



THESE DE
CONCURSO

Mário Lúcio Arreguy Maia

Tempo e Memória na Criação Plástica

Atravessando a floresta da origem

UFMG Escola de Belas Artes
Mestrado em Artes Visuais
2005

Mário Lúcio Arreguy Maia

Tempo e Memória na Criação Plástica:
Atravessando a Floresta da Origem

Dissertação apresentada ao Curso de
de Mestrado em Artes Visuais
da Escola de Belas Artes da UFMG,
como requisito parcial de obtenção
do título de Mestre em Artes Visuais

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Maria do Céu Diel de Oliveira

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes UFMG
2005

Maia, Mário Lúcio Arreguy, 19-- Crítica e interpretação - Teses
Tempo e memória na criação plástica : atravessando a floresta da origem /
Mário Lúcio Arreguy Maia. -
2005.

88 f. : il. -

Orientadora: Maria do Céu Diel de Oliveira

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Escola de Belas Artes

1. Maia, Mário Lúcio Arreguy, 19-- - Narrativas pessoais – Teses 2.
Memória - Teses 3. Arte e Cinema – Teses I. Oliveira, Maria do Céu Diel de,
1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes III.
Título

CDD : 709.05

CDU : 7.036

Dedicatória

*Aos que, como eu, não imaginavam o que a vida e
a convivência com os amigos ainda
lhes reservavam, depois de tantos anos de estrada.*

*Aos amigos, pois, sem eles, nenhuma arte faria sentido mesmo:
é por quem amo que ainda busco
o que pode dar o trabalho da arte.*

*Aos meus pais, Nini Arreguy e José Henriques Maia,
amigos de todas as horas;
deram-me mais que as condições materiais
para a vida e a arte: os olhos amorosos para o mundo.*

M.A.

Agradecimentos

À Elisa Arreguy Maia, pelo primeiro sopro de interesse em retomar a academia, e outros importantes toques psicanalíticos sobre os saberes.

Às colegas/professoras da pós-graduação da Faculdade de Letras, em especial Maria Esther Maciel, Vera Casa Nova e Lúcia Castello Branco, pelo acolhimento de minhas imagens na seara literária.

Ao prof. Marcelo Kraiser, pelo olhar sobre a arte sob o filtro decisivo de Clarice Lispector.

À Maria do Céu, cuja seriedade apontou-me a ribanceira, o mergulho lá embaixo e seus riscos.

Ao Maurício Boissou e ao Flávio Vignoli, pelos generosos papos sobre cinema.

Ao Paulo Arreguy/AC Design pelo auxílio luxuoso no tratamento gráfico das imagens deste trabalho.

Ao Adriano Ramos, pela leitura crítica das reflexões do artista sobre a restauração.

À Rosangela Reis Costa, Rô, meu amor, minha companheira na vida, no trabalho, na arte e na restauração, antevendo movimentos com minuciosa alegria e escuta atenta. Sem ela, cabe dizer: este trabalho não seria possível.

Sumário

Introdução.....	6
Parte 1: Arte da memória.....	10
Parte 2: Revelações do encanto perdido.....	27
Corpo a escrever: poéticas do afeto.....	32
Faiscar o minério do tempo.....	43
Parte 3: Corpo poético.....	47
Notas bibliográficas.....	63
Referências	73
Publicações periódicas.....	79
Documentos eletrônicos.....	79
Filmografia.....	80
Histórias em quadrinhos.....	89
Musicografia.....	89
Anexo Ilustrações.....	83

Resumo

O artista plástico e professor faz um memorial de sua produção plástica demonstrando que esta sempre tratou da busca das reminiscências da infância e juventude, privilegiou a revisitação das emoções fundadoras de sua visualidade, que será transbordada para a memória coletiva e atávica da cultura mineira e brasileira. Para tanto ele confronta obras de escritores mineiros que tangenciam estas atitudes, bem como cineastas europeus contemporâneos, artistas plásticos e desenhistas de histórias em quadrinhos.

Palavras chave: memória nas artes, narrativas pessoais, arte e cinema, escrita e imagem.

Résumé

L'artiste plastique et professeur fait un mémorial de sa production plastique, en démontrant que celle-ci a toujours traité de la recherche des reminiscences de l'enfance et de la jeunesse, a bien aussi privilégié la visitation des émotions qui fondent sa visualité, laquelle sera transbordée vers la mémoire collective et atavique de la culture de Minas Gerais et brésilienne. Pour ça, il confronte des œuvres d'écrivains de Minas qui touchent cetttes attitudes-là, aussi que des metteurs en scène européens contemporains, des artistes plastiques et des dessinateurs de bandes dessinées.

Mots-clés: mémoire chez les arts, récits personnels, art et cinéma, écriture et image.

*

Tempo e memória na criação plástica: atravessando a floresta da origem

*“A origem é um turbilhão no rio do devir,
e ela arrasta em seu ritmo
a matéria do que está em via de aparecer.”
W. Benjamin*



Introdução

Buscar a persistência da origem é tarefa da memória: recompor diariamente o tecido esgarçado do tempo que flui e afasta para o passado todo esforço do momento presente.

As artes plásticas, ao longo da história, desempenharam a função de manifestação dos formantes de sua época, tantas vezes antecipando inesperadas conexões com os diversos campos da cultura e do comportamento, produzindo visibilidades e tangências do momento presente. A par desta finalidade de testemunho de uma época, as artes plásticas são marcadas por uma carga imemorial, buscam a persistência de sua origem, assim como satisfazer às funções do desejo e da afetividade que este comporta.

Se entendermos como memória todo o conjunto de experiências do indivíduo, seu conjunto de significações acumuladas dos múltiplos pontos de contato com a realidade e a história dos acontecimentos, registrados nos campos cognitivo e emocional, podemos partir de um pressuposto de que a memória não existirá sem cada indivíduo, seu olhar, seu repertório de apreensão do mundo.

Assim, memória não é um dado objetivo da realidade, que está colocado *a priori* ou que possamos nomeá-lo de antemão, mas, antes, o resultado do encontro de uma sensibilidade particular – que possui sua história de lembranças, sua capacidade única de recompor o tecido do tempo que transcorreu – frente aos significantes colocados diante dela; ou “a única coisa que possuímos ao percebermos a transição entre a vida e a morte”, como aponta o artista Christian Boltanski¹.

Carga imemorial, tempo e origem são objetos da obra de criação e sua condição: amparam-se nos mecanismos e falhas da memória para possibilitar novas significações. Entretanto, não me parece pertinente problematizar aqui a noção de memória, senão como o artista da criação visual, investigar a lembrança como portadora de estados de alma, instância benjaminiana capaz de acionar as chaves de

acesso ao passado². Seja poema da invocação da musa, no anseio pelo sopro divino ou da errância que reinventa e simula dores; e por outro viés, seja o poema/dor de uma linguagem cindida entre ser o lugar de uma perda e o não-lugar, fora-de-origem, tornada paradoxo de impossibilidades, metáfora da vida vivida.

Este trabalho tem como objetivo realizar uma travessia do que chamo de floresta: floresta do (auto)conhecimento, das (ir)realizações, das procuras pelo sentido da obra de criação, do qual descubro pistas na origem do que faço e do que sou, a floresta da origem. Um texto que deverá ser ele mesmo uma experiência de memória e sua investigação, tentará restabelecer, a partir de tais recursos, tangências possíveis com as origens da minha criação plástica, motivadas na inicial (e)moção – força movente – e que alavanca o meu trabalho de arte. Passearei pelos procedimentos plásticos que acolhem e evocam ora a celebração da infância e da juventude, ora a nostalgia de sua passagem; o sentimento telúrico de ligação à terra natal; o atávico drama cultural, pois, aqui, conteúdo memorial será equivalente à experiência cultural, se concordamos com a colocação de Roland Barthes de que “cultura é tudo em nós, salvo nosso presente”³.

A origem deve ser vista, então, como formação crítica, como alerta Didi-Huberman, pois “é preciso precaver-se de toda acepção trivial quanto a essa idéia”⁴. Segundo o filósofo, a origem que não é a fonte não tem por tarefa nos contar a gênese das coisas, mas é – e aí ele usa uma bela imagem de Walter Benjamin – “um turbilhão no rio do devir, que perturba o curso normal das coisas ao tornar visíveis outras”, justo como pretendemos neste ensaio, e como veremos mais adiante

Recorrerei então a indagações e aproximações, à colocação em cena, na cena do texto, de alguns registros e vestígios dessas evocações, para dar visibilidade a cintilações e *significância*⁶ de trabalhos de minha autoria, obras escolhidas pelo que contêm de emblemáticas do processos de criação e memória. É o que apresento para travessia da floresta de meus processos, floresta da antiquíssima cultura de significantes⁷ que é o conjunto de uma vida de experiências no sensível, no afetivo e no simbólico.

Se as técnicas de pintura e colagem de papéis e objetos são minhas ferramentas para dar corpo e visibilidade à linguagem plástica dessa memória, me utilizarei aqui de alguns textos em forma de prosa poética e poemas. Será proveitoso, igualmente, recorrer a palavras de autores, cineastas, artistas e críticos, em cujos pensamentos pude observar ressonâncias ao longo de sucessivos trabalhos, exposições e na elaboração destas reflexões.

Começo, então, com algumas reverberações e sincronidades que também podem acionar estados de reminiscência e deflagrar mecanismos da ordem do sensorial, do imaginário e do afetivo. Tal como a própria obra de pintura, oferecem transporte poético a devaneios como o da *Máquina Telúrica*⁸, peça pictórica que abordarei a seguir, no corpo memorial.

[vide figura 1 no anexo Ilustrações]

Parte 1: Arte da memória

A pintura intitulada Máquina Telúrica é uma composição turbilhonante e evocativa, que considero um emblema de meus numerosos exercícios de reminiscência, pois faz da história pessoal um tema, explicitando a vontade de uma arte para a memória.

Com ela foi desencadeado um processo pessoal que se assemelhou ao que Didi-Huberman – referindo-se às reflexões de W. Benjamin – definiu como um “trabalho da memória que orienta e dinamiza o passado em destino, o futuro em desejo”⁹. Esse será um ponto sem retorno que determina os interesses na direção da pintura a partir de 1992.

Como se tratava de uma inspiração da pura história pessoal, de evocar o meu tempo ido pelas rodas de uma espécie de calendário, incorporei pequenos pedaços de capa de disco, figurinhas, chave de carro, *Folhinhas de Mariana* dos anos 50 e uma *frottage* das palavras bello horizonte, encontradas numa coluna de prédio neoclássico, da época da fundação da cidade. Era uma máquina de lembranças que fazia movimento circular, com pinceladas enérgicas, pigmentos de terra encardindo o linho. Deu-me o gosto de uma obra auto-referente, biográfica, sensorial e onírica, homenagem ao meu lugar e com a minha presença em vestígios figurativos e caligráficos.

Claramente me despertou para o poder de emulação das minhas buscas, dinamização do sentido que a minha pintura deveria seguir, materializando a noção de imagem dialética de Benjamin, aquela em que o “pretérito encontra o presente num relâmpago para formar constelação”¹⁰. Também pude entender,

retrospectivamente, nesse evento, que já tinha pistas anteriormente, quando mais novo, de uma direção a perseguir.

Ocorre que a sensibilidade para com o passar do tempo já me assediava através das fotografias, puxando-me pelas mãos desde a idade de 13 anos. Nessa época em que fazia desenhos de super-heróis observando a linha precisa a bico de pena das páginas em preto e branco do Homem-Aranha, fiquei fascinado pelo álbum de retratos em que meu pai me mostrou cenas de minha infância tão recente e que já se afastava.

Aquelas fotos, naquele momento, tiveram uma significação especial, fixas no seu instante, enquanto deslizava o tempo. Desperto para a urgência em ter domínio sobre essa suspensão temporal, documentar minha presença em cada momento, já que não é possível segurar o transcurso e a transformação inexorável das coisas¹¹.

Passo a fotografar todas as situações da família, os passeios, praia, casamento de minhas irmãs, munido de sacola de couro abarrotada de *flashcubes* para a *Instamatic* daqueles anos 70. Dediquei cada centavo ganho a marcar o tempo em fotos, ganhei a Olympus Trip de uma viagem dos pais à Zona Franca de Manaus e, ao entrar para a escola de Comunicação, adquiri uma Nikon, com que iniciaria um trabalho remunerado com a produção de imagens.

Hoje ela é valiosa ferramenta de captura e persistência, expansão do olhar para busca, registro, manipulação e transfiguração do inapreensível em permanência; em orientação do destino pelos possíveis de memória; me assegura de que não me perderei do meu passado.

Destino e desejo são, portanto, noções que passam a ser referenciadoras da produção plástica em diversos momentos em que realizei a necessidade de criar fotos, gravações, desenhos, pinturas, colagens. Não me interessou mais fazer um trabalho de arte que permanecesse na superfície do tempo, no agora cujo valor é o mais atual, que deixa o sempre com a sensação desprotegida do efêmero, do descarte e da substituição.

Passo então à costura do “mais antigo encanto entre luz e penumbras” aos “valores da exaltação, às cores da pulsação, da vitalidade e do frescor dos vinte anos”¹².

*Qual a melhor matéria para criar do que a terra que
achamos não importa aonde?
É a matéria mais comum e ao mesmo tempo mais rica em pó.
A mais rica memória de formas.
É uma mistura da poeira do passado.
É a combinação da poeira de três reinos.
É a matéria que não se suja.
É o mundo fluido da imaginação.
É a matéria que cria e recria a vida de maneiras diferentes.
É o laboratório da metamorfose.(...)
É o material que relembra os passos,
os gestos das mãos que mimam as coisas tocadas.*

Giuseppe Penone

Convoco aqui a inquietante presença poética da obra de Giuseppe Penone, voltada para uma interação orgânica e cósmica com a natureza e suas forças, amparada por um pensamento que cria, por si, outras obras de arte. Sobre as matérias e sobre a eternidade, a argila e a terra, o italiano escreve e atua: elementos que me fizeram começar uma pintura.

Identificar esse meu impulso interior gerou uma busca dos recursos materiais capazes de suportar expressivamente o anseio pela memória e qualificar a sensualidade da pintura. As técnicas que primeiro me atenderam vieram do encontro de gamas de pigmento marrom, os óxidos de ferro – a terra – que para mim seria, ao mesmo tempo, o objeto e sua metáfora.

Assim, tornam-se motivo de subidas as serrinhas e barrancos de beira de estrada. A composição dos terrenos de Belo Horizonte, situada nas colinas da Serra do Curral, é predominantemente ferrífera, de terras do minério-de-ferro, assim como seus arredores, os interiores metalúrgicos da região Central do estado, de territórios rupestres tão numerosos. Os pigmentos variam do marrom-escuro (sépias) das minas suburbanas do Barreiro, ao roxo-terra da vizinha Rio Acima (que contém o brilho de resíduos da mineração); amarelos-de-ocre do Gongo Soco (serras selvagens a nordeste da capital mineira); vermelhões diversos dos terrenos dos bairros da Serra e Savassi; laranjas-ferrugem de São João del-Rei, das Serras da Piedade ou Rola Moça.

Novos desenhos em papel e tela, à base dos pigmentos e uma cola aglutinante, serviram como porta de entrada às pinturas “matéricas”, de superfície texturada, abundante de sentido táctil e evocadoras de tempos e distâncias que mais tarde convocariam colagens, como veremos adiante.

