

Nu Atlas



Rodrigo D'Alcântara



 **UnB** | UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
GRADUAÇÃO EM ARTES PLÁSTICAS

○

Nu Atlas

Rodrigo de Alcântara Barros Bueno

Monografia apresentada ao Curso de Graduação
em Artes Plásticas da Universidade de Brasília,
como requisito para obtenção do Grau de Bacharel
em Artes Plásticas.

Orientador: Prof(a). Dr.(a) Karina e Silva Dias

Brasília, DF
2015

Sincronias Planetárias

Sou grato à minha mãe, Regina Célia, que desde cedo me incentivou à criação artística, a ser eu mesmo, a ser curioso e persistente. Obrigado por entregar tanto amor e confiança a mim. Ao meu irmão Huggo que sendo meu vizinho constelar mais antigo sempre me auxiliou a ser criança da melhor maneira possível, sendo o primeiro a me mostrar o significado de amizade. A meu pai Luiz, pelos caminhos traçados para que hoje aqui esteja. Juju por ser minha irmã por escolha.

Aos meus avós Jurema e Abílio, pelo ninho de conforto e intercâmbio constantes. Aos meus tios e primos Rosana, Orlando, Mayte e Ricardo por estarem para mim sempre quando preciso e pelo amor constate. Às maravilhosas Thaís, Tath e Rosângela pela força feminina inspiradora.

A minha querida orientadora Karina Dias, pela rápida confiabilidade e traquejo com minha pesquisa. Obrigado pelas recomendações mais precisas e valiosas que eu poderia ter. Sua bagagem intelectual estonteante é inspiração, sempre acompanhada de leveza e bom humor!

A todos os amigos, esporádicos e constantes, que de alguma forma me incentivaram neste trajeto artístico. Às minhas amigas incriveis Bia e Dani, minha base amistosa, que todo o tempo compartilharam emoções, vivências, paciência e motivação para que eu continuasse. A Elder Rocha pelas críticas tão construtivas, receptividade ímpar e carinho. Ralph Gehre por ser tão aberto à ensinância e amável com as palavras. Hermano Luz pelo companheirismo

artístico. Tauan Gon pelas conversas sobre processos da vida e da arte. Cinara Barbosa pela amizade e conselhos extra universidade. Virgílio Neto por todo o auxílio com o design e diagramação da monografia. Gê Orthof pelas falas, incômodos e discussões produtivas. Matias Monteiro por ter me recomendado Karina Dias como artista referente à minha pesquisa. Por fim a todos os entes queridos e pessoas que me apoiaram em minha construção, na concepção deste e de outros projetos e como inspiração artística: Camila Ligabue, Camila Antunes, Renata Azambuja, Dalton Camargos, Mathilde Moestrup, Hannah Reardon, Lina Wilchez, Nina Krogh, Ana Flávia Silvestre, Derik Sorato, Talitha Perfeito, Amanda Apen, David Almeida, Annima de Mattos, Nina Trindade, Cecília Mori, Iris Helena, Nina Orthof, Tatiana Fernández, Yuri Stemler, entre vários outros que já estão e os que ainda virão.

Resumo

Esta monografia faz uma análise inicial de como o trabalho prático desenvolvido durante a jornada acadêmica refletiu na produção final da série de desenhos e pinturas Nu Atlas. Ao decorrer do corpo textual, são mostradas as diversas facetas temáticas, processuais, poéticas e estéticas que estão contidas na pesquisa. Para tanto, são elencadas algumas obras de artistas e textos de pensadores da arte que convirjam para o pensamento do que concerne ao sideral, ao cosmos, ao íntimo, à paisagem, entre outros, e suas implicações. Artistas de vários períodos da arte são eleitos para agregarem aos núcleos de pesquisa desse atlas, expondo ao leitor referências e paralelos traçados entre eles e a pesquisa monográfica. Os núcleos dissertativos que são gerados levam sempre em conta a pertinência da parte prática vinculada à escrita. Nu Atlas nada mais é que, como infere-se de sua etimologia, um atlas despido, aberto, que explora a relação da nudez no traço dos indivíduos masculinos face ao universo, que por sua vez parte ora das colagens, no caso dos desenhos e ora pelas camadas de cor no caso das pinturas nu atlantes.

Palavras-chave: 1. Arte contemporânea; 2. Paisagem; 3. Corporalidade; 4. Cosmos; 5. Íntimo; 6. Cadente; 7. Contemplação.

Abstract

This monograph does an initial analysis of how the practical work developed during the academic journey reflected on the final production of the draws and paintings series entitled Nu Atlas. In the course of the textual body, some facets such as the themes, the process, the poetic and the aesthetic are presented as part of the research content. Therefore some artists and art theorists, are chosen as they converge to the thoughts related to the sidereal, the cosmos, the intimate, the landscape, among others and their implications. Artists coming from multiple historical times are selected, making parallels to the cores of this atlas research in order to situate the reader on the references and compatibilities that belong to each other. The dissertation-related's cores generated here always take into account the pertinence of the practical axis linked to the writing. Nu Atlas as inferred of its etymology (in Portuguese "nu" means "naked"), is nothing more than an opened and bared atlas, which explores the relation between the nudity in the trace of the masculine bodies, facing the universe; which is explored by the collages, in the case of the drawings and by the layers of paint in the case of the "nu" atlantes paintings.

Key-words: 1. Contemporary Art; 2. Landscape; 3. Corporeality; 4. Cosmos; 5. Intimacy; 6. Downfall; 7. Contemplation

Índice de imagens

[O Corpo (e o Masculino)]

- 82** 1. Paul Cézanne. *O Banhista*, 1885-87. 38.2 x 50 cm.
Museu de Arte Moderna. Nova Iorque, EUA.
- 83** 2. Paul Cézanne. *Os Banhistas*, 1881. 54.2 x 66.5 cm.
Museu do Hermitage, São Pitesburgo, Rússia.
- 85** 3. Auguste Rodin. *Adão*, 1,97x76x77cm. 1880-81.
Escultura em bronze. Museu Rodin, Paris, França.
- 85** 4. Auguste Rodin. *L'homme qui tombe*, 58,4 x 42,5 x 32,4 cm,
1882. Escultura em bronze. Museu Metropolitano.

[A Queda]

- 88** 5. Carlo Saraceni. *A Queda de Ícaro*, 1600. Óleo sobre tela.
Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles.
- 90** 6. Michelangelo. *Pietà*, 1497-1499. Mármore. 174 x 195 x 69 cm.
Basílica de São Pedro, Vaticano.
- 90** 7. Gian Lorenzo Bernini. *O Êxtase de Santa Teresa*,
1647-1652. Mármore. Dimensão variável. Basílica de Santa
Maria da Vitória, Roma.

92 8. Antony Gormley. Still Falling, 1985. Talhado em pedra
The Circle of Stones, Portland, EUA.

93 9. Antony Gormley. Critical Mass II, 1985. Instalação de
esculturas em bronze e cabos de aço. Dimensão variável.

[A Pintura]

119 10. Leonardo da Vinci. *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant
avec un agneau*, 1503 – 1519. Óleo sobre madeira. 1,68 x 1,30 m.

121 11. Joachim Patinir. *São Jerônimo em uma Paisagem Rochosa*,
1515-1524. 36.2 x 34.3 cm National Gallery, Londres.

122 12. Neil Raitt. *Alpine*, 2013. Óleo sobre tela. 240 x 180 cm.

[O Atlas]

125 13. Artista desconhecido. *Atlas Farnese*, c. Segundo séc. AC.
Museu Arqueológico Nacional, Naples.

132 14. Aby Warburg. *Atlas Mnemósine* (detalhe), 1928.
Zur Sonne (Mithras).

133 15. Gerhard Richter. *Atlas* (detalhe), 1962. Fotos de jornal.
51.7 cm x 66.7 cm. Munique, Alemanha.

Sumário

| | |
|--|-----|
| Introdução | 15 |
| Acervo 1: Lapso | 19 |
| O Lapso (Período de intervalo processual) | 47 |
| Acervo 2: Desenho Nu Atlas | 53 |
| O Corpo (e o Masculino) (Apontamentos sobre os desenhos de corpos homoeróticos) | 81 |
| A Queda (Corpos cadentes e o desejo por trás da queda) | 87 |
| O Devaneio (Indagações sobre a imensidão e o íntimo) | 95 |
| O Cosmos (Pertinência do sideral e do alhures) | 99 |
| Acervo 3: Pintura Nu Atlas | 105 |
| A Luneta (A janela como instrumento da visão) | 113 |
| A Pintura (A parte prática pictórica e suas bases) | 117 |
| O Atlas (O mapeamento do não dado, origens e conclusões) | 125 |
| Referências Bibliográficas | 137 |

Introdução

Esta monografia de conclusão de curso traz reflexões poéticas, práticas e processuais, acerca da série de desenhos e pinturas, intitulada Nu Atlas¹. Os estudos que serão explorados tiveram origem em 2012 na série Corpográficos, conforme se verá nos próximos parágrafos.

A pesquisa base da série Corpográficos (ver da pág. 21 a 25) girava em torno da relação icônica entre figuras de paisagens espaciais e corpos masculinos. Foram realizados alguns pequenos desenhos com colagens visando este aspecto de convergência corpo/paisagem. Porém, naquela época, o desenho foi construído inicialmente como esboço para a futura confecção de telas, nas quais os temas elaborados no desenho e colagem seriam reproduzidos para o plano pictórico do quadro, logo em seguida.

Os desenhos não seriam, portanto, quistos como meios de expressão artística. Na trajetória entre a série de 2012 e a concepção da série Nu Atlas, ocorreu a suspensão desse elo direto que regia a primeira série. A relação entre corpo e paisagem já estava traçada em seu eixo primordial, porém foi preciso que me afastasse cada vez mais deste modelo de imagem para finalmente enxergar o desenho como forma autêntica de minha expressão artística.

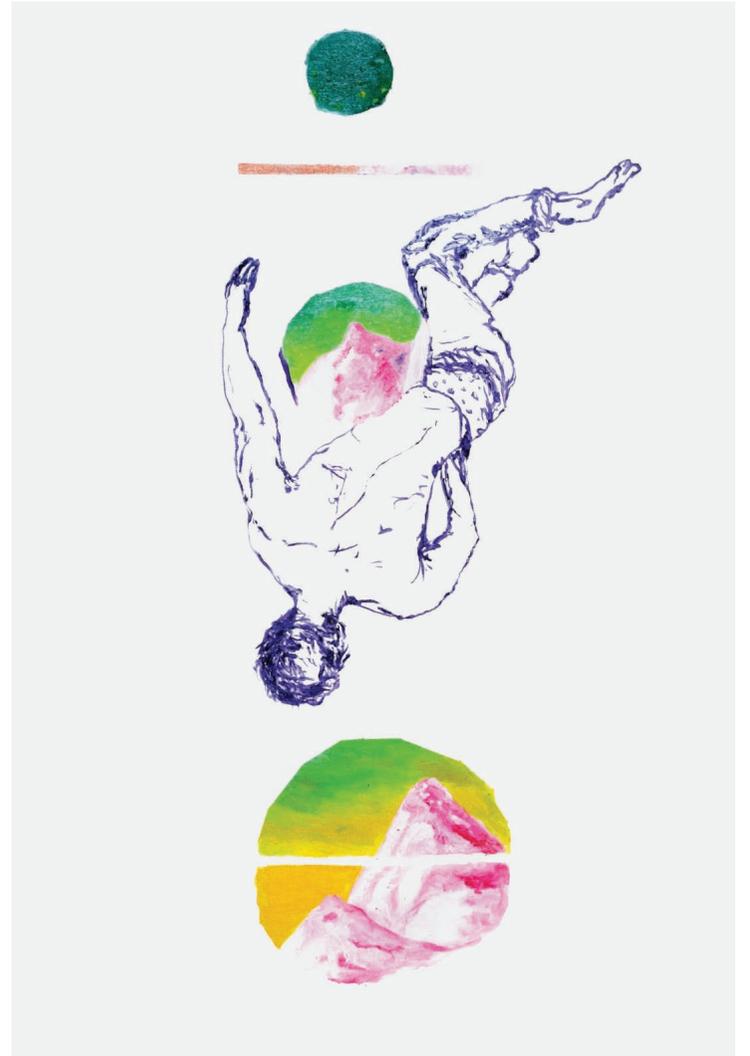
Ocorrera uma divisão natural nos trabalhos. A pintura se aproximava cada vez mais da paisagem e o desenho do corpo, o que

¹ Enfatizando que “Nu”, em Nu Atlas, possui o sentido ambíguo de nudez e de junção da preposição “em” mais o artigo “o”, ou seja “no”, o que acrescenta uma significância de estar sobre, dentro de, no interior do atlas.

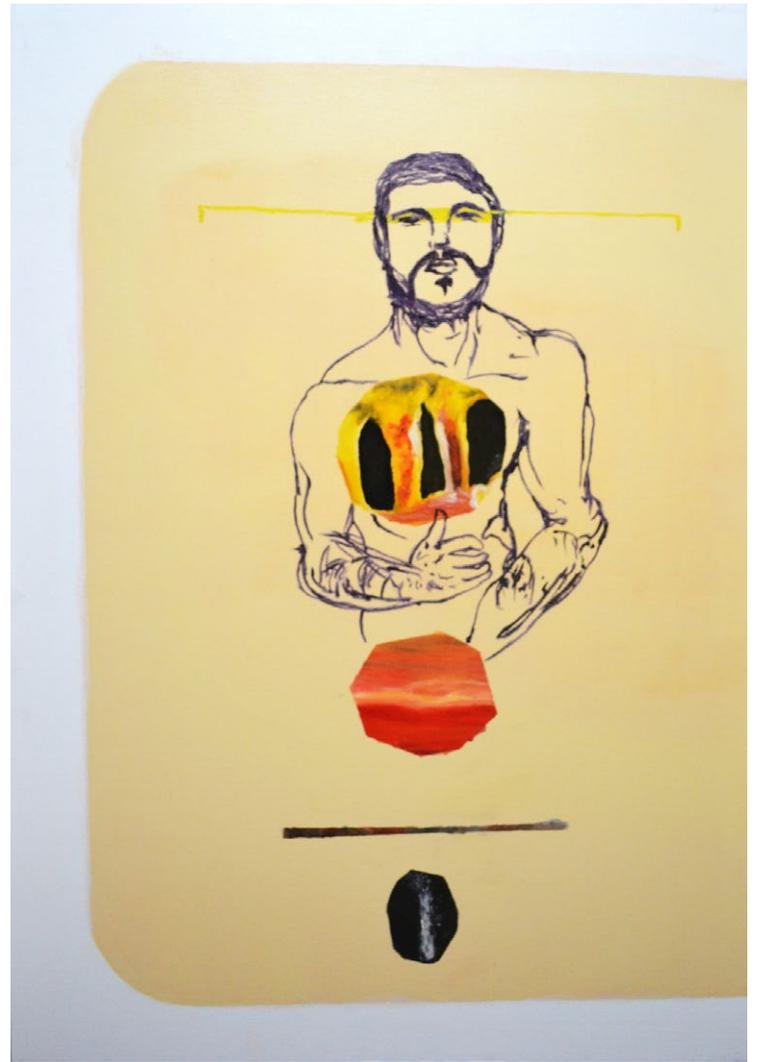
mais tarde revela-se em contramão diante dos desenhos que deram origem a Corpográficos. Em 2015, para Nu Atlas, decido então voltar a estes desenhos, analisando-os com mais cuidado e assumindo-os finalmente como objeto artístico e dando continuidade àquele pensamento. Em paralelo, sigo a produção de polípticos de pequena dimensão com aspectos das pinturas vestigiais das experimentações passadas, que são revistos na nova série.

