suas máscaras. Para além da técnica, do belo, do uso de cores e sombras, há o questionamento, a provocação aos temas que permeiam a sociedade. Suscita valores, dilemas sociais, olhares profundos para si mesmo, perguntas sem respostas imediatas ou, simplesmente, sem respostas. Traz um incômodo, provoca barulhos e chega a encerrar exposições em galerias. Este, por sinal, não é só um movimento específico à pintura, à escultura ou qualquer outra construção que habite perímetros específicos de exposição. Está na fotografia, no cinema, nas novelas, nas histórias em quadrinhos. Exige uma atenção e uma reflexão às quais não estamos acostumados e, por isso mesmo, torna-se tão enigmático e necessário. Nos faz olhar para o outro.

Justamente no período consolidado nas últimas décadas é que ocorre uma importante ruptura em relação à arte. Rancière (2009, p. 41) lembra que esse é um momento em que acontece uma certa “ruína do modelo pictural/bidimensional/abstrato através dos retornos da figuração e da significação e a lenta invasão dos espaços de exposição das pinturas por formas tridimensionais e narrativas, da *pop art* à arte das instalações e às ‘câmeras’ da vídeo-arte”. Todos esses espaços até então alternativos começam a tomar forma e se tornam comuns, acessíveis ao grande público, ainda que sejam pouco validados pelo criticismo da arte. Essa mesma ruptura traz outro incômodo que mexe com todo um complexo de arte estabelecido: a hierarquização dos temas. Trata-se da ruína dos sistemas de representação no qual a dignidade dos temas comandava as hierarquias, tais como a tragédia para os nobres e a comédia para os pobres (RANCIÈRE, 2009).

Para além dos temas, está também a prática de algo que se aplica à verossimilhança, a um aspecto que não está escancarado, mas que, como em um jogo de peças soltas e, ao mesmo tempo, entrelaçadas, leve ao raciocínio, ao ilógico e ao aprofundamento desta arte. Rancière (2009) explica que

[...] o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro. E ele se torna rastro do verdadeiro se o arrancarmos de sua evidência para dele fazer um hieróglifo, uma figura mitológica ou fantasmagórica. Essa dimensão fantasmagórica do verdadeiro, que pertence ao regime estético das artes, teve um papel essencial na constituição do paradigma crítico das ciências humanas e sociais. A teoria marxista do fetichismo é seu testemunho mais fulgurante: é preciso extirpar a mercadoria de sua aparência trivial, transformá-la em objeto fantasmagórico, para que nela seja lida a expressão das contradições de uma sociedade (RANCIÈRE, 2009, p. 50-51)

Tal processo de ruptura tem um marco importante pelo fato de que, em certo momento, na arte, como explica Arthur Danto (2008), o repulsivo passa a tomar o lugar daquilo que era considerado o gosto. Não só o gosto pessoal, mas algo imposto como universal. O autor explica que, no século XVIII, o gosto era um conceito normativo, em um cenário cujo qual a disciplina da estética era dominante. Consoante Danto (2000, p. 15), “o gosto era essencialmente conectado com o conceito de prazer, e o próprio prazer era entendido como uma sensação subordinada a graus de refinamento”. O autor se refere a Immanuel Kant, sobre o conceito de que se algo é belo, todos o devem julgar assim.

Um dos movimentos-símbolo desse lugar do repulsivo foram as obras denominadas *vanitas*, nos séculos XVI e XVII, marcadas por imagens que remetiam à efemeridade da vida, a insignificância da experiência terrena e à futilidade da vaidade, entre outras abordagens. Os motivos *vanitas* foram comuns na arte funerária medieval e traziam, em geral, representações de caveiras, de frutas apodrecidas ou relógios e ampulhetas (simulando a brevidade do tempo). Os principais pintores do movimento foram Pieter Claesz (1597-1661), Simon Renard de St. André (1614–1677) e Antonio de Pereda Y Salgado (1611-1678). Antonio, espanhol e barroco, buscava retratar nos objetos a natureza morta como, por exemplo, no quadro “Alegoria de Vanitas” (figura 3).



**Figura 3 – Tela “Alegorias de Vanitas”, óleo sobre tela**



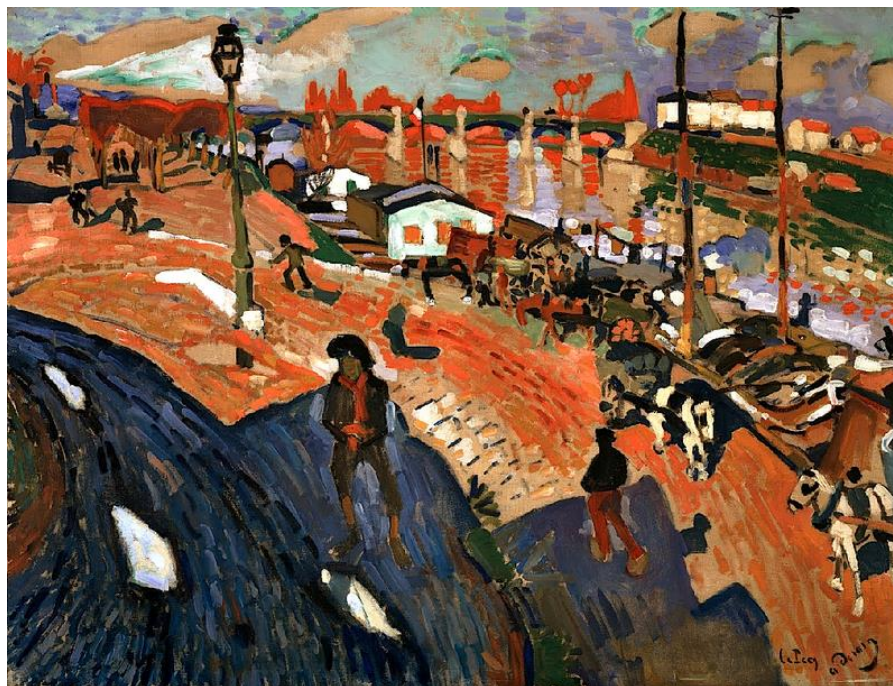
**Fonte: site do *Kunst Historisches Museum Wien*. Acesso em: 12 mai. 2018**

A utilização dos motivos fúnebres nesse período já dava lugar à repulsa por parte dos espectadores. Críticos da época alegavam, ainda, que, se a arte era logicamente incapaz de ser ofensiva, tudo que ofendesse alguém não poderia ser considerado, de fato, arte. Assim, durante largo tempo, a prática estava atrelada à ideia e aos imperativos do iluminismo, como um ofício dedicado à produção de beleza (DANTO, 2008).

É, contudo, no início do século XX, que novos trabalhos e conceitos chegavam para quebrar ainda mais o conceito de belo, com técnicas abstratas e mais complexas do que o retrato que ornava paredes dos palácios reais. Entre estes está o fauvismo, primeiro e um dos mais breves movimentos de vanguarda da arte moderna no logo no início do século. O fauvismo se instala, justamente, em um período de grandes revoluções tecnológicas, como o rádio e o automóvel. Artistas como Henri Matisse (1869-1954), autor de “Femme au Chapeau” (1905); Maurice de Vlaminck (1876-1958), que assina “Man Smoking a Pipe” (1900); e Paul Gauguin (1848-1903), com a tela “A Siesta” (1892) marcaram o período e inauguraram um dos primeiros salões com essa perspectiva de arte. Segundo Stephen Farthing (2011), em relação à denominação do movimento, o *fauve* (que significa fera ou selvagem) foi atribuído por críticos como Louis Vauxcelles por “rejeição às pinceladas vigorosas, falta de nuance e uso estridente e não naturalista das cores (FARTHING, 2011, p. 370). Como exemplo dessa arte, destaca-se

a pintura “The Bridge at Le Pecq”, 1904, assinada por André Derain (1880-1954) (figura 4), outro artista-símbolo do fauvismo.

**Figura 4 – Tela “The Bridge at Le Pecq”, por André Derain**



**Fonte - Google Arts & Culture. Acesso em: 14 mai. 2018**

Outro movimento artístico marcante dessa ruptura foi o cubismo, que surgiu em Paris nas primeiras duas décadas do século XX. Esta arte foi encabeçada por dois ícones da pintura mundial, Georges Braque (1882-1963), autor de “Bouteille et jornal” (Le Guéridon) (1911); e Pablo Picasso (1881-1973), com as reconhecidas telas “Guernica” (1937), “Buste de Femme” (1953), entre tantas outras. Encantados pelo trabalho do artista pós-impressionista Paul Cézanne (1839-1906), que assina “La Maison du Pendu” (1873) – fazendo uma ponte entre o impressionismo e o cubismo – Braque e Picasso passaram a adotar uma abordagem plana e abstrata, usando como principais formas em seus trabalhos o cone, o cilindro e a esfera, em tons e cores naturais terrosas (FARTHING, 2011). Entre 1907 e 1912, ambos criaram os considerados primeiros quadros cubistas analíticos, em estreita colaboração.

Farthing (2011) explica que esses quadros tratavam as experiências para identificar não só como os olhos captavam essas imagens, mas também como o cérebro as processava.

Os artistas decompueram intelectualmente as estruturas a fim de analisá-las e recriá-las. O resultado foi uma série de pinturas que retratava o mundo como ele jamais havia sido visto. Pintando de forma tonal, usando cinza, preto, azul, verde e ocre, eles construíram imagens austeras que apresentavam visões complexas e múltiplas de um objeto reduzido a planos sobrepostos opacos e transparentes. Nessas imagens, frias e achatadas, as formas naturais eram reduzidas a figuras geométricas, em especial esferas, cilindros e clones (FARTHING, 2011, p. 388).

Considerada a primeira pintura cubista, *Les Femmes d'Alger (O Grande Quadro)* (1907) (figura 5), assinada por Picasso, teve uma leitura radical e uma recepção bastante hostil da crítica. A materialidade retrata cinco prostitutas em um bordel de Barcelona e, embora possa parecer, não foi o tema que chocou o público, mas, sim, o estilo aplicado (FARTHING, 2011).

**Figura 5 – Tela “Les Femmes d'Alger”, por Pablo Picasso**



**Fonte - site do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque). Acesso em: 2 jun. 2018**

Também em destaque, nesse período, esteve o futurismo, marcado por artistas que refletiam sobre o ritmo da tecnologia e seus impactos na sociedade, como o aeroplano e as comunicações sem fio. O futurismo, conforme Farthing (2011), surge como um movimento de

vanguarda italiano, mas que se espalha no eixo Moscou – Nova Iorque com bastante intensidade. Em 1909, o poeta italiano Filippo Marinetti (1876-1944) publicou, no jornal *La Gazzetta del'Emilia*, o “Manifesto Futurista”<sup>19</sup>, no qual declarava que “devemos cantar o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade” (apud FARTHING, 2011, p. 396). Rapidamente, outros artistas se juntaram ao movimento, tais como os pintores Umberto Boccioni (1882-1916), Giacomo Balla (1871-1958) e Carlo Carrà (1881-1966), entre outros. Como grande objetivo, o grupo buscava fazer com que os italianos parassem de lembrar o passado de maneira nostálgica e celebrassem a vida moderna, refletindo, principalmente, sobre a industrialização. Um dos principais efeitos que os artistas almejavam era o de criar uma noção de velocidade, usando pequenos toques de cor para combinar a imagem opticamente, em vez de misturar pigmentos de maneira física. Um exemplo é o óleo sobre madeira “Speeding Automobile” (1912), de Giacomo Balla, do acervo que se encontra no MoMA, em Nova Iorque (figura 6).

**Figura 6 – Tela “Speeding Automobile”, por Giacomo Balla**



**Fonte - site do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque). Acesso em: 2 jun. 2018**

Segundo Danto (2008), apologistas do modernismo presumiram que estes novos trabalhos – cubismo, fauvismo e futurismo – seriam considerados belos, como se a gratificação

---

<sup>19</sup> Nota minha: o Manifesto Futurista, assinado por Filippo Marinetti, está no apêndice III dessa tese, ao final do documento.

do gosto fosse sempre o destino da arte, “por mais revolucionários que fossem seus meios” (DANTO, 2008, p. 17).

Um dos artistas mais disruptores do gosto na arte, no entanto, faz jus ao modelo de inserir o repulsivo no repertório artístico contemporâneo. Marcel Duchamp, poeta e escultor francês, tentou introduzir seu famoso urinol como obra de arte na Exposição dos Artistas Independentes em Nova Iorque, em 1917. A obra estava assinada e datada por um pseudônimo: R. Mutt, 1917. Danto (2008) afirma que, enquanto alguns artistas sustentavam a beleza com um significado, Duchamp estava engajado com a deposição do gosto como um imperativo artístico. Surgia com esse artista o efeito *ready-made*, “destinado a exemplificar a mais radical dissociação entre estética e arte” (DANTO, 2008, p. 21). Na obra *Cartas de Duchamp a Hans Richter* (1962), Duchamp escreveu: “eu joguei o urinol nas suas caras como um desafio, e agora eles o admiram por sua beleza estética”. Danto (2008, p. 23) explica ainda que um aspecto forte do gesto determinado de submeter o urinol era ‘deseuropeizar’ a arte americana – “fazer com que os americanos apreciassem suas próprias realizações artísticas”. Isso significava que os americanos tinham que ver o artigo de banheiro como arte, mas não necessariamente como belo, do modo como obras de arte vinham convencionalmente sido vistas.

Seu objetivo não era simples travessura, a piada era intelectual demais para isso. Era, como se dizia, para trazer ao nível da consciência o grau em que a estética do gosto tinha definido a essência da arte. Era o momento de os artistas americanos romperem sua dependência conceitual com a Europa, e afirmarem suas verdadeiras realizações como americanos. Seu esforço residia em restabelecer os vínculos entre vida e arte, e isso foi seu legado ao *avant-garde* (DANTO, 2008, p. 23).

Esse autor considera, ainda, que, após Marcel Duchamp, a arte poderia ser feita de qualquer coisa, pois a era do gosto pela arte havia chegado ao fim. Inúmeros grupos artísticos compartilhavam a ideia de que era preciso preencher uma espécie de lacuna entre a arte e a vida.

Nesse mesmo contexto surge, na década de 50, a chamada *Pop Art*, que “recusava-se a apoiar a distinção entre artes plásticas e arte comercial, ou entre alta e baixa arte” (DANTO, 2008, p. 24). Esse conceito – *pop* – foi utilizado pela primeira vez em uma produção assinada por Richard Hamilton, intitulada “O que é que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?”, exibida na Galeria Whitechapel, em Londres, em 1956. Na imagem, em meio a objetos comuns nos lares (televisor, abajur, carpete), um homem, fisiculturista, carrega, próximo à genitália, um pirulito imenso com o escrito “*pop*”. Consoante Farthing (2011), Hamilton era membro de um movimento informal de críticos, arquitetos, escultores e

acadêmicos britânicos que se reunia para discutir o interesse comum pela cultura de massa americana contemporânea, incluindo música e histórias em quadrinhos, por exemplo. Um dos ícones da *pop art* é Andy Warhol (1928-1987), que assina “Lata de Sopa Campbell” (1964) (figura 7), hoje exposta na Galeria Leo Castelli, em Nova Iorque.

**Figura 7 – Tela “Lata de Sopa Campbell”, por Andy Warhol**



**Fonte – site *The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts*. Acesso em: 13 jun. 2018**

Danto (2008, p. 25) explica a representação e a concepção de arte naquele momento, quando questiona: “o que poderia ser mais significativo que materiais de construção, produtos enlatados, brinquedos de criança – ou ainda cozinhas e banheiros reluzentes – artigos de consumo contra os quais a próxima geração iria se voltar com tanta veemência?”

Assim, o autor completa que

[...] eu via como tarefa da Estética mostrar e distinguir obras de arte de coisas reais, quando não havia mais nenhuma diferença palpável entre elas, como no caso das “Brillo Box” de Warhol e das embalagens comuns em supermercados e depósitos. Mas aquela questão jamais poderia ter sido imaginada se não houvesse a revolução do avant-garde baseada e inspirada em Duchamp (DANTO, 2008, P. 25).

O urinol de Duchamp, assim, abre as fronteiras entre a arte e a vida. No entanto, o fato de se tratar de uma verossimilhança faz com que os objetos retratados em inúmeras práticas artísticas venham carregados de uma perspectiva ficcional, que abre a imaginação e permite um passeio transcendente por nossa alma.

Diferentemente da história contada a partir de fatos verídicos (não que a arte não possa ter como gatilho um fato de natureza real, como é o caso dos trabalhos de Alejandro), a ficção que permeia a construção artística é literalmente uma tela em branco pronta para receber diversas nuances. A diferença entre relatar fatos verídicos e construir uma ficção é fundamental para compreendermos muitos movimentos da arte, principalmente os da contemporaneidade. Anne Cauquelin (2005, p. 62) ensina que "a história repete o mais exatamente possível, é guiada pela preocupação com a verdade. A ficção, por sua vez, não repete, ela compõe, e sua preocupação é com o verossímil, não com a verdade". Isso não quer dizer, obviamente, que a construção artística mascare a realidade. Ela apenas traz novas interpretações possíveis, calcadas na mente e no coração do artista e de quem visualiza a obra. A autora completa que

[...] a história dá um contra-exemplo: quer seja em verso, quer seja em prosa, ela só fala do que já aconteceu, ao passo que a poesia (a ficção) fala do que vai acontecer, do possível. Com isso, há mais filosofia na ficção – pois essa trata do geral, de uma soma de ações possíveis – do que na história, a qual versa apenas sobre o singular, o particular, e faz a descrição dos acontecimentos (CAUQUELIN, 2005, p. 63)

Em meio a todos esses elementos ficcionais, o atual momento da arte muda também a nossa perspectiva sobre o próprio artista, visto por muitos como um ser que não terá sucesso ou garantias em sua vida (materiais, principalmente) se quiser “viver da arte”. O artista que habita o imaginário de muitas pessoas ainda é aquele ser sonhador, um louco sem morada, um ser que não se encaixa nos relógios-ponto que coordenam o tempo e o fazer como ofício reconhecido na sociedade. Passa longe do ser com profissão estabelecida e chancelada pelas esferas sociais. Não pode sequer tirar o sustento de sua arte, um nômade sem certezas.

Entretanto, do estereótipo cristalizado na cultura, emerge a figura do artista que começa a quebrar também as certezas cristalizadas sobre o fazer da arte. O chamado “fazedor de mimeses” (uma referência à Platão) promove uma ruptura no estigma de que cada um tem um lugar a ocupar, principalmente no campo do trabalho e, a este lugar, deve delimitar o seu fazer. Rancière (2009, p. 64) completa que “ele constitui uma cena do comum com o que deveria determinar o confinamento de cada um ao seu lugar. É nessa re-partilha do sensível que consiste sua nocividade”. Todas as normativas anteriores deste período, que inclusive colocavam a arte

mais ligada ao *tekhné* (à técnica) acabam sendo desconstruídas no regime estético das artes, quando tira essa técnica de um espaço de imposição de matéria inerte e dá ao artista o “tempo” de estar nas discussões públicas e nas identidades dos cidadãos (RANCIÈRE, 2009). A arte nos transporta para outro lugar, um lugar que interrompe as afecções da alma, esses assombros de crise, todas as desgraças que nos acometem (CAUQUELIN, 2005).

Feita essa breve explanação, que recorda os momentos de disrupção da arte nos últimos 100 anos, gostaria de abordar, de agora em diante, alguns aspectos sobre a quebra do paradigma do acesso: uma arte que é para todos, assim como todos estão para a arte. O objetivo é o de refletir sobre as condições estabelecidas nas últimas décadas sobre o fazer artístico e sua difusão, bem como analisar como e em que aspectos a arte se coloca como acessível na atualidade.

## **2.1 Dígame la galería que frecuentas y yo te diré quién sos vos**

Nesses tempos de múltiplas artes, algumas com exposição gratuita, ainda existe o estigma de que o acesso não é para todos e, sim, para poucos. Desde que dei início a essa pesquisa, procuro frequentar com mais afinco galerias e museus, com o interesse de fazer uma imersão mais qualitativa no universo da arte. Com essa finalidade, também visito páginas virtuais de grandes artistas e de pequenos artesãos. No entanto, confesso: até que fizesse uma imersão nesse universo, nunca fui uma *habituée* do circuito. Depois de muitos anos frequentando museus e galerias apenas nos passeios da escola, é que me interessei, de fato, em explorar exposições diversas em locais consagrados como o Santander Cultural, em Porto Alegre. Lembro-me bem que a primeira exposição conferida no local foi a de Vik Muniz, que faz uma crítica em relação ao consumo de lixo de forma não-consciente, em uma abordagem artística, a partir de sucata. Vik foi também protagonista do documentário “Lixo Extraordinário”, sobre o trabalho do artista com os catadores de recicláveis no aterro de Jardim do Gramacho, produção premiada no Festival de Sundance (EUA) e no Festival de Berlim (Alemanha).

Porém, existe uma razão maior para um distanciamento de espaços culturais nos últimos anos, um complexo de inferioridade na minha relação com a arte: quem era eu, que estofo cultural teria e que tipo de espírito crítico poderia utilizar para acessar uma galeria? O que poderia comentar com as pessoas posteriormente? Deveria saber elencar todas as referências possíveis daquela manifestação? Essa aura que envolve os espaços dedicados à apreciação tem



uma razão de existir, embora muitas pessoas não se atrevam a experimentar o passeio por medo de não serem aceitas por elas mesmas nesse circuito. O conceito fechado e exclusivo de espaços consagrados vem se alterando nos últimos anos com o auxílio de meios mais democráticos de acesso, tais como a popularização de determinados mecanismos como as redes sociais e as intervenções artísticas na rua, por exemplo.

Além de suas bases físicas, espaços como o *Metropolitan Museum* e o *The Museum Of Modern Art* em Nova Iorque, o *Musée du Louvre* em Paris ou o *Museum Rijswijk*, em Amsterdam, entre tantos outros, fazem uso de *fanpage* no Facebook ou de *sites* para atrair visitantes, como também discutem acerca da arte e de sua valorização. A página do *Louvre* no *Facebook*, por exemplo, conta com aproximadamente dois milhões e 500 mil seguidores, atualizando constantemente suas atividades, seja postando curiosidades ou chamando mais visitantes ao local. Em situações semelhantes estão artistas não tão consagrados, que aproveitam determinado grau de gratuidade as redes para divulgarem sua arte. Na falta de uma oportunidade em grandes galerias, ou mesmo reforçando a participação em mostras consagradas, o espaço virtual é uma importante vitrine, por certo. E quem pode regular o que pensamos sobre a arte quando está tão popularizada, tão horizontalmente difundida? Faço aqui uma breve retomada sobre quem teve acesso – e como – à arte ao longo da história.

Se, nos séculos passados, o artista era contratado para criar para a realeza ou para expor toda sua exuberante obra em capelas nos grandes centros culturais, hoje esta cultura está bastante descentralizada e permeando territórios por todo o mundo. Em contexto histórico, pode-se dizer que, no final do século XX, a arte já se apresentava como uma das principais economias globais, sem que isso representasse degradação cultural (RAMOS; BUENO, 2001). Mercado e Estado se uniram para propagar o ramo cultural, e a gestão do Estado ocorria antes da década de 1960 - quando houve consolidação desse mercado - em caráter intervencionista, orientando as produções. Atualmente, na maioria dos países, essa ação do governo se limita ao papel de parceiro, fornecendo subsídios e suporte, sem interferir diretamente nos conteúdos (*eu disse governos e não movimentos isolados que carimbam uma exposição queer<sup>20</sup> como algo horrendo*). No Brasil, são exemplos desse tipo de fomento a Agência Nacional do Cinema

---

<sup>20</sup> Nota minha: a *QueerMuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* foi uma exposição bastante polêmica no ano de 2017. Com um espaço privilegiado no Santander Cultural, museu de Porto Alegre (RS), foi censurada e retirada do local a partir de manifestações contrárias que se espalharam pelas redes sociais. Os opositores alegavam que a arte do acervo fazia apologia à pedofilia, pornografia e à zoofilia, além de desrespeito à figura religiosa. O caso teve o envolvimento do Ministério Público Federal, que chegou a indicar que a exposição fosse reaberta por entender que não houve configuração de crime, o que acabou não ocorrendo. Um ano depois, a *QueerMuseu* reabriu no Parque Lage, Rio de Janeiro, entre os dias 18 de agosto e 16 de setembro de 2018.

(Ancine) e a Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet). No âmbito pós-guerra, principalmente nos Estados Unidos — pós-década de 1960 — a expansão da cultura passou a ser organizada com outras bases. Como afirmam José Ortiz Ramos e Maria Lúcia Bueno (2001, p. 11), a globalização cultural tem base em um importante movimento, quando “no âmbito da cultura contemporânea, houve uma multiplicação dos campos de produção em diferentes regiões do planeta, que redundou na desterritorialização da indústria cultural”. Se, anteriormente, os colecionadores (que pagavam milhares ou milhões de dólares por um único quadro) detinham esse consumo, vangloriando-se de sua posse disputada, cada vez mais o circuito da arte está mais fluido.

Segundo Ramos e Bueno,

No contexto atual, o mercado privado de colecionadores passa adquirir um caráter secundário, à medida que a produção contemporânea, obedecendo a mesma lógica presente nos cinemas e nas salas de concerto, torna-se objeto de um consumo puramente simbólico, com o espectador pagando um ingresso para ver a exposição, mas sem deter a propriedade privada das obras (RAMOS;BUENO, 2001, p. 15).

Com o acesso mais popularizado, o próprio conceito que impunha a minha entrada em uma galeria começa a ser questionado com mais força. Se antes os críticos e curadores dos museus detinham esse conhecimento e eram aptos a criticar/opinar sobre uma obra, hoje essa atuação é muito mais ampla e pública - portanto, acessível. Isso naturalmente não diminui o papel do curador, mas abre uma frente de interpretações múltiplas quando não há acesso a ele. Nesse ambiente de troca constante, em que as significações se imbricam, segundo Cauquelin (2005, p. 76), "não é mais a obra que apresenta os traços característicos da arte, é a reflexão a seu respeito que pode ser considerada estética". Esta reflexão se torna a própria obra e se estabelece tal como, porque não se trata de uma relação causal com o objeto, mas, sim, um julgamento reflexivo. A arte, assim, inscreve-se cada vez mais em um espaço coletivo, em locais que permitem e buscam parceiros e criam condições inéditas de recepção com o fomento da inteligência distribuída. Por tudo isso, "é uma arte participativa, excêntrica, pouco segura, que escapa ao controle social e à autoridade do sistema da arte", como afirma Maria Amélia Bulhões (2012, p. 57). Com isso, cada vez mais o espaço que antes era restritivo passa a ser mais democrático, delineando o fomento à cultura em qualquer camada social.

## 2.2 Interacción: ya sé quién sos, ahora decime a qué vino

No primeiro momento em que vejo a imagem de *Equilibrio*, de Alejandro Pasquale, ocorre-me que gostaria de estudar, como pesquisadora, o efeito imediato que aquela obra causa em mim no instante em que a vi. Depois, avalio que essas percepções são de ordem mais coletiva, compartilhada, demorada. Compreendi que as múltiplas sensações que estavam ligadas ao processo de sentir e significar, permeado por inúmeras contaminações, faz parte de um mecanismo que não diz respeito a uma conclusão sobre o que vi e vejo em toda a série de *Universo Paralelo*: muito pelo contrário, é uma abertura inesgotável, um reconstruir constante. Por que me limitar a entender a obra em sua totalidade, categorizando-a em um lugar comum? Entendo esse efeito fazendo analogia ao seguinte cenário: se inicialmente meu objetivo era o de compreender como a obra me afetou como uma onda, hoje esse processo de pesquisa se estabelece na compreensão não de como essa onda chegou, mas como se tornou reflexo daquela essência na vida de Alejandro Pasquale. Cauquelin (2005, p. 96) lembra que "[...] a ideia de obra é inesgotável, e se nos detivermos na primeira evidência a seu respeito, no que cremos compreender como fato óbvio, correremos o risco de passar ao largo de sua significação”.

No jogo da interação entre aquele que vive e constrói a arte (artista), a arte (manifestação pictórica) e o(s) indivíduo(s) (por ordem fenomenológica), todos têm participação ativa, em um jogo de representação constante. Os múltiplos atravessamentos que ocorrem já não mais permitem leituras isoladas e individuais, pois somos construídos por outras leituras, outras interpretações. Essa imensidão de possibilidades contamina a todos, permitindo, pela abertura de interpretações possíveis, constantemente colocadas a público, transformam o mundo em um organismo vivo, em constante expansão, cuja leitura depende da nossa constante representação (CAUQUELIN, 2005).

Os espaços de interação possíveis passam a ser, então, a sala do médico colecionador; a galeria Quimera, em Buenos Aires, onde Alejandro costuma expor seus quadros; as imagens reproduzidas e afixadas no mural de cortiça em meu escritório; sua *fanpage* no Facebook; a conversa no espaço de conforto do trabalho ao server uma xícara de café. Nestes múltiplos ambientes, a crítica passa a ser aberta, dividida, e não mais restrita ao trabalho de críticos fundamentados para essa função. A crítica, como teorização da prática, aliás, existia no século XVII desde os primórdios da Academia Real. Era utilizada para diferenciar artesãos de pintores e escultores. Para isso, foi necessário que um discurso teórico pudesse ser instituído, pois a teoria dava *status* de culto ao trabalho desempenhado por artistas protegidos pelo poder real (CAUQUELIN, 2005). Com o passar dos séculos, e mais recentemente com esse poder de

opinião aberto ao público, a arte passou a ser um receptáculo de ideias diversas, em que a crítica tradicional acaba perdendo espaço.

Se os processos de interação se transformaram com o tempo, acredita-se que a produção da arte em si, ainda que com movimentos de resistência pela arte contemporânea, continue respondendo a um processo de hierarquia que, por sua vez, responde ao constructo de sistemas sociais distintos: o da arte erudita e o da indústria cultural. Percebe-se que, embora tenha ocorrido uma explicação plausível de acesso à arte de Alejandro para a compreensão da sensibilidade de sua obra, essa se deu em um campo bem hierarquizado socialmente: na casa de um médico argentino, colecionador de obras de arte, morador de um bairro de classe alta em Buenos Aires, admirador de obras clássicas. Talvez a arte de Alejandro tivesse efeito semelhante se admirada da perspectiva das paredes do metrô portenho, mas a aura que a envolvia, construída pelo ambiente, pela música ao fundo, tudo isso estava bem marcado naquele momento. E passava longe de um acesso popular: o efeito de sentido, naquele contexto, apontava a uma enorme intimidade.

Consoante Pierre Bourdieu (2015), referindo-se à economia das trocas simbólicas, houve um tempo – durante a Idade Média – em que a vida intelectual e a artística estavam sob a tutela de instâncias de legitimidade como a aristocracia e a Igreja. Aos poucos, essas instâncias foram se libertando desse “domo”, levando à constituição de um público que, mais que condições de independência econômica, deu aos produtores de bens simbólicos um princípio de legitimação paralelo (BOURDIEU, 2015).

Ao mesmo tempo ocorreu, como observa o autor,

[...] a multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural, como por exemplo as Academias, os Salões (onde, sobretudo no século XVIII, com a dissolução da corte e da arte cortesã, a aristocracia se mistura com a intelligentsia burguesa e passa a adotar seus modelos de pensamento e suas concepções artísticas e morais) (BOURDIEU, 2015, p. 100)

Com isso, fundamenta-se o campo artístico autônomo que tem início na Florença do século XV com a afirmação de uma legitimidade propriamente artística, ou seja, quando os artistas passam a legislar sobre o campo da forma e do estilo, deixando de lado exigências e interesses religiosos ou políticos. Estabelece-se, aqui, o movimento renascentista, com uma revolução artística de novas técnicas, sobretudo a da perspectiva. Um período de progresso e realizações nos campos da arte e da literatura, com a valorização do homem e da natureza, minimizando o divino e o sobrenatural que marcaram a Idade Média. Artistas como Leonardo

da Vinci (1452-1519), Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564), Rafael Sanzio (1483-1520) e Ticiano Vecellio (1488-1576) se destacaram, com o jogo de luzes e sombra e o efeito de real.

Os séculos que se seguiram trouxeram o desenvolvimento de uma indústria cultural que, de acordo com Bourdieu (2015, p. 102) “coincide com a extensão do público resultante da generalização do ensino elementar, capaz de permitir às novas classes (e às mulheres) o acesso ao consumo cultural (por exemplo, através da leitura de romances)”. Formam-se, assim, dois campos específicos: o da produção erudita, que produz bens culturais e o instrumento de apropriação destes bens, destinados a um público de produtores de bens culturais (pares e concorrentes); e o campo da indústria cultural especificamente organizado, que objetiva a produção de bens culturais destinados ao grande público que não os produz, que podem ser recrutados em todas as classes sociais (BOURDIEU, 2015).

Verifica-se que, mesmo com os movimentos coletivos de acesso à arte, os locais destinados à exposição de obras artísticas — que não a casa de um médico argentino colecionador de obras de arte — são, em grande parte, os museus espalhados pelo mundo. No Brasil, especificamente, estes locais enfrentam nos últimos anos dificuldades financeiras e, também, pelo baixo movimento registrado. A Fundação Iberê Camargo (FIC), localizada em Porto Alegre, por exemplo, reduziu os dias de abertura na semana a três a contar de agosto de 2016. Um dos motivos alegados pela direção da casa foi a redução drástica de investimento via Lei Rouanet, que sofre impacto nos repasses desde 2008. Em entrevista<sup>21</sup> ao Jornal Zero Hora de Porto Alegre em janeiro de 2017, o atual diretor da FIC aponta, no entanto, que a crise que pode fechar a fundação trouxe também a reflexão sobre um reposicionamento da casa, que quer perder seu ar elitista e dialogar mais com a comunidade. Essa imagem “elitista” mencionada pelo diretor da fundação traduz o arquétipo mencionado por Bourdieu (2015) a respeito do que refletem as obras produzidas no interior de um campo erudito. São obras consideradas inacessíveis, de difícil contemplação, voltadas a um público seletivo não inserido nas esferas sociais mais populares, principalmente no que se refere à exclusão sistêmica promovida pela má gestão dos espaços artísticos no Brasil.

---

<sup>21</sup> Entrevista ao Jornal ZH, de Porto Alegre. Disponível em : <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/arte/noticia/2017/01/fundacao-ibere-camargo-organiza-forca-tarefa-para-superar-criese-e-aproximar-se-do-grande-publico-9087772.html>>. Acesso em: 2 jul. 2017.

Como ensina Bourdieu, “as obras

[...] produzidas pelo campo de produção erudita são obras “puras”, “abstratas” e esotéricas. Por esse motivo, são acessíveis apenas aos detentores do manejo prático ou teórico de um código refinado e, conseqüentemente, dos códigos sucessivos e dos códigos destes códigos (BOURDIEU, 2015, p. 116).

É, talvez, por essa palavra, a sofisticação, que incontáveis pessoas tenham como premissa dizer que são admiradoras de determinada estética, esteja a manifestação na pintura, na música ou na literatura, de ordem mais erudita. Em um levantamento pesquisado por Bourdieu (2015) com diversos públicos, chama a atenção o fato de que muitos operários, questionados sobre seus gostos em relação à arte, mencionaram nomes de grandes pintores sem nunca terem entrado em um museu ou mesmo acessado estas obras (data-se aqui a restrição a redes sociais, por exemplo, uma vez que a obra *A Economia das Trocas Simbólicas* foi escrita originalmente em 1964). Fato é que o gosto ou o consumo simbólico de uma obra erudita continua a legitimar diferenças sociais pelas diferenças culturais. O que significa que, cada vez que menosprezamos um determinado público por seu gosto pelo funk, por exemplo, estamos automaticamente o colocando em uma posição não privilegiada na hierarquia da arte. Como ressalta o autor (BOURDIEU, 2015, p. 131), são “as diferenças que o sistema de ensino reproduz e sanciona, a fim de perceber a contribuição que as instâncias de conservação cultural trazem à conservação social”.

Mais ligados a um campo de produção erudita ou a um campo da indústria cultural, onde artistas promovem atravessamentos diversos para suas obras, democratizando-as, considera-se importante frisar que ambos se encontram e coexistem no interior de um mesmo sistema, que define o lugar que cada um ocupa na hierarquia anteriormente mencionada. Segundo Bourdieu (2015),

[...] a hierarquia propriamente cultural que se estabelece objetivamente entre os dois sistemas de produção, e também entre seus produtos, está sempre se impondo tanto aos produtores como aos consumidores cuja prática e cujas ideologias são comandadas em grande parte pela posição que ocupam nessa hierarquia dos bens que produzem ou consomem (BOURDIEU, 2015, p. 146).

Assim, as classes sociais acabam criando espécies de abismo de acesso a uma arte que, no caso de Alejandro, abarcam esses dois públicos distintos, catalogados em lugares diversos sem um diálogo efetivo em relação a seu domínio cultural. A mesma hierarquização que se coloca na recepção do público de arte, por exemplo, está estabelecida também na curadoria de

editores que recebem manuscritos para publicações em grandes editoras. Antes mesmo de receberem uma obra rascunhada que almeja publicação, os próprios autores já fazem sua pré-seleção do editor, “da tendência literária que ele representa e que talvez tenha guiado sua produção” (BOURDIEU, 2015, p. 162). Conforme o autor, “o ‘destino’ desses manuscritos também é afetado por uma série de determinações, como por exemplo, “interessante, mas pouco comercial” ou “pouco comercial, mas interessante” (BOURDIEU, 2015, p. 162).

A hierarquização social, ressalta Bourdieu (2015), encontra-se fora do campo das artes, como, por exemplo, na escolha da faculdade cursada. Basta perceber o que pesa mais na opção de vestibulandos ao cursar esse ou aquele curso do ensino superior. Segundo uma pesquisa<sup>22</sup> encomendada em abril de 2017 pela Associação Brasileira de Mantenedoras de Ensino Superior (ABMES) e abordada com pais de adolescentes prestes a sair do ensino médio, e considerando a atual crise brasileira, o primeiro fator de escolha acaba sendo o custo – o que vale também para a instituição escolhida – para 19% da população pesquisada. Já o segundo fator é o de peso acadêmico, com 17% da preferência, seguida pelo fator empregabilidade da área para 15% dos entrevistados.

Esse peso acadêmico é mencionado por Bourdieu (2015, p. 166) em relação à hierarquia vigente no campo universitário, “à medida em que nos aproximamos dos estudantes e professores mais amplamente consagrados no plano escolar e daqueles mais favorecidos do ponto de vista de origem social”. Com isso, percebe-se que a posição não só voltada ao mercado de trabalho, mas, também, à reputação acadêmica, constitui um espaço de disputa permeada pelo campo cultural, um divisor de águas sociais.

Elaborado o panorama sobre as relações entre sociedade e arte em seus diversos movimentos e na atualidade, encerro o capítulo proposto para essa compreensão. Para uma estrutura mais eficiente da leitura da pesquisa, faço uso de um quadro síntese ao final de cada capítulo. Trago, assim, um resumo dos autores abordados e os conceitos expostos por cada um.

---

<sup>22</sup> Pesquisa publicada em abril de 2017 no portal Universia. Disponível em: <<http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2017/04/25/1151857/custo-principal-fator-escolha-faculdade-diz-pesquisa.html>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

Autor	Conceito
Ranciére (2009)	Fala sobre a partilha do sensível através da arte. Afirma que o pós-modernismo traz a ruptura de modelos pré-estabelecidos através dos séculos: ocorre a ruína dos sistemas de representação no qual a dignidade dos temas comandava as hierarquias, tais como a tragédia para os nobres e a comédia para os pobres.
Cauquelin (2005)	Aborda as diferenças entre a história e a ficção, essa última, presente na arte. A história repete o mais exatamente possível, é guiada pela preocupação com a verdade. A ficção, por sua vez, não repete, ela compõe, e sua preocupação é com o verossímil, não com a verdade.
Ortiz Ramos e Bueno (2001)	Afirmam que globalização cultural tem base em um importante movimento quando, no âmbito da cultura contemporânea, houve uma multiplicação dos campos de produção em diferentes regiões do planeta, que redundou na desterritorialização da indústria cultural.
Bourdieu (2015)	Traz uma perspectiva histórica do consumo da arte e difere a produção erudita, que produz bens culturais e o instrumento de apropriação destes bens destinados a um público de produtores de bens culturais (pares e concorrentes); e o campo da indústria cultural especificamente organizado, que objetiva a produção de bens culturais destinados ao grande público que não os produz, que podem ser recrutados em todas as classes sociais.

Estabelecido um panorama de como o regime estético da arte e os circuitos de consagração social se transformaram e ainda se transformam, irei me ater no terceiro capítulo aos modos de criação a partir da perspectiva da obra aberta e do processo criativo pela ótica da psicologia e pelos seus atravessamentos com a neurociência. O objetivo é o de compreender como o fazer artístico estabelece um vínculo entre nossas bases neurais e a técnica. Nosso cérebro e nossas mãos em uma sintonia perfeita.



### 3. PROCEDIMIENTO CREATIVO: EL HACER, EL PINTAR, EL MANIFESTAR

O presente capítulo se propõe a discutir o aspecto do fazer da arte pela perspectiva do processo criativo. Trata-se de um arcabouço teórico necessário para a análise abarcada pelo método da crítica genética, pois traz conexões com aquilo que é encontrado no atelier do artista e com a catarse proporcionada pela arte, dentro de uma abordagem mais ligada aos processos envolvidos na criatividade. Para melhor compreender os mecanismos imbricados em nosso cérebro diante deste fazer, elenco na tese autores com o embasamento voltado a esclarecer as áreas conectadas nesse processo, o papel fundamental ou não do estímulo às práticas criativas e a evocação das memórias e do afeto, entre outros.

Além disso, irei discorrer sobre os estados de fruição proporcionados pela arte, o conceito de obra aberta (sempre a um devir) e o texto visual e sua estrutura de interpelação. Ademais, trago à pesquisa alguns autores que abordam a relação do homem com a morte e de como, no caso específico do *corpus* analisado, essa relação foi propulsora de uma mudança técnica e conceitual em um trabalho. A justificativa para tal capítulo é o de uma exposição sobre como o fazer artístico traz, em essência, uma complexidade muito além do que é exposto aos nossos olhos. Uma prática permeada por corpo e transcendência.

#### 3.1 El proceso creativo en la más importante caja de herramientas: nuestro cerebro

Peça a uma criança com pouca idade que desenhe um boneco de neve: suas proporções não serão fieis, seus pés serão feitos de pequenos traços. Olhos, nariz e boca parecerão tudo, menos o que são. A figura, que corresponderá à capacidade criativa e imaginativa do pequeno autor ou da pequena autora e será contrária a qualquer crítica artística, ornará a geladeira de pais e mães orgulhosos. O mesmo acontecerá com o bebê que riscar as paredes recém-decoradas de uma casa com giz de cera. Nesse último caso, uma frase comum é “fulaninho fez arte de novo!”.

A arte pode ser vista por diversas perspectivas na infância. Alguns pais ficarão felizes em ver a capacidade de manifestação da criança tão cedo. Outros irão torcer o nariz e classificar a atitude como de alguém “arteiro ou arteira”. Fato é que a capacidade criativa nos acompanha desde os primeiros anos. Porém, como se manifesta em nosso cérebro em uma perspectiva mais biológica e menos cultural?

Pretendo começar pelo aspecto imaginativo de nossa mente. Muitos acreditam que crianças que nasceram em ambientes onde pais e mães os estimulem constantemente terão mais aptidão às artes que crianças que não recebem estímulo. Seria mais ou menos a lógica do

“exemplo que vem de casa”, em uma maneira vulgar de concepção. É possível compreender, no entanto, que nem sempre essa perspectiva é uma regra. Basta ver a infância de Vincent Van Gogh, que quando criança foi bastante recriminado pelos pais, sentindo-se derrotado diante da vida. Assim, para ele, as pinturas serviram de refúgio a uma realidade na qual não se encaixava. O artista, trancafiado em si em boa parte da infância, transformou-se em um ícone da arte, cuja obra atravessou o tempo. Van Gogh se tornou símbolo de sua afiliação artística, o Impressionismo, e é venerado até hoje pelas brilhantes e reconhecidas pinceladas (“*keep distance!*”, disse o segurança de cenho franzido da *National Gallery*, em Londres, quando me aproximei um pouco mais de “*Os Girassóis*”).

Para Anna Abraham (2016), a abordagem da neurociência cognitiva que se baseava no modelo de que a estimulação dentro do ambiente é percebida pelo organismo que internaliza essa informação, e assim gera uma espécie de resposta com base na contingência da situação, já é um tanto ultrapassada. Segundo ela, “apesar deste modelo representacional em psicologia cognitiva continuar sendo o mais influente ao relacionar as funções psicológicas às funções cerebrais, a utilidade está sendo cada vez mais questionada” (ABRAHAM, 2016, p. 1). Isso significa que, enquanto os defensores da interação com o meio enfatizam a participação do corpo com estímulos enriquecedores, outras abordagens em relação a aspectos mais internalizados ficaram praticamente esquecidas nos estudos relacionados à primeira caixa de ferramentas de qualquer artista (ou qualquer outro ser humano): o cérebro.

Para Abraham (2016),

Embora tais omissões não sejam devidas a qualquer forma de desprezo intencional, mas sejam uma consequência de seguir as tradições e dogmas prevalecentes dentro da disciplina, chegou a hora de considerar genuinamente como nosso engajamento nos reinos de imaginação relativamente complicados, esquemáticos e esotéricos com visões dominantes de como a mente funciona (ABRAHAM, 2016, p. 2).

Uma das críticas ao modelo nasce de uma perspectiva mais *data base* da vida e de nossas relações com o universo psicológico como um todo. Pensemos na quantidade de informações a que temos acesso em nosso dia a dia e nos possíveis estímulos recebidos por um artista como Alejandro Pasquale. Nosso mundo é visual. Ele é baseado em imagens de inúmeras ordens ao nosso redor, de múltiplas referências, que poderiam ser aplicadas em seu trabalho sem nenhuma objeção. Esses dados se fundem com nossa mente todos os dias, até mesmo durante o sono, quando a “caixa” se abre e começa a produzir inquietações no sono mais profundo. Porém, veremos na análise a ser realizada posteriormente, que não é no *outdoor* mais badalado da

Avenida Nove de Julho ou na exposição de qualquer galeria argentina que estão as personagens do artista, sob máscaras intrigantes. Elas habitam um inconsciente mais ancestral, mais visceral.

Esse tipo de pensamento também estaria, de acordo com a teoria, desconectado dos modelos de percepção da mente humana baseados em questionários ou tarefas específicas, quando alguém é posto em determinada ação com variáveis experimentais para chegar a um resultado sobre suas reações. A imaginação, portanto, poderia estar atrelada a um fazer mais livre, independente de estímulo, classificado, para Abraham (2016, p. 2), como “pensamento espontâneo, pensamento independente de estímulo, pensamento não relacionado à tarefa, devaneio ou perambulação mental”. Tais modelos, ressalta a autora, já são discutidos na literatura psicológica e neurocientífica como reflexo das operações da imaginação.

Se psicólogos e neurocientistas deixam a imaginação em uma espécie de segundo plano, a filosofia, por sua vez, se apropria do tema há muitos séculos. Aloíso Ruedell (2013) destaca que a faculdade da imaginação perpassa toda a discussão filosófica e é identificada como a faculdade de pensar. Essa faculdade assume um papel importante pela ótica da hermenêutica, uma vez que a linguagem não é transparente e sempre está situada em um tempo, em um conceito histórico, em um contexto. Para ele, tudo o que lemos, ouvimos ou apreendemos em imagem está atrelado ao imaginar, e através desta imaginação chegamos às mais livres e complexas interpretações. Segundo Ruedell (2013, p. 66), “sua compreensão requer interpretação e certo exercício de imaginação, em direção às circunstâncias particulares que a constituem”. Para ele,

Não é possível compreender um discurso enquanto fato do espírito, sem compreendê-lo também enquanto designação de uma língua. Da mesma forma, um discurso só é compreendido como “extraído da linguagem” na medida em que também for compreendido enquanto “fato do espírito”, que influi na própria constituição de uma língua (RUEDELL, 2013, p. 66-67).

Eis aqui um papel importante relacionado à imaginação: a apreensão do espírito daquele que pinta. Se podemos nos ater à técnica de uma obra em seu uso das tintas, das proporções, das pinceladas ou pelo tempo em que foi elaborada, ou ainda pelas referências que traz de outros mestres da pintura, que papel estamos dando ao espírito ou à imaginação do artista? Que fim carrega a arte se não o de tocar fundo em nossas almas, sensibilizando-nos para o que está além de qualquer materialidade? Que espírito carrega Alejandro em cada imagem, quando dá livre curso à sua imaginação e ao que se passa dentro de si? Até mesmo suas lembranças podem ser

consideradas de cunho imaginativo. Abraham (2016) destaca que “há abundantes evidências mostrando que recordar e conceber são atos de imaginação na medida em que interferem em operações de memória declarativa específicas que envolvem construção ou simulação”.

Cabe, aqui, um esclarecimento em relação à memória declarativa, cujo papel fundamental e central está no hipocampo. Segundo Izquierdo et al. (2013), estas memórias integram um circuito entre o córtex entorrinal do cérebro (localizado mais abaixo, próximo ao cerebelo); o núcleo da amígdala (ao centro e à frente) e diversas áreas corticais distantes (espalhadas pela área cerebral). Os autores esclarecem que o hipocampo, a amígdala e o córtex “recebem também terminações de vias nervosas vinculadas com o afeto, os estados de consciência e o menor ou maior grau de alerta, ansiedade e estresse” (IZQUIERDO et al., 2013, p. 12-13). Acrescentam, ainda, que as vias nervosas envolvidas (a dopaminérgica, a noradrenérgica, a serotoninérgica e as colinérgicas) são as que registram e reagem às emoções e estados de ânimo.