Sobre esses materiais, trabalhando esculturas em pedras, argila, madeira ou folhas, o artista italiano Giuseppe Penone inscreve o seu sentimento do tempo, do desejo como mola propulsora de um sentido transcendente e inextinguível, enfim, de um ponto de observação que muito nos aproxima.

Leiamos estas suas Propostas:

Reencontrar os valores da exaltação da obra excepcional, extrema, única, impossível. Absoluta com a força e a eternidade dos vinte anos. (...) Uma obra modelada por um monte de terra que deixa as marcas da memória dos sonhos. Uma obra que reafirme os valores recolhidos de uma viagem no tempo numa astronave de argila. Uma viagem que cruza outras viagens, de períodos distantes, de gente distante, de terras distantes. Moléculas de água que são ordenadoras, cristais de estupor que não são doutrinas; alquimia, mas de ponta-de-flechas, punhais, de projéteis que perfuram o olho, portanto o olhar sobre o austero, o furtivo, o volúvel, o estupendo, a iridescente, a esplêndida, infiel, ínfima, imensa presença poética (...)

E olhar uma arte antiga, que enterra suas raízes no estupor, na surpresa, no encanto da luz e das penumbras. Tudo que se faz no percurso entre os olhos e a ponta dos dedos¹³.

Havia a vontade de dar corpo e imagem a resíduos e rastros, construir uma memória, já ensaiada na realização de monotípias, impressões em água forte/água tinta. Junto a essa gráfica, desenhos pintados receberam forte impulso com a descoberta da obra pictórica e gráfica de Antônio Tàpies. O artista catalão logo passou a fonte de inspiração na sua forma de deixar marcas sobre o espaço plano, traços, sinais do tempo transcorrido de impressionante eficiência plástica e poder de provocar nossa imaginação.

Na pintura com areia ou pó de mármore, suas colagens de panos, barbantes, jornais, sobre bases de papelão ou madeira exposta conduzem ao jogo dialético das coisas efêmeras que são alçadas à condição de perdurar na suspensão de um sem-tempo carregado de estranha beleza, e nos chamam a respeitar sua evidente e paradoxal fragilidade.

Referindo-se a esse impulso pela matéria, assinala o artista:

(...) posso me considerar um materialista. Quero compreender a estrutura da matéria, sou o primeiro espectador das sugestões possíveis arrancadas à matéria; provooco seus recursos expressivos, até se, a princípio, não tenho uma idéia clara do que me disponho a fazer¹⁴.

A cor – e o modo de tomá-la – de que se serve o catalão, que tenho análoga ao meu telurismo de mineiro, arde em tons rebaixados e fortes, associa estímulos do *nero caldo*¹⁵ aos dourados antigos e à paleta econômica. Tàpies se refere assim a ela:

*A cor em si não existe. Necessito uma cor interior (...) inconscientemente procuro e imagino outra cor. Uma cor dramática, profunda, capaz de exprimir valores essenciais. É preciso recuperar a autêntica cor do mundo, aquela que não está falsificada pela banalidade publicitária*¹⁶.

[vide figura 2 no anexo Ilustrações]

Os trabalhos gráficos de Tàpies trazem em gravações, inscrições, riscos ora caligráficos, ora bruta e gestuais, a carga de imemorial discurso inconformista (libertário?), mas sempre de uma militância poética radical, posto que nunca desvinculada de força afetiva: constrói seu inventário de perdas e nos envolve na poderosa beleza.

*

Meu primeiro corpo de trabalhos que pareceu artisticamente maduro deu-se pela cor em sua força sensorial/sensual: um valor inequívoco, definível talvez apenas por um choque, uma presença. Foi uma série gráfica constituída por monotípias e gravações a partir da chapa metálica e da prensa, manuseando a tinta oleosa preta da gravura em metal. Aplicava incisões de uma ponta seca nos tons de negro rebaixado à gasolina, diluídos em gestos da estopa, num atravessamento veloz da matéria cromática, e novamente os recobria de geometrias regulares dos rolos de

entintar. Em seguida, reiniciava o processo a partir de uma área de cor quente, saturada e gráfica: vermelhos, amarelos, rosados e cinzas para entrar em vibração com o negro dominante. São trabalhos que mostrei em minha primeira exposição individual e também coletivamente na Itália¹⁷.

[vide figura 3 no anexo Ilustrações]

Desenvolvi naquele momento um processo de aquisição de repertórios do espaço plano; em desenhos de forte apelo pela matéria gráfica em composições não figurativas. Usarei a palavra construtividade com referência ao uso da estrutura evidenciada na organização do espaço bidimensional, mas talvez a qualificação melhor dessa série seja a aventura dos signos gráficos colocados em disjunção, às linhas e planos em sintaxes livres como *lettere fuori dalle parole* (letras fora das palavras), expressão que usei em texto do catálogo da exposição coletiva¹⁸; além disso, lanço-me na aplicação da cor como elemento distinto da matéria: cor como luz e energia.

Na mostra dessas obras que fiz em Roma, o historiador de arte Wazbisnka, que visitou o ateliê onde trabalhavam colegas de várias partes do mundo, publicou o seguinte comentário:

Non ho mai visto colori così freschi e così profondi come quelli che usa il brasiliano Mário Arreguy nelle sue monotipie. Si sente la sua familiarità con l'arte dell'estremo oriente. "The silent window" può essere un esempio spettacolare di questo suo colorismo intenso e poetico – il nero della finestra contro il grande muro grigio, il mondo reale insieme con quello immaginato / diciamo il neoconcretismo /, la superficie e la profondità di spazio – contribuiscono a questo compromesso interessante e promettente per il futuro¹⁹.

[Não tenho visto cores tão frescas e tão profundas como as que usa o brasileiro M. A. nas suas monotipias. Sente-se sua familiaridade com a arte do extremo oriente. "A janela silenciosa" pode ser um exemplo espetacular desse seu colorismo intenso e poético – o negro da janela contra o grande muro cinza, o

mundo real junto àquele imaginado / digamos o neoconcretismo / a superfície e a profundidade do espaço contribuem para um futuro interessante e promissor.]

No catálogo que acompanha a exposição coletiva de Roma, outro crítico convidado, G. Proietti, destacou a força evocativa “deslumbrante” das cores como mecanismo de “recondução da paisagem silenciosa da psique ao sopro terrestre”:

Quello di Arreguy è un incidere scevro di sillogismi gratuiti ed intimamente legato ai fervori del suo immaginario onirico. È emblematico, infatti, come al di là delle sollecitazioni di più quotidiana comunicazione, il rapporto evocazione/impulso conoscitivo può riproporsi con forte eloquenza, quasi landa deserta della psiche appena ricondotta ad un soffio terrestre dall’abbagliante presenza del colore²⁰.

[O trabalho de Arreguy é uma gravação isenta de silogismos gratuitos e intimamente ligado ao ardor de seu imaginário onírico. É emblemático, de fato, como para além dos apelos da comunicação mais cotidiana, a conexão evocação/impulso cognitivo pode se propor com tal eloquência, como se a paisagem silenciosa da psique fosse reconduzida ao sopro terrestre pela presença deslumbrante da cor.]



Lado a lado com a gravura em metal, a experiência de colagens de resíduos texturais sobre uma pintura abstrata que começava a aparecer, com grandes áreas de cor e sem intenções figuracionais, abriu caminho ao projeto que se seguiu nas fases seguintes.

[vide figura 4 no anexo Ilustrações]

Encontrei um mapa geológico que coleí numa tela díptica, vertical, de 60 cm. Usei pregos de cobre para fixar taliscas de madeira, fios do mesmo metal na

superfície, o que resultou uma espécie de linha ferroviária ligando os dois planos onde os pigmentos de minério, encardindo o espaço, sugeriam a realidade da exploração das serras pela atividade mineradora.

Foi o encantamento de uma nova *figuração*, descoberta excitante do que observa Barthes, referindo-se ao prazer da fruição, tratar-se de uma “aparição do corpo erótico, sob qualquer modo e em qualquer grau, no perfil do texto”, aqui, na textualidade da imagem²¹.

Figuração planejada, projetiva, apropriou-se da discursividade de esquemas científicos, gerando mapas fictícios em campos de tinta e em colagens para reprodução xerográfica, recém-eleitos novos elementos de vibração da memória e da imaginação. Dediquei-me então a criar espaços imaginários, mapeamentos de não-lugares, indeterminações de uma temporalidade inventada, usando cromatismos intensos, escrituras e numerações.

Recolhi um vasto repertório de mapas e cartas: antigas ou computadorizadas, aéreas e militares, geológicas e escolares, de bacias hídricas e de superfícies planetárias. Além disso – por muito sensibilizar as pessoas uma poética cartográfica – pude reunir, a partir de presentes e doações, diversas cópias de portulanos das escolas de navegação européias dos séculos XVI; atlas técnicos e escolares do início do século que passou; cópias de toscos mapas coloniais do Arquivo Público Mineiro (datam dos anos 1600, estão recheados de anotações de caráter militar, sociológico, riquezas naturais, cultura indígena, caminhos e fazendas)²².

Os fragmentos colados de Tápies e a metáfora geológica presente na obra de Penone realimentam, portanto, o interesse por uma matéria pictórica que suporte uma outra memória, não mais pessoal, mas expandida por outros campos do saber, outros campos de sentido.

Enriqueci-me de um novo conjunto de referências ao descobrir uma memória que já não me pertencia, que passou aos domínios da história e do imaginário, de uma poética do antropológico, do devaneio dos saberes pré-científicos, domínio dos sonhos, viagens de circunavegação e da observação filigranada das cartas celestes: projetou a criação de uma geografia afetiva, ligada à terra por laços mais do que terrestres, uma reinvenção das memórias, a que chamei *Cosmografia*.

[vide figura 5 no anexo Ilustrações]

Olívio Tavares de Araújo, em texto para o catálogo da mostra individual em Goiânia, comenta assim essa minha fase:

Por outro lado, parece-me haver na escolha do mapa como pretexto um certo fascínio, uma certa nostalgia indefinida, meio vaga, de quem (se?) procura, remexendo nas rotas que lhe foram legadas pelo passado. Os desenhos/pinturas/mapas de M. A., feitos de camadas sucessivas de cor e transparência, parecem palimpsestos das vivências visuais do artista²³.

A observação de Araújo de que havia uma nostalgia algo indefinida, que reconheço no sentimento geral dessa série, aponta para uma atitude de escavação do passado, uma espécie de *recherche*, o remexer das rotas legadas. Como na *Busca do tempo perdido*, obra mais conhecida de Marcel Proust, o narrador, ao nos tomar pelas mãos e conduzir pelas rotas de sua infância e juventude, fazia recompor os seus pedaços, desenterrar do tempo perdido as mais preciosas sensações, *madeleines* ao

chá, perfume das flores brancas do maracujá²⁴. Matéria com que lidou o filósofo Georges Didi-Hubermann em seus livros e trabalhos de curadoria, é a noção de escavação e a metáfora geológica da memória. O escavador e o objeto escavado teriam uma dialética de processo: constituição/ressurgimento de lembranças²⁵.

Revirar os estratos da terra (da memória) revela o sentido e o jogo da escavação, reenviando informações sobre o processo e o lugar. Uma genealogia reconstrutiva das origens que poderiam ser relidas nas ruínas e vestígios do que somos. Essa floresta que pretendo atravessar filtra uma luz da memória que transborda do indivíduo para seu grupo na afirmação da identidade cultural, que o liga a seus iguais, à sua origem e os faz compartilhar dos mesmos lugares e mesmos tempos passados ou não.

*

*Pois Minas Gerais é muitas.
São, pelo menos, várias Minas.*
Guimarães Rosa

No início dos anos 90 formei um ateliê em Belo Horizonte com os colegas Marcos Venuto e Jayme Reis. Já nos havíamos encontrado em *vernissages* e concordado que o tempo que passa nos coloca cada vez mais sós, a produzir galáxias de objetos de arte que afinal provêm do mesmo universo.

Dividir o espaço físico de criação determina um fluxo de mútuas influências, de estados coletivos de ânimo reflexivo ou de ritmo produtivo, compartilhamento de novos estímulos até o acalento de projetos conjuntos. Curioso como foi bem-sucedido o projeto – durou cinco anos e rendeu exposições e emulações – mas por uma afinidade de origem: os três nascidos em cidades mineiras (Diamantina, Itabira e BH).

Carregando a imensa herança cultural transmitida pela via das famílias, das tradições musicais e comportamentais, do forte resíduo religioso, vimos aflorar poéticas relacionadas a uma mítica *mineiridade*, conjunto de fenômenos que recebeu

atenção de tantos escritores, especialmente de João Guimarães Rosa, num artigo dos idos de 60²⁶. Em suas palavras:

“Reconheço a aura da montanha, montanha de onde o mineiro enxerga. Pois antes de tudo o mineiro é um espectador. O mineiro é velhíssimo, é um ser reflexivo, com segundos propósitos e enrolada natureza”.

Para celebrar o primeiro ano de trabalho, realizamos a exposição *Verbo*²⁷, em que cada artista conjugou com sua obra um verbo que se fez corpo plástico. Marcos Venuto, diamantinense criado entre oratórios e camafeus, cercado de iconografia devocional de tias beatas, apresentou seu Orar; Jayme Reis, itabirano sonhador de viagens pelo mundo, a navegar nos mares drummondianos de um desejo apaixonado e mineral; e eu, Mário Arreguy, que tecia as rotas de uma cartografia afetiva, a me orientar pela geografia impossível das montanhas lunares em território mineiro.

As afinidades surgidas no ateliê reportam a dramas e perplexidades compartilhadas nessas telúricas escavações. Venuto se expressaria assim na matéria do jornal O Estado de Minas, referindo-se aos influxos de uma mitologia mineira:

“Faço um reaproveitamento de padrões visuais do catolicismo rústico, mas coisas usadas no cotidiano para espantar a angústia, pois, expelido no mito, está o medo de tudo dos mineiros, do prazer, da vida e da morte e, especialmente, o [fato] assustador da transitoriedade da condição humana²⁸.”

As palavras da historiadora Cristina Ávila, que à época pesquisava a arte cartográfica colonial mineira, apontam a presença de um telurismo comum que reflete a mesma vontade de resistir ao esquecimento:

“(...)Esse conjunto de trabalhos díspares e complementares sugerem a referência nostálgica a um mar que não há, possível viagem pelo mundo dos sinais de Minas, articulados pelo imaginário onírico presente no inconsciente coletivo, este cotidianamente vivido e esquecido²⁹.”

Um período curto de experiência intensa, que perenizou amizades e qualificou, pela convivência no trabalho de arte, verdadeiros laços afetivos.

Corroborando seus próprios postulados artísticos, resultou numa tentativa valiosa – mesmo que vã – de reter momentos e devaneios, uma demonstração de resistência atávica elaborada entre a poesia e a vida, e mais: uma urgência em refazer as rotas genealógicas e empreender a travessia da floresta da origem.

Na imagem corroída de um palimpsesto abriga-se a função de suporte documental, cumprida por uma escritura viva e, ao mesmo tempo, permeada por outra, fantasmática, que já não acrescenta sua informação original, mas o ruído do que foi. Tornada em tempo ido que não deixou serem varridos seus rastros; é indício da morte distante, antiga, espelhada na superfície do momento. Morte que se faz visível no retorno permanente. Se trabalhamos com essa imagem, não estaríamos inventariando mortes, perdas, arrependimentos? Quando o artista intenciona seu inventário de arrependimentos?