Numa análise da produção por inteiro, o sideral, a exploração de um corpo outro (não ignorando o meu próprio) em contraste com uma cena paisagística e o longínquo, são temáticas que oscilam e por vezes se interconectam neste lapso de três anos que (des)unem Corpográficos de Nu Atlas. Nos próximos capítulos o percurso destes interesses será pautado e esclarecido, numa imersão paulatina a Nu Atlas.

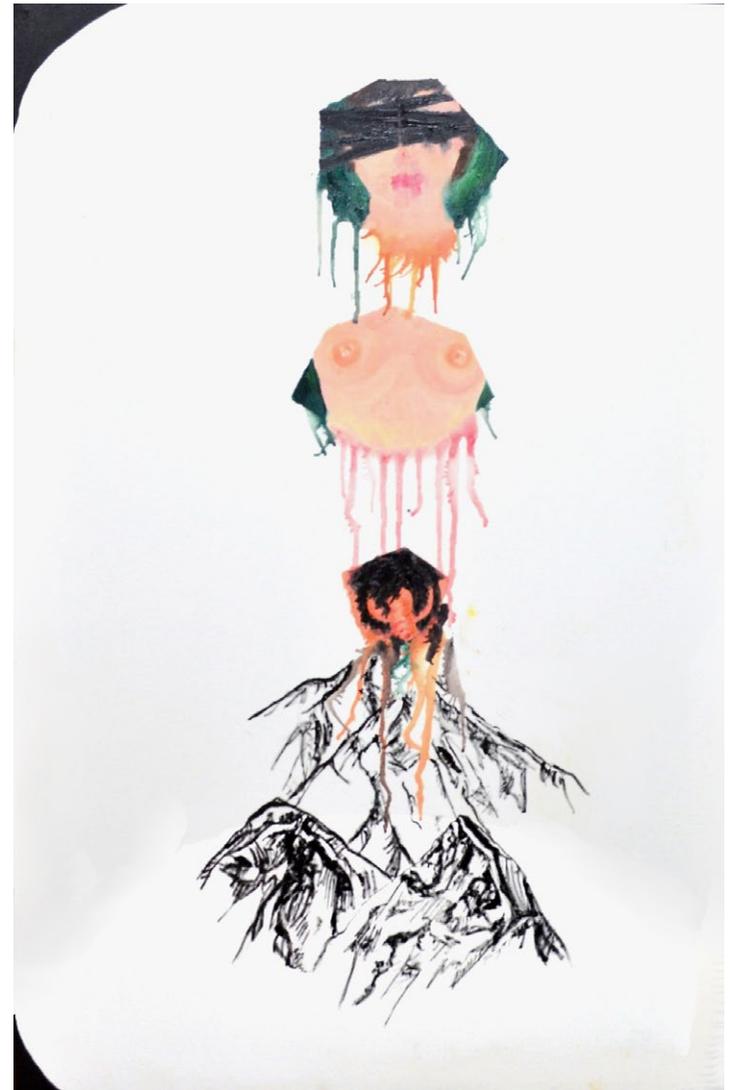
Acervo 1 : Lapso



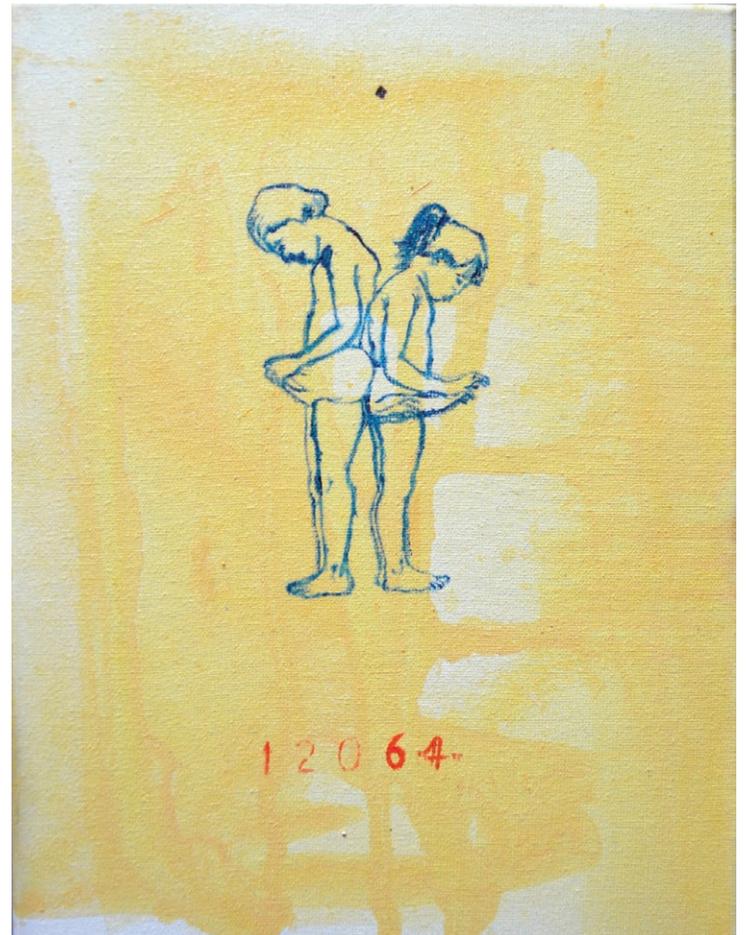
Rodrigo D'Alcântara. Se, 2012.
Óleo sobre tela. 100 X 70 cm.
Série Corpográficos.



Rodrigo D'Alcântara. *Sempre*, 2012.
Óleo e acrílica sobre tela. 100 X 70 cm.
Série Corpográficos.



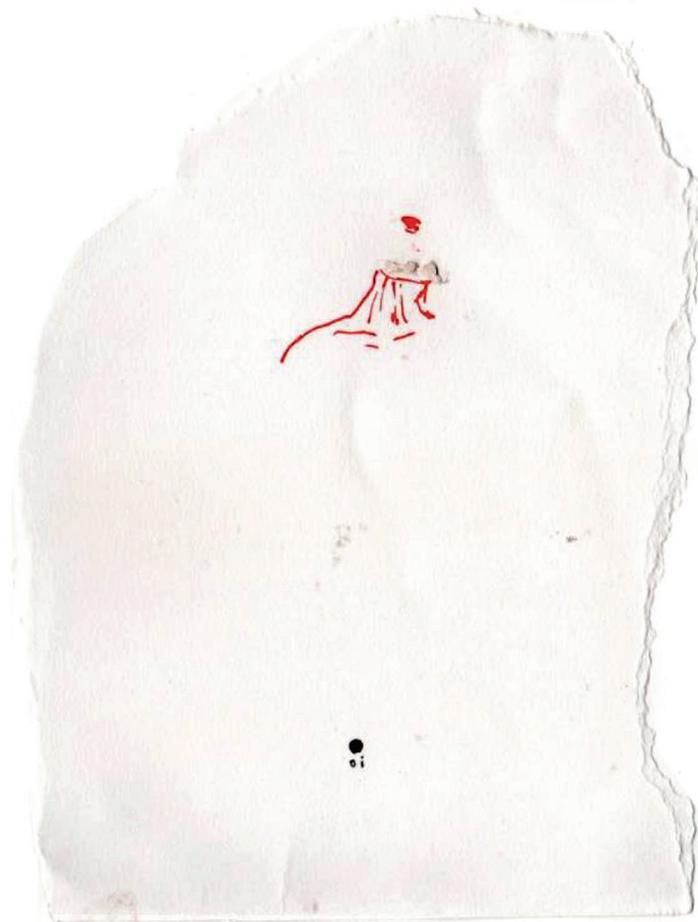
Rodrigo D'Alcântara. *Simulacro*, 2012.
Óleo e acrílica sobre tela. 90 x 80 cm.
Série Corpográficos.



Rodrigo D'Alcântara.
Iniciação, 2013.
Óleo e acrílica sobre tela. 20 x 25 cm.
Série Derivativos.



Rodrigo D'Alcântara.
Sem título (Paz), 2013.
Óleo e acrílica sobre tela.
20 x 25 cm. Série Derivativos.



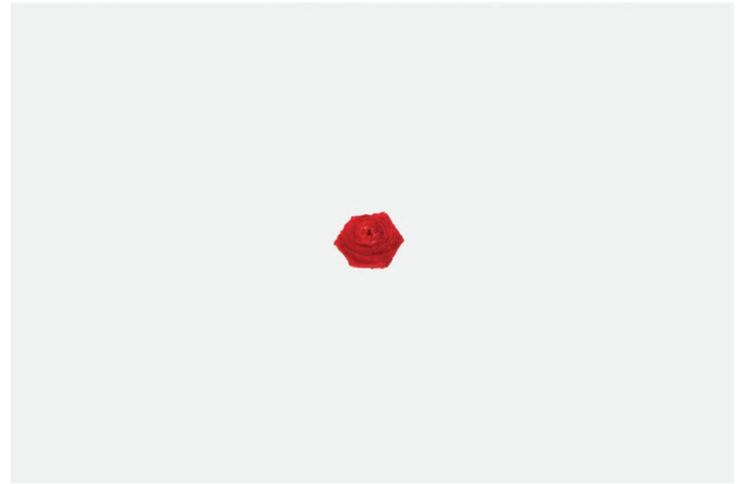
Rodrigo D'Alcântara.
Meus e de Ninguém
(detalhes da instalação), 2013/2014.
Instalação-desenho. Dimensão variável.



Rodrigo D'Alcântara. *Remodelación* (Remodelação), 2014. Stills de vídeo-performance.



Rodrigo D'Alcântara.
Trama Corporal, 2014. Stills de vídeo-arte.



Rodrigo D'Alcântara. *Cavidade*, 2013.
Óleo sobre tela. Díptico. 180 x 130 cm.



Rodrigo D'Alcântara. *Sideral Róseo*, 2015.
Óleo sobre tela. 50 x 50 cm.

Rodrigo D'Alcântara. *Meridional Amarelo*, 2015.
Óleo sobre tela. 80 x 100 cm.



Rodrigo D'Alcântara.
Cena Fúxia, 2014.
Óleo e acrílica sobre tela. 50 x 50 cm.



Rodrigo D'Alcântara.
Cena Virente, 2014.
Óleo e acrílica sobre tela. 50 x 50 cm.



Rodrigo D'Alcântara.
Meteorito, 2014.
Óleo e acrílica sobre tela. 50 x 50 cm.

O Lapso

(PERÍODO DE INTERVALO PROCESSUAL)

Entre 2012 e 2015 foram produzidos materiais diversos dentro do campo da pintura, desenho e videoarte, que também considero fundamentais para o entendimento da série final apresentada nesta monografia. A função do “estranhamento da paisagem”², sempre se mostrou como um fio condutor, mesmo com a mudança de suporte e técnica. Porém a um olhar mais atento, o termo “transbordamento da paisagem” se aplicaria melhor à produção, já que as paisagens trabalhadas são de viés não-habitual, saindo das bordas nas quais o espectador possua algum repertório direto de contemplações anteriores.

A série *Corpográficos*³ foi construída em dois momentos. Na primeira seção da série, o interesse era utilizar-se da linguagem dos

2 No artigo “O Estranho” de Freud, trava-se a relação entre as palavras alemãs *Heimlich* e *Unheimlich*, que querem dizer auspicioso e hostil, respectivamente. O autor, após analisar rapidamente a etimologia das duas palavras em alguns dialetos germânicos (e comparando-as aos de outras línguas), constata que são sinônimas e em geral remediavam o sentimento de temor por trás das experiências humanas. A tradução escolhida para o português de *Unheimlich* “O Estranho”, não segue a ambivalência do conceito trabalhado por Freud. Acredito que a melhor escolha teria sido “O esquisito”, que conforme *Heimlich*, que nas línguas de matiz alemã, pode possuir o sentido tanto de acolhedor como de assustador, a palavra *esquisito* em português possui o sentido aversivo enquanto que em outras línguas de matiz latina é o oposto, significando algo prazenteiro.

3 Inicialmente a série era intitulada *Arquétipos* e subdividida em *Arquétipos I* e *II*. Os conceitos de arquétipo e inconsciente coletivo, baseados sobretudo nos estudos psicanalíticos de J.C. Jung, estavam sendo explorados para a realização das obras naquele momento. Ao revisitar os rascunhos de *Arquétipos*, decidi chamar toda esta série de *Corpográficos*, uma síntese da necessidade da grafia e ligação com o desenho em aliança aos corpos excluídos e estatísticos.

desenhos e colagens que eram realizados como esboço. Inclusive era nítida a vontade de uma transposição completa da linguagem do papel para a da tela. Os grafismos e o traço descompromissado, próprios do desenho, eram reproduzidos para a superfície dos quadros.

Num segundo momento o tema adensa e adentra nas questões de identidade de gênero, corpos marginais e as pinturas se concebem sem o espelhamento em esboços. Apesar de serem então pinturas sem a referência direta de colagens, ainda assim visam a meta-linguagem com o desenho. As figuras geométricas que simulam as colagens ganham maior organicidade e dubiedade quanto suas interpretações.

No ano seguinte, mesclo elementos da série anterior e surgem os quadros de escala menor da série *Derivativos* (ver páginas 27 e 29). A subjetividade vem com mais intensidade. A preocupação com a identidade de gênero volta, mas com feições mais suaves e o flerte com o desenho ainda se vê presente.

Na obra *Sem Título [Paz]* (ver pág. 29), de 2013, o orgânico geográfico⁴ se intensifica. O uso do vermelho em associação a uma linha de escorrimento intencional geram um novo fluxo de pensamento que reverberaria em trabalhos posteriores. O fundo de tom bege, remetendo ao papel de *moleskine*, que em Arquétipos era meramente referência ao papel como suporte, continua porém menos rígido, fazendo um diálogo mais fluído com a escrita que também se vê presente. Todavia a composição é menos voltada à linguagem do desenho e começa a falar por si só como pintura. Outra característica marcante de *Derivativos* como um todo é a limpeza das

4 Entendo como orgânico geográfico o tipo de composição paisagística que por vezes surge em meus trabalhos, voltada para uma estética híbrida entre imagens que percebem-se tanto como formações geográficas, quanto como relevos provindos de matéria orgânica. Infere-se desse termo várias metáforas de comparação entre o organismo geográfico e o orgânico como por exemplo rios/veias, nascentes fluviais/artérias, pele/superfície terrestre, entre outros.

imagens, em especial da figura humana que começa a se afastar, a partir de então, da pintura.