Voltemos à abordagem imaginativa proposta por Abraham (2016). A autora afirma que a imaginação tem um papel fundante em nossa experiência sensorial. É através dela que damos sentido ao que vemos, seja através de uma perspectiva mais convencional ou dando novos olhares ao que está a nossa frente, de modo novo e original. Isso, segundo ela, está para além de uma estimulação física e orgânica de nossos sentidos, pois “também produz imagens mentais, visuais e outras, que é o que nos possibilita pensar fora dos limites de nossa realidade perceptual atual, considerar memórias do passado e possibilidades para o futuro” (ABRAHAM, 2016, p. 4). Tal abordagem poderia explicar porque ficamos horas e mais horas dando sentido individual (também baseado em memórias coletivas) ao que vemos diante de nossos olhos, mesmo que nos digam que aquilo está aparentemente posto e carrega um único significado – o que inúmeras teorias já demonstram ser uma inverdade completa. O sentido mora em cada um de nós, por certo, mas, também, nos habita coletivamente.

Para Bachelard (1961), é necessária, para absorver essas imagens que se formam, a fantasia poética da chama de uma vela, que nos força a imaginar através de um poeta “inflamado” por uma chama que carrega em si um símbolo da poesia. O autor afirma que essa chama nos faz enxergar em primeira mão: em nossas milhares de lembranças, sonhamos pelo eixo de memórias muito antigas, porém ligadas a todos que estão ao nosso redor. Com isso, o sonhador vive em um passado que não é somente seu, mas que habita o passado dos primeiros fogos do mundo. Com a consciência desperta por essa chama, somos capazes de fantasiar e constituir em quadros aquilo que vemos.

## Consoante Bachelard,

O sonhador inflamado une o que vê ao que viu. Conhece a fusão da imaginação com a memória. Abre-se então a todas as aventuras da fantasia, aceita a ajuda dos grandes sonhadores, e entra no mundo dos poetas. Por conseguinte, a fantasia da chama, tão unitária a princípio, torna-se de abundante multiplicidade (BACHELARD, 1961, p. 19).

Ao transformar as próprias lembranças (que também pertencem ao mundo) em manifestações pictóricas, Alejandro também fantasia sobre o que sua infância poderia ter sido, para além do que realmente foi. Essa mente desperta, que ativa suas memórias em imagens enigmáticas e poéticas, recria as possibilidades do mundo vivido pela perspectiva da arte. Unem-se os aspectos do que foi o real passado com as inúmeras possibilidades de infância, adolescência e própria vida adulta. O sobrinho passa a ser personagem das aventuras que lhe são de direito, como o próprio artista relata na entrevista concedida em seu atelier. Bachelard (1961, p. 43) lembra que “sonhando diante da vela, o sonhador devora o passado, recupera-se com o falso passado. O sonhador sonha com aquilo que poderia ter sido. Sonha, em revolta contra si mesmo, com o que deveria ser, com o que deveria ter feito”.

Transformar em arte aquilo que deveria ser sua vida, ou com o que poderia ter realizado, deixa Alejandro no papel de admirador dessa chama que nos faz fantasiar e imaginar. É através da experiência pessoal relacionada à perda do sobrinho que o artista se depara com sentimentos como a tristeza e a solidão. Buscar essa essência anterior, como demonstrarei na análise, é um dos processos criativos que se colocam no sistema complexo e poético da arte: é encarar de frente uma solidão imposta, da qual não pode fugir. Como afirma Bachelard (1961, p. 56), é preciso “imaginar a solidão para conhecê-la, para amá-la ou para defender-se dela, para ser tranquilo ou para ser corajoso. A solidão não tem história. Toda a minha solidão cabe em uma primeira imagem”. O conceito de chama de Bachelard também tem a ver com a vida em si, esse fogo tão forte e ao mesmo tempo tão frágil que um dia se esvai. Diante da chama, o sonhador põe-se a devanear e a meditar sobre a vida e sobre a morte. Ferreira (2013, p. 40), afirma que “a chama, como a vida, depressa se acende e rapidamente se apaga”.

A produção de uma obra carrega esse espírito do artista, um modelo de processo criativo ligado ao que foi vivido e ao que se vive enquanto as pinceladas tomam forma e ganham vida. Uma das características centrais da imaginação, ainda, é que esta faculdade nos permite contemplar além do que está no presente, mas nos deslocarmos ao passado e ao que pode se tornar um futuro (ABRAHAM, 2016).

Nos modelos mentais de imaginação propostos pela autora, em combinação a questões filosóficas e neurocientíficas sobre os processos envolvidos no cérebro, a criatividade está englobada no modelo denominado por ela *Nova Combinação Baseada no Combinatório*, marcado pela abertura, pela novidade e pela descoberta. Neste, a imaginação retira o foco de questões como “o que era” e “o que é” para dar lugar ao “e se” e “o que poderia ser”. Este modelo me parece perfeitamente cabível dentro do contexto do gatilho das obras incluídas no contexto das crianças mascaradas, pois retratam, de certa forma, um imaginário a respeito de um cenário onde o sobrinho do artista não está morto, mas vivo, de alguma forma, nas imagens retratadas.

Abraham (2016) acrescenta que este modelo envolve “a jornada dentro do espaço de possibilidade para ir além do *status quo* e exigem a combinação ou avaliação do conhecimento existente de novas maneiras”. Sendo assim, estão envolvidas, nessa perspectiva, a evolução de um problema (estado inicial) para a solução (estado objetivo) por meio de um curso de ação específico (estado de operações). Embora possa estar de forma comum mais associada à resolução de um problema específico, a arte também se apropria deste modelo, uma vez que, diante de um fato que lhe provoca o gatilho das pinturas (processo interior de luto e de autoconhecimento), Alejandro busca uma espécie de cura ao seu luto (estado objetivo) por meio da ação de pintar, externando o que lhe acomete em primeira instância.

Outro modelo proposto por Abraham (2016) parece se encaixar perfeitamente ao caso, mais voltado à perspectiva fenomenológica – e emocional. Segundo a autora, há um aspecto curioso em relação à arte e ao que ela evoca em sua apreciação: essa manifestação nunca se trata de uma sensação unidimensional. Em vez disso, observa Abraham (2016, p. 9), “passamos por estados de fenomenologia sensorial complexa que são subjetivos e não podem ser totalmente explicados pelas características sensoriais do objeto sozinho”. Estas sensações, tão complexas, podem explicar de certa forma porque algumas músicas, filmes ou produções visuais nos atingem tanto diante de outras, ou mesmo porque um quadro acima da lareira em uma casa qualquer nos provoque um estado imersivo tão complexo e duradouro. Esta complexidade relatada irá atingir uma série de percepções, de ordem afetiva, principalmente, conectando o nosso espírito ao espírito do artista. Trata-se mais do que uma resposta estética de mera apreciação: configura-se em uma interpelação fenomenológica bem mais ampla. O mesmo vale para a via contrária, de quem pinta: sua conexão é estabelecida com seu próprio eu. Um “eu” tantas vezes negligenciado em nossas rotinas, tão voltadas à realidade ao nosso redor.

Não é possível esquecer que, consciente ou inconscientemente, Alejandro cria suas imagens proporcionando uma espécie de enigma a quem as aprecia. Não fica claro ao espectador de sua arte (e não há intenção de que fique) o porquê de as crianças estarem mascaradas e a origem destas formas, bem como quem são as personagens retratadas. Mais uma vez o aspecto imaginativo do modelo *Imaginação de Base Fenomenológica* está envolvido, pois cria uma espécie de quebra-cabeças a quem aprecia, determinando, assim, um desafio perceptivo.

Abraham (2016) esclarece que

O receptor dessas obras experimenta ambigüidade a princípio, mas esse sentimento se dissipa à medida que o significado é derivado da construção de um novo padrão, que surge forjando novas associações entre os poucos ganchos conceituais fornecidos. Esse processo envolve gerar novos significados em um nível diferente, e o sucesso em reunir esse novo posicionamento leva a uma redução na ambigüidade e incerteza, juntamente com um efeito de recompensa correspondente de ter "resolvido o quebra-cabeça" (ABRAHAM, 2016, p. 9).

Os dois modelos apresentados, pertencentes ao campo da neuroestética, englobam os caminhos que envolvem a criação baseada na imaginação, nos pensamentos mais íntimos do ser humano, bem como a resposta cognitiva à produção mencionada. No *corpus* em estudo, compreende-se que ambos os modelos são aplicáveis, na medida em que o artista coloca em seu processo criativo essa conexão com seus afetos e memórias.

Ainda sobre esta caixa complexa chamada cérebro, Vida Demarin (2016) nos diz que, através da arte, podemos registrar ou descrever objetos, eventos ou momentos e, para além disso, expressar sentimentos, opiniões e atitudes. Segundo Demarin (2016), “a neurociência moderna tem o privilégio de investigar os processos de desempenho artístico em um cérebro saudável por meio de técnicas modernas de tecnologia, como a neuroimagem funcional”. Alguns achados neste tipo de exame, realizado em equipamentos de Ressonância Magnética (principalmente a fMRI<sup>23</sup> – *functional Magnetic Resonance Image* ou Ressonância Magnética funcional) apontam para conexões importantes estabelecidas até mesmo dentro do processo criativo.

Um dos pontos iniciais é a estimulação deste processo através da música. Como explicam Demarin (2016), muito antes de qualquer ideia moderna sobre a relação da música

---

<sup>23</sup> O Instituto do Cérebro do Rio Grande do Sul (INSCER), vinculado à Pontifícia Universidade Católica (PUCRS), onde por quatro anos exerci a função de coordenadora de comunicação, possui um aparelho de ressonância magnética habilitado a tal tipo de exame. Em um futuro projeto de pós-doutorado, pretendo expandir o estudo através de exames como este, compreendendo as ativações cerebrais envolvidas no fazer artístico e na recepção/apreciação da arte.

com nosso cérebro, Pitágoras, já no século VI a.C, analisava melodias agradáveis e como essa harmonia se integrava à harmonia das funções corporais. Milhares de anos depois, a técnica *fMRI* permite visualizar em imagem o que a música provoca no cérebro humano. Os autores relatam que a musicalidade é capaz de atingir e estimular regiões específicas do cérebro, afetando diretamente processos responsáveis pela memória, pelo controle motor, de tempo e de linguagem.

De acordo com a autora,

Estudos de ressonância magnética mostraram reorganização do córtex motor e auditivo em músicos profissionais. Existem outros estudos que analisam as alterações nos níveis séricos de neurotransmissores e hormônios em correlação com a música. Com base na experiência e nos resultados de numerosos estudos, é mais fácil entender que a música é biologicamente uma parte da vida humana e não apenas esteticamente (DEMARIN et al., 2016, P. 344).

Em relação ao processo criativo nas artes como um todo, Dahlia Zaidel (2013, p.133) dirá que a criatividade artística é especial em meio à criatividade em geral, pois “arte, talento artístico e habilidade estão criticamente entrelaçados na fórmula artística”. Para ele, a arte, assim como qualquer outra prática criativa, encontra-se em nossa herança genética, incluindo os animais que convertem problemas em soluções simples e mecânicas. Em relação à neuroanatomia e ao talento, Zaidel (2013) relata que o talento é uma habilidade inata de representar ideias em um mundo representacional. Ele ensina que há níveis diferentes de talento, como o de um artista amador, recém iniciado em sua carreira e o de nível profissional, associado a artistas como Alejandro Pasquale. No entanto, diferentemente do que pensa a maioria, a questão genética não está presente no sangue de alguém e, portanto, não passará para filhos e netos de um artista puramente pelos laços familiares.

Zaidel (2013, p. 137) explica que “a herança de talento não é linear: artistas altamente talentosos, por exemplo, não necessariamente transmitem seus "genes de talento" para seus filhos”. Ademais, existe uma abordagem bastante interessante referente ao livre pensar e criar na teoria de Zaidel (2013) que parece perfeitamente cabível ao *corpus* em questão: a de que artistas são seres mais livres de amarras, horários e comprometimentos ou mesmo de uma porção de regras rígidas impostas por investigações científicas. Alejandro conduz seu trabalho com muita responsabilidade e esmero (veremos mais à frente, na análise) e é um ser com liberdade para criar. Sua rotina inclui um mate pela manhã, o cursor da música e seus pincéis, em sincronia com o tempo que tiver que levar. Não existem encomendas com data de validade prestes a expirar. Seu trabalho não é uma tarefa para dali a poucos dias, marcada pelo estresse



e pela incapacidade diante de uma organização das demais atividades. Zaidel (2013, p. 143) ressalta que “artistas de sucesso são livres para deixar suas mentes soarem, e isso, em combinação com seu talento e inteligência, permite que alguns deles experimentem e produzir obras altamente originais”.

Com isso, complementa a autora,

Consequentemente, os artistas têm maior liberdade em expressar e explorar limites da criatividade. Em última análise, a arte em todos os seus formatos - literatura, poesia, música, pintura, filme, escultura, dança, teatro ou fotografia – reflete a mente do artista, se ele ou ela tem um cérebro normal ou é um autista savant, uma pessoa com demência frontotemporal, um paciente que tinha unilateral curso, ou um artista excepcional [...] O estúdio do artista, seja qual for e onde quer que seja, é onde o trabalho da mente criativa é continuamente testada (ZAIDEL, 2013, p. 143)

A teórica traz ainda outra abordagem interessante em relação ao processo criativo, pautado pela ótica da neurociência/neuropsicologia: a de que a obra resulta de um processo que computa desvios aos padrões neuronais, com o que ele determina ser um circuito não-linear em relação a aspectos elétricos e químicos, sendo que a criatividade não estaria relacionada apenas a um único circuito neuronal. Isso explicaria o fato de indivíduos com lesão cerebral como Parkinson ou mesmo com transtorno do espectro autista continuarem a produzir arte com criatividade relativizada (ZAIDEL, 2013). Em conclusão e consoante Zaidel (2013), pode-se afirmar que a criatividade é um complexo enigma abarcado por diversos estudos, sejam estes os que envolvem as questões genéticas ou os que discorrem sobre os processos neuroquímicos, por exemplo. Em síntese, a autora afirma que

[...] o cérebro - como muitos outros sistemas biológicos, químicos e físicos - não segue regras regulares e ordenadas. Em suma, pode ser que a exibição imperfeita e desequilibrada da criatividade humana é precisamente o que a criatividade é: um processo neuronal particular, ainda que irregular, refletindo desvios no padrão estável da atividade neuronal (ZAIDEL, 2013, p. 144).

A apresentação sobre as nuances neurológicas de nosso cérebro em relação ao processo criativo no que se refere à arte me parece fundamental para avançar aos demais aspectos da construção pictórica do artista. Ele servirá de base a essas outras perspectivas, principalmente no que diz respeito à oposição a estímulos do ambiente na infância, uma vez que Alejandro Pasquale não os recebeu, como poderia se afirmar no enredo da vida de alguém tão talentoso. A arte, para ele, é mais um refúgio do que uma herança de tempos felizes. Seu cérebro guarda sistemas complexos de associação, marcados, também, pela morte do sobrinho. A

transformação de qualquer tempo infeliz em arte faz parte do escopo dessa pesquisa, e perpassa um processo que já citei aqui algumas vezes: o criativo. O que cria ativamente.

Enquanto este processo se forma através de mecanismos variados e complexos, outro entra em ação como um componente essencial no corpus proposto: o sentimento. Se por uma percepção de senso-comum as pessoas dizem “aja com seu cérebro e não com seu coração”, referindo-se a uma separação não embasada cientificamente, creio ser importante adicionar a esta “caixa de ferramentas” essas peças fundamentais e tão sentimentais. Tudo ocorre, por certo (e como era de se esperar) em nosso cérebro. No entanto, sugere Antônio Damásio (1996), os sentimentos estabelecem uma ponte entre os processos racionais e não racionais do órgão. Isso significa que esses processos não estão desconectados da razão, como poderíamos pensar.

Em um primeiro momento, Damásio (1996) faz uma separação entre as emoções *primárias* e *secundárias*. As emoções *primárias* são aquelas que se desenvolvem em no ser humano desde o nascimento. São inatas à nossa espécie e estão conectadas com instintos de proteção, entre outros. Ele ressalta que estamos programados para reagir a determinados tipos de estímulos externos, detectados individualmente ou em conjunto, como, por exemplo: o tamanho (animais de grande porte, como os ursos); uma grande envergadura (águias e outras aves); determinados sons (rugidos, urros); e certas configurações do estado do corpo (a dor aguda que se sente antes de um infarto e assim por diante). Essas características seriam processadas e depois detectadas pelo sistema límbico do cérebro, composto pela amígdala.

Consoante Damásio (1996, p. 160), “[...] seus núcleos neuronais possuem uma representação dispositiva que desencadeia a ativação de um estado do corpo, característico da emoção do medo, e que altera o processo cognitivo de modo a corresponder a esse estado de medo.” Para isso, não é necessário sequer ver ou reconhecer o urso, por exemplo. Apenas um conjunto de sinais pode ser suficiente para acionar esses sistemas e deixar tudo em alerta. Pense em como você se sentiria se entrasse em um porão de uma casa abandonada, sem luz, apenas com uma lanterna. Mesmo sendo cético ao extremo, certamente, ao mínimo ruído seu cérebro iria ligar o sinal: algo está errado.

Esse ruído, aliás, já faria com que seu corpo respondesse de determinada maneira: tentando se esconder, abaixando-se, enfim, procurando uma saída para escapar do perigo que está se aproximando. No entanto, Damásio (1996) afirma que somente a emoção não é suficiente para o que se desencadeia, em seguida. A sensação da emoção também é fundamental para a sobrevivência. Isso porque ter consciência dessa emoção permite uma estratégia ampliada de proteção: enquanto a emoção isoladamente, é primária e pode estar ligada a

qualquer circunstância (uma tábua solta, por exemplo), a *sensação* da emoção permite que se tenha consciência do objeto de perigo e se saiba como reagir. Sabendo do que pode ser (um animal feroz, uma invasão, etc.), o ser humano conseguiria se antecipar ao perigo e reagir diante dele mais do que de uma forma instintiva, mas estratégica. Em síntese, Damásio (1996, p. 162) fala que “sentir os estados emocionais, o que equivale a afirmar que se tem consciência das emoções, oferece-nos flexibilidade de resposta com base na história específica de nossas interações com o meio ambiente”. As emoções primárias, para esse autor, sintetizam o processo básico de um sistema mais amplo.

Jás as emoções *secundárias* estão ligadas à vida adulta e suas experiências. Um dos exemplos mencionados pelo autor é atribuído ao momento em que sabemos da morte de um amigo querido. As reações, que podem ser diferentes de pessoa para pessoa, podem incluir a boca seca, o coração sobressaltado, choro compulsivo, contrações na barriga, empalidecimento da pele, enrijecimento muscular, dor no pescoço e fisionomia de tristeza. Registram-se assim, conforme Damásio (1996), mudanças de parâmetros relativos às vísceras (pulmões, intestino), musculatura esquelética (ligada aos ossos), e glândulas endócrinas (supra-renais). Nessa experiência de emoção, uma sucessão de sistemas é desencadeada pela perda do amigo ou amiga em questão.

O processo começa com considerações, que são conscientes e deliberadas, a respeito da pessoa e da nossa proximidade com ela. Damásio (1996) explica que

Esas considerações encontram expressão com imagens mentais organizadas num processo de pensamento e envolvem uma infinidade de aspectos de sua relação com uma determinada pessoa, reflexões sobre a situação atual e as consequências para si e para os outros; em suma, uma avaliação cognitiva do conteúdo do acontecimento de que faz parte. Algumas das imagens assim invocadas não são verbais (a aparência de uma determinada pessoa em um determinado lugar), enquanto outras o são (palavras e frases relativas a atributos, atividades, nomes, etc.) (DAMÁSIO, 1996, p. 165).

A complexa resposta provém, complementa Damásio (1996), de representações dispositivas adquiridas e não inatas, embora as primeiras tenham como base as segundas (mais primitivas). As adquiridas estão imbuídas dessas relações únicas e especiais que desenvolvemos com as pessoas através de laços afetivos. Ela pode variar de um indivíduo para outro, mas é única. Se pensarmos que a curta convivência de Alejandro com o sobrinho desencadeou uma mudança de olhar e de processo criativo, é possível imaginar o quão intensa foi essa relação. Todos que têm sobrinhos sabem o que esses seres humanos significam em nossa vida, mas é essa experiência única, atribuída apenas ao que eu sinto enquanto ser emocionalmente

configurado, será diferente do que outras pessoas com sobrinhos sentem por seus entes. Organicamente falando, essas emoções secundárias, que envolvem as redes do córtex pré-frontal cerebral, são distintas de disposições inatas, aquelas necessárias para as emoções primárias.

Tratei de trazer para a pesquisa essa base abarcada pela teoria de Damásio (1996) a respeito das emoções primárias e secundárias, que dão espaço a um outro aspecto importante de seus estudos: os sentimentos. Sua perspectiva é de que nem todos os sentimentos estão relacionados com as emoções: todas as emoções originam sentimentos, mas nem todos os sentimentos provêm das emoções. Quando estamos nervosos diante de uma entrevista de emprego, por exemplo, o entrevistador poderá notar sinais desse nervosismo: suor, tremores, ansiedade, fala rápida, entre outros. Alguns desses sinais, no entanto, estarão somente dentro de nós: dor no estômago e palpitações. Antes de estarem à vista e arriscando sua entrevista, todas as sensações são percebidas em nosso interior.

Essas alterações emocionais estão sendo sinalizadas para o cérebro constantemente, por meio de terminações nervosas. Em termos neurais, a etapa de regresso após o envio ao cérebro dependerá dos circuitos que temos na cabeça, como pescoço, tronco, membros, medula espinhal e tronco cerebral, em direção à formação reticular (conjunto de núcleos intervenientes no controle da vigília e do sono no cérebro) e ao tálamo. Além dessa “viagem neural” do estado emocional até o cérebro, existe ainda uma viagem química, quando os hormônios e os peptídeos liberados no corpo durante a emoção alcançam o cérebro por intermédio da corrente sanguínea. Os sinais químicos podem, inclusive, alterar o modo como sinais neurais são processados.

À medida que essas alterações no corpo acontecem, você percebe a existência desse fato e as mudanças do estado corporal. Damásio (1996) classifica esse processo contínuo, essa experiência que o corpo está fazendo enquanto os pensamentos sobre conteúdos específicos surgem e se desenrolam, como a essência do que é o sentimento:

Se uma emoção é um conjunto de alterações no estado do corpo associadas a certas imagens mentais que ativaram um sistema cerebral específico, a essência do sentir de uma emoção é a experiência dessas alterações em justaposição com as imagens mentais que iniciaram o ciclo. Em outras palavras, um sentimento depende da justaposição de uma imagem do corpo propriamente dito com uma imagem de alguma outra coisa, tal como a imagem visual de um rosto ou a auditiva de uma melodia (DAMÁSIO, 1996), p. 175).

O autor enfatiza que o termo justaposição aqui se coloca como combinação, e não como mistura. Essa ideia é explicada quando Damásio (1996) propõe que o qualificado (um rosto) e o qualificador (o estado corporal justaposto) se combinam e não se misturam como a

justificativa para quando nos sentimos deprimidos, quando pensamos em pessoas ou situações que não representam tristeza ou perda; ou quando ficamos animados sem razão imediata de explicação. Damásio (1996, p. 177) enfatiza que “em termos neurobiológicos, os qualificadores inexplicáveis revelam a relativa autonomia da maquinaria neural subjacente às emoções”.

Ainda sobre sua composição, o autor relata que existem muitas variedades de sentimentos. A primeira delas se baseia nas emoções, sendo as mais universais e conhecidas a alegria, a tristeza, a cólera, o medo e o nojo e correspondentes a perfis de estado do corpo. Quando o corpo se conforma aos perfis de uma dessas emoções, nos sentimos felizes, tristes, irados, receosos, enojados. Quando os sentimentos estão associados a emoções, a atenção se volta aos sinais do corpo (DAMÁSIO, 1996). Uma segunda variedade de sentimentos, para o teórico, está baseada nas emoções que são variantes das principais e universais, como, por exemplo, a euforia e o êxtase (derivadas da alegria); a melancolia e a ansiedade (variantes da tristeza); ou o pânico e a timidez (variantes do medo).

Segundo o autor,

Essa segunda variedade de sentimentos é sintonizada pela experiência quando gradações mais sutis do estado cognitivo são conectadas a variações mais sutis de um estado emocional do corpo. É a ligação entre um conteúdo cognitivo intrincado e uma variação num perfil pré-organizado do estado do corpo que nos permite sentir gradações de remorso, vergonha, vingança [...] (DAMÁSIO, 1996, p. 180).

Por fim, ainda nas variedades de sentimentos, estão os denominados de fundo ou *backgrounds*. Estes não estão ligados a estados emocionais, e, sim, a estados corporais mais profundos. São os sentimentos da própria vida, da sensação de existir e que ocorrem mais ao longo da vida daqueles que são ligados às emoções. Damásio (1996, p. 181) nos explica que “um sentimento de fundo não é o que sentimos ao extravasarmos de alegria ou desanimarmos com um amor perdido [...] ao contrário, ele corresponde aos estados do corpo que ocorrem entre emoções”.

Essa percepção contínua do corpo é difícil, pois estamos constantemente distraídos em determinados sentidos, como audição e visão, inclusive por uma questão de sobrevivência. Mas seria praticamente impossível não termos os sentimentos de fundo, pois a continuidade desses sentimentos se encaixa no fato de o organismo vivo e sua estrutura serem contínuos enquanto houver vida. Nossa identidade individual está ancorada nisso, enquanto uma infinidade de coisas muda em torno do organismo (DAMÁSIO, 1996).

A proposição teórica a respeito dos sentimentos me parece importante para posterior análise, somada aos processos de criatividade em nosso cérebro. Isso porque dos sentimentos baseados em emoções (perda do sobrinho) aos sentimentos profundos, a respeito da existência humana, Alejandro transporta seu sentir a uma tela com o equilíbrio que nomeia uma das principais pinturas de *Universo Paralelo*. Externar os sentimentos através da arte, sejam estes advindos de emoções manifestadas pelo corpo ou não, insere-o em uma construção pictórica enigmática e persuasiva. Se, naquela noite fria de junho em Buenos Aires na casa do médico argentino, o quadro questionava e interpelava, entre cada pincelada havia uma profusão de sentimentos que revelavam um devir: estes pássaros continuarão guardando o menino, quer estejam junto ao corpo ou não.

### 3.2 Creación y estado de fruición (*flow*)

A produção das imagens com as crianças mascaradas, que nasce de gatilho emocional do artista após a perda de seu sobrinho e se fundamenta como um espaço de imaginário e memórias de sua própria vida — e que são comuns a outras vidas — perpassa uma série de teorias possíveis de serem abordadas. Antes, é necessário abrir um pouco do perfil do jovem artista (figura 8) que habita o atelier e os sonhos da capital argentina, Buenos Aires.

**Figura 8 - Alejandro Pasquale durante exposição de sua obra**



**Fonte - Acervo pessoal do artista (divulgação)**

Foi na cidade que Alejandro nasceu em 16 de março de 1984 no bairro de Nuñez, uma pacata vizinhança com menos de quatro quilômetros quadrados. Ale, como gosta de ser chamado, se diz inspirado pela própria natureza (a do ser), e afirma que este é o seu lugar. Obriga-se a estar na cidade para trabalhar, mas prefere qualquer lugar do mundo onde haja uma floresta com montanhas e lagos. É fã de música. Declara ser apreciador de qualquer estilo, e não tem uma única preferência por nada (*embora pontue algumas bandas ou intérpretes como referência, tais como Radiohead, Portishead, Roisin Murphy, Grace Jones, entre outros*). Ou é seduzido pela música, ou não. O artista tem como sua hora do dia favorita o nascer do sol e se sente bem em trabalhar durante o dia ou cedo da noite. É gay, casado e ciumento (*não muito, declara*). Ama vinho, comida e não imagina a vida sem cães e amigos (*a cadela Frida habita muitas de suas obras*). Possui uma rotina do atelier comum a qualquer artista: em determinados dias, dedica-se totalmente à pintura. Nesses, acorda e bebe um mate amargo, sendo a primeira coisa que faz. Coloca uma música a tocar e se deixa embalar pela melodia nas horas. Às vezes, percebe-se imerso em seis horas de trabalho árduo, mas adorável. Sua cor favorita é o verde profundo.

Recebeu inúmeros prêmios e reconhecimentos, como o prêmio Fundação Cultural Itaú na Argentina (2013 e 2016), 1º lugar no Salão de Arte Contemporânea do MACA (Museu de Arte Contemporânea Argentino), em 2015, e destaque na Bienal Nacional de Pintura de Rafaela (AR), entre outros. Uma de suas últimas telas, ainda não nomeada, foi escolhida para ser apresentada, entre 4 e 9 de dezembro de 2018, na *Scope Art Show*, uma das mais aclamadas mostras de arte contemporânea, em Miami (EUA). Concedido este perfil ao deleite, não é difícil imaginar o artista em sua rotina entre pinceis e telas. Suas máscaras e personagens nascem ali, na mesma cidade em que nasceu, com camadas de tinta e de inspiração que se sobrepõem. Uma obra aberta, uma manifestação pictórica para uma obra de múltiplas leituras e possibilidades. Nas inúmeras conversas com o artista, neste tempo do doutorado, Alejandro me deu a seguinte resposta<sup>24</sup> quando questionado sobre o que queria transmitir com sua arte:

La lectura es para cada ojo diferente, y eso es lo que me gusta hacer arte, no me quiero que vea mi trabajo como yo quiero, realmente interesados en diferentes puntos de vista, no me gusta en mi curadores exposiciones, creo que cada persona que vino a mis exposiciones es un “curador” de mi trabajo, yo soy. Por lo tanto, si un texto está incluido en ninguna nota o catálogo de mi trabajo, es porque estoy interesado en el punto de vista de esa persona, pero no, porque creo que se necesita.

---

<sup>24</sup> Conforme e-mail trocado com o artista e respondido em 29 de maio de 2017.

Se curadores expõem suas impressões ao deleite da obra, o processo criativo, por certo, é um desafio para o artista. Cada exposição de Alejandro carrega aquilo que devemos apreciar e codificar e, até ser lançada aos olhos alheios, apresenta-se como um estado que Mihaly Csikszentmihalyi (2008) determina como *flow*. Uma sensação completa de fruição, de devaneios do espírito. Situações que exigem um determinado grau de habilidades diante dos desafios, e que nessa posição temos escalas de sensações que dizem respeito à magnitude deste desafio e a nossas habilidades diante dele. Um exemplo é a leitura: para ler algo, temos que saber dominar a língua por uma convenção social, ou seja, devemos ser alfabetizados. Porém, isso, por si só, não é suficiente. Segundo o autor,

As habilidades implicadas em ler incluem não somente a alfabetização, também a capacidade de traduzir as palavras em imagens, de simpatizar com personagens fictícios, de reconhecer contextos culturais e históricos, de antecipar as mudanças da trama, de criticar e avaliar o estilo do autor, etc. (CSIKSZENTMIHALYI, 2008, p. 84)

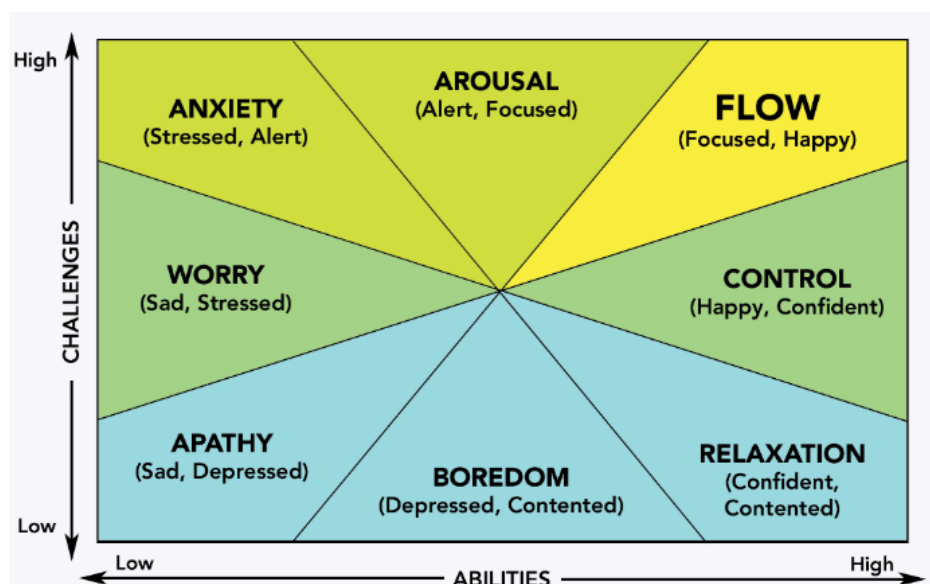
Alejandro, como veremos adiante, na análise em relação ao processo criativo, começa um quadro sem ter concluído o anterior. Por vezes, trabalha em mais de duas telas simultaneamente. Sua inspiração é, portanto, um convite aos pinceis, à dança da criação, ao desafio de algo novo. No processo de imersão ou *flow* de Csikszentmihalyi (2008) é preciso compreender, também, que o tamanho desse desafio depende das habilidades possuídas. Porém, o autor alerta que os desafios não estão somente nas atividades físicas ou na concentração exigida ao lermos um livro. Ela está também na leitura que fazemos do mundo ao nosso redor e nem sempre quando procuramos por algo.

Para Csikszentmihalyi (2008), os desafios são necessários para oferecer uma espécie de catarse a quem produz (neste caso, o artista), um momento que poderia ser classificado como o ‘estado transcendente de nossa alma’. Em um de seus estudos, ele conversou com um *expert* em arte que afirmou que algumas obras oferecem algum tipo de desafio, “e essas são obras que ficam em nossa mente, as mais interessantes” (CSIKSZENTMIHALYI, 2008, p. 85). Pode-se aplicar a mesma teoria ao autor de tão intrigantes pinceladas: a transcendência ocorre quando as altas habilidades do artista encontram seu grau de inspiração e se transformam em imagens poéticas e carregadas de significados. Deste encontro, com o ferramental disponível, vão se delineando as crianças e adolescentes mascarados de Alejandro, em um conjunto de peças complexas e estáticas que levam ao movimento da apreciação, ao sopro leve e intenso da arte.



Com o intuito de ilustrar seu pensamento diante dessa escala de desafios e habilidades, Csikszentmihalyi (2008) criou o seguinte gráfico (figura 9):

Figura 9 - Gráfico *Flow* de Csikszentmihalyi



Fonte - Extraída do portal Google Images em 10 abr. 2017

Na imagem, é possível constatar que esse estado de *flow*, de fruição, ocorre quando estamos diante de um grande e significativo desafio e aplicamos todas as nossas habilidades diante dele, na tentativa de o elucidarmos ou de o finalizarmos. Fazemos aqui um exercício de compreensão ligado ao criar do artista: no caso de Alejandro, um desafio baixo (desenhar uma casa e um personagem em “palitinhos”), com habilidades altas de desenho (sua técnica já está muito além disso) provocariam no artista certo grau de relaxamento (o faz para passar o tempo). Caso suas habilidades fossem baixas para a pintura e o desafio fosse o mesmo, possivelmente a mesma atividade provocaria apatia no artista. Diante de um desafio com sequência de imagens tão imponentes, aplicando suas altas habilidades para a técnica, o argentino chega ao estado de fruição, de *flow*. Isso é capaz de provocar satisfação, catarse, enfim, tudo o que está envolvido quando constrói sua série a partir de um estado criativo transcendente.

O resultado do fazer em fruição é um constructo de diferentes e abertos olhares sobre a obra. Cada olhar, como diz o pintor, enxerga algo, embora as percepções sejam operadas pelo coletivo e fundamentadas no imaginário social, como veremos posteriormente. Este conceito de obra aberta está explícito em Umberto Eco (1997), que introduz o assunto dando, como exemplo, a música clássica. Obras como as de Johann Sebastian Bach ou Ludwig van

Beethoven, em seu contexto de composição nos anos 1700, eram acabadas, com sinais convencionais, em forma definida. Diferente disso, as novas obras musicais, segundo o autor,

[...] não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente (ECO, 1997, p. 39).

Em cada obra que se inicia ou se encerra, Alejandro dá pistas, além de suas palavras, de como deseja que sua arte também não seja acabada. Veremos mais adiante que um desses indicativos é a máscara usada por suas personagens, mas há outros elementos que conectam o espectador de forma mais entrelaçada, como a natureza e a infância. Cada pessoa que passa por uma galeria em Buenos Aires, que enxerga sua obra em sua página no *Facebook*, que visualiza seu quadro em imensa moldura na casa do médico argentino pode não perceber, mas faz uma leitura própria, baseada em suas vivências, memórias, contaminações do todo, entre outras perspectivas. Produz um efeito de sentido que faz com que se eleve a subjetividade confirmando o próprio ser.

Como ressalta Eco (1997, p. 40), “cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura [...] de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual”. Embora o autor traga essa carga mais subjetiva de leitura, veremos que o imaginário social – portanto cultural – também é uma forma de leitura/compreensão abrangente.

A obra aberta, entretanto, carrega sempre sua origem imutável. Significa dizer que os elementos não serão alterados, apenas ressignificados constantemente. Em algumas manifestações pictóricas de Alejandro, estão crianças ou adolescentes em situações de brincadeiras, atividades que remetem à infância, jogando barcos de papel ao riacho, brincando com o cão ou com pássaros de origami. A obra aberta significa uma possibilidade de múltiplas interpretações, sem que isso altere sua irreproduzível singularidade (ECO, 1997).

Telas como as do artista, *corpus* deste estudo, também se diferem de outras como as apresentadas em eventos como a Bienal do Mercosul, em que exposições abstratas e enigmáticas possuem maior grau de dificuldade na interação com o público em geral. Na foto registrada na edição de 2009 do evento (figura 10), uma grande estrutura cobre o prédio da Rua dos Andradas na cidade de Porto Alegre (RS).

**Figura 10 – Inteção urbana de Henrique Oliveira na Bienal do Mercosul de 2009**



**Fonte - Extraído do portal ZH em 25 jun. 2017**

A ideia do artista Henrique Oliveira, à época, era a de mostrar uma imagem que lembrasse um tumor no prédio histórico da cidade. Semelhante a uma bolha de massa esponjosa como a que se espalha em casos de reprodução desenfreada de células, o artista, natural de São Paulo, materializou uma estrutura a partir de milhares de placas de madeiras. A gigantesca massa causou estranheza e espanto aos que passavam pelo local, conforme reportagem<sup>25</sup> veiculada pelo Jornal Zero Hora em 12 de outubro de 2009. Em sua forma opaca, instigando a curiosidade, a obra da Bienal se assemelha a tantas outras expostas em corredores e pavilhões a cada edição: não são acabadas e definidas e, por muitas vezes, assemelham-se a recém-começadas. Já as manifestações pictóricas de Alejandro resguardam alguns traços clássicos de eras como a do pós-impressionismo, como nas pinceladas de Henri Rousseau. Apresenta-se como uma estrutura em tela e moldura, exposta em uma parede, como uma janela que convida à imaginação. Interpela pelas cores e curvas, pelas máscaras, pelos elementos comuns e ordinários. É possível distinguir bem suas características e seus personagens como vivos e presentes, mas guardam, simbolicamente, essas infinitas leituras. As manifestações pictóricas carregam em si essas referências, mas têm muito de contemporânea em seus significados.

Artistas pelo mundo se dedicam a seus trabalhos no esforço de significar, seja o que for, pela dedicação de um pensamento mais complexo. Eco (1997) afirma que as novas obras trazem

---

<sup>25</sup> Conforme reportagem veiculada em ZH. Disponível em <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticia/2009/10/artista-paulista-cria-inusitada-intervencao-em-velho-palacete-da-capital-2682474.html>>. Acesso em 28 jun 2017.

uma negação dos antigos, do que discordo: a própria obra que compõe o *corpus* desse estudo traz referências de pintores clássicos. Fica a questão: será que é possível que este resgate busque uma (re) aproximação do indivíduo com a arte pela pura lógica da sensibilidade? Como explica Eco,

Daí a função de uma arte aberta como metáfora epistemológica: num mundo em que a descontinuidade dos fenômenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, esta sugere um modo de ver aquilo que se vive, e vendo-o, aceitá-lo, integrá-lo em nossa sensibilidade. Uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade: não a descreve, ela própria é a descontinuidade (ECO, 1997, p. 158).

Desta descontinuidade surgem dois conceitos importantes: o do significado e o da informação. Pensemos em uma placa de rua, em um importante cruzamento, com o escrito PARE. Sua forma redonda, com o vermelho em evidência e a palavra em si – PARE – não diz outra coisa senão “você, motorista, precisa parar seu carro e dar preferência ao motorista que trafega no outro sentido do cruzamento”. Essa placa possui um significado óbvio e inequívoco: além, de claro, pelo uso da palavra, é ensinada com insistência nas aulas teóricas e práticas de autoescola, na formação de novos condutores. A informação, do contrário, surge com as inúmeras possibilidades provocadas por obras de estruturas improváveis, ambíguas, imprevisíveis e desordenadas. Informação no sentido de *possibilidades informativas*<sup>26</sup>, que trazem diversas e incontáveis ordens possíveis (ECO, 1997).

Mesmo trazendo elementos comuns a pintores clássicos, Alejandro apresenta, em suas telas, enigmas sustentados pelo inusitado. Se a arte clássica confirma insistentemente estruturas redundantes para um público direcionado, a arte contemporânea, muito mais aberta, põe em crise paradigmas de uma era e seus pressupostos. Usa-se a arte para deformar os conceitos que se colocam como marcados como, por exemplo, no caso da obra do artista argentino, o esconder do rosto. Se estamos falando de crianças e suas brincadeiras, se abordamos o imaginário da infância, por que o artista lhes cobre a face?

---

<sup>26</sup> Grifo meu, para evidenciar a explicação.

Uma possível resposta para a questão pode ser encontrada em Eco (1997), para quem o artista contemporâneo

[...] não pretende reconfirmar de maneira “bela”, de maneira “agradável” uma linguagem aceita e ideias adquiridas, mas romper as convenções da linguagem aceita e os módulos costumeiros de concatenação das ideias, para propor um uso inesperado da linguagem e uma lógica dessueta das imagens, de tal forma que proporcione ao leitor um tipo de informação, uma possibilidade de interpretações, um feixe de sugestões, que estão na antípoda do significado como comunicação de uma mensagem unívoca (ECO, 1997, p. 164).

Essa possibilidade de descontinuidade citada pelo autor permite, inclusive, uma troca de percepções entre o artista e seus observadores: estes compartilham opiniões com Alejandro de diversas formas, em sua página no *Facebook*, que conta com 14 mil seguidores. São trocas que se retroalimentam, possibilitando percepções múltiplas sobre as obras. As trocas ocorrem em um espaço do quadro, da moldura, pois, segundo Eco (1997, p. 172), “só o quadro organiza a matéria bruta, sublinhando-a como bruta, mas delimitando-a como campo de sugestões possíveis; é o quadro que, antes de campos de escolher a realizar, já é um campo de escolhas realizadas”. Tal abordagem vai, também, ao encontro de outros autores que teorizam sobre os processos envolvidos na criação, como a arte estar situada em um âmbito criativo semelhante à criação musical.

Comparando os dois processos artísticos, Tzvetan Todorov (2014, p. 271) explicita que “a criação do pintor, se situa, de certo modo, em um momento que precede o da criação musical: o da percepção. É verdade que o pintor percebe imagens; mas tal percepção já é criadora, por ser seletiva e ordenadora”. E é através destas imagens que artistas como Alejandro exprimem o indizível, algo que pode ser colocado de forma poética. Se o sentido não está pronto, se deixa tantos rastros, como pode ser refletida em palavras? É também em Todorov (2014, p. 304) que encontramos um sentido maior ao que não pode ser dito, quando o autor afirma que “a arte exprime o que a língua não diz; essa impossibilidade inicial provoca uma atividade de compensação que, no lugar do indizível central, diz uma infinidade de associações marginais”. Nesse processo, seja na obra de Alejandro ou a de qualquer outro artista, existe um sistema importante de organização e de contrato entre duas figuras de um discurso (um enunciador e um enunciatário), quando ocorre uma organização semiótica de apresentação dessa visualidade. Consoante Ana Cláudia Oliveira (2005), a organização está presente em inúmeras obras visuais, tais como a pintura, o desenho, a fotografia, a arquitetura, entre outras. O texto visual, assim

como o sonoro e o verbal, estrutura o que tem a dizer segundo um regramento de seu próprio sistema.

Para Oliveira (2005), o texto, mesmo o visual,

[...]é definido como um processo específico, organizado por um sujeito destinador, que efetua suas escolhas a partir das unidades e regras do sistema e, segundo fins determinados, monta um todo de sentido voltado a um certo destinatário. Como totalidade significante, o texto é uma atualização das possibilidades virtuais do sistema (OLIVEIRA, 2005, p. 108).

Nestas escolhas está, possivelmente, uma consciência latente: a de que existe uma abundância de textos visuais ao nosso redor, disputando a nossa atenção, um quadro com o qual artistas, publicitários ou qualquer outro detentor do texto deve lidar. Como ensina Oliveira (2005, p. 109), “fazer olhar, sentir, ver, ler e interpretar são as metas visadas por todos os estrategistas da visão, que galgam mobilizá-la pela monossensorialidade ou pela polissensorialidade”. Busca-se que o outro viva sua experiência visual. Para capturar a atenção alheia, o enunciador vai expor seu trabalho em uma totalidade articulada, dispondo seus elementos em zonas de enquadramento que respeitam, inclusive, o movimento dos olhos no processo perceptivo. Assim se estabelece o texto visual, em cadeia sintagmática, na qual uma unidade não existe por si, em isolamento, mas reunida com as demais de maneira coesa (OLIVEIRA, 2005). Dessa forma, percebe-se que o efeito de sentido de uma obra se dá em um contexto simultâneo e complexo (*lá estão os minúsculos olhos pelos orifícios, observando-me, provocando em mim aqueles fogos de artifício*).

Na organização desses elementos, como construção significante, o sujeito-artista tem um papel fundamental e primário para que esse todo plástico seja apreendido e definido. Conforme Oliveira (2005, p. 111), esse processo organizacional “diz respeito a escolhas de um sujeito enunciador, direcionado a mostrar ao enunciatário, por meio de desafios de sentido, o plano de conteúdo”. Nos efeitos perceptivos que ocorrerão no enunciatário, o de veridicção (verossímil, credível, confiável) é que estará a fase perceptiva da obra, fase esta que é posterior à fase racional. Nesta etapa, esse efeito dura menos como um operador cognitivo e mais como um irradiador de sensações e impressões nos quais os sentidos dos destinatários são envolvidos (OLIVEIRA, 2005). Sigo o capítulo adentrando agora nas inspirações do artista para além das experiências pessoais. Estão elencados, a seguir, os guias de Alejandro na obra que se constrói no atelier em Buenos Aires. Nos pinceis, na mente e no coração do argentino.

### 3.3 Sobre las inspiraciones y los relatos del hacer artístico

Criar, ainda que fruto de uma influência coletiva, é um ato solitário. É das mãos do artista que tudo nasce, a partir de suas ideias, conceitos e inspirações. Portanto, um processo individual de quem transforma um sentimento em materialidade. Ser artista, por si só, é ser arte. Para esta tese, trago um relato, em forma de entrevista<sup>27</sup>, realizada com Alejandro em seu santuário de criação, o atelier no bairro Nuñez. Em meio às árvores de copas fechadas, em um prédio sem elevador e da década de 1960, o espaço de pouco mais de 10 metros quadrados se torna um local único e permeado pela aura de desenvolvimento da obra e do ser. Alejandro se deteve ali a fazer um percurso por sua vida nas três horas que passamos juntos. Abriu as portas do seu refúgio, de seu espírito. Sorriu e chorou durante a conversa, distraiu-se com os pássaros, parou para sair dali em pensamento. Colocou-se como ser humano, como transeunte da vida, como passageiro do tempo. Na análise, irei trazer trechos desse relato em todas as suas minúcias. Antes, porém, trago alguns artistas referenciados pelo artista em nossas conversas, que lhe servem de inspiração para criar suas obras.

Começo por René Magritte, um dos principais artistas surrealistas belgas, amante das proporções desproporcionais. As coincidências na vida de ambos não param por aí, com um relevante fato comum aos dois artistas separados pelo tempo, não pela referência: em 1912, a mãe de Magritte, Régina, suicidou-se no Rio Sambre, na Bélgica. De acordo com o site<sup>28</sup> oficial do próprio artista, na seção Biografia, esta não foi a primeira tentativa de suicídio de Régina, que era mantida em seu quarto para sua própria segurança. Seu corpo foi descoberto dias depois, e há uma lenda de que Magritte presenciou a retirada do cadáver do rio, quando o rosto da mãe estava coberto por parte do vestido que usava.

Se a história é verdadeira ou não, o fato é que, entre 1927 e 1928, Magritte pintou diversas obras com rostos cobertos por panos, como, por exemplo, a tela “Les Amants 2” (figura 11).

---

<sup>27</sup> Disponível no apêndice I do documento, após as referências bibliográficas.

<sup>28</sup> Informações na aba Biografia no site oficial do artista René Magritte. Disponível em <<https://www.renemagritte.org/biography.jsp>>. Acesso em: 20 jul. 2017

**Figura 11 – Tela “Les Amants 2”, por René Magritte**



**Fonte - site oficial do artista Rene Magritte. Acesso em 30 jan. 2018**

Na imagem, duas figuras, aparentemente um homem e uma mulher, beijam-se através de panos que cobrem seus rostos. Não é possível distinguir a expressão de ambos, nem mesmo se visualizamos um beijo forçado ou espontâneo. Tudo o que temos é um jogo enigmático proporcionado pelo próprio nome da tela (Os Amantes). Um sistema de luz, sombra e opacidade que se assemelha ao adotado por Alejandro.

Outro artista referenciado como inspiração é Francis Bacon (1909-1992). Bacon nunca recebeu um ensino formal na pintura, e seus primeiros óleos são datados de 1929. Foi considerado um pintor controverso, autor de imagens desoladoras e terríveis, em figuras que denotavam desespero e isolamento. A maioria das telas é marcada por traços que deformavam corpos e faces, criando uma aura de pesadelo. Sua história é marcada pela mudança de Dublin para Londres, quando eclodiu a primeira guerra mundial, em 1914. Após passar por Berlim e Paris, Bacon começou a pintar suas primeiras telas. Seus principais temas de abordagem eram a violência, o sexo e a morte. Segundo Stephen Farthing (2011), Francis Bacon pintou, em 1962, um quadro em duas semanas para marcar seu retorno ao *Tate Gallery* em Londres. Controversa e chocante, a tela “Três Estudos Para uma Crucificação” (figura 12) foi criada ao modelo tríptico (em três telas), e trazia a temática da crucificação de um jeito particular, com certo grau de horror: “a mortalidade humana é destacada tirando a crucificação como um



símbolo instituído da brutalidade e da violência humanas; não há no quadro nenhum sentido cristão de esperança ou ressurreição, somente ansiedade e medo” (FARTHING, 2011, p. 464).