Na área de conservação e restauração de obras de arte, existe o termo italiano *pentimento*³⁰. Trata-se da descoberta de um trabalho sob a pintura, procedimento abandonado, em que o pintor, se arrependendo, prosseguiu de outra maneira. Fato natural, pois, mesmo no contexto da pintura tradicional, a elaboração

não é um evento linear e contínuo, mas um constante escolher e desistir, executar e retirar e nesse recuo também voltar atrás.

Reportando-me às telas/colagens/rasuras que conteriam, novamente segundo Araújo, “um palimpsesto das vivências visuais do artista”³¹, somente *a posteriori* posso dizer que fiz do *pentimento* um método de elaboração das superposições, do entrelaçamento de ações e temporalidades. Recorrendo a incisões e inscrições sobre um arranjo anterior, desenhando sobre a colagem que está sobre uma grande área de cor encardida, desenvolvi prazerosamente o aproveitamento dos insucessos como contribuição milionária de todos os erros³² na configuração do todo.

Por ocasião da mostra Cosmografia, realizada na Sala Arlinda Correia Lima do Palácio das Artes, comentei com o jornalista Walter Sebastião que conquistara, enfim, para meu trabalho, o espaço em que desenho, pintura, colagem, rasgagem e rasura possam exercer simultaneamente sua ação: “quero um território expandido, uma mídia múltipla que acolha o grafismo abstrato e a figura pintada, o desenho e a colagem”³³.

[vide figura 6 no anexo Ilustrações]

A grande pintura de mapas perdidos, intitulada *Theatrum Mundi* (a maior até então já pintada com 1,80 x 3,18 m, vide reprodução), fez as vezes do proscênio cujo drama é o da linguagem em construção, do encontro do artista/sujeito com sua voz, que é também a procura da técnica ideal. Palimpsesto que pode comportar os atravessamentos, desvios, excessos e vazios, confrontar a caminhada com os rastros de seu fim.

O trabalho de revolvimento que se dá nas diversas séries de imagens desenvolvidas nas últimas duas décadas aprofundou a associação de rabiscos e grafismos recolhidos, recomposição de mínimos fragmentos de papel trazidos a uma sobrevida, a um *por enquanto* artístico recarregado pelo sentido afetivo: na série intitulada *Porta-Retratos*, de 1999, utilizo-me de fotos tomadas em lugarejos percorridos nos interiores e seus pequenos *souvenirs* insuspeitados (papéis de forrar oratórios...), que resultam num esforço de carrear abandonos diversos, juntar cacos, escrever linhas de escavação. Essas operações poderiam ser entendidas como suspensões no tempo de modo a possibilitar a reminiscência e superar a morte?

Resistência contra a morte, contra o desaparecimento, quimera de barrar a passagem inexorável do tempo: atitude dos poetas e artistas há séculos, que, entendo, se dá em dois níveis. Por um lado, na ordem do real, em que o olhar atento rastreia objetos culturais a se deteriorar, tais como as casas e velhas igrejas, os jarros de perdido polimento, os documentos manuscritos que são marcas de uma caligrafia que se foi e mal sobrevive; por outro, na ordem da narrativa plástica – a linguagem – que recolhe e articula restos materiais em novos significantes para nos informar expressa(ssiva)mente que também enfrentam o final de suas existências físicas, o descarte de sua original significação e os quais o artista, ao intervir no processo de degradação, transubstancia em sentido poético.

O filósofo Moacyr Laterza refere-se assim a esse processo:

Há uma consciência que procura nossa nostalgia fundamental de seres condenados à vida e à morte, que alimenta internamente a argúcia artística. Mas, como disse Picasso, na arte como na vida, a constatação da decadência ainda é um ato de fé. O artista não se rende à morte. Ele diz, como São Paulo “Morte, onde está vitória?” Isto aparece em obras que não se furtam à decadência, à memória dos tempos idos. Como nos trabalhos de Mário Arreguy, que abriu esta semana exposição em Tiradentes. Ele recupera elementos esquecidos, esmaecidos e

*corrompidos com o passar do tempo, tecendo sobre eles uma linguagem, avivando a memória*³⁴.

*

Minha pintura voltou a refigurar paisagens da memória, a se apresentar e emitir textualidade desde um outro lugar. Tratando as telas de grande formato como tábuas – ilusionisticamente pintadas e justapostas –, propus uma evocação dos forros decorados das velhas igrejas mineiras.

[vide figura 7 no anexo Ilustrações]

Neles, o que sobressai é a fisicalidade dos empastes acumulados, espessas camadas de sucessivas – embora fictícias – intervenções na superfície pictórica, a que chamei, também parodiando o campo da restauração, *Repinturas*: uma busca da significação original da pintura daqueles forros, que se perdeu no decorrer dos séculos, que se perdeu nas substituições da ornamentação devocional.

Fabriqueei uma longa série de “tábuas” repintadas, em faturas gestuais, tinta abundante, escrituras imitadas da iconografia original dos monumentos, fragmentos de imagens e ornamentos e volutas, folhas de acantos e feições de querubins extraídas de fotografias dos frontões de templos de Mariana, de São Gonçalo, de Caeté. Essa decoração que elaboro é simulação contemporânea a partir de impressões arbitradas pela minha particular experiência daquele universo iconográfico. Minhas próprias camadas de ficção da memória histórica, que apresentei no catálogo da mostra com estas palavras:

Assim como a cartografia de uma terra ainda não descoberta, esta pintura deve se como uma ficção: oceânica, vasta e irreal, ora profunda e perigosa, ora gentil e bela. Que estas camadas de repintura continuem a revelar novos pretéritos. Assim seja³⁵.

Não por acaso, me envolvi durante anos com trabalhos de restauração de obras de arte, diga-se arte aplicada aos monumentos históricos de nosso estado mineiro e outros também. Realizei, como artista plástico e fotógrafo, diversas in(ex)cursões nos interiores decorados das matrizes barrocas das velhas cidades, palácios neoclássicos da capital e casarões em processo de salvamento por todas as regiões.

Foram oportunidades raras de intimidade com o vasto repertório da ornamentação matizada entre o Barroco e o Rococó, de pinturas e douramentos sobre talhas ora suntuosas e de rigor erudito, ora singelas e popularescas, grandes forros de naves, retábulos em profusão de estilos.

Em um projeto de inventário de bens tombados nos monumentos da região metalúrgica vizinha à capital, integrei uma equipe do Grupo Oficina de Restauro, com a qual pude documentar, em fotografias, o rico acervo de objetos litúrgicos de nomenclatura às vezes anacrônica, como patenas, cálices, ostensórios, turíbulos, navetas, castiçais, âmbulas... Coleções de vestimentas paroquiais centenárias, os chamados paramentos: estolas, solidéus, batinas, sobrepelizes, *capas de aspérgis* e casulos, muitos dos quais tecidos a fio de ouro e cuidadosamente preservados pela dedicação de fato piedosa das comunidades.

Entre os inúmeros elementos decorativos de qualquer grande matriz setecentista, o vasto glossário ornamental/arquitetônico compõe-se de nave, separada

da capela-mor por um arco-cruzeiro; ao fundo um sempre imponente retábulo-mor; lateralmente, camarins, sacristias, tendo no alto longas cimalkas a bordejar os forros pintados; no altar, colunas torsas ou salomônicas com fustes estriados e arremate em capitéis de inspiração compósita entre os clássicos estilos jônico e coríntio; e mais: o átrio, os nichos, os santos, andores, borlas, baldaquinos, balaustradas...

Talhas da intrincada marcenaria antiga, moldes e moldagens, suportes de pinturas a têmpera oleosa ou aquosa, tinta a óleo, folhas de prata e ouro, cinzelados, brunidos a pedra de ágata sobre o *bolo armênio* preparado à base cola de cartilagem.

Esse foi um contato físico com a obra de mestres-artesãos e oficiais de nomes portugueses como Manuel e Antônio Francisco Lisboa, Francisco Vieira Servas, Manuel da Costa Ataíde, Francisco Xavier de Brito, o guarda-mor José Soares de Araújo...

Os lugares remanescentes de tal idade áurea e aurífera, tesouro cultural redescoberto aos brasileiros pela caravana dos intelectuais modernistas de 1924, eram lugares politicamente influentes e rotas de comércio e remessa da produção de ouro da província das minas. Seus nomes constituem uma toponímia singular: Bom Jesus do Amparo, Itabira do Matto Dentro, Catas Altas da Noruega, Santa Bárbara do Tugúrio, Cachoeira do Brumado, Santa Rita do Inficionado, das antigas comarcas da Villa Rica do Ouro Preto; Arraial do Tijuco e a Villa do Príncipe da comarca do Serro Frio; Villa Nova da Rainha do Sabarabussu; Borda do Campo da comarca do Rio das Mortes...

Por elas, constituiu-se o que o Germain Bazin qualifica como a primeira manifestação de arte genuinamente autóctone do novo mundo: o Barroco mineiro³⁶.

*

[vide figura 8 no anexo Ilustrações]

Parte 2: Revelações do encanto perdido

*A experiência poética é uma revelação de
nossa condição original.
E essa revelação é sempre resolvida
numa criação: a de nós mesmos.*
Octávio Paz

Por que esse interesse pelos objetos antigos? Onde repousa a sua poética, motivo de dedicação no colecionar sua imagem, explorar suas superfícies rotas, acabadas, reter a graciosidade que se foi? Se essas peças de beleza e anacronismo possuem o encanto de terem sobrevivido até nossos dias, contando e testemunhando sua história, elas estão também no limiar da morte da sua significação, na obsolescência de sua utilidade.

Caberia então reconhecer um certo papel do artista, uma sua atribuição cultural de jogar novamente a luz do interesse sobre eles pela representação, esse mecanismo que ao mesmo tempo retira a naturalidade de objeto da vida real e o remete à possibilidade de sobrevivência na cultura. Aqui já não desempenhará funções, mas comporá a *ficção* que nos ajuda a explicar o mundo e preenchê-lo de significações. Tomemos as palavras de Ulpiano de Menezes:

Ora, cultura é uma forma de qualificar, por significados, práticas e coisas, a vida humana, toda ela em todas as suas dimensões. O que faz do homem humano é ser cultural e não ser racional (...). Mas homem vive dominado pelo problema dos sentidos, das significações, dos valores, das representações que ele mesmo cria. Aí está sua marca mais sintomática. Não se trata de fenômenos puramente mentais ou psíquicos, mas imbricados nas práticas e que, para assumirem o caráter social, se expressam no universo da percepção, da sensorialidade, da corporalidade³⁷.

A criação de sentidos, as significações a que se refere são o princípio do ato artístico. O artista, pelo seu olhar, propõe artifícios, jogos formais, simulações plásticas para buscar o olhar do outro ao seu objeto resgatado. Cria ficção que possibilita reinventar o mundo e sobreviver a ele.

Mas entendamos a ficção nesta colocação do museólogo:

Em latim há um verbo interessante, fingo (seu particípio passado é fictus, donde vem o substantivo fictio, ficção. De início era o verbo indicador da ação do oleiro, que modelava potes, telhas e outros artefatos cerâmicos, mas que passou também a modelar imagens. Ficção, portanto, não se opõe à verdade: designa as figuras (palavra da mesma família) que modelamos, para darmos conta da complexidade e vastidão infinitas do mundo³⁸.

Defrontar com o nosso passado histórico, os monumentos que atravessaram séculos, os objetos de arte e ornamentação que os habita, tornou-se para

mim o campo propício para criar ficções, oferecer aos olhos uma visão capaz de revelar, pois aquelas coisas já estão em processo de perda e esvaziamento.

Por isso me identifiquei com o campo da restauração. O trabalho do restaurador de obras de arte não é de todo distinto dessa revelação, na medida em que lida com mecanismo análogo: recompõe tecidos esgarçados de compreensão dos objetos e sua significação, visando recuperar as intenções originais dos antigos artífices, interpretadas nas próprias informações e vestígios presentes na obra.

Tais questões, essenciais no estabelecimento da noção de memória como criação, apresentam importante paralelismo, pois quando se trata de bens culturais e a própria cultura como bem cultural, o conceito que norteia é o de memória.

Esta, ampliada para o universo social, tem uma instituição clássica – o museu – que não cessa de produzir também o que Menezes, ao referir-se ao fenômeno da cultura, entende como “uma forma de qualificar por significados”³⁹, e vai além:

*O museu é o lugar do sonho, do devaneio, informação de todo tipo, deleite estético, expansão da afetividade, da memória, da identidade – mas também lugar de conhecimento, consciência, inteligibilidade. A inteligibilidade não é um processo de pura racionalidade, mas se potencia quando o afetivo e o estético podem impregnar o cognitivo*⁴⁰.

Estejam no museu como formas de representar o mundo, nas colagens de uma obra plástica ou ainda vivos em seu uso original, os objetos antigos que tanto me tocam são, pois, a mais bela visão da aura benjaminiana, “aura como traço do trabalho humano esquecido na coisa”⁴¹, ficção e metáfora do tempo condensado na textura ou na cor perdida de um douramento. Revisitá-los é um trabalho de

permanência da memória, resistindo contra a indiferença da cotidiana banalidade e contra a morte do sentido.

*

*elicário, Reserva de Suíços Mortos,
Arquivos de crianças mortas,
Obituários de acidentes de carro,
Sombras, Landscape of memory.*

Permaneço, então, na dimensão poética da morte, naquilo que ela configura como limite contra o qual resistir: seja na preservação dos antigos objetos e seus significados; seja na memória dos cineastas que resiste ao esquecimento, como veremos adiante; seja na poética de um trabalho plástico e conceitual que nos envolve e nos convoca à recordação como exercício dessa resistência.

As artes plásticas nos oferecem, em seu campo precípua, na contemporaneidade, outras visões da morte, a morte que bordeja com a memória da vida e, nessa dimensão rarefeita, pode se transmutar pelo poético. Veremos em seguida a morte como objeto de trabalho com que o artista plástico francês Christian Boltanski, recorrendo a temas/títulos, como os listados acima, cria suas obras.

[vide figura 9 no anexo Ilustrações]

Recordação da casa dos mortos, sua morte é a revisitação pela lembrança indelével, evocada em instalações de objetos, fotos e luzes de baixa intensidade.

Talvez mais um artista europeu na longa linhagem dos que cantaram a morte, Boltanski nos oferece odes de delicada melancolia, elegias de uma história coletiva dos povos de seu continente, da guerra de perdas irreparáveis, navegando entre duas águas: a infância e a morte. Entre esses dois pólos da vida humana – o começo e o fim – ele elabora visões de como relembramos a infância e registramos a morte, mas sempre sob o vidro obscuro da sua memória.

Observemos o seu interesse pela imagem da criança, figura recorrente nas instalações. Sobre ela, Boltanski afirma que:

*trata-se da primeira parte de nós que morre. A transição da infância para a maturidade é análoga à transição da vida para a morte, e no final, tudo que nos resta é a memória*⁴².

E completa, assinalando uma conexão formal com as instalações:

*Na vida privada, as pessoas mantêm suas memórias em álbuns, diários, velhos brinquedos, objetos herdados. Nações e comunidades comemoram eventos e celebram personalidades importantes em monumentos e museus*⁴³.

Esses trabalhos nos remetem aos referidos procedimentos sociais e institucionais por uma via mais íntima. Em algumas, se apropria de séries de fotos de obituários de jornal, com crianças judias ou suíços mortos na guerra (evidenciando a universalidade da morte mesmo num povo que é símbolo de neutralidade), reconduzindo a linguagem pública da morte para a esfera do afetivo e pessoal, o

recesso de uma instalação como um álbum de recordações. Fotos emolduradas e fracamente/teatralmente iluminadas apresentam-se cercadas por uma pilha alta de latas de biscoitos. Boltanski, assim, cria uma sensação ao mesmo tempo estranha e familiar, intensa de vida e morte, uma capela lúgubre e quase religiosa em memória dos mortos.