Os caminhos da pintura velem para o orgânico geográfico levado ao extremo, como é o caso de *Cavidade* (ver pág. 37), díptico que explora as entranhas como solução paisagística, fazendo um paralelo entre interior e exterior, citado por Cauquelin em *A Invenção da Paisagem*:

*Temos o íntimo sentimento de uma perfeição, de uma relação de natureza a natureza. Isso decorre de uma dupla garantia: a natureza (exterior) garante a paisagem, e a paisagem garante – porta-se como fiador – do natural de nossa natureza (interior)*⁵.

Foi esse tipo de relação entre naturezas que *Cavidade* pretendia exaltar. As camadas de pintura encarnada imbuem ao espectador a percepção de um quê paisagístico numa figura predominantemente interna e que por si só, em termos estéticos já revela uma vontade de completude pelo jogo de elemento ausente/presente, intrínseco à obra. Houve algumas outras tentativas na mesma época, na pintura, de união entre figura humana e paisagem, que a exemplo dos quadros de *Corpográficos*, não são tão exitosas.

Trabalhando no desenho como diário processual, acaba por surgir em princípios de 2014 a série *Meus e de ninguém* (ver pág. 30 e 31), uma instalação-desenho com traços mais sucintos, elementos herméticos, homoeróticos, soltos. É um esforço livre de pretensões técnicas, apenas motivado pelo traço de estruturas corpóreas e cargas sentimentais. A colagem aparece, porém de maneira muito distinta, com selos de cartas e fragmentos de nichos pessoais, dando um caráter maior de inventário para a questão do desenho em minha poética. É aqui a primeira vez que o desenho assume papel de protagonismo na produção.

5 CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*; tradução Marcos Marciolino. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007. Coleção Todas as Artes, p.124.

O rumo bifurcado que seguia a produção chega ao seu ponto mais nítido neste mesmo momento, ao surgirem as telas *Cena Fúxia*, *Cena Virente e Meteorito* (ver da pág. 41 a 45). Mesmo que sem perceber, essas três telas já encaminham a produção de volta ao início do lapso. O espaço sideral está de volta, dessa vez mais bem definido por hexágonos, um passo natural pós *Cavidade*, onde a obsessão por hexágonos se firma de vez. Essas formas limitantes das cenas, não possuem mais a intenção de vínculo com a colagem. As formas gráficas têm seu espaço, com a diferença de que vêm como mais um elemento geográfico, não sendo mais condizentes à escrita e à linguagem do papel.

Os elementos que são constantes nestas três composições, serão o roteiro de Nu Atlas. Pode se dizer que são quase pertencentes a uma mesma série. Ainda com a ideia de na pintura ter questões apenas da paisagem, realizo mais duas telas que desordenam a lógica que seguia até então quanto a presença das montanhas, geografia esta, muito cara em minha produção. Desta vez, repito incessantemente o ícone montanhoso até que se surja um vórtex rochoso com cores irreais, formando curiosamente uma ambiguidade com algo orgânico novamente. Essas foram nominadas ao final como *Sideral Róseo* e *Meridional Amarelo* (ver pág. 39).

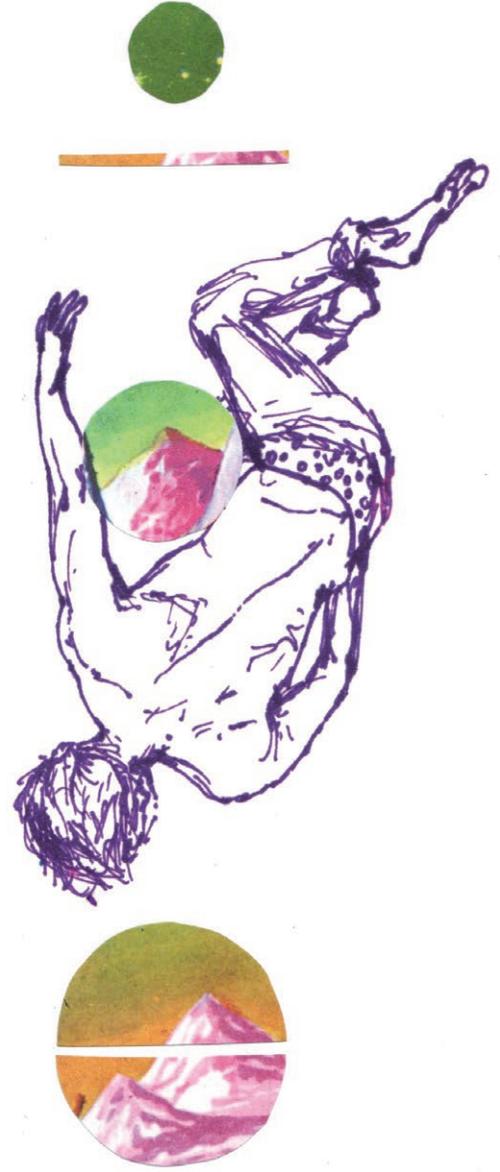
Em 2014 permaneço por oito meses na cidade de Bogotá, Colômbia. A nível acadêmico participo de diversas disciplinas de novos meios, dentre elas uma oficina de videoarte e outra de videoperformance. Nesse ínterim volto a produção inteiramente para a expressão do meu próprio corpo confrontado pelo espaço da performance. Um vínculo, ainda que direto e de exploração ao anterior, demonstra uma sobriedade e distância ainda não exploradas em minha poética até então. O *queer* (re)surge com força, assim como as interpolações de gênero.

A superfície corpórea é paisagem. Essa questão e por conseguinte a identificação linear da geografia no corpo, já explorada em *Meus e de Ninguém* por exemplo, é pertinente a dois vídeos produzidos

na época (ver págs. 33 e 35): *Trama Corporal e Remodelación* (Remodelação). O corpo, nas duas ocasiões, explora a minha persona investigativa ao meio que está inserido. A exploração da pele é metáfora para a exploração territorial. É válido ressaltar que vários outros trabalhos foram retirados desta narração por não possuírem sinergia à mesma linha de pensamento e processo que levou até esta monografia.

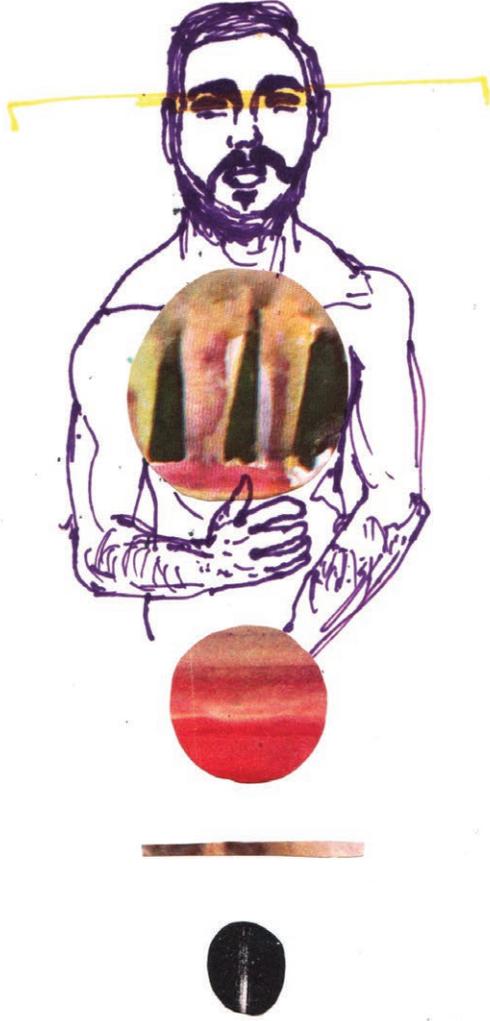
Em meados de 2015 é quando há um enlace do lapso entre os desenhos originários de Corpográficos e Nu Atlas. Os desenhos produzidos em 2012 tornam-se participantes da concepção de Nu Atlas e são revistos como inauguradores da série. O atlas vem para abarcar os conceitos ativos no decorrer destes três anos, que agora são encarados de maneira mais precisa. O conflito entre o ofício de pintor e o de desenhista esvai-se e decido abraçar os dois. Abraço as mais diversas características que me auxiliaram a construir este atlas antropocósmico, sem sufocar a produção e crio um universo próprio, multifacetado, entre relações siderais e humanas.