**Figura 12 – Telas “Três Estudos Para uma Crucificação”, por Francis Bacon**



**Fonte - site do Museu Solomon R. Guggenheim. Acesso em: 14 fev. 2018**

Farthing (2011) explica que, assim como muitos artistas, Bacon repudiava interpretações narrativas sobre suas histórias. No entanto, alguns críticos afirmaram que a figura à esquerda representava o pai do artista, com um rosto deformado, que remetia à maldade. O pai expulsara o filho de casa quando descobriu que era homossexual. Certa vez, o artista teria declarado que o tórax aberto no terceiro painel havia sido inspirado em matadouros, para lembrar aos seres humanos que todos são feitos de carne. Esse tipo de imagem, mais visceral, era uma característica bastante marcante de sua obra. Há, ainda, um vulto na parte inferior do terceiro painel, que representaria os santos presentes em rituais como o da crucificação ou a alma deixando o corpo (FARTHING, 2011).

Outro artista que influencia argentino é Francisco de Goya (1746-1828), pintor espanhol, nascido e concebido como artista no século XVIII. Pertencente ao movimento do romantismo, Goya foi nomeado oficialmente pintor da corte pelo rei Carlos III e, assim, continuou no reinado de Carlos IV. Foi considerado um artista de subversão em tão importante cargo: em uma de suas telas, destacou mais a figura da rainha que a do próprio rei, mostrando ainda na imagem dois filhos ilegítimos dele. Um de seus mais importantes quadros é “Los fusilamientos del 3 de mayo”, de 1814 (figura 13), onde retrata um acontecimento histórico real: um pelotão de fuzilamento francês executando gente comum de Madrid, como punição

por atos rebeldes de espanhóis contra a ocupação francesa, ocorrida em dois de maio de 1808, ou seja, um dia antes da data que dá título à pintura.

**Figura 13 – Tela “Los fusilamientos del 3 de mayo”, por Francisco de Goya**



**Fonte - Acervo online do Museo Nacional del Prado. Acesso em 23 mar. 2018**

No quadro, como explica Farthing (2011), há um fundo escuro, que contrasta com a luminosidade da cena de horror, com a extração de uma situação dramática e de uma expressão que se enquadra no barroco-romântico. Na cena, Goya capta toda a força daquela ocorrência: o pelotão de fuzilamento fardado e com os rostos cobertos, com as armas em uma linha de morte; à esquerda, as vítimas estão em desalinho e em trajés simplórios, com algumas mortas ao chão. Os rostos destas figuras estão expostos, o que provoca comoção e compaixão em quem os observa. Farthing (2011, p. 270) completa, ainda, que “com um olhar apavorado, o homem de camisa branca ao centro levanta os braços num gesto de crucificação que o identifica como Jesus Cristo”. Percebe-se que o artista coloca todo um contexto reflexivo e de emoção em suas telas, interpelando os espectadores através de inúmeros significados.

Henri Rousseau (1844-1910), pintor francês do movimento do pós-impressionismo, também é elencado como uma inspiração por Alejandro Pasquale, principalmente no aspecto paisagístico, incluindo a vegetação com tons de verde mais sóbrios. Nascido em Laval, na

França, entrou para o exército e mais tarde foi trabalhar no departamento de coleta de impostos de Paris. Foi considerado um integrante da arte *naïf*, ou seja, daquela que abrange artistas sem educação formal e cujas obras carregam certo aspecto infantil. Farthing (2011) ressalta que, no entanto, muitos artistas tentaram copiar o estilo de Rousseau, com suas pinceladas de cores vivas, com desprezo pela perspectiva e sua atenção cuidadosa aos detalhes. Rousseau foi reconhecido, inicialmente, pelo escritor francês Alfred Jarry (1873-1907) que o apresentou a um grupo de boêmios em Paris no ano de 1893. Mais tarde, Pablo Picasso comprou uma de suas obras e chegou a oferecer um banquete em seu estúdio no Montmartre para homenagear o artista.

Uma de suas obras mais icônicas foi “La charmeuse de serpents” (ou A Encantadora de Serpentes, de 1907) (figura 14), pintada sob encomenda para a mãe do pintor Robert Delaunay (1885-1941) logo após Rousseau ser aceito pela vanguarda parisiense. Na imagem, uma selva é iluminada por uma lua cheia, enquanto uma figura enigmática toca uma flauta e faz com que serpentes a sigam pela melodia.

**Figura 14 – Tela “La charmeuse de serpents”, por Henri Rousseau**



**Fonte - Acervo online do Musée d'Orsay. Acesso em: 4 abr. 2018**

Farthing (2011) ressalta os detalhes da obra, que parece ser composta por camadas de tecidos com cores e texturas diferentes, dando um ar de bidimensionalidade. Segundo ele, os

artistas Felix Clément (1826-1888) e Jean Leon Gêrôme (1824-1904) aconselharam Rousseau a ter na natureza sua mais importante professora e fonte de inspiração. Os dois pintores acadêmicos também o ajudaram a obter permissão para fazer cópias de obras de arte no Museu do Louvre. Farthing (2011) ressalta, ainda, uma importante característica de Rousseau: pintor de vegetações raras e exuberantes, ele jamais saiu da França.

Em vez disso, ele costumava levar seu caderno de rascunhos ao Jardim des Plantes de Paris, onde desenhava durante horas. As plantas e os animais estranhos dessas obras, originários de lugares exóticos, têm um caráter sensual e fantasioso. A ingenuidade, o uso ritmado de elementos decorativos e a paleta de cores vivas são típicas do primitivismo, e a técnica autodidata de Rousseau provou ser uma influência sobre a nova geração de artistas (FARTHING, 2011, p. 344).

Ainda que não tenha colocado nomes de alguns artistas em sua lista de inspirações, é possível encontrar, em alguns deles, uma característica que se refere à essência ancestral proposta por Alejandro em sua obra. Exemplo disso é a brasileira Lygia Clark (1920-1988), que também adotou a natureza como mentora e teve boa parte de suas telas e esculturas inspiradas por esse universo. Em *Carta a Mondrian* (COTRIM; FERREIRA, 2009), ela revela o sentido de seu trabalho: acima de tudo, uma satisfação no sentido ético-religioso. “Não é para fazer uma superfície e outra... Se exponho é para transmitir a outra pessoa este momento parado na dinâmica cosmológica, que o artista capta [...]” (CLARK in COTRIM; FERREIRA 2009, p. 46). Ao se referir à obra mais difundida de Mondrian, baseada nos traços racionalistas do movimento neoplástico criado por ele, marcado por linhas retas e cubos preenchidos sumariamente pelas cores amarelo, azul e vermelho, Lygia faz questionamentos a respeito de um possível ódio de Mondrian pela natureza. Em um dos trechos, ela ressalta o alcance transcendental através dos elementos naturais do mundo.

Pois a natureza me alimentou, me equilibrou quase que de uma forma panteística. Mas com o tempo, numa outra crise, já isto não adiantou e foi o vazio pleno, a noite, o silêncio dela que se tornou a minha moradia. Através desse “vazio pleno” me veio a consciência da realidade metafísica, o problema existencial, a forma, o conteúdo (espaço pleno que só tem realidade em função direta da existência desta forma) (CLARK in COTRIM; FERREIRA, 2009, p. 47).

Lygia fez conexão com a natureza e com os elementos do cotidiano, principalmente, em uma de suas intervenções artísticas, denominada “Objetos Sensoriais”, entre 1966 e 1968. Neste período, ela fez uso de conchas, água, borracha e sementes para conectar o espectador de sua arte a um estado de transformação. Talvez uma das peças desta obra que mais se assemelha ao trabalho de Alejandro Pasquale seja “As Máscaras Sensoriais”, de 1967 (figura 15).

**Figura 15 – Montagem “As Máscaras Sensoriais”, por Lygia Clark**



**Fonte - site dedicado à Lygia Clark. Acesso em: 23 abr. 2018**

Na imersão conceitual proposta pela artista, as máscaras tinham uma proposta de promover uma experiência solitária, de autoconhecimento. Em cores e materiais diferentes, Lygia inseriu nos orifícios os elementos sensoriais de que dispunha: na altura do nariz, sementes e saquinhos de ervas, com cheiros característicos; no ouvido, objetos que provocavam sons integrados à estrutura da máscara. A artista também teve um trabalho notoriamente imersivo exposto em *Livro Obra/Livro Sensorial*, de 1964, que não trazia textos, e, sim, volumes com conchas, novelos de lã e pedras guardados em páginas de plástico, para estímulo ao toque. Voltando à carta escrita a Mondrian, a artista menciona o grupo neocroncreto integrado por ela, (formalizado no Brasil no fim da década de 1950), com uma tomada profunda da consciência de tempo e espaço, em que a arte abrangia poesia, escultura, teatro, prosa, gravura e pintura. Com a tentativa de outros integrantes do grupo, segundo Lygia, de minimizar o sentido dessa arte, surgiu o desejo de sair desse circuito para voltar-se para si, quando afirma que “meu desejo é deixar o grupo e continuar fiel a esta minha convicção, respeitando a mim mesma [...]” (CLARK in COTRIM; FERREIRA 2009, p. 49).

Por fim, mais contemporâneo, outra inspiração para Alejandro Pasquale é o pintor e cineasta belga Michaël Borremans (1963). Hoje, aos 55 anos, ele trabalha e vive em Ghent (Bélgica) e tem um trabalho marcado pela experiência sensorial em sua obra, criando enigmas psicológicos nas pinturas que assina. Para Sofia Torres (2018), a obra de Borremans é marcada

pelo termo freudiano *uncanny*, que quer dizer “estranheza”. Além disso, a autora ressalta o perfil de suas pinturas, que “focam-se essencialmente numa temática aliada ao ser humano, contendo sempre uma atmosfera surrealista, que cria de forma ilusória imagens de uma estranha familiaridade, cheias de melancolia e estranhos pressentimentos” (TORRES, 2018, P. 1007). A temática, por sinal, é bastante associada ao trabalho de Alejandro Pasquale. Nas imagens assinadas pelo artista belga estão frequentemente figuras que se assemelham tanto a uma aparência humana como a de um manequim de cera, o que confunde aquele que a vê, em dúvida se está diante da representação de um corpo vivo ou de um morto. Um exemplo dessa estranheza está presente em “O Anjo”, de 1963 (figura 16).

**Figura 16 – Tela “O anjo”, por Michaël Borremans**



**Fonte - repositório de arte Artsy. Acesso em: 23 mai. 2018**

Na imagem, não é possível distinguir se a presente figura é humana ou um manequim. Ainda assim, é possível identificar mais um ponto de conexão com as pinturas de Alejandro: o rosto coberto, instigando ainda mais a imaginação de quem as visualiza.

Percebe-se que o artista argentino possui uma gama de inspirações que o acompanham em seu processo criativo, fazendo com que suas telas sejam marcadas pela inserção de artistas mundialmente conhecidos, nas quais se misturam as tintas, as técnicas, as vegetações, as máscaras e a reflexão perante o mundo que vemos, vivemos ou imaginamos, como, aliás, acontece no universo artístico, em que nada é completamente sem influência. Agora, faço uma breve explanação, fundada teoricamente, a respeito da nossa relação com a morte, a finitude da vida, tema que aparece como linha divisória no processo criativo de Alejandro.

### 3.4 La muerte y el renacimiento del artista: una línea divisoria de Alejandro e Alejandros

No repositório *Bola de Nieve*, espaço para divulgar *portfolio* de artistas argentinos, Alejandro possui um perfil desde 2012. Ao acessar a página, há uma linha bastante marcada do estilo de suas obras, com uma mudança nas características de seu trabalho entre os anos de 2013 e 2014, justamente o período marcado pela perda do sobrinho. Na tela *Polaroid*, datada de 2013, por exemplo, a técnica utilizada é a de caneta sobre papel. Aparece um menino com cabelos loiros acessando um escorregador, em um local que se parece com um parque. Após dois quadros semelhantes, sempre com a mesma técnica, surge o primeiro menino mascarado da nova série, na tela *Un Otoño Luz*, de 2014, na técnica lápis sobre papel. Nela, uma criança de cabelos castanhos tem o rosto escondido por uma máscara, em meio a um bosque fechado. É possível comparar as diferenças, se colocarmos lado a lado um dos últimos trabalhos desse “antigo” estilo e um do novo, marcado pela série “Universo Paralelo” (figura 17).

Figura 17 - Montagem com as telas “Polaroid” e “Un Otoño Luz”, de Alejandro Pasquale



Fonte – imagens extraídas do portal Bola de Nieve em 27 jul. 2017

Compreende-se que a perda do sobrinho (*a morte lhe atravessa o caminho*) promoveu uma marca artística importante e determinante para o curso das construções pictóricas. Consoante Maria Júlia Kovács (1992), o homem já tem contato com a morte desde tenra idade. Seja pisando em uma formiga ou perdendo um bisavô, ou avô, ou quem quer que seja, o ser humano entra em ligação ou pode se conectar a esse momento muito cedo. A diferença, de acordo com a autora, está na percepção do tema. Para a criança, a morte não significa o cessar das funções vitais ou o encerramento de uma existência. Trata-se, sim, de um evento a ser desfeito, como nos desenhos animados, quando as personagens morrem trezentas vezes em um único episódio e ressuscitam sem qualquer lesão outras trezentas vezes. Assim, passamos a vida driblando a morte: na adolescência somos os heróis que podem contra tudo e todos. Na vida adulta, chegamos a uma fase na qual o topo é alcançado (e esse topo é subjetivo) e nos percebemos diante da descida. A partir desse momento, a morte é fato concreto e representa o fim de uma jornada. Conforme Kovács (1992, p. 8),

[...] a velhice é a fase do desenvolvimento humano que carrega mais estigmas e atributos negativos. Isso se justifica em parte porque ocorrem perdas corporais, financeiras, de produtividade e, às vezes, a separação da própria família se torna inevitável (KOVÁCS, 1992, p. 8)

Até chegarmos à velhice, no entanto, passamos por diversos estágios em nossa vida. Se pararmos para observar a rotina que nos move diariamente, perceberemos que a vida é feita de um ciclo interminável. Ainda que as nossas atividades sejam distintas universalmente, haverá um período de horas datado – que se configura de forma diferente em cada canto do nosso planeta pelo fuso horário: haverá uma manhã, uma tarde e uma noite e, assim como começou, se findará um dia. E esse dia será repetido também universalmente, até o dia em que as estrelas – incluindo o sol – também não existirão. Seja qual for a sua rotina – regrada e desregrada, dependendo da sua regra – o fato é que vamos envelhecendo desde o segundo inicial do nascimento, em um processo orgânico de morte celular constante. Algumas marcas chegarão no meio do caminho, evidenciando esse envelhecimento de forma mais acelerada: cabelos brancos, rugas, linhas de expressão acentuadas. Eis o processo do qual nenhum ser humano escapará, pois é orgânico e presente.

Acontece que todos nós esperamos envelhecer, ainda que estejamos o tempo todo escapando da velhice. Não soa paradoxal? Quero envelhecer para ter mais tempo, e gasto um bocado de tempo para não parecer velhos. Quero escapar da morte o tempo inteiro, pois a morte representa o que finda, o final da minha existência. E essa consciência de finitude fica ainda



mais clara quando a meia-idade surge em torno dos 40 anos (seguindo os parâmetros de expectativa de vida no Brasil de 76 anos, de acordo com o último<sup>29</sup> levantamento do IBGE em 2017 e divulgado em 2018). É quando, de acordo com Kovács, chegamos à metanoia ou metade da vida, ou seja, quando chegamos ao topo e começamos a descer:

Temos toda a experiência do nascimento, da infância, da adolescência e da primeira fase adulta. Ao fazer um balanço dessa experiência, uma grande transformação interna se processa em nós e a morte não se configura mais como algo que acontece somente aos outros, mas que pode acontecer conosco também. Surge, então, a possibilidade da minha morte e isto traz um novo significado para a vida. Esta passa a ser definida e ressignificada pela possibilidade da morte (KOVÁCS, 1992, p. 7).

Comparando isso a uma jornada, percebe-se que a vida representa, de certa forma, uma montanha íngreme, mais acentuada para uns, menos para outros. Se avanço em alguns projetos – que podem mudar pelo caminho – e tenho força e disposição para isso, então, chegar à metanoia significa que alcancei o mais alto nível dessa montanha-russa que é o viver. Dali, não posso mais seguir? Percebo que esses termos são carregados de imposições culturais.

Pois veja: há caminhos culturalmente estabelecidos na sociedade ocidental. Isso inclui ter filhos, casar, ser bem-sucedido profissionalmente, ter uma família. É como se a sociedade programasse cada cidadão para cuidar de seus projetos pessoais desde muito cedo. O que passa fora dessa curva de aventuras pode ser considerado um louco, um insano. Estamos, entretanto, vivendo um período de intensos questionamentos, proporcionados, entre outras tantas questões, por uma geração que nasce digital e, neste ambiente, pode questionar esses valores, essas tradições. Porém, seja qual for a idade do topo da montanha, refrear a idade e a morte *ainda* é um processo impossível. Uma utopia que leva a frustrações constantes.

Ainda na temática da morte, essa mesma, da qual todos nós queremos escapar, também se pode falar sobre o que representa a presença dessa “sombra” em nossas vidas. Afinal, se não chegou, ainda, um dia chegará. Sinal de que está à espreita, apenas esperando o melhor momento. Isso gera medo, desconforto, desconfiança. Não só sobre o que temos no sentido material ou das nossas relações estabelecidas, mas relativo ao próprio ato de morrer, como, de acordo com Kóvacs (1992, p. 10), o “medo da doença e sofrimento antes da morte, medo de estar só diante dela, medo das despesas com o funeral, medo de ser esquecido, medo do que vem após a morte”. Existe, ainda, um outro medo latente, que também varia de pessoa para

---

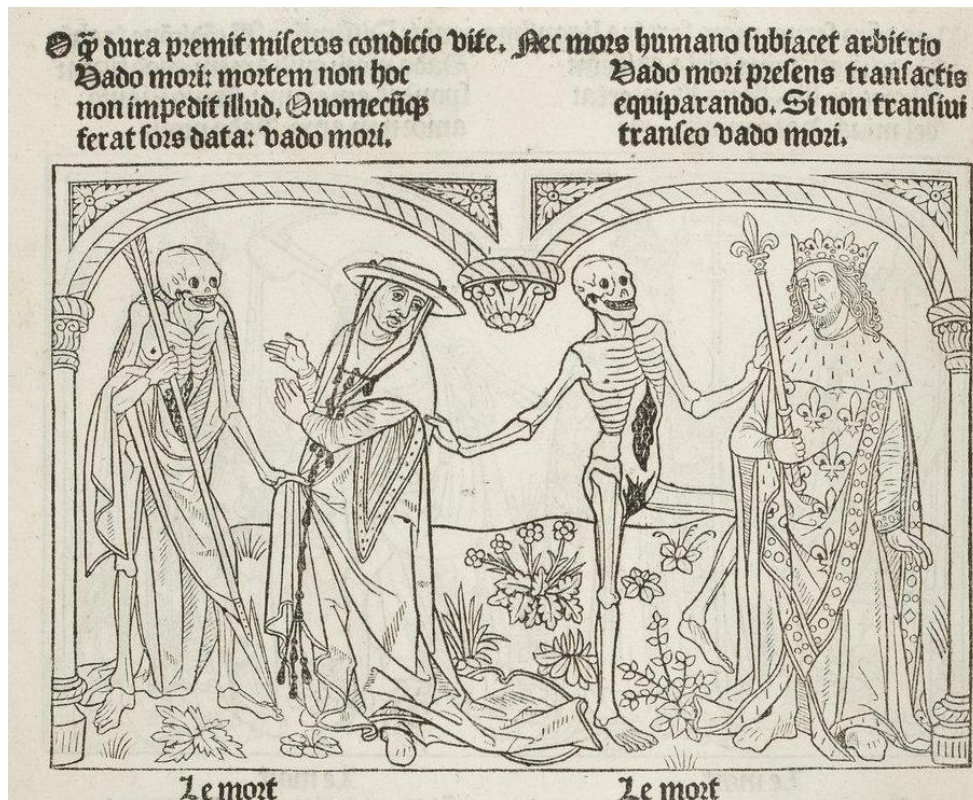
<sup>29</sup> Levantamento de expectativa de vida divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (ano base 2017). Fonte: <<https://g1.globo.com/bemestar/noticia/2018/11/29/expectativa-de-vida-do-brasileiro-ao-nascer-foi-de-76-anos-em-2017-diz-ibge.ghtml>>. Acesso em 1º dez. 2018.

pessoa: o medo daquele que já morreu. No caso de Alejandro, parece-me que o sobrinho não representa em nenhum momento essa perspectiva. Ao contrário: tornou-se um ícone de inspiração.

Na história da humanidade, é possível perceber que a finitude da vida, na era medieval, carregava em si um temor comum àqueles norteados pelo conhecimento: o de morrer repentinamente, sem receber as devidas homenagens. Entre os ritos adotados à era, estava a homenagem sepulcral, com a guarda e o cuidado do cadáver. Philippe Ariès (2000), um estudioso da morte, no Ocidente e no Oriente, explica que, na Roma Antiga, todos – incluindo os escravos – possuíam uma sepultura marcada com uma inscrição. O escrito significava “o desejo de conservar a identidade e a memória do defunto” (ARIÈS, 2000, p. 51). Já no século 5, as tumbas acabaram se tornando raras, um empilhado de estruturas de concreto. Quando a Igreja assumiu sua posição de controle, os mortos com certo prestígio eram sepultados em suas estruturas, enquanto os mais pobres ou indigentes foram sepultados em áreas afastadas nos pátios das igrejas, os *churchyards*, nome original dos cemitérios. Os antigos sepulcros de Roma se tornaram praticamente impossíveis de identificação, uma vez que o mobiliário que os nomeava desapareceu com o passar dos anos.

O tema da morte também aparece com força nas obras de arte da Idade Média. Surgem, nesta época, os esqueletos ou representações realistas do corpo humano em decomposição, como demonstrado na xilogravura “La Danse Macabre” (ou A Dança Macabra), datada de 1485, na França (figura 18). O autor da ilustração foi o francês Guyot Marchant, que chegou a imprimir uma obra com 67 versos acompanhados de imagens sobre o tema.

Figura 18 - Xilogravura “La Danse Macabre” (França, 1485)



Fonte - Extraída do portal Google Images em 5 abr. 2018

Ainda no levantamento histórico proposto por Kovács (1992), está o medo de ser enterrado vivo, presente nos séculos XVII e XVIII, fazendo, assim, surgirem ritos de cerimônias para atrasar enterros, tais como os velórios que duravam até 48 horas, para garantir a morte definitiva. Hoje, pelo menos no Brasil, as cerimônias fúnebres duram em média 12 horas, incluindo o enterro do corpo ou a cremação.

Nos séculos passados, a morte era considerada um assunto de pertencimento ao próprio moribundo, e tão somente a ele. Foi entre os séculos XIII e XVIII que surgiu a ferramenta do testamento, uma maneira de expressar, de forma muito pessoal, os pensamentos mais profundos daquela pessoa, sua fé, seu apego às coisas e às decisões que havia tomado para assegurar a salvação de sua alma e o descanso do seu corpo (ARIÈS, 2000). Na metade do século XVIII ocorre uma mudança na redação dos testamentos: desapareceram os pedidos de missas, os sentimentos e a escolha de sepulturas, tornando o testamento o que é nos dias de hoje: um documento de partilhas de bens. Já o século XIX é marcado pelo surgimento do espiritismo, segundo Kovács (1992, p. 37), “como a possibilidade de urna intermediação entre vivos e mortos, a comunicação com os espíritos e o retorno do corpo”. Na França, estes estudos começam com Allan Kardec e Camille Flammarion, em 1854. No século XX, ocorre uma

supressão do luto, escondendo-se a manifestação ou, até mesmo, a vivência da dor, demonstrando um controle diante da morte.

No século XXI, percebe-se um novo movimento. É comum pagar por espaços nos jornais para fazer um convite ao velório e ao enterro de um ente querido. Em cidades menores e com ares mais interioranos como a que moro, Novo Hamburgo (RS), isso ainda acontece e com bastante frequência. Veículos de comunicação de maior abrangência também dão espaço à coluna *Obituário*, onde o falecimento de personalidades é noticiado, acompanhado de um breve histórico de suas vidas. Até mesmo as redes sociais acabaram se tornando um espaço bastante utilizado para homenagear falecidos. Ao perderem alguém que era muito querido, as pessoas postam fotos com aquele que se foi, fazendo a marcação de seu nome (permitindo assim a visualização por todos no perfil desta pessoa), escrevendo textos em sua homenagem e lamentando o ocorrido. As redes se tornaram um importante espaço de luto, onde amigos e parentes compartilham a dor, expressam a falta, o carinho e o respeito, dividem histórias e sentimentos de saudade. Além disso, com o pedido formal feito à administração do *Facebook*, por exemplo, é possível transformar a página do (a) falecido (a) em memorial. Quando uma pessoa acessa o perfil, surge a informação “em memória de”, indicando que aquele espaço agora é destinado a homenagens.

Com os autores supracitados, compreende-se como a morte estabeleceu relações distintas com as culturas pelo mundo através dos séculos. No caso de Alejandro Pasquale, a partir da perda do sobrinho e da inspiração para o processo criativo, constrói-se uma relação diferente: o sobrinho vive por entre as tintas, sendo condutor da criação e um fio de afetividade na percepção. O artista argentino exprime o que sente através de manifestações pictóricas baseadas na própria memória e nas memórias de outros, ao elaborar um diário que não leva rostos. Ainda assim, conta uma história, desenha seus enigmas. Está inserido em um sistema artístico que envolve a exposição e o comércio de suas telas e, mais que isso, que traz a expressão da afetividade.

Seja quem for, a criança ou as crianças retratadas em seus quadros estão ali por alguma razão específica, existindo de fato naquele contexto. Abro, então, um espaço nesta investigação para abordar os modos de existência que constituem um espaço único a ser avaliado nessa arte, fora do escopo que determinamos como real e existente, o que está em nosso plano de percepção. Isso me ajudará a compreender — ainda mais — como aquele menino do quadro *Equilibrio* e as demais crianças existem nas obras, dotadas de um próprio sentido de existência, permeadas por diversas memórias que se materializam nas pinturas e no processo criativo do

artista, que adotam esse caráter de existência plena. Um existir que se recusa à finitude da vida e à interiorização do desejo de se sentir imortal, esta última proposta por Sigmund Freud.

Fernando Catroga (2010) ressalta que, ao abordarmos o tema, é comum questionar sobre “a morte de quê”, relativo à razão daquela ruptura. Para ele, apreender o sentido do definhamento é um dos requisitos necessários para se compreender a tensão entre um futuro que ainda não é e um passado que já não existe quando alguém, principalmente muito próximo, morre. O autor explica que “[...]o morrer, sendo intrínseco à vida, surge como o problema radical que, em vez de ser recalcado, nos pode ensinar a compreender e a saber vivê-la”. Tal compreensão se aplica ao corpus desta pesquisa, uma vez que a própria existência – e o fazer da (nova) arte – de Alejandro Pasquale estão ligados por um novo sentido a partir da perda familiar. A morte, em seu caráter semiótico, envolve os discursos que serão sempre uma fala sobre os vivos (CATROGA, 2010).

Este mesmo autor destaca ainda o conceito de *metamemória*, que se relaciona com as representações que o ser humano faz de suas próprias lembranças, o conhecimento que possui deste fato e como ocorre a filiação ao próprio passado, o que resulta na construção da identidade dos sujeitos. Isso não significa, no entanto, que a memória seja um retrato fiel ou transparente, tal como um espelho, da realidade do passado: trata-se, na verdade, de uma leitura atual do passado acima de uma reconstituição fiel. Ao elaborar suas telas, Alejandro está buscando nessas lembranças a vivência (curta e intensa) do sobrinho, misturando-se a este passado em sua própria infância. Buscar o passado é constituir uma retrospectiva. Como nos ensina Catroga,

[...] toda retrospectiva tende a expressar-se numa narrativa coerente, que domestica o aleatório, o casual, o efeito perverso do real passado quando este era presente. Pode, assim, perceber-se porque é que a recordação gera uma imagem que é uma mistura complexa de história e de ficção, de verdade factual e de verdade estética, e porque é que já Halbwachs defendia a existência, na narrativa memorial, de uma “lógica em ação”, em que o ponto de partida e o ponto de chegada são constituídos pelo próprio evocador (individual ou coletivo) (CATROGA, 2010, p. 167).

A partir do momento em que representa as personagens que se referem à vida do sobrinho, Alejandro transforma o não-ser (a não existência física) em uma imagem suscitada pela memória, em traços que permitem dar ou retomar à existência os que já morreram. Uma tentativa de driblar o infortúnio, a tragédia, a inevitável dor. O que o artista faz com as telas se assemelha, portanto, ao rito de uma fotografia que marca uma lápide, ou um monumento imenso dedicado a quem faleceu. A diferença está na disposição desta homenagem: das muretas e vielas que transcorrem pelo cemitério, temos a transformação da imagem em tela. Consoante Catroga

(2010, p. 168), “cada envelope que enforma o cadáver acrescenta uma máscara ao sem-sentido que ele representa, e trai o nosso desejo de parar a putrescência e de alimentar a ficção de que o corpo não está condenado ao desaparecimento”.

De forma consciente ou inconsciente, o artista argentino dedica as memórias cruzadas pela infância dele próprio e da criança, de forma iconográfica, em imagens que circulam o mundo pela internet ou em exposições itinerantes, deixando um pequeno fragmento de homenagem por onde quer que os quadros passem. Um monumento à criança e ao que ela representou ou ainda representa. Conforme Catroga, a palavra latina *monumentum* deriva da raiz indo-europeia *men*. O vocábulo exprime uma das funções nucleares do espírito (*mens*), a memória. “Deste modo, tudo aquilo que pode evocar o passado e perpetuar a recordação — incluindo os próprios atos escritos — é um monumento” (CATROGA, 2010, p. 170).

Há uma outra questão que parece relevante na categoria de homenagem à qual Alejandro eleva o sobrinho: o espaço da arte como um marco da saudade e de sua transformação pessoal, e não o ambiente mórbido que circunda túmulos e jazigos. Ao refazer o trajeto nas ruelas do cemitério da Recoleta, ou do Père-Lachaise, em Paris, me recordo das belas esculturas que se destacavam entre as covas recém-abertas e as que já estavam empoeiradas e gastas pelo tempo. Um espetáculo de formas, em mármore e granito, especialmente moldadas para homenagear entes famosos e outros anônimos. No Père-Lachaise, aliás, estão sepultados os corpos de franceses renomados, como o pesquisador Maurice Merleau-Ponty, o espírita Alan Kardec e a cantora Edith Piaf, entre muitos outros célebres “moradores”. Por mais que esses monumentos sejam bem feitos, a “aura” que envolve esses lugares difere, e muito, da parede de uma galeria, por exemplo, que já nos leva à contemplação naturalmente. Catroga (2010, p. 172) explica que, se nos cemitérios se convoca o invisível através do visível e se produz atração e medo, o museu se configura como um “território em que os objetos expostos aparecem descontextualizados, ou melhor, surgem inseridos num conjunto artificial, neutro e erudito”.

Por fim, o mesmo autor aborda a teoria de que o culto aos, como toda a recordação, também é um diálogo imaginário do sujeito consigo mesmo, no qual participam a razão, a vista e o coração. Para ele,

Assim, o território dos mortos funciona, simultaneamente, como um texto objetivador de sonhos escatológicos (transcendentes e/ou memoriais) e como um espaço público e de comunhão, isto é, como um cenário miniaturizado do mundo dos vivos e como um teatro catártico de lutos, bem como de produção e reprodução de memórias, de imaginários e de sociabilidades (CATROGA, 2010, p. 175).

Outros autores começam a falar sobre a existência em diferentes visões, mais abrangentes. Essas visões contestam, de certa forma, que esse modo de existir, de ser, está atrelado à vida de um sujeito, e que tudo existe, exceto algo que abarque todas as existências. Markus Gabriel (2016) é um destes autores. Para ele (2016, p. 25), “tudo existe e, para ser mais exato, existe de maneira que se encontra transfinitamente em transfinitos campos múltiplos”. Ou seja, enquanto estou aqui escrevendo este estudo, existem galáxias, estrelas, personagens de filmes, tudo e mais, coisas que eu jamais poderei conhecer, mas que existem no que Gabriel (2016) chama de *campos de sentido*. O autor (2016) ressalta que

A ontologia tradicional trata sempre da vida e da morte, ao passo que na ontologia que proponho vida e morte não são nada além de entidades particulares. Existem planetas, mares, vulcões, morte, vida e números. Claramente, a vida e a morte são de especial interesse para nós, seres mortais, mas isso não significa que tenham alguma prioridade para o conceito de existência (GABRIEL, 2016, p. 32).

Nessa teoria, ele ressalta que tudo existe, ainda que não no mesmo campo de sentido. Na prática, isso significa dizer que Santo Antônio, por exemplo, é um santo casamenteiro no campo de sentido da fé e que Chronos, o Deus do Tempo, devorava seus próprios filhos para não terem seu lugar ao trono no campo de sentido da mitologia grega. Há sempre quem dirá que uma imagem sacra jamais poderia promover uma união, mas, se isso faz sentido para alguém, se está no campo de sentido daquela crença, então, de fato, existe. Sendo assim, para Gabriel (2016, p. 34), a existência é “o aparecimento-em-um-mundo. Não é a relação de estar incluído em um conceito ou de satisfazer uma função, mas o fato de alguma coisa aparecer dentro de um campo de sentido”.

Compreendo, então, que as crianças que habitam os quadros de Alejandro existem neste campo mais abrangente citado por Gabriel (2016). Estas mesmas crianças provocam conexões neste campo de existência, tornam-se parte de uma narrativa do imaginário e criam essas perspectivas diversas sobre a permanência no óleo sobre tela. Exposto isso, seguem abaixo os quadros-síntese deste capítulo:

<b>Autor</b>	<b>Conceito – Arte e mecanismo cerebral</b>
Abraham (2016)	Nem sempre o ambiente é responsável pela criatividade. A imaginação estaria atrelada a um modelo mais livre, independente de estímulo, classificadas como pensamento espontâneo, pensamento independente de estímulo, pensamento não relacionado à tarefa, devaneio ou perambulação mental.
Ruedell (2013)	Não é possível compreender um discurso enquanto fato do espírito, sem compreendê-lo também enquanto designação de uma língua. Da mesma forma, um discurso só é compreendido como “extraído da linguagem” na medida em que também for compreendido enquanto “fato do espírito”,
Demarin et al. (2016)	Através da arte podemos registrar ou descrever objetos, eventos ou momentos e, para além disso, expressarmos sentimentos, opiniões e atitudes.
Zaidel (2013)	Em relação à neuroanatomia e ao talento, relata que o talento é uma habilidade inata de representar ideias em um mundo representacional.
Damásio (1996)	Fala sobre os sentimentos de fundo ou <i>backgrounds</i> , que não estão ligados a estados emocionais e sim a estados corporais mais profundos. São os sentimentos da própria vida, da sensação de existir e que ocorrem mais ao longo da vida daqueles que são ligados às emoções.

<b>Autor</b>	<b>Conceito – Criação e estado de <i>flow</i></b>
Csikszentmihalyi (2008)	Explica o estado de flow da criação, quando o artista se coloca diante de um grande desafio criativo e possui altas habilidades para isso. Para Csikszentmihalyi (2008), os desafios são necessários para oferecer uma espécie de catarse a quem produz (neste caso, o artista), um momento que poderia ser classificado como o estado transcendente de nossa alma
Eco (1997)	Fala sobre a obra aberta, que não consiste em uma mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente.
Todorov (2014)	A criação do pintor, se situa, de certo modo, em um momento que precede o da criação musical: o da percepção. É verdade que o pintor percebe imagens; mas tal percepção já é criadora, por ser seletiva e ordenadora.



Oliveira (2005)	Fazer olhar, sentir, ver, ler e interpretar são as metas visadas por todos os estrategistas da visão, que galgam mobilizá-la pela monossensorialidade ou pela polissensorialidade.
Clarck (1967)	Em carta a Mondrian, fala sobre a conexão com a natureza estabelecida através da arte. Apresento sua criação Livro Obra/Livro Sensorial, que traz máscaras semelhantes às de Alejandro em uma peça/série que estimula o contato com a natureza.
Fabro (1965)	Afirma que, mais que a um tipo particular de leitura, gostaria de levar o fruidor a um modo de ler a experiência, as coisas. Propõe uma leitura liberada dos hábitos intelectuais que intervêm quando se tratam de produtos artísticos.

<b>Autor</b>	<b>Conceito – A morte e o renascer do artista</b>
Kovács (1992)	Afirma que todos temos a experiência do nascimento, da infância, da adolescência e da primeira fase adulta. Ao fazer um balanço dessa experiência, uma grande transformação interna se processa em nós e a morte não se configura mais como algo que acontece somente aos outros, mas que pode acontecer conosco também. Surge, então, a possibilidade da “minha morte” e isto traz um novo significado para a vida.
Ariès (2000)	Apresenta as relações com a morte do Ocidente ao Oriente ao longo dos séculos.
Catroga (2010)	Aborda os espaços de culto aos mortos em representações artísticas, destacando os monumentos, a fotografia em que toda a retrospectiva tende a expressar-se numa narrativa coerente, que domestica o aleatório, o casual, o efeito perverso do real passado quando este era presente.
Gabriel (2016)	Fala sobre os modos de existência, mesmo daquilo que não está mais materializado ao nosso redor. Para ele, tudo existe e, para ser mais exato, existe de maneira que se encontra transfinitamente em transfinitos campos múltiplos

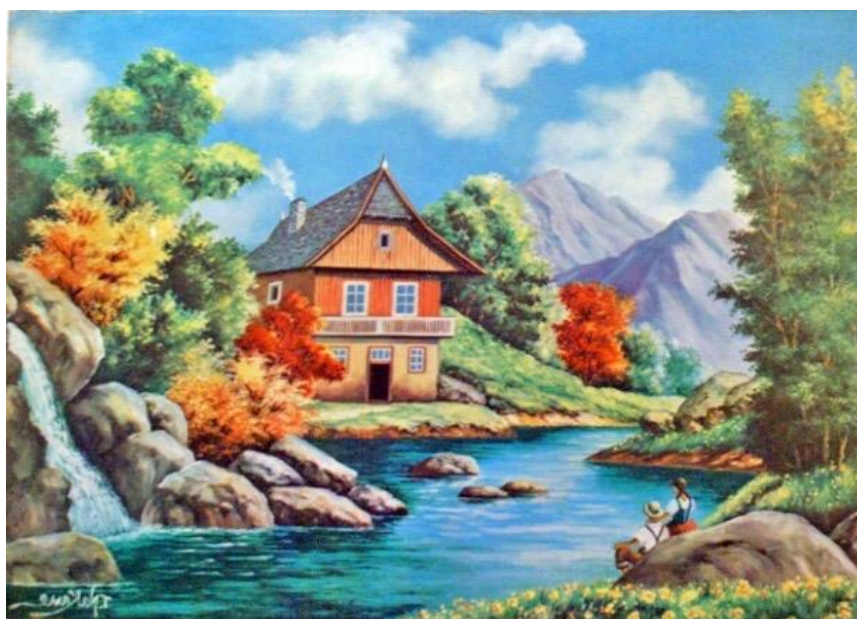
A abordagem do sonho, do onírico e da imaginação será desenvolvida no devir da tese. O objetivo é o de perpassar uma ordem mais poética da pesquisa, com as teorias que discorrem sobre o que nos encanta pela lente do devaneio e dos símbolos que nos provocam afeto.

#### 4. POÉTICA, SIGNO, SUEÑO Y PRIMERA CASA

Quando pequena, passava boa parte do dia na casa de minha avó, uma senhora de origem alemã que faleceu aos 80 anos. Lembro-me do caminho diário, curto, íngreme (*feito de terra*) que separava a minha casa da dela. Havia um porão assustador, que me parecia alto e opressor àquela época, um trilho de barro, uma escada alta de concreto, uma cozinha com piso de madeira com cheiro forte de cera, tratado com esmero e capricho (*sempre o mesmo aroma*). Ao passar pela mesa de madeira na cozinha, acessava-se a sala, onde jazia um quadro antigo, de moldura corroída, com uma paisagem desconhecida.

A Internet hoje nos permite rememorar essa mesma tela e encontrá-la facilmente com os termos “quadro” + “antigo” (figura 19).

**Figura 19 - Reprodução de quadro antigo, autor desconhecido**



**Fonte - Extraída do portal Google Images em 25 abr. 2017**

A sensação que tenho ao lembrar desse quadro é a de passar horas imaginando o que compunha aquela imagem. E se o homem e a mulher não mais ali estivessem? E se a montanha fosse coberta de neve, se a casa que fazia margem com o rio não mais fizesse parte da paisagem? E se não houvesse o quadro? E se... e se tudo estivesse como está hoje, inexistente, com um pedaço de terra curta que antes era o porão, baixo, alto apenas para meu tamanho à época? Se minha avó escolheu aquele quadro aleatoriamente, nunca tive tempo para perguntar.

O fato é que, há alguns meses, em um bazar na cidade de Novo Hamburgo (RS), encontrei o mesmo quadro, em tamanho menor. Lá no fundo, no inconsciente, se acenderam as mais variadas lembranças da época de criança. Incluindo o cheiro de cera, do chão lustrado todas as sextas-feiras. O aroma da sopa no fogão, o tilintar do ferrolho na porta (*clac*), o barulho das panelas próximo ao meio dia, a cadeira de balanço rangendo na pequena área, de onde ela se encostava na mureta para embalar a cadeira. A obra de Proust <sup>30</sup>, naquele instante, era a minha biografia. Não havia grades na casa de minha avó. O muro também seria desnecessário caso não servisse para o embalo da cadeira.

Para outras pessoas, no balaio do bazar da cidade, aquela imagem de uma casinha às margens de um rio, com dois observadores desconhecidos, algumas montanhas e uma pequena cachoeira poderia significar qualquer coisa. Para mim, era uma ativação melancólica e nostálgica, uma lembrança para a avó que não está mais aqui há quase vinte anos, moradora de uma casa que já foi demolida e da qual não resta nada senão uma memória. Nem mais o porão existe. Virou uma partícula de pó no tempo, desaparecendo pouco a pouco, mais e mais na mente, mas nunca no coração.

Mergulhar nesse passado, que rememora pinturas, renomadas ou não, é trazer à mente a nostalgia que nos ativa em cada coisa que fez ou faz parte da nossa vida. Para cada indivíduo, um símbolo partilhado, sim, mas único. Nesse primeiro momento, revisitarei Carl Jung (2008) para abordar o caráter do símbolo pelo viés do inconsciente, quando há um importante contexto que envolve o indivíduo e suas manifestações oníricas, seus devaneios, estejam estes no sonho ou postas em tinta em alguma tela, como na obra de Alejandro Pasquale.

Aquela noite, que já citei, anteriormente, em Buenos Aires, foi um profundo mergulho entre as referências do artista e as minhas, uma leitura incapaz de ser descrita, onde uma tela nos separava, mas também nos unia. Quantos acontecimentos em nossas vidas nos remetem a leituras diversas, que nunca serão perfeitamente alinhadas com quem nos rodeia? Aquele pedaço de linho gravado, a imensidão do menino atrás da máscara, a iluminação da sala, a trilha sonora meticulosamente escolhida, o silêncio de vozes alheias que emanavam naquele momento, o minuto de contemplação, tudo, absolutamente tudo influenciou a primeira leitura, a primeira decodificação daquela tela. Poderia ser só mais uma moldura, um recorte, um quadro a ser visto, depurado e esquecido. Porém, a obra está muito além disso. Está além de seu significado manifesto, exposto. Além das tintas, das cores, da luz, da técnica. Esta imagem tem

---

<sup>30</sup> Nota minha: Marcel Proust escreveu em sete partes sua obra “Em Busca do Tempo Perdido”, em que o personagem mergulha um doce em uma xícara de café e assim passa a se lembrar de toda a sua infância.

um aspecto inconsciente mais amplo, que nunca é precisamente definido, perfeito e decodificado, ou inteiramente explicado. “E nem podemos ter a esperança de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance de nossa razão” (JUNG, 2008, p. 19). A capacidade dos seus sentidos. Os sentidos que nos são inerentes ao nascimento. Está além de ouvirmos. Está em algo muito maior.

Mesmo com o conhecimento e a racionalidade, quando ocorre a interpretação dos sonhos e dos símbolos precisamos abrir mão de um sistema mecânico e dar vazão à imaginação. Assim como o artista necessita se conhecer, dar a si o processo de individuação, quem interpreta a obra ou interpreta o sonho precisa apurar sua percepção. Deste modo, podemos nos conectar com aquele que nos entrega a obra e sua manifestação onírica. Isso se dá no contexto de não nos esforçarmos somente para conhecer o símbolo, mas com a totalidade daquele que o produziu (JUNG, 2008). Complementa-se, aqui, que “a imaginação e intuição são auxiliares indispensáveis ao nosso entendimento” (JUNG, 2008, p. 115).

Em relação à construção arquetípica, o conceito jungiano demonstra que esses arquétipos são porções da própria vida – imagens integralmente ligadas ao indivíduo através de uma verdadeira ponte de emoções. Por isso, afirma o autor, “é impossível dar a qualquer arquétipo uma interpretação arbitrária (ou universal); ele precisa ser explicado de acordo com as condições totais de vida daquele determinado indivíduo a quem o arquétipo se relaciona” (JUNG et. al., 2008, p. 122). Sendo assim, ainda que haja uma leitura inicial de uma obra e interpretações isoladas do que significa o conceito daquela imagem, somente um desmembrar e ao mesmo tempo um conectar de elementos que dizem tanto sobre uma realidade, um universo, uma vida podem nos dar uma visão maior sobre estes. Os arquétipos só adquirem expressão quando se tenta descobrir, pacientemente, porque e de que maneira eles têm significação para um determinado indivíduo vivo (JUNG, 2008).

Jung (2008) julga ainda que cada ser humano possui, originalmente, um sentimento de totalidade, isto é, um sentido poderoso e completo do *self*. E é do *self* (o si mesmo) – a totalidade da psique – “que emerge a consciência individualizada do ego à medida que o indivíduo cresce” (JUNG, 2008, p. 167). Das narrativas expostas em seus quadros, pode emergir o discurso que promove o fio de conexão entre artista e espectador, atravessado pela tela e por todas as relações que existem e que se imbricam através dos elementos e das cores das obras de arte. São as histórias vividas por quem absorve a arte e por quem a pinta, aqueles fatos ligados à infância, à adolescência. E não só os fatos, mas os aromas, a sensação de tempo, os objetos, tudo o que nos liga a essa nostalgia da vida.

Aniela Jaffé (2008) possui uma abordagem teórica específica ao simbolismo nas artes plásticas. Para ela, o homem transforma inconscientemente objetos ou formas em símbolos e lhes proporciona expressão, tanto no âmbito religioso como nas artes visuais. Ela cita três símbolos primitivos como condição psicológicas do mundo, em diferentes épocas: a pedra, o animal e o círculo. “Cada um desses símbolos teve uma significação psicológica que se manteve constante, desde as mais primitivas expressões da consciência até as mais sofisticadas formas da arte no século XX” (JAFFÉ, 2008, p. 312-313). Ela faz referência até mesmo às pedras que eram lascadas de forma bruta, consideradas, muitas vezes, moradas de deuses ou espíritos.

Outro símbolo citado por Jaffé (2008) são as máscaras de animais ou demônios, que com o passar do tempo substituíram a roupa completa de animais em ritos, principalmente religiosos. Os homens primitivos se empenhavam na manufatura das máscaras, dando a estes objetos força e expressão. Essas máscaras fazem parte ainda de muitas culturas, como o teatro *Noh*, pertencente à cultura japonesa. Essa arte mistura a performance com máscaras associada à poesia, ao canto, à pantomima (representação de uma história através de gestos e expressões faciais), entre outros recursos. Jaffé (2008) destaca que

A função simbólica da máscara é a mesma do disfarce completo do animal original. A expressão do indivíduo humano desaparece, mas em seu lugar o portador da máscara adquire a dignidade e a beleza (e também a expressão aterradora) de um demônio animal. Em termos psicológicos, a máscara transforma o seu portador em uma imagem arquetípica (JAFFÉ, 2008, p. 317).

Este simbolismo tão primitivo da máscara estará presente na análise pela aplicação do artista Alejandro Pasquale em sua obra. A máscara passou a ser um signo constante em seu trabalho a partir de sua transformação técnica e criativa. Carrega com seu simbolismo todo esse viés primitivo, simbolizando o homem em sua essência. Neste sentido, Jaffé (2008, p. 318) endossa que “a imagem animal habitualmente simboliza a natureza primitiva e instintiva do homem”. Essa relação colocada pelo artista em sua primitividade vai também ao encontro do que quer questionar em sua série e em seus fragmentos visuais. Em entrevista que trarei na análise, concedida em seu atelier em março de 2018, Alejandro afirma que questiona o que ele considera um obscurecimento de nossa essência em troca de papéis sociais que assumimos. Neste aspecto, Jaffé (2008, p. 336) ensina que “o artista sempre foi o instrumento e o intérprete do espírito de sua época [...] conscientemente ou inconscientemente, o artista dá forma à natureza e aos valores de sua época que, por sua vez, são responsáveis pela sua formação”.

Esses valores estão implícitos nesses tantos traços expostos e podem ser encontrados em inúmeras obras da considerada arte moderna, principalmente nas que carregam o aspecto onírico e irracional. Nem todas as obras e pintores, porém, se associavam aos questionamentos de seu tempo. Um exemplo disso é o pintor grego Giorgio de Chirico (1888-1978), que fez parte do movimento da pintura metafísica, considerado o antecessor do surrealismo. Este movimento negava o futurismo e as analogias políticas da arte, fazendo-se atemporal, sem referência ao presente ou à realidade natural ou social. Para De Chirico<sup>31</sup>,

[...] todo o objeto tem dois aspectos: o aspecto comum, que é o que vemos em geral e que os outros também veem, e o aspecto fantasmagórico e metafísico que só uns raros indivíduos veem em seus momentos de clarividência e meditação metafísica. Uma obra de arte deve exprimir algo que não apareça em sua forma visível (DE CHIRICO in JAFFÉ, 2008, p. 343).