Nas obras da série intitulada *Reservas*, ele acumula montanhas de roupas velhas aludindo aos corpos que não estão presentes, crianças que se perderam na guerra, evocando uma paisagem da memória, à maneira de velhas imagens dos campos nazistas. Paralelamente à exposição, o artista vai a estações de trem ou igrejas, distribuindo folhetos que buscam a identificação de meninos que há décadas perderam contato com os pais.

Então o interesse do artista gravita numa inter-relação entre a memória individual e uma memória coletiva que se pode chamar história. Mas também é uma imbricação do trabalho de arte na matéria real da vida européia, urdindo poeticamente duas dimensões da memória daquele povo. Opera na criação de significações que acredito em ressonância com a minha proposta de colagem e pintura, que realizo analogamente pela via da revisitação anacrônica, da coleta persistente de vestígios e o refazimento de um corpo simbólico da herança cultural.

Corpo a escrever: poéticas do afeto

Interlocutor: *“Federico, de onde v. tira personagens e situações para seus filmes?”*
Fellini: *“Posso dizer que uma boa parte deles eu invento, outra parte vem dos meus sonhos, e uma terceira porção vem das minhas lembranças”*⁴⁴.

Seleciono aqui alguns diretores de cinema e obras pontuais que, de alguma maneira ou conjugando várias, lidaram com a memória e seus mecanismos, dirigindo suas criações – justo como propõe Boltanski em suas intenções plásticas: aos arcabouços afetivos e estéticos do espectador, como a solicitar de cada um a sua própria escritura memorial.

A criação de imagens cerebrais – as lembranças – nunca é um fenômeno unívoco, direto ou preciso. Veremos que se inicia com os estímulos externos capazes de fazer nossos sensores produzir significações que já existiriam em nós. Bergson aponta que “a percepção começa por ser exterior a nós, entretanto a afecção está em nosso corpo”⁴⁵. Assim, uma lembrança não se faz presente a não ser “tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere”⁴⁶.

Cineastas criam obras de ficção, verdadeiras poéticas do afeto, quando se utilizam desses dois corpos citados. Os de afecção – pelas diversas maneiras de seus personagens serem tocados – e os corpos de percepções em que as lembranças

se materializarão para qualquer um de nós. É quando lançam mão da memória como consciência, fazendo-a presença, ainda nas palavras de Bergson, um modo de memória que “já não simboliza nosso passado, ela o encena, pois além de conservar as imagens antigas, ela prolonga seus efeitos até o momento presente”⁴⁷.

É oportuno observar, como uma analogia na moderna pintura, a ocorrência de marcas de memória presente nos elementos caligráficos, escrituras, rabiscos e numerais, que sugerem, à maneira das reminiscências, como nos diz Antônio Tâpies, “tons delicados de sentido sem que precisemos ser excessivamente exatos, de modo a deixar espaço para a imaginação do espectador”⁴⁸. A caligrafia, segundo o catalão, está também intimamente ligada à nossa fisiologia, uma expressão da alma revelada pela mão. Essa vida interior assim evidenciada é também uma marca de memória, memória do gesto, orgânica e corporal como em algumas obras de arte cinematográficas, com sua caligrafia particular de escrever o mundo.

Passo a apreciar, então, diferentes marcas de memória na arte do cinema. Observaremos que Tarkovski traz a memória impregnada de culpa, com força de realidade; Bergman nos franqueia o passado de seu personagem pela câmara lúcida da memória; e Fellini, que lembra, imagina e inventa. Mais adiante, as obras de Sokúrov, Greenaway e Wenders nos permitirão ampliar tais abordagens. Marcas do tempo transcorrido ou perdido são marcas da memória como história ou como sistematização do conhecimento, ainda que pela via do poético, das experiências da vida.

Andrei Tarkoviski (1932–1986) é o mais famoso diretor de cinema da história russa depois de Eisenstein. Criador de obras épicas e ficções científicas impregnadas de igual densidade existencial, filosófica e psicológica, pertenceu a uma geração de artistas que, premidos pelo silêncio imposto pelo Estado soviético, tiveram que relativizar o “cinema de movimento” e de montagem e serviram-se da imanência das imagens e de uma construção pictórica. Dessa maneira, conferiram índices inéditos de introspecção psicológica à narrativa cinematográfica, sob influência da grande literatura russa do final do séc. XIX e da filosofia européia⁴⁹.

Na ficção científica *Solaris*⁵⁰, Andrei Tarkoviski, numa atmosfera entre sonho e realidade, apresenta o drama de astronautas submetidos a tensões psíquicas em missão a um inimaginável planeta pensante. Um deles é abordado fisicamente pela lembrança viva de sua mulher, ouvindo dela uma reclamação de abandono – *a memória da culpa* – e dando-lhe como resposta: que ela já estava morta. Depois de levá-la a uma câmara de eliminação, retorna à cabine e vê que o casaco dela havia ficado sobre a cadeira. A aparição volta a se repetir e outro casaco é deixado sobre o primeiro.

Nessa imagem, como num sonho, o passado visita o presente, retorna com sua fisicalidade e, digamos, interfere na vida da personagem. Observa-se o que seria uma inversão afetiva, lembrança indesejável de uma memória que se atualiza até bordejar novamente o real, tal como demonstra Bergson, na sua colocação de que “memória, enquanto sobrevivência das imagens passadas, é também uma percepção um dia guardada e sempre pronta para chegar de novo ao momento de ser utilizada pelo corpo, como ‘ação’⁵¹.

Assim o cineasta exacerba o conteúdo dramático ao nos dizer que a memória da personagem transborda de seu passado não como metáfora de uma lembrança, mas como lembrança que vem assolar com estatuto de verdade. Justo como sucede nos sonhos ruins.

[vide figura 10 no anexo Ilustrações]

Na clássica obra de Ingmar Bergman, *Morangos Silvestres*⁵², há, inversamente, uma entrada do real – o tempo presente do personagem professor Borg – dentro de suas lembranças, através de uma *câmara lúcida de memórias* – e o cinema não é isso tantas vezes? O diretor nos leva a ver com ele seu passado, retornar à casa de sua juventude e comunicar com (a lembrança de) sua pretendida namorada.

Borg penetra fisicamente em seu passado, mas não pode mudá-lo. Vejamos a sucessão de cenas a nos reiterar a idéia de um homem em confronto com a perda da juventude e a proximidade com a morte: a primeira seqüência é o sonho ruim – o velho professor acompanha com o olhar um caixão que cai de um carro e dele sai o braço do defunto que tenta puxá-lo. Vê, nesse momento, um relógio que está sem ponteiros.

Viajará de carro para receber uma condecoração da academia (em clara simbologia da experiência e da idade). Segue com sua nora, uma bela mulher que começa dizendo que não lhe quer bem, pois se parece com o filho, muito embora lhe ache ainda “um homem charmoso”. Ao dar carona a jovens, o cineasta põe em cena jogos de sedução, discussão de posições filosóficas, signos de uma mocidade que lhe escapou.

Porém, o tempo que o aflige se tornará memória viva – ou sonho acordado? – na visita que faz à velha casa da família que se encontra no caminho: ao pisar os jardins de morangos abandonados, suas lembranças se materializam e pode rever todas as cenas da infância, conversar com a moça que amava (vê-la desejar seu irmão), pode entrar na sala de jantar e ser recebido naquele avassalador sonho de memória.

O cineasta sueco empreende, então, uma viagem na memória de um homem para quem o tempo passou como um sonho. Sonho de rever a mocidade, sonho de desvendar o amor e a solidão, sonho ruim da morte. É memória e revelação, mas não apaziguamento: os morangos silvestres do título restarão como doce lembrança dos tempos em que se enamorara nos jardins da velha casa – lembrança sem consolo – pois ali também assiste, propiciado pela câmara lúcida da memória, que perderia aquele amor para sempre.

*

Federico Fellini foi um criador de memórias que não fez distinção entre o real e o imaginário, entre a memória vivida e a sonhada, mas sempre atravessada pelo estético, pelo afetivo e pelo delicado lirismo de alguns de seus filmes.

A conjunção de palavras do título do filme *Amarcord*⁵³ convida-nos a criar nossa própria rememoração por ingredientes de conteúdo emocional: amar e recordar. Reunindo elementos afetivos como principal material dramático, o cineasta cria uma inumerável seqüência de imagens/situações em detalhes e colorações

afetivas, que Bergson relaciona a imagens do devaneio e do sonho⁵⁴ que se materializam na recordação. São situações imaginadas, sonhadas e lembradas que compõem o manancial felliniano na elaboração da narrativa fílmica.

Leiamos um relato do cineasta:

Pessoas que vivem em várias cidades e países, e sentem em casa em toda parte, sempre deixam um pouco de si em outro lugar. Eu estou todo em Roma. Poder-se ia acreditar que deixei um pedaço de mim em Rimini, mas não é assim. Eu levei Rimini comigo para Roma e, aqui ela se transformou na Rimini de minha memória. As pessoas que vivem ali a reconheceriam se pudessem olhar meu cérebro. Amarcord é o olhar para o mundo de minha memória⁵⁵.

Em seguida nos informa também que, mesmo sendo um filme que só foi possível realizar pelo olhar para o fundo de sua memória, não é um filme autobiográfico:

as recordações podem não ser precisas, eu talvez tenha exagerado nas personagens, imputei-lhes características que tomei emprestado de outras personalidades, verdadeiras ou falsas. Se dissesse que fiz uma autobiografia eu teria ferido sem necessidade os sentimentos das pessoas de minha infância, coisa que eu não queria de maneira nenhuma⁵⁶.

A memória de Fellini é uma memória que pode imaginar, inventar e até mesmo recordar, seu mecanismo é o da empatia com seus semelhantes, pela emoção e poesia. Como afirma a um entrevistador em *off*, num de seus últimos trabalhos, o documentário Entrevista, “Amarcord não precisa levar nenhuma ideologia ou mensagem ao público, mas tão-somente apresentar sentimentos universais de dor, egoísmo, beleza ou mesquinhez, para ser compreendido”⁵⁷.

Por certo, cada espectador possui sua própria memória afetiva, vivida ou sonhada, inscrita em seu corpo e passível de ser decodificada, entrar em vibração e sonhar diante de cada nova experiência com filmes de Federico Fellini.

*

Seria inesgotável o campo de possibilidades da memória como substrato para criação artística. No recorte de tempo e memória que proponho neste capítulo, entre tantos criadores e obras, quero destacar um trabalho de Sokúrov.

Assistir ao plano-seqüência único, o mais longo da história do cinema, de *A Arca Russa*, de Aleksandr Sokúrov⁵⁸, é percorrer 300 anos da história/memória daquela nação pela lente da câmera que atravessa os corredores e salões do palácio do *Hermitage*, em São Petersburgo.

Arca da história, metáfora dos tempos de uma nação/cultura convulsionada, é um trabalho de fôlego e ousadia, pois não traz a montagem clássica das cenas a posteriori: é um contínuo movimento de *travelling*, seqüências de abrir portas, focar uma bela pintura do Caravaggio, e seguir no descortinamento sucessivo de novos eventos.

Recorrendo a efeitos de pura evocação, assim como a pintura de Antonio Tápies, Sokúrov exacerba a autonomia poética das matérias visuais e auditivas; suprime a maioria das palavras dos atores e em lugar da semântica verbal, introduz os mais variados materiais sonoros: gritos e murmúrios, zumbidos de insetos, ventos, ruídos de demolição e fragmentos musicais⁵⁹.

Segundo Machado, Sokúrov recusa a ilusão da tridimensionalidade e o simulacro de realidade encarando a imagem de cinema como algo plenamente horizontal e plano, à maneira de uma tela de pintura. “São dissociações que induzem forçosamente o espectador a um estado no qual é obrigado a desvincular-se da ilusão literária e encarar a pura contradição da matéria⁶⁰.”

Trabalho de memória e reminiscência, reconstrução do passado e nostalgia de sua perda, Sokúrov se refere ao filme como uma elegia, aquela capaz de criar uma entonação, estado poético de uma obra evocativa:

Trata-se de exprimir uma entonação e a entonação é a coisa mais importante na arte. A Arca é uma elegia que navega acima dos tempos históricos que percorre. A elegia como triste recordação daquilo que passou e não voltará jamais; marca uma tradição na cultura européia⁶¹.

*

A marca do cinema de Peter Greenaway não é a narrativa das recordações ou a dimensão memorialística de histórias ficcionais ou de fatos ocorridos, mas estaria na artificiosa construção de ordens classificatórias e numeralizantes, em cujos filmes cria uma espécie de fonte inesgotável de referências e citações, apropriações e paródias, o gigantesco inventário de saberes que se constitui numa outra, original e particular concepção de memória das coisas vividas.

Artista iniciado nos arcanos da linguagem visiva, cineasta que atua como agente de interferências formais e estéticas num cinema reduzido ao que chama texto ilustrado, o diretor inglês busca formas alternativas de narratividade incorporando criticamente escrituras, códigos, seriações e classificações, criando um cinema com força de obra de arte que se distingue pela sua lógica desconcertante.

Dentro desse espírito, Greenaway, autor da ópera-instalação *100 Objetos para Representar o Mundo*⁶², já nos oferecia, na última década do milênio, uma arbitrária seleção de coisas. Objetos para o futuro da memória, o espetáculo multimídia de sons, luzes, vozes a dizer textos e poemas, atores mudos, bailarinos, projeções de imagens, compõem mais um catálogo-bestiário de coisas, um dos muitos que concebeu.

Em *Afogando em Números*, ao par de diversas lógicas numerativas, uma menina que pula cordas conta estrelas incessantemente enquanto lhes fala o nome; as mulheres do filme vão assassinando um a um os seus maridos etc. A trama se desenvolve por cenas numeradas, não de modo a quantificar, ao contrário, gerando uma antinumeração, onde mal encontramos os algarismos, aplicados em partes inusitadas do décor⁶³.

São muitas as entradas de compreensão dessas obras, desde as intenções de interferência na linearidade narrativa da cinematografia; o exagero por uma vontade (neo)barroca de calculada desmedida, como aponta Jair Tadeu Fonseca⁶⁴, e mesmo se pensarmos no impulso catalográfico/cumulativo, podemos chegar à analogia da enciclopédia iluminista, o desejo de listar tudo e todas as coisas existentes, o ato máximo de criar a definitiva memória humana.

As superposições de tempos e falas, escritas e ações dramáticas atinge um grau de absurda abundância visual nas imagens do filme *A Última Tempestade*⁶⁵. O diretor cria um protagonista que se confunde com o próprio ator (Sir John Gielgud) e com o cineasta, nos fazendo viver, por meio de delirante ficção, uma simultaneidade de presentes, abrindo os livros de Próspero em alucinantes seqüências de múltiplas janelas, telas-dentro-de-telas, um ritual de totalização da memória, mas

que não está, segundo observa Maciel, “a serviço da totalidade centrada do projeto renascentista, mas de uma visão aberta de multiplicidade, o labirinto transdisciplinar do poema”⁶⁶.

Por fim, lancemos um olhar sobre uma surpreendente forma de memória, que observo em seu filme *O Livro de Cabeceira*⁶⁷. Obra construída sob inspiração dos diários de uma cortesã do Japão medieval, Sei Shonagon, que fazia em seu livro de cabeceira – este um antigo gênero literário de iniciação sexual – curiosas listas de coisas extravagantes de sua vida na corte, recurso, como vimos, bem ao gosto do cineasta.