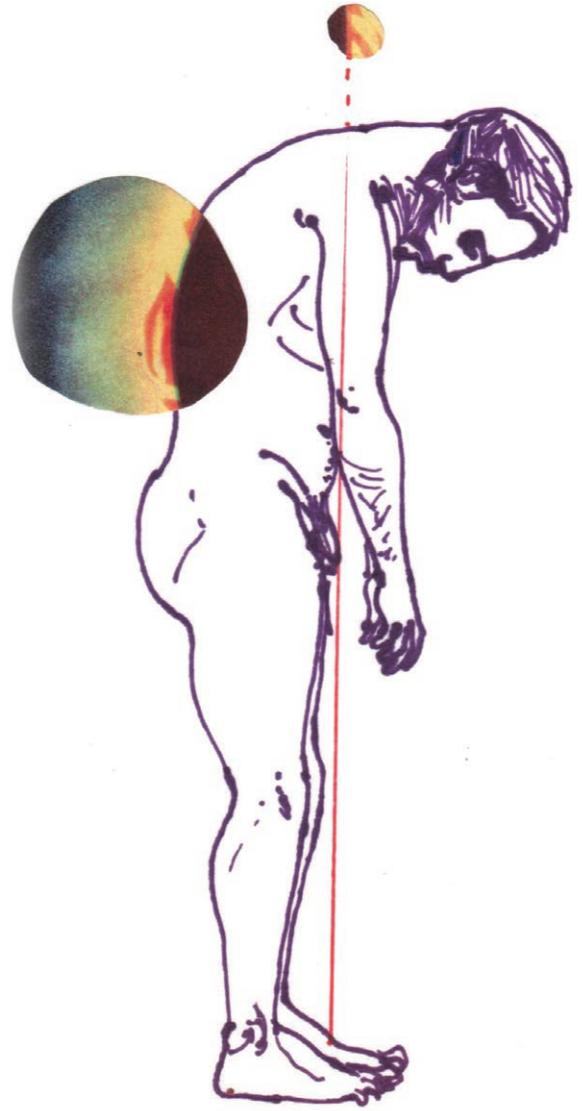
Acervo 2 : Desenho | Nu Atlas

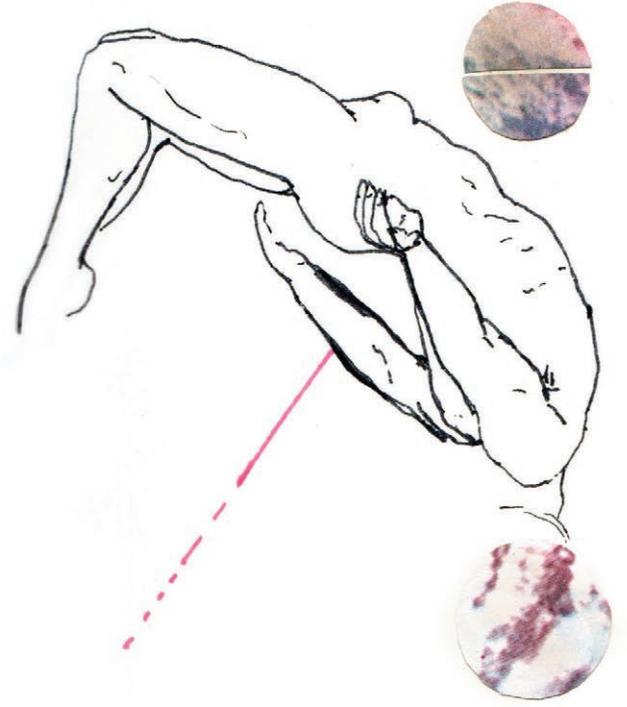


SINTO

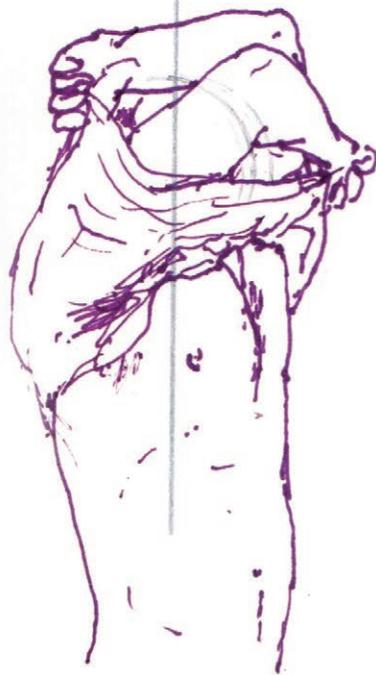


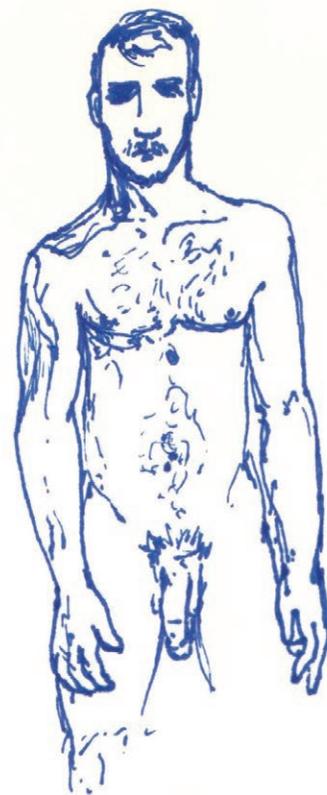


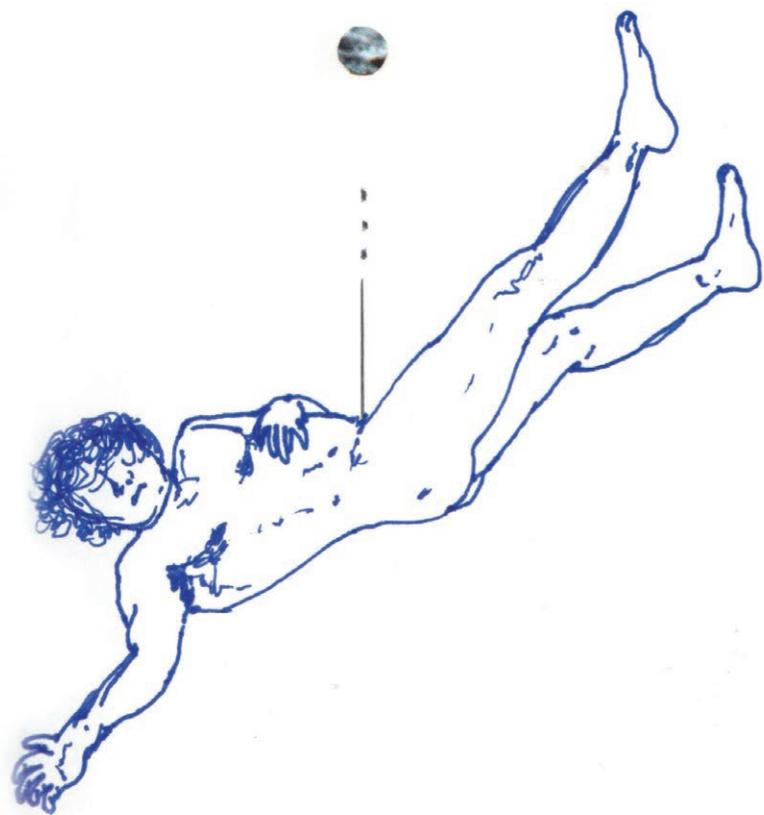


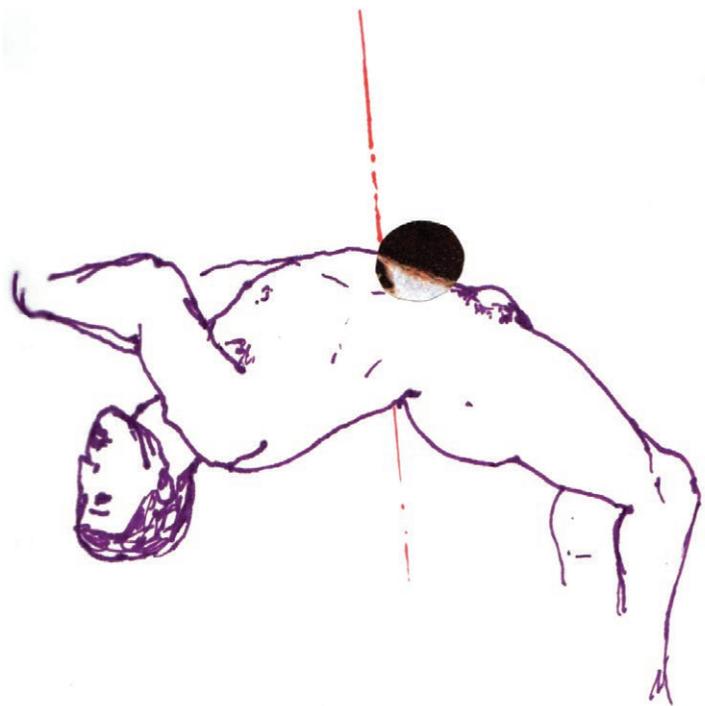




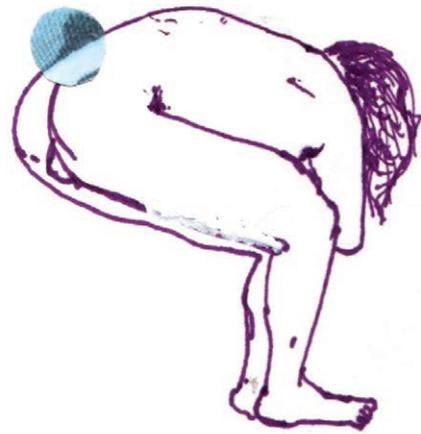












Queda, 2012.

Marcador permanente e colagem sobre papel. 14 x 21 cm.

Sinto /Situ, 2012.

Marcador permanente e colagem sobre papel. 14 x 21 cm.

Pane, 2012.

Marcador permanente e colagem sobre papel. 14 x 21 cm.

Atlante, 2012.

Marcador permanente e colagem sobre papel. 14 x 21 cm.

Queda Livre, 2015.

Marcador permanente e colagem sobre papel. 13 x 20 cm.

Encinza, 2015.

Marcador permanente e colagem sobre papel. 13 x 20 cm.

Fóssil, 2015.

Marcador permanente e colagem sobre papel. 13 x 20 cm.

Imoto, 2015.

Marcador permanente e colagem sobre papel. 13 x 20 cm.

Cadente, 2015.

Marcador permanente e colagem sobre papel. 13 x 20 cm.

Umbigo, 2015.

Marcador permanente e colagem sobre papel. 13 x 20 cm.

Vertigem, 2015.

Marcador permanente e colagem sobre papel. 13 x 20 cm.

Pôlo, 2015.

Marcador permanente, colagem e acrílica sobre papel. 13 x 20 cm.

O Corpo (e o Masculino)

(APONTAMENTOS SOBRE OS DESENHOS
DE CORPOS HOMOERÓTICOS)

Observa-se que em Nu Atlas a presença de corpos masculinos seja um dos principais pilares a comporem a série. Estão dispostos nas mais diversas posições e ângulos, geralmente desnudos e criando um vínculo com as colagens paisagísticas. Vínculos que variam sendo ora sinérgicos, ora antagônicos diante do conteúdo das colagens. Muitas vezes, os próprios corpos também compõem uma silhueta que remete à geografia de montanhas e outras superfícies sinuosas provenientes da natureza, sem precisarem do auxílio das colagens para isso.

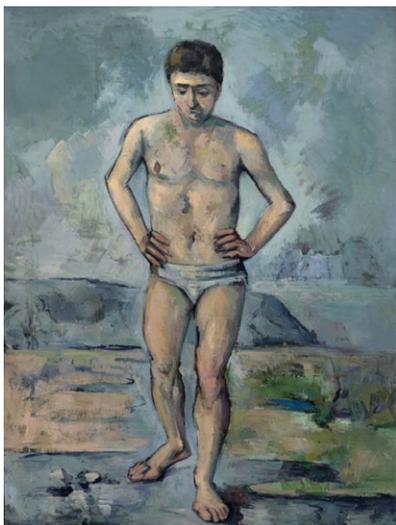
O corpo humano em si já é um sistema poderoso e complexo de superfícies ondulares, maleáveis, plurais e dinâmicas. A geografia corporal pode ser vista como impulsionada por questões emocionais e também por reações de nosso funcionamento orgânico, o que gera resultados e formas expressivas que interessam à série em questão.

Os homens deste atlas não possuem pretensão alguma de serem categorizados por rótulos rígidos. Não se encontram com uma etnia evidente, estatura padrão, ou se colocam como parâmetro estético. São figuras ligadas pelo elo do masculino. Por vezes, seus rostos, sinal este dos mais emblemáticos de identidade, são ocultados ou inexpressivos, ampliando o caráter de não singularidade destes.

Em uma análise do porquê dessa presença contínua do homem na série, um ponto suscitado é a procura pelo signo do masculino em projeção a minha interação com meu próprio corpo, que uma vez passado ao papel torna-se parte de uma interpretação mais

ampla. Outro ponto importante é o homoerótico e como as vivências e atrações, sexual e afetiva, que possuo por outros homens, instigam-me a mostrar este desejo dentro da exploração de meu universo através dos enlaces corpóreos homem-homem.

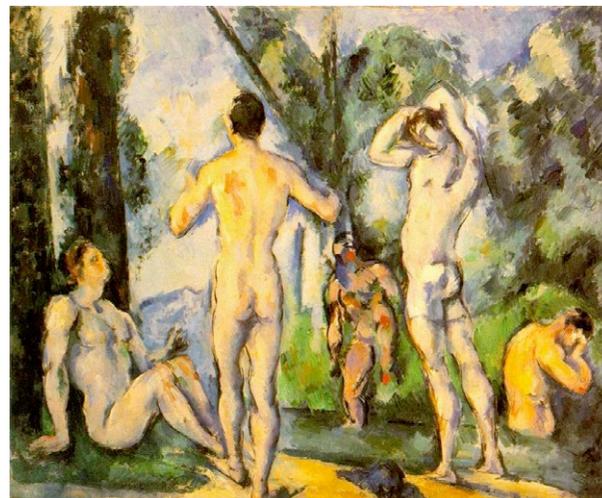
Paul Cézanne⁶, apesar de ter nas banhistas sua maior fama, explora também a imagem dos banhistas homens, que possuem em comum a inserção em uma paisagem que serve como plano de fundo, mas também que compõem juntamente aos corpos nus a cena. Os banhistas de Cézanne por vezes parecem indiferentes e ausentes aos lugares que estão representados. O jovem visto em *O Banhista* parece alheio ao ambiente a seu redor, com um olhar obtuso e expressão facial desfalecida, como se avesso ao entorno, que não parece ser seu foco principal.



Paul Cézanne.
O Banhista, 1885-87. 38.2 x 50 cm.
Museu de Arte Moderna. Nova Iorque, EUA.

⁶ Paul Cézanne foi um pintor nascido na França em meados do séc. XIX e ficou conhecido principalmente por integrar o movimento pós-impressionista. (Aix-en-Provence, 19 de janeiro de 1839 – Aix-en-Provence, 22 de outubro de 1906).

a total relevância de suas presenças. É como se estivessem a contemplar os próprios pensamentos, o íntimo, e esquecessem do mundo que habitam, ou das interações com o meio ambiente que normalmente os rodeia na condição de seres humanos. Porém, o meio a volta está presente e atuante, mesmo que sutilmente, o tempo segue em rotação.



Paul Cézanne. *Os Banhistas*, 1881. 54.2 x 66.5 cm
Museu do Hermitage, São Petersburgo, Rússia.

As poses nas quais aparecem os corpos em *Os Banhistas*, a uma primeira vista podem denotar uma predisposição de Cézanne em pintar os homens com um desinteresse ao meio que estão inseridos, por não se entreolharem, por seus olhares mirarem divergentes. Porém na verdade há um reforço da presença humana pelo fundo simbiótico a eles. Ademais, o despir que não enverga para a exuberância e ostentação de corpos que dizem modelos, é marca registrada tanto de Cézanne como dos homens Nu Atlas.

As fronteiras do próprio corpo também são limites graves em relação a um meio que sempre estará ao redor. A proposta então é lembrar de um corpo que também pode agir na escala mental, é reflexivo e atuante, ainda que dentro de si. Karina Dias ao refletir

sobre os insertos da experiência humana na paisagem do urbano diz que: “(...)para ver a paisagem é preciso distanciar-se do habitual, retomar a falha, a fresta que aponta para longe, para outra margem que nos fará ver o (in)comum que está tão perto. Envolvidos pelo espaço, redesenhamos suas fronteiras”⁷. Pode-se dizer que os corpos masculinos de Nu Atlas vão ao encontro dessa brecha, mas vão além, ao contemplarem a intimidade em busca do universo.

O íntimo por vezes terá reflexo no corpo. Na maioria das esculturas de Rodin⁸ nas quais o tema é também o corpo másculo, nota-se forte tensão corporal. O artista utiliza-se de recursos das estruturas maleáveis da anatomia humana para gerar poses que beiram o dramático. O contorcionismo líneo de Rodin é marcante, mas não almeja o exibicionismo. As expressões faciais e corporais de suas esculturas são extremamente emotivas. Os homens de Nu Atlas possuem um sistema semelhante de funcionamento, aonde a emoção está dada, mas, ainda assim, há algo secreto em suas existências. É como se, em ambos os casos, realmente os sentimentos por trás da figura corpórea fossem o primordial e o corpo contorcido, aparente, exibido apenas como resultado destes sentimentos.

É dizer, há um elo inseparável entre o que acontece em nosso sistema interno, que engloba nossas funções orgânicas e sentimentais, e nosso sistema externo, a pele, o corpo-superfície, que é a casca que nos expõe ao mundo. No caso de Rodin e Nu Atlas ambos os corpos (anímico e físico) são explícitos, em um duplo-corpóreo.

Bachelard, ao discorrer sobre Baudelaire e seu gosto pela expressão “vasto” em a Poética do Espaço, diz que: “Descobrimos aqui que a imensidão íntima é uma intensidade, uma intensidade do

7 DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010, p.145,146.

8 Escultor moderno nascido na França (Paris, 1840 – Meudon,1917) contemporâneo a Cezanne.



Auguste Rodin.
Adão, 197 x 76 x 77cm, 1880-81.
Escultura em bronze.
Museu Rodin, Paris, França.



Auguste Rodin.
L'homme qui tombe,
58,4 x 42,5 x 32,4cm, 1882.
Escultura em bronze. Museu Metropolitano.

ser, a intensidade de um ser que se revela numa vasta perspectiva de imensidão íntima.”⁹ Na escultura *L'homme qui tombe*, Rodin trabalha neste assunto que é também muito pertinente aos homens Nu Atlas: a entrega de seus corpos à atuação do que se passa no vasto de suas imensidões íntimas. Em português, numa tradução livre, essa escultura de Rodin poderia receber o nome de “Homem Cadente”, bela metáfora de comparação às estrelas e demais forças celestes que não raro, em milésimos de suas trajetórias siderais, avistamos em cadência ao contemplar o céu noturno.

9 BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. 1957. Tradução de LEAL, Antônio da Costa e SANTOS, Lídia do Valle. Versão digital, disponível em <http://docslide.com.br/documents/bachelard-gaston-a-poetica-do-espaco.html>, p.322

A Queda

(CORPOS CADENTES E O DESEJO POR TRÁS DA QUEDA)

A queda nos corpos é notável em algumas poses desenhadas em Nu Atlas. Queda-livre, derivada de desprendimento, de liberdade e almejo aos céus, ou por descuido, desespero, o dismantelar ao chão. Local de dúvida e entremeio, a queda já foi muito explorada na história da arte. Muitas vezes é associada a um estado transcendental, religioso, ponto intermediário entre dois mundos.

Os corpos cadentes deste atlas não são musos, deuses ou heróis. São homens corriqueiros. Porém, compartilham em algumas nuances características de outros corpos masculinos representativos. Exemplo contundente, no qual a ação de cair pode ser vista como algo que findará no sucumbimento do indivíduo, é o personagem Ícaro¹⁰. Há diversas pinturas que situam a cena do momento de sua queda levando-o à morte, que variam muito pelo contexto e época em que cada artista que as fez estava inserido. Independente da intenção artística, esta figura mitológica é símbolo eloquente da queda, que em seu caso é contrapartida do desejo utópico de almejar o sol.

Há algo intrigante sobre o cair dos corpos, tanto celestiais quanto terrenos. Ao vermos uma estrela cadente, ao lançarmos uma

¹⁰ Nome tido como sinônimo de exagerada ambição. Ícaro é personagem da mitologia grega, sendo ao lado de seu pai Dédalo, o responsável pela construção do labirinto do Minotauro. Após o assassinato do Minotauro por Teseu, pai e filho constroem asas artificiais a partir de cera de mel e penas avulsas encontradas no labirinto. Ambos conseguem voar com os aparatos alados, porém Ícaro ansiando ao sol, se aproxima demais do mesmo e acaba decaindo à morte.



Carlo Saraceni. *A Queda de Ícaro*, 1600.
Óleo sobre tela. Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles.

moeda qualquer em uma fonte de desejos, ao assumirmos o peso simbólico da passagem de mais um ano novo. Por trás de todas essas singularidades, há uma comunhão: o desejo. Fazer um desejo. Por que há o desejo por trás duma postura que remete a quase morte? A queda gera a concessão de um desejo talvez justamente por sua natureza ambígua, da renovação, da passagem para o que não é conhecido, mas que no fim convergirá a um fim, a uma morte.