Compreende-se que, na análise dessa pesquisa, encontrarei na obra de Alejandro a fusão desses aspectos: há o aspecto fantasmagórico que não faz referência ao tempo vivido, mas ao mesmo tempo há essa intenção do artista em fazer interlocução com as questões sociais e o apagamento dessa primitividade, do nosso interior. Jung (2008, p. 347) reforça que “só o consciente é competente o bastante para determinar o significado das imagens e reconhecer o seu sentido para o homem, aqui e agora, na realidade concreta de seu presente”. Essa citação faz absoluto sentido se pensarmos naquilo que está intrínseco às nossas raízes sociais mais profundas e à necessidade de pensarmos como isso se aplica contemporaneamente, quando inúmeros artistas fazem uso das artes visuais para questionar a nossa realidade. Essa arte que invade muros, calçadas, fachadas de prédios, tudo aquilo que faz uma intervenção em nossa rotina. O que passa por nossos olhos e nos toca. Jaffé (2008, p. 365) complementa esse pensamento ao afirmar que “o que na verdade interessa aos artistas de hoje é a união conciente da sua realidade interior com a realidade do mundo ou da natureza; ou, em última instância, uma nova união do corpo e da alma, da matéria e do espírito”. De Alejandro consigo mesmo. De Alejandro para os olhos alheios.

Se observarmos a obra do argentino, é possível perceber que está carregada de símbolos que exprimem muito mais do que sua manifestação primeira em nossos sentidos. Diante da construção pictórica, estes mesmos sentidos se aprumam a algo maior e mais complexo através dos signos. Como afirma Todorov (2014, p. 54), “o signo é uma coisa que nos faz pensar em

---

<sup>31</sup> Citação de De Chirico em Sull'Arte Metafísica, Roma, 1919, Documento, p. 112.

alguma coisa além da impressão que a coisa mesma produz em nossos sentidos”. Esta profundidade de relações estabelece conexões não somente com quadros e molduras, mas com histórias vividas individualmente e no coletivo, porque provocam uma espécie de ressonância ao pensamento inicial, uma “onda” que se propaga no pensamento. Na experiência da arte, essas conexões estabelecidas pelo impacto da imagem estão para além do que recebemos pela ordem fônica, ou seja, das palavras. Faladas ou escritas, as palavras, constituídas por fonemas, são tomadas de significantes (a palavra em si, construída por fonemas) e significados (aquilo que elas trazem como alma, interior, como mensagem). Todorov (2014) diz que a imensa maioria dos signos é fônica, embora compreenda que os estímulos visuais ganham espaço em campos como a publicidade (que hoje utiliza recursos imagéticos com mais força, muitas vezes sem texto e sem som).

Dependendo de como são postas ou com qual tom de voz, as palavras assumem maior ou menor impacto. Na arte, no entanto, existe uma interpelação operada pelo silêncio. Ela não utiliza o meio de transmissão de voz ou escrita: conversa diretamente com os indivíduos com suas histórias, com seu passado e presente, com seu inconsciente. Amarra estes sentidos diversos, construídos a partir de cada percepção, de cada sensação. Todorov (2014, p. 60) ressalta que é necessário separar o sentido da significação, já que “a significação é o que a palavra significa, independentemente de todo o uso particular, na língua; o sentido, em compensação, é a imagem psíquica e individual que os interlocutores têm da significação”. Entende-se que o apelo da arte se assemelha ao da palavra, já que os signos oriundos da imagem, isolados de um contexto, podem significar algo. Porém, cada construção de sentido passa por esses elementos que se imbricam às vivências.

Se cada um dá sentido próprio ou coletivo a uma obra, é possível explicá-la? Acredita-se que não e se ressalta que este não é o objetivo do presente estudo. O que se busca, como já mencionado, é identificar como o processo criativo deste artista foi afetado pela perda do sobrinho (e como se reconfigurou nesse aspecto), além de destacar os elementos afetivos na construção pictórica de Alejandro que aproximem o interlocutor da arte, proporcionando uma experiência mais imersiva e mais próxima dos sentimentos do artista. Assim, pretendo encontrar não uma explicação ou um significado, ou sentido fechado. Ao contrário, outras tantas possibilidades se abrem a partir da obra de arte, que na sua função tocante e transcendental proporciona uma série de conexões emocionais. Ainda em Todorov (2014, p. 259), encontra-se a afirmativa de que uma obra de arte perfeita não dá lugar à explicação, pois,

“se o desse, já não seria perfeita, pois dependeria de um alhures, de uma instância que lhe é exterior, enquanto o belo se define justamente pela autonomia absoluta”.

Diante de molduras com imagens enigmáticas, como seria possível abstrair tudo de uma só vez dando aos referentes um significado fechado e uníssono, se cada um carrega consigo seus próprios valores e experiências? O que salta aos olhos nas pinceladas de Alejandro é uma poesia sem chaves ou acessos prontos ou restritos. Vai ao encontro daquilo que Barbisan (1995) afirma quando diz que

Um texto é feito de sentidos, é uma unidade semântica. Como tal, deve ser considerado de duas perspectivas: como produto e como processo. Como produto é resultado e tem uma construção que pode ser representada sistematicamente. É um processo no sentido de escolha semântica contínua na rede de significados potenciais, em que cada escolha constitui um contexto para a série seguinte (BARBISAN, 1995, p. 52).

Assim, o texto é uma troca constante entre quem o produz e quem o vê. Um diálogo silencioso no caso da arte, um processo dialético único que subsiste no campo do imaginário. Não seria possível parar diante de uma tela com elementos tão enigmáticos e não interagir com as imagens de algum modo. Conforme Barbisan (1995, p. 53), cada vez que estamos diante de um texto (neste caso, um texto visual), para analisá-lo “é necessário olhar seu significado com representação de algum tipo de processo, acontecimento ou estado do mundo real. Certos traços do texto representam o mundo real como apreendido por nossa experiência”. Neste processo, a autora completa que “a relação texto-contexto é dialética. O texto cria o contexto assim como o contexto cria o texto” (BARBISAN, 1995, p. 53).

Este diálogo com a arte também é explicitado na teoria de Barthes (2004) sobre o texto, no caso da obra de Alejandro, o visual. Ao citar a filósofa Julia Kristevá, o autor aborda a pluralidade do sujeito ao dizer que “ninguém pode pretender reduzir a comunicação à simplicidade do esquema clássico postulado pela linguística: emissor, canal, receptor [...] as práticas significantes, mesmo que se admita provisoriamente isolar uma delas, são sempre da alçada de uma dialética” (BARTHES, 2004, p. 270). Justamente na pluralidade do sujeito e de quem aprecia a manifestação pictórica está a relação dialética constante, capaz de mudar de acordo com os saberes, os valores, entre outros aspectos. Nestas telas, habita um texto, que está dentro de um contexto, texto que pode estar explicitado não somente em palavras, mas construído em um filme, em uma prática pictórica, ou, até mesmo, em uma imagem de um *outdoor*. Por isso mesmo, esse autor ressalta que não devemos nomear o produto de uma produção – que carrega múltiplas leituras – como obra. Para ele, “obra é um objeto finito,



computável, que pode ocupar um espaço físico (ocupar espaço, por exemplo, nas estantes de uma biblioteca); o texto é um campo metodológico” (BARTHES, 2004, p. 277).

Tradicionalmente, a obra de arte pode pertencer ao âmbito de duas ciências: a histórica e a filológica. Ambas as ciências, segundo Barthes (2004), têm em comum o fato de constituírem a obra como objeto fechado, situado a distância de um observador que o inspeciona de fora. Para Barthes (2004, p. 284), “é essencialmente essa exterioridade que a análise textual questiona, não em nome dos direitos de uma subjetividade mais ou menos impressionista, mas em razão da infinidade de linguagens”. Na série de quadros de Alejandro, há, por certo, uma obra. Porém, ao analisar a manifestação pictórica pelas peças que a compõem, estamos falando de algo mais partícipar e significativo, principalmente em relação à transição de fases que transformam a arte entre as imagens.

#### **4.1 Para absorción e inmersión, el advenimiento del silencio**

Enquanto a casa do médico Pablo Gagliesi, naquela noite, era marcada por discursos diversos, a pura contemplação do quadro era tomada de silêncio. Esse silêncio que é desafiador, já que somos constantemente induzidos a emitir sons, a nos pronunciarmos sobre algo, incessantemente. Antes de nos posicionarmos para o coletivo sobre nossas percepções, creio ser fundamental expor que existe uma ordem fenomenológica que antecede esse processo, marcada por uma contemplação silenciosa.

Por um senso comum, ficar calado significa aceitação (*quem cala, consente!*), ou assumir a culpa por algo sobre o qual não tenha o que dizer (*o réu ficou em silêncio e disse que falaria apenas na presença do juiz – culpa!*). Aceitamos as definições sobre o silêncio por uma perspectiva quase folclórica, enquanto estudos sobre o silenciamento abordam o não dito de uma maneira/perspectiva diferente daquela relacionada ao “implícito”. Entre essas teorias, Eni Orlandi (2007) analisa o sentido do silêncio como algo não juntado ou sobreposto pela intenção de um locutor, e sim com um sentido próprio (ORLANDI, 2007).

Ao longo da história, temos essa ideia de que o silêncio é algo negativo, algo que omite intenções e as esconde. De acordo com Orlandi (2007), não há um sujeito totalmente visível, um sentido absoluto ou certo quando há a necessidade de compreender os modos de significar o silêncio. É nesse recuo, nesse respiro, que encontramos no silêncio um reduto do possível, das múltiplas interpretações, permitindo um movimento do sujeito. Nessa interação entre a imagem e o eu, nesses poucos metros que nos separavam, esse silêncio estabelecido (*alheio à*

*verborragia ao redor*), permite-se uma menção à análise de que “o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 13). Portanto, para a autora, o silêncio é fundante.

É particularmente nessa posição fundante que o ato permite a condição do significar, através do imaginário do sujeito e dos sentidos, alcançando a compreensão de seu processo de significação. Opera-se no campo de que “[...] a análise do discurso trata no domínio do imaginário e dos efeitos da evidência, produzidos pelos mecanismos ideológicos” (ibid., p. 17). A compreensão da manifestação pictórica de Alejandro Pasquale é permeada por essa ideologia, por esse interdiscurso presente nessa compreensão, com relação de força e de sentido através das formações discursivas.

Carregados de ideologia, os sujeitos assim compreendem uma mesma imagem de diferentes formas. Ao mostrar o quadro “Equilibrio” a alguns amigos, coletado em bancos de imagem na *Internet*, muitos se mostraram horrorizados com o que viam. Disseram se tratar de um “quadro de terror” e que “jamais ficariam tranquilos” ao se defrontarem com essa mesma imagem em uma sala, mesmo em escala menor (*imagine, então, com uma moldura de cerca de dois metros de altura*). A reação é absolutamente natural, uma vez que “uma mesma coisa pode ter diferentes sentidos para os sujeitos” (ibid., p. 21).

Como ensina Orlandi, “o homem precisa desse lugar, desse silêncio, para colocar uma fala específica: a da sua espiritualidade” (ibid., p. 28). Essa análise se aproxima dessa imersão que nos leva para além de tintas, molduras e manifestações explícitas, para algo mais profundo e passível de conexões de empatia e autoconhecimento por meio do silêncio. Uma quietude que se distancia da opressão, da dominação, dessa perspectiva negativa ao qual continua atrelada. Isso ocorre porque o ser humano está constantemente nesse jogo em que precisa falar, escrever, expor sua opinião, significar. Tudo precisa fazer sentido, nada deve ficar sem uma explicação. Se for assistir a um filme, por exemplo, é preciso sair da sala de cinema com a sensação de que o roteiro está fechado e explicado. Trata-se de um condicionamento que repudia a abertura de possibilidades para além de um final em aberto. Porque ali (numa leitura social) deve ocorrer o espaço de significação fechado, a fim de não deixar espaço para reflexão. Há sempre a necessidade de interpretarmos algo em palavras. Nesse sentido, Orlandi (2007, p. 31) propõe uma reflexão: “[...] ao invés de pensar o silêncio como falta podemos, ao contrário, pensar a linguagem como excesso”. Falta-nos, no entanto, uma maior compreensão desse silêncio.

Do ponto de vista etimológico, aliás, o silêncio nada tem a ver com omissão ou repressão: *silentium*, como afirma Orlandi (2007), está referido a *silens*, que significa *o que não*

*faz ruído, calmo, que está em repouso, sombra, etc.* Para muitos, no entanto, o sujeito que se encontra nessa situação, que está quieto, que não produz ruído, é um sujeito antissocial, introspectivo, que não está aberto a relacionamentos. Se esse mesmo indivíduo está ao nosso lado em uma animada roda de conversa e se encontra quieto, logo começam os questionamentos, pois os que estão com ele pensam que esta pessoa está cabisbaixa ou desanimada. É nessa cobrança pela fala “que o homem exerce seu controle e sua disciplina fazendo o silêncio falar ou, ao contrário, supondo poder calar o sujeito” (ibid., p. 34).

Nesse espaço rico em contemplação, pensamento, introspecção, o silêncio acaba escapando dessa pressão social exercida pela linguagem e significa de muitas outras maneiras (ORLANDI, 2007). Silenciosamente, Alejandro pode carregar a um imaginário repleto de sentimentos que, por muitas vezes, podem ser divididos, aliviados. Espaço esse que não é mensurável ou passível de quantificação. O silêncio é leve e não pode ser pesado. É um valor intangível. Como afirma Orlandi,

O silêncio não é diretamente observável e, no entanto, ele não é o vazio, mesmo do ponto de vista da percepção: nós os sentimos, ele está “lá” (no sorriso da Gioconda, no amarelo de Van Gogh, nas grandes extensões, nas pausas) (ORLANDI, 2007, p. 45).

Essa contemplação silenciosa da obra rompe também com séculos de tradição oral. Como ensina George Steiner (1988, p. 49), “o som musical e, em menor grau, a obra de arte e sua reprodução começam a conquistar um lugar na sociedade letrada que um dia foi firmemente ocupado pela palavra”. O autor se refere à época vitoriana em que ler um livro em voz alta, e não só para si mesmo, mas para famílias inteiras, era uma tradição que passava a outras gerações. A oralidade deu lugar, séculos mais tarde, à tradição burguesa da leitura de um livro em silêncio, o que conferiu *status*, principalmente, a quem pode manter um cômodo da casa com prateleiras tomadas de livros. Essa tradição parece se esvaziar hoje, quando é impossível pensar neste espaço em uma casa ou apartamento com dimensões menores, em imóveis cada vez mais estruturados em pouca metragem e com mais disputas internas por acomodação ou com a facilidade do acesso a publicações *online*. Há quase 30 anos, Steiner (1988) também previa que a cultura de massa alteraria nossas formas de percepção. Para o autor,

Existem indícios distintos de que a cultura de massa contemporânea e a mídia eletrônica de comunicação – com seu radical ataque às reservas disponíveis de silêncio – talvez possam alterar o caráter da instrução [...] cada vez mais o homem médio vê legendas de vários gêneros de material gráfico. A palavra é mera escrava do choque sensorial (STEINER, 1988, p. 329)

Sua teoria, de certo modo, tem fundamento. Os modos de comunicação fogem ao silêncio, se pensarmos pela perspectiva da verdadeira overdose de sons, imagens, pelos auditivos e visuais em profusão ao nosso redor. Steiner (1988) previu ainda que as televisões tridimensionais (*teria ele sonhado com os óculos de realidade virtual?*) e as comunicações instantâneas não só iriam desgastar o que restava do silêncio privado como também transformariam a imaginação em uma passividade ávida (STEINER, 1988). Entretanto, penso que essa profusão de conexões também possui um outro eixo: ela nos aproxima dos outros pelas redes de conexão estabelecidas. Assim, sabemos mais sobre as pessoas ao nosso redor e ficamos ainda mais distantes de nós mesmos. Se o silêncio é necessário para a absorção, para que possamos imergir em algo, ele também pode ser precedido por esses múltiplos contatos. São como faíscas que nos instigam à imersão no outro, em seus sentimentos e atitudes.

Nessa “crise” da palavra, Steiner (1988) diz ainda que as percepções coletivas dariam lugar às silenciosas, e que as reações comuns com outros seres humanos ao nosso redor seriam ainda mais genuínas que quaisquer outras anteriores à arte pré-letrada. Segundo o autor (1988, p. 330), “isso significaria que as formas de arte predominantes seriam abertas às intervenções de apoio ou de rejeição do público, que o ouvinte ou espectador, às vezes, seriam agentes no processo de criação formal”. As obras de arte, em sua concepção, não teriam (*e de fato não têm*) uma única forma estática, que não seriam realizadas ou representadas da mesma forma. Seja pela ordem subjetiva do sujeito ou na manifestação coletiva, o silêncio é parte da contemplação e nos leva a reflexões puras sobre poesia, empatia, sonho e realidade no corpus deste estudo.

#### **4.2 Arte: un espacio de afectos y memorias**

Todo esse processo indizível proposto pela arte em nossos sentidos está contextualizado em um espaço de poética. Um espaço profundo de relações que se formam desde o mais remoto passado, que remontam às mais diversas vivências. Nestes tantos elementos afetivos que quero elencar através desta pesquisa, moram experiências tão ricas e tão distintas que nem mesmo o cruzamento de todas as artes do mundo seriam capazes de abarcar. Seja através da natureza, do não-retrato ou das roupas das crianças pintadas (*como trouxe Alejandro em seu relato*) ou através da flor amarela esquecida em um canteiro, do barco de papel encharcado pela chuva ou do cão que foi animal de estimação, tudo remonta ao que somos, ao que vivemos ou sonhamos. Para Gaston Bachelard (1993, p. 2), “com a explosão de uma imagem, o passado longínquo

ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio”. A imagem, portanto, movimenta-se neste jogo infinito de interpretações. Busca em nossas raízes e em nossas memórias as mais singelas e profundas referências. Isso tudo sem movimentos bruscos ou interpeladores.

Minha memória me leva de volta a junho de 2016, a Buenos Aires, ao quadro estático junto à parede, levemente escorado entre o parapeito da lareira e o concreto retilíneo do pé direito duplo da casa. Fazia morada em um canto da sala, sem qualquer pretensão de ser visto. Foi, porém, visualizado por mim em cada detalhe, transpassando aquela janela de alma pela tinta. Como fez isso? Como me chamou à dança das interpretações possíveis sem nem antes dizer o que era, a que veio? Bachelard (1993) apresenta a seguinte questão:

Como esse acontecimento singular e efêmero que é o aparecimento de uma imagem poética singular pode reagir – sem nenhuma preparação – em outras almas, em outros corações, apesar de todas as barreiras do senso comum, de todos os pensamentos sensatos, felizes em sua imobilidade? (BACHELARD, 1993, p. 3).

Para chegar a alguma explicação sobre esse fenômeno, a poética de Bachelard é espaço rico de embasamento, pois antes de estar em quadro, moldura, linho e cores em minha frente, “Equilíbrio” era morada do espaço de espírito de Alejandro. Morada em um terreno fértil e poético do artista, que busca em si mesmo a inspiração para sua construção pictórica. E este terreno se situa em seu mais profundo inconsciente, no espaço da primeira casa. Não a casa física da qual nos lembramos por ter sido morada da infância, seja esta casa de madeira, de tijolos, de qualquer outro material. A primeira casa como primeira morada, inteira de primeiras histórias bastante fragmentadas. Uma casa onde vivemos em nossos sonhos e anseios por um crescimento que parecia distante. Não raro, voltamos a este espaço em nossos sonhos, tal como ali o deixamos. Com os aromas, com as cores e com as proporções de nossa percepção. De acordo com Bachelard (1993, p. 35), “por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia”.

A cada retorno a sua primeira morada, penso que Alejandro me dá a mão para que eu retorne à minha. A cada mão guiada, voltamos aos grupos, concomitantemente. Ora, tais moradas significam o que significam para cada um, individualmente. Começa com essa primeira leitura rápida (*um quadro na parede*), e depois me leva de forma mais profunda. Por

esse motivo, está a necessidade de uma segunda leitura. Após uma leitura inicial, em forma de esboço, é que vem a obra da leitura (BACHELARD, 1993).

Se naquele primeiro instante de visualização da manifestação pictórica de Alejandro parecia-me que a tinta pintava o menino D\*, que repousava de certa forma pelas pinceladas de Alejandro, percebi posteriormente que por ali também vivem inúmeras histórias, que se fundem com outras, complementadas por novas memórias oriundas do próprio artista. Ao visualizar Gioconda no *Musée du Louvre*, parece-me óbvio dizer, Leonardo Da Vinci não responderá a uma mensagem *online*, não decodificará sua obra por um olhar contemporâneo, não fará análises do papel de Gioconda como mulher, como homem, como ser humano de qualquer gênero. Alejandro, no entanto, continua a pintar suas memórias e a compartilhar estas lembranças, fazendo reflexões sobre realidades paralelas, com as crianças retratadas que são livres para sonhar. Seu quadro é um espelho. De onde tirei minhas primeiras impressões, meus primeiros devaneios, a partir do menino que me observava da moldura em “Equilíbrio”.

*O menino da moldura está prestes a voar. Seus dois pássaros tranquilos o seguram em um lugar quieto e escondido na mata densa. Fica em silêncio para não ser visto ou percebido pela morte que insiste em tirá-lo da vida que optou. Por via das dúvidas, segura o galho que possa ser retirado dali em segurança a qualquer momento. Os pássaros o tiram da água imaginária para o ar perto do sol. Não haverá angústia no resgate, apenas um bater de asas incessante. Os bem-te-vis também emitem sons altos e característicos. Pois se algo acontecer, pensa o menino, alguém há de socorrê-lo pelo alarde, pelo alarme das aves. Porém, ficam ali os três. Na escuridão daquela situação, melhor o disfarce da imobilidade. Melhor a solidude que chamar a atenção.*

*Por ser frio e de pouco acesso ao sol o lugar onde está, veste um blusão grosso que o protege de qualquer inseto ou perturbação. Só não voa porque não sente vontade ou necessidade. Dali observa tranquilo quem o observa. A sensação que fica é a de que virará seus olhos em minha direção a qualquer instante. Por isso, fixo-me ao seu olhar com mais cuidado. A luz da casa está baixa, quase uma névoa de culto e respeito. Se pressionasse o interruptor, o médico argentino certamente espantaria os pássaros, o menino e toda aquela paisagem. Sendo assim, o deixo em silêncio. E à meia luz do que pudesse espantá-lo da sala tomada de pessoas.*

*Sua gola está alinhada e passada, mesmo debaixo do blusão. Se alguém o chamasse, estaria pronto para correr. Deixaria os pássaros que voariam apressados, no primeiro sinal de desconstrução da permanência. Faria um daqueles movimentos bruscos de uma criança afoita, com pressa de viver. Seguiria o tom de voz familiar, deixando a brincadeira de estátua com esconderijo seguro. Seu blusão absorveria as traquinagens da passagem pelos galhos, com pequenas folhas grudadas ao tecido. D\* está pronto para ir a qualquer lugar a que fosse chamado, pois na imagem transpassa o cuidado que lhe tem a mãe, o pai ou o padrinho com suas roupas. O galho nas mãos me pareceu também, naquele momento, um escudo de proteção. Um ritual que deixa os pássaros em vigília, com visão noturna aguçada, protegendo o menino de qualquer mal que se aproxime. As mãos são fortes e firmes, desenhadas para segurar o ramo com firmeza. De cortesia deixou algumas folhas aos bem-te-vis, para que assim também se sentissem protegidos. Uns protegem os outros. Pássaros e menino.*

*Não ouço sons naquela imagem. É um abrupto e pesado silêncio, que casa com o cuidado daquelas folhas que ali atrás, logo atrás do menino, não se mexem. Lembrou-me um daqueles dias de verão quando vez ou outra se olha pela janela e o silêncio perturbador é cortado apenas, e de vez em quando, pelo som de uma pequena e singela cigarra, que rapidamente devolve ao silêncio o que lhe pertence. Não me parece haver vento por ali. As folhas não se mexem ou dançam, porque a noite é silenciosa para acompanhar a cena do menino. A lua, logo atrás, é o único feixe de luz a iluminar a cena, embora possa também ser um sol pelo dia que já nasceu e passou despercebido pela criança. Cria uma aura de atemporalidade incrível, pois não se sabe há quantas horas ele está ali, imóvel, cálido e concentrado. Essa mesma luz – seja lua ou seja sol – é tom de pele exposta ali. Uma luz enigmática, fria, que dá à pele das mãos e do pescoço um ar gélido. Uma rigidez cadavérica que bem poderia justificar aquela imobilidade. Pois não vejo vida naqueles olhos semicerrados, que se confundem com um reportar do sono, do cansaço e ao mesmo tempo da calma e da tranquilidade.*

*Depois olho para os mesmos pássaros, que se passaram por guardas vigilantes e por coadjuvantes, e percebo que podem estar empalhados. Quietos e conformados com o que passou o menino, de cabelo aprumado e penteado, de pele branca e fria, de brincadeira ali parado. E aquela máscara de madeira o deixaria*

*amordaçado, sem a fala necessária do pedido último, da vida que não passou, dos anos que não começaram ou se encerraram, das brincadeiras que não viveu, dos pássaros que não recolheu, do bosque onde se perdeu. Que tenras árvores lhe cobrem a cabeça, de onde os perigos e os devaneios não o conseguem enxergar: de onde o inconsciente e minha imaginação alcançam, vejo o menino em silêncio na contemplação de suas alegrias e suas angústias. Uma colcha de retalhos bordada por sua história curta e eternamente emoldurada pela arte. Uma arte mascarada, que pode sim significar o silêncio. Mas que pode enganar a morte ao mesmo tempo. Uma máscara de proteção à realidade. Que realidade, que sonho lhe invade?*<sup>32</sup>

Inebriada pelo contexto em que vi a tela, consigo recordar os primeiros sentidos que aquilo em trouxe: empatia e consternação. Essa empatia pode ter perpassado a história inicial contada pelo médico argentino, com o fato da morte do sobrinho de Alejandro. Porém, após inúmeros contatos com o artista, a série passa a ser um convite às emoções por diversos elementos presentes. Neste momento, apelando a essa conexão afetiva, creio que as teorias a respeito da empatia e dos espaços de afeto sejam necessárias para a compreensão, durante o estudo, sobre esse processo que nos aproxima de alguém a ponto de que nos coloquemos no lugar do outro, que sintamos o que o outro sente, quando nos vemos na experiência alheia e a transferimos para dentro de nós. Essa teoria foi postulada, mas também evoluída por conexões ainda mais complexas. Vai ao encontro também desta era em que vivemos: de aproximação com o outro, adentrando sua intimidade.

Talvez o mais interessante de todo este processo seja a possibilidade de as construções da arte permitirem leituras e moradas do passado que não estão sob julgamento diante da veracidade. Se, por um lado, alguns pesquisadores, como o americano Daniel Schacter, trabalham na perspectiva do nosso cérebro na construção de memórias falsas (coisas que nunca ocorreram de fato, mas são preenchidas nas lacunas de nossa mente), a morada poética de nosso passado não está sob essa lente analítica. Encontra-se no mais profundo devaneio livre de qualquer repressão. Está na imagem, no silêncio repleto de discursos.

Como ensina José Fornari (2011), uma das principais razões de atração pela arte é a possibilidade do impacto emocional que ela pode provocar no indivíduo que aprecia uma obra. Este impacto varia, naturalmente, de pessoa para pessoa, dependendo de seu arcabouço cultural,

---

<sup>32</sup> Texto de minha autoria, escrito em 12 jan. 2017.



suas vivências, faixa etária, etc. Toma-se como exemplo o seguinte caso: em 2017, assisti, em Porto Alegre, ao espetáculo *Cão sem Plumas*, da coreógrafa brasileira Débora Colker. O espetáculo segue a premissa da companhia, com a apresentação artística por meio de uma dança marcada por intenso trabalho coreográfico. Neste, é lido o poema de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), a respeito da degradação do rio Capibaribe, em Pernambuco. Trata-se de um leito invadido pelo despejo de inúmeras favelas, tomado de lama, destruindo, ao mesmo tempo, a natureza e o homem em seu entorno. A realidade de pobreza e a comoção pela destruição da natureza são fatores tocantes que atingem a qualquer um. Porém, são elementos que atingem, com mais força, os que cresceram nessa realidade (em torno da pobreza), os que nela vivem. A própria emoção possui graus distintos, mas os fatores emotivos que permeiam a arte são conectores indiscutíveis até mesmo com quem nunca passou pela miséria, nem de perto.

Conforme Fornari (2011), este fenômeno ocorre por causa do fluxo informacional afetivo que se desenvolve entre a arte, como estrutura criada pelo artista e também por aqueles que o apreciam. Segundo ele,

Tal fluxo informacional somente pode ocorrer em um meio de conceitos cognitivos em comum, que permeia a obra e seu público. Analogamente à linguagem verbal, para que um discurso seja compreendido, é pré-requisito necessário que o ouvinte compreenda o idioma em que este discurso se desenvolve (FORNARI, 2011, p. 420).

Se a obra de Alejandro Pasquale é aberta – como o próprio artista frisa – a qual idioma se refere a afirmativa acima? Estaria a obra contemporânea inserida em um contexto mais universal, no qual essas conexões afetivas são preponderantes? Por muitos séculos, como resume Fornari (2011), os objetos artísticos respondiam a uma criação baseada no entendimento dos seus pares. Com essa criação mais direcionada – e, portanto, seletiva – os indivíduos conseguiam compreender determinada criação artística, pois esta respondia a sua sociedade, ao seu entorno. Na Renascença, entre os séculos XIV e XVII, houve uma quebra de paradigma: se as antigas civilizações acreditavam que o processo criativo tinha o auxílio de um mentor espiritual, um anjo, uma deusa ou um demônio que inspirava o artista, e neste período tal mentoria genial foi substituída pela individualização da competência artística. Ainda assim, segundo o autor, “a necessidade do discurso afetivo ainda continuou vigente durante o período Iluminista, pois o material de expressão e os conceitos artísticos ainda eram contextualmente comuns e fortemente embasados na sociedade” (FORNARI, 2011, p. 422).

Já no Modernismo, segundo o autor, com movimentos de arte autoconsciente, a linguagem comum foi impossível de ser mantida (equivalem a estes períodos artistas como

Pablo Picasso), o que levou a uma interrupção do discurso afetivo na arte. Neste período, a arte se fragmentou, tornando-se privilégio de poucos, daqueles que possuíam o mesmo estofado cultural do artista e que poderiam compreender sua obra. Contudo, com o advento da *Internet* e da socialização das mídias, a arte começou a ser um elemento de aproximação afetiva com seus espectadores. Esta mesma arte se volta ao cotidiano, às emoções, às vivências. É capaz de questionar e modificar realidades com inúmeras intervenções, com esses tantos afetos.

Esse espaço de afeto pode também ser dimensionado nas novas percepções de realismo. Conforme Karl Schøllhammer (2012), o mercado literário, por exemplo, tem um número vasto de publicações no contexto do realismo histórico, tais como biografias, relatos de viagens, obras não-ficcionais, entre outros. Já o movimento contemporâneo traduz uma particular coletânea de obras que se aproximam da realidade no viés da “vida como ela é”, com depoimentos testemunhais de experiências. Este autor propõe uma reflexão como uma combinação entre representação e não representação, que traz em seu cerne a herança de diversas formas históricas, mas que é capaz de intervir na realidade da recepção para “agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 130). Embora o autor trabalhe com essa perspectiva na literatura, entende-se que essa abordagem é plausível e aplicável também às artes plásticas.

Tal realismo foi parte de debates intensos no século XX, marcado por uma paixão pelo real no entendimento da cultura ocidental contemporânea. Se, por um lado, os realistas ovacionavam essas relações, houve também a crítica na reprodução mimética, que não causaria o estranhamento necessário para o processo reflexivo. Assim, como ensina Schøllhammer (2012, p. 130), “tanto os “realistas” — velhos e novos — quanto seus críticos mais severos — os modernistas e pós-modernistas — expressam a mesma paixão pelo real. Uns pela afirmação da semelhança representativa e outros por sua negação”. Passando por muitos movimentos, talvez um dos mais interessantes a este estudo seja o que Hal Foster, historiador e crítico de arte norte-americano, denominou como realismo de choque, marcando a transformação do realismo com efeito de representação para o realismo com efeito traumático, causando uma interrupção sobre o observador (*como já tratado no capítulo 2*). Schøllhammer (2012) observa que

Esse Realismo traumático foi caracterizado através de exemplos da arte das últimas décadas do século 20 que expressam os elementos mais cruéis, violentos e abomináveis da realidade ligados inevitavelmente a temas radicais de sexo e morte. Em vez de representar a realidade reconhecível e verossímil, surge, segundo Foster, de Andy Warhol a Andrés Serrano, um realismo “extremo” que procura expressar os eventos com a menor intervenção e mediação simbólica e provoca fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 133).

Apenas para citar uma das referências feitas pelo autor, Andrés Serrano é um fotógrafo nova-iorquino que tem na morte um balizador de seu trabalho. Em uma série chamada *The Morgue* (*morgue, em seu significado, necrotério, lugar para onde vão os corpos que precisam ser necropsiados em um hospital*), de 1992, o norteamericano fotografa detalhes de corpos de pessoas vítimas de diferentes causas, como, por exemplo, um cadáver de uma pessoa que morreu em desastre aéreo (figura 20).

**Figura 20 - Fotografia de Andrés Serrano na série “The Morgue”**



**Fonte - Extraído do portal *Beautiful Decay* em 4 abr. 2017**

Neste jogo, pode-se dizer, psicanalítico, os sujeitos observadores passam a questionar sua própria existência, como que se sobrepondo ao olhar do artista. Nesse esconder do rosto, nas imagens enigmáticas, nos olhares semicerrados. Assim como Andrés, Alejandro parece interpelar, com sua obra, a angústia própria de uma arte que estabelece uma conexão maior que da simples observação. Como reitera Schøllhammer (2012, p. 134), temos aqui a transposição da “discussão da experiência estética para uma vivência artística que coloca a própria experiência em jogo em um nível de subjetividade mais profundo”. Nessa perspectiva, os modelos mais discutidos e abarcados nas últimas décadas, embutidos, inclusive, na obra de arte, o *referencial* e o *simulacral*, imbricam-se na arte contemporânea. Para muitos autores, entretanto, estes dois modelos sempre foram ou um ou outro em se tratando da análise da

história. O primeiro, referencial, diz respeito a signos ligados a referentes, a coisas reais que se encontram no mundo das experiências, e o outro, da ordem do simulacro, é fruto da representação de outras imagens. Na arte contemporânea, ambos os modelos estariam interligados, “pois ela cria imagens literárias que são conectadas à realidade, mas também desconectadas, são simultaneamente reais e artificiais, afetivas e frias, críticas e complacentes” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 135).

Dentro desse mesmo movimento de realismo, está o chamado realismo afetivo, que tudo tem a ver com o momento em que vivemos, moldado pelas experiências que rompem as barreiras entre o orgânico e o inorgânico. Uma das características da realidade virtual é essa possibilidade de vivermos experiências que simulam o real de tal forma que remontam a maneira com a qual nos relacionamos com objetos inanimados. Os museus estão começando a se inserir neste processo, promovendo novas e imersivas experiências. Um exemplo disso é a união entre a plataforma *Oculus* e o *British Museum*, um dos mais conceituados museus do mundo, localizado em Londres. Desde abril de 2017, a parceria<sup>33</sup> tem proporcionado aos visitantes uma nova maneira de interação com as obras expostas, começando pela galeria de arte egípcia, especialmente com múmias, mas também com outros objetos. A experiência pode ser realizada com o próprio celular, em realidade aumentada ou com os óculos de realidade virtual, contando com legendas especiais, áudio-guias, fotos em 360° e modelos em 3D, proporcionando um aditivo às informações e uma imersiva visualização. Relações estabelecidas com o espectador, como a citada pelo *British Museum*, para Schøllhammer (2012), são frutos das concepções do ciborgue e do pós-humano, com uma nova e recente mediação tecnológica entre o eu e o não eu, o que alterou nossas fronteiras de sensibilidade. Nesta estética afetiva, ocorre a dissolução de uma fronteira entre a realidade exposta e o sujeito, que é convidado a entrar na obra através de sua subjetividade. Este sujeito – o eu, até então observador – passa a ser mais intensamente envolvido nesse processo de envolvimento com a arte.

Para Schøllhammer (2012),

É assim que a estética afetiva, necessariamente, inclui uma dimensão participativa, comunitária e ética, porque opera nos limites entre arte e vida, fundada numa espécie de suspensão radical, um epoché estoico, que vai além do prazer e da afirmação subjetiva do belo kantiano para liberar o sujeito não apenas de suas paixões e afetos, mas também de seu fundamento sólido na individualidade, abrindo para um sentimento neutro, que nas palavras de Perniola “explode a separação entre self e non-self, interno e externo, seres humanos e coisas” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 139).

---

<sup>33</sup> Conforme postagem no blog do *British Museum* em 18 abr. 2017. Acesso em: 22 out. 2017. Disponível em: <<http://blog.britishmuseum.org/new-virtual-reality-tour-with-oculus/>>.

Demonstrada esta teoria a respeito das conexões que se estabelecem a partir do processo criativo na contemporaneidade, abro, a partir daqui, um espaço para o afeto através da ótica da empatia. O termo é derivado da palavra grega *empathia*, cujo significado seria o equivalente a paixão, ou de um processo no qual a pessoa é muito afetada emocionalmente, conforme Leonardo Sampaio (2011). O autor chama a atenção para o termo *Einfühlung* (empatia, em alemão), que classifica justamente a propensão que uma obra artística possui de promover sentimentos, admiração e de singularidade naqueles que a admiram. A primeira tradução deste termo, segundo os autores, apontou que o termo empatia se referiu à capacidade de conhecer “a consciência e os sentimentos das outras pessoas, por meio de um processo de imitação interna” (SAMPAIO et al., 2011). Esse é um diferencial, acredito, da manifestação artística na contemporaneidade, somado à possibilidade de interação com o artista. Ainda nesse contexto, consoante Sampaio (2012), a empatia designa uma resposta cognitiva afetiva produzida em nosso inconsciente a partir de uma observação ou de uma imaginação da situação que o espectador vivencia. Durante muitos anos, teve a consideração de ser uma resposta cognitiva, de pensarmos em como as outras pessoas se sentiam e antes de questioná-las, por exemplo, nos transferirmos para o seu lugar. Porém, outros autores adotam uma perspectiva mais emocional à conexão estabelecida, na perspectiva de que se trata de uma resposta emocional a outras reações emocionais observadas em outra pessoa:

[...] os chamados episódios empáticos envolvem a capacidade de tomada de perspectiva e a produção de diferentes respostas emocionais que vão desde uma sensação de incômodo/desconforto no self, até sentimentos de compaixão, injustiça ou piedade por outras pessoas (SAMPAIO et al., 2012, p. 102)

A empatia é, também, um termo de amplo aspecto semântico. Conforme Patrícia Klautau (2014), o termo nasce na estética, relacionado a uma forma de sensibilidade na relação com os objetos. Em contexto psicanalítico, “a noção de empatia geralmente é utilizada para designar um meio de conhecimento no qual o afeto ocupa o lugar central” (KLAUTAU, 2014, p. 1416). As investigações, do ponto de vista da fenomenologia e da própria neurociência, convergem para análise semelhante. A autora cita Vittorio Gallese, pesquisador da Universidade de Parma (Itália), um dos autores da teoria dos neurônios-espelho, localizados no córtex pré-frontal e córtex parietal do cérebro. Em pesquisa observativa, Gallese e sua equipe obtiveram resultados que mostram que os animais, durante as pesquisas, ativaram essas áreas de modo a espelhar a ação do outro, como se aquele que o observa estivesse realizando a atividade de outrem. Assim, conforme Klautau (2014), a teoria de Gallese poderia se aplicar à

espécie humana e embasaria a compreensão de emoções, intenções e ações percebidas nos outros.

No dia 22 de junho de 2016, alguns dias após o primeiro contato com “Equilibrio”, recebi a notificação de resposta de meu primeiro *e-mail* trocado com Alejandro. Um pedido para que me explicasse um pouco mais sobre as imagens de “Universo Paralelo”, uma tentativa de compreender seus sentimentos, suas vertentes, sua fonte de inspiração aos traços. Neste, o artista valida a história contada por Pablo Gagliasi (o médico argentino) sobre como o incidente com o sobrinho parece ter sido o gatilho para sua arte.

Eis o texto<sup>34</sup> enviado:

*Buenos Aires, 22 de junio de 2017*

*¡Hola, Cris!*

*Yo realmente no sé si fue intencional o simplemente una maduración que acompañó mi humor en el curso de mi vida/trabajo, pero que sé es que los niños de las máscaras surgieron después de que mi sobrino un año de edad morir en un accidente doméstico.[...] algún tiempo después de que eso sucediera comenzaron a surgir la serie de niños Maskaras, y tal vez la parte más consciente de mí no vio que era un reflejo de mi deseo de compartir momentos con D\*, pero ciertamente cada niño retratado es parte de mi sobrino, de alguna forma, la creación de nuevos recuerdos a través de ellos. Puntualmente en "Equilibrio" mi trabajo refleja algunos hechos y pasajes de mi vida. Yo tengo una memoria de mi infancia de dos bien-te-vis que salve después de una fuerte tempestad, y que cayeron de su nido en el jardín de mi casa, los cuales alimente durante unas semanas hasta que pudieran volar. Yo estaba con alrededor de 6 o 7 años. Recuerdo claramente que mi madre me explicaba cómo debería cuidar de ellos para mantenerlos vivos. Por otro lado, D\* tiene un hermano gemelo (M\*) que ya tiene 4 años de edad, y está creciendo lleno de amor y felicidad. Y tal vez haya un poco de carga emocional al mirar hacia él y, inconscientemente, pensar en cómo sería si D\* estuviera vivo, que diría él o los juegos que le podría jugar. Intento responder a estas preguntas a través de mis imágenes. D\* era físicamente muy parecido conmigo cuando era niño, y él era un bebé que, sabe, a pesar de su tierna edad, sabía ver y apreciar la belleza de una puesta de sol, plantas verdes, él amaba la naturaleza en sí.*

Percebe-se que as lembranças pessoais de Alejandro, associadas à perda do sobrinho, se misturam nesse espaço de afeto. Essas lembranças são frutos de uma memória que habita sua existência e orbita em tantas outras. Como isso acontece? Começo essa abordagem com o conceito de Iván Izquierdo (2002) sobre a produção e a evocação de memórias para, depois,

---

<sup>34</sup> Conforme e-mail trocado com o artista e resposta recebida em 22 de junho de 2016.

compreendermos como estamos inseridos na memória coletiva, como indivíduos sociais que somos.

Para Izquierdo (2002), todos nós somos únicos em nossa construção de memórias. Essa vivência de pouco mais de 400 dias com o sobrinho é um universo puro e particular do artista: somente ele, como indivíduo, carrega na mente e no coração o que essa criança significou em sua vida. Assim como cada um de nós, Alejandro tem suas próprias lembranças. Como explica o autor,

[...] a coleção pessoal de lembranças de cada indivíduo é distinta das demais, é única. Todos recordamos dos nossos pais, mas os pais de cada um de nós foram diferentes. Todos recordamos em geral, vaga, mas prazerosamente, a casa onde passamos nossa primeira infância; mas a infância de uns foi mais feliz que a dos outros [...] (IZQUIERDO, 2002, p. 10)

Essas memórias provêm daquilo que somos e do que vivemos. Ninguém pode reportar aquilo que não viveu, e são essas vivências que se colocam em nosso cérebro. Somos indivíduos formadores de memórias diversas, baseadas naquilo que experimentamos, o que significa que as memórias dos humanos e dos animais provêm do mesmo âmbito: o das experiências (IZQUIERDO, 2002). Tudo pode se moldar nessa outra memória que todos temos a respeito da infância, umas mais felizes, outras nem tanto, ainda assim presentes. Izquierdo (2002, p. 16) ratifica essa categorização quando diz que as memórias são diferentes umas das outras, “umas são mais visuais (a casa da infância); outras, só olfativas (a do perfume da flor); outras, ainda, quase completamente motoras ou musculares (nadar, andar de bicicletas)”.

No entanto, o pesquisador ressalta que, embora sejamos esses indivíduos carregados de memórias, elas não pertencem somente a nós. Como seres inseridos em sociedade, estamos sempre em contato com outras pessoas, que integram esse mesmo acervo e de forma coletiva.

Segundo Izquierdo,

O acervo das memórias de cada um nos converte em indivíduos. Porém, tanto nós como os demais animais, embora indivíduos, não sabemos viver muito bem em isolamento: formamos grupos [...] a necessidade da interação entre membros da mesma espécie ou entre diferentes espécies, inclui, como elemento-chave, a comunicação entre indivíduos (IZQUIERDO, 2002, p. 10).

É nessa comunicação que nossas memórias se fundem e se permitem conhecer. São mescladas por um contexto social que nos coloca diante do todo, dividindo nossas experiências e o que guardamos delas. Maurice Halbwachs (2003, p. 31) afirma que “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas pelos outros, ainda que se trate de eventos em que

somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos”. Significa que seria necessário estar presente na cena do resgate dos pássaros, ou ter conhecido o menino D\* para que houvesse uma conexão com as memórias do artista? Não de acordo com Halbwachs (2003). Isso porque existem muitas memórias comuns nas quais nos baseamos para formar a nossa memória coletiva.

Se buscar em minha infância uma cena parecida, quantas e quantas vezes não estava lá, passando em frente ao pátio, deparando-me com ninhos cheios que se tornavam vazios pela queda dos filhotes? Quando era criança, isso aconteceu muitas vezes. Nem todas as vezes pude salvar os pequenos pássaros, infelizmente. Porém, em meu íntimo, quase como que em uma atitude heróica, sempre houve esse desejo maior de salvá-los e o lamento por não conseguir fazê-lo. Houve, também, o tempo de lamentar ter mantido pássaros em gaiolas, cerseando seus voos, que insistiam em acontecer. Mesmo tendo a idade aproximada de Alejandro, essas cenas ocorreram, apesar dos milhares de quilômetros de distância que nos separavam. Estão inseridas nessa memória coletiva, ligada por inúmeros pontos, construídas nesse período.

Para Halbwachs,

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que esses apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2003, p. 39).

Ainda em relação à memória coletiva, é importante ressaltar que Alejandro, possivelmente, não se lembre de uma cena determinada por conta da queda dos pássaros de um ninho (*como citado à página 61*), mas por todos os sentimentos envolvidos no contexto: suas ligações emocionais com os animais, com a mãe que o ajudou a cuidar deles, com sua vida àquela época. São situações que atravessam o nosso espírito, com sentimentos e pensamentos interligados (HALBWACHS, 2003). Por tudo isso, temos, também nós, como indivíduos, as mesmas relações mantidas com nossas memórias de infância, que se afloram quando somos colocados à prova de como essa ou aquela situação nos afetou por esses múltiplos atravessamentos. Perceber isso em uma manifestação pictórica é um dos pontos fundamentais deste estudo, uma vez que pretendo demonstrar como esses imaginários podem ser conectadas.

Evocar as memórias pessoais (e, portanto, sociais) é trazer à tona essas conexões estabelecidas pelo que vemos e sentimos, como quando ouvimos uma música que nos remeta a alguém e os bons momentos que vivemos com essa pessoa; ou quando lembramos de um pão preparado por nossas avós. Neste caso, não recordamos somente do alimento e do aroma, mas,



também, do carinho com o qual era preparado, ou do balanço que embalava os nossos sonhos mais sinceros e, ainda, do vento quente que passava por nosso rosto enquanto olhávamos para cima, em razão da pequena estatura diante do mundo. Nesse sentido, ao visualizarmos uma tela, uma imagem que pode nos conectar a outra pessoa, a um indivíduo que sequer conhecemos, estamos nos conectando a nós mesmos. Como afirma Halbwachs (2003, p. 55), “é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos”.

O que me parece relevante perguntar é se, por nossas relações sociais estarem mais próximas hoje, essa conexão de memórias se mantém a mesma no aspecto coletivo. Parece-me importante ressaltar que, nesse contexto, há uma diferença entre memória autobiográfica e memória histórica, e que essa última pode ter sofrido mudanças importantes, principalmente na última década. Halbwachs (2003) destaca que a memória autobiográfica está diretamente ligada à memória histórica por sermos sujeitos sociais. Porém, a memória histórica, para esse autor, carrega o conceito ou a responsabilidade de organizar o nosso passado em tópicos, de nos referenciar mais para frente na passagem do tempo sobre onde estávamos e o que fazíamos em determinadas épocas. Halbwachs (2003, p. 75) afirma que “um acontecimento só toma lugar na série dos fatos históricos algum tempo depois de ocorrido. Portanto, somente bem mais tarde é que poderemos associar as diversas fases da nossa vida aos acontecimentos nacionais”. Entretanto, com a lógica de tempo instantâneo com o qual lidamos hoje, nossa memória histórica parece estar sempre no tempo presente, com fatos mais e menos relevantes, porém marcantes. A velocidade em que os fatos ocorrem e discorrem sobre si próprios está formando uma nova memória que abarca presente e passado no mesmo fio do tempo.

Se tomarmos, como exemplo, o atentado de 11 de setembro de 2001, que deixou mais de três mil mortos em Manhattan (Nova Iorque), basta fechar os olhos para lembrar o que estávamos fazendo no dia e horário daquele acontecimento, um fato amplamente difundido e que marcou a nossa memória coletiva. Trazendo esses fatos marcantes para um pouco mais perto de nós, podemos também lembrar da tragédia da boate Kiss em Santa Maria (RS), em 27 de janeiro de 2013. Da mesma forma, será possível lembrar onde estávamos neste dia tão trágico na cidade, com mais de duzentos jovens mortos. Porém, fica a pergunta: com a alta conectividade dos fatos compartilhados todos os dias, com o nosso contato diário com outras histórias e outras pessoas, como isso se organiza? É possível lembrar de tudo, fazer referências a cada fato marcante? Longe disso. No entanto, se Halbwachs (2003, p. 91) afirma que “a lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores”, então pode-se

presumir que o meu tempo presente e o de outrem estão o tempo todo se fundindo em nossas mentes, e que essas reconstruções podem estar sendo permanentes e não mais espaçadas ou calcadas em fatos históricos.