Peter Greenaway, desta vez, faz uma obra sobre o desejo sensual, o desejo de uma bela jovem japonesa que cresce buscando com os amantes a caligrafia corporal que seu pai aplicava em seu rosto quando criança, como mensagem de aniversário. Assim vemos desfilarem na tela o delicado texto caligráfico sobre o corpo de desejo, o texto e o sexo, como nos diz o diretor:

*Shonagon afirma, à sua maneira, que duas coisas na vida são absolutamente essenciais e que a vida seria insuportável sem elas: o corpo sensual e a literatura. Meu sumário cru seria: sexo e texto. Ambos contêm o fator x. Ela o diz com desejo e seu desejo permaneceu em mim. Como faríamos para ter esses dois itens desejáveis e como fazer para tê-los sempre juntos?*⁶⁸

Aqui o corpo torna-se livro cuja página é a pele. Livro erótico, escrita de desejo. Greenaway afirma que o filme se lança na busca da jovem Nagiko pelo calígrafo-amante ideal. Um filme-catálogo-com-nome-de-livro, uma lista de encontros sexuais e caligráficos entrelaçados, onde a metáfora se expande e confunde, nas palavras do diretor:

*O corpo é um alfabeto? Pele pode servir de papel? O texto pode sentir ciúme? Sangue é tinta? E se foi o corpo que fez todos os signos e símbolos do mundo, passando do cérebro pensante para o braço que se move, daí para o gesto das mãos e daí para a pena rígida sobre o papel silencioso durante milhares de anos, e agora? Agora que todos nós escrevemos com teclados?*⁶⁹

Greenaway troca os papéis, simula a letra-amor, traz a memória em forma de texto para fora, memória-desejo se atualizando nos encontros sensuais, a escrita que é reminiscência do afeto, inscrita nas curvas do rosto, nas coxas, nas costas e nádegas, nos seios e pescoço. Faz o inventário do desejo que, vindo de doceamarga recordação da infância, é um desejo de cada um de nós, de amar e se dar, de ser amado e lembrado, não importa em que linguagem se traduza tal anseio.

*

Desde *Alice nas Cidades*, nos anos 70⁷⁰, o cineasta Win Wenders nos coloca a questão do não-lugar do indivíduo em busca – mesmo geográfica – pelo sentido da existência. Apresentando personagens abalados pelo tempo e pelo esquecimento, vemos como vagam sem rumo pelo mundo, desterrados de si e seu afeto, ora perdidos na linguagem da cultura dos vivos, ora querendo a ela retornar direto do mundo dos anjos.

Um lugarejo chamado *Paris, Texas*, perdido no nada do deserto, guarda o local mítico onde o errante Travis (a etimologia do nome remete a viajante) acredita ter sido concebido pelos pais. O filme que leva esse título⁷¹ acompanha uma travessia terrível, longa caminhada de solidão e mágoa que Travis empreende para

alcançar o que seria sua origem, ele segue como um morto-vivo, sem fala, para longe (lugar-nenhum) de seu amor perdido, a bela Jane, que, tendo-lhe negado afeto, lhe desacorrenta o trauma do abandono. Não encontra o que procura: seu objeto se escondeu num tempo e num lugar anterior à memória possível.

A série dos anjos ⁷² também toca fundo o coração: são filmes que nos olham *desde o fim*, por olhos de personagens que não pertencem ao mundo dos vivos, mas não se apartam das reflexões que a esses assolam, nem do drama da existência, do confronto com a dor e com o desejo da vida. São anjos que vagam sobre Berlim, nas *Asas do Desejo*, tão longe da materialidade, num mundo em preto-e-branco e tão perto de coloridos anseios humanos.

Em *Tão Longe, Tão Perto (Far Away, So Close)*, um anjo começa a se encantar pelo mundo ruidoso e cromático dos vivos. Wenders nos faz voar pelas asas de Cassiel, por seus olhos visitar seus amigos, a sonhar com o amor e o desejo de Cassiel, até que ele – e nós vamos junto – decai, desaba do seu mundo de anjo para humanizar-se subitamente, após um ato para salvar uma menina na queda de uma sacada de prédio.

Cassiel agora é Karl Engel e inicia sua peregrinação de humano, bondoso e inofensivo, mas defronta vício, ganância e maldade. Entre o carinho de companheiros muito familiares (teriam sido anjos?), faz o percurso do homem comum: conhece o prazer e sucumbe à errância, abismado por uma sensação desconhecida: a passagem do tempo. Um outro anjo lhe atravessa o caminho, seu nome é E-m-i-t, Emit Flesti, cuja decodificação anagramática indica *time itself* – o tempo em pessoa.

– *Why can't I be good?* – grita a canção de Lou Reed ao mendigo Engel, perdido entre garrafas de bebida e o desejo de ser melhor. O anjo que caiu pela sedução da carnalidade – ou a memória sonhada de humanidade – amarga o paroxismo dessa condição. Na busca pelos seus iguais do antigo estado de anjo, encontra a impossibilidade de interação: é preciso agora conhecer a morte, e ela o aguarda ao final, num outro ato de extrema solidariedade e compaixão pelos humanos.

....

[vide figura 11 no anexo Ilustrações]

Faiscar o minério do tempo

À que – assobradada, alicerçada fundo, de tetos altos, longa, e com quantos sem uso corredores e quartos, cheirando a fruta, flor, couro, madeiras, fubá fresco e excremento de vaca – fazia face para o norte, entre o quintal de limoeiro e os currais, que eram um ornato...
Guimarães Rosa

A pintura que desenvolvi por todos esses anos perseguiu a suspensão dos tempos, a interrupção da voragem das horas, o rumo inevitável do fim. Mas não o fez sob o ponto de vista do presente imediato: estava desde sempre atada a

um não-tempo, que tanto passou quanto ainda virá, saborosa de antiguidade e tradição, provinda de um lugar no futuro de uma vida ainda inconclusa.

Traz nas mãos o sentimento, todo o sentimento drummondiano do mundo. Que pisa outras terras com os pés de sua aldeia e faz de seu esquecimento uma lembrança diária. Sua regra foi a entonação de Sokúrov, o clima único impregnado de afeto e beleza, capaz de mobilizar os corpos, afetar pela reminiscência aqueles que a tocarem com seus olhares, dúvidas, segredos, a carga memorial que Boltanski nos solicita com seus construtos de relicários.

Organizar uma arte para a memória é organizar a memória para dela se descuidar. Deixá-la como está, pois ela sobrenada, sobrevive, seletiva, volta aonde quer o coração, voluntariosa e involuntária, intuitiva e certa, leve, fugaz, então exigente e poética.

A vida da memória – como nos mostra Guimarães Rosa na epígrafe acima – é impregnar nos cheiros de uma sala de fazenda antiga, misturada aos odores milenares dos assapeixes, dos capins ao sol, com um ventinho que veio lá de longe, passando por outros currais. É também o farfalho de manusear um livro velho. Breviário que libera ruídos já longínquos dos tios que se foram depois da missa lá na cidadezinha. Quem folheia esse poderoso instrumento corre riscos de deambular pelo presente contínuo dos tempos de então.

Memória: minha casa da rua Gonçalves Dias respira tão fundo quando passo pela sua porta que quase me diz – *minino, não joga pedra nos carros de praça*. O movimento nesta avenida Paraúna balança as placas de Mirinda-limão da padaria São José, que fica bem em frente à Villa Rizza, reordenada memória da praça Esperanto, esperança-língua-morta, esquecida como o nome da complexa

confluência na subida da rua do Ouro. Vale a pena me lembrar de tudo o que escutei naquele dia de ensaio da parada e esquadrilha da fumaça? O som desse texto se ouviu no ranger de mil uniformes do BG, subiam desde o quartel de Santa Efigênia batendo botas no chão, tinindo rifles, obedientes ao comando de posições de sentido e direita-volver.

Sim e sim. Voltar a ser, voltar a sentir o que hoje é só dizeres. Oh, essa pintura de encanto encerra uma receita, uma mistura precisa de ingredientes que gira umas chaves, seus pêndulos de sentido rangem tic-tacs, pode até emanar um cheiro de terra molhada, mas não é à tardinha da roça; suja meu braço de ferrugem e é só uma representante, está no lugar de outra coisa, signo, assim significa, me faz tremer a respiração. *Étonez-moi!*

No baú de maravilhas que se escondem no tema do tempo e da sua lembrança, gravador de imagens e sons, estou entre meus irmãos e os amigos da rua vestindo a jaqueta de frio no alpendre... ou será a japona de couro no terraço; nos pés uma sandália Verlon, ou o quedes Bamba (o melhor disparado para brincar), ou seriam os sapatos de colégio Vulcabras? A calça era Topeka e meu pai, orgulhoso pai nesse filminho da memória, em seus 40 e poucos anos, sorria com seu corte de cabelo quase militar e sua camisa volta-ao-mundo.

Por exemplo: visitar Sabará nesse tempo era correr o risco de pisar em pepitas de ouro que ainda poderiam estar ali, esquecidas pelos habitantes do século XVIII. Aos 17 anos, num passeio por becos em Ouro Preto, premeditei uma capa de disco que teria o título muito original de Muro Barroco, comigo e meus belos cabelos compridos, postado à frente de um empilhamento de velhas pedras cobertas de musgos setecentistas.

Visito a casa da infância, repiso o canteiro de morangos silvestres, os meus, mas faço isso sempre, não de vez em quando. Por isso cada vez creio menos nos acontecimentos à minha volta, a poesia está onde já não há como destruí-la. Fellini levou consigo, na arca da memória, sua Rimini natal: onde não seria mais possível sofrer bombardeios e onde suas personagens pudessem ser amarcordialmente eternizadas.

Assistia, de manhã, após o café, à linha da serra, da Serra do Curral. Assistia por uns longos minutos assentado no meio-fio da contorno, antes de começar a brincar, o solzinho me quentando; a linha da serra aparecia dali, seguia entre as franjas roxo-terra-escuro, como era possível? Quem se achegar àquele ponto não acredita que se via o que eu via. O mundo encolheu e distorceu, os prédios invadiram e escureceram a vista da serrinha, vista que pousava um instante no bosque de eucaliptos do alto da rua Pouso Alto.

Radinho de pilha exala um ruído areiento, vindo de um passado ao longe. Na roça, à tardinha, era a hora da saudade e das velhas duplas de caipiras chorando de saudade e nos lembrando um certo *beijinho doce/foi ela quem trouxe/de longe pra mim*, viola acompanhando um canto triiiiiste...

E descer na rodoviária da cidadezinha de meu pai, tarde da noite, fracas-lâmpadas-amarelas-trêmulas, saborear o cheiro das árvores na praça Cesário Alvim de São Paulo do Muriaé, Minas... os tios velhos e meu avô muito mais, eles lúcidos querendo ser agradáveis, ele já alienado, 94 anos de portuguesa existência, 60 de tesoura e casimiras, óculos escuros (à noite), lambendo a sopa, mas dizendo com voz roufenha:

“– *Mariquita, traz a minha sopa...*”

Lembrar, lembrar, esquecer.

Falar, refazer, costurar, urdir.

Recobrir, aquecer e lembrar.

Faiscando o minério do tempo.

*

*Tristes riscos, colorido morto,
nestes desenhos tecerei
inventário dos inúteis achados
(M.A.)*

Texto sobre a estrada real
que atravess o caminho velho
da serrania do matão
do meu coração mineril

Nesses sertanios habitados por
bravo gentio botucudo
fazedor de hostilidades
aos fazendeiros da região &
também dos vastos campos
dos cataguases & mesmo puris
(aí o negócio já desce lá pras matas do caminho novo

Borba gato do sabarabussu da borda do campo
& da borda da mata,
tascou indinhas nuas, montou fazenda
real caminho do ouro e da prata

Já ni serro frio & arraial do tijuco
da pedra reluzente
ninguém morre de faca

Ode 1

Oh minha Santa Efigênia, velho bairro dos pracinhas pretos onde eu habito
Rua Nickelina, a grafia anglicista denuncia seu esquecimento (e as duas janelinhas de
treliça despencada).

A cartela do alfaiate – escreveu “crepe” e nem era João Ribeiro, meu avô português – é melodia triste matinal, é destroçado amor, entregue a cupins antigos que freqüentaram o papelão.

Atravesso uma pista indiferente para enquadrar tijolos expostos e os arcos condenados. Casinha guardiã do caminho velho pra Sabará.

Ode 2

Que casinha mais distinta e geométrica com sua janela coroada em triângulo e seu muro de pedra empilhada, esta que habita a real praça do distrito do Brumal, mas agora se muda para meu porta-retrato!

Para minha nova casa, uma cortina leve de papel-de-álbum-fotográfico; flores de papel-de-parede-de-oratório-restaurado e o mundo trazido em frangalhos pelo jornal – música sonolenta – embrulhado por setenta anos num fóssil de barbante.

Arca

Na capella da fazenda do Rio São João do Bom Jesus do Amparo da Itabira do Matto Dentro da Commarca do Rio das Velhas do Sabarabussu já não há mais penumbra barroca.

Derramam luz do sol e chuva sobre a devastada extraviada violada abandonada arca do tesouro de talhas e douramentos, cimalthas e volutas, forros pintados e lustres, santos e metais ornados.

A família Motta que abrigou o imperador e a tropa de Caxias fez alimentar a Villa Rica e a Villa da Rainha no fabrico do fumo & cana & gado.

Dorme a capella cercada de fantasmas e sonho, reencontrada no meu livro para retratos papéis esquecimentos.

[vide figura 12 no anexo Ilustrações]

Minhas flores beijos capim
paredes do bichinho do tiradentes.
O sol forte que ogni giorno ci scaldava
queima y arde minha lembrança
Minha lembrança é casarão sólido
janela robusta em que o boi debruçava a cabeça
Casarão aos pedaços,
janelões aos pedaços,
memória aos pedaços
– galinhas trafegam sem pressa
– o reboco que descasca ajuda a composição
– colo papéis de inestimada beleza e dor
de outras paredes de outros casarões
onde havia outrora vegetação talvez com muito capim e talvez
com beijos como os do Bichinho.

*

Hoje acordei com o sentimento de distante cheiro som cor sombra

Acordei com o sentimento de distância
 Acordei sem sentimento, mas com cheiro sons e pouca luz.
 Hoje nem acordei, a sensação era de que meus olhos não abririam, as pernas não
 esticariam, a garganta não engoliria sequer coalhada pura da melhor
 Doces mamõezinhos da mesa do café que me despertam mesmo para o mundo de
 sonhar e de nem despertar.
 Hoje, já disse há um som no sono do sonho
 É uma cor escura, sombra do que já fui e já não serei mais
 o mesmo
 que um dia quis despertar para um sono perfeito, próximo nítido obscuro silencioso e
 sonoro,
 dor suave de não poder me mexer com tal
 sombra
 lentamente encho os pulmões e direi para Maria
 – querida, acorde o café.

Madruga, meus olhos procuram o cerne do âmago do fulcro.
 Nada.Madruga, a rua do Juca é um silêncio de dar dó e arrepiam, os gritos vêm de longe,
 cães gatos e ladrões. Ritos de tanto silêncio abrem e fecham uma geladeira
 trepidante.Fulcro o cerne do âmago: a geléia acabou. Copos que ao tocar o mármore
 destronam a pior explosão. Amanhã verei se posso consertar tudo isso. Por enquanto,
 enquanto madruga, sons e lembranças deslizam pelo corredor e vêm me dizer onde
 habita a imagem que um dia me deu vida e água limpa. Onde, onde?