Na obra *A Queda de Ícaro*, de Carlo Saraceni, é clara a noção de que o ser mitológico em sua missão falida de voar próximo ao astro maior, não só perde sua condição alada, assim como ruma em direção à morte. Neste meio tempo, de suspensão, Ícaro cai de costas para o seu destino incontornável, faceando o manto celeste. Nos seus últimos momentos, portanto, encara o causador de sua fascinação, mas também de seu óbito.

É comum a ligação da queda, ou do corpo pendente, ao suspiro

final do que está agonizante. A impressão é de que o corpo nesta situação estivesse beirando a ascensão e para isso necessitasse se apresentar neste estágio suspenso, em que numa quase levitação, estaria pronto para transitar ao outro mundo, da ordem do espírito. Cauquelin define passagem como “ligação original, que reconcilia dois mundos preservando sua relativa independência.”¹¹, nesses termos, poderia se dizer que os homens de Nu Atlas, estão de fato nesta condição de passagem, estando em queda ou não. Essa definição de passagem também faz com que a carga cristã que é atrelada muitas vezes à queda (a exemplo do que acontece com as interpretações moralistas posteriores feitas ao mito pagão de Ícaro¹²), seja amenizada.

Na figura emblemática de esculturas renascentistas, como a *Pietà* de Michelangelo e barrocas, como *O Êxtase de Santa Teresa* de Bernini, a cristandade é remetente da mensagem dos corpos que pendem. Em *Pietà* o ícone imagético de Cristo localiza-se estirado nos braços de sua mãe, em uma súplica ao seu último momento de humanidade. Maria ao recebê-lo em seu colo na verdade envolve sua parte corpórea, enquanto a alma já está elevando-se junto a Deus. Resta ao espectador uma fração de seu espectro carnal, representado então pelo corpo esvaecente.

N'O *Êxtase de Santa Teresa*, o rosto da Santa, naturalmente possuidor de uma luminosidade vívida que contrasta com seus traços mórbidos, é farto de dramaticidade e evoca a este conceito de último suspiro novamente, num interagir quase sexualizado com a imagem lúcida do pequeno anjo. O cupido a olha, de trato doce, gentil e sedutor, enquanto porta uma flecha em uma de suas mãos. O corpo que pende entre a vida e a morte, também logo terá sua resposta.

11 CAUQUELIN, Anne. 2007. Op.Cit., p.84.

12 É comum que a decadência de Ícaro seja atrelada a sua arrogância e simbolicamente represente o herege que desafia as palavras de Deus e por isso merece a queda. Visão esta, muito presente na época Barroca.



Michelangelo. *Pietà*, 1497-1499.
Mármore. 174 x 195 x 69cm. Basílica de São Pedro, Vaticano.



Gian Lorenzo Bernini. *O Êxtase de Santa Teresa*, 1647-1652.
Mármore. Dimensão variável. Bas. de S. Maria da Vitória, Roma.

Há diversas maneiras de facear à queda sem ser a iminência do falecimento sucumbinte de cunho religioso de tais esculturas. Na arte contemporânea, o escultor Antony Gormley cria um intervalo certo entre o que Karina Dias propõe na readequação do olhar ao urbano e o que Nu Atlas pretende com o olhar ao universo. O artista britânico em muitos dos casos associa os corpos nus masculinos, que originalmente são uma réplica de si mesmo¹³, ao devaneio, pela imersão paisagística de suas esculturas. Em outros as une à experiência do contingente urbano e nesse trajeto abre ao público uma teia de diálogo, com a presença intrusa das esculturas no meio rotineiro dos transeuntes.

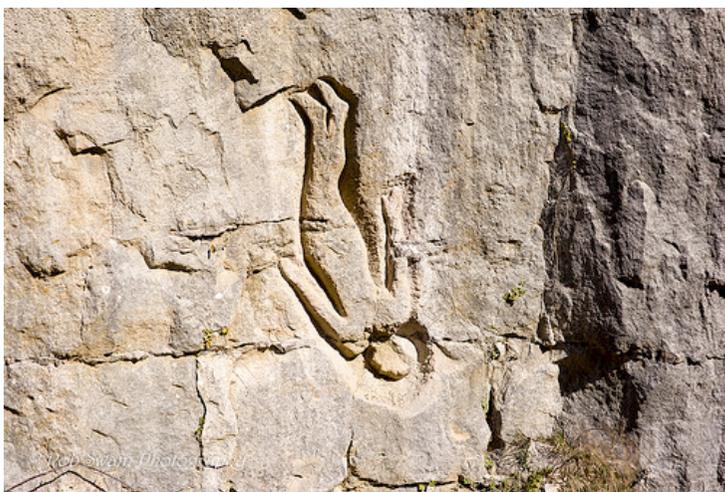
Gormley joga com a aparição dos corpos em variadas poses, incluso os corpos pendentes, que em geral são despojados em posturas rígidas e imponentes. Independente de inserir essas esculturas densas em paisagem urbana ou natural, cria uma suspensão corpórea que tem a ver com a sua própria identidade (réplica) e com a bagagem carregada por trás do corpo nu exposto; além de aludir também ao que o homem traz de transcendental proveniente da relação com o meio que está inserido.

Com um estado contemplativo e presença edificante, estampados em seus homens, Gormley transmuta os arredores de sua intervenção artística, gerando também no espectador esses tipos de estado. O artista portanto nutre o elo entre a presença humana e o eco que a mesma causa no circundante, mesmo que essa presença seja o espectro do próprio artista em forma de esculturas humanoides em uma paisagem remota. Em certos casos o artista maneja as esculturas num trato tão impactante que reaciona o poder que a presença de um corpo pode ocasionar ao, por exemplo, posicionar várias esculturas em aglomerados corporais que ainda assim preservam a matriz identitária humana. Ao lidar com o tema

13 Algumas das esculturas de bronze de Gormley no processo de feitura têm as medidas aferidas a partir da imersão do corpo do artista que é envolto por um molde.

da identidade, Gormley gera um estarecimento que clama ao coletivo que observe às suas esculturas.

Gormley talvez desenvolva mais a poética da iminência da queda do que da queda em si, em associação a enquadres psicológicos que envolvem a existência humana. Em *Still Falling*¹⁴, umas de suas primeiras obras, que pode ser traduzida como “Ainda em Queda” há a silhueta de um homem talhado numa rocha em símil conexão às inscrições rupestres ou ainda aos fósseis que dão luz aos nossos antepassados, “humanos primitivos”. Nesta obra a queda propriamente dita é o designio.



Antony Gormley. *Still Falling*, 1985.
Talhado em pedra. The Circle of Stones, Portland, EUA.

No contexto dos primeiros humanos, dos originários aos *homo sapiens*, uma inscrição feita em um paredão rochoso, como o que Gormley apropriou-se simbolicamente para realizar sua obra, teria

14 Obra realizada em uma pedreira transformada em parque arqueológico em Portland denominado então de *The Circle of Stones*, que teve seu início de intervenção artística em 1983. Vários artistas emergentes foram convidados para a residência artística na época, incluindo Gormley.

provavelmente função de abrigar relatos dessa humanidade ancestral. Pelo título da obra infere-se uma pretenciosa e preciosa constatação: de que a humanidade segue em movimento de decadência e não de ascensão. Por trás de algumas quedas antes ocorreu a ascensão; nas catapultas, nos foguetes, nos mísseis, nos artificios dos fogos que, em único fulgor, elevam-se e ramificam-se e caem para o vazio deixando suas existências efêmeras e espetaculosas somente na lembrança dos que contemplam. Em *Critical Mass II*, há um agrupamento de esculturas de bronze que enaltecem a queda e insinuam o ascendente.



Antony Gormley. *Critical Mass II*, 1985.
Instalação de esculturas em bronze e cabos de aço. Dimensão variável.

Este entendimento que Gormley traduz em suas obras, do primordial em consonância com o estado contemplativo e o autoconhecimento, está presente também em *Nu Atlas*. Necessário lembrar que os corpos humanos em *Nu Atlas* estão sempre acompanhados do contraponto das colagens de paisagens siderais (ver da pág. 55 a 77). Há então conexão direta entre a expressão dos corpos e o conteúdo cósmico das colagens. O que denota um estado muito mais perto do letárgico, de devaneio para com o sideral e a cosmogonia, do que a própria ideia de algo transcendente religioso que a queda por vezes suscita. Quando trata-se do alubrimento, diante da queda de estruturas celestiais do universo, os efeitos imagináveis são ainda mais intrigantes e devastadores. Nessa epopeia resultam choques entre mundos, convulsões sísmicas, cometas, meteoros, meteoritos ou até mesmo a criação de um novo sistema planetário, quem sabe ao certo? Não sabemos.

Não é da alçada do humano o conhecimento proveniente do alhures. É com efeito algo que diante da pequenez do *homo sapiens* pode gerar angústia e perturbação mesmo nos mais pragmáticos. O que pode-se fazer, e tem-se feito por alguns, é flertar com o longínquo universo. Observá-lo cautelosamente, entregar-se ao olhar e sentir os efeitos de sua contemplação em nossos âmagos.

Nos primórdios, paleolíticos e mesolíticos, talvez o que realmente tenha sido o estopim para o despertar do humano em relação ao que está nos arredores (e muito além) do organismo terrestre, foi de fato os corpos celestes que caem, as estrelas cadentes. Do contrário, a abóboda celestial poderia ser considerada um domo fixo com pontos cintilantes. Mas a queda não, ela instiga algo excepcional na visão dos que a ela atentam. Como já falado, desencadeia o desejo, a curiosidade.

Ainda que avanços colossais realizem-se no sentido de desbravamento e marcação territorialista nas superfícies planetárias vizinhas à Terra, com sondas espaciais, foguetes, bases, emissores, satélites e outras quinquilharias, os pesos da pequenez e da imensidão seguirão presentes, o alhures seguirá distante e a queda, desejável.

O Devaneio

(INDAGAÇÕES SOBRE A IMENSIDÃO E O ÍNTIMO)

Observando a ligação das colagens de paisagens aos desenhos de homens, as composições não pertencem precisamente ao campo do onírico em Nu Atlas. Ainda que haja a presença da estrutura não narrativa, de formas nebulosas e da suspensão da realidade, os trabalhos aproximam-se mais da ideia de devaneio que de sonho.

Nas palavras de Bachelard ao iniciar seu capítulo sobre a imensidão íntima, “Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inata contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito.”¹⁵

Essa problemática do humano diante do estado de devaneio talvez seja a força motriz do atlas em questão. Aquele que almeja este estado, portanto, automaticamente depara-se com a necessidade do mergulho ao infinito, pairando para as dimensões do pensamento ao alhures. Daí então o porquê das imagens de um espaço pertinente ao universo sideral nas colagens, o mesmo seria o canal mais eficaz de almejo ao devaneio, propriedade vertiginosa que é parte da concepção do pensamento humano, porém nem sempre de fácil acesso.

Bachelard prossegue: “A imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, [...]”. Quando esta-

15 BACHELARD, Gaston, 1957. Op.Cit., p. 316.

mos imóveis, estamos além; sonhamos num mundo imenso”¹⁶ Seria preciso um empoderamento desta consciência de pensamento devaneante. Com a automatização diária é como se esquecêssemos desta natureza cósmica que nos é inerte. Para chegarmos ao estado que os homens estão de vínculo com o sideral fantástico esboçado em Nu Atlas é necessário sobretudo mobilizarmos a refreada e educarmos o olhar ao infinito, para que com ele retomemos relações que tanjam ao íntimo.

A prática da meditação é um dos mecanismos citados por Bachelard, para que se atinja este nível de consciência. “Em tais devaneios que dominam o homem que medita, os detalhes se apagam, o pitoresco desbota, a hora não soa mais e o espaço se estende sem limite. A tais devaneios, pode-se muito bem dar o nome de devaneios do infinito.”¹⁷ Forma das mais antigas na civilização humana de contato com o próprio ser, para certas culturas talvez a mais eficaz maneira de autoconhecimento anímico, a meditação guarda um tesouro de devaneios. Sua navegação engloba as facetas do que o ser possui em suas vivências, internas e externas. A meditação em Nu Atlas deve ser vista principalmente como contemplativa.

No decorrer de Nu Atlas pode-se dizer que há homens meditativos. A meditação e a contemplação são esquemas mentais avizinados. Em *L'Amoureuse Intiation* (pág.64), Milosz escreve: “Eu contemplava o jardim das maravilhas do espaço com o sentimento de olhar o mais profundo, o mais secreto de mim mesmo; e sorria, pois nunca me imaginara tão puro, tão grande, tão belo!”¹⁸. Neste fragmento, ilumina-se o fio umbilical que provém ao indivíduo sua grandeza íntima e simultaneamente a pequenez diante do universo. Há uma retroalimentação.

16 Idem, p.317

17 Idem, p.320

18 Idem, p.320

Ao focar-se em suas análises da imensidão íntima Bachelard, retornando por sua vez aos recorrentes paralelos ao “vasto” de Baudelaire¹⁹, é insistente na teoria de quê o que rege a amplitude da contemplação ao imenso, é trazido pelo aprofundamento intenso do íntimo, que depende da solidão. O estar sozinho seria então fundamento para o devaneio. O padrão de composições com um único indivíduo em Nu Atlas é taxativo.

Fatos que trivialmente habitam o devaneio, são as nuances do fantástico, do delírio, da ascensão de consciência para a construção de uma paisagem mental. “É uma imagem mental, uma transposição, uma abstração que depende, como já dito, do mundo concreto. Entre materialidade e imaterialidade, concretude e imanência (...)”, propõe Karina Dias e segue: “(...) A paisagem aqui não é a imagem de uma paisagem, não é somente o que vemos, mas é também o que imaginamos.”²⁰ A imaginação é também fundamento de Nu Atlas, já que as paisagens construídas são imaginadas de algum rincão do espaço sideral, não provêm de algum lugar específico existente.

Assim como a paisagem idealizada por Karina Dias, a que é proposta neste atlas depende do arcabouço imagético do espectador. É através de seus olhos que as formas tornar-se-ão paisagens. Porém, ao contrário de Dias, busco a paisagem distante ao urbano e cotidiano. Nenhuma de minhas obras possui um apelo verossímil, ou de recorte paisagístico do mundo real. Pelo contrário, são abstrações, ou melhor, veleidades que da paisagem trazem apenas o

19 Bachelard ao citar o que Baudelaire diz ser o terceiro estado de imensidão provido pela música: “Eu me sentia livre das sensações do peso, e reencontrava pela lembrança a extraordinária volúpia que circula nos píncaros. Assim eu me pintava involuntariamente o estado de um homem tomado por um grande devaneio, numa solidão absoluta, mas numa solidão com um imenso horizonte e uma ampla luz difusa; a imensidão sem outro cenário que ela própria”. E Bachelard completa “A grandeza progride no mundo na medida em que a intimidade se aprofunda”. Idem, p.324.