Assim, se estou o tempo todo exposta a histórias, lembranças e memórias de grupos nos quais circulo, se hoje os sentimentos são mais expostos, as opiniões são mais marcadas e divididas, então compreendo que essas memórias instantâneas (que logo ali darão lugar a novas memórias) estão fazendo com que cada um de nós se torne um indivíduo mais conectado com os outros, mas suscetível a emoções e leituras profundas. Isso inclui o trabalho de Alejandro como artista, capaz de expressar, em suas pinceladas, seus sentimentos de tal forma a nos tocar com mais intensidade. Ele também é um agente social, um indivíduo carregado de memórias a serem expostas, declaradas. Para isso, busca suas próprias experiências para sua série de crianças mascaradas, que podem representar qualquer um de nós.

As circunstâncias de conexão só reforçam o que Halbwachs (2003) expunha quando dizia que

[...] se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão em maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes (HALBWACHS, 2003, p. 69).

Com as redes sociais cada vez mais múltiplas, com a internacionalização das relações e de seus contatos instantâneos, parece-me que essa memória coletiva nos tornou mais sensíveis, com percepção mais apurada, no momento em que somos, então, também, mais capazes de expressar isso pela conectividade que se aflora nessas mesmas relações, incluindo o processo criativo da arte. Os temas mais tocantes à alma, como a perda de alguém próximo, acredito, facilitam essa troca. Com esse aporte teórico, encerro este capítulo com os quadros sínteses assim configurados:

<b>Autor</b>	<b>Conceito – Signo e Manifestações Oníricas</b>
Jung (2008)	Fala sobre as manifestações oníricas e os arquétipos. Para ele, é impossível dar a qualquer arquétipo uma interpretação arbitrária (ou universal); precisa ser explicado de acordo com as condições totais de vida daquele determinado indivíduo a quem o arquétipo se relaciona.
Jaffé (2008)	Aborda a primitividade dos símbolos como a máscara na relação do homem com a arte. Traz uma perspectiva sobre como o artista contemporâneo busca conectar seu interior com o mundo que o cerca.
Todorov (2014)	Afirma que que uma obra de arte perfeita não dá lugar à explicação, pois, se o desse, já não seria perfeita, pois dependeria de um alhures, de uma instância que lhe é exterior, enquanto o belo se define justamente pela autonomia absoluta.
Barbisan (1995)	Diante de um texto, é necessário olhar seu significado com representação de algum tipo de processo, acontecimento ou estado do mundo real. Certos traços do texto representam o mundo real como apreendido por nossa experiência.
Barthes (2004)	Afirma que a obra é um objeto finito, computável, que pode ocupar um espaço físico (ocupar espaço, por exemplo, nas estantes de uma biblioteca); o texto é um campo metodológico.
Orlandi (2007)	Aborda o silêncio como fundante. O silêncio permite a condição do significar, através do imaginário do sujeito e dos sentidos, alcançando a compreensão de seu processo de significação.

<b>Autor</b>	<b>Conceito: arte como espaço de afetos, de empatia e de memórias</b>
Bachelard (1993)	Fala sobre a explosão de uma imagem e o passado longínquo que ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio.
Fornari (2011)	Afirma que uma das principais razões de atração pela arte é a possibilidade do impacto emocional no indivíduo que aprecia a obra. Este impacto varia, naturalmente, de indivíduo para indivíduo, dependendo de seu arcabouço cultural, suas vivências, faixa etária, etc.
Schollhammer (2012)	Propõe uma reflexão como uma combinação entre representação e não representação, que traz em seu cerne a herança de diversas formas históricas, mas que é capaz de intervir na realidade da recepção para agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais.
Sampaio et al. (2011)	Abordam a empatia e seu papel na relação com a arte que mexe com nosso espírito. Afirmam que empatia designa uma resposta cognitiva afetiva produzida em nosso inconsciente a partir de uma observação ou de uma imaginação da situação que o outro vivencia.
Klautau (2014)	Ressalta que a noção de empatia geralmente é utilizada para designar um meio de conhecimento no qual o afeto ocupa o lugar central.

## 5. LAS PINTURAS [MEMORIAS] DE ALEJANDRO

Após expor as teorias sobre imersão, conectividade, silêncio, memórias e afetos, entre outras, faço a escolha das obras de Alejandro a serem analisadas, o que não é uma tarefa fácil. Porém, é necessário aplicar um recorte sobre a obra para o estudo, elencando oito pinturas que aparentam conter os elementos afetivos e de transição do processo criativo que são mencionados na pesquisa. São estas (ordem cronológica de execução): “Guattinish” (caneta sobre papel, 2010), “Polaroid” (caneta sobre papel, 2013), “Un otoño luz” (lápis sobre papel, 2014); “Sistema de Defensa de Mi Propio Universo” (lápis sobre papel algodão 300gr, 2015); “Equilibrio” (óleo sobre tela, 2016), “La Posible Inmensidad de un Charco” (óleo sobre tela, 2016), “Cuando llegue la primavera” (óleo sobre tela, 2017) e “El Renacimiento” (óleo sobre tela, 2018) (figuras 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 e 29). As telas que escolhi a partir de “Un Otoño Luz” fazem parte do acervo do artista ao longo dos últimos oito anos e compõem, de 2014 a 2016, a série “Universo Paralelo”. Todas serão analisadas pela ordem fenomenológica tendo como método a fenomenologia microscópica de Bachelard (1993). À análise, será incorporado o método de crítica genética proposto por Salles (2008), sobre o processo criativo do artista para a composição destas obras. Em um primeiro momento, fiz uma análise descritiva que aponta os elementos retratados nas pinturas, mencionando técnicas e signos colocados nas imagens.

**Figura 21 – “Guattinish”, por Alejandro Pasquale**



**Fonte - Extraída do Facebook do artista em 25 mai. 2018**

“Guattinish” é um dos primeiros trabalhos publicados em sua página no Facebook, em 17 de abril de 2012. Trata-se de um desenho com técnica caneta sobre papel, nas dimensões 35 x 45 cm, executado em 2011. Há predominância de tons acinzentados que, embora em escala próxima, ressaltam com bastante precisão os traços e as cores que “preenchem” as personagens: uma mulher (que pode ter cabelos curtos ou longos) e um felino, macho ou fêmea. A mulher beija o felino (que pelas proporções parece ser um gato adulto), pressionando seu rosto, que fica praticamente desfigurado frente à cena de carinho. O animal tem pelos longos e e fuço pequeno, tendendo mais à tonalidade branca. A mulher tem o rosto delicado, bem marcado pelos traços do artista. Os cílios são desenhados com precisão, como se camadas e camadas de rímel ajudassem o artista a desenhar os pelos. Há um sombreamento marcado na silhueta da personagem, que se mistura à silhueta do felino, indicando presença de luz na modelo e no

animal. A mulher veste uma blusa em tonalidade escura, e suas unhas estão pintadas em tom semelhante. Seu nariz é protuberante e a sobrancelha é bem feita. Pelo gesto, aparentemente é a dona do animal, que permite ser tratado com afago e que recebe o carinho de sua tutora.

A tela seguinte é “Polaroid” (2013, caneta sobre papel).

**Figura 22 – “Polaroid”, por Alejandro Pasquale**



**Fonte - Extraída do Facebook do artista em 25 mai. 2018**

*Polaroid* foi postada na página no Facebook em 16 de fevereiro de 2013 e elaborada no mesmo ano, em técnica caneta sobre papel, em tamanho 65 x 65 cm. A pintura está ambientada em um dia com sol entre nuvens, em um parque infantil. As cores do desenho são vibrantes, com bom contraste. Ao redor do parque – ou até mesmo na área do *playground* – há árvores de copas altas: um coqueiro e outra espécie de folhas pequenas e médias. Em primeiro plano está um brinquedo que se assemelha a um escorregador, com hastes de acesso brancas enferrujadas

e um apoio em tábuas na cor vermelha. Há um pedaço de madeira que reforça a ideia do escorregador, em um ângulo de aproximadamente 45°, que sinaliza a rampa de descida. A sustentação do brinquedo se dá com hastes de ferro pintadas na cor verde.

A perspectiva de olhar do artista é da base do brinquedo para cima, próximo a este pedaço de madeira por onde o menino irá descer. A criança devolve a atenção para o artista e faz um movimento de subida em direção ao ápice da brincadeira. Seus cabelos compridos e longos lhe cobrem os olhos. O pequeno aparenta três anos de idade (não é possível identificar seu gênero), vestindo uma bermuda azul de barras brancas e uma camiseta branca em gola “V” com abas marrons. A padronagem lembra a de um uniforme escolar. Por isso, acredito que possa estar em um parque da cidade antes ou após a aula ou até mesmo no pátio da escola.

O próximo quadro escolhido já marca o primeiro processo transitório de estilo: trata-se de “Un Otoño Luz”, de 2014, publicada na página do Facebook em 26 de abril do mesmo ano.

**Figura 23 – “Un otoño luz”, por Alejandro Pasquale**

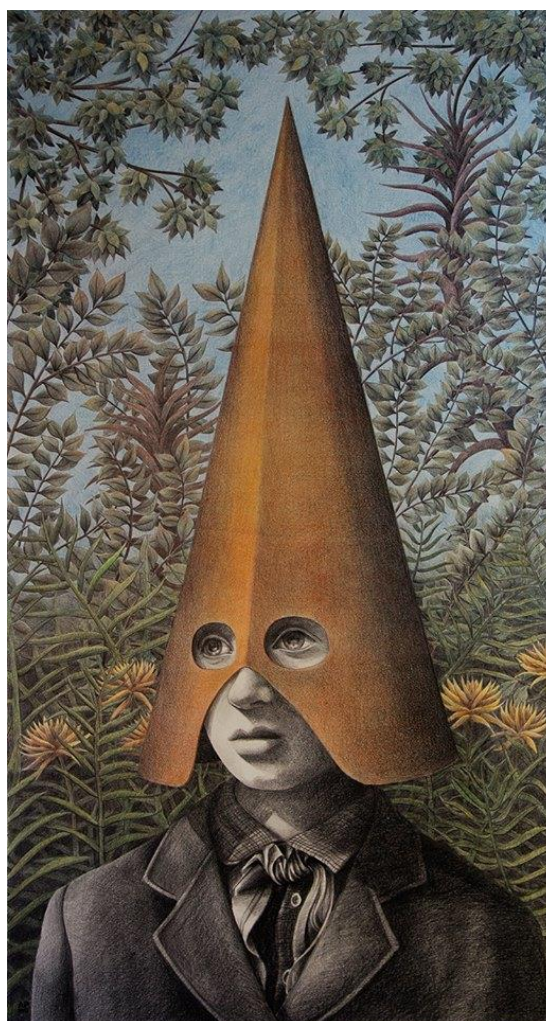


**Fonte - Extraída do Facebook do artista em 25 mai. 2018**

“Un Otoño Luz” é uma pintura feita em técnica lápis sobre papel, em 2014, com dimensões de 51 x 57 cm. Surge com uma criança (também de gênero indefinido), em primeiro plano, segurando uma máscara que aparenta ser feita de papel em frente ao rosto. A máscara tem dois orifícios pequenos através dos quais podem ser vistos os olhos, de cor escura, e um pedaço pequeno das sobrancelhas. No solo, há uma camada espessa de folhas que caracterizam o outono, em coloração marrom-clara, demarcando a estação. Há uma mata densa atrás da criança, com muitas árvores, todas com tronco fino e comprido e galhos que alternam folhas mais verdes e outras mais secas. Há alguns galhos entrecruzados próximos ao solo, indicando desgaste, queda ou crescimento irregular. A projeção da floresta é infinita.

Um ano depois, em 2015, Alejandro começa uma série de trabalhos com a mesma perspectiva, como “Sistema de Defensa de Mi Propio Universo” (figura 24).

**Figura 24 – “Sistema de Defensa de Mi Propio Universo”, por Alejandro Pasquale**



Fonte - Extraída do Facebook do artista em 25 mai. 2018



A tela foi executada em lápis sobre papel algodão de 300gr, em dimensões de 96 x 51 cm. Em primeiro plano, está um menino ou uma menina de pele acinzentada, aparentando dez anos de idade. A criança veste uma camisa de padronagem xadrez e usa um lenço pequeno e discreto. Sobre a camisa, está um casaco grosso, com aparência de lã na cor cinza escuro. Na cabeça, uma máscara em formato de cone lhe cobre o rosto, feita em material que pode ser papel, na cor amarela. A máscara ostenta orifícios para os olhos, bem delineados, e uma abertura mais marcada e curva para a boca. O olhar da criança é diagonal. Atrás dela, há uma mata densa de plantas, com algumas flores amarelas. Acima, parece haver a incidência de árvores, cujas copas se destacam na paisagem. Logo atrás, o céu está azul.

Em 2016, o destaque fica para “Equilibrio”, a tela que visualizei na casa do médico argentino (figura 25).

**Figura 25 – “Equilibrio”, por Alejandro Pasquale**



**Fonte - Extraída do Facebook do artista em 25 mai. 2018**

“Equilibrio” é uma pintura executada em técnica óleo sobre tela, medindo 145 x 110 cm. Os elementos da imagem mostram um menino carregando um galho, no qual estão pequenos pássaros bem-te-vis, um olhando para cada lado. O menino com pele em coloração acinzentada, veste um blusão em lã com estampa mesclada, com mangas escuras e de pontos brancos, com estampa sequencial clara, em gola fechada. Na mesma peça de roupa é possível perceber a inscrição “xoxoxoxo” que, na língua inglesa, significa “beijo e abraço”. O galho de madeira onde estão os pássaros possui poucas folhas. A camisa por baixo do blusão é cinza e sóbria, alinhada com a vestimenta. O menino possui uma máscara que simula o bico de um pássaro. Em segundo plano, uma vegetação densa lembra um bosque fechado, permeado e atravessado por uma pequena luz da lua que se posiciona ao fundo. Árvores com copas altas se fecham acima da cabeça do menino, bem como a vegetação se estreita a qualquer caminho que ela decida seguir. Seus cabelos são escuros e bem penteados e seu olhar é semicerrado, contrário ao de uma foto em que a pessoa retratada faz uma pose. Há predominância de tons escuros em todo o quadro. Na sequência de telas que compõem o período de transformação, está “La Posible Inmensidad de un Charco”, de 2016 (figura 26).

**Figura 26 – “La Posible Inmensidad de un Charco”, por Alejandro Pasquale**



**Fonte - Extraída do portal Bola de Nieve em 25 mai. 2018**

Nessa pintura, executada em 2016, em técnica óleo sobre tela, proporção de 100 x 100 cm, estão, em primeiro plano, duas figuras que aparentam ser crianças ou pré-adolescentes. A primeira veste um vestido amarelo com pequenas bolinhas. A segunda, aparentemente masculina, veste um suéter verde com uma camisa cor cáqui, de gola alinhada. Ambos têm os cabelos bem penteados. A menina tem nas mãos uma folha de papel dobrada, com a qual confecciona um barquinho de papel. No córrego, em frente aos dois, há um barquinho já montado. As personagens têm características de gigantismo, pois ambas são desproporcionais ao cenário, que apresenta um rio que amplia suas margens na perspectiva, com pássaros ao fundo e algumas nuvens no céu. As nuvens têm densidade de indicação de uma tempestade. Logo à frente, na outra margem do riacho, estão duas árvores de copas altas. Abaixo delas, quase imperceptíveis, aparecem duas figuras que se assemelham a mulheres. Ambas parecem estar se escondendo; uma delas chega a se cobrir. Rochedos à direita dessas mulheres complementam a paisagem.

As últimas telas analisadas nesta tese abrangem o período mais recente da obra do artista, onde se sinaliza mais um ponto de virada: Alejandro substitui as máscaras por plantas que cobrem os rostos de seus personagens. A primeira pintura é “Cuando llegue la primavera” (figura 27).

**Figura 27 – “Cuando llegue la primavera”, por Alejandro Pasquale**



**Fonte - Extraída do portal Bola de Nieve do artista em 25 mai. 2018**

Nesta tela, realizada na técnica óleo sobre tela, em 2017, com dimensões de 160 x 120 cm, encontra-se uma figura humana vestindo uma camisa que aparenta ser de seda ou outro tecido leve na cor marrom. Nas mãos, o ente imagético carrega um ramo com algumas flores na cor lilás. Dos ombros para cima, há uma treliça de plantas com folhas longas e algumas flores amarelas. Galhos se misturam à treliça, formando uma sustentação densa e bem estruturada. O solo é arenoso e, ao fundo, encontra-se uma fumaça densa acinzentada. O céu é encoberto.

A última pintura analisada é recente, materializada em 2018: “El Renacimiento” (figura 28).

**Figura 28 – “El Renacimiento”, por Alejandro Pasquale**



**Fonte - Extraída do portal Bola de Nieve do artista em 25 mai. 2018**

Materializada em óleo sobre tela, em dimensões 150 x 120 cm, a pintura mostra o que aparentemente é uma mulher, o que pode ser deduzido pelo uso do vestido. Ainda assim, poderia se tratar de um homem. A personagem está em uma espécie de campo aberto (solo em natureza, parte coberto por vegetação superficial, parte arenoso). Na imagem, essa figura humana está em primeiro plano. O vestido que usa é feito de tecido leve e na cor marrom. Em uma das mãos, ela carrega parte de um galho entrelaçado com raízes e flores delicadas. A outra mão carrega a extensão deste galho e, no dedo mínimo, está um pássaro pousado. O pássaro tem cauda longa e dividida na cor preta, seu peito é branco e a cabeça também é preta. A ave tem o olhar direcionado à figura. Acima dos ombros, percebe-se um pedaço do pescoço e, no lugar da cabeça, está um emaranhado de plantas, com raízes, folhas verdes minúsculas e flores entrelaçadas. O céu tem uma densidade variada, de baixo para cima, com um degradê que evolui de um tempo semicoberto para uma massa cinza, simulando estar prestes a um temporal. À

esquerda, percebe-se a base de uma montanha coberta de vegetação e, ao fundo, outras formações rochosas.

As oito telas elencadas representam um período de transição e também de consolidação da atual fase do artista. Serão analisadas de forma individual em seus signos poéticos, mas também em conjunto, levando-se em conta o fio condutor das obras, as cores, as nomenclaturas e outros elementos do processo criativo como um todo. Compreende-se que as pinturas selecionadas carregam símbolos e espaços de cotidiano e de afeto, elementos que concentram, de acordo com a hipótese desta pesquisa, uma materialidade de seu processo criativo e de seus sentimentos e memórias.

A partir dos quadros elencados, tenho o propósito de abarcar os campos de estudo que norteiam a busca de respostas ao problema de pesquisa proposto. Para isso, optei por mesclar dois métodos científicos:

- a) O primeiro, o da crítica genética, será base para a análise do processo de criação da obra de Alejandro. Este método surge com o propósito de melhor compreender o processo de criação artística em Salles (2008) a partir dos registros de seu percurso, deixados pelo artista. Os rastros podem ser encontrados na própria página do autor na rede social *Facebook* ou mesmo em entrevistas concedidas a canais especializados na internet, mas serão reforçados, particularmente na pesquisa, por entrevista pessoal que foi feita em março de 2018 no atelier do artista em Buenos Aires.
- b) Já o segundo está associado à fenomenologia microscópica de Bachelard (1993), que será utilizada para analisar os elementos do quadro de forma poética e perceptiva, em perspectiva individual e coletiva.

O primeiro método, associado à análise do processo criativo do artista, é o da Crítica Genética. Aqui levarei em conta todo o processo de criação de suas manifestações pictóricas. Os rascunhos, os croquis, as cores, as misturas, os restos de tela e tinta. Para abarcar essa análise, o conceito de Crítica genética, abordado por Cecília Salles (2008), parece ser o mais coerente porque vai buscar no pintar, no explorar e no imaginar do artista a primeira conexão estabelecida. Pois é esse ato fascinante, que não nasce do dia para a noite, que promove o encontro mágico com a arte. É no trabalho de Alejandro que se encontra o primeiro laço. Com o claro intuito de analisar os rastros deixados pelo artista, a crítica genética passa a ser um modelo interessante de análise à medida que servirá de método para analisar tudo o que encontrei em minha viagem ao atelier do artista em março de 2018. Em um dia, aproveitei para

fotografar cada detalhe do atelier, seja nas paredes, nas prateleiras, nas bancadas e em qualquer outro canto do espaço. Assim, pude coletar um vasto material a ser analisado.

De acordo com Salles (2008, p. 25), diante dessa perspectiva, ligada ao desenvolvimento e execução criativa, “a obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos”. Trouxe, ao longo desta pesquisa, aspectos sobre como o artista expõe e pinta suas memórias e assim se conecta às memórias de quem observa. Mais que isso, como a própria obra se forma através de suas lembranças, anotações, passos que se seguem até o caminho final. São camadas e mais camadas de pensamentos, reveladas por esses rastros. Trata-se, assim, de uma análise mais aprofundada, com a intenção de conhecer a obra não especificamente em seu produto materializado, mas nas suas minúcias e versos, desde as primeiras pinceladas. Como ensina Salles,

O nome Crítica Genética deve-se, portanto, ao fato de que essas pesquisas se dedicam ao acompanhamento teórico-crítico do processo da gênese das obras de arte. É importante ressaltar que o acompanhamento de processos nos permite usar o termo gênese somente se tivermos a perspectiva de todos os sete dias necessários para criação do mundo, descritos no Livro do Gênesis (SALLES, 2008, p. 26).

Por qual razão estudar as nuances da criação e não somente do que foi criado? Se estou buscando a conexão mais aprofundada pelas obras na contemporaneidade, tendo como *corpus* o trabalho de Alejandro, é importante lembrar que inúmeros estudos, em campos como o da saúde, por exemplo, buscam a morfogênese da natureza, da biologia e de outras perspectivas de análise. Do mesmo modo, os geneticistas se empenham na compreensão do desenvolvimento das formas artísticas (SALLES, 2008). Parece-me interessante pensar que, atrás de elementos como óleo, tela, imagem, gravura, há um interior da obra proposto por esse método que pode e dever ser estudado, captado e externado. Com isso, espera-se adentrar o processo criativo do artista argentino de tal modo a desconstruí-lo e reconstruí-lo, refazendo seu percurso poético-criativo, dando vida não só a seus personagens, mas a todo o caminho que eles percorrem para chegar ao modo de existência estabelecido.

Por muito tempo, os estudos genéticos se propuseram a analisar obras literárias, apegando-se a rascunhos, anotações marginais, manuscritos, ou seja, em suporte verbal. No entanto, nos últimos tempos, outras formas de criação estão em análise, como as obras de arte, através dos chamados documentos de processo. Através de documentos preservados e documentados (*ainda que não de forma lógica ou sistemática pelo artista*), espera-se chegar a

esta gênese do processo de Alejandro por suas anotações, rascunhos, fotos, gravações e com a entrevista com o artista em seu atelier.

O material coletado serve de base para o método de Salles (2008), que afirma existir dois tipos de documentos: os que são armazenados (anotações, narrativas, etc.) e os que são experimentados, tais como os rascunhos, esboços, esculturas, etc. Salles (2008, p. 43) explica que “o crítico genético vai se defrontar, nesses casos, com arquivos de imagens paradas, imagens em movimento, sons ou ainda *back-ups* de ideias a serem desenvolvidas ou formas em construção; arquivos esses que serão tratados como os outros manuscritos”. Ou seja, ao contrário de alguns escritos que, potencialmente, podem se perder pelo apagamento de versões anteriores, o suporte tecnológico e a intenção do artista em compartilhar seu processo são importantes e fundamentais nessa análise.

Sob outra perspectiva, que considero bastante relevante, o crítico genético tem em mãos um objeto marcado por um diálogo interno do artista com sua obra que, segundo Salles (2008, p. 47), “é marcado por seu aspecto comunicacional de caráter intrapessoal, um exemplo de dialogismo interno. Um diálogo interior conduzido pelo próprio artista: o que ele está dizendo a si mesmo [...]”. Busco com isso ainda compreender se, neste diálogo interno, Alejandro Pasquale inicia suas pinturas e as substitui por novas telas, ou se alterna suas pinturas e com qual periodicidade, como essa inspiração se constitui e se modifica/consolida, como opta por uma ou outra técnica, etc., nesse movimento de criação. No entanto, como ressalta a autora,

As peças do mecanismo em ação podem ser isoladas para efeito de análise, mas devem ser colocadas de volta no movimento da criação, para que o pesquisador seja fiel a essa marcante característica de seu objeto de estudo. Em outras palavras, ao separar este ou aquele elemento para análise, não se pode perder a noção do processo no qual se insere (SALLES, 2008, p. 52).

Tendo essa compreensão sobre como desestruturar o processo e colocá-lo novamente em movimento, o método foca o estudo do tempo da criação e, a partir de observações, são formuladas as generalizações, a partir de um olhar indutivo (SALLES, 2008). Essa análise, de cunho teórico-crítico, tem como base uma ordem fenomenológica. Ocorreu, portanto, uma minuciosa observação dos documentos a que tive acesso na viagem imersiva a Buenos Aires. Com isso, espera-se, ainda, contribuir para a desmitificação da ideia de que uma obra de arte surge de uma inspiração rápida e superficial. Neste processo, cada detalhe foi importante na perspectiva da crítica genética sobre o trabalho de Alejandro, associando assim os diversos fragmentos de seu processo criativo, estabelecendo relações com o trabalho final.



Para que isso ocorra da forma mais eficiente, o primeiro passo foi o de criar um prototexto, para sistematizar os documentos disponíveis. Após, iniciei a coleta dos dados existentes, aberta (com determinada delimitação de tempo) a novos documentos que surgiram até a conclusão desta pesquisa. Por ser justamente uma fase em aberto, com a possibilidade do surgimento de novos documentos a qualquer momento, tive de delimitar o modo de manuseio desta documentação. Essa primeira parte compõe o que Salles (2008) denomina dossiê, por justamente reunir tantas evidências, de diferentes materialidades. O segundo passo, como explica e detalha a autora, foi o de observar estes documentos através de uma perspectiva fenomenológica, estabelecendo relações entre o artista e sua construção pictórica. Questões como o que este material me oferece sobre o processo criativo e quais aspectos de seu processo estão evidenciados nestes documentos foram norteadoras para essa análise e aspecto interessante sobre a crítica genética são os modos de compreensão da imaginação artísticas que a qual, para identificar, o crítico faz uso de seus próprios mecanismos imaginativos (SALLES, 2008).

Nos caminhos possíveis para este método no *corpus* proposto, organizei, na análise, o material coletado na viagem a Buenos Aires. Lá, tive acesso à rotina do atelier, fazendo uso de fotos e vídeos que me concederam o suporte necessário para uma análise mais completa. Diferentemente do contato com uma obra mais clássica, distante no tempo, entende-se que, na arte da contemporaneidade exista o privilégio do contato com o pintor, a ponto de adentrar sua intimidade, o que Salles (2008) chama de prolongamentos do corpo e da mente do artista. Com isso, o autor (neste caso, o pintor) é retomado em seu protagonismo, em seus gostos e gestos, levando-se em conta aquele que faz a obra. Salles (2008, p. 108) lembra que “o estudo dos registros do processo revela-nos um universo sob o ponto de vista do artista. Observamos como ele se relaciona com o mundo e como constrói sua obra no âmbito de seu projeto ético e estético”. Com isso, como frisa a autora, tende-se a sair da dualidade receptor-obra para a tríade artista-obra-receptor e o artista passa a ser visto como o primeiro receptor, uma vez que avalia e faz ajustes em sua obra. Salienta-se que, por meio da crítica genética, avalei uma parte desta conexão na tese e, em um segundo método, através de diferentes abordagens, foram analisados os elementos das pinturas já materializadas. Como afirma Salles,

A análise dos documentos de processo, longe de substituir a crítica de arte, tem o poder de ampliar a visão sobre a obra, sendo fiel a seu propósito. A obra é, antes de mais nada, o elemento propulsor dos estudos genéticos: se não existisse a obra, não haveria o interesse de compreender seu modo de fabricação (SALLES, 2008, p. 119).

Associado ao método de crítica genética aplicado às artes está uma análise da ordem fenomenológica pelo conceito da fenomenologia microscópica apresentado por Bachelard (1993). Pois são lá, nos mais profundos detalhes, que se descobrem as menores e importantes significações da obra poética. É na união da imagem e de sua subjetividade com a realidade não completamente constituída que o fenomenólogo encontra um campo de inesgotáveis experiências (BACHELARD, 1993). Este é também um passeio pela ordem psicológica desse fenômeno. Segundo Bachelard (1993, p. 7), para que seja percebida a ação psicológica de um poema (neste caso, de uma manifestação pictórica poética), “teremos, pois, de seguir dois eixos de análise fenomenológica: um que leve às exuberâncias do espírito, outro que conduza às profundezas da alma”. De acordo com esse autor, nada nos prepara para a imagem poética: nem a cultura, nem a percepção. Ela é uma transmissão de uma alma para a outra (BACHELARD, 1993).

O autor complementa que somente a fenomenologia, partida da imagem em uma consciência individual, pode ajudar a medir a amplitude de uma imagem, a força e o sentido dessa manifestação. Toda a transubjetividade da imagem, no entanto, não pode ser determinada definitivamente. Bachelard (1978) nos apresenta uma analogia ao leitor que estiver diante de um poema:

Para um leitor de poemas, o apelo a uma doutrina que traz o nome, frequentemente mal compreendido, de fenomenologia, corre o risco de não ser entendido. No entanto, fora de toda doutrina, esse apelo é claro: pede-se ao leitor de poemas para não tomar uma imagem como objeto, menos ainda como substituto do objeto, mas perceber-lhe a realidade específica. É preciso para isso associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética (BACHELARD, 1978, p. 185).

Considero esta uma tarefa transcendente da alma. Dar a imagem sua atribuição poética é perceber tudo aquilo, ou parte daquilo que está ali para além de um signo. Significa ir às profundezas de sentimentos, de vivências, de experiências daquele artista. Pois ainda que não se chegue a uma completa constituição, “o fenomenólogo encontra um campo para inúmeras experiências; aproveita observações que podem ser precisas porque são simples, porque "não levam a conseqüências" (BACHELARD, 1978, p. 185).

Apresentados os métodos, apresento no capítulo seguinte a análise de minha pesquisa, com o material coletado no atelier, a entrevista com Alejandro e demais itens que me permitiram conhecer, de perto, não só o processo criativo do artista, como também as conexões estabelecidas entre o fazer e o sentir, principalmente. Por trás de todas as personagens que se

colocam como desafiadoras, está uma chave nem tão misteriosa assim: o afeto que nos guia e nos preenche como seres humanos.

## 6. DE LO INCOSCIENTE AL MUNDO

Ao chegar ao ponto de análise da pesquisa, divido o presente capítulo em três eixos: o primeiro engloba a análise dos materiais coletados em Buenos Aires, na viagem realizada em 2018. A análise é embasada pelo método da crítica genética, proposto por Salles (2008). A segunda parte é centrada em avaliar as mudanças do processo criativo de Alejandro dado o acontecimento da perda familiar (falecimento do sobrinho). Será analisada pelas marcas na obra, pelo olhar da fenomenologia microscópica de Bachelard (1993) e por trechos da entrevista concedida no atelier. A terceira e última análise entrecruza o processo criativo atual com as marcas na obra, unindo os métodos de crítica genética e de fenomenologia microscópica, observando os marcos teóricos expostos na revisão bibliográfica.

### 6.1 – Mirá lo que sucede aquí, dentro de mí

26 de março de 2018. O avião da companhia *Aerolíneas Argentinas* pousa pontualmente às 14h43, como previsto, no Aeroparque, segundo maior aeroporto da Capital argentina. Às margens do Rio Del Plata, avisto o primeiro taxista que se aproxima. O trajeto até o hotel é de sete quilômetros. A viagem dura mais tempo que o esperado (*e mais cara também!*). Saio do táxi com a sensação de ter sido roubada, mas feliz por estar em solo argentino. O objetivo é o de encontrar Alejandro Pasquale quase dois anos após o nosso primeiro encontro antecipado pelos olhos do menino de “Equilibrio”. Passo o sábado ao sabor de tortillas e pomelo. O dia seguinte há de ser menos estafante.

Na manhã do domingo, envio uma mensagem a Alejandro sobre o trajeto via *subte*, o metrô argentino. As ruas estão vazias e caminho lentamente observando o meu entorno: a imponência do teatro Colón, o paradoro com as letras B e A, o caminho ao Puerto Madero. Buenos Aires convida ao turismo e às longas caminhadas. O dever – que também era um prazer – me chama. Entro às 10h no transporte coletivo acompanhada por alguns cantores, performistas e recém-saídos de festas. O trajeto dura 20 minutos.

Ao descer na estação combinada, encontro uma grande movimentação de carros e pessoas. Alguns estabelecimentos estão abertos, com um aroma de queijos de várias origens. Pergunto em inglês se estava na esquina correta e aguardo pelo sedan branco que me buscaria. No carro, conforme a troca de mensagens com o artista, estão três ocupantes: Alejandro, o marido Gerardo e a cadela Frida, no alto de seus 13 anos. Quando o veículo se aproxima devagar, sinalizando para o acostamento, percebo que encontro estava iminente. Vejo sair pelo

banco do passageiro um homem alto, bonito e sorridente. Alejandro me dá um abraço carinhoso e demorado. Sinto-me acolhida e protegida por alguém de bom caráter e bom coração. Sentada no banco traseiro de um carro qualquer, acompanhada de um cão e de um casal até então desconhecido, conversamos como se fôssemos amigos de longa data. Está estabelecida nossa primeira conexão.

Antes de irmos ao atelier no bairro de Nuñez, Alejandro para em uma confeitaria e compra as famosas *medialunas*, no Brasil (*e principalmente na França*) conhecidas como *croissants*. Faz a gentileza de nos garantir um lanche típico e saboroso para a manhã que já se esvai. Chegamos ao prédio antigo, de cor desbotada, em poucos minutos. “Não há elevador”, diz ele, sinalizando que subiríamos a pé os quatro andares. A cadela Frida atravessa a rua como velha habitante, sem se preocupar com o movimento que não se faz presente. Ouço o som de alguns pássaros e de janelas se abrindo. Sigo Frida até a porta do prédio, que guarda uma temperatura mais amena e uma decoração retrô. A porta se abre à minha frente e sinto que ali começa uma coleta importante para a minha pesquisa, de tudo o que pudesse levar na mente, no coração e no cartão de memória da máquina Nikon que carrego. Um único cartão de memória. Algumas horas de trabalho pela frente.

Com a permissão de Alejandro, abro a janela da sacada que dá para árvores verdejantes e esplendorosas. A sala é pequena, bem iluminada, cercada de uma série de objetos e nuances. Alejandro sai para que eu possa me deslocar pelo ambiente com a leveza e o entusiasmo de uma criança que se depara com uma nova loja de brinquedos. Coloca uma música e vai preparar um café passado. Da máquina se ouve um *clic*. Está tudo pronto para o início da minha coleta pela lógica da Crítica Genética por Salles (2008). Já não somos mais eu e o menino. Somos eu e o antes dele. Nesta etapa, apresento o dossiê daquilo que encontro no atelier.

Estão elencados os seguintes registros: foto e vídeo da execução de uma obra, com Alejandro posicionado em frente à tela “El Renacimiento” (2018) e à tela “Vuelta por el Universo” (2018) ; foto e vídeo dos pincéis utilizados pelo artista, bem como os tubos de tinta que ele organiza em tons frios e quentes, separadamente, e ainda cavaletes utilizados para as telas em linho, bonecos de madeira de proporções humanas, entre outros materiais; foto e vídeo de objetos de decoração no atelier, como peças em escultura, vasilhames com restos de lápis apontados, bonecos, máscaras e outros; cadernos com colagens diversas, a partir de revistas ou livros, que servem de protótipo à pintura que será executada na tela, assim como foto e vídeo do processo do artista no programa *Photoshop*, com colagens online para referência; foto e vídeo de livros que o artista ganhou em sua infância e que são utilizados na inspiração das obras, bem

como livros diversos sobre arte e assuntos afins; dois livros recebidos de presente da bisavó e por uma conhecida da família, que compõem parte do acervo criativo do artista em relação à botânica e às máscaras retratadas; plantas sagradas cultivadas pelo artista e utilizadas por ele, tais como cactos plantados na sacada do apartamento; foto e vídeo dos quadros do artista que estão nas paredes do atelier, seja os que estão em desenvolvimento ou os que já foram entregues em cópias.

Há ainda registros em foto e vídeo da cadela Frida, companheira de Alejandro há tantos anos, que habita o espaço com liberdade e como inspiração; além de fotos e vídeo da rotina do atelier, tais como o preparo do mate que lhe acompanha; e uma entrevista em vídeo, fragmentada em perguntas feitas ao pintor e que, somadas, geram em torno de 25 minutos de material bruto. Essa entrevista será associada aos materiais coletados para embasar algumas observações feitas no atelier. Todos esses materiais são devidamente catalogados e analisados separadamente e em conjunto, conforme a metodologia da crítica genética. Ressalto a compreensão de que, ao analisar a obra de Alejandro através deste método, não contarei com todos os documentos e evidências que compõem o processo criativo do artista, uma vez que são dinâmicos e estão sempre em mutação. O que foi registrado, no entanto, é suficiente para a análise da pesquisa.

### **6.1.1 – Dossier - Documento I - Ejecución de la obra**

O primeiro registro efetuado é o de acompanhamento da execução de uma tela. Alejandro está trabalhando em dois quadros: um chamado “El Renacimiento”, já em fase final; e outro intitulado “Vuelta por El Universo”, ainda em construção. A pintura “El Renacimiento” viajaria dias depois ao Peru, por encomenda de um colecionador. Alejandro dá os retoques finais ao quadro, cuidadosamente sobre o cavalete, somente com a mão direita, para me mostrar, ao vivo, como é esse processo de finalização (figura 29).

**Figura 29 - Alejandro trabalha na tela “El Renacimiento”**



**Fonte – Foto feita por mim em 26 de mar. de 2018**

Os detalhes finais são cuidadosos. Cada um é tratado com extrema delicadeza e perfeito cuidado. No emaranhado de raízes, flores e folhas, o pincel tem cerdas finas para acompanhar a execução minuciosa do artista. É a fase de acabamentos, de últimos retoques. O cavalete já carrega algumas marcas de tinta sobre a madeira crua e fina. O trabalho mostra a precisão, o cuidado e o apreço que o artista tem para com suas imagens. Trata-se de um trabalho a mãos livres, porém firmes. A escolha pelo material (linho, algodão) também segue uma premissa: Alejandro quer que as imagens durem o máximo possível, por isso investe em telas de maior qualidade e, conseqüentemente, de maior preço.

Os cavaletes que sustentam as duas pinturas presentes naquele dia estão dispostos em paredes opostas. Alejandro me afirma que trabalha simultaneamente em ambas, sem a necessidade que uma termine para que o processo de pintura da outra se inicie. O espaço entre as duas estruturas se torna um corredor de passagem, para circular entre pincéis, livros, computadores e outras ferramentas. Uma única janela sustenta a luz do ambiente, que dá para a rua frontal ao prédio, onde se destaca um cinturão verde de árvores. O atelier tem cerca de 20 metros quadrados. Do outro lado de “El Renacimiento”, está o quadro “Vuelta por El Universo” (figura 30).

**Figura 30 - Alejandro trabalha na tela “Vuelta por el Universo”**



**Fonte – Foto feita por mim em 26 de mar. de 2018**

A técnica aplicada é a mesma de outras pinturas. Primeiro, o artista ilustra a paisagem que circunda a personagem retratada. Até pintar o entorno por completo, está presente somente a silhueta calcada em uma base em tom laranja. O sujeito se constitui nessa marca, que interaje com aquilo que está ao redor. No processo criativo, Alejandro trabalha em pé e seus olhos estão na altura da tela, ou, como mostra a figura, sentado em um pequeno banco, em uma pintura de disposição horizontal. Ao fundo, e sempre, uma trilha sonora. Ao lado, um mate<sup>35</sup> preparado logo cedo. Para ele, o espaço do atelier não é, somente, de sua propriedade, mas dos amigos que quiserem aparecer, dos que são convidados para estarem ali, do tempo que passa apenas admirando a rotina alheia na rua.

---

<sup>35</sup> Nota da autora: o mate, conhecido no Sul do Brasil como chimarrão, é uma bebida típica sulamericana preparada em porongo de madeira, com o uso de uma bomba de metal para sucção. É feita com erva-mate e água em temperatura elevada.



A organização também é um fundamento de seu trabalho, como explica neste trecho da entrevista<sup>36</sup> concedida no local:

A primeira coisa que faço é um mate e coloco uma música. Preparo tudo e me coloco a pintar, e aí passa o dia. Por vezes vou ao terraço e fico observando quem passa. Pinto por horas e sigo pintando. Talvez traga um amigo para trabalhar no atelier e sigo pintando. Mas é um trabalho como qualquer outro. Alguns artistas são associados como hippies, mas eu não. Talvez um hippie moderno, não sei. O conceito que se tem de um hippie original é diferente do que se tem agora. Mas enfim, quando não estou trabalhando com um pincel na mão estou trabalhando na minha cabeça.

É interessante perceber como Alejandro não se identifica ao movimento *hippie* aqui citado, referindo-se ao fato de algumas pessoas acharem que o artista não possui um sistema próprio de organização de seu trabalho, no caso dele bastante sistematizado. Esse posicionamento reflete a condução do trabalho e a responsabilidade com a qual o argentino organiza sua profissão de artista.

### **6.1.2 – Dossier - Documento II - Instrumentos de trabajo**

Pelo atelier de Alejandro estão dispostos inúmeros objetos de suporte ao trabalho desempenhado. Todos são bem característicos de um estúdio especificamente dedicado à arte. O primeiro detalhe fotografado por mim é o da organização, que se repete nas tintas distribuídas em um pequeno armário seccionado ao canto de uma parede. Lá, descansam bisnagas de inúmeras cores (figuras 31 e 32).

---

<sup>36</sup> Nota minha: a entrevista completa esta disponível ao final da tese, na seção Apêndice I.

**Figura 31 - Bisnagas de cores frias distribuídas na estante**



**Fonte – Foto feita por mim em 26 mar. 2018**

**Figura 32 - Bisnagas de cores quentes distribuídas na estante**



**Fonte - Foto feita por mim em 26 de mar. de 2018**

As bisnagas de cores estão facilmente acessíveis ao trabalho e, de acordo com o artista, ajudam na escolha dos melhores tons ou das misturas que serão executadas. Para ele, é fundamental que tudo esteja organizado desta forma. Os pincéis também estão colocados no atelier da mesma forma, organizados sistematicamente pelo tamanho das cerdas e pela necessidade mais ou menos constante de utilização (figura 33), correspondentes a determinadas técnicas e aplicações.

**Figura 33 - Pincéis utilizados por Alejandro no atelier**



**Fonte - Foto feita por mim em 26 de mar. de 2018**

A quantidade de pincéis dispostos corresponde à uma técnica de detalhismo que é característica à obra avaliada. São traços de inúmeras espessuras, que se entrelaçam na pintura de forma peculiar. Dos mais finos aos mais espessos, respondem à imagem que se forma na imaginação de Alejandro. Compõem das máscaras às raízes, das paisagens ofuscadas aos detalhes mais fabulosos. Por se tratar de um trabalho que valoriza a natureza, está carregado de traços finos: nas folhas, nas flores minúsculas, em treliças de galhos. Trata-se da tradução para a tela do que ele classifica como realismo mágico (conceitualmente) e de realismo (tecnicamente), conforme este trecho da entrevista:

Conceitualmente talvez é um realismo mágico, um realismo paralelo. E tecnicamente pode ser algo realista, porque é possível identificar claramente com a técnica, com a imagem, o que representa isso. São plantas, uma máscara de plantas, é uma pessoa, as cores são realistas. Mas a técnica é algo de quadro a quadro, me parece mais uma questão conceitual, um realismo mágico, um universo paralelo.

Os detalhes precisos, a variedade das cores e dos pincéis meticulosamente organizados, tudo pode ser encontrado em traços <sup>37</sup> como os que levaram à execução do crustáceo terrestre da espécie *Oniscidea* (conhecido popularmente no Sul do Brasil como “tatu-bola”) da tela “El Renacimiento” (figura 34). O mesmo detalhe feito com pincel muito fino está nas flores em tom rosa, ainda menores que o crustáceo.

**Figura 34 - Crustáceo terrestre e flores executados em detalhe na obra**



**Fonte - Foto feita por mim em 26 mar. 2018**

Outro objeto que chama a atenção no atelier é o boneco de madeira (figura 35), de proporções humanas, utilizado para dar realismo às formas das crianças retratadas. Transparece também, nessa ferramenta, o cuidado com a execução dos quadros, de modo a dar, a estes, formas realistas. Ainda que em alguns quadros as crianças tenham formas surreais, maiores ou enores em relação a paisagem, suas formas próprias respondem a uma ordem anatômica correta.

---

<sup>37</sup> Nota minha: chamou-me a atenção o nível de detalhismo justamente pela proporção do crustáceo em relação ao restante do quadro. Trata-se de uma figura de apenas 1 cm, diante da tela que mede aproximadamente 1,50 metro de altura.

**Figura 35 - Boneco de madeira de proporções humanas**



**Fonte - Foto feita por mim em 26 mar. 2018**

Em termos de distribuição de suas formas, as imagens se tornam mais um elemento realístico, que remetem ao sobrinho, ao próprio artista ou a qualquer um que tenha feito parte de sua história.

### **6.1.3 – Dossier - Documento III - Objetos de decoração**

O atelier de Alejandro, por si só, poderia ser considerado um conglomerado de itens de decoração. Em meio aos quadros que ornam as paredes (mesmo não concluídos, já podem ser chamados de arte) e às plantas que dão vida botânica ao local, encontra-se ainda uma série de itens, que muito dizem sobre sua obra. O primeiro a me chamar a atenção, ou melhor, os primeiros, são dois frascos de vidro transparente: um contendo lascas de lápis apontados e, outro, com pequenos tocos de lápis, sinalizando que foram utilizados até o fim (figura 36). Estão em uma bancada, próximo ao computador e a um caderno de rascunhos.

**Figura 36 - Frascos de vidro contendo tocos e lascas de lápis**



**Fonte - Foto feita por mim em 26 mar. 2018**

Poderiam ser somente dois frascos despercebidos em um canto, não fosse o quão significativo seja o ato de tê-los no atelier. Configuram-se na chama da vela citada por Bachelard (1961), ao carregarem essa consciência desperta que se transmuta em permanência. Diante daquela ‘chama’ que um dia foi o lápis inteiro, e que agora se mostra como uma faísca do tempo, Alejandro mantém vivo, ainda que em resto e fragmento, o que fez parte de seu passado. É naquele toco protegido pela camada de vidro que se encontra também o viés poético da obra do argentino, que não deixa aquela chama (resto) se apagar. Para Bachelard (1961, p. 48), “um sonhador, unindo tão fisicamente à vida das coisas, dramatiza o insignificante. Para tal sonhador de coisa, tudo tem uma significação humana, em sua minuciosa fantasia”.

Um dos invólucros carrega a história e as memórias do trabalho executado: a jornada, não a materialidade. As lascas já compuseram os lápis coloridos utilizados em desenhos que serviram de rascunho às crianças mascaradas que se transformaram em grandes telas. Foram parte da história de Alejandro enquanto artista, daí a impossibilidade de pararem no lixo. O outro frasco leva os lápis que já não servem mais ao uso, devido ao desajeitado – e minúsculo - tamanho. Carregam em si, no entanto, a permanência almejada por aquilo que se quer manter (*na memória e no coração*).

Tudo é valorizado no processo criativo de Alejandro. Nada merece ter uma finitude decretada. Daí o caráter permanente que decorre não só do que é retratado, mas também do que faz parte deste processo, obra viva de si e do outro. A poesia retratada por Alejandro, o conjunto do que o compõe em artista e ser humano, tudo faz parte de um invólucro que procura transformar aquilo que foi dor em um apelo poético vívido. Como afirma Bachelard,

Não há necessidade de ter vivido os sofrimentos do poeta para compreender a felicidade de palavra oferecida pelo poeta – felicidade de palavra que domina o próprio drama. A sublimação na poesia domina a psicologia da alma terrestremente infeliz. É um fato: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, qualquer que seja o drama que ela seja levada a ilustrar. (BACHELARD, 1993, p. 12-13)

Seja guardando as lascas de seus lápis, ou os tocos que mal sustentam o grafite, tudo o que está naqueles vidros vai além de uma simples materialidade: tem importância no processo, no desenhar e em ilustrar um conjunto de memórias que se perdeu no tempo, mas não no mais íntimo aspecto do artista.

Outro item de decoração é uma máscara feita em barro (figura 37) que traduz a ancestralidade que paira não só no que é materializado, mas também no processo de criação. As máscaras têm destaque na série “Universo Paralelo” e, como não poderia deixar de ser, estão presentes também no cômodo da casa dedicado à arte.

**Figura 37 - Máscara em barro na parede do atelier**



Fonte - Foto feita por mim em 26 mar. 2018

A busca pela essência humana, associada a um olhar acentuadamente introspectivo, presente nas imagens que são pintadas pelo artista e que decorrem de um olhar de dentro para fora, também está presente na figura Sidarta Gautama, popularmente conhecida como Buda. De acordo com Monja Coen (2018), cada um carrega dentro de si seu próprio Buda, ou seja, “o iluminado”. Ao contrário do que muitas pessoas possam pensar, essa conexão interna e a possibilidade de achar o caminho da sabedoria não está na figura milenar e sorridente que conhecemos, mas na capacidade que temos de nos conectar conosco e com os outros. Para Coen (2018, p. 24), “o que nós chamamos de Buda é a nossa natureza verdadeira. ‘Eu retorno e me abrigo’ naquilo que é verdadeiro, que é realidade, que é a essência de mim mesmo. Podemos nos refletir em Buda, porque Buda se reflete em nós”. É justamente a imagem de Sidarta que se abriga na estante de Alejandro. Estática em meio a outros objetos, guarda uma filosofia de vida, de atitude e de posicionamento diante do que o rodeia: é no momento da pintura que ele encontra sua principal conexão interior.