Vulto
 límpido e fiel em doces voltas
 novelo da memória.
 Música

distante desvelo da espera
 guarda de um livro o enredo antigo
 Sons-imagens
 gemem de afeto e terror
 trilha sonora-labirinto.
 Casualidades devires promessas
 suando perfume e calor
 Submerso acanto do meu passado
 vem como o canto de cesáriadantas
 o verso de um rio que morre:
 é seu meu poder de sorver o brilho e a cor.

Elimino

de supetão os maus odores do vento.

Alço arfo sublime

Terei à frente muitas mortes ainda

Louco, não temais o ócio e o vício e nem o pior verso do Russo

que deu vida ao delírio – logrou pálido equilíbrio –

no cortejo dos insanos

Em janeiro escreverei que as coisas passam. Em fevereiro bendirei a luz
 e o dia que beto nasceu. Março, ainda chove e nossa história já ia começar. Abril, belas
 tardes, ventinho de papagaio, que só maio para ver e amar. Junho, já mais não posso: é
 tempo de te apertar.

Julho flora selvagem, volto ao cerrado distante. Não quero meses como agosto, já setembro me lembro, ruge o piso do quartel; outubros vermelhos e densos como não o-são novembro das cheirosas lufadas. Só dezembro dirá, depois do natal o que será?

Imagens, gens, gente, silêncio
estou só, muito só, e ysto é perigoso
Este é um depoimento très inutile

Telluric Engine

Tenho dentro de mim um turbilhão muito silencioso...
Um movimento, máquina que gira e mistura
engenho que move coisas profundas, fundas, tectônicas
camadas, impressões do mundo: máquina de memória
máquina telúrica

(aterriso no altiplano)

colando folhinhas numeradas
 pinceladas do amarelo –
 o mais subterrâneo ocre da jazida)

giro de oeste a um leste do leste
 varredura de sinais
 minha máquina é um radar
 telúrica reserva
 na busca de lembranças sem nome

!Que arco de afetos gira restos de infante
 animalzinho, que bainha encardida de escrituras por vir
 e endereços perdidos!
 calças espetando
 colarei a chave do aereo e a capa do mais doceazedo roquenrou

Tecido do texto arqueológico
 a mente incerta de cor e desejo
 Descobre nesta volta meu encanto
 numeral minério figural
 – dedo sujo
 de jogar pedra e pintura

-Pois bem, disse o bom ladrão,
 pára de ladrar e finge a
 derradeira sublimação das matérias

Não posso querer ser nada nesta igreja de ignomínias
 cortejo impudendo dos malcriados
 dores varejeiras bagaços _____

Pois sob o manso manto da memória

dediquei a ti meus traços verbos

vilipêndios vadios do mais doce vernáculo

buças imberbes de belas xantipas

floras e forcas e flechas e punhas

a busca basta dos achados desistidos

desata da falsa flor o mais sublime dos perfumes

(Medito: somos assim até que a disforme espera nos alcance)

me estico a um ponto de vista volátil

cogitando a sedenta brancura

demente e linda

escolha aérea das palavras

ao vento preciso dos acasos

soprando

in-deter-minaç- - - -

Balada da pintura adormecida

1-Esta superfície atônita, plano mestre de pinceladas aflitas
guarda a sinfonia metódica de uns versos espremidos
São negrumes castanhos rosados
alvas dores encardidas
Projetos inacabados de silêncio
a escorrer suores terebentinos

2-O arranjo fluvial deste altiplano
bacia de humores mal dormidos
contém o suspiro da mortalha
contém os odores do castigo

3-Segue os padrões de roma e bizâncio
desacata a ordem dos etruscos
no mais puro estilo bessarbista, meio brutal meio fauvista
escandiu o paradigma dos conceitos
ao portal dos infernos passadistas

4-Peca, é verdade, o linho de arte
por não sofrer de ansiedade
por não saber que sua idade
escorre no vil relógio, funcionário zeloso
pintado a pêlo de marta, a tinta de fel resinoso
e que estas cores de prata, carmim e sombra tostada
pra sempre se convertem em pó de poeira da estrada

5-Vasta pintura de cinzas e beiges
minucioso mapa de ausências
vago amiúde por teus vales
estranho numerológio das distâncias
Entre espirros ritmados
– olha, uma forma se insinua
filigrana de rigor no arremedo de maestria

6-Pintura do mínimo movimento
grave exercício dos erros certos
esgrima o quadrante do sopro vital

sonhado sopro da philarmônica
pureza

(Eu) erro
e na errância
errática
me invento
(o erro) erradica-me da insolvência
a invenção de um possível
sobre- vivente
Resto assim ainda confuso
emerso de um passado tão belo
cristal de aurora distante

[vide figura 13 no anexo Ilustrações]

Estou só e nem mesmo o pensamento de um dia feliz com v. me consola.

Estou a zero – sempre o mesmo otário

e nunca o ato mero de uma canção

pra mim foi tão desesperadamente necessário

dedicado a um compositor

*No dia de hoje
meu décimo terceiro saiu
(ontem à tarde
o atlético escapou do rebaixamento)
acordei escrevendo poema
para um irmão que se foi
no dia de hoje
comprarei vinhos franceses
numa liquidação
pronto
já posso dizer sem medo de errar
que _____
Ne dio du haje*

*

transito principio alamedo
subestimo a lógica das roseiras
alguma coisa se perdeu
entre a epígrafe e a estrofe
no dia em que john lennon morreu

fraquejo medeio vadio
eu vim aqui só pra vadiar

fazer de um tudo e cair
macunaimalizar bem pelado
e se não me falha a pilhéria
roubar o velo de ouro
pois o fogo de prometeu
desfez tudo que aprendi

paro penso propenso
a um sopro qualquer de montanha
começar o poema do fim
desses fins que de saída se calam
(e) lentamente escoar
o mais belo concerto dos tempos

*Ora direis ouvir estrelas!
da canção nada se leva
lucy in the sky demais
lucy in the sky demais
farei controlar os instintos
pulsões fissuras didáticas
acordo de sanidades
blim blom dic dic dom*

*

sonho simples

o poema é uma esquina
ponto mais almo de duas ruas
pisa o calçamento
tirando estrofes timbiras
braços alçados ao norte
do céu da grão-pará

[vaculdade]

amparada por limérias discascões
transdisciplinares
aforismos do mais alto grau
raqutificam novas mornas
de enrubescimento fedagógico

*

carnaval (2005)

de modo soslaio a visão aguda aponta aguça
a bem dizer da verdade
a rosária praça

ali, da estrutural vagância
modelo de sem nada a querer
chamo clamo psiu ô, ô
o que estou a dizer é que pela formosura das abcissas
melos catetos babecem

ah, descer calmamente aos abismos
reter da morte o instante
sorvendo auroras em taças
e helenas lancinantes
como são belas as matérias
e furtivos os odores

assoviar reticente o perfume
que gorjeia
meu sexo e tua sexa

“– ouça”, disse enfim o texto
sob o ruído cristalino da ficção
“abrirei esta página laborosa
para tecer-te a teia escritural”

(paisagem mental:
le soleil devant
e laranja matinal)

digo ao texto então
que finja completamente
peço que minta ser dor
a dor que deveras sente

toca o texto play

ultramar azul das baleias
no grey pálido da distância

e os acordes dissonantes
lamento dos prelúdios
delicate bloody taste

forcei o embargo dos adjetivos
por essa crise latente
colocar em crise a linguagem
abolir o imaginário da fala
meu corpo não tem as mesmas idéias que eu
escandalosa verdade e miragem

*

Ó minha nossa senhora
da expectação do santo parto
ó penumbra dourada
obra de piedosa brandura em
rio sabarense das velhas
muito velhas paragens

Púlpitos vermelhos da china
 arcos fustes torsões
 acantos orando y morrendo
 o livro do tombo é a torre

O frontão assiste lá embaixo
 o ribeiro que apodrece e
 que o ibisco resiste:
 cem anos de exata imanência

?Será assim meu passado
 vitória do vago temor
 de quedas de cavalo brabo
 de emboscadas ao bom paisano
 trancados em caixinhas profanas

Aqui padece
 ex-voto aflito
 no risco traço da queda
 jaz em memento mori
 o iminente começo do fim

dorme o paredão geológico
 o sono de mil milênios
 o ermo é seu modo desde sempre
 (no vento sibila a rala gramínea)

dorme o paredão estriado
 talha do mar antiqüíssimo
 assenta sobre a idade da terra
 que as noites perdidas indagam

surdo sono das pedras
 habita a entranha mineral
 lá onde sonham cristais
 rochedo refúgio
 de profundíssima mansidão

certa vez estive à beira dos limites do desvario
aturdido atordoado meus estilhaços se dispersaram nas distâncias
no pedaço maior do que de mim sobrou
lá dentro bem no mais fundo abismo de ser
desenhei uma coisa que parecia ser deus
primeiro em remorso depois, como
cantou winston lennon, em medida da dor
alucinado assolado no caos
em que a onda enfurecida te arrasta e
te esconde a direção onde puxar o ar
eu vi de novo
lá fora bem no mais longínquo dos abismos siderais
a coisa parecia ser deus
remei em toscas sobras ajuntando migalhas
patética reunião de moléculas
sob a devastada noite
abri os olhos
e fui trabalhar.

poema aflito e doce
que eu escrevi pra voltar
de uma viagem ao além
além das coisas normais
aquém das transcendentais

poema em reverso de mãe
escapole para as bandas de um oriente
no fim da noite sentida
solução
silêncio
serei o primeiro a dizer
e sei – o último a mentir
voltei e vim pra ficar

vida vida vasta e besta
correr gastar fingir
vasculhar o poema e ainda por cima
se fosse uma rima
buscar na canção
a certa resposta
ao volátil coração

Escrevo – sob os lençóis e
com minuciosa alegria –
a duríssima liberdade de
um labirinto sem paredes

o silêncio arranha meus tímpanos indefesos
resisto, viro pro canto e quase rezo

nave da aurora sondando mitologias
vestidos colchas poemas
fonemas vadios
arcanos de aplicado sexismo
nas sinapses do enigma

e lá no fundo azul
da noite da floresta
sentirei o peso de teus cabelos (orvalho)
exata nuvem de gás e sonho e saudade

[vide figura 14 no anexo Ilustrações]

Piedades e clarões
Que seria de si tem eles
Simple esmeril do façanhudo portento
Não complicarei mais as coisas
Entrementes não vim aqui para dar conta de recados

Notas bibliográficas

1- Boltanski, C., in *20th Century Art – Museum Ludwig Cologne*, p.101.

²- Cabe aqui distinguir o pensamento de W. Benjamin, segundo o qual “*a lembrança é imagem dialética em que um pretérito encontra um agora capaz de legitimá-lo, num relâmpago formador de constelação*” (cf. *Textos escolhidos*, col. *Os pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1980) das noções de memória clássica como armazém, depósito, coleção ou receptáculo de lembranças cristalizadas, que não nos interessarão senão como figuras poéticas.

3- Barthes, R. *O prazer do texto*, trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.31.

4- Didi-Huberman, G. *O Que vemos, o que nos olha*, trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p.170.

5- Didi-Huberman, G., op. cit., p.170.

6- *Significâncias*, como define Roland Barthes, são “o sentido na medida em que é produzido sensualmente”, em *O prazer do texto*, op. cit., p.79.

7- Barthes, R., op. cit., p.13.

8- Chamei de *Máquina Telúrica* uma pintura que foi executada em 1992 (hoje em coleção particular), medindo 110 x 110 cm, em que colagens de pequenos objetos foram feitas sobre a tela, em composição circular e de fatura pictórica gestual. Na base do espaço quadrado da “máquina” deixei uma área sem pintura, mas com anotações a lápis, rabiscos, decalques de relevos tirados de arquiteturas antigas de Belo Horizonte. Há uma chave de carro *Aero-Willis* e pedaços de uma capa de disco do roqueiro-poeta Neil Young.

⁹- Didi-Huberman, G. *O que vemos, o que nos olha*, trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p.150.

10- Benjamin, W., *apud* Didi-Huberman, op. cit., p.114.

11- Tive um sonho recorrente em que, aos 13 anos, indagava a um menino (eu mesmo) sobre a sua inocência, talvez no intuito de despertá-lo para o fato de que logo logo as coisas se modificariam. No menino inocente, olhos vazios. No que sonhava, perplexidade: estava na máquina do tempo, estava com uma tripla consciência que refletia uma espécie de força desejanse. Na manhã seguinte acordo impressionado, como se tivesse recebido um aviso. Peço a meu pai um filme, e passei a fotografar para sempre.

12- Penone, Giuseppe. “Tanta identidade”, trad. livre de Mário Arreguy do catálogo das exposições no Museu de Arte Contemporânea de Nimes; De Pont Foundation for Contemporary Art, Tilburg; e Galleria Civica d’Arte Contemporanea de Trento, 1997/1998, p.7.

13- Idem, p.7.

14- Tápies, A. “A prática da arte”, in: *História geral da arte*. Rio de Janeiro: Del Prado, 1995, p.7.

15- *Nero caldo* (preto quente) foi a expressão usada por um dos artistas-professores com quem trabalhei na Associazione Internazionale Incisore na capital italiana. Ao me ver preparar placas para impressão de monotipias, em que eu “só” usava o preto, sempre justaposto a um vermelho puro ou amarelo ouro, saturados e de forte apelo gráfico, completava dizendo: *luce brasiliana!* (luz brasileira!)

16- Tàpies, A., op. cit., p.8.

17- As exposições foram: *Mário Arreguy: Gravuras e Monotipias*, Sala Corpo de Exposições, Belo Horizonte, MG, 1984; e *Nel Segno della Ricerca* (coletiva da Associazione Internazionale Incisore), Palazzo Valentini, Roma, Itália, 1989. Tive oportunidade também de realizar uma individual dessa obra gráfica produzida durante o *soggiorno* de seis meses na cidade eterna. Entitulou-se *Monotipi*, na sala de exposições Casa del Brasile, do belíssimo Palazzo Pamphili da embaixada brasileira, na Piazza Navona.

18- *Lettere fuori parole*. Expressão que usei no texto do catálogo da exposição *Nel Segno della Ricerca*, coletiva da Associazione Internazionale Incisore, Palazzo Valentini, Roma, Itália, abril de 1989.

19- Historiador polonês Wazbinska, Z., cf. catálogo da mostra citada acima, *Nel Segno della Ricerca*.

20- Palavras do crítico italiano Proietti, G, ibidem.

21- Barthes, op. cit., p.72.

22- A pesquisa se constituiu de abastecer meu ateliê de material para rasgar e reorganizar em arte. Fui a institutos como o IGA, de Geostudos Aplicados do Estado, onde pude salvar, de porões úmidos em obra, grandes rolos de cartas geográficas de regiões mineiras editadas nos anos 1910, 20, 30 etc., com qualidade das antigas

tipografias e suas fontes serifadas; no Arquivo Público Mineiro obtive algumas cópias xérox dos mapas coloniais de penetração dos sertões pela navegação dos rios São Francisco e Doce; no IBGE pedi os mapas que já não poderiam ser vendidos por estarem em mau estado de conservação; com amigos da Copasa (Companhia de Águas e Saneamento do Estado) obtive cópias usadas em campo (e degradadas) para controle de bacias e recursos hídricos; na Cemig (Centrais Elétricas de Minas Gerais) ganhei uma coleção de moderníssimos mapas norte-americanos da região metalúrgica que habito; outros ainda me presentearam com fotos aéreas e de satélite de regiões do estado e do Brasil, mapas lunares e astronômicos.