20 DIAS, Karina. 2010. Op.Cit., p.152

suporte para suas existências. As colagens de paisagens, ainda quando partem de recortes de cenários reais, são recontextualizadas à minha ideia de universo e provenientes da imaginação, tornando-se desse modo devaneios.

O Cosmos

(PERTINÊNCIA DO SIDERAL E DO ALHURES)

Mesmo quando a própria Terra não possuía um mapeamento rígido e científico sobre circunstâncias gravitacionais e leis da física, aonde no imaginário habitavam criaturas fantásticas e margens planetárias que levariam a precipícios, os que situavam-se neste contexto teciam relatos sobre as terras e seres longínquos que extrapolavam suas realidades. Essas questões não eram menos verdadeiras quando se tratava do extraterreno, aonde os limites dos relatos fantásticos são imponderáveis, sendo assim até hoje.

Nesta época erma, antes do chamado novo mundo, os ocupantes terrenos alçavam vista ao firmamento, buscando pistas e padrões que pudessem ser catalogados para suas futuras sortes. O situar-se é modo operante humano. Com os recursos da aparelhagem de outrora, astrolábios, bússolas e rosas-dos-ventos, os viajantes verificavam nos astros a referência para um meio de navegação eficaz, que os atentava quanto a localização do lugar que estivessem.

Cauquelin afirma que “Um lugar é sempre um lugar “dito”²¹. Um lugar, um sítio, na esfera humana e em nossa vivência, limitada ao planeta Terra e eventuais flertes cósmicos, depende do que é dito e ditado pela nossa subjetividade. A paisagem que exploro em Nu Atlas, conseqüentemente, não tem o compromisso com a verdade, sendo figurada a partir da concepção abstrata de cosmos vindoura da percepção e imaginação humanas e mais especificamente, à ideia pessoal proveniente daquilo que colijo²² como paisagem cósmica.

21 CAUQUELIN, Anne. 2007. Op.Cit., p.52

22 O verbo coligir aqui tem o sentido original de colecionar, agrupar, compilar, mas também é jogo com o verbo colidir e as nuances das colisões cósmicas.

A concepção acerca do mundo vem portanto do desconhecimento do mesmo. O cosmos segue sendo um turbilhão nebuloso para o entendimento dos que povoam a Terra. No cosmos não há relação fronteiriça, não há controle, nem dimensões afáveis, aonde um indivíduo humano possa atuar com propriedade.

Karina Dias discorre em seu livro *Entre Visão e Invisão: Paisagem*, sobre tornar visível aquilo que é visível, mas não mais visto, enfatizando que circulamos sem cessar entre visão e invisão²³ ao referir-se à poética de reeducação do olhar urbano que propõe ao leitor. Não seria a sensibilidade ao cosmos também esse caso? A manta estelar que nos adomeia de igual forma sempre esteve presente na visão daqueles que habitaram a esfera terrestre, mas nem sempre percebida ou questionada.

O cotidiano que nos sedentariza, talvez mais que nos cegar da paisagem banal do urbano, nos aprisiona com viseiras simbólicas, nos obstruindo e condicionando à visão automática do que apenas está vinculado ao solo, às conformações do terrestre e suas extensões. O cosmos é ainda mais esquecido em sua contemplação. O fitar do céu noturno se opaca e dilui para o espectador rotineiro, privando-lhe dum contato primordial, à sua essência cósmica. O ser humano como um microcosmo em si, é conceito importante para Nu Atlas. O fato de se contemplar o íntimo para o entendimento do macrocosmo e o entendimento do microcosmo pela contemplação do externo, são meios de contrariar a visão limitada pelo cotidiano. Nos doze desenhos de Nu Atlas, os fragmentos siderais são dispostos de maneira a intensificar a noção de um microcosmo, que em conjunto formariam um sistema planetário.

O próprio planeta Terra é composto por milhares de microcosmos ramificados por múltiplos seres que o habitam, formando a sua cosmogonia complexa. A compreensão do infinito em si talvez nunca se alcance, aí mesmo mora a beleza de ser um microcosmo.

23 DIAS, Karina. 2010. Op.Cit., p.153

Dias fala sobre a dubiedade de deslocalizar-se para situar-se em um meio: “Sentir-se fora do lugar habitual é uma situação que (des)orienta e (re)orienta, porque como presença, a paisagem não se fixa, ela é uma abstração que não dura. Essa impermanência é a garantia de sua condição móvel.”²⁴

No caso do sideral, o espaço domesticado, habitual, é antítese. O escape é lei. A apreensão real do espaço sideral pelos terrenos é fugidia, pertencente a quase outro plano do sensível e do matérico. O que apreendemos é somente aparente, um aspecto, fachada. Para que o contato seja mais veemente, a resposta pode ser a analogia primeiramente entre as estruturas físicas, geográficas e biológicas do que nos constitui como microcosmo em relação ao macrocosmo.

Aperceber-se de quais fontes, forças e energias, regem o Universo e estão presentes em nós como microuniverso. Desfalecendo o rótulo e carga carregados por sermos humanos e permitindo a emancipação do fundo que nos dobra à experiência mundana. Se conseguimos engendrar um ser-lá²⁵, ao menos abeirando o cosmos, seríamos de fato pertencentes a sua fruição. Faríamos parte de Nu Atlas. O flerte com o cosmos, seja ele pela introspecção ou pela espiação do universo, continua, por fim, sendo a maneira de mantermos uma correspondência com o ser-lá, que em nosso atual estágio trilha para um “estar-lá” e não ser, propriamente dito.

Ainda em Nu Atlas os indivíduos estão compondo juntos a pequenos fragmentos cósmicos, apesar de em devaneio, cadentes, acidentários e sem identidade exata, não estão imersos na experiência da imensidão infinita. O cosmos é de tamanha vastidão que pretensiosíssimo seria dizer que neste atlas pretende-se desvendar tão complexas questões. Os esquemas são esforços,

24 Idem, p.154

25 “O ser-lá é sustentado por um ser do além. O espaço, o grande espaço, é o amigo do ser.”BACHELARD, Gaston, 1957. Op.Cit., p.332

delineações, sugestões, em oscilantes floreios que apenas se-
meiam o que do microcosmo pode cernir ao cosmos.

Ao falar-se do cosmos junto aos corpos declinados em Nu Atlas,
ilumina-se assim o ponto do quê significa o cosmos diante da hu-
manidade, que em termos de tempo galático vem habitando por
pouco tempo o planeta Terra. O universo é nexo invariável de
ancestralidade arrebatadora, o precedente vertiginoso que pode
carregar a fonte originária do ser humano. Há ainda aquele ruído
memorial, quase mítico, quase verdade, de que como humanos so-
mos efetivamente destroços cósmicos. Em nossa composição cor-
poral estariam elementos comuns às estrelas que pairam ao nos-
so fascínio, como se realmente fôramos restos petrificados, seres
caídos, reservados à vida terráquea, enquanto nossos ancestrais
agora reluzem no plano galático com o brilho que outrora possuí-
ramos.

Acervo 3: Pintura | Nu Atlas



Rodrigo D'Alcântara. *Órbita*, 2015.
Óleo e acrílica sobre tela. 27 x 54 cm.
Nu Atlas.



Rodrigo D'Alcântara.
Cisão Horizontal, 2015.
Óleo e acrílica. 15 x 75 cm.
Nu Atlas.

Rodrigo D'Alcântara.
Cisão Horizontal, 2015.
(detalhe)



Rodrigo D'Alcântara.
Marco, 2015.
Acrílica sobre tela. 10 x 30 cm.

A Luneta

(A JANELA COMO INSTRUMENTO DA VISÃO)

- .: Instrumento de auxílio aos que desejam enxergar aquilo que está alhures;
- .: Lente com suporte longilíneo multiarticulado, detalhadora da visão ao infinito;
- .: Espécie de microscópio retrátil que visa o astronômico.

Em todas as ocasiões que o alhures, o cosmos, o infinito e correlatos, são destacados nesta pesquisa, são fruto de composições imagéticas que pertencem ao estado contemplativo do indivíduo. É dizer, no caso das colagens e desenhos, que foram as técnicas apontadas como principais formuladoras de Nu Atlas até então, as imagens organizadas são do ponto de vista do terráqueo que deslumbra o universo.

A mira do olhar aponta para fragmentos siderais, conforme uma luneta. Esse instrumento que escamoteia a limitação do aparelho óptico humano, simulando uma aproximação do objeto observado. A visão, como que por uma artimanha, passa a forjar um enquadre do longínquo. A luneta é como uma janela ao alhures.

Ao elucidar sobre a janela e seu papel na representação artística do quattrocento, Karina Dias expõe: “Anteriormente, a ideia de realizar representações de um território livre de qualquer consideração útil ou prática, destinadas apenas à pura contemplação, era uma exceção. Poucos exemplos de uma sensibilidade dessa natureza são encontrados. O aparecimento da janela foi, assim, o mo-

mento crucial de articulação entre o interior e o exterior, o evento que norteou e impôs a paisagem ao olhar renascentista.”²⁶ e segue na mesma página “(...) a janela é o recorte que separa a porção da natureza transformada em paisagem.”

Se a janela é vista como um recorte específico da paisagem, sem pretensão de remeter ao natural, dentro de Nu Atlas nada mais é que a atuação da lente de uma luneta hipotética, ao proporcionar para o observador o momento de contemplação paisagístico. Ao falar de janela Cauquelin escreve sobre a moldura que corta e recorta, fazendo que o excedente, a diversidade, ou seja, aquilo que extrapola a janela, recue²⁷.

Quando um observador se propõe a obter um detalhe do sideral, ele instiga a própria imaginação, fomenta sua bagagem vinculada ao cosmos e aspira ao espírito contemplativo. Porém, ao fazer com que o observador segmente e absorva frações do universo, a luneta também subtrai de sua retina aquilo que está localizado às margens da imagem da lente, que passa a pertencer ao não visto. Na visão ordinária, mesmo com a visão periférica humana, nunca se tem a noção completa do entorno. A luneta é potencializadora do aparato do olhar, mas é também restrigente.

Os recortes em colagens de Nu Atlas, são como registros a partir de observações realizadas por lunetas; por vezes circulares, com bordas disformes, outros em tiras, lembrando o horizonte. Às vezes são apenas recomendações ao olhar que no final procura por um todo cósmico que está (de)composto na obra.

Cauquelin segue sua percepção sobre o papel da moldura, ou janela, que é propício a interpretação do todo cósmico: “Trata-se simplesmente de uma questão de definir, de delimitar um fragmento

26 Karina refere-se à tela de Robert Campin, *São Jorge em seu atelier, fragmento do retábulo de Merode*, 1420-1430. DIAS, Karina. 2010. Op.Cit., p. 140

27 CAUQUELIN, Anne. 2007. Op.Cit., p. 137

com valência de totalidade, sabendo que só o fragmento dará conta do que é implicitamente visado: a natureza em seu conjunto”²⁸. Entende-se que o que é fragmentado de um todo é parte necessária para melhor compreensão de sua abrangência. O mínimo traz luz acerca do todo. O fragmento é suficiente para a contemplação, fora isso é universo desenfreado.

Sendo assim, o fragmento fala por si. Possui importância própria. A luneta é assertiva por ser sabidamente seletiva. Não é preciso um parecer entre o olhar e o infinito, que por definição já é inalcançável ao palpável. Dias trata exatamente desta emancipação ao diferenciar fragmento de detalhe, apontando que o primeiro possuiria relação de pertencimento a um todo e que de qualquer maneira, sua nuance estaria no fato de que não necessita da presença de um conjunto para ser definido. Afirmativa, segue: “(...) o fragmento, que é a configuração da ruptura, daquilo que, uma vez isolado de seu conjunto, torna-se uma parte independente.”²⁹

O instrumento monocular pode ser manejado como um “porta-vista, um invólucro que guarda a vista, que circunscrevendo o detalhe, deixa o espaço circundante em suspensão”³⁰. Portanto, a imagem final gerada por uma luneta terá efetivamente papel de restrição intencional, para evitar a sedução pelo excesso, a distração que não favorece a vista detalhista em miniatura. Essa ideia tem fundamento também se pensarmos que o céu, tela intermediadora entre a Terra e o Universo, está presente e disponível noturnamente na

28 Idem, p.138

29 Idem, p. 155 e 156

30 Ao falar de sua obra Ponto de vista, que consiste em uma video-instalação “composta por um volume monolítico que é transpassado por dois tubos retangulares” que forma dois pequenos visores; o primeiro leva o espectador a enxergar a paisagem em tempo real que está disposta à frente da instalação, enquanto o segundo, que replica a aparência do primeiro, na verdade contém a paisagem de uma tela de televisor que passa cenas paisagísticas em contraposição ao turno do dia vigente ao período de observação. Idem, p.213

rotina/retina, porém ao usar-se a luneta é como se o observador criasse uma secção da vista universal, retomando o contato com o que já foi visto e criando um novo elo com aquilo que está sendo visto³¹.

A luneta, entendida aqui principalmente como seleção do olhar em direção ao espaço cósmico, é finalmente peça chave para a análise das composições de Nu Atlas e seus desdobramentos. A janela, vista como o virtual gerado pelo instrumento simbólico da luneta, é usualmente significadora do jogo entre externo e interno, e neste caso é ainda mais aprofundada, operando como troca entre percepção íntima e reflexão do externo, extremo e absoluto, que são os astros.

Esquece-se muitas das vezes que há o todo não desbravado e não desbravável, no restante cósmico. Diante deste todo, somos quase nada, apenas um cisco mínimo, poeira cósmica ou nem isso. Ao contemplar-se os astros como terráqueo, isto é memorável, o fato de haver um ponto de vista em relação ao todo e de que o nosso é restrito. Há a dissonância daquele que vê da Terra e daquilo ou daquele que o faz do todo cósmico, que também comporta-nos e observa.

No entanto, se há essa noção, supondo que a Terra é brilho singelo à contemplação de outrem, haveria então parte inerente a nós que a habitamos, participante de uma contemplação ainda mais ampla e de difícil mensuração, uma trama que varia do ponto de vista e da localização frente o universo. Se somos alhures de outrem universal, a aura que se perceberia num ser humano ao ser contemplado por seu alhures, é abrasador, sublime, à medida que essa recíproca é por um meio ou outro, verdadeira.

31 Idem, p.213

A Pintura

(A PARTE PRÁTICA PICTÓRICA E SUAS BASES)

A pintura, ao princípio, seria a motivadora e principal suporte técnico em Nu Atlas, porém como já apresentado, o desenho/colagem conquistou o papel protagonista nesta pesquisa. O que não faz da pintura canal menos importante de estabelecimento de uma poética do sideral, pelo contrário, ao aceitar o desenho como principal representante do Atlas, pôde-se trabalhar na pintura, outros aspectos muito relevantes a este itinerário.