**Figura 38 - Figura de Sidarta Gautama - o Buda - no atelier**



**Fonte - Foto feita por mim em 26 mar. 2018**

A valorização às amizades também está presente em um pequeno boneco feito de pano, botões e outros tipos de armarinhos (figura 39), que repousa em um dos cavaletes ainda não utilizados naquele momento. O artefato tem apoio no pedaço de madeira e parece, solenemente,



observar tudo o que se passa ao redor: a rotina, o amanhecer e o entardecer. As pessoas que entram e saem do espaço. A poesia que cerca as paredes, ornadas pela arte.

**Figura 39 - Boneco de pano como item de decoração no atelier**



Fonte - Foto feita por mim em 26 mar. 2018

De acordo com o artista, não há um significado específico para o boneco feito em pano. Ainda assim, ele ressalta que foi presente de uma amiga, o que lhe confere um lugar especial no atelier, “sentado” sobre um cavalete não utilizado. Trata-se, a meu ver, não só da valorização de algo feito por uma pessoa próxima, de modo personalizado, mas, do próprio apreço pela arte alheia, ainda que em forma de artesanato. O boneco pode carregar em si, ainda, o ar infantil que permeia os quadros da série “Universo Paralelo”. Não infantilizado em técnica, por certo, mas nas brincadeiras expostas nas imagens e, ainda, um elemento que o constitui identitariamente.

#### **6.1.4 – Dossier - Documento IV - Borradores que son obras de arte!**

Até chegar ao atelier de Alejandro e compreender seu processo de criação, desconhecia boa parte de seus estágios para chegar às imagens elaboradas. Já no atelier, saio em busca de algum rascunho simples, de traços soltos, para entender o que precede as pinturas tão enigmáticas. Qual não é minha surpresa quando vejo que até mesmo os “rascunhos” são documentos de grande inspiração, belos e suficientes por si só. O primeiro mostrado pelo artista

é um caderno de folhas brancas (figura 40) que carrega um misto de desenho e colagens retiradas de revistas diversas.

**Figura 40 - Caderno de rascunho que antecede as pinturas de Alejandro Pasquale**



**Fonte - Foto feita por mim em 26 mar. 2018**

As primeiras duas páginas da figura 40 trazem técnicas diferentes de elaboração. À esquerda, uma foto retirada de uma revista apresenta duas crianças olhando para cima, uma delas enigmáticamente vidrada em algo que está sobre sua cabeça. A menina da imagem tem o foco em algo a sua frente. Da boca dessa personagem sai uma planta que, para a proporção de ambos, é gigante. O caule, as folhas e as duas flores azuis, uma ainda em botão, são desenhadas sobre a foto. Trazendo elementos de surrealismo (uma planta jamais sairia/nasceria da boca de uma criança), o rascunho responde ao processo criativo que se dedica a formular o sonho, o onírico, o perfeitamente possível na imaginação. Uma técnica que mescla o real e o imaginário, que se fundem na obra do artista.

Já a página à direita – ainda na figura 40 – traz um ente imagético humano vestindo saia, um blusão verde e calçando sapatos amarelos. Em suas mãos, há dois cones, que parecem de papelão pelo efeito alcançado pela cor e pela textura. A imagem está desconectada de uma organização simbólica verossímil e, por consequência, do contexto empírico, com nuances pictóricas específicas. Sua aplicação original está no quadro “Tierra Negra” (figura 41) – óleo sobre tela, 2016 – que não será analisado nesta pesquisa, apenas aqui apresentado para demonstrar como é a técnica de elaboração de croquis que antecede o trabalho exposto em uma galeria.

**Figura 41 - Quadro “Tierra Negra”, óleo sobre tela, 2016**



**Fonte – Reprodução postada pelo artista no repositório Bola de Nieve**

Já outra página do caderno traz mais um misto de colagem e desenho. Trata-se de um adulto bem vestido, caracterizado com roupas que remetem aos anos 1920. De sua cabeça sai uma planta com raios de luz. Aos pés, duas personagens que parecem engraxar suas botas (figura 42).

**Figura 42 - Caderno de rascunho traz montagem de inspiração**



**Fonte - Foto feita por mim em 26 mar. 2018**

A imagem é uma das tantas que compõem este caderno. Nem todas se transformaram em pinturas. No entanto, percebe-se como o realismo mágico, que, de acordo com o artista, é o conceito mais aplicado à obra, constitui-se no processo criativo. Figuras reais, retiradas de recortes de revistas, misturam-se a imagens surreais, compondo novas formas e novos significados.

Esta, porém, não é a única técnica de rascunho de Alejandro. Além do caderno com os desenhos e as colagens, ele faz uso do programa *Photoshop*<sup>38</sup> para manipular imagens (figura 43), utilizando as que estão disponíveis *online*. Na rede, o artista procura por inúmeras referências que possam ser aplicadas em futuras pinturas, principalmente as de cunho botânico.

---

<sup>38</sup> O programa *Photoshop* é utilizado para manipular imagens através de camadas, podendo, ainda, servir de software para edições simples, como luz, saturação, entre outros. É licenciado pela empresa Adobe Systems Incorporated, companhia americana que desenvolve programas de computador e que tem sede em San Jose, Califórnia.

**Figura 43 - Alejandro manipula imagens no programa Photoshop**



**Fonte - Foto feita por mim em 26 mar. 2018**

Neste caso, além das imagens que já estão disponíveis online, ele também pede a amigos ou parentes que posem para fotos. Com isso, já pensa em como gostaria que a figura humana estivesse posicionada, fazendo apenas uso de sobreposições em cada uma para os preenchimentos diversos que compõem as imagens. Para mim, fica claro, por meio dos sistemas utilizados (croquis e programas digitais) que os rascunhos são elaborados com cuidado, paciência e dedicação antes que a tela esteja pronta para ser pintada. Há também – e forte – o aspecto da personalização, com texturas e cores que estejam adequadas à mensagem que o artista quer passar. Posso elencar, como exemplo, o uso de olhos fechados nas personagens quando representam uma dor ou comoção a ser externada, bem como a interação vibrante entre personagens, quando representam um despertar de alegria e resiliência.

#### **6.1.5 – Dossier - Documento V - Livros de referencia de la niñez**

Se colocarmos um olhar demorado sobre a obra do artista argentino, como venho fazendo há quase três anos, é possível enxergar o quanto de memórias cada imagem carrega em si. No entanto, adentrando o atelier do artista, percebendo o quanto essas memórias estão presentes e afloradas, observo objetos que evidenciam uma forte conexão com a infância de Alejandro, com seu passado como um todo. Dois livros dos muitos que estão na estante me

chamam a atenção, por todas as conexões estabelecidas entre a arte e o artista. O primeiro diz respeito a uma coletânea que foi presenteada pela avó do argentino, ainda na infância. Trata-se de uma obra (figura 44) com pouco mais de 100 páginas. Traz ilustrações de botânica de todo o mundo e, como complemento, com doses de afeto, plantas reais que foram adicionadas pela avó nas páginas em que estavam ilustradas. O livro é guardado por Alejandro com muito carinho e dali ele extrai as referências necessárias para as pinturas.

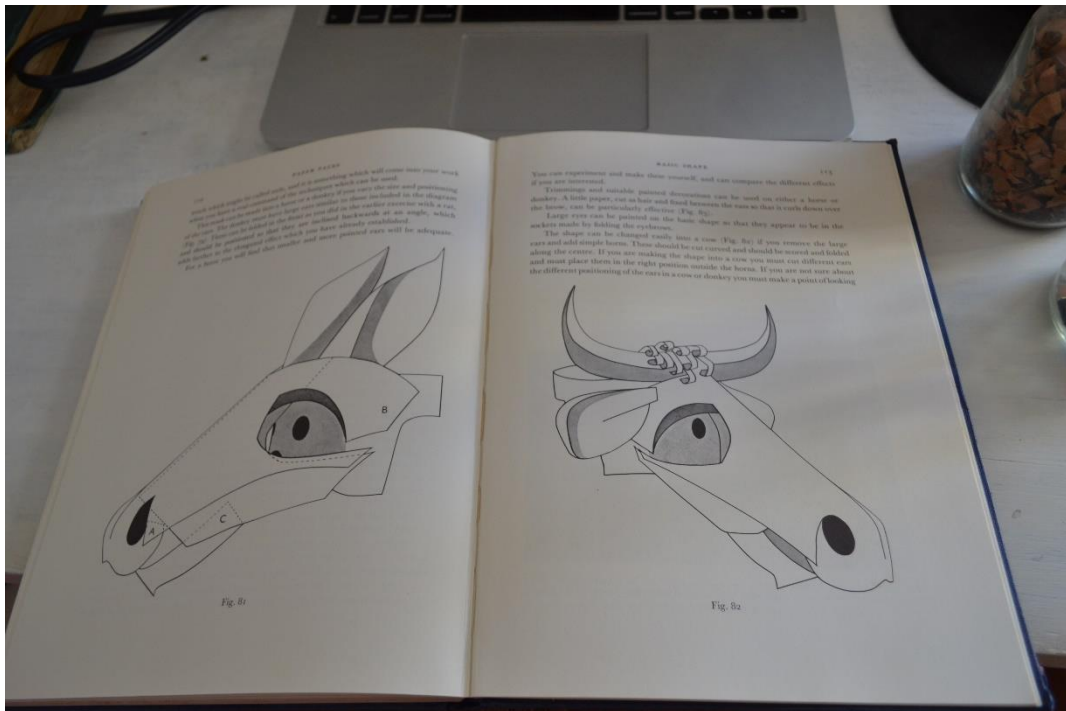
Figura 44 - Livro de botânica presenteado na infância



Fonte - Foto feita por mim em 26 mar. 2018

O segundo livro é fonte das máscaras que estão retratadas nas pinturas. É uma obra que traz lições sobre como fazer máscaras de animais para festas infantis. Em um dos trechos, é explicitado o desenvolvimento de uma ao estilo de um palhaço. O livro ensina que as máscaras podem ter inúmeros efeitos, mesmo as que são feitas apenas com uma base única (único recorte). Este simples recorte levaria, conforme as instruções presentes no livro, a diferentes efeitos, dependendo de como o artefato seria montado. Além disso, são apresentadas lições sobre como deixar a máscara mais incrementada, incluindo artefatos como cílios, boca e outros acessórios. A comparação entre as máscaras apresentadas no livro e as que são pintadas pelo artista pode ser conferida nas figuras 45, 46, 47 e 48.

**Figura 45 – Página do livro que serve de referência às máscaras de Alejandro**



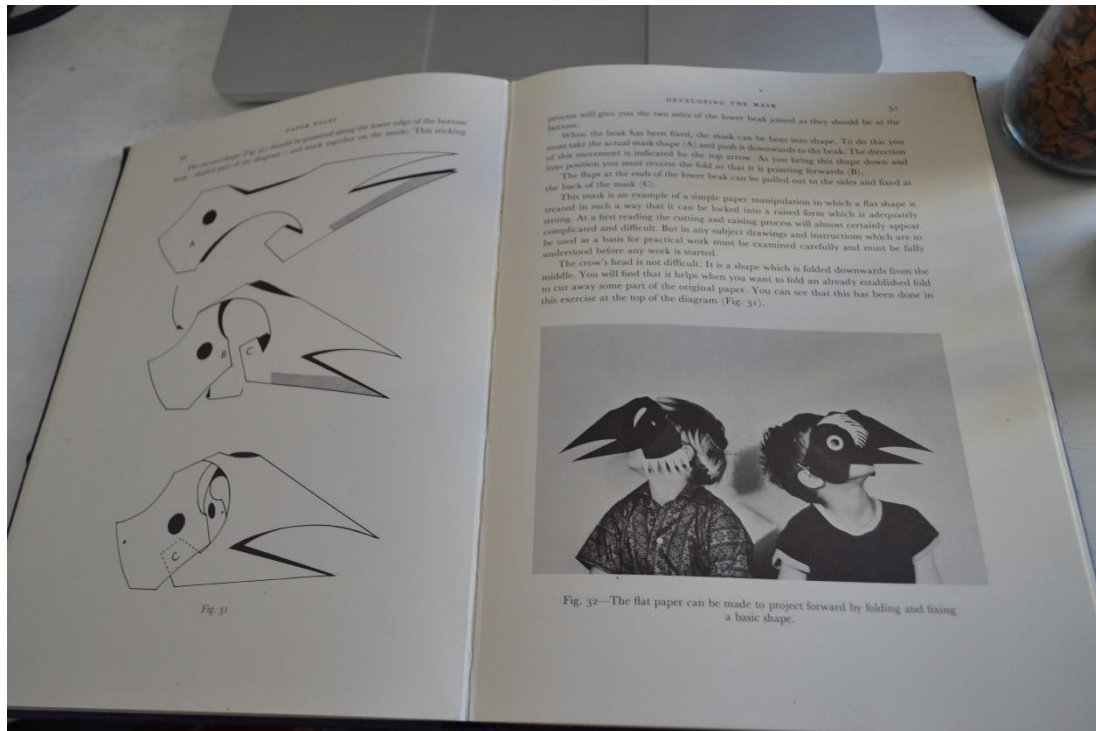
**Fonte - Foto feita por mim em 26 mar. 2018**

**Figura 46 - Pintura “Espora”, óleo sobre tela, 2016, com máscara inspirada no livro (chifres)**



**Fonte - Extraída do portal Bola de Nieve em 23 ago. 2018**

**Figura 47 - Página do livro que inspira máscaras feitas por Alejandro**



**Fonte - Foto feita por mim em 26 mar. 2018**

**Figura 48 - Pintura “Bosque”, óleo sobre tela, 2016, com máscaras inspiradas no livro (bicos)**



**Fonte - Extraída do portal Bola de Nieve em 29 ago. 2018**



O livro surge das mãos de uma mulher conhecida da família (uma pessoa da qual o artista sequer lembra o nome), como um singelo presente de aniversário. Estará presente em referência anos mais tarde, nas as pinturas que habitam permanentemente a Buenos Aires de Alejandro ou viajam o mundo. Presente em seu *cumpleaños* de seis ou sete anos, ele já havia deixado de lado a obra quando o livro ressurgiu como inspiração, conforme declarado na entrevista concedida no atelier:

Uma amiga da minha tia veio e tinha feito máscaras para mim e para meus amigos que estavam convidados para essa festa de aniversário. Muitos anos depois, já fazendo os meus trabalhos de pinturas, aparece esse livro na minha vida. O mesmo livro que essa mulher havia usado para fazer essas máscaras, uns 20 anos atrás, ou mais, 30 anos atrás. Achei fantástico. Obviamente me serviu enquanto imagens, enquanto realização de um conceito mais forte, de uma narrativa muito mais forte. E sabe, eu tenho uma recordação muito forte desse aniversário, está vívido na minha memória.

Percebe-se, em “Universo Paralelo”, o quanto as máscaras do livro se compõem em um cenário de memórias. Não se trata de uma referência avulsa, solta entre imagens disponíveis na realidade imagética que nos cerca. Alejandro busca as formas que estão vívidas naquele aniversário, quando recebeu, entre tantos presentes, o livro entregue por uma pessoa aleatória. Fato é, entretanto, que seu presente passou da infância à vida adulta. As formas em papel ficaram eternizadas na tinta sobre a tela.

#### **6.1.6 – Dossier – Documento VI – Plantas sagradas**

Acredito ser importante abrir, aqui, um espaço para falar sobre a relação de Alejandro com plantas sagradas. Quando acesso o atelier, logo percebo uma quantidade imensa de diferentes espécies na pequena sacada do local. Na conversa com Alejandro, descubro que essas plantas têm um papel superior a ornar o ambiente: o artista faz uso das plantas alucinógenas, de tempos em tempos, e afirma que desses “transes” retira muitas de suas inspirações, conforme este trecho da entrevista concedida:

Tomo as plantas sagradas porque acredito que a natureza é uma ferramenta fantástica. [...] Há muitos artistas que trabalham durante toda a sua vida para chegar a um estado de consciência, mas a qual eu chego não como fazem os monges, mas através destas ferramentas que são as plantas sagradas. Por que as tomo? Porque além de ser essa ferramenta fantástica, é essa maneira de eu conhecer a mim mesmo, não o que a sociedade quer de mim, mas o que eu mesmo me exigi para criar. É uma essência pura do que fui eu, ao nascer, para onde vou, e nesse ponto existe um trânsito, estou passando por esse mundo neste momento.

Especialmente na sacada do apartamento, Alejandro também improvisa, em pequenos vasos, o cultivo dos cactos da espécie *Lophophora williamsii*, conhecido popularmente como peyote. Originário do sudoeste dos Estados Unidos, tem sido usado há muito tempo por seus efeitos psicodélicos quando ingerido. O consumo de aproximadamente cinco gramas de peyote seco tem efeito alucinógeno de aproximadamente doze horas. Quando combinado com o lugar e o ambiente apropriados, o consumo leva a um estado de introspecção profunda, descrito como sendo de uma natureza espiritual. Na Argentina, não há lei específica que legitime ou proíba o cultivo destes cactos.

**Figura 49 – Cactos da espécie “peyote”, cultivados na sacada do atelier**



**Fonte - Foto feita por mim em 26 mar. 2018**

A utilização das plantas também é aprimorada. Nos últimos anos, ele faz uso cerimonial das espécies que consome com dias pré-estabelecidos. Nesses períodos, Alejandro não come carne ou qualquer outro produto de origem animal, somente vegetais, para preparar o corpo para o consumo. O que acontece com ele, em relato, pode ser definido como o “rompimento do ego, uma separação da consciência do corpo” (conforme entrevista em áudio transcrita ao final da tese em apêndice II).

Para o artista, este foi um momento de conhecimento interior mais aprofundado:

Aí me encontrei com muitas coisas minhas, do meu passado, da relação que tinha com meu sobrinho, da relação que tenho com a minha pintura, da relação que tenho com meus entes queridos. Então minha obra, minha pintura, se transformou nisso: em uma cura através de imagens do meu sobrinho e uma cura do que se passa em mim diretamente, em minha vida.

Além das conexões estabelecidas pelo passado com as pessoas que ama, incluindo o sobrinho que faleceu, Alejandro deixa claro que busca, com o uso das plantas, uma ligação mais intensa com a natureza, elemento tão presente em suas pinturas. Denota, também, a valorização à ancestralidade humana, em uma fusão clara do homem com o meio onde vive. Em mais um trecho da entrevista, ele destaca a característica da ayahuasca<sup>39</sup>, que chega à Argentina por uma espécie de líder espiritual (conhecido como xamã). A ayahuasca é ingerida em forma de chá durante ritos espirituais, tanto coletivos quanto individuais:

A ayahuasca talvez tenha esse processo humano de manufatura, mas esse processo de cultivo, sabe, e tomar o que vem da terra, e que traz essa informação das primeiras coisas que estiveram aqui na Terra há milhões de anos, e que trazem essa genética, uma genética com toda essa informação, e são seres que se espalham pela Terra em quilômetros e depois saem, isso me parece que é muito incrível. Eu sempre gostei das plantas, e obviamente como seres a parte dos seres humanos e pensar nisso, que podemos nos mimetizar em uma única consciência, que se transformam em uma linguagem, não uma linguagem, mas sensações, são movimentos energéticos. É uma ferramenta muito valiosa, a planta sagrada.

Em uma publicação<sup>40</sup> no periódico *Human Brain Mapping*, pesquisadores brasileiros participam de um artigo que aponta as bases neurais envolvidas no uso da planta. Os resultados com o uso de *Ayahuasca* (em doses permitidas pelo Comitê de Pesquisa Humana e Comitê de Ética da Universidade de São Paulo - USP) e exames de Ressonância Magnética mostram que foram captadas modulações positivas na região BA10, uma área frontal envolvida com a imaginação prospectiva intencional, a memória operacional e o processamento de informações de fontes internas. Os resultados indicam que as visões da Ayahuasca derivam da ativação de uma extensa rede, geralmente envolvida com visão, memória e intenção. “Ao aumentar a intensidade das imagens recuperadas para o mesmo nível de imagem natural, a Ayahuasca

---

<sup>39</sup> Nota da autora: com nome de origem inca, é também conhecida como hoasca, daime, iagê, santo-daime e vegetal. Bebida enteógena produzida a partir da combinação da videira *Banisteriopsis caapi* com várias plantas, em particular a *Psychotria viridis* e a *Diplopterys cabrerana*

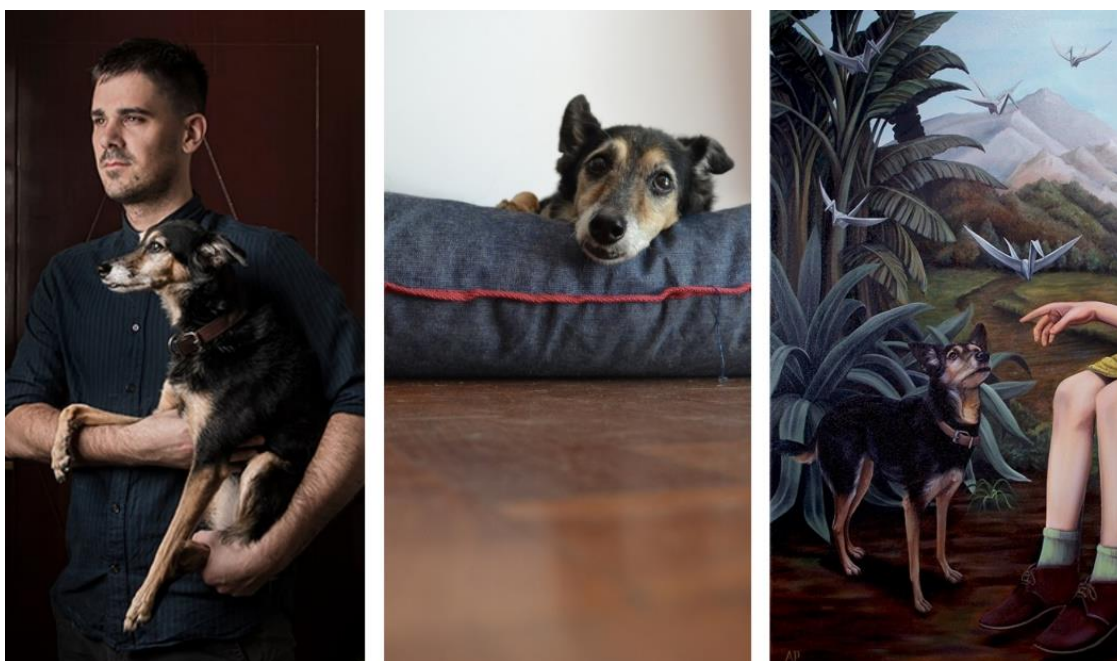
<sup>40</sup> Pesquisa publicada sob o título *Seeing with the eyes shut: Neural basis of enhanced imagery following ayahuasca ingestion*, em 16 de setembro de 2011. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/hbm.21381>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

empresta um status de realidade às experiências internas” (DE ARAÚJO et al., 2011, p. 2550). A conclusão da pesquisa vai diretamente ao encontro do que Alejandro relata sobre a capacidade de experimentar a essência humana nesse transe: “e o melhor que pode fazer é enfrentar isso, acompanhar esse efeito e, já que está tendo acesso a essa ferramenta de acessar a sua consciência, que demonstre o que tem a mostrar”.

### 6.1.7 – Dossier – Documento VII – Frida, la compañera canina

É em uma imensa e confortável almofada que se acomoda a cadela Frida, uma simpática vira-latas de 13 anos, moradora da casa e companheira de Alejandro desde filhote. O artista me disse, certa vez, que não consegue imaginar seu mundo sem estes seres. É tão afinado à companheira, inclusive, que Frida está ilustrada em uma de suas telas. Na montagem (figura 50), estão alguns dos registros que revelam a importância do animal na rotina do argentino.

**Figura 50 - Frida com Alejandro no atelier e representada na pintura “Fragil”, de 2016**



**Fonte - Montagem a partir de foto feita por mim e imagens disponíveis online**

Em ordem, pelo sentido horário: foto de perfil do repositório *Bola de Nieve*, em pose fotográfica; a cadela, em sua almofada, em lugar privilegiado no atelier, logo abaixo do cavalete de pintura; e na pintura intitulada *Fragil*, óleo sobre tela, 2016. Eis mais uma conexão com a natureza: o amor pelos animais. O sentimento fica explícito dado o espaço que Frida possui no

atelier, o tempo que permanece com o artista e sua fidelidade ao dono, além de também se manifestar no espaço dado a outras espécies, como os pássaros, presentes na sacada, nas árvores que circundam o prédio e nas pinturas do argentino.

## **6.2 – La magia de construcción en el engranaje de nuestro cerebro**

Após visitar o atelier do artista e perceber o quanto o processo criativo está atrelado ao que é manifestado pictoricamente nas telas, através da crítica genética, ficou claro o quanto a criatividade do artista é intrínseca a um modelo mais internalizado pelo fazer artístico, algo que foge inclusive dos padrões de estímulo que estamos acostumados a ouvir, principalmente em relação ao que motiva as pessoas a se inserirem no universo da arte com tamanho entusiasmo.

O primeiro é o de que a relação com o meio é fundamental para o desenvolver da arte. Questionando o modelo representacional em psicologia cognitiva, que continua sendo o mais influente ao relacionar as funções psicológicas às funções cerebrais (principalmente nas interações ambientais), Abraham (2016) lembra que o precursor deste processo é o cérebro, mesmo sem estímulos precoces. É o caso do artista, que utilizou a pintura como um subterfúgio a uma realidade menos alegre em suas relações familiares. Em entrevista, Alejandro conta que

[...] desde pequeno gostava de pintar, com diversos materiais. Mas a pintura, por si mesma, foi por volta dos 14 anos, como uma saída ou refúgio do que estava vivendo naquele momento. Logo depois de uns anos me reconectei com as artes plásticas e aos 26 anos encarei isso como uma profissão. Antes, quando era “amador”, era mesmo um refúgio, sem um fim especial, algo que precisava para o momento para sobreviver.

Isso endossa o pensamento de Abraham (2016) a respeito de a criatividade estar atrelada a um tipo de pensamento mais espontâneo, sem a presença de um estímulo, um devaneio do artista. Além disso, mostra o quanto a recordação está atrelada a um ato imaginativo, já que, ao recordar da vivência com o sobrinho, Alejandro transforma as lembranças em uma obra carregada de poética. A criança passa a ter, com isso, um papel inspirador para o tio e artista. Ela se torna um ícone, um norte, um processo de ida e retorno.

Uma das perguntas direcionadas a ele, na entrevista no atelier, foi justamente sobre como o sobrinho tem esse papel inspirador na composição criativa. Ao responder à questão, Alejandro fica visivelmente emocionado.

Eis um trecho da resposta, onde o artista fala sobre a relação dele com a criança e do dia em que passaram juntos para celebrar o primeiro aniversário do bebê.

Foi muito especial a relação que tive com ele. Não esperava em ter uma relação assim com um sobrinho. O último dia que vi ele foi em seu aniversário de um ano. Ele se apegou a mim e não me largou, não foi com outra pessoa. Nos botamos a caminhar, fazia apenas uma semana que ele estava caminhando. Fomos caminhar no campo, vimos o entardecer me empinarmos uma pipa. Fizemos tudo. Vivemos toda uma vida nesta tarde. Me lembro que voltei desse aniversário ainda mais apaixonado por ele, falava com todos os meus amigos sobre ele no WhatsApp. Foi fantástico e uma parte da minha vida e vai fazer parte das minhas recordações durante toda a minha vida.

Neste dia, Alejandro construiu uma ponte entre suas lembranças da breve convivência com D\*, o afago, o afeto, as memórias que se estabeleceriam mais tarde em tinta e linho<sup>41</sup>. Após essa recordação, o artista me relata a inserção dessas memórias na pintura “Equilíbrio”, a mesma que visualizei na casa do médico argentino. No quadro, ele representa a criança junto ao irmão gêmeo, através do signo dos pássaros. O artista explica o que quis manifestar com a imagem:

[...] sou eu com eles. Essa pintura representa que estou segurando ambos com firmeza, mas com certa dor, e eu sei que eles voam. Pássaros voam. Podem pousar no galho, podem voar. E a verdade é que D\* se foi deste mundo muito cedo. De certa forma eu representei a lua, as estrelas, sempre fui muito ligado a isso. A lua tem a ver com o céu. Estive triste durante muito tempo, foi um momento feio. A pintura serviu para me curar. Meu sobrinho já não está nessa forma (humana), mas passou a ser outras coisas. Passou a ser pintura, a ser recordação, canções que me coloco a escutar.

Ao expressar seus sentimentos, o artista também faz relação com a “fala do espírito” proposta por Ruedell (2013), que aborda a relação direta dos discursos, sejam eles verbais ou visuais, com algo intrínseco, próprio de alguém que o manifesta.

Entrando nas questões estruturais do cérebro envolvidas com estas e outras memórias, ainda que esta pesquisa passe por isso de forma incipiente, parece-me importante ressaltar a perspectiva de Izquierdo (2013) a respeito das áreas que compõem esse processo, tais como o hipocampo, a amígdala e o córtex, que recebem também terminações de vias nervosas vinculadas com o afeto. Além disso, o pesquisador resalta que as vias nervosas envolvidas, a dopaminérgica, a noradrenérgica, a serotoninérgica e as colinérgicas, reagem às emoções e as registram. Nesse complexo emaranhado que é o cérebro, pode-se perceber, ainda que por essa teoria, que essas relações afetuosas perpassam a memória e se constituem em arte.

---

<sup>41</sup> Material utilizado nas telas pintadas.

Voltando às concepções de Abraham (2016), que defende que uma das características centrais da imaginação é a contemplação para além do que está no presente, com a possibilidade de nos deslocarmos ao passado e ao que pode se tornar um futuro, compreende-se como os quadros de Alejandro viajam no tempo através do que foi e do que poderia ter sido, em uma construção simbólica<sup>42</sup> instigante. A imaginação, assim, retira o foco de questões como “o que era” e “o que é” para dar lugar ao “e se” e “o que poderia ser” (Abraham, 2016). Por isso, Alejandro substituiu sua dor pela perda física a algo que poderia ter sido, tais como uma criança que habita um universo paralelo, brincando com o cão, superando a derrota para a água, embalando um barco de papel pelo rio. Tudo é possível nessa realidade que não é a dura e real experiência da partida precoce da criança. É um universo, inclusive, que combina muito mais com os pequenos. Onde são o que resolvem ser, para, no outro dia, já serem outra coisa ainda mais divertida.

Acrescenta-se, ainda, o modelo de Abraham (2016) a respeito de como “o que poderia ser” se transforma: a evolução de um problema (estado inicial) para a solução (estado objetivo) por meio de um curso de ação específico (estado de operações). Ou seja: a perda da criança e um estado de dor (estado inicial) para um universo paralelo onde tudo é possível (solução) através da pintura, da arte, daquilo que se manifesta puramente nas tintas (estado de operações). Esta mesma autora destaca, ademais, a perspectiva fenomenológica da imaginação, capaz de construir objetos ou sensações que nunca carregam um aspecto unidimensional, pois cria um quebra-cabeças a quem aprecia, propondo um desafio perceptivo. É o que faz Alejandro com suas pinturas: determina alguns padrões que nunca se apresentam diretamente (ou facilmente), mas criam, enigmáticamente, uma sensação bi, tri, multidimensional.

Entre os mais relevantes enigmas da obra do argentino, a meu ver, está a presença da máscara. Essa mesma que se apresenta no livro recebido por uma mulher há mais de 30 anos. Esconder o rosto das personagens é a primeira incógnita: o que se representa ali? Menino? Menina? Personagem sem gênero? Está feliz, triste, apreensivo? Uma curiosidade imediatamente gerada em mim quando vi o quadro pela primeira vez.

---

<sup>42</sup> Mostrarei, mais tarde, na análise de cada quadro o quanto os elementos que estão manifestados podem remeter a algo que aconteceu, junto a possibilidades diversas que mantém o sobrinho vivo em sua memória.

Sobre esse acessório, Alejandro me esclarece que, além de intencional, procura refletir sobre as máscaras que usamos todos os dias em nossa sociedade:

A máscara é como uma espécie de linguagem onde está a metáfora de libertação do imaginário, de uma consciência paralela, que não poderia ser concebida em um universo social. A máscara aparece como isso. A composição do quadro aparece como um universo paralelo que os personagens estão vivendo naquele momento. A máscara é como uma chave, uma porta. É como o frasquinho de *Alice no País das Maravilhas*, um frasquinho que se bebe e que se aparece em um mundo paralelo, essa é a máscara para um personagem retratado.

O rosto coberto pode nos dizer muitas coisas, com a atribuição de incontáveis significados. São esses efeitos de sentido, citados por Bachelard (1961), sobre como sonhamos e rememoramos nossas próprias lembranças e as memórias que são universais, ligadas ao outro. Trata-se deste sonhador que não possui um passado que é somente seu, mas pertencente a todas as “chamas” do mundo, às atribuições de significados propostas por mim e pelos demais. Por si só, a imagem das telas lança o quebra-cabeças de forma universal. Estamos acostumados a ver rostos por todos os lados, principalmente nas redes sociais. Alejandro desafia justamente no processo oposto: escondendo e questionando.

Especificamente sobre a arte, Demarin (2016) relata como a manifestação pictórica pode não só retratar ou descrever objetos, mas também expressar sentimentos e atitudes. Uma das conexões estabelecidas nessa expressão está no estímulo pela música. Em um dos primeiros contatos com Alejandro, o artista me relatou que ouve música durante todo o tempo em que está na produção das pinturas. No dia em que estive no atelier, uma música calma e relaxante quebrava o silêncio típico da manhã do domingo. Contrastando com os pássaros, o som do vento, os poucos transeuntes. Formava uma melodia harmônica, que também me inspirou durante a captação.

Zaidel (2013) propõe uma análise sobre a carga genética estabelecida entre gerações de artistas, quebrando a ideia de que pais passam para os filhos, netos e, assim por diante, os “genes do talento”. Segundo ele, isso não valeria sequer para artistas muito talentosos, que não necessariamente terão seus herdeiros envolvidos com arte. Mais uma vez, a perspectiva se encaixa no artista estudado, que não teve influência artística na família. Como relatou anteriormente, a arte surgiu em sua vida como um refúgio. E assim o transformou no artista que é hoje. Profissionais como Alejandro têm maior liberdade em expressar e explorar os limites da criatividade através dessa perspectiva, livres de amarras comerciais, com mais tempo para se expressarem através da arte.



Ainda é possível ressaltar a perspectiva dos sentimentos desconectados das emoções, uma teoria concebida por Damásio (1996). Para ele, nem todos os nossos sentimentos estão ligados a aspectos emocionais. Existem aqueles mais universais, como a euforia, derivada da alegria; ou a melancolia, da tristeza. Diferente disso, há, para o autor, uma espécie de sentimento, que ele classifica como “de fundo” ou “*background*”. Estes não estão ligados a estados emocionais momentâneos, mas a aspectos mais profundos da nossa existência. É esse olhar mais interno, que é constantemente distraído pelos estímulos exteriores, sejam estes o celular, o ruído dos carros nas avenidas, a televisão, enfim, tudo o que pode nos distrair. No trecho a seguir, Alejandro resalta esse momento em que vai para dentro de si através do processo criativo, seja em função das plantas sagradas que consome ou de uma simples sensação ou ideia:

Nesse momento eu entro muito dentro de mim e sou capaz de ver coisas que talvez no dia a dia não seja tão fácil chegar a este estado de sensibilidade, a este estado emocional tão pouco acessado, invadido com a postura geral da sociedade ante o mundo, ante as redes sociais, ante o trabalho. Encontro este estado e vejo o que ele representa e faço uma imagem. A partir disso, dessa necessidade, é que surge todo o resto. Depois vem o processo criativo da obra em si mesma, com um desenho que pode ser muito simples em lápis, que vou enxertando com imagens.

Destes sentimentos de fundo nasce a obra. Um sentimento que um dia já foi tristeza e dor, mas que, hoje, se transformou na materialidade pictórica. Surge, como explica Bachelard (1993), com a explosão de uma imagem, um passado longínquo que ressoa de ecos e já não sabemos, em profundidade, como vão repercutir e morrer. Essa imagem poética tem um dinamismo próprio, na faísca de uma sensação que se materializa em um quadro. É por essa razão que, também em Bachelard (1993), encontramos a percepção da ação psicológica de um poema pelos eixos de análise fenomenológica: um poema que leve às exuberâncias do espírito de Alejandro, através da ativação de suas memórias; outro que conduza às profundezas da alma, em sua essência interior.

### **6.2.1 – El estado de fruición en un universo paralelo: ¡catarsis!**

Em determinado momento<sup>43</sup> da entrevista, Alejandro desvia seu olhar. Está sorridente e atento a um pássaro que se aproxima na árvore atrás de minha poltrona. “Olha, o pássaro que

---

<sup>43</sup> Vide trecho da entrevista no atelier do artista, apresentada no apêndice I.

está aqui nesse quadro! *Mira!*”. Depois, pede desculpas pela distração. Até mesmo falando de sua arte, Alejandro assume esse estado de fruição, determinado pelo domínio da técnica de pintura e do tema que tanto lhe agrada. O conceito de *flow* (quanto maior a capacidade técnica e maior o desafio, mais pleno é o estado de fruição), proposto em Csikszentmihalyi (2008), prevê que, diante de situações muito desafiadoras, que exigem um determinado grau de habilidades, esse domínio e interesse sugerem essa catarse, um estado transcendente de alma. Daí a capacidade de Alejandro de abstração plena em sua obra, aplicando ali as imagens que melhor compõem esse devaneio. Durante horas, dias ou semanas, ele se debruça sobre o fazer artístico, de tal modo que se desconecta do que está em curso no momento.

Para o artista, essa catarse pode ser fragmentada em pequenos pedaços, que mais tarde irão integrar o todo:

O que importa é a imagem final, não importa se em pedaços, de onde vêm, se é a máscara. O que importa é que a imagem final represente algo a mais, que represente a sensação dessa consciência paralela. A partir disso uso essa composição como guia para a obra final. Não será uma cópia também, não quer dizer que aquilo que esboço seja o final, nem nada. É simplesmente uma ideia. Depois vou transformando, digerindo esse desenho, esse esboço, e todo o processo significa mais ou menos um mês de trabalho, um mês e meio de trabalho, e aí se tem uma torção disso tudo, com o que estará concluído na tela.

Esse fazer constante, inacabado, também se associa ao conceito de obra aberta proposto por Eco (1997). Não se trata de uma obra concluída: muito pelo contrário, está em plena transformação, como será mostrado mais adiante em relação ao que é e como é retratado. Além disso, este tipo de manifestação permite um complemento por parte de quem vê, atribuindo a seus próprios sentimentos e valores o que pode significar essa produção criativa. Ainda que se reconheça a influência de autores de um período mais clássico da arte, é importante ressaltar que a obra aberta é uma característica marcante do movimento contemporâneo, levando em si um conceito enigmático e passível de diversas leituras. As inúmeras interpretações são confiadas a um intérprete, finalizadas apenas nos múltiplos sentidos associados por quem admira uma tela. Cada pessoa, de forma individual ou marcada com uma percepção coletiva, inclusive de ordem cultural, traz sua própria experiência existencial, com uma carga de sensibilidade, e aplica isso ao vislumbrar um quadro como o de Alejandro, por exemplo. Ainda que seja fruto de uma inserção cultural, essa perspectiva individual é bastante relevante quando se trata de analisar a imagem e interiorizar o que a tela provoca.

Colocada a teoria sobre a obra aberta, sigo com um depoimento do artista via e-mail em 29 de maio de 2017. Entre obras acabadas em técnicas precisas e sempre inacabadas em seu

sentido, Alejandro vai criando suas telas, que se abrem em signo para os mais amplos sentidos. Neste relato, ele fala sobre suas percepções a respeito da construção pictórica que assina e demonstra o quanto absorve a própria arte e a transforma em traços coloridos, enigmáticos e abertos aos sentidos que não pertencem ao homem, mas ao mundo ali representado.

*Hola, Cris.*

*Cada pieza de mi arte es una parte de mi historia y esta historia puede encontrar la evolución, la evolución de un ser humano en esta pequeña y corta estancia en la Tierra. Lo que quiero decir es que mi trabajo es como un diario personal (no tan privado) donde estoy escribiendo no sólo lo que he vivido, sino también lo que he soñado. Tal vez esa evolución personal puede ser acompañada por una improvisación sobre técnica o tipos diferentes de imagen y material, pero eso es sólo un desarrollo de mi lenguaje para comunicar lo que soy. Entre una obra y otra no hay intervalos. Mientras estoy trabajando en una pintura, estoy creando el bosquejo para una próxima, pues creo que la inspiración es sólo un idealismo. Sobre cómo cada uno percibe mi arte, pienso que la lectura para cada ojo es diferente. No quiero que usted vea mi trabajo como quiero, realmente estoy interesado en diferentes puntos de vista. No me gustan los curadores en mi exposición. Creo que cada persona que va a mis exposiciones es un curador de mi trabajo, yo mismo soy. Así, si un texto se incluye en cualquier nota o catálogo de mi trabajo, es porque estoy interesado en el punto de vista de esta persona, pero no porque lo necesite. Creo que el 50% del significado de mi trabajo es dado por la retroalimentación de las personas, en varios casos sólo pinto ... y la pieza va cambiando con la autovida y la libertad a través de mí. Pero con certeza el trabajo final soy siempre yo. El significado de cada obra de arte es siempre dependiente de cada receptor, con qué parte de la pintura es compatible con ese receptor. A veces la ropa es el punto de contacto entre el receptor y mi pintura, algunos otros hacen contacto directamente con la naturaleza, pero creo que la mayoría de los casos hago contacto con el receptor en un acoplamiento directo a través de las máscaras y del no-cuadro.*

Através deste relato<sup>44</sup>, é possível perceber as diversas nuances que se aplicam ao trabalho do pintor argentino, desde seu processo de criação até a entrega de seu produto final. Mais que isso, reforça o que Todorov (2014) assinala sobre o momento que antecede a obra: o da percepção. Alejandro capta a essência do mundo ao seu redor e a transpõe à tela com talento. É seletivo e ordenador, e se dá através dos elementos utilizados para compor a obra. Embora diga que o significado final está sempre no receptor – e de fato, está –, o artista opta por elementos do imaginário que podem nos remeter à infância (brincadeiras dos personagens), à natureza... elementos que se conectam com nosso passado e nosso presente. Este sentido do texto visual, ordenador e seletivo, é encontrado também no conceito de Oliveira (2005), que

---

<sup>44</sup> Texto construído com a ligação de respostas dadas por Alejandro em e-mail trocado comigo em 29 mai 2017.

fala sobre uma organização semiótica na apresentação dessa visualidade. Alejandro a produz para um destinatário, com determinadas regras e técnicas. É interessante pensar, no entanto, que curadores (no sentido de um único indivíduo capaz de ser crítico) não são pessoas bem-vindas em suas exposições, como afirma no relato por e-mail. Na concepção dele, cada um que vai a sua exposição é uma espécie de curador, independente de sua formação cultural, sua capacidade crítica-analítica ou seu histórico de contato e apreensão da arte. Dentro de si, essas pessoas carregam inúmeros pontos de vista possíveis. Trata-se de um ato solidário do artista, ao entregar a sua arte a qualquer um, com ou sem credenciais.

Ainda integrante do processo criativo, está a temática da morte. A experiência com a finitude da vida foi um ponto de virada importante no fazer artístico de Alejandro. A partir da morte do sobrinho, muitas características mudaram a perspectiva de seu trabalho. Autores como Kovács (1992) falam sobre o momento da velhice como sendo o mais propenso a pensarmos nesse tema, já que temos uma expectativa de vida pré-determinada pelas estatísticas. Porém, no caso do artista, a morte chegou muito precocemente ao seu redor. Trouxe marcas de uma tragédia que se perpetuou por muito tempo em forma de um luto doloroso e que, depois, transformou-se na canalização da obra de arte. Ainda em Catroga (2010), através do conceito da arte como um monumento em homenagem aos que já faleceram, identifico o processo nos quadros apresentados, que estão longe do aspecto mórbido de um cemitério. As molduras nos levam à contemplação, à introspecção, ao sofrimento que se transformou em um mural de boas e significativas lembranças. A um amor eternizado no linho de boa qualidade.

Se pensarmos a vida como um modo de existência, além da vida ou da morte, no conceito teórico de Gabriel (2014) a respeito dos modos de existir, é possível compreender que o sobrinho de Alejandro e ele mesmo, constituído em suas memórias, estão nesse campo de sentido exposto pelo autor. Eles aparecem em um mundo onde tudo é possível, inclusive enganar a morte. Nesse universo, as crianças estão inseridas em um âmbito de poder: têm acesso a brincadeiras, a proporções diferentes, à proteção velada, às possibilidades do sonho, que, como lembra Bachelard (1943 p. 254), não segue a razão: “[...] quanto mais forte é a razão que se opõe a um sonho, mais o sonho aprofunda suas imagens. Quando o devaneio se entrega realmente com todo o seu poder, a uma imagem adorada, é essa imagem que regula tudo [...]”. Nesse sonhar, tudo é permitido, inclusive driblar a morte e reverenciar a vida. Na tela vivem, de certa forma, materializadas e desenhadas pela imaginação do artista, essas personagens sonhadas. E quem se atreveria a tirá-las daquele lugar, que serve como morada, seu salvo conduto, sua partida e sua chegada?

### **6.3 – Marcas de un cambio, rasgos de una realidad**

De um observador da rotina externa para um olhar para dentro de si. Assim Alejandro define sua transformação criativa ocasionada pela morte do sobrinho. Há alguns anos, sua pintura vem passando por mutações que se tornam marcantes naquilo que é exposto em seus quadros. Para fazer uma análise dessas mudanças, irei me ater ao método da fenomenologia microscópica de Bachelard (1993), que busca, nos mais profundos detalhes, o que externam a alma e o espírito. Nessa perspectiva e tendo aproximação com o fenômeno pelo conhecimento dos últimos anos, pelos relatos e pelas conversas, trago, inicialmente, uma leitura destes detalhes em oito obras elencadas. Apresento uma análise subjetiva, embora embasada pela aproximação com o objeto de estudo.

#### **6.3.1 – Guattinish y la ternura**

A primeira análise se dá no quadro Guattinish (caneta sobre papel, 2010) (figura 49), três anos antes do fato ocorrido na vida do artista.

**Figura 51 - Guattinish, por Alejandro Pasquale**



**Fonte - Extraída do Portal Bola de Nieve em 25 jul. 2018**

A imagem apresenta uma mulher amorosa, dando um beijo em seu gato. A cena parece encantar o artista. É vista e captada de um ângulo muito próximo, dada a riqueza de detalhes. O animal parece não relutar a essa demonstração de carinho, já que suas patas estão relaxadas sobre o colo da dona. As mãos da mulher envolvem a cabeça do animal, que tem o rosto franzido e complementemente acoplado a ela. Percebe-se, aqui, a ternura da cena, o desejo de permanência de Alejandro que já se mostrava: os beijos duram pouco, alguns segundos, talvez um minuto. O carinho, no entanto, é eternizado na imagem. Congelado no tempo e na história. O gato – ou a gata – talvez já não viva mais, pois tem uma existência mais curta se comparada a dos seres humanos. Este, no entanto, tem amor garantido e vitalício com o retrato. Sua dona se curva ao sentimento, em vez de levar o animal mais próximo ao rosto. O colo é um aconchego da vida, um momento de troca, de deleite. O abraço é afetuoso.

Os olhos da mulher estão semicerrados: pensa no quê? Na finitude das coisas? No passar do tempo? Na relação com o animal? Pensa longe, de modo incerto? Pensa. Seu olhar, no entanto, carrega mais que isso. Leva o cuidado de transformar o que sente o felino, que pode fugir a qualquer momento, mas não o faz. Faz delinear a imaginação, que não é a faculdade de formar imagens da realidade, mas de formar manifestações pictóricas que ultrapassam a realidade, que cantam esse real (BACHELARD, 1947). Uma cena do cotidiano, tão simples e, ao mesmo tempo, tão enigmática. No fragmento, o felino parece querer permanecer naquele momento, assim como o artista que lhe captura a alma. Por certo, também não ficaram os modelos imóveis naquela posição. Alejandro é um observador que captura a vida em fragmentos. Deve ter visto a cena e a transposto em caneta sobre papel. À sombra de uma luz, com uma roupa simples e folgada, entrelaça o animal para perto de si, com o desejo que não se atreva a mudar.

Aqui, muitos signos estão expostos como referência a momentos de ternura: a relação com os animais de estimação, o beijo, o abraço, o afago. Em sua obra *L'air et les songes*, Gaston Bachelard (1950, p. 210-211) define a profunda conexão do olhar com o sentimento, quando diz que “nossa necessidade de tutear é tão grande, a contemplação é tão naturalmente uma confiança, que tudo o que olhamos com olhar apaixonado, na aflição ou no desejo, nos devolve um olhar íntimo, um olhar de compaixão ou de amor”.

A técnica é de puro realismo, quase um retrato, tamanha a perfeição do traço. Há um cuidado com os pequenos detalhes, como a pelagem do gato, que traz um ar de bagunça e afago. As unhas da mulher, as dobras dos dedos, o sombreamento que respeita a direção da luz. Os

cílios bem desenhados e penteados, as sobrancelhas marcadas e bem-feitas. Não há elementos mágicos na obra. Pura observação, puro deleite.

### 6.3.2 – *Polaroid y la vieja infancia*

A segunda obra elencada foi executada no ano da perda do sobrinho, em 2013. Recebeu o título de *Polaroid* (caneta sobre papel) (figura 50), mesma técnica do trabalho anterior.

**Figura 52 - Polaroid, por Alejandro Pasquale**



**Fonte - Extraída do portal Bola de Nieve em 25 jul. 2018**

Subindo apressado no escorregador, há tempo para uma parada do olhar de uma criança. Esse olhar é eterno, terno, e leva consigo um sorriso tímido. O menino ou a menina do retrato é só curiosidade. Seu tempo já está congelado. Para as crianças, todo o tempo do mundo. Na próxima passada, à plataforma, a criança estará frente ao desafio e à liberdade. O pedaço de tábua de resguardo, em madeira que lembra o tom do carvalho, é o portal do vento aos cabelos. A descida durará um segundo, se tanto. É na antecipação do momento, portanto, que mora a ansiedade e a felicidade. É a parada ao olhar do artista que denuncia que aquele instante não precisa acabar no segundo que separa a plataforma do chão. Recém-saído da escola, ele ou ela está de uniforme. Não há tempo para chegar em casa, trocar a roupa. Melhor ir direto, sem

interrupções, sem chance para qualquer mudança de planos. Um joelho se apoia na escada. O outro, antecipa a chegada.