23- E conclui Olívio T. Araújo: “os mapas (...) são também, pois, a afirmação de uma identidade cultural na qual ele por força está inscrito”. Araújo, Olívio Tavares, in Catálogo da exposição *Cosmografia*, Marina Potrich Galeria de Arte, Goiânia, 1995.

24- Proust, M. *Em busca do tempo perdido*, trad. Fernando Py. Ediouro. Rio de Janeiro, 1992.

25- Tomo a liberdade de transcrever essa citação de Georges Didi-Huberman (seu pensamento sobre o ressurgimento de lembranças e a metáfora geológica) de uma bela aula sobre a memória na arte contemporânea, ministrada pelo professor Stéphane Huchet, na disciplina “Perspectivas Críticas da Arte Contemporânea”, do Mestrado da Escola de Belas Artes/UFMG, no ano de 2002.

26- João Guimarães Rosa. Artigo “*Aí está Minas: a mineiridade*”, publicado no número 2 do *Suplemento Literário do Minas Gerais*, da Imprensa Oficial do Estado, 25^{nov.} 1967, e constante no volume de *Ficção completa* da Ed. Nova Aguilar, como tendo sido publicado pela primeira vez na revista *Manchete* no ano de 1957. Destaco aqui o trecho seguinte:

“Pois Minas Gerais é muitas. São pelo menos, várias Minas.”

(...) sendo assim, o mineiro há, essa raça ou variedade que, já faz bem tempo acharam que existia. Reconheço, porém a aura da montanha, os patamares da montanha de onde o mineiro enxerga. Porque antes de tudo o mineiro é um espectador. O mineiro é velhíssimo, é um ser reflexivo, com segundos propósitos e enrolada natureza. É uma mente imaginosa, pois que muito resistente à monotonia. E boa – porque considera este mundo como uma faisqueira, onde todos têm lugar para garimpar. Mas nunca é inocente. O mineiro traz mais individualidade que personalidade. Acha que o importante é ser, e não parecer, não aceitando cavaleiro por argueiro, nem cobrindo os fatos com aparatos. Sabe que ‘agitar-se não é agir’.

Sente que a vida é feita de encoberto e imprevisto, por isso aceita o paradoxo; é um idealista prático, otimista através do pessimismo, tem, em alta dose, o amor fati. Bem comido, secularmente, não entra caninamente em disputas. Melhor mesmo, não disputa. Atencioso, sua filosofia é a da cordialidade universal, sincera, mas em termos. Gregário, mas necessitando de seu tanto de solidão, e de uma área de surdina, nos contatos verdadeiramente importantes. Desconhece castas, não tolera tiranias, sabe deslizar para fora delas. Se preciso, briga. Mas, como ouviu e não entendeu a pitonisa, teme as vitórias de Pirro. Tem a memória longa. Não tem audácias visíveis. Ele escorrega para cima. Só quer o essencial, não as cascas. Sempre freqüentado pelo enigma, pica o enigma em pedacinhos, como quando pica seu fumo de rolo, e faz contabilidade da metafísica; gente muito apta ao reino do céu. Não acredita que coisa alguma se resolva por um gesto ou um ato, mas aprendeu que as coisas voltam, que a vida dá muitas voltas, que tudo pode tornar a voltar. Até sem saber que o faz, o mineiro está sempre pegando com Deus. Principalmente, isto, o mineiro não usurpa.

Aí está Minas: a mineiridade.”

27- A exposição coletiva *Verbo*, com os trabalhos de Mário Arreguy, Jayme Reis e Marcos Venuto, nas galerias do Centro Cultural da UFMG, deu-se no mês de novembro de 1993.

28- Venuto, M. Entrevista ao jornal *Estado de Minas*, 27 abr. 1993.

29- Ávila, C., citada na matéria do jornal *Estado de Minas*, 20 jul. 1993. A pesquisadora publicava, na época, em co-autoria com Maria do Carmo Andrade Gomes, um trabalho intitulado *A representação espacial das Minas Gerais no século XVIII – relações entre a cartografia e a arte*, em que observa a transformação da antiga cartografia do período dos descobrimentos, carregada de alegorias e conteúdos estéticos e simbólicos, e que cedia aos avanços cientificistas do século 18. Cf. Revista *Barroco* nº 15 do Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, Universidade Federal de Ouro Preto/UFOP, e II Congresso do Barroco no Brasil/Arquitetura e Artes Plásticas, p.441.

30- *Pentimenti* (arrepentimentos) – termo italiano utilizado pelos restauradores para identificar desenhos e pinturas subjacentes à pintura principal, às vezes reveladas pela transparência inerente ao envelhecimento da tinta a óleo ou em análises com luzes especiais, indicando mudança na intenção inicial da obra.

31- Araújo, O. T. de, in: Catálogo da exposição *Cosmografia*, Gal. M. Potrich, Goiânia, 1995.

32- Frase do poeta e escritor modernista Oswald de Andrade, que, em seu “Manifesto Pau Brasil”, conclama por uma nova poesia brasileira, para qual, segundo ele, todas as contribuições e erros da língua serão necessárias. Publicado no jornal *Correio da Manhã* de 18/03/1924, segundo fonte eletrônica www.tanto.com.br/manifestopaubrasil.htm.

33- Arreguy, M. Entrevista ao jornal *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 23 ago. 1993.

- 34- Laterza, M. Entrevista ao jornal *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 8 mar. 1999.
- 35- Arreguy, M. Texto do catálogo da exposição *Repinturas*, no Espaço Cultural da Cemig, dez. 1997.
- 36- Germain Bazin, in: *Arquitetura religiosa barroca no Brasil* (Rio de Janeiro: Record, 1983, p.28). O historiador e pesquisador de arte francês, visitando o Brasil a partir dos anos 40, escreve sobre a importância do Aleijadinho e da arte barroca mineira e brasileira.
- 37- Menezes, Ulpiano Toledo Bezerra de. “Patrimônio cultural dentro e fora do museu”. In: *Seminários de capacitação museológica*. Belo Horizonte: Museu de Artes e Ofícios, Instituto Flávio Gutierrez, 2004, p.202.
- 38- Menezes, op. cit., p.209.
- 39- Menezes, op. cit., p.202.
- 40- Menezes, op. cit., p.208.
- 41- Expressão usada por Walter Benjamin numa carta a Adorno, citada por Didi-Huberman, G. in: *O que vemos o que nos olha*, op. cit., p.147.
- 42- Boltanski, Christian, citado no *20th Century Art – Museum Ludwig Cologne*. Colônia, 1996, p.101.
- 43- Boltanski, Christian, op. cit., p.101.
- 44- Fellini, Federico. Filme *Entrevista*, 1986.
- 45- Bergson, H. *Matéria e memória*, trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.59.
- 46- Bergson, op. cit., p.70.
- 47- Bergson, op. cit., p.89.

- 48- Antônio Tápies, “A alma guiada pelas mãos”, entrevista concedida a Michael Peppiatt no catálogo da exposição *Antoni Tàpies*, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2004.
- 49- Machado, Álvaro, “O Planeta Sokúrov”, texto do livro organizado por ele, *Aleksandr Sokúrov*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.12.
- 50- *Solaris*, filme de Tarkoviski, 1970.
- 51- Bergson, op. cit., p.69.
- 52- *Morangos Silvestres*, filme de Ingmar Bergman, 1958.
- 53- *Amarcord*, filme de Federico Fellini, 1973.
- 54- Bergson, op. cit., p. 121.
- 55- Palavras de Fellini, in: Chandler, Charlotte. *Eu, Fellini*, trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: 1994, p.177.
- 56- Idem, op. cit., p.177-178.
- 57- Palavras de Fellini, in: *Entrevista*, filme de 1986.
- 58- *A Arca Russa*, filme de Aleksandr Sokúrov, 2002. Para o jornalista e tradutor Álvaro Machado, Sokúrov é considerado um dos últimos mestres do cinema russo, realizador pouco divulgado, mas criador de dezenas de filmes que só agora começa a ser mais conhecido entre nós. Seguidor de Tarcóvski, com quem colaborou no início de carreira, possui um pouco do tom filosófico do mestre na perplexidade diante das contradições da pátria russa.
- 59- Tais qualidades expressivas podem também remeter ao admirável filme *O Ano Passado em Mariembad*, de Alain Resnais, obra da *Nouvelle Vague* francesa (1961), em que todo o presente pode ser lembrança, fatos se repetem e, sendo também filmada num palácio, a câmara viaja por longos corredores, e o abrir de portas em *travelling*

para frente suprime a cronologia linear. Aqui, o efeito de irrealidade (sonho ou memória) se reforça com dissociações como as da *Arca Russa*: vozes atrasadas em relação ao movimento labial, jarros quebrados em silêncio.

60- Machado, A., op. cit., p.31. Segundo Machado, o diretor instaura um cinema de observação, baseado na semântica das imagens. Para seu fotógrafo, Fiodórov, Sokúrov disponibiliza recursos os mais diversos, como espelhos e vidros para angulações na frente das lentes; iluminação refletida e refratada, aplicação de finas camadas de tinta nos vidros etc. Busca criar, como um pintor, a idéia da natureza, exacerbando o uso distorcido da cor e da forma com lentes especiais; a modelação dos espaços pela modulação luminosa; e, pelas contraposições das diversas texturas e granulações possíveis para a película, elabora construções de característica pictórica, fruto de “percepções diretas do labirinto da memória”. No mesmo volume, Leon Cakoff, no mesmo sentido, define Alexandr Sokúrov como *pictocineasta* ou pertencente a um tipo de cineastas-pintores, para se referir a Antonioni, Fellini e outros criadores que “procedem a uma autêntica desconstrução do espaço narrativo pelo império da imagem”.

61- Palavras de Sokúrov, *apud* Machado, A, op. cit., p.25.

62- A ópera tem, em inglês, o título original *One Hundred Objects to Represent the World: a Prop-Opera*, com co-direção de Saskia Boddeke e música assinada por J. B. Barrière. Foi apresentada em Salsburgo, Palermo, Nápoles, Munique, Estocolmo, Oslo, Paris, Rio de Janeiro e São Paulo.

63- *Afogando em Números (Drowning by Numbers)*, filme de Peter Greenaway, 1988.

- 64- Jair Tadeu Fonseca, texto “O Barroco tecnológico: a última tempestade (*Prospero's Book*) e outras obras/óperas”, in: Maciel, M^a Esther (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004.
- 65- *A Última Tempestade*, filme de 1991, em que Greenaway se baseia na peça *Prospero's Book*, de Shakespeare.
- 66- Maciel, Maria Esther, “Os infernos de Peter Greenaway”, in: *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*, op. cit., p.76.
- 67- *O Livro de Cabeceira*, filme de Peter Greenaway, 1996.
- 68- Palavras de Peter Greenaway no texto “100 anos de texto ilustrado”, in: Maciel, Maria Esther, op. cit., p.14.
- 69- Idem, p.15.
- 70- *Alice nas Cidades*, filme de Win Wenders, 1970.
- 71- *Paris, Texas*, filme de Win Wenders, 1984.
- 72- Os filmes protagonizados por anjos são *Asas do Desejo* (1987) e *Tão Perto, Tão Longe* (1993).
- 73- João Guimarães Rosa: “Nada e a nossa condição”, in: *Primeiras estórias, ficção completa*, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Referências

ANDRADE, C. Drummond de (Org.). *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

A POLLINAIRE, G. *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre*. Paris: Gallimard, 2000.

ARAÚJO, O. Tavares de. *O olhar amoroso – textos sobre arte brasileira*. São Paulo: Momesso, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, trad. D. Bottmann e F. Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ASSIS, Machado de. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1994.

_____. *Contos*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

BAKER, Chet. *Memórias perdidas*, trad. Luís Orlando Carneiro. Rio de

- Janeiro: Zahar, 2002.
- BARTHES, R. *O grau zero da escrita*, trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Ensaios críticos III, trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *O prazer do texto*, trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*, trad. Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- BENJAMIN, Andrew. *Object painting*. London: Academy Editions, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos* (Col. Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BORGES, J. L. “Funes, o memorioso”. In: *Obras completas*, vol. I, trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999.
- _____. *A biblioteca de Babel*. In: *Obras completas*, vol I, op. cit., 1999.
- _____. *O aleph*, trad. Lígia Morrone Averbuck. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *O livro de areia*, trad. Lígia Morrone Averbuck. São Paulo: Globo, 2001.
- BUCHKA, Peter. *Olhos não se compram – Win Wenders e seus filmes*, trad. Lúcia Nagib. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BUENO, M^a Lúcia. *Artes plásticas no séc. XX – modernidad e*

- globalização*. Campinas; São Paulo: Unicamp/Imprensa Oficial, 2001.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*, trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Palomar*, 2 ed., trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *As cidades invisíveis*, trad. D. Mainardi. São Paulo: Schwarcz, 1991.
- CAMPOS, Augusto de. *Viva a vaia – poesia 1949–1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- _____. *Não poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CHANDLER, Charlotte. *Eu, Fellini*, trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- CHAVES, M^a Lúcia de Resende. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?* Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2000.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem – uma história do olhar no Ocidente*, trad. Guilherme João F. Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELPRE, R. (Org.). *Histoire du voir – de l'invention de l'art photographique*, vol.1 (1839–1880). Paris: Photo Poche, 1989.
- DERDYK, Edith. *Linha do horizonte – por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.
- DIDEROT, Denis. *L'encyclopédie*. Paris: Bookking International, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*, trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

- _____. *L’empreinte*. Paris: Ed. du Centre Georges Pompidou, 1997.
- _____. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995.
- _____. *La peinture incarnée. Suivi de Le chef-d’œuvre inconnu, par Honoré de Balzac*. Paris: Minuit, 1985.
- _____. (Org.). “Giuseppe Penone. Tanta identidade”. In: Catálogo da Exposição no Musée d’Art Contemporain. Nimes: Ed. Carré d’Art, 1997.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Daniel Buren – textos e entrevistas escolhidos (1967–2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ESPINAL, Luis. *Consciência crítica diante do cinema*, trad. Sônia M^a de Amorim. São Paulo: Lic Editores, 1980. (Col. Cadernos de Cinema).
- FAULKNER, W. *Esquetes de Nova Orleans*, trad. Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- FOUCALT, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*, trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Isto não é um cachimbo*, trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- GOETHE, J. Wolfgang von. *Viagem à Itália – 1786–1788*, trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GUINSBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais – morfologia e história*, 2

- ed., trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 .
- HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*, trad. Casa das Línguas. Colônia: Taschen, 1994.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *The originality of avant-garde and other modernist myths*. Cambridge/London: MIT Press, 1991.
- LLANSOL, M^a. Gabriela. *Finita – diário 2*. Lisboa: Ed. Rolim, 1987.
- LIVRO DA ARTE, trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LOPERA, J. A. et al. *História geral da arte, pintura 1*. Rio de Janeiro: Ed. del Prado, 1995.
- LIECHTENSTEIN, J. (Org.). *A pintura – textos essenciais*, vols. 1, 2, 3, 4. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- MACIEL, M. Esther (Org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004.
- _____. *Memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- _____. *Vôo transverso. Poesia, modernidade e fim do séc. XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- MACHADO, Álvaro (Org.). *Aleksandr Sokúrov*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MENEZES, Ulpiano Toledo Bezerra de. “Patrimônio cultural dentro e fora do museu”. In: *Seminário de capacitação museológica*. Museu de Artes e Ofícios, Instituto Flávio Gutierrez, Belo Horizonte, 2004.