São três as obras que compõe Nu Atlas no suporte da pintura. *Órbita*, *Cisão Horizontal* e *Marco* (ver da pág. 107 a 11). Todas as três são telas de pequena dimensão. A miudeza na escala é intencional, o tamanho menor dos quadros agrega algo de cuidado no assimilar das composições, convocando uma tarefa mais minuciosa àqueles que observam.

Nesta série de pinturas trabalharam-se demandas que já haviam aparecido em outros quadros antes de Nu Atlas, que agora voltam mais sóbrias. Os fundos são sempre em um mesmo tom de bege roseado intenso, remetendo à pele. Por outro lado as imagens do sideral foram toscamente pintadas a partir de uma máscara feita por diversos pedaços de fita adesiva, estruturados para que a forma de círculo se sobressaísse.

Os círculos que retêm as cenas são de contornos não totalmente precisos, lembrando as colagens, a lente da luneta. Do mesmo modo as figuras do espaço sideral, feitas nas pinturas, são baseadas em um universo imaginário, com geografia de tons e organizações próprias. As telas são como uma adição cosmogônica ao conjunto de Nu Atlas.

Um tópicos ainda mais explorado na pintura que no desenho desse atlas é um viés quase topofílico³² da paisagem geográfica espacial, principalmente a geografia densa e truncada das montanhas e rochedos. Até hoje persiste a ideia de que a paisagem deve necessariamente estar ligada à natureza, ou ao naturalismo. Porém esse motivo, por ser tão milenar já foi subvertido amiúde, não somente pelos artistas, mas principalmente por eles. Cauquelin ao situar o termo paisagem:

“[...] parece que a paisagem é continuamente confrontada com um essencialismo que a transforma em um dado natural. Há algo como crença comum em uma naturalidade da paisagem, crença bem arraigada e difícil de erradicar, mesmo sendo ela permanentemente desmentida por numerosas práticas.”³³

No Renascimento, seguido pelo Maneirismo, a quebra cada vez maior dos paradigmas estritos de representatividade de temas cristãos, fez com que vários artistas desafiassem os cenários paisagísticos. Passa a ser mais comum situar as figuras centrais de um tema, apesar de ainda manterem em sua maioria abordagens religiosas, em locais mais ricos em detalhes e exuberância. A importância das composições não está tão somente nas figuras sacras, o tratamento do fundo passa a ser tão importante quanto.

Na pintura de Sant'Anna, feita por Leonardo Da Vinci, é notória a intenção do artista em contrabalancear a imagem das santas Maria, Ana e de Jesus com um fundo espetaculosamente não condizente com a cena retratada. Normalmente a natureza seria restrita ao bosque pacato que as circunda, mas Da Vinci coloca uma cadeia frígida e fantasiosa de montanhas adornando a cena magistralmente, a seu gosto.

³² Do sentimento de bem-estar associado a um lugar geográfico.

³³ CAUQUELIN, Anne. 2007. Op.Cit., p.8



Leonardo da Vinci.
Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau,
1503 – 1519. Óleo sobre madeira. 1,68 x 1,30 m.

(Detalhe)

Outros mestres da pintura renascentista utilizaram-se deste recurso imprimindo maior personalidade às suas obras, mesmo em uma época aonde era comum a prática dos pintores de repassarem a tarefa de pintar fundos e paisagens, como um todo, aos seus vários aprendizes, cabendo aos mestres somente a função de pintura da cena principal.

Essas paisagens montanhosas que surgiam descontextualizadas do crivo cristão, ainda que tivessem uma rogativa de estética diferenciada e inovação temática, ainda assim carregavam a vontade de representarem a paisagem de um lugar real (terreno). Quando muito, tratavam de nichos religiosos, invocando à idealização de um ideal da paisagem divina. Não obstante, as paisagens cósmicas de Nu Atlas aproximam-se, de certo modo, ao conteúdo artificio-fantástico das paisagens renascentistas.

No Renascimento era fundamento a observação da natureza e projeção desse ideal às telas. Joachim Patinir (1480 – 1524), apesar de ter deixado um acervo pequeno de pinturas, foi um dos principais pintores renascentistas a desafiar a representação da norma vigente. Com obras de grande dimensão nas quais as figuras humanas e sacras são sempre postas em segundo plano pela grandiosidade de suas paisagens, destaca-se preponderantemente pelo teor fantástico lírico de suas obras, sem pecar no rigor técnico de projeção da observação do natural..

Em Nu Atlas, quando o meio é a pintura, a figura humana também é suprimida em favorecimento do protagonismo da paisagem; além disso, segue-se também uma base comum às topografias naturais, porém as desconectando de qualquer ideal fidedigno. Notoriamente são rochas, montanhas e astros, expressos em *Órbita*, *Cisão Horizontal* e *Marco*, mas não poderiam haver sido obtidas da observação de natureza terrena qualquer. No alhures, o fantástico e o real podem coexistir na esfera do contemplador, não há limites para a representação de como é a paisagem sideral. Nu Atlas tampouco há esses limites.



Joachim Patinir. *São Jerônimo em uma Paisagem Rochosa*, 1515-1524. 36.2 × 34.3 cm National Gallery, Londres.

Na tela de *São Jerônimo em uma Paisagem Rochosa*, Patinir deixa claro que em sua produção o artificio da paisagem na pintura já estava bem firmado. Nesta obra, na qual São Jerônimo, cujo o título inferiria normalmente uma posição de destaque, praticamente é engolido e anulado pela presença massiva das rochas pontiagudas e inusuais. As montanhas fundem-se com as nuvens no horizonte afastado e o mais primordial é como o artista quer representar esta paisagem, que apesar de ser naturalista não seria uma cena habitual ou provável de ser encontrada na natureza da maneira que foi realizada na tela.

Um exemplo na arte contemporânea de um artista que lida com essa mesma questão da natureza projetada ao bidimensional sem preocupação com sua situação exata, é Neil Raitt. O artista britânico tem como linha de pesquisa principal a obliteração de for-

mas paisagísticas até sua abstração. Em todos seus motivos há a presença de algum elemento repetido à exaustão, árvores, bosques, choupanas, e principalmente montanhas. No evoluir de sua poética, Raitt já enveredou essa obsessão para vários caminhos, fazendo insertos de cores luminosas no meio dessas paisagens e sobrepondo os temas formando cenas geograficamente absurdas. Até mesmo fazendo instalações que transportam as paisagens para fora da bidimensionalidade, em papéis de parede ou placas de ferro em forma de algum elemento paisagístico, criando um ambiente de instalação interessante àqueles que quiserem sentir o teor repetitivo da paisagem.



Neil Raitt. *Alpine*, 2013.
Óleo sobre tela. 240 x 180 cm.

Em *Alpine*, nota-se o esforço técnico do artista ao levar a infinidade do tema ao seu auge, deixando a dúvida no espectador se essa cena de fato poderia existir em algum espaço esquecido na fração gélida do planeta Terra. Raitt deixa em aberto, neste caso, a localidade aonde encontram-se suas montanhas, sobretudo pelo hiper-realismo aplicado à tela. Porém é questão maior em seu trabalho justamente o fato de não podermos vincular um lugar às suas topografias. A dilatação da geografia, é na verdade, “miscelânea para um plano ilimitado que se estende até o infinito”³⁴.

A obliteração das montanhas no processo da pintura faz-se muito presente em minha pesquisa, que inclusive segue essa preocupação “miscelânea” do plano da tela ao infinito quisto por Raitt. Em *Sideral Róseo e Meridional Amarelo* (ver pág.39), também de 2015, que foram executadas antes da concepção de *Nu Atlas*, ainda que trouxessem já inclinação às várias problemáticas trabalhadas nesse atlas, portavam mais minha preocupação com a repetição das cadeias montanhosas, transformadas em algo quase orgânico.

Quando um paredão de fortificações montanhosas é exibido em um plano bidimensional em grande escala há uma ruptura no fitar da obra. O sentimento de grandiloquência é passado para o campo da pintura. Porém em *Cisão Horizontal* (ver pág. 109) por exemplo, dentro da miudeza da composição, de mesmo modo pretende-se atingir o sentimento de extasie por um humor topofílico, sem a presença da repetição exaustiva de elementos geográficos numa mesma tela.

Em *Nu Altas*, há certamente a repetição de temáticas que compõem e interligam o atlas, dando coesão ao mesmo, mas não faz-se necessário o bombardeamento visual em uma só composição para que a sensação de sutura poética alcance-se. As diversas ca-

34 Tradução minha para trecho de pequena biografia escrita por Anat Ebgi sobre Raitt: “a limitless flat patchwork that stretches into infinity.” URL: http://anatebgi.com/cpt_artists/neil-raitt/ acesso 19:28 18/10/2015.

deias de montanhas tão tencionadas por Neil Raitt em *Alpine* e por mim em *Sideral Róseo* e *Meridional Amarelo*, causam um impacto que é válido, somente não encontram na última série uma congruência estética e climática.

A pintura contida nesse atlas é do que tange ao delicado, do que o olhar flerta e seduz-se aos poucos, não pretende precisamente o arrebatamento imediato do *expectador*³⁵. A entrega à geografia indicada dá-se lenta e fugidia e conforme as lentes da luneta, o benefício da dúvida é dado e quiçá nem ocorra um clique contemplativo. Aquele que expecta sentir-se tocado pelo cosmos ao espiá-lo deve estar ciente dos acasos e das sincronias exatas para o acontecimento esperado. Os eventos avassaladores do cosmos são esporádicos.

Em Nu Altas todas as três pinturas são em conjuntos, alinhadas, em sincronia, coexistentes. É nesse fundo que as obras aqui visam atuar, como metáforas para os planetas que de tantos e tantos tempos aliam-se, desaliam-se, retornam, sobrepõem, mistificam e fluem, reverberando em dadas épocas e também amiúde, nas nossas vivências; nos perpassando por eclipses, céus desnudos e mares cheias de precedentes cósmicos.

35 Entendido como a junção daquele que tem expectativa e do adjetivo espectador.

O Atlas

(O MAPEAMENTO DO NÃO DADO,
ORIGENS E CONCLUSÕES)



Artista desconhecido. *Farnese Atlas*,
Segundo séc. AC. Museu Arqueológico Nacional, Naples.

Após percorrido e pautado este roteiro atlante, faz-se necessário notar os aspectos formais por trás do designativo “atlas”. É sabido que a origem deste nome na sua concepção cartográfica, remonta à mitologia grega, mais especificamente à capa de uma coleção cartográfica pertencente a um mercante de 1585, que trazia a ima-

gem de Atlas, um dos titãs gregos que carregava o universo, ou ainda os céus, em suas costas, no entremeio do encontro entre o diurno e o noturno.³⁶

Essa imagem em si já possui preciosa valia para o entendimento de Nu Atlas. Atlas, o titã, representa um ícone de divindade, mas, ainda assim, em sua aparência física possui atributos masculinos; é um androide, polo masculino de sustentação do íterim universal. Ele como divindade está suspenso do nicho terrestre, porém de igual forma é responsável por seu suporte. É uma bela metáfora de onipresença mesmo que em um nível cosmogônico limitado, de certo. É um homem carregando o berço dos humanos.

Na escultura acima, nota-se que o titã carrega constantemente em suas costas o peso cósmico. Tangendo a esfera planetária, seus braços estão em constante toque entre o universo e a Terra. As obras de Nu Atlas nada mais são que esta dialética entre os corpos masculinos, apresentados de certa maneira também de forma etérea, com o universo. Muitas das vezes as colagens têm um sentido de completude em relação aos desenhos; as formas humanas e paisagísticas se encontram e complementam umas as outras. Na qualidade de colagens, as geografias e ambientes astrais de Nu Atlas fundem-se às curvas dos corpos e ressaltam o enlace entre os dois organismos representados nos desenhos.

Há arraigada, até a atualidade, a crença de que o cosmos é morada de deuses, ou algo de natureza divina, superior em geral (como é o caso do titã Atlas), e que o(s) mesmo(s) observaria(m) aos humanos e todas suas ações ao bel prazer. Imediatamente este pensamento gera um vínculo potente entre o universal e a humanidade. Porém em uma versão livre de olimpos e dogmas, talvez

36 BUCHLOH, Benjamin H. D., Gerhard Richters Atlas: Das Archiv der Anomie, Gerhard Richter, vol. 2 (Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1993). Tradução original por Benjamin H. D. Buchloh. Tradução ao português por Bianca Tomaselli, p. 196

até poderíamos ser vistos mais prosaicamente, apenas como entranhas extraídas do universo³⁷. Partículas pulsantes que habitam o sideral assim como qualquer outro elemento cósmico. Seríamos então unos.

A ideia de atlas em si, deixando um pouco de lado a denominação mitológica, tem como principal apelo categórico sua identificação à cartografia. Aos rumos que se percorrem em Nu Atlas, é esse o conceito mais apropriado. Os desenhos e pinturas são orientados por um sentido de exploração de territórios amplos na, como já dita em capítulos anteriores, balança entre centro e horizonte ao alhures.

Nas composições de Nu Atlas, tanto nos desenhos como nas pinturas, vêm-se linhas pontilhadas ora precisas, ora vacilantes, que volteiam, penetram, pressionam e acercam os corpos mundanos e os celestes. Tracejam os impulsos e pulsos destes entes pênsis³⁸, que como uma ponte, têm função de interligar dois meios sem anularem à própria presença e alicerce, essas linhas a seu turno são forças de conexão. Em alguns casos são linhas de fins orbitantes, que rastreiam e rastrejam os movimentos dos corpos, estes:

Nus, desnudos; pelados, descamados; despídos, dispersos; soltos, errantes.

Atlas, atlantes; fugidios, fugazes; territórios, desterros; geos, geológicos.

Corpos nus e corpos atlas.

Há em Nu Atlas algo primordial no que se diz respeito ao sentido cartográfico: ele não leva a um fim locacional específico. O que se pretende não é, como de costume, elaborar um tratado sobre

37 Pensamento extraído a partir da leitura do capítulo “Visceral, Sideral, ou como ler um fígado de carneiro” In: DIDI-HUBERMAN. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Portugal: Editora KKYM, 2013. Tradução ao português CABRAL, Rui Pires.

38 Diz-se ponte pênsil de uma ponte com estrutura arquitetônica suspensa.

mapas. É na verdade mapear o objeto de estudo das cosmicidades, aonde os que as habitam trazem à luz as próprias intimidades contemplativas. Logo o objetivo seja talvez utópico, mas não por isso de menos-valia. Os caminhos poético e artístico desta experiência, são flertes com essa utopia e seus relatos.

O mapeamento de algo não dado conduz ao vazio ou ao desconhecido ou a ambos. Os fenômenos como buraco negros, supernovas, planetas e estrelas que se formam distantes da Via Láctea, que por meio de extensões tecnológicas como sondas espaciais e satélites enviados com missões de exploração remota, já são fotografados e ainda que algo imponderável, exprimem a curiosidade humana em conhecer os aforas da sua redoma.

Em Nu Atlas, a paisagem sideral dessituada é marca do registro. A paisagem que interessa é a que comporta o silêncio, nunca revelando-se completamente ao espectador, não é de fácil mapeamento. No entanto, apesar da localidade não dada, não previsível, aludida pelos vazios cósmicos, tampouco é nula ou apática. Mostra-se vestigialmente telepática, criando em quem a olha um traço dialógico.