Os cabelos grudados ao rosto entregam que a brincadeira já havia iniciado há algum tempo. A praça é lugar de brincar e de imaginar há muitos anos: há um corroído corrimão por onde outras muitas pequenas mãos já passaram. O tempo desgasta o metal, mas não as histórias que por ali se apegaram. Ao fundo, árvores de copas altas, incluindo um coqueiro que se destaca, integram a paisagem como coadjuvantes. É ao centro que se desenrola a cena que Alejandro observa de baixo, possivelmente sentado na areia. Nuvens brancas e densas se desenham, mas, de momento, é impossível saber se o tempo mudará. Um sol alto, vindo na perspectiva da frente da criança, indica que esteve pela escola no período da manhã. É um dia claro e normal, onde tudo o que acontece também faz parte de uma rotina. É quase possível ouvir, ao fundo, os sons do lugar: risadas agudas, passos abafados na areia, o tilintar dos pedregulhos, os farelos de pães e bolos caindo suaves, a roda dos carrinhos, as conversas entre pais, mães e conhecidos. Uma praça é um depósito de metais encaixados se não houver uma ou dezenas de crianças. É preciso haver vida. E há muita vida nesse registro do tempo.

Na técnica de Alejandro, muitas cores, ainda que suaves. O detalhamento que o seguirá por toda a jornada como artista é presente: da ferrugem no corrimão aos detalhes de realismo em tudo, principalmente na criança, há um cuidado especial às pequenas nuances da imagem. Até as ranhuras que dão base à madeira da tábua de impulso estão retratadas, assim como a sombra que atravessa os vãos da estrutura. Um desenho de pura observação, onde mais uma vez se encontra uma cena do cotidiano, congelada no tempo e na memória do artista.

Na poética de Gaston Bachelard, encontro alguns significados importantes: Ferreira (2013) ressalta que o ser humano, assim como a árvore, possui raízes que o fixam às profundezas sombrias da terra e, como espírito e luz, alteia-se no ilimitado espaço azul infinito. Vive entre a terra e o céu, entre o sensível e o inteligível. A infância retratada carrega um ou mais traços poéticos: para Bachelard (1971, p. 86), significa que uma infância potencial está em nós “quando a reencontramos em nossos devaneios, mais ainda que em sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda”. Símbolos de um retrato da vida capturada naquele breve instante de tempo, onde a criança sobe pelo escorregador para sentir o vento, o calor do sol, o sabor da vida que só esse período da infância proporciona com tal intensidade. Quando chega ao chão, afoito pela descida rápida, faz girar o corpo à mesma base que lhe levará à mesma sensação. Inúmeras e inúmeras outras vezes.



### 6.3.3 – *Un otoño luz y un giro en el tiempo*

O outono, época que antecede o período mais frio do ano, traz consigo um sopro de ventos gelados. Com a estação, vem também um período onde o calor da vida do artista se transforma em um tempo mais gélido. Meses antes, o sobrinho de Alejandro falecia em um acidente doméstico. Sua vida se transforma pela perda. A arte, a técnica e o processo criativo, idem. Dos desenhos de observação, tão cheios de cor e luz, surge o primeiro trabalho, publicado alguns meses depois do ocorrido. Carrega o nome da estação que antecede os dias de inverno: *Un otoño luz* (figura 51) já se difere da obra anterior pelas cores, pela virada de uma chave, quando surge na imagem aquela máscara de papel apresentada à Alejandro na infância, no livro presenteado por uma desconhecida em sua festa de aniversário. Um pedaço recortado, enigmático, um filtro à realidade.

**Figura 53 – “Un otoño luz”, por Alejandro Pasquale**



**Fonte - Extraída do portal Bola de Nieve em 27 jul. 2018**

É possível se esconder da realidade? Ainda mais com um pedaço de papel? O menino da imagem é pequeno, tem seus poucos três ou quatro anos. Não está aos pés do escorregador, nem ao lado do animal de estimação. Encontra-se parado, estático, os cabelos apurados e bem penteados. Não tem o suor das brincadeiras do verão argentino. A roupa agora não é o leve uniforme escolar: aparece um blusão grosso, de lã penteada, em cores desbotadas. Nas mãos, o

menino segura uma máscara mal recortada (com bordas irregulares), que parece ser feita em papel. Há dois pequenos orifícios por onde se enxergam os olhos da criança, um pouco desconfiados do que acontece ao redor. O pequeno tem uma pele em cor fria, quase gélida, com as pontas dos dedos levemente destoantes. Ao fundo, nada de brinquedos da antiga praça: um bosque fechado se ergue de forma opressora. Há inúmeras folhas e galhos, que descansam solenes sobre um infinito de resquícios outonais da natureza. Alguns sobrevivem presos às árvores, em tons de verde engolidos pelo amarelo do pré-descarte. Em troncos finos, os pinheiros se levantam e se acumulam, formando um infinito caminho, o que revela uma paisagem densa. Poucos galhos ou árvores ainda muito finas se esgueiram, apoiando-se nas mais fortes: não sobreviveram, ainda jovens, ao tempo ou à falta de luz do local. Da alegria ao enigma. Em Bachelard, um tanto a mais de significados: a árvore, aqui, tem outra conotação, diferente da anterior. Trata-se de uma devolução ao cosmos motivada pela morte, em uma das tantas concepções da árvore formuladas pelo autor:

Ao nascer, o homem era consagrado ao vegetal, tinha sua árvore pessoal. Era preciso que a morte gozasse da mesma proteção que a vida. Assim recolocado no coração do vegetal, devolvido ao seio vegetante da árvore, o cadáver era entregue ao fogo ou à terra; ou então ficava esperando na folhagem, no cimo das florestas, a dissolução no ar, dissolução ajudada pelos pássaros da Noite, pelos mil fantasmas do Vento. Ou, enfim, mais intimamente, sempre estendido em seu esquite natural, em seu duplo vegetal, em seu sarcófago vivo e devorador, na Árvore – entre dois nós –, ele era entregue à água, abandonado às ondas. (BACHELARD, 1971, p. 247)

O bosque aqui representa um conjunto de árvores que dividem a dor do artista. Choram com ele, naquele assovio característico, a mudança de uma realidade outrora feliz. Servem de esquite à existência em matéria do sobrinho, que já não é mais uma realidade. *Un otoño luz*, enquanto pintura, é precursora de um novo estilo na vida de Alejandro. Difere-se de muitas outras que ele colecionava e compartilhava nas redes. De uma observação apurada sobre o cotidiano alheio, em cenas rotineiras, o artista argentino passa a pintar o imaginado.

Um olhar que sai da observação do mundo para uma atenção ao universo anterior, como ele mesmo explica neste trecho da entrevista concedida no atelier:

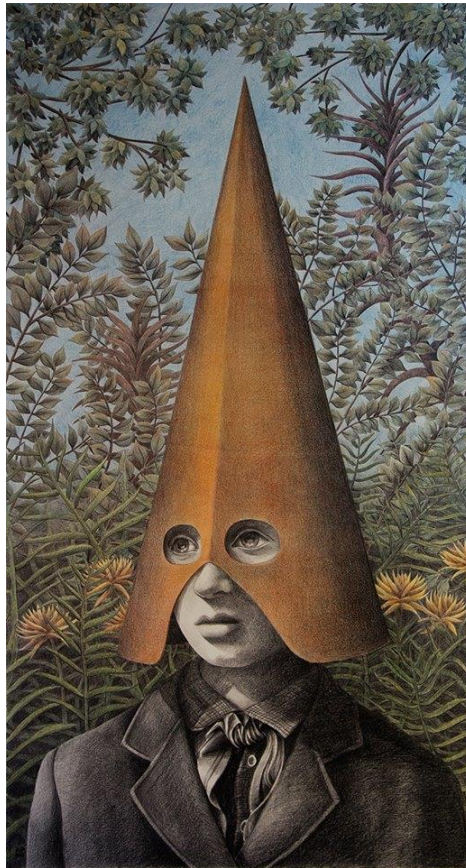
Eu trabalhava mirando as crianças, as outras pessoas. Era muita observação. Uma observação externa. E quando aconteceu tudo isso passou a ser uma observação para dentro. São duas formas de trabalhar. É como fazer uma paisagem, só que interna. Creio que esse seja o paralelo, uma observação interna para dentro, para dentro. Fazer observações de mim mesmo. Mostrar um pouco mais quem sou eu, o que eu sinto. Nesse momento eu passei a ser o protagonista da obra e não uma terceira pessoa. Quando aconteceu isso houve um giro muito grande, um giro de imagem, um giro de muitas coisas. Você pode se autoflagelar por coisas que passaram ou transformar isso em algo positivo. Não sei. O corpinho de D\* foi enterrado em um parque, em um caixão. São formas de ver a vida, o mundo, as coisas que nos passam. Eu posso encarar isso como algo horrível que me passou, ou posso aprender com isso. Eu trato de aprender. Nem sempre posso aprender, não sou um “iluminado”.

Ao perceber o que o próprio artista me relata, já é possível compreender como essa pintura é significativa na mudança do processo criativo. Na tela, estão outros elementos que apontam para essa transformação: já não há mais a tentativa de um retrato, e o realismo dá lugar a um mundo mais poético e enigmático. Os traços ainda carregam um detalhismo impressionante, mas, em cores mais sombrias. O colorido da luz do sol desaparece, dando lugar a uma luz em tom sépia, provocado pelas próprias nuances do outono. O olhar, antes terno e atencioso, é desviado da “lente” do artista. Não sei quem é a criança e nem tenho a pretensão de saber. No entanto, fico com o questionamento: do que se esconde a personagem criada por Alejandro, escondida no bosque, menos realista e mais mágica? Pode driblar a morte, o outono, os dias frios no horizonte? O pequeno fica à espreita. E muda a perspectiva do artista em expressar e manifestar suas ideias.

#### **6.3.4 – Una escape del propio universo**

Um ano após “Un Otoño Luz”, surge mais uma obra enigmática do artista, dando continuidade a um universo paralelo, expressão que dá nome à série. Trata-se da pintura “Sistema de Defensa de Mi Propio Universo” (figura 52).

**Figura 54 - Sistema de Defesa de Mi Propio Universo, por Alejandro Pasquale**



**Fonte - Extraído do portal Bola de Nieve em 27 jul. 2018**

Se na pintura anterior havia uma criança brincando de se esconder, mesmo com o imprevisto de uma máscara de papel mal recortada, a personagem que habita este quadro está estática, vitrificada em algo que não podemos ver. Seus olhos, aliás, sequer aparentam vida. Está ao longe, quase em uma formação fotográfica *post-mortem*, com a boca cerrada, acinzentada como os demais tons de seu rosto. A roupa continua a demonstrar dias frios (*aonde foi parar o sol nestes dias?*), em lã grossa. Há um toque de formalidade bem marcado pelo lenço que orna a camisa da criança.

Cobrindo parte de sua cabeça, o chapéu em forma de cone invertido parece se equilibrar em uma figura gélida, insistindo para que a brincadeira continue. Não há tempo a se perder na infância, não há volta ao que poderia ter sido vivido. A criança não se mexe, seus olhos continuam petrificados, o destino não está mais ali à espreita. O bosque fechado, no entanto, continua presente. Há folhas verdes, que indicam um sopro de vida. Há galhos sobrepostos, mas um pequeno pedaço de céu azul se mostra ao fundo. Flores amarelas se esgueiram por trás da criança, chamando a atenção. Não conseguem converter o olhar triste, distante e enigmático

de mais uma personagem mascarada. O sistema de defesa do próprio universo do artista é um esconderijo onde ninguém pode encontrá-lo. Permanecerá em seu inconsciente, reservado do mundo onde a dor habita. Estabiliza a própria narrativa, redimensionando a imagem. A técnica de Alejandro segue a mesma da pintura anterior. As cores são mais terrosas, embora esta traga uma pele em tons cinzas, que lembram uma condição cadavérica. O tom contrasta, de certa forma, com a cor da máscara/chapéu e com as flores e folhas ao fundo. Ainda assim, o quadro carrega consigo a tristeza, o desamparo. A preferência por uma reserva de si.

### 6.3.5 – Un equilibrio por la vida y la naturaleza

É naquele menino que habita a sala do médico argentino Pablo Gagliesi que mora mais uma virada no processo criativo de Alejandro. De esconderijos onde ninguém o encontre, surgirão agora espaços onde a vida interage com aquilo que está sob as máscaras que lhe perpassam o processo de cura pela perda. Se antes a criança mascarada aparecia sozinha, encurralada em um bosque, com a solidão que lhe é possível conceber, desta vez Alejandro tem a companhia de dois pássaros habitando a tela. As espécies em vigília se mostram atentas, dividindo as expectativas pelo devir. É 2016, e dois anos se passaram desde a perda quando surge “Equilibrio” (figura 53).

Figura 55 – “Equilibrio”, por Alejandro Pasquale



Fonte - Extraída do portal Bola de Nieve em 30 jul. 2018

O menino, apesar de cercado por plantas, parece estar em uma clareira que lhe deixa tranquilo. Sua pele branca, no entanto, transpassa a cor. A pintura de “Equilíbrio” demonstra uma tristeza naquele olhar. Um sentimento que traz, ao mesmo tempo, uma carga de proteção e de um poder dado ao artista: o de manter vivo aquele que ele amou. Os pássaros são guardados e guardiões: são espécies de espírito livre, pousam nos galhos em movimentos de vai e vem intermináveis. E não é preciso ser um especialista em botânica para compreender que ali permanecem caso estejam em seus ninhos, caso estejam protegendo seus filhotes. Minha primeira compreensão foi a de que aquelas aves estão protegendo esse menino nesse ninho que é mundo, o mundo onde está agora, não o mundo físico, mas o mundo de onde emerge sua existência, sua permanência poética. Um ninho onde a representação da criança estará acolhida, para onde sempre poderá voltar.

Ainda que respeite esse momento, o do inevitável diante da maior certeza da vida (a morte), Alejandro colocou ali a imagem viva da criança, mas também aplicou à tela elementos de sua própria infância, já que relatou ter ele mesmo resgatado dois pássaros caídos do ninho certa vez. Enquanto o mundo acontece ao seu redor, o menino do quadro parece inerte e protegido, presente e não esquecido. O próprio nome da produção, aliás, responde ao ‘equilíbrio’ que pode estar no coração e na mente do artista: um limiar entre a vida e morte. Elaborados os meus próprios devaneios primeiros, pergunto durante a entrevista concedida em Buenos Aires ao artista sobre o que sentiu ao pintar “Equilíbrio”, e ele responde:

[...] na pintura Equilíbrio, sou eu com eles (*D\* e o irmão M\*, gêmeos bivitelinos*). Essa pintura representa que estou segurando ambos com firmeza, mas com certa dor, e eu sei que eles voam. Pássaros voam. Podem pousar no galho, podem voar. E a verdade é que D\* se foi deste mundo muito cedo. De certa forma eu representei a lua, as estrelas, sempre fui muito ligado a isso. A lua tem a ver com o céu. Estive triste durante muito tempo, foi um momento feio. A pintura serviu para me curar. Meu sobrinho já não está nessa forma (humana), mas passou a ser outras coisas. Passou a ser pintura, a ser recordação, canções que me coloco a escutar.

Os elementos da pintura, portanto, significam pela ternura a partir do conhecimento de que, simbolicamente, um dos gêmeos se levantou rápido do ninho para deixá-lo. No blusão grosso da personagem que representa Alejandro – os dias ainda são frios – a mensagem do “*xoxoxo*” (beijo e abraço, em inglês) é uma expressão de carinho intenso às duas crianças, algo que aparece na técnica do argentino, uma afetividade mais simbolicamente marcada. A pele ainda aparenta estar gélida, embora todo o cenário composto complementemente e dê mais leveza à cena. Há mais cores que nas telas anteriores, e estão mais vivas em seus tons, como se demonstrassem uma renovação.

Com a máscara que lhe impõe o silêncio, à frente da clareira que mostra a lua, o artista argentino só sente. Um sentimento de quem ainda lamenta a dor da perda, mas já começa a expressar novas nuances em sua manifestação pictórica, de um realismo cada vez mais, como o próprio Alejandro define, mágico.

### **6.3.6 – ¡Un barquito de papel por el inmenso río de la existencia!**

Dos bosques fechados e de onde surgem interações com a realidade, a imaginação de Alejandro começa a jornada pelo fantástico universo paralelo de sua obra. Serão deixadas de lado, nem que seja por um momento, as solidões impostas pela morte e pela incapacidade da vida diante dos fatos. O artista agora pinta um mundo ainda mais imaginado, de plena fruição. Uma catarse onde são possíveis fatos impossíveis na realidade: proporções mágicas das personagens, observadores em pequena perspectiva, o desafio à água e ao perigo representado. Em “La Posible Inmensidad de un Charco” (figura 54), surge uma nova abordagem, um novo olhar. Não é mais a morte que desafia a vida: são as personagens que desdenham do real.

**Figura 56 – “La Posible Inmensidad de un Charco”, por Alejandro Pasquale**



Fonte - Extraído do portal Bola de Nieve em 31 jul. 2018

Da solidão à amizade! Da morte à poética! Os gigantes meninos ou meninas se debruçam diante do rio da vida para desafiar a água que é corrente, como em todo destino. O *charco*, ou barco, segue pelas águas, enquanto outros são preparados para o mesmo curso. Na margem que é desproporcional ao rio, tudo vira uma brincadeira na qual não é permitido sequer mostrar a identidade. As máscaras que lhe escondem se mostram mais alegres: lembram os bailes de Veneza, à beira do Grande Canal. Ao fundo, no horizonte, pássaros fazem sua jornada para um ponto distante. Vão ao encontro de densas nuvens brancas, outrora obscuras. Nas miniaturas, os detalhes daquilo que assume imensa importância diante do que se agiganta na tela. Como explica Bachelard (1993, p. 179), “do alto de sua torre, o filósofo da dominação miniaturiza o universo. Tudo é pequeno porque ele é alto. Ele é alto, logo é grande. A altura de sua morada é uma prova de sua própria grandeza”. O contraste sobre aquilo que se mostra engrandecido e a miniaturização também demonstra um poder sobre o mundo, quando Alejandro apresenta a habilidade de apresentá-lo em miniatura.

Para Bachelard (1993, p. 142), “na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. Não basta uma dialética platônica do grande e do pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura. É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno”. Isso pode ser percebido, por exemplo, nas árvores, antes opressoras e de uma altura que leva ao infinito, e agora revelam-se minúsculas perto das criaturas, que se agigantaram. Já não impõem mais o medo. Pertencem à natureza que não é mais dominadora e nem dominada, apenas integrante da paisagem. Abaixo destas mesmas árvores, duas criaturas procuram se esconder para observar o que acontece: como podem ter crescido tanto? Admiração. Percebem também que está prestes a sair mais um barco, firme ao sabor do vento, das mãos dos que já foram sozinhos e agora se apoiam. Ao redor da paisagem, pedregulhos empilhados formam pequenos rochedos que fortalecem a pintura.

Na poética de Bachelard, mais significados implícitos: a imensidão demonstra um estado puro da alma. De acordo com o autor, esse imenso limiar é uma categoria filosófica do devaneio: “[...] a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz a marca de um infinito” (BACHELARD, 1993 p. 168). Conectando o céu e a terra, a montanha que aparece ao fundo também pode levar a diversas interpretações, tais como o mito da grandeza. “Em suas dilatações e em suas pontas, em sua terra arredondada e em seus rochedos, a montanha é ventre e dentes, devora o céu nebuloso, engole os ossos do temporal e o próprio bronze dos trovões!” (BACHELARD, 1948, 186).



Em relação ao modo de pintar de Alejandro, mais alterações são perceptíveis: outras cores ganham os quadros, que trazem paisagens ainda mais afetivas. Duas personagens centrais agora dão vida a uma atividade, e se mostram integrantes desse universo paralelo através das proporções e da leveza com que interagem. Não há mais seres petrificados e, sim, gestuais. Tons mais claros, mudanças de perspectiva (ligadas ao horizonte), apontam para uma luz que se aproxima também da vida do artista. Seus estados emocionais devem estar se alterando com o tempo e com a própria pintura. Alejandro está crescendo e desabrochando novamente para a vida, assim como a imensidão de seu barco pelo rio. Deixa um pouco para trás, no curso natural da vida, aquilo que se assemelhava a uma sombra e que passa a ser um dia claro. Um dia qualquer na vida de uma criança que brinca com a vida.

### **6.3.7 – La primavera viene y con ella la transformación (una vez más)**

Se até o momento as máscaras ornavam (e guardavam) os rostos das crianças retratadas, nesta etapa criativa Alejandro começa a delinear uma nova arte. Com esse movimento, novas configurações e signos são inseridos em suas pinturas. Neste período é criada a tela “Cuando llegue la primavera” (figura 55), óleo sobre tela.

**Figura 57 – “Cuando llegue la primavera”, por Alejandro Pasquale**



Fonte - Extraída do portal Bola de Nieve em 2 ago. 2018

Materializada em 2017, a tela traz a sintonia entre os elementos que compõem a atmosfera e o ser humano. Sobre um campo aberto, em uma paisagem acinzentada, uma figura humana e, ao mesmo tempo, pertencente ao campo da natureza, se destaca. Nas mãos da criatura, que já ostenta uma tez mais natural, um galho que parece recém-colhido é ornado por flores delicadas e vivas em toda a sua plenitude. Acima dos ombros, um arranjo sólido de folhas largas e flores amarelas se ergue. Não há uma cabeça, nem olhos, nem nada que seja um guia maior que a própria natureza. Uma fusão que abre para novas possibilidades, em uma reveladora simbiose: já não se trata mais de homem ou ambiente, mas de uma única vertente de vida.

Alejandro me conta, na entrevista em seu atelier, que há uma motivação especial para a substituição das máscaras pelas plantas. Ele esclarece que o significado continua sendo o de um mundo paralelo, mas com uma representação diferente:

Até pouco tempo atrás eu estava pintando mais coisas internas, coisas que diziam respeito aos meus sentimentos. Agora estou saindo um pouco disso, na verdade as máscaras estão se fundindo com a natureza, uma comunhão. É como se você construísse um edifício e vão crescendo plantas ao redor dele, e ele acaba se tornando a própria natureza. Agora estou falando de uma essência mais pura, de onde eu venho, é muito mais espiritual. Não se trata mais de sofrimento e alegria, agora é outra questão. Não poderia estar falando de plantas sagradas se estou falando de D\*, porque com D\* tinha uma relação como tio, como filho, enfim, é uma relação construída com os anos, agora estou falando de outro ponto, talvez. Isso está variando.

Na técnica aplicada, há uma mudança significativa na pele da personagem, antes com um caráter rígido e de coloração *post-mortem*, agora mais natural. A paisagem, ainda que mais sóbria, está longe da personagem, mais afastada de qualquer ar sombrio. As flores passam a ter destaque em composição, como nas cores rosa e amarelo, com plantas que há pouco desabrocharam. Sombras que se projetam indicam luz clara à frente: novos horizontes, novas possibilidades. Na poética de Bachelard (1970, p. 85), encontra-se um dos significados possíveis do desabrochar desta flor: “cada flor, no entanto, tem sua própria luz. Cada flor é uma aurora. Um sonhador de céu deve encontrar em cada flor a cor de um céu [...]”. Chega, aqui, um novo amanhecer para o artista.

### **6.3.8 – En el aterrizaje de un pájaro, la naturaleza persiste - e insiste en renacer**

Sob o olhar para a ancestralidade, para a essência, analiso a última das telas propostas para avaliar a transformação criativa de Alejandro. Escolho, para tanto, um dos quadros vistos em seu atelier no dia 26 de março de 2018. Em grandes proporções (150 x 120 cm), a tela se

mostra grandiosa, chamando minha atenção imediatamente. Está de frente para a porta, potente, ativa em sua imagem colorida e abundante em detalhes. Enquanto carrego a câmera e acoplo a lente, fico um tempo observando cada pincelada, cada movimento que ali tinha se instalado e transformado uma tela em branco naquela materialidade poética. Não perco tempo e, assim que ligo o equipamento, faço o primeiro registro do atelier. Justamente a pintura “El Renacimiento” (figura 56), recém-elaborada em seus últimos detalhes.

**Figura 58 – “El Renacimiento”, por Alejandro Pasquale**



**Fonte – Foto feita por mim em 26 mar. 2018**

A junção da natureza com o ser humano aqui é ainda mais forte. Segurando raízes de grosso calibre, a figura tem sintonia total com o que é natural a sua volta. Ao mesmo tempo forte e delicada com os seres que lhe cercam, já não é mais possível saber quem circunda o quê. Flores se espalham pelos galhos entrelaçados, dando um colorido único à tela. Planta com corpo humano, organismo vivo em uma planta, tudo ao mesmo tempo. O tatu-bola, anteriormente mencionado, passeia solene nessa junção. No mais delicado dedo da mão humana descansa um pássaro afetuoso, de longa cauda, que observa essa conexão pertencendo ao cenário. Cercada por montanhas, a criatura ostenta ainda mais flores na cabeça, de onde brotam raízes e galhos

em direção ao céu. Nebuloso em certo ponto, mais claro e menos opressor, este mesmo céu guarda o que está no firmamento: a beleza de uma união estável, firme e duradoura, com aquilo que nos rodeia.

Como técnica, a pintura continua impecável em seus detalhes. Mais cores e fusões naturais surgem, com seres vivos (o pássaro e o tatu-bola) que interagem com a figura que não lembra mais a dramaticidade e a apatia das primeiras reveladas em “Universo Paralelo”. A pele continua saudável e com coloração acentuada à vida que lhe compete. Um campo aberto já difere das árvores fechadas às crianças que outrora habitaram bosques sem saída. O pássaro é livre para voar a qualquer momento naquela posição, tendo como base o dedo levemente (e gentilmente) erguido. Natureza e criatura estão em proporções iguais diante da tela e da vida. Em Bachelard (1971, p. 290-291), um reduto do que floresce dentro do artista:

[...] se é extremamente comum sonhar com uma raiz que vai levar seu ato colorante à flor resplandecente, é possível, entretanto, encontrar belas e raras imagens que conferem uma espécie de força enraizante contemplada. Florescer bem é então uma maneira segura de enraizar-se [...]

O nome “o renascimento” indica muito sobre como a obra se completa e ainda assim estará sempre inacabada em sua poética. Alejandro renasce com a arte que lhe ampara no mundo real, quando seu realismo mágico dança ao sabor das tintas, do vento e da vida. Uma jornada que continuará por muitas obras, carregando índices e símbolos de um autoconhecimento pincelado. Nesse (re)viver, o artista dá espaço para aquilo que é sua arte, mas também é cura. Encontra-se, novamente, com o mundo e consigo mesmo, através dos pincéis, das molduras em madeira, daquilo que expressa.

Sua jornada, que começou com a criança de “Un Otoño Luz”, escondido em meio ao bosque, resguardando-se do mundo por uma máscara, passa por diversas personagens poéticas: um resguardo do próprio universo, um menino que guarda os pássaros consigo, a descoberta de caminhos mais amplos, a brincadeira de infância, o desabrochar das plantas e a união entre o homem e sua própria natureza. Nas conexões estabelecidas entre as imagens, um pequeno fragmento de mudança é percebido: há uma nova jornada em curso. Um trajeto que nasce daquilo que é tristeza e se transforma na arte de evocar o que nos é mais íntimo.

#### **6.4 – La poética en Universo Paralelo: una pintura en forma de nostalgia y de reflexión**

Fazendo uma análise sobre o processo criativo de Alejandro e buscando as referências deste processo na significação colocada na tela, é possível identificar como a criatividade do

artista é diretamente afetada por suas memórias e experiências e como isso, posteriormente, é aplicado à pintura. Está na poética, no sonho, no onírico daquilo que foi e no que poderia ter sido vivido. Uma mistura de sentimentos e memórias que se fundem dentro das lembranças da criança (o sobrinho) e na de sua própria infância.

Ao utilizar esse espaço na própria mente, Alejandro se conecta àqueles que se deparam com suas obras por um processo de significação complexo, social e, ao mesmo tempo, individual. Jamais se pode dizer que aquilo que se vê é arbitrariamente algo, porque esse processo de significação é muito mais amplo e se encontra em cada um. Como revela Jung (2008, p. 122), “ele precisa ser explicado de acordo com as condições totais de vida daquele determinado indivíduo a quem o arquétipo se relaciona”.

Sendo assim, somente dois anos após o primeiro encontro com as pinturas, em junho de 2016, é possível compreender a complexidade de processos envolvidos para se chegar a essa significação a respeito do que é a obra: algo aberto, infinito, carregado de poética. Mesmo as primeiras impressões deram lugar a entendimentos mais profundos, sendo que a entrevista no atelier foi uma das mais significativas neste âmbito. Ao conversar cara a cara com Alejandro, seus olhos e suas palavras expressaram muito do que aquilo era para ele: muito mais que uma pintura. Foi preciso ter esse contato não só com o artista como também com seu ambiente criativo para compreender toda essa macrorealidade que envolve a execução de uma imagem.

Parto, então, para o primeiro elemento que me chamou a atenção naquela pintura acima da lareira: a máscara. Feita de papel? De madeira? Escondendo algo ou revelando alguma performance? As dúvidas que surgiram em minha mente naqueles segundos de visualização iniciais foram muitas. A agonia do menino era a minha: quem o cala? Na conversa com o atelier, percebi que aquele artefato em nada condizia com minha primeira impressão. Alejandro estava fazendo ali um paralelo com sua jornada interior e os caminhos da sociedade em curso. A máscara ia além de qualquer ordem performática simples, atribuindo valor às camadas sociais colocadas nos rostos de todos que possuem algum papel a cumprir.

Neste trecho, ele conta como essa atribuição é feita para fazer pensar sobre estes papéis e sobre como a essência humana não está nesta representação, mas, sim, dentro de nós mesmos:

Na nossa vida, nós temos uma consciência mais pura e vamos fazendo um mascaramento: nossas máscaras no trabalho, nossas máscaras como pais, como parceiros. Não quer dizer que seja uma hipocrisia essa máscara. A máscara as vezes tem essa conotação de mentira, mas não é uma mentira. Há também as máscaras associadas à mentira, claro, mas outras máscaras podem não ser uma mentira. Mas ela pode encerrar o inconsciente. E as máscaras podem ser nossas vestimentas, nossos posicionamentos. Obviamente que você não irá se comportar da mesma forma com seu parceiro e com seu companheiro de trabalho. Estamos vivendo em uma sociedade. O importante é saber que temos um estoque de máscaras distintas e devemos usá-las corretamente. É preciso só saber em que momento usar cada máscara, cada linguagem, ou mesmo cada planta. Saber usá-la.

Com o uso da máscara, Alejandro quer revelar um inconsciente mais importante. Ele anula o que nos distrai em relação a rostos (tão disseminados por aí), expressões e vaidades. Tem uma preocupação maior com essa essência do ser humano e com um inconsciente produtor de sonhos. Outro detalhe que me parece importante é a forma animal das máscaras, como representação de touros e pássaros. Vai ao encontro do que Jaffé (2008) fala sobre esse acessório simbolizar o primitivo, quando a figura humana desaparece e dá lugar à beleza e à dignidade, ou à visão aterradora. Um ícone transcendental, a partir de um elemento que o simboliza.

Alejandro, em entrevista, acrescenta: “Sabe quando há um jogo entre bebês, quando põem as máscaras, e brincam que são algo? Eu brincava disso com meus primos na mata, éramos selvagens. E isso é parte de um jogo. É um universo paralelo que vai se gerando”. Além disso, também coincide com o fato de que “a imagem animal habitualmente simboliza a natureza primitiva e instintiva do homem”. Alejandro complementa na entrevista concedida: “[...] a máscara é mesmo um monte de coisas. E ela está associada a passagens, rituais, liberações, no contato com outros mundos. Nas tribos ancestrais as máscaras tinham uma representação muito forte”. Os valores de nossa época, citados como uma conexão com o artista por parte de Jaffé (2008), também estão presentes nessa lógica, pois os questionamentos a respeito de nossa existência permeiam uma série de discussões ao nosso redor.

As telas da série “Universo Paralelo” carregam, ainda, o aspecto fantasmagórico citado por Jaffé (2008) com referência a uma citação de DeChirico, integrante do movimento da pintura metafísica. As pinturas carregam muito mais que aparentam inicialmente, criando uma conexão maior e mais profunda de significados. Se, inicialmente, a interpretação era a de que a tela “Equilíbrio” tratava de um menino preso a uma máscara, ou a de que Alejandro pintara a criança que não conhecera maior, hoje percebo que há mais por trás do que é exposto. Isso só

é possível na busca deste movimento sensível e interno, não só em mim, mas na poética e no aspecto da interiorização do artista. Isso se dá no reconhecimento proposto pela autora, quando afirma que é preciso reconhecer os indivíduos em sua realidade e seu presente: neste momento, os quadros se constroem em suas temáticas de acordo com a evolução de seu espírito e a cura de um luto através da arte. Neste aspecto, destaco mais um trecho da entrevista onde Alejandro revela quais os signos expostos em suas obras e o porquê de sua existência:

É raro que um artista não coloque em sua própria obra sua vida. Pode estar nas montanhas por onde vivi, na natureza daqui de Buenos Aires, nas plantas que consumo para ter estes estados de consciência alterados ou paralelos. Está em tudo. Talvez não na fisionomia das personagens. Não estão representados eu, talvez uma mulher, ou porque sou um eu feminino, é um monte de coisas que surge assim. Claramente eu vivi nas montanhas e em lugares cercados pela natureza, e eu busco isso constantemente. Minha casa está cercada de natureza, de plantas. Meus mundos mental e físico são assim.

Ao encontrar esses elementos afetivos nas imagens e na convivência com o artista (de forma virtual e presencial), encontro, também, as conexões emocionais que não buscam dar uma explicação sobre o significado de forma fechada ao universo pintado por Alejandro. Barbisan (1995) lembra que tudo isso ocorre quando olhamos o significado de um texto (nesse caso um texto visual) como algo que faz parte de um processo, acontecimento ou estado do mundo real. Unem-se, aqui, o processo criativo de Alejandro, que justamente acompanha esse fluxo de suas experiências e seus momentos, seus anseios e sua jornada interior e aquilo que é exposto na pintura. Acontece um diálogo entre as duas instâncias, quando “o texto cria o contexto assim como o contexto cria o texto” (BARBISAN, 1995, p. 53). A dialética é reforçada em Barthes (2004), quando ele nos ensina que a comunicação não pode ser considerada pelo modelo clássico de emissor-mensagem-receptor, já que há outras nuances envolvidas no processo. Penso que, mesmo que não tivesse pesquisado o sistema nos quadros de Alejandro Pasquale, ainda assim a obra teria me tocado muito além que uma simples visualização que não produziria efeitos.

Há outro ponto que diz respeito à jornada interior, retratado pelo silêncio que possibilita escutar a si próprio. Estamos cercados de ruídos por todos os lados, e o silêncio permite um passeio por aquilo que nos passa, de forma mais profunda e atenta. Como nos ensina Orlandi (2007, p. 28), “o homem precisa desse lugar, desse silêncio, para colocar sua fala específica: a da sua espiritualidade”. Quando Orlandi (2007) menciona ainda que, em vez de pensarmos na linguagem como excesso e não no silêncio como falta, está também uma reflexão sobre a

necessidade que o artista tem de um processo imersivo para encontrar sua inspiração, suas memórias e suas emoções. Ainda em Orlandi (2007, p.45), encontra-se o conceito de que “o silêncio não é diretamente observável e, no entanto, ele não é o vazio, mesmo do ponto de vista da percepção: nós os sentimos, ele está “lá”, citando *Os Girassóis* de Van Gogh, entre outras.

Esse silêncio fica claro também nos quadros de Alejandro, como uma opção para transmitir uma mensagem. Suas pinturas carregam essa transcendência que exige uma introspecção e um encontro consigo mesmo. Um silêncio interior transposto naquilo que é construído na tela. As palavras não podem ser expressadas, pelo menos não com clareza, no que está coberto pela máscara. A própria ausência de um rosto, indefinido em forma e expressão, é simbólica do silêncio. Dentro desse contexto, é possível associar o pensamento de Steiner (1998), quando afirma que, em uma sociedade marcada pelo excesso de palavras, há em determinado momento o rompimento de séculos de tradição oral. De fato, as imagens – estejam em redes sociais, *outdoors* ou nas manifestações pictóricas – têm ganhado cada vez mais espaço de interpelação, seja de sentimentos ou por uma perspectiva mais comercial.

#### **6.4.1 – Volvé acá, a la primera morada, de donde todo empezó**

Tudo o que é retratado nas imagens de Alejandro carrega um tom e um espírito poético. Posso estar falando dos pássaros resgatados no ninho, das montanhas, da cadela Frida, da afeição pelo sobrinho. Cada símbolo pintado está permeado por essa profusão de sentimentos e de memórias infinitas. Bachelard (1993) nos lembra que, com a explosão de uma imagem, o passado mais longínquo, ressoa em ecos. O que faz Alejandro, então? Pinta os ecos, os movimentos de memória que chegam com força ou sorrateiramente. Transforma aquilo que já tem morada no inconsciente para algo materializado. Um fragmento da vida em um fragmento de linho.

Na primeira casa, a primeira morada, onde estão nossas histórias fragmentadas, com sonhos e anseios (BACHELARD, 1993), encontra-se, também, a origem do ofício como pintor. Alejandro contou-me que nunca fora incentivado a pintar, sequer na infância transcorrida na década de 1980, na Argentina. Para ele, a pintura servia como um refúgio à realidade:

Gostava de pintar alguns personagens. Eu não tinha tela para pintar, o que eu encontrava eu pintava. Bolsas, madeiras. Mas era muito efêmero, eu pintava e depois descartava. Não buscava que isso transcenderia com o tempo, buscava me extrair do tempo que eu vivia. Isso era importante e tinha uma função fantástica.



Nessa primeira morada estão a criança e o artista. Delineia-se, ali, o início de uma atividade que nasce com o propósito de levar o então menino Alejandro para longe. Uma marca que ficou e que serviu para alçar o agora premiado artista a buscar, desde cedo, sua essência em meio ao silêncio de sua introspecção. Surge, assim, na alma e no coração alheio, sem preparo algum (como afirma Bachelard), a imagem poética, capaz de conectar os indivíduos não só pelo que está exposto, mas através deste movimento.

Quando ocorre a percepção e o manejo das tintas em prol da poética através da criatividade, Alejandro está preservando a poesia do passado, ao habitar oniricamente a casa pela lembrança e viver nessa morada tal como foi sonhada um dia (BACHELARD, 1993). Que faz o argentino se não preservar o passado, imaginar o futuro e dar a isso um tom de permanência? Nas imagens retratadas, há lugar para a dor e para a cura, com um gatilho que surge de uma situação triste. Por ali, habitam os personagens resguardados na mente, no coração e na proteção que o artista aplica. Estejam os personagens à beira de um rio, no bosque fechado ou com dois pássaros em mãos, essas crianças se mantêm para sempre, ao saber da duração de uma tinta, imóveis em sua morada. Um lugar único e sob uma redoma de afetos. Um impacto emocional que se transporta a quem visualiza qualquer obra de arte que provoque esse “sopro” de interação e conexão.

Tal proximidade pode ser colocada, também, pelo acesso à arte, cada vez mais difundido, *online* ou presencialmente. Fornari (2011) explica que, se em séculos passados, o circuito da arte era voltado aos mais nobres, hoje esse contato é mais democrático e permite mais interações. Se na literatura temos inúmeros exemplos de livros que retratam biografias ou histórias baseadas em fatos reais, na arte isso também é possível em coletâneas como a de Alejandro Pasquale. Autores como Schøllhammer (2012) falam sobre a possibilidade de a arte agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais. Mesmo enigmáticas, conectam por essa espécie de diário colocado na tela.

Alejandro me disse, durante a entrevista, que sim, seus quadros são espécies de pedaços de um diário pessoal:

Sim, totalmente. Eu não escrevo, pinto diretamente. Há pessoas que vão ao psicólogo, talvez. Eu falo com meus amigos, ou com meu namorado, talvez, ou com o que se passa na tela. Não sei, creio na psicologia, mas não creio nos psicólogos. Me parece mais válido, por exemplo, através das plantas você fazer uma revisão interna, um autoconhecimento.

Schøllhammer (2012) também fala sobre a junção possível na arte de dois modelos: um referencial, a coisas reais que se encontram no mundo que experienciamos, e outro, da ordem

do simulacro, com a representação de outras imagens. Que é isso senão o realismo mágico abordado por Alejandro, que brinca com a realidade nesse universo paralelo? Imagens que são conectadas, segundo Schøllhammer (2012), com a realidade (plausível em pássaros, brincadeiras de uma criança, esconde-esconde no bosque) ou desconectadas (um gigantismo diante da água, uma rigidez do corpo e da alma), reais ou artificiais, afetivas, e ao mesmo tempo frias, mostrando uma realidade que não se encontra mais neste campo de sentido.

Para que haja essa conexão, no entanto, é necessária a empatia. Um termo que, consoante Sampaio (2012), designa uma resposta cognitiva e, ao mesmo tempo, afetiva, produzida em nosso inconsciente a partir de uma observação ou de uma imaginação da situação que o outro vivencia. Como não se sentir tocada com a história de alguém que perde um sobrinho precocemente, invertendo a ordem natural da vida e que transporta isso para dentro de uma pintura, alterando radicalmente seu modo de ver (e dar permanência) ao mundo? Toda a tristeza que daí nasce se transforma em poesia, não falada, mas expressada. Mais que se colocar no lugar do outro, no entanto, essa resposta seria mais profunda: os autores desta pesquisa defendem que é possível sentir o que o outro sente, envolvendo respostas emocionais como a compaixão, por exemplo. Algo perceptível nas imagens produzidas por Alejandro, que movimenta o afeto pelo sobrinho, por si, pela natureza e pela própria vida.

Todo o trabalho produtivo encontra outra espécie de documento, desta vez no inconsciente. São as memórias evocadas, seja em momentos de introspecção ou nos resgates proporcionados pelas plantas, que se transformam em imagens icônicas nas telas. Na coleção de lembranças que habita a mente do artista, Izquierdo (2002) lembra que cada um possui uma gama individual de memórias, que é distinta das demais, única para cada pessoa. Mesmo que as pessoas se recordem dos pais, Alejandro tem suas próprias lembranças dos seus, assim como da casa onde morou quando criança.

O artista tem perfeita compreensão deste processo, quando admite que as memórias constituem seu trabalho:

As pinturas são momentos, sentimentos ou passagens da minha vida. São vividos ou estão na minha consciência. Estou (estamos) como passageiros nessa nave, nesse mundo, nessa vida. Isso já é um fio conector entre minhas peças. E quando estão reunidas na mesma obra, são a minha vida, claramente.

O vasto universo de experiências que Alejandro vivenciou inclui múltiplas memórias. Como relatado em uma de nossas conversas por e-mail, o artista afirma que colocou em seu quadro sua própria infância quando recolheu o pássaro que caiu de um ninho. Ainda assim, como citado, essa memória se funde à pintura que transforma os dois bem-te-vis na figura dos

irmãos gêmeos. Há uma série de conexões a respeito da memória que podem ser estabelecidas nesse único fragmento de sua vida: a fotografia do jardim onde viveu quando criança; o cheiro do pátio, o som das folhas secas ou recém-caídas das árvores. A sensação de frio ou de calor, com o sol entre os galhos. Tudo se fragmenta e se une, propondo uma nova leitura em forma de manifestação pictórica.

É preciso lembrar, no entanto, que somos indivíduos sociais. Vivemos lembranças em conjunto, fatos que são compartilhados por grupos na sociedade, próximos ou não. Talvez seja por isso que, quando visualizei o quadro de Alejandro, minhas memórias da infância foram prontamente ativadas: também eu recolhi pássaros caídos de um ninho; também brinquei em meio a bosques de mata fechada e me isolei para ficar sozinha. Sinto-me representada em muitas pinturas, assim como sei que outras pessoas podem sentir o mesmo. As figuras ali retratadas remontam à vida do artista, mas também a de qualquer um que se conecte com o que está diante dos olhos. Como lembra Halbwachs (2003, p. 31), “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas pelos outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos”. Por aí, passam inúmeros pontos de contato: a própria infância, as brincadeiras, os ganhos e as perdas. Umas não são testemunhais das outras (em relação às minhas vivências ou as de quaisquer outros diante das experiências de Alejandro). Ainda assim, estão conectadas por essa memória afetiva e coletiva que habita esse período de inúmeros descobrimentos.

Reencontrar os objetos e figuras nas imagens produzidas pelo artista argentino passa a ser um processo individual e coletivo: são as ligações que podem ser pensamentos ou sentimentos, propostas por Halbwachs (2003). Significa passear no barquinho de papel que se vai pelo rio (algumas vezes difícil de ser navegado), esconder-se nas máscaras por medo do escuro ou dos trovões da chuva, conectar-se com os animais, principalmente gatos e cães que habitam o que podemos chamar de lar, subir no escorregador enferrujado, pegando no aço escaldante pela ação do sol, e descer pela tábua frágil que embala as primeiras aventuras; sentir-se só, isolado pelo mundo e necessitado de certa solidão para a companhia de si mesmo; agarrar-se às lembranças da vida que se esvai fácil, como o bater de asas de um pássaro; ou descansar em meio à natureza, com a sensação única do cheiro das plantas ou da grama molhada. Tudo tão simples, e tão único, que essas ativações nem precisam ser buscadas na mente: saltam de repente, seja em nostalgia, seja no desejo de outros momentos assim.

## 7. DE LA MENTE A LA PANTALLA, EL INGREDIENTE (ESENCIAL) DE LA AFECTIVIDAD O POSIBLES CONSIDERACIONES FINALES

Se voltar àquela noite em Buenos Aires, ainda no *hall* do hotel que me levaria à casa do médico argentino, jamais pensaria que aquele congresso me levaria a alterar meu objeto inicial de pesquisa no doutorado. A vontade de compreender como a arte se transforma – e transforma – me fez atravessar um longo percurso de pouco mais de dois anos, imersa em descobrir os principais detalhes da produção de uma obra tão enigmática. Ao passar deste tempo, em cada conversa com Alejandro pelo aplicativo *whatsapp*, por e-mail e presencialmente, no nosso único e produtivo encontro, descobri nuances interessantes sobre como a arte se desenvolve muito além de uma inspiração: experiências, memórias, reflexões acerca da vida, passagens do tempo, afeto. Foi uma experiência instigante, na qual pude compreender o processo que leva à manifestação pictórica que se apresenta acima de uma lareira, em uma galeria, nos painéis e muros de uma cidade. Trata-se da mais pura expressão cultural.

Nesse caminho percorrido, ocorreu-me que nem toda expressão nasce de um ambiente criativo, onde crianças são ensinadas ou estimuladas pela arte. Percebi que o então menino Alejandro não recebeu esse incentivo e, como me revelou na entrevista concedida em seu atelier, utilizava a arte como um subterfúgio a uma realidade nem tão colorida. Pintar pedaços de madeira e outros materiais passou a ser uma maneira de sair de sua atual condição a este tão rico universo paralelo, por onde todos nós já passamos um dia – e para onde inúmeras vezes voltaremos. A pintura é essa formulação do espírito criativo, quando pincéis e rascunhos se tornam ferramentas de expressar aquilo que se sente. Uma linguagem única e capaz de transformar a si e ao mundo. Em cada sentimento expressado nas tantas telas que visualizei do artista, é possível compreender como as molduras se transformam em janelas da alma: uma espécie de portal, que nos faz enxergar os horizontes da mente e pensar, ao mesmo tempo, em quanto ainda há a ser descoberto. Neste mundo representacional, os elementos do realismo mágico de Alejandro se tornam um espelho, onde presenciamos as possibilidades da nossa própria vida.

Quem está constantemente ligado às emoções é capaz de exacerbar com maior intensidade esses sentimentos. Quando me dei por conta de que a perda do sobrinho foi uma espécie de chave a este estado mais interior, pude perceber a conotação feita por Alejandro à personagem *Alice no País das Maravilhas*, ao se referir ao líquido do frasquinho que a jovem ingere para depois cair no buraco do coelho, passando pelas mais diversas e curiosas aventuras. Neste mundo materializado pela pintura, tudo se torna possível. Quem comanda a textura dos

sentimentos é o próprio artista, ao designar signos, expressões e nuances a uma obra inacabada. Começa na mente de Alejandro, por todas as áreas quimicamente ativadas em seu cérebro, de seu mais profundo inconsciente, a fagulha artística que se transformará em uma imagem poética.

Utilizando-se de altas habilidades e diante de um grande desafio, Alejandro desdobra seus dias para chegar à catarse que une os mecanismos criativos em sua cabeça e em sua alma. O ápice, pareceu-me naquele dia de nosso encontro, não é concluir um quadro: é o caminho até ele, a terapia curativa promovida pela pintura é que se torna esse estado de *flow*. Como me mencionou, obra é algo maior, não um quadro. Essas passagens da vida, de momentos diferentes, até mesmo de maturidade, significam o caminho percorrido em cada imagem, esteja o material em uma grande moldura ou em um pequeno pedaço de papel. A obra será permanentemente inacabada, porque cada novo momento ou cada nova lembrança evocada será provedora de uma nova imagem, de um novo retrato da realidade, pura ou paralela. Com isso, promove mais que leituras abstratas de algo que está posto, mas pode ler, em vez disso, experiências múltiplas da vida, do outro ou de sua própria.

Tudo isso foi promovido pela relação do pintor com uma perda irreparável. Antes um artista que observava o cotidiano com os olhos voltados ao seu redor, há quase cinco anos Alejandro aprendeu, como ele mesmo ressalta, a olhar para dentro de si. Um movimento que nem sempre é fácil, haja vista a imensidão de coisas que nos interpelam no mundo, quando somos frequentemente provocados a enxergar os problemas da rotina, a tentar parar o tempo, a melhorar nosso rendimento profissional, a manter ou a resgatar um relacionamento com alguém. Como é difícil a missão de estar consigo mesmo, introspectivo, ouvindo o que se passa dentro de nós. Para o artista argentino, o giro criativo associado a essa visão de fora para dentro foi resultado de um processo dolorido de luto. Ainda hoje, essa dor reverbera em seus quadros. Transformou-se, no entanto, em um gatilho emocional mais profundo e conectado. É parte de algo maior.