- MERLEAU-PONTY, M. *A prosa do mundo*, trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MORAIS, Suzana Nunes de. *Táxi chuvoso – poemas*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- _____. *Com meu olhar de crayon – poemas*. Belo Horizonte: [s.e.], 1979.
- OLIVEIRA, Maria do Céu Diel de. *Lugares de memória – infernos de Dante*. Tese (Doutorado). FE-Unicamp, 2002.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*, 2 ed., trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Col. Logos).
- _____. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética. Textos escolhidos II* (Org. Otília Arantes). São Paulo: Edusp, 1995.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*, trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. (Col. Leitura).
- SAMPAIO, Márcio. *O tempo em Minas (1963–1974)*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1974.
- SCHMALENBACH, W. *Tàpies Dibujos*. Barcelona: Polígrafa S.A., 1974
- TÀPIES, Antoni. Catálogo da exposição no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2004.
- _____. “A prática da arte”. In: Lopera, J. A. (Org.). *História geral da arte*. Madri: Ed. del Prado, 1995.

VAN GOGH, V. *Cartas a Théo*, trad. Pierre Huprecht. Porto Alegre: LPM, 1986.

WEISS, Evelin (Coord.). *20th Century Art – Museu Ludwig Cologne*. Colônia: Taschen, 1996.

*

Publicações periódicas

CONGRESSO DO BARROCO NO BRASIL / Arquitetura e Artes

Plásticas, II. Revista *Barroco*/Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, Universidade Federal de Ouro Preto. Belo Horizonte: UFMG, 1992.

SEMINÁRIO DE CAPACITAÇÃO MUSEOLÓGICA, 1 – Anais do I

Seminário/ Museu de Artes e Ofícios. Belo Horizonte: Inst. Flávio Gutierrez, 2004.

Documentos eletrônicos

Greenaway guide by Uwe Hemmen. Disponível em:

www.word4.com/greenaway/. Acesso: jun. 2003.

Normas ABNT p/ trabalho acadêmico. Disponível em:

www.pdcpesquisa.com.br/normas. Acesso: jun. 2003.

Official site of Win Wenders. Disponível em:

www.win-wenders.com/. Acesso: jun. 2003.

Manifesto Pau Brasil. Disponível em:

www.tanto.com.br/manifestopaubrasil.htm. Acesso: maio 2005

Filmografia

ANTONIONI, Michelangelo. *Blow Up – Depois Daquele Beijo*, 1966.

_____. *A Noite*, 1967.

BERGMAN, Ingmar. *Morangos Silvestres*, 1962.

_____. *O Sétimo Selo*, 1956.

BERTOLLUCI, Bernardo. *O Último Imperador*, 1987.

FELINNI, Federico. *Entrevista*, 1986.

_____. *Amarcord*, 1973

_____. *Julieta dos Espíritos*, 1965.

_____. *Oito e Meio*, 1962.

_____. *La Dolce Vita*, 1959.

GREENAWAY, Peter. *O Livro de Cabeceira*, 1996.

_____. *O Bebê Santo de Mâcon*, 1993.

_____. *A Última Tempestade*, 1991.

_____. *M Is for Man, Music and Mozart*, 1991.

_____. *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante*, 1989.

_____. *A Barriga de um Arquiteto*, 1987.

JARMUSH, Jim. *Sobre Café e Cigarros*, 2004.

_____. *Dead Man*, 2001.

_____. *Daumbailó*, 1986.

_____. *Stranger than Paradise*, 1984.

PASOLINI, Pier P. *Saló, ou os Cento e Vinte Dias de Sodoma*, 1975.

_____. *Decameron*, 1971.

_____. *Teorema*, 1968.

_____. *La Ricotta*, 1967.

_____. *O Evangelho Segundo São Mateus*, 1964.

_____. *Mamma Roma*, 1962.

RESNAIS, Alain. *O Ano Passado em Marienbad*, 1961.

_____. *Hiroshima meu Amor*, 1959.

SOKÚROV, Aleksandr. *A Arca Russa*, 2002

_____. *Moloch*, 1999.

TARKOVISKI, Andrei. *Solaris*, 1970.

_____. *Andrei Rublev*, 1966.

WENDERS, Win. *O Fim da Violência*, 2002.

_____. *O Céu de Lisboa*, 1998.

_____. *Tão Perto, Tão Longe*, 1994.

_____. *Asas do Desejo*, 1987.

_____. *Até o Fim do Mundo*, 1986.

_____. *Paris, Texas*, 1984.

_____. *Alice nas Cidades*, 1970.

Histórias em quadrinhos

CELTON. *A História de Belô*, nº 13. Belo Horizonte: [s/e], [s/d].

_____. *A Modelo e os Políticos*, nº 14. Belo Horizonte: [s/e], [s/d].

CRUMB, Robert. *Blues*. São Paulo: Conrad Ed., 2004.

GAIMAN, Neil. *Sandman – Noites sem Fim*. São Paulo: Conrad Ed., 2004.

GRAFFITI. *76% Quadrinhos*, nº 12, Belo Horizonte: [s/e], 2004.

GUIA ILUSTRADO DE GRAFFITI E QUADRINHOS. Belo Horizonte: [s/e], 2004.

Musicografia

BACH, J. S. *Os Concertos de Branderburgo*: 1 a 6. Orquestra Pró-Música, reg. Hermann Rohden.

_____. *Concertos de Brandemburgo*, 1 a 6. English Chamber Orch., reg. Raymond Leppard.

_____. *Concertos de Brandemburgo*, 1 a 6. Orquestra Bach de Munique, reg. Karl Richter.

_____. *Concerto p/ Dois Címbalos*. BWV 1052, 1053, 1061. Camerata Romana, cond. Eugen Duvier; sol. Eberhard Kraus.

_____. *Concertos p/ Violino*. BWV 1041 a 1043. Royal Philharmonic Orch, cond. sir Eugene Goossens; sols. David & Igor Oistrach.

_____. *Concerto p/ Cravo e 2 Flautas*. BWV 1056 e 1057.

_____. *Magnificat / Paixão Segundo São Mateus*.

_____. *Trissonata p/ Flauta doce, 2 Violinos e Basso Contínuo*.

PERGOLESI, G. B. *Stabat Mater*. Liszt Ferenc Chamber Orch/Ladies of Hungarian Radio, cond. Lamberto Gardelli; sols. Magda Kalmár e Júlia Hamari.

VIVALDI, A. *Concerto p/ 2 Violinos, Cordas e Címbalo*. Royal Pilharmonic Orch, cond. e sol. David Oistrach.

Anexo Ilustrações

Figura 1 Mário Arreguy
Máquina Telúrica
Pintura, 110 x 110 cm, 1991



Figura 2 Antônio Tàpies
Pé
Desenho, 20 x 17 cm, 1970



Figura 3 Mário Arreguy
s/t
monotipia, 15 x 23 cm, 1989



Figura 4 Mário Arreguy
Mapa
Pintura/colagem, 100 x 75 cm (díptico), 1992



Figura 6 Mário Arreguy
Theatrum mundi
Pintura/colagem s/ tela, 160 x 318 cm, 1993

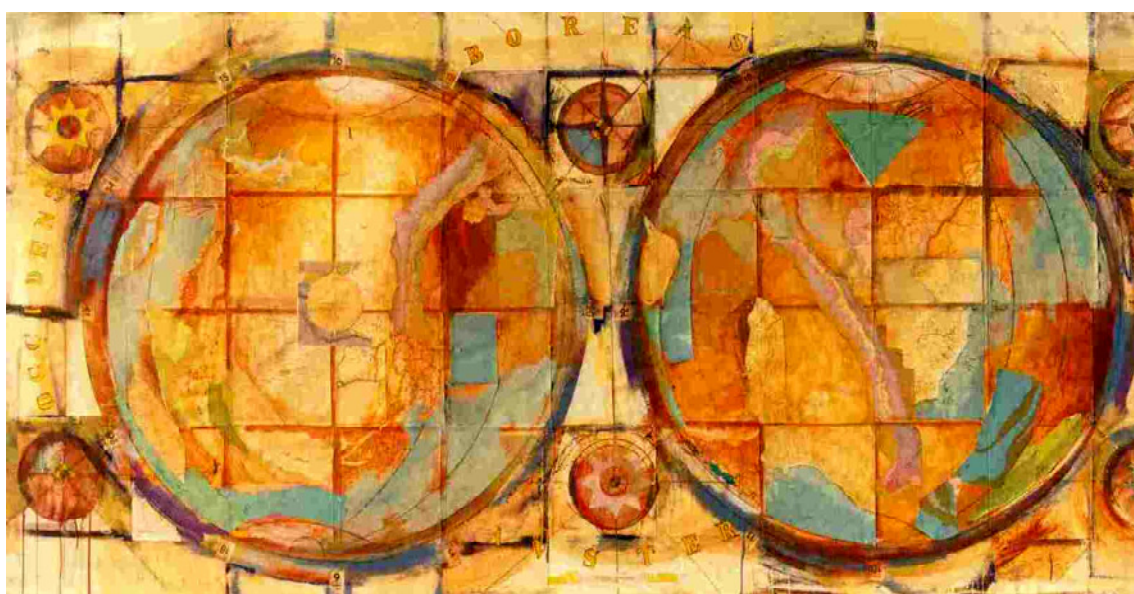


Figura 7 Mário Arreguy
da série *Repinturas*
pintura, 180 x 130 cm, 1997



Figura 8 Mário Arreguy
Cálice
Colagem, 14 x 20 cm, 1999



Figura 9 Christian Boltanski
Reserva de suíços mortos
Instalação, 400 cm (aprox.), 1990



Figura 10 Mário Arreguy
Série Porta retratos
Colagem, 21x 33 cm, 1999



Figura 11 Mário Arreguy
Registro para o tempo
Água forte, 15 x 20 cm, 1983

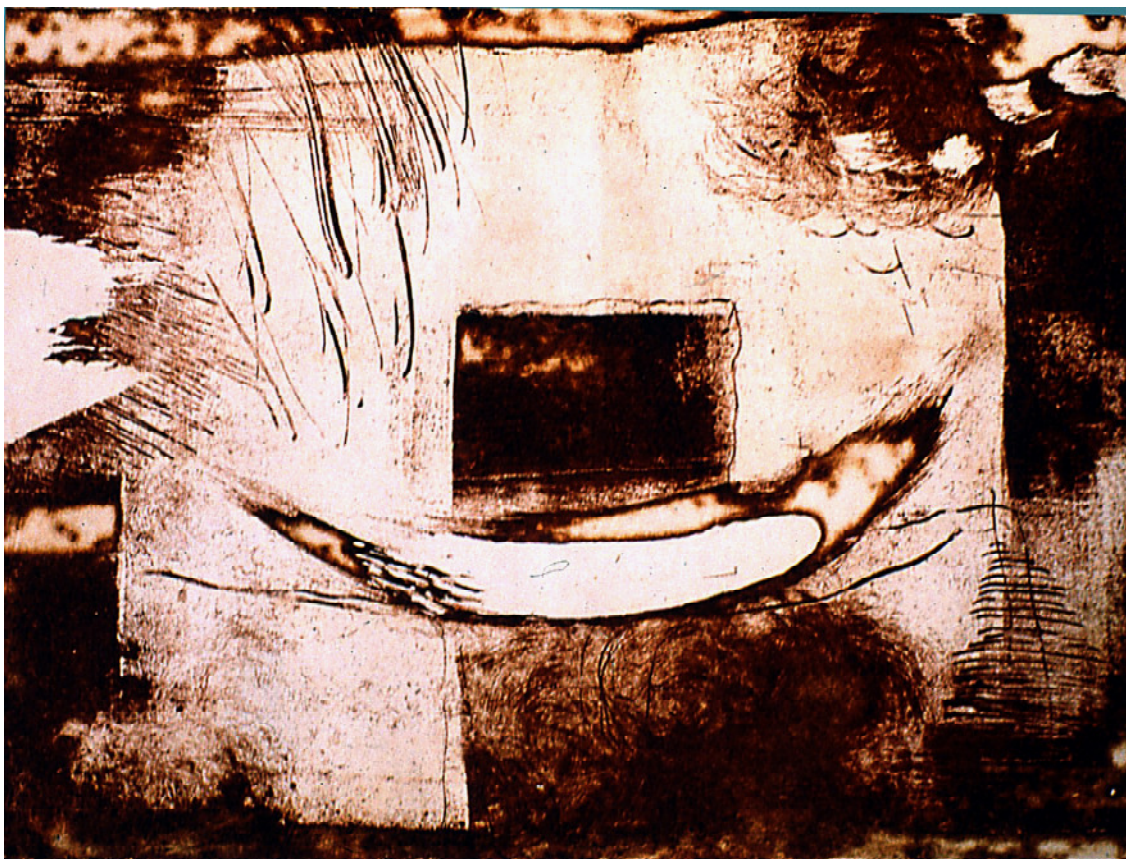


Figura 12 Mário Arreguy
Capella da fazenda do Rio São João
Colagem, 26 x 17 cm, 1999



Figura 13 Mário Arreguy
Digital do artista
Monotipia, 14 x 19 cm, 1983

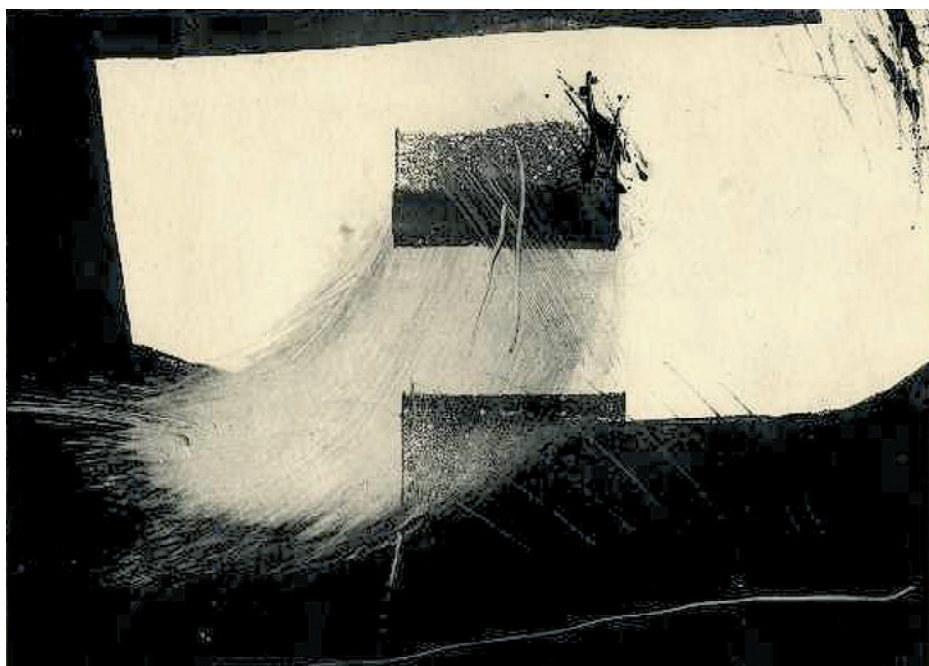


Figura 14 Mário Arreguy
s/t
pintura, 50 x 60 cm, 2005



*