Karina Dias diz estarmos “imersos em um espaço vazio, não de objetos concretos, mas de um vazio intenso, pois estamos, em vão, à espera de que um evento se produza”³⁹, referindo-se aqui a uma situação específica do cotidiano, ou ainda do meio limitante das interações na Terra. Quando o objeto contemplativo é o universo, como é o caso em Nu Atlas, a contemplação é diferenciada pois são outros os parâmetros do olhar a imergir-se.

Para o contemplador já se faz difícil a ação de suspender as amarras automotivas da visão no âmbito terreno, o que dirá ao observar o universo a partir da Terra. No plano galático, extrapolando a

39 DIAS, Karina. 2010. Op.Cit., p.149. Referindo-se ao movimento recebido pelo espectador em sua obra Escalators, de sequências de escadas rolantes.

estratosfera, é sabido que a gravidade é outra, a maneira que os corpos agem também. As limitações são reais, ainda que existam ferramentas que proporcionem o curto transitar por arredores próximos. Como é o caso das naves e roupas de astronauta, que não são suficientes para replicar a sensação de um detrito ou entidade sideral flanante, adaptada àquele meio e gravidade. Aquele que ousa olhar aos céus e esperar um evento, ainda é atribulado pela essência terrestre, que por vários ruídos de humanidade, dificultam a contemplação.

Antes do sideral, há a paisagem. Por ser uma paisagem do não dado, em contraponto ao que historicamente ensinou-se como natural e naturalista, a paisagem em Nu Atlas, é mais livre dos conceitos de realismo e atrela-se mais à formas de cenas geograficamente fantasiosas. Não obstante, a geografia aqui é vista como princípio elementar da natureza, que mesmo antes da presença humana já é em si uma escrita da Terra. O homem pode atuar na geografia terrestre e inclusive criá-la. No caso de Nu Atlas é uma escrita do sideral. A sua (re)criação dá-se no plano da contemplação da paisagem, seja ela terrena e mais ligada aos vícios do olhar, ou sideral, aonde o campo longínquo torna mais propícia a contemplação.

Segundo Cauquelin “não podemos nem mesmo sonhar com paisagens planetárias, podemos apenas conceber intelectualmente que há, sem dúvida, ‘algo a ser percebido’⁴⁰”, sendo necessário talvez, para compreender o não dado, um sobreaviso, uma indicação. Essa percepção, proposta por Cauquelin ainda que de um ângulo fragmentado, é intento em Nu Atlas. Porém, conforme pautado nos capítulos anteriores, há outras formas de acessar a esta paisagem planetária pertencente ao nu atlante.

Uma característica forte dos atlas em geral, é o de raramente possuírem um modelo definitivo. Didi-Huberman em seu *Atlas ou A Gaia Ciência Inquieta*, define a disposição de um atlas como uma

40 Idem, p.179

tabela ou prancha que por essência traz a leitura, a função inerente de ser lido. Nessa leitura, ainda que haja o objetivo concreto de procurar-se por algo específico de prancha em prancha, o leitor pode seguir sua exploração mesmo após encontrado o objetivo inicial de sua leitura. Sendo assim, um atlas está sempre aberto a releituras, intervenções e continuidades.

Antes mesmo de qualquer noção de relato, um atlas introduz já em sua montagem “a dimensão sensível, o diverso, o carácter lacunar de cada imagem”⁴¹. É quase inesgotável a expansão de um atlas em construção. O estado “inacabado”, não empobrece o arsenal criativo atlante, pelo contrário, cria uma atmosfera de constante fluxo ao olhar, que passa a abarcar sempre novos conteúdos para a formação de um entendimento maior diante dos mapas imagéticos criados.

Didi-Huberman afirma que o que difere um atlas de um catálogo é a imaginação envolvida em sua formulação, que aceita o múltiplo. A aceitação da multiplicidade e da renovação, faz com que as relações íntimas e secretas sejam expostas enquanto não esgota a possibilidade de novas correspondências e analogias⁴². Com o seu viés de fomentação do imaginativo, um atlas ganha carácter conotativo, se afastando de outros meios de obtenção de relatos, ideias e conceitos, como o dicionário por exemplo, que inicialmente não dá espaço à dúvida. O atlas segundo Didi-Huberman seria “um aparelho de leitura antes de tudo”⁴³.

Didi-Huberman cita ainda o historiador de arte Aby Warburg e seu atlas *Mnemósine*, um importante recorrido pela cultura da história ocidental. Para ele, Warburg não teria a intenção de enunciar em seu atlas nem uma síntese, nem descrição, tampouco classificação. A pretensão principal seria falar sobre as relações íntimas e

41 DIDI-HUBERMAN. 2013. Op.Cit., p.12

42 Idem, In: p.14

43 Idem, p.15

secretas e suas correspondências, o que propiciaria um conhecimento transversal de complexidade histórica, geográfica e imaginária, que segundo ele seriam inesgotáveis⁴⁴.

Em Nu Atlas é exatamente este tipo de eloquência que se exprime. A desordem e a ordenação instigam àqueles que leiam o atlas. O paralelo entre *astra* e *monstra*, que Warburg trabalha por deslocamentos de imagens em seu *Mnemósine*, e citado por Huberman, encontra em Nu Atlas incrível convergência ideológica:

“O homem encontra-se, pois, no centro do atlas Mnemósine, pela energia contrastada dos seus pensamentos, dos seus gestos, das suas paixões. Mas Warburg cuidou bem para que essa energia aparecesse sobre um fundo que designasse o seu limite conflitual, o impensado, a zona de não-saber: astra de um lado, monstra de outro. Num lado, o homem agita-se sob um céu infinito do qual sabe muito pouco, razão pela qual as pranchas preliminares do atlas são consagradas à correspondência sideral-antropomorfa, ou seja, a <<transposição do sistema cósmico sobre o homem>>(…). No outro lado, encontram-se os abismos simétricos do mundo visceral, com o homem a agitar-se na terra sem compreender exactamente o que o move a partir de dentro: os seus próprios <<monstros>>.”⁴⁵

Warburg tem em sua prancha inicial a representação de fígados de carneiros como o mais primordial objeto mnemônico de leitura ocidental, que seria então estranhamente proveniente de vísceras. Em Nu Atlas a relação entre os termos *monstra* e *astra* não chega a ser tão fortuitamente visceral, mas paira por toda sua leitura o sentido polarizado entre íntimo e astral que é suscitado por esses termos que Warburg teoriza.

44 Idem, p.19

45 Idem, p.12

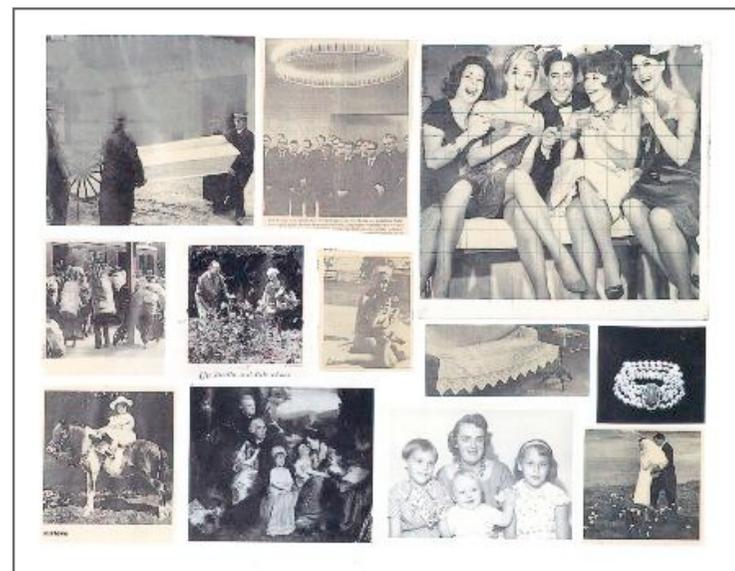


Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne* (detalhe), 1928

Outro exemplo de atlas contemporâneo que integra conceitos trabalhados em Nu Atlas é o *Atlas* de Gerhard Richter, que assim como Warburg, trabalha com a multiplicidade de bancos de imagens que vêm de um contexto de divisão histórica⁴⁶ e “crise de memória”. Ambos os artistas, e principalmente Richter, compõem seus mapas com fotografias que precisam levar em conta o seu contexto histórico, ainda que utilizem arquivos bem anteriores ao período vigente de seus atlas. Isso porque ao construir um atlas que será exposto e interpretado pela sociedade, é necessário a elaboração do que situa a identidade pública e privada à época.

Os recortes paisagísticos contidos nos desenhos de Nu Atlas, são todos recortados diretamente de livros enciclopédicos, estudantes ou astrológicos, não há cópias ou reproduções presentes.

⁴⁶ Ao começar o Atlas, em 1961, Richter ainda lida com a profunda ferida cultural deixada na memória alemã pela Segunda Guerra Mundial.



Gerhard Richter. *Atlas* (detalhe), 1962. Fotos de jornal. Zur Sonne (Mithras). 51.7 cm x 66.7 cm. Munique, Alemanha.

Com isso há um destaque do teor cartográfico da série, que se aproveita do próprio arsenal imagético contido nos livros que o humano social coloca como conhecimento de referência do sideral para sua sociedade. É semelhante ao padrão de catalogação de Richter e Warburg, porém em um movimento mais conciso.

O mais importante de destacar-se desses tantos atlas, é que apesar de partirem de uma visão mais humanista a partir de fotografias, em sua grande maioria pertinentes ao locus do ser humano enquanto ser social, trazem riquíssimas fontes de reflexões acerca o papel do atlas em si, na montagem de um esquema artístico que situe esses objetos de análise. O atlas como pesquisa em aberto, sempre em prontidão para ressignificações, também é fundamental para o elo com Nu Atlas, por exemplo.

Seja pelo feitio organizacional, pela (des)ordem, ou pela variedade imagética a partir de um enfoque temático, o corpo textual sobre o atlante que foi despindo-se no decorrer desta monografia, na tentativa de analisar a cartografia do atlas no trabalho prático realizado para esta ocasião, foi condizente ao conceito motriz de atlas. Nu Atlas é fielmente um atlas, com um trajeto que demonstrou ter um início em lapso, com meados e fins de rumos livres e imprevisíveis. Não há como ter ciência se as veredas que estão por vir vogarão para algures e se existirá mesmo uma continuação deste atlas. Mas os encaixos deixados no incansável pêndulo sidéreo-corpóreo, assim por ora, são estimados e divagados por Nu Atlas.

○

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. 1957. Tradução de LEAL, Antônio da Costa e SANTOS, Lídia do Valle. Versão digital traduzida a partir do original francês, disponível em URL: <http://docslide.com.br/documents/bachelard-gaston-a-poetica-do-espaco.html>.

BUCHLOH, Benjamin H. D., *Gerhard Richters Atlas: Das Archiv der Anomie, Gerhard Richter*, vol. 2 (Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1993). Tradução original por Benjamin H. D. Buchloh. Tradução ao português por TOMASELLI, Bianca.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*; tradução Marcos Marciolino. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Coleção Todas as Artes.

DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010, p.145,146.

DIDI-HUBERMAN, George. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Portugal: KKYM, 2013. Tradução ao português por CABRAL, Rui Pires.

FREUD, Sigmund. *O 'ESTRANHO' (1919) Nota do editor inglês: DAS UNHEIMLICHE 'The "Uncanny"', 1925*. Tradução de Strachey, Alix.

Bibliografia

DIDI-HUBERMAN, George. *A Pintura Encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

RIVERA, Tânia. *O Aveso do imaginário*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SEVERO, André. *El Mensajero (Metáfora)*. Porto Alegre: Arena, 2015.

Sites

Ouvre, site de referência da imagem d'O *Êxtase de Santa Teresa*
<http://www.1oeuvre-1histoire.com/extase-sainte-therese-avila.html>

Anat Ebgi, para pequena bibliografia de Neil Raitt http://anatebgi.com/cpt_artists/neil-raitt/ consultada em 18/10/2015.

Antony Gormley, site oficial <http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/254> consultada em 29/10/2015.

Auction After Sale, site oficial de leilões daonde foi retirada a imagem de *L'Homme que Tombe de Rodin*. https://www.auctionaftersale.com/news/marche_art/un-bronze-de-rodin-retrouve/ |

Brunelleschi, Museu Galileo de imagens do universo. Imagem de referência de *Atlas Farnese* http://brunelleschi.imss.fi.it/galileopalazzostrozzi/index_flash.html

Docslide para a versão virtual d'A Poética do Espaço de Gaston Bachelard <http://docslide.com.br/documents/bachelard-gaston-a-poetica-do-espaco.html>, consultada em 20/10/2015

Engramma, acervo virtual de imagens do *Mnemósine Atlas*, de Aby Warburg <http://www.engramma.it/eOS2/atlante/> consultada em 29/10/2015

Faro de Vigo, site da imagem de referência da obra *Critical Mass II* de Antony Gormley <http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2009/03/18/publico-observadogormley/307500.html>

Flickr, site de armazenamento de imagens aonde foi retirada a foto da obra *Still Falling de Antony Gormley*. <https://www.flickr.com/photos/90008569@N06/13391288964/>

Gerhard Richter, site oficial e referência de sua obra *Atlas* <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/>

Louvre, site oficial, imagem da *Virgem, a criança e Sant'Anna* de Leonardo da Vinci <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/virgin-and-child-saint-anne>

Michaelis Dicionário Online <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>

Musee Rodin, site oficial, imagem de *Adam* de autoria de Rodin <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/adam>

Museo Capo di Monte, site oficial, imagem d'A *Queda de Ícaro* de Carlo Saraceni <http://www.museocapodimonte.beniculturali.it/collezioni/>

National Gallery, site oficial, imagem de *São Jerônimo em uma Paisagem Rochosa* de Joachim Patinir <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/workshop-of-joachim-patinir-saint-jerome-in-a-rocky-landscape>

North Carolina Museum of Art, site oficial <http://ncartmuseum.org/> consultada em 26/10/2015

Programa de Pós graduação em Artes Visuais da UFRGS, aonde encontra-se o livro *Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico de Benjamin Buchloh* http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Benjamin_Buchloh-.pdf

The Circle of Stones, sítio arqueológico de intervenções artísticas aonde esta localizada a obra *Still Falling* de Antony Gormley <http://www.thecircleofstones.com/home/support/portland-sculpture-quarry-trust> consultada em 23/10/2015

Warburg, banco comparativo de imagens. Imagem referência para *O Banhista* de Cezanne. <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/614>

Wikiart, imagem d'Os Banhistas de Paul Cezanne. <http://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/bathers-1891#supersized-artistPaintings-215490>

Wikipedia, dados da *Pietà* de Michelangelo. http://it.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_vaticana

.....

*Esta publicação foi composta com a fonte UnB Pro
e impressa em dezembro de 2015 na cidade de Brasília.*