Na jornada em busca de como a construção pictórica se constrói, encontrei diferentes significados a múltiplos arquétipos, levando em conta toda a relação estabelecida com o artista. Pude ver nas máscaras o aspecto do imaginário, como algo que nos remete para além de convenções sociais ou pensamentos difundidos de forma comum. Nas águas de um rio da vida, na solidão de uma personagem, tudo interligado por aquilo se foi estabelecido por um momento específico. O primitivo expressado pela ordem do tempo, das coisas que não sabemos muitas vezes como manifestar, imortalizadas em muitas telas. Olhar para as imagens e perceber que

estão muito além daquilo que se mostra foi um exercício interessante do ponto de vista existencial, não só científico: qualquer coisa que se manifeste em verbo, imagem ou qualquer outra expressão quer dizer algo, ainda que inconscientemente. Até mesmo uma folha caindo de uma árvore carrega a poesia não só da chegada do outono, mas, também, da mágica passagem do tempo e da vida. No silêncio de Alejandro ou de qualquer outro artista, muito se diz ao mundo.

A explosão de uma mensagem profunda chegou em minha mente através de uma imagem em ressonância com um passado longínquo. Não o de Alejandro, somente, mas o meu. Aquele vivido anos atrás, em um tempo muito distante, quando as cores mais esmaecidas retratavam uma infância, um cão, uma casa, um porão. Aquilo que parece habitar os dias que nunca mais voltarão, mas que permanecem vívidos na lembrança. Quando uma imagem remonta a dias de uma preocupação mínima que não fosse aproveitar a rotina brincando, modelando, cantando uma música repetida exaustivamente na televisão. Essa infância que só é vivida novamente ao observar uma criança, sua inocência e sua expectativa pela jornada que apenas começou.

Para ser impacto por isso, é preciso enxergar o outro. Também um exercício mais complicado, destoante a um mundo onde temos pressa. Observar os movimentos não é só observar uma imagem em um quadro. Está também na expressão de um sorriso, em um pedido de ajuda nem sempre verbalizado. Uma necessidade em um universo cada vez mais individualista, onde nossa capacidade de informar superou a de comunicar. Conectar-se com o outro, quando possível, pode ser considerado uma dádiva. Uma maneira de nos encontrarmos, também, com aquilo que nos é familiar ou que causa repúdio. Se olharmos bem ao nosso redor, veremos que as possibilidades são múltiplas. Basta parar e observar.

Remontando a pesquisa até aqui, penso nas inúmeras possibilidades de estudos dos múltiplos processos criativos ao nosso redor. Cada um guarda consigo um sujeito, um mecanismo próprio – que envolve a mente, o processo em si, a afetividade e aquilo que se materializa. Um complexo e, ao mesmo tempo, simples sistema, que considera o que se passa na mente, as habilidades de cada um, aquilo que é empregado como aspecto interior e aquilo que torna a arte em si, presente no quadro leiloado por milhares ou milhões de reais ou no artesanato de uma boneca em uma feira no centro da cidade. Um aspecto de manifestação cultural à criatividade, que conecta pessoas através de um objeto de pequeno ou grande porte, capaz de ativar as mais doces e dolorosas lembranças. Somente o artista sabe o que se passa em seu coração e somente quem se conecta com essa arte percebe o que se passa no seu.

Sentimentos tão parecidos e tão distintos que nos tornam humanos, de fato. Humanos ligados pela arte.

Uma das grandes vantagens de fazer parte de um programa de pós-graduação interdisciplinar é a possibilidade de juntar, em uma única pesquisa, diferentes perspectivas dos processos culturais e criativos, unindo autores renomados em suas áreas específicas. Desde as conexões cerebrais envolvidas no fazer da arte à crítica genética, que me possibilitou conhecer os bastidores dessa materialização pictórica, até perceber como a afetividade tem papel central nisso tudo, compreendi como esse processo é longo e recompensador a quem proporciona ao mundo esse talento construído por diversas bases.

Quando passo, agora, por uma exposição em um museu, ou por um muro grafitado, não penso mais somente na tinta sendo preparada antes da pintura, ou nos anos que se passam com a permanência de uma tinta a óleo. Ao reparar na expressão de um artista de rua em uma esquina ou sinaleira, já consigo vislumbrar o treino prévio aos malabares, a dedicação e o amor por essa manifestação. Há tanto por trás disso! Há histórias, afetos, dores, alegrias, memórias, reticências na silênciosa de cada imagem. Todo o artista carrega consigo um infinito de experiências, uma alma repleta de sonhos. É um aprendizado que me deixa feliz como doutoranda e como pessoa. A jornada até aqui sempre foi o mais importante, por certo. Reitero que o título de doutora é de suma importância, mas viver isso nesses quatro anos, com dias e mais dias de pesquisa, trabalho, trocas, tudo isso é de uma relevância sem igual. Assim como Alejandro se transformou como artista e ser humano, também me transformei como acadêmica e como passageira dessa vida.

Essa pesquisa teve o objetivo de aproximar pessoas através da arte. Uma arte nem sempre valorizada, às vezes marginalizada, que assume diversas formas e cores. Quantas conexões não estão perdidas por aí, no tempo e no espaço, pela falta desse olhar? Nesse aspecto, humildemente, creio ter chegado a esse resultado. Proponho que novas pesquisas continuem investigando aquilo que se quer dizer, aquilo que é construído no atelier de um artesão ou no espaço de um artista que levará sua arte para o mundo. Que possamos ver, ouvir e sentir novas experiências, enxergando a arte como um processo criativo, sim, mas como fruto dessas interações necessárias. Aproveito para ressaltar que a própria crítica genética avança nesse sentido, pela própria autora Cecília Salles, permitindo que não seja possível somente um acompanhamento do fazer artístico presencialmente, mas também observando os documentos expostos na internet, incluindo as redes sociais.

Além disso, levanto aqui a possibilidade de um estudo que leve em conta os aspectos psicológicos/cognitivos dessa prática, em seus múltiplos níveis. Instituições no Brasil e no mundo, incluindo o qual tive a honra de trabalhar, o Instituto do Cérebro do Rio Grande do Sul (InsCer-PUCRS), mantêm acordos de cooperação em âmbito multidisciplinar, permitindo uma macroabordagem sobre aspectos de como o cérebro funciona. Trata-se de estudos relevantes, haja vista essa interação entre ambiente, fazer e pensar a arte. Instituições como a Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina) e Universidad Central (Bogotá, Colômbia) também possuem acordos de cooperação com instituições, incluindo a Universidade Feevale. Pretende-se desenvolver um projeto de pós-doutorado sob a orientação do Prof. Daniel Conte, que, junto a outros docentes, está em constante proximidade dos professores latino-americanos para pesquisas no âmbito linguístico e de artes.

Por fim, trago à tese uma frase atribuída à Vincent Van Gogh, na abertura do filme *Loving, Vincent*, nominado ao Oscar em 2018 para a categoria de melhor longa de animação e feito todo à base da técnica de rotoscopia (pintura à mão sobre *frame* recém captado): “*Não podemos falar senão por nossas pinturas*”. Podemos falar por isso e por muitas outras artes, estimado Vincent. Basta que possamos nos expressar e ouvir o que os outros têm a dizer. Que entendamos que cada imagem traz em si um silêncio. Silêncio que, além de ser uma opção no trato do imaginário, é uma possibilidade de significar os processos dizentes da subjetivação.



## 8. REFERENCIAS

- ARIÈS, Philippe. **Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Bertrand Brasil S.A: Rio de Janeiro, 1989.
- \_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo. Abril Cultural, 1978.
- \_\_\_\_\_. **L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement**. 2. ed. 3. réimpression. Paris: José Corti, 1950.
- \_\_\_\_\_. **La poétique de la rêverie**. 5. ed. Paris: P.U.F., 1971.
- \_\_\_\_\_. **La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces**. Paris: José Corti, 1948.
- BARBISAN, L. B. **Texto e Contexto**. Organon. Revista do Instituto de Letras da UFRGS, v. 9, n. 23, 1995.
- BARTHES, R. **Texto (teoria do)**. In: \_\_\_\_\_. **Inéditos**. Vol. 1, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 261 – 289.
- BEAUTIFUL/DECAY. Disponível em: <<http://www.beautifuldecay.com/>>. Acesso em: 15 out. 2017.
- BOLA DE NIEVE. Disponível em: <<http://www.boladenieve.org.ar/>>. Acesso em: 15 out. 2017.
- BORDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 8. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BULHÕES, M. A. **Práticas artísticas em redes sociais virtuais**. Revista USP, São Paulo, n. 92, 46-57, dez.-fev. 2011-2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/34882/37618>>. Acesso em: 15 jul. 2017.
- CATROGA, Fernando. **O culto dos mortos como uma poética da ausência**. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 163-182, jan.-jun. 2010. Disponível em: <[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF20/f\\_catroga\\_20.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF20/f_catroga_20.pdf)>. Acesso em: 12 nov. 2018
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005
- COEN, Monja. **Zen para distraídos**. São Paulo – Planeta do Brasil, 2018.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Flow: the psychology of optimal experience**. New York, EUA: Harper Perennial, 2008

DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes: Emoção. Razão e o Cérebro Humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DANTO, Arthur C. **Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea**. ARS (São Paulo), v. 6, n. 12, p. 15-28, 2008.

DE ARAUJO, Draulio B. et al. **Seeing with the eyes shut: neural basis of enhanced imagery following ayahuasca ingestion**. Human brain mapping, v. 33, n. 11, p. 2550-2560, 2012.

DODEDANS (BLOG). Disponível em: <<http://www.dodedans.com>>. Acesso em: 12 set. 2018

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FACEBOOK de Alejandro Pasquale.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/AlejandroPasquale>>. Acesso em: 12 set. 2018

FARTHING, Stephen; CORK, Richard. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FONTANELLA, Fernando. **O que é um meme na internet? Proposta para uma problemática da memesfera**. In: III Simpósio Nacional da ABCiber. São Paulo, Volume único, p. 1-16. 2009. Online.

FORNARI, José. **Arte, Afeto e Artefato**. DAPesquisa, vol. vol. 7, pp. 418–426, 2011.

GABRIEL, Markus. **O sentido da existência: por um novo realismo ontológico**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/>>. Acesso em: 12 set. 2018

GUGGENHEIM MUSEUM. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org>>. Acesso em: 13 set. 2018

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

IZQUIERDO, Iván. **Memória** – Porto Alegre: Artmed, 2002.

JUNG et. al. **O homem e seus símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2008.

KLATAU, Patrícia. **As dores do Aurélio: reflexões do uso da empatia como ferramenta clínica**. Polêmica 13(3), 1415 – 1427. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/11673/9177>>.

KOVÁCS, M. J. **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

KUNST HISTORISCH MUSEUM WIEN. Disponível em: <<https://www.khm.at>>. Acesso em: 3 set. 2018

LYGIA CLARCK. Disponível em: <<http://www.lygiac Clark.org.br>>. Acesso em: 3 set. 2018

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MOTHERWELL, Robert. **Letters from Duchamp to Hans Richter. In: Dada Painters and Poets: An Antology**. Nova Iorque: Wittenborn, 1952.

MUSÉE D'ORSAY. Disponível em: <<http://www.musee-orsay.fr>>. Acesso em: 12 set. 2018

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es>>. Acesso em: 12 set. 2018

MUSEUM OF MODERN ART (MOMA). Disponível em: <<https://www.moma.org/>>. Acesso em: 12 set. 2018

OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de. **Visualidade entre significação sensível e inteligível**. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal – jul/dez 2005

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ORTIZ RAMOS, José Mario; BUENO, Maria Lúcia. **Cultura Audiovisual e Arte Contemporânea**. São Paulo Perspec., São Paulo, v. 15, n. 3, 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000300003&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300003&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 29 set. 2017

PINE, B. Joseph; GILMORE, James H. **The experience economy**. Harvard Business Press, 2011.

PRIMO, Alex. **O aspecto relacional das interações na Web 2.0**. 2007. Disponível em: <[http://www.moodle.ufba.br/file.php/10203/cultura\\_digital/web2\\_primo.pdf](http://www.moodle.ufba.br/file.php/10203/cultura_digital/web2_primo.pdf)>. Acesso em: 7 jun. 2017.

RAMOS, José Mario Ortiz; BUENO, Maria Lucia. **Cultura Audiovisual e Arte Contemporânea**. 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34, 2009 (2ª edição).

RENE MAGRITTE. Disponível em: <<https://www.renemagritte.org>>. Acesso em: 13 set. 2018

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC (2008).

SAMPAIO et. al. **Tradução, Adaptação e Estudo da Validade de Construto da Scale of Ethnocultural Empathy**. In: Revista Psico, v. 43, n. 1, pp. 101-108, jan./mar. 2012. Acesso

em 20 jul. 2017. Disponível em

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/revistapsico/ojs/index.php/revistapsico/article/view/11104>>.

SANTOS, Amanda B. **Fotografias post-mortem: variações de estilos de fotografias vitorianas.** In: Revista Seminário de História da Arte ISSN 2237-1923 VOLUME 01, Nº 07, 2018. Acesso em: 7 set. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13529/8307>>.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, núm. 39, enero-junio, 2012, pp. 129-148 Universidade de Brasília Brasília, Brasil. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/3231/323127333008/>>. Acesso em: 14 ago. 2017

SIBILIA, Paula. **La intimidad como espectáculo.** Buenos Aires: Editora Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2008.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988

THE ANDY WARHOL FOUNDATION FOR THE VISUAL ARTS.

Disponível em: <<https://warholfoundation.org/>>. Acesso em: 12 set. 2018

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do Símbolo.** São Paulo: editora Unesp, 2014.

TORRES, Sofia. O uncanny na obra de Michaël Borremans. In: Artes em construção: o IX Congresso CSO'2018, Lisboa, Portugal. P. 1007 a 1020. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10216/111851>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

ZAGO, G., SILVA, A. L. **Sites de Rede Social e Economia da Atenção: Circulação e Consumo de Informações no Facebook e no Twitter.** In: Vozes & Diálogo, Consumo e circulação de bens midiáticos. Itajaí, v. 13, n. 01, jan-jun 2014, p. 6. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br//seer/index.php/vd/article/view/5305>>.

## 9. APÊNDICE I – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM O ARTISTA<sup>45</sup>

Transcrição da entrevista com Alejandro Pasquale em 26 de março 2018

Local: Atelier – Manzenares, 3108 – Buenos Aires

Me chamo Alejandro Pasquale, sou artista visual e moro em Buenos Aires, Argentina.

### **Quando você começou a pintar?**

Na realidade, desde pequeno sempre gostei de pintar, com diversos materiais. Mas a pintura, por si mesma, foi por volta dos 14 anos, como uma saída ou refúgio do que estava vivendo naquele momento. Logo depois de uns anos me reconectei com as artes plásticas e aos 26 anos encarei isso como uma profissão. Antes, quando era “amador”, era mesmo um refúgio, sem um fim especial, algo que precisava para o momento para sobreviver.

### **E o que você gostava de pintar naquela época?**

Gostava de pintar alguns personagens. Eu não tinha tela para pintar, o que eu encontrava, pintava. Bolsas, madeiras. Mas era muito efêmero, eu pintava e depois descartava. Não buscava que isso transcenderia com o tempo, buscava me extrair do tempo que eu vivia. Isso era importante e tinha uma função fantástica.

### **Especificamente sobre *Maskaras*, quando ela começou na sua vida como artista?**

*Maskaras* é como uma espécie de linguagem onde está a metáfora de libertação do imaginário, de uma consciência paralela, que não poderia ser concebida em um universo social. A máscara aparece como isso. A composição do quadro aparece como um universo paralelo que os personagens estão vivendo naquele momento. A máscara é como uma chave, uma porta. É como o frasquinho de Alice no País das Maravilhas<sup>46</sup>, um frasquinho que se bebe e que se

---

<sup>45</sup> Tradução minha sob orientação do Prof. Dr. Daniel Conte

<sup>46</sup> Nota minha: “As Aventuras de Alice no País das Maravilhas”, conhecida popularmente como Alice no País das Maravilhas (*Alice in Wonderland*) é a obra infantil mais conhecida de Charles Lutwidge Dodgson, publicada em 4 de julho de 1865. O frasco mencionado por Alejandro se refere a uma poção ingerida pela menina, que a faz encolher e se aventurar pela terra das maravilhas.

aparece em um mundo paralelo, essa é a máscara para um personagem retratado. Quando comecei a pintar as peças estava em um lugar confortável, onde me sentia cômodo. Eu me sentia autêntico com o que estava falando, estava expressando. Sempre fui autêntico e penso que muitas vezes estive influenciado por questões externas, aí me dei conta que comecei a trabalhar com algo muito forte. Não sei se pintarei essas máscaras para sempre, mas foi muito forte. É um ponto de vista a respeito do mundo.

### **Como você considera que acontece o processo criativo da série?**

Na verdade, não se trata de uma série, eu penso. É um paralelismo a respeito da minha vida, aos meus interesses, uma maneira de me encontrar no mundo. É como tentar definir a vida em séries, que são mais que nada épocas. Esse momento começa todo através de uma sensação, de uma ideia, de uma ambição. Bom, muitas vezes aparece através de plantas sagradas que consumo ou em cerimônias. Nesse momento eu entro muito dentro de mim e sou capaz de ver coisas que talvez no dia a dia não seja tão fácil chegar a este estado de sensibilidade, a este estado emocional tão pouco acessado, invadido com a postura geral da sociedade ante o mundo, ante as redes sociais, ante o trabalho. Encontro este estado e vejo o que ele representa e faço uma imagem. A partir disso, dessa necessidade, é que surge todo o resto. Depois vem o processo criativo da obra em si mesma, com um desenho que pode ser muito simples em lápis, que vou enxertando com imagens. Imagens feitas por mim, encontradas na *Internet*, em livros de botânica, em lugares distintos. O que importa é a imagem final, não importa se em pedaços, de onde vêm, se é a máscara. O que importa é que a imagem final represente algo a mais, que represente a sensação dessa consciência paralela. A partir disso uso essa composição como guia para a obra final. Não será uma cópia também, não quer dizer que aquilo que esboço seja o final, nem nada. É simplesmente uma ideia. Depois vou transformando, digerindo esse desenho, esse esboço, e todo o processo significa mais ou menos um mês, um mês e meio de trabalho, e aí se tem uma torção disso tudo, com o que estará concluído na tela.

### **E sobre as plantas sagradas? O que elas significam no seu processo criativo?**

Tomo as plantas sagradas porque acredito que a natureza é uma ferramenta fantástica. Eu não sou ateu ou sigo qualquer religião, mas creio que o budismo seja uma doutrina de vida que mais se aproxima ao que eu sinto. Há muitos artistas que trabalham durante toda a sua vida para

chegar a um estado de consciência, na qual eu chego não como fazem os monges, mas através destas ferramentas que são as plantas sagradas. Por que as tomo? Porque além de ser essa ferramenta fantástica, é essa maneira de eu conhecer a mim mesmo, não o que a sociedade quer de mim, mas o que eu mesmo me exigi para criar. É uma essência pura do que fui eu, ao nascer, para onde vou, e nesse ponto existe um trânsito, estou passando por esse mundo neste momento. Depois eu não sei o que vai acontecer. Não sei, não tenho uma noção clara do que chamamos de morte. O que sei é que nesse momento as plantas sagradas fazem com que eu me conheça muito mais, o que eu sou como essência. Não o que eu sou para a sociedade, o que sou nas redes sociais, diante da minha mãe, meu pai, meu sobrinho. Obviamente estou neste plano carnal, e a melhor forma de desabrochar isso que aprendi nessa “viagem”, a melhor forma é representar nessa pintura, é o melhor a se fazer. Há pessoas que fazem uso de substâncias para ir a uma festa e dançar, mas isso me parece um desperdício desse presente que é a natureza. A ayahuasca talvez tenha esse processo humano de manufatura, mas esse processo de cultivo, sabe, e tomar o que vem da terra, e que traz essa informação das primeiras coisas que estiveram aqui na Terra há milhões de anos, e que trazem essa genética, uma genética com toda essa informação, e são seres que se espalham pela Terra em quilômetros e depois saem, isso me parece que é muito incrível. Eu sempre gostei das plantas, e obviamente como seres a parte dos seres humanos e pensar nisso, que podemos nos mimetizar em uma única consciência, que se transforma em uma linguagem. Não uma linguagem, mas sensações, são movimentos energéticos. É uma ferramenta muito valiosa, a planta sagrada. E é preciso uma capacidade para se entregar a isso, a esse sentimento. Isso porque às vezes é uma sensação muito forte, como perder a corporalidade, por exemplo. Não para ter uma viagemzinha rica, o que me parece super válido também, compartilhar com amor, valorizar o que essas plantas te mostram, o que é mágico. Valorizar isso é muito bom. Entre você e eu não há somente ar, há moléculas, há energia, há sol, há um monte de coisas, sabe? E tudo isso as plantas sagradas podem te mostrar. Mas antes de um Alejandro Pasquale como artista há um Alejandro Pasquale que vive nesse mundo, que ama este mundo e valoriza muitas coisas deste mundo: o som dos passarinhos, o som das horas na Igreja. Desde pequeno sempre me encantaram as flores nascendo na primavera se depois secando. Então posso dizer, as plantas sagradas não são para todos. Mas não é uma droga, não é cocaína, não é químico. Meus quadros são processos de um estado de consciência. Uma droga você não cultiva com amor em sua casa, então isso não é uma droga. É um processo de vida, um processo da planta, um conhecimento próprio, um conhecimento do trabalho. Há pessoas que não conseguem sentir isso, então não chegam perto dessas plantas, porque sabem

que a farão mal. Mas se você toma não pode lutar contra esse efeito, porque se você ingere algo e obviamente terá um efeito. E o melhor que pode fazer é enfrentar isso, acompanhar esse efeito e, já que está tendo acesso a essa ferramenta de acessar a sua consciência, que demonstre o que tem a mostrar. E se você se deparar com algo que lhe incomode demais, que saia para um lugar mais luminoso. Há pessoas que creem no Espírito Santo, e eu acredito no espírito da natureza.

**Algumas produções trazem pássaros, outros trazem passagens da sua infância na Patagônia... ao colocar isso nas suas artes, que papel têm as memórias e as suas próprias experiências vividas? De onde você busca isso?**

Sabe quando você está fazendo uma imitação de um artista que você viu em um *.tumblr* ou um desenhador gráfico que trabalha para as necessidades de uma pessoa? Se você está trabalhando com algo interno você está em tudo. É raro que um artista não coloque em sua própria obra sua vida. Pode estar nas montanhas por onde vivi, na natureza daqui de Buenos Aires, nas plantas que consumo para ter estes estados de consciência alterados ou paralelos. Está em tudo. Talvez não na fisionomia das personagens. Não sou só eu representado: talvez uma mulher, ou porque sou um “eu feminino”, é um monte de coisas que surgem assim. Claramente eu vivi nas montanhas e em lugares cercados pela natureza, e eu busco isso constantemente. Minha casa está cercada de natureza, de plantas. Meus mundos mental e físico são assim. E sobre isso, algumas pessoas chamam uma imagem minha de obra, e outros chamam de quadro. Eu creio que obra é algo mais estático, que vai crescendo ao longo do tempo e cada peça se transforma em uma parte dessa obra. Cada pintura é uma peça dessa obra. Na vida de uma pessoa que não pinta, sua vida é sua obra. Obra é um conceito, e as peças são materialidades. A obra é uma construção constante.

**Existe uma narrativa que conecta os seus quadros? Ou são momentos avulsos?**

As pinturas são momentos, sentimentos ou passagens da minha vida. São vividos ou estão na minha consciência. Estou (estamos) como passageiros nessa nave, nesse mundo, nessa vida. Isso já é um fio conector entre minhas peças. E quando estão reunidas na mesma obra, são a minha vida, claramente. É só perceber os meus primeiros trabalhos, os interesses que eu tinha naquele momento, em que momento da vida eu estava, inclusive em relação à minha



maturidade. E agora, em que momento da minha maturidade estou nesse momento, pessoal, emocional, profissional. Minha técnica vai crescendo – ou decrescendo – no caso. Sabe quando há um jogo entre bebês, quando põem as máscaras, e brincam que são algo? Eu brincava disso com meus primos na mata, éramos selvagens. E isso é parte de um jogo. É um universo paralelo que vai se gerando.

**Você disse que se inspira em um livro que ganhou quando criança para os formatos das máscaras que são colocadas nas imagens. Fale um pouco sobre isso.**

A primeira máscara aparece em “Un Otoño Luz”, que não vem a partir desse livro. Depois vieram as inspirações nesse livro. A máscara é isso, a liberação do imaginário, é a representação das plantas sagradas. Esse livro ganhei quando fiz aniversário de seis ou sete anos, não lembro muito bem. Uma amiga da minha tia veio e tinha feito máscaras para mim e para meus amigos que estavam convidados para essa festa de aniversário. Muitos anos depois, já fazendo os meus trabalhos de pinturas, aparece esse livro na minha vida. O mesmo livro que essa mulher havia usado para fazer essas máscaras, uns 20 anos atrás, ou mais, 30 anos atrás. Achei fantástico. Obviamente me serviu enquanto imagens, enquanto realização de um conceito mais forte, de uma narrativa muito mais forte. E sabe, eu tenho uma recordação muito forte desse aniversário, está vívido na minha memória. A máscara é mesmo um monte de coisas. E ela está associada a passagens, rituais, liberações, no contato com outros mundos. Nas tribos ancestrais as máscaras tinham uma representação muito forte. Na nossa vida, nós temos uma consciência mais pura e vamos fazendo um mascaramento: nossas máscaras no trabalho, nossas máscaras como pais, como parceiros. Não quer dizer que seja uma hipocrisia essa máscara. A máscara as vezes tem essa conotação de mentira, mas não é uma mentira. Há também as máscaras associadas à mentira, claro, mas outras máscaras podem não ser uma mentira. Mas ela pode encerrar o inconsciente. E as máscaras podem ser nossas vestimentas, nossos posicionamentos. Obviamente que você não irá se comportar da mesma forma com seu parceiro e com seu companheiro de trabalho. Estamos vivendo em uma sociedade. O importante é saber que temos um estoque de máscaras distintas e devemos usá-las corretamente. É preciso só saber em que momento usar cada máscara, cada linguagem, ou mesmo cada planta. Saber usá-la.

**E sobre o seu sobrinho, D\*. Que papel tem ele nesse processo criativo e curativo da pintura? Como ele aparece?**

Foi muito especial a relação que tive com ele. Não esperava em ter uma relação assim com um sobrinho. O último dia que vi ele foi em seu aniversário de um ano. Ele se apegou a mim e não me largou, não foi com outra pessoa. Nos botamos a caminhar, fazia apenas uma semana que ele estava caminhando. Fomos caminhar no campo, vimos o entardecer e empinamos uma pipa. Fizemos tudo. Vivemos toda uma vida nesta tarde. Lembro-me que voltei desse aniversário ainda mais apaixonado por ele, falava com todos os meus amigos sobre ele no *WhatsApp*. Foi fantástico e uma parte da minha vida e vai fazer parte das minhas recordações durante toda a minha vida. Eu já estava trabalhando em minhas peças, era um processo da minha obra plástica. Ele aparece muito na pintura “Equilíbrio”, sou eu com eles (D\* e o irmão M\*, gêmeos bivitelinos). Essa pintura representa que estou segurando ambos com firmeza, mas com certa dor, e eu sei que eles voam. Pássaros voam. Podem pousar no galho, podem voar. E a verdade é que D\* se foi deste mundo muito cedo. De certa forma eu representei a lua, as estrelas, sempre fui muito ligado a isso. A lua tem a ver com o céu. Estive triste durante muito tempo, foi um momento feio. A pintura serviu para me curar. Meu sobrinho já não está nessa forma (humana), mas passou a ser outras coisas. Passou a ser pintura, a ser recordação, canções que me coloco a escutar.

**Antes de “Universo Paralelo”, você tinha outros tipos de desenhos, mais ligados à observação do cotidiano. O que aconteceu com D\* foi uma linha divisória? Como aconteceu essa transição?**

Eu trabalhava mirando as crianças, as outras pessoas. Era muita observação. Uma observação externa. E quando aconteceu tudo isso passou a ser uma observação para dentro. São duas formas de trabalhar. É como fazer uma paisagem, só que interna. Creio que esse seja o paralelo, uma observação interna para dentro. Fazer observações de mim mesmo. Mostrar um pouco mais quem sou eu, o que eu sinto. Nesse momento eu passei a ser o protagonista da obra e não uma terceira pessoa. Quando aconteceu isso (morte do sobrinho) houve um giro muito grande, um giro de imagem, um giro de muitas coisas. Você pode se autoflagelar por coisas que passaram ou transformar isso em algo positivo. Não sei. O corpinho de D\* foi enterrado em um

parque, em um caixão. São formas de ver a vida, o mundo, as coisas que nos passam. Eu posso encarar isso como algo horrível que me passou, ou posso aprender com isso. Eu trato de aprender. Nem sempre posso aprender, não sou um “iluminado”.

**Sobre a evolução do seu trabalho, há algum tempo você retratava mais máscaras e, agora, são plantas cobrindo os rostos. Por que isso?**

As máscaras e as plantas acabam tendo o mesmo significado. O que mudou foi a representação. Até pouco tempo atrás eu estava pintando mais coisas internas, coisas que diziam respeito aos meus sentimentos. Agora estou saindo um pouco disso, na verdade as máscaras estão se fundindo com a natureza, uma comunhão. É como se você construísse um edifício e vão crescendo plantas ao redor dele, e ele acaba se tornando a própria natureza. Agora estou falando de uma essência mais pura, de onde eu venho, é muito mais espiritual. Não se trata mais de sofrimento e alegria, agora é outra questão. Não poderia estar falando de plantas sagradas se estou falando de D\*, porque com D\* tinha uma relação como tio, como filho, enfim, é uma relação construída com os anos, agora estou falando de outro ponto, talvez. Isso está variando. Mas é porque está variando a minha pessoa, não? Já não sofro, já não fico lidando com esse sentimento e chorando. Esse sentimento triste não está mais presente o tempo todo. Obviamente eu gostaria de ter D\* comigo, e jogar com ele, abraçá-lo. Mas ok, está tudo em processo, e bom, são coisas que passam, me deu um empurrão para fazer uma obra, mas talvez eu pudesse ter trabalhado a partir disso. Não porque não poderia, pensando nos meus clientes, não. Na verdade, não penso nos meus clientes quando trabalho. Penso realmente no que se passa em mim.

**É possível dizer que seu trabalho é como se fosse um diário seu?**

Sim, totalmente. Eu não escrevo, pinto diretamente. Há pessoas que vão ao psicólogo, talvez. Eu falo com meus amigos, ou com meu namorado, ou com o que se passa na tela. Não sei, creio na psicologia, mas não creio nos psicólogos. Me parece mais válido, por exemplo, através das plantas você fazer uma revisão interna, um autoconhecimento. Há muitas pessoas que podem ser ajudadas por um psicólogo, no meu caso já não sei se seria possível. Não poderia dedicar o tempo e o dinheiro que as pessoas dedicam a um psicólogo. E as plantas me proporcionam essas imagens e mais, que me proporcionam um efeito maravilhoso também. Passear por lugares que você nunca viu, é uma ferramenta fantástica.

### **Como é o seu dia no atelier?**

A primeira coisa que faço é um mate, e depois coloco uma música. Preparo tudo e me coloco a pintar, e aí o dia passa. Por vezes vou ao terraço e fico observando quem passa. Pinto por horas e sigo pintando. Talvez traga um amigo para trabalhar no atelier e... sigo pintando. Mas é um trabalho como qualquer outro. Alguns artistas são associados como hippies, mas eu não. Talvez um hippie moderno, não sei. O conceito que se tem de um hippie original é diferente do que se tem agora. Mas enfim, quando não estou trabalhando com um pincel na mão estou trabalhando na minha cabeça.

### **Por fim, quais são os artistas que lhe inspiram?**

Um artista que me inspirou muito foi Rousseau. Eu extraio coisas do trabalho dele para utilizar em minhas pinturas. Uma vez estive em Berlim, vi em um museu uma obra dele, e nunca entendi como vivendo em uma cidade da França pintava tantas paisagens do sudoeste asiático, e havia essa dualidade em sua obra. Além disso eu sabia que ele era aduaneiro, e também artista, tinha esse trabalho formal. E me parece que ele nunca saiu de sua cidade, e com sua cabeça e sem *internet*, fazia essas viagens e pintava todos esses lugares. E me fascinou essa sua cabeça e sua imaginação. É como se houvesse um paralelismo da minha vida com a dele, porque tenho esse trabalho formal (editar fotos e vídeos) e fazer minhas pinturas, são duas caras da mesma moeda, com a mesma pessoa. Há muitos outros artistas que entram e saem das minhas inspirações, como Goya, Magritte, claramente. Depois outros que me parecem charmosos tecnicamente, como Dalí. Mas a verdade é que a obra de Dalí não me encanta. É uma obra também que trata dos sonhos, do inconsciente paralelo, mas é muito técnico. Rousseau e Magritte já têm essa imagem muito mais crua, uma técnica mais crua, muito mais humana.

### **Em qual gênero de arte seu trabalho mais se aproxima? Um realismo? Um surrealismo?**

Acho que existem duas formas, conceitualmente e tecnicamente. Conceitualmente talvez é um realismo mágico, um realismo paralelo. E tecnicamente pode ser algo realista, porque é possível identificar claramente com a técnica, com a imagem, o que representa isso. São plantas, uma

máscara de plantas, é uma pessoa, as cores são realistas. Mas a técnica é algo de quadro a quadro, me parece mais uma questão conceitual, um realismo mágico, um universo paralelo.

10. APÊNDICE II – REPRODUÇÃO DO MANIFESTO FUTURISTA  
DOCUMENTO ASSINADO POR FILIPO MARINETTI

TÍTULO ORIGINAL: LO SPLENDORE GEOMETRICO E MECCANICO E LA  
SENSIBILITÀ NUMERICA (1914)

Ba. 1804 4° 2      Rav. N. 5. 118/198

# Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica

**LACERBA**  
Giornale Futurista  
Via Nazionale, 25  
FIRENZE  
Abbon. annuo L. 4.-

## Manifesto futurista

BIBLIOTECA ROSSITTO  
20  
Dr. Prof.  
GAETANO

GALLERIA PERMANENTE FUTURISTA  
Via Tritone, 125  
ROMA  
Ingresso: 60 cent.

Noi sbrigammo già il funerale grottesco della Bellezza passatista (romantica, simbolista e decadente) che aveva per elementi essenziali il ricordo, la nostalgia, la nebbia di leggenda prodotta dalle distanze di tempo, il fascino esotico prodotto dalle distanze di spazio, il pittoresco, l'impreciso, l'agreste, la solitudine selvaggia, il disordine multicolore, la penombra crepuscolare, la corrosione, il logorio, le sudicie tracce degli anni, lo sgretolarsi delle rovine, la muffa, il sapore della putrefazione, il pessimismo, la tisi, il suicidio, le civetterie dell'agonia, l'estetica dell'insuccesso, l'adorazione della morte.

Dal caos delle nuove sensibilità contraddittorie, nasce oggi una nuova bellezza che, noi Futuristi, sostituiamo alla prima, e che io chiamo **Splendore geometrico e meccanico**.

Questo ha per elementi essenziali: l'igienico oblio, la speranza, il desiderio, la forza imbrigliata, la velocità, la luce, la volontà, l'ordine, la disciplina, il metodo; il senso della grande città; l'ottimismo aggressivo che risulta dal culto dei muscoli e dello sport; l'immaginazione senza fili, l'ubiquità, il laconismo e la simultaneità che derivano dal turismo, dall'affarismo e dal giornalismo; la passione per il successo, il nuovissimo istinto del record, l'entusiastica imitazione dell'elettricità e della macchina; la concisione essenziale e la sintesi; la precisione felice degli ingranaggi e dei pensieri bene oliati; la concorrenza di energie convergenti in una sola traiettoria vittoriosa.

I miei sensi futuristi percepirono per la prima volta questo splendore geometrico sul ponte di una dreadnought. Le velocità della nave, le distanze dei tiri fissate dall'alto del cassero nella ventilazione fresca delle probabilità guerresche, la vitalità strana degli ordini trasmessi dall'ammiraglio e subitamente divenuti autonomi, non più umani, attraverso i capricci, le impazienze e le malattie dell'acciaio e del rame: tutto ciò irradiava splendore geometrico e meccanico. Sentii l'iniziativa lirica dell'elettricità correre attraverso il blindaggio delle torri quaduple, scendere per tubi blindati fino alla santabarbara, traendone gli obici fino alle culatte, fino alle volate emergenti. Mira in altezza, in direzione, alzo, fiamma, rinculo automatico, slancio personalissimo del proiettile, urto, sconquasso, odore di uova fradice, gas mefitici, ruggine, ammoniaca, ecc. Questo nuovo dramma pieno d'imprevisto futurista e di splendore geometrico, è per noi centomila volte più interessante della psicologia dell'uomo, con le sue combinazioni limitatissime.

Le grandi collettività umane, maree di faccie e di braccia urlanti, possono talvolta darci una leggiera emozione. Ad esse, noi preferiamo la grande solidarietà dei motori preoccupati, zelanti e ordinati. Nulla è più bello di una grande centrale elettrica ronzante, che contiene la pressione idraulica di una catena di monti e la forza elettrica di un vasto orizzonte, sintetizzate nei quadri marmorei di distribuzione, irti di contatori, di tastiere e di commutatori lucenti. Questi quadri sono i nostri soli modelli in poesia. Abbiamo come precursori i ginnasti e gli equilibristi, che realizzano

negli sviluppi, nei riposi e nelle cadenze delle loro muscolature quella perfezione scintillante d'ingranaggi precisi, e quello splendore geometrico che noi vogliamo raggiungere in poesia colle parole in libertà.

1. — Noi distruggiamo sistematicamente l'*Io* letterario perchè si sparpagli nella vibrazione universale, e giungiamo ad esprimere l'infinitamente piccolo e le agitazioni molecolari. Es.: Fulmineo agitarsi di molecole nel buco prodotto da un obice (ultima parte di FORTE CHEITAM-TÉPÉ, nel mio ZANG TUMB TUMB). La poesia delle forze cosmiche soppianta così la poesia dell'umano.

**Vengono abolite le antiche proporzioni** (romantiche, sentimentali e cristiane) **del racconto**, secondo le quali un ferito in battaglia aveva una importanza esageratissima in confronto degli strumenti di distruzione, delle posizioni strategiche e delle condizioni atmosferiche. Nel mio poema ZANG TUMB TUMB, io descrivo la fucilazione di un traditore bulgaro con poche parole in libertà, mentre prolungo una discussione di due generali turchi sulle distanze di tiro e sui cannoni avversari. Notai infatti nella batteria De Suni, a Sidi-Messri, nell'ottobre 1911, come la volata lucente e aggressiva di un cannone arroventato dal sole e dal fuoco accelerato renda quasi trascurabile lo spettacolo della carne umana straziata o morente.

2. — Ho più volte dimostrato come il sostantivo, sciupato dai molteplici contatti o dal peso degli aggettivi parnassiani e decadenti, riacquisti il suo assoluto valore e la sua forza espressiva quando vien denudato e isolato. Fra i sostantivi nudi, io distinguo il **sostantivo elementare** e il **sostantivo sintesi-moto** (o nodo di sostantivi). Questa distinzione non assoluta, risulta da intuizioni quasi inafferrabili. Secondo un'analogia elastica e comprensiva, vedo ogni sostantivo come un vagone o come una cinghia messa in moto dal verbo all'infinito.

3. — Salvo bisogni di contrasti o di mutamento di ritmi, i diversi modi e tempi del verbo devono essere aboliti poichè essi fanno del verbo una ruota sgangherata di diligenza che si adatta alle scabrosità delle strade di campagna, ma non può girare velocemente su una strada liscia. **Il verbo all'infinito, invece, è il moto stesso del nuovo lirismo**, avendo la scorrevolezza di una ruota di treno, o di un'elica d'aeroplano.

I diversi modi e tempi del verbo esprimono un pessimismo prudente e rassicurante, un egotismo ristretto, episodico, accidentale, un alto e basso di forza e di stanchezza, di desiderio e di delusione, delle soste, insomma, nello slancio della speranza e della volontà. Il verbo all'infinito esprime l'ottimismo stesso, la generosità assoluta e la follia del Divenire. Quando io dico: *correre*, qual'è il soggetto di questo verbo? Tutti e tutto: cioè irradiazione universale della vita che corre e di cui siamo una particella cosciente. Es.: Finale del *Salone d'albergo* del parolibero Folgore. Il verbo all'infinito è la passione dell'*io* che si abbandona al divenire del *tutto*, la continuità eroica, disinteressata dello sforzo e della gioia di agire. Verbo all'infinito = divinità dell'azione.

4. — Mediante uno o più aggettivi isolati tra parentesi o messi a fianco delle parole in libertà dietro una riga perpendicolare (in chiave), si possono dare le diverse atmosfere del racconto e i toni che lo governano. **Questi aggettivi-atmosfera o aggettivi-tono non possono essere sostituiti da sostantivi**. Sono convinzioni intuitive difficilmente dimostrabili. Credo però che isolando p. es. il sostantivo *ferocia* (o mettendolo in chiave, in una descrizione di strage) si otterrà uno stato d'animo di ferocia fermo e chiuso in un profilo netto. Mentre, se io pongo tra parentesi o in chiave l'aggettivo *feroce*, ne faccio un aggettivo-atmosfera o aggettivo-tono, che avvolgerà tutta la descrizione della strage senza arrestare la corrente delle parole in libertà.

5. — Malgrado le più abili deformazioni, il periodo sintattico conteneva sempre una pro-

spettiva scientifica e fotografica assolutamente contraria ai diritti della emozione. **Colle parole in libertà questa prospettiva fotografica viene distrutta** e si giunge naturalmente alla multiforme prospettiva emozionale. (Es: *Uomo -|- montagna -|- vallata* del parolibero Boccioni).

**6.** — Colle parole in libertà, noi formiamo talvolta delle **tavole sinottiche di valori lirici**, che ci permettono di seguire leggendo contemporaneamente molte correnti di sensazioni incrociate o parallele. Queste tavole sinottiche non devono essere uno scopo, ma un mezzo per aumentare la forza espressiva del lirismo. Bisogna dunque evitare ogni preoccupazione pittorica, non compiacendosi in giochi di linee, nè in curiose sproporzioni tipografiche.

Tutto ciò che nelle parole in libertà non concorre ad esprimere col nuovissimo splendore geometrico-meccanico la sfuggente e misteriosa sensibilità futurista, deve essere risolutamente bandito. Il parolibero Cangiullo, in « *Fumatori II<sup>a</sup>* », fu felicissimo nel dare con questa **analogia di-**

**segnata:** **FUMARE** le lunghe e monotone fantasticherie e l'espandersi della noia-fumo di un lungo viaggio in treno.

Le parole in libertà, in questo sforzo continuo di esprimere colla massima forza e la massima profondità, si trasformano naturalmente in **auto-illustrazioni**, mediante l'ortografia e tipografia libere espressive, le tavole sinottiche di valori lirici e le analogie disegnate. (Es.: Il pallone disegnato tipograficamente nel mio ZANG TUMB TUMB). Appena questa maggiore espressione è raggiunta, le parole in libertà ritornano al loro fluire normale. Le tavole sinottiche di valori sono inoltre la base della critica in parole in libertà. (Es.: « *Bilancio 1910-1914* » del parolibero Carrà).

**7.** — **L'ortografia e la tipografia libere espressive servono inoltre ad esprimere la mimica facciale e la gesticolazione del narratore.**

Così le parole in libertà giungono ad utilizzare (rendendola completamente) quella parte di esuberanza comunicativa e di genialità epidermica che è una delle caratteristiche delle razze meridionali. Questa energia d'accento, di voce e di mimica che finora si rivelava soltanto in tenori commoventi e in conversatori brillanti, trova la sua espressione naturale nelle sproporzioni dei caratteri tipografici che riproducono le smorfie del viso e la forza scultoria e cesellante dei gesti. Le parole in libertà diventano così il prolungamento lirico e trasfigurato del nostro magnetismo animale.

**8.** — Il nostro amore crescente per la materia, la volontà di penetrarla e di conoscere le sue vibrazioni, la simpatia fisica che ci lega ai motori, ci spingono all'**uso dell'onomatopea**.

Il rumore, essendo il risultato dello strofinamento o dell'urto di solidi, liquidi o gas in velocità, l'onomatopea, che riproduce il rumore, è necessariamente uno degli elementi più dinamici della poesia. Come tale l'onomatopea può sostituire il verbo all'infinito, specialmente se viene opposta ad una o più altre onomatopee. (Es.: l'onomatopea *tatatata* delle mitragliatrici, opposta all'*urrrrrraaaah* dei Turchi, nel finale del capitolo « PONTE », del mio ZANG TUMB TUMB).

La brevità delle onomatopee permette in questo caso di dare degli agilissimi intrecci di ritmi diversi. Questi perderebbero parte della loro velocità se fossero espressi più astrattamente, con maggior sviluppo, cioè senza il tramite delle onomatopee. Vi sono diversi tipi di onomatopee:

**a) Onomatopea diretta imitativa elementare realistica**, che serve ad arricchire di realtà brutale il lirismo, e gl'impedisce di diventare troppo astratto o troppo *artistico*. (Es.: *pic pac pum*, fucileria). Nel mio « CONTRABBANDO DI GUERRA », in ZANG TUMB TUMB, l'onomatopea stridente *ssiiiii* dà il fischio di un rimorchiatore sulla Mosa ed è seguita dall'onomatopea velata *ffiiiii fiiiii*, eco dell'altra riva. Le due onomatopee mi hanno evitato di descrivere la larghezza del fiume, che viene così definita dal contrasto delle due consonanti *s* ed *f*.

**b) Onomatopea indiretta complessa e analogica.** Es.: nel mio poema



« DUNE » l'onomatopea *dum-dum-dum-dum* esprime il rumore rotativo del sole africano e il peso arancione del cielo, creando un rapporto tra sensazioni di peso, calore, colore, odore e rumore. Altro esempio: l'onomatopea *stridionla stridionla stridionlaire* che si ripete nel primo canto del mio poema epico LA CONQUÊTE DES ETOILES forma un'analogia fra lo stridore di grandi spade e l'agitarsi rabbioso delle onde, prima di una grande battaglia di acque in tempesta.

**c) Onomatopea astratta**, espressione rumorosa e incosciente dei moti più complessi e misteriosi della nostra sensibilità. (Es.: nel mio poema « DUNE », l'onomatopea astratta *ran ran ran* non corrisponde a nessun rumore della natura o del macchinismo, ma esprime uno stato d'animo).

**d) Accordo onomatopeico psichico**, cioè fusione di 2 o 3 onomatopee astratte.

**9.** — L'amore della precisione e della brevità essenziale mi ha dato naturalmente il gusto dei numeri, che vivono e respirano sulla carta come esseri vivi nella nostra nuova **sensibilità numerica**. Es.: invece di dire, come qualsiasi scrittore tradizionale: « *un vasto e profondo rintocco di campana* » (notazione imprecisa e perciò inefficace), oppure, come un contadino intelligente: « *questa campana si può udire dal villaggio tale o tal'altro* » (notazione più precisa ed efficace), io afferro con precisione intuitiva la potenza del rimbombo, e ne determino l'ampiezza, dicendo: « *campana rintocco ampiezza 20 kmq.* ». Io do così tutto un orizzonte vibrante e una quantità di esseri lontani che tendono l'orecchio al medesimo suono di campana. Esco dall'impreciso, dal banale, e m'impadronisco della realtà con un atto volitivo che soggioga e deforma originalmente la vibrazione stessa del metallo.

I segni matematici  $+$   $-$   $\times$   $=$  servono a ottenere delle meravigliose sintesi e concorrono, colla loro semplicità astratta d'ingranaggi anonimi a dare lo splendore geometrico e meccanico. Per esempio, sarebbe stata necessaria almeno un'intera pagina di descrizione, per dare questo vastissimo e complicato orizzonte di battaglia, che ha trovato invece questa equazione lirica definitiva: « *orizzonte = trivello acutissimo del sole  $+$  5 ombre triangolari (1 km. di lato)  $+$  3 losanghe di luce rosea  $+$  5 frammenti di colline  $+$  30 colonne di fumo  $+$  23 vampe* ».

Io impiego l'*x*, per indicare le soste interrogative del pensiero. Elimino così il punto interrogativo, che localizzava troppo arbitrariamente su un punto solo della coscienza la sua atmosfera di dubitazione. Coll'*x* matematico, la sospensione dubitativa si spande ad un tratto sull'intera agglomerazione di parole in libertà.

Sempre intuitivamente, io introduco tra le parole in libertà dei numeri che non hanno significato nè valore diretto, ma che (indirizzandosi fonicamente e otticamente alla sensibilità numerica) esprimono le varie intensità trascendentali della materia e le rispondenze incontrollabili della sensibilità.

Io creo dei veri teoremi o delle equazioni liriche, introducendo dei numeri intuitivamente scelti e disposti nel centro stesso di una parola con una certa quantità di  $+$   $-$   $\times$   $=$ , io do gli spessori, il rilievo, i volumi delle cose che la parola deve esprimere. La disposizione  $+$   $-$   $+$   $-$   $+$   $+$   $\times$  serve a dare, per es. i cambiamenti e l'acceleramento di velocità di un automobile. La disposizione  $+$   $+$   $+$   $+$   $+$  serve a dare l'affastellamento di sensazioni eguali. (Es.: « *odore fecale della dissenteria  $+$  puzzo melato dei sudori della peste  $+$  tanfo ammoniacale ecc.*, nel « TRENO DI SOLDATI AMMALATI » del mio ZANG TUMB TUMB).

Così al « *ciel antérieur où fleurit la beauté* » di Mallarmé, noi sostituiamo lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica nelle parole in libertà.

F. T. Marinetti.

MILANO, 18 Marzo 1914.

418230

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO

STAB. TIP. SAREGGIA - MILANO VIKOSPRALLO 3