

QUE TUDO SEJA COR NA OPACIDADE DO TEMPO

*Eu não pinto coisas;
eu pinto apenas as diferenças entre as coisas*
Henri Matisse

*Acho que a pintura sempre
permanece um ato individual*
Lee Krasner

A pintura é superfície, não superficial (embora possa sê-lo). Tudo está nela, diante de você. Às vezes acontece de não se ter as palavras para iniciar um diálogo. Mesmo assim uma conversa pode emergir, feita de gestualidades, no tempo, com movimento – ainda quando o de repouso. O corpo é o agente por meio do qual se consegue deslocar-se no mundo, consigo e com as coisas que nele existem. Em Rosa Gabriella o corpo implica o limite da sua ação de pintar e o espaço da tradução de uma língua, a percepção, em outra, a pintura. Traduzir, aqui, significa organizar um conhecimento dado na experiência pela percepção e não exclusivamente a expressão de um sentimento.

A estatura da artista define a dimensão de suas telas porque ela atua na raia proporcionada pelo alcance de seus braços, verticalmente. Esse gesto, sempre feito no plano coronal de movimento e dentro de uma abrangência fixa, expõe o embate entre obra e fazedora¹ de um lado e, do outro, entre ver e executar – natureza e cultura. A verticalidade e a horizontalidade são dois conceitos caros à história da arte no que diz respeito a pensar o mundo pela pintura. Enquanto o vertical afirma uma postura da própria posição ereta humana em relação ao espaço – algo presente na postura pictórica renascentista –, o horizontal, principalmente com o trabalho de Robert Rauschenberg (1925-2008), propõe a mudança do

¹ Penso na ideia presente em *O fazedor*, de Jorge Luís Borges: “a tarefa de desenhar o mundo” (São Paulo: Companhia das letras, 2008 [1960]. p.168)

natural para o cultural². Rosa mantém a verticalidade e, embora exista uma referência à postura ereta do corpo como experiência de ser-no-mundo e uma constituição da visualidade, sua pintura é também um ato de trabalho operativo inscrito culturalmente. O corpo é uma força impressa no quadro, tornando toda sua pintura inquieta.

As telas, portanto, são retratos – já que verticais. Retratos de um tempo opaco, na repetição de si, por camadas de cor. Deve-se compreender a opacidade como metonímia e literalidade, jamais metáfora. Enquanto esta substitui o objeto por algo diferente dele, a metonímia acentua a própria coisa por deslocamento. Retira a palavra de seu contexto semântico normal para criar ênfase. O literal está na materialidade da cera usada na técnica da encáustica, desaparecendo com qualquer brilho. O tempo e a cor são opacos em ambos os aspectos, literal e metonímico. Do lado temporal está o fato desse conjunto de pinturas ter sido iniciado e quase todo executado durante o período da pandemia do coronavírus; literalmente um tempo opaco cuja ênfase estava inscrita no medo e na incerteza. Mas, também, sob o aspecto de que tecnicamente é necessário esperar o ponto da cera, sua adequada diluição frente à poética desejada e, por fim, sua secagem. Essa atividade artística propõe *colocar em ato a percepção (atualiza-la) em contato com os objetos sensíveis, dentre os quais a cor é um deles*³.

A cor se estabelece como uma língua. Com ela e por ela – com a ajuda do olho (entendido como um órgão corporal) e do olhar – inaugura-se um lugar possível de comunicação entre quadro e observador(a/e). A cor fala por vibração. Direcional, ao se expandir ou se contrair e/ou material, quando constrói seu próprio equilíbrio. As pinturas de Rosa Gabriella de Castro reunidas nesta exposição são imagens concebidas de outras

² STEINBERG, Leo. *Other criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. New York: Oxford University Press, 1972.

³ Aristóteles, *De Anima*, Livro II, Cap. 4 [417a 7; 417a 14] e Cap. 6 [418a 7]. In: ANGIONI, Lucas. *Aristóteles, De Anima Livros I – III (trechos)*. Textos didáticos nº38, Campinas: IFCH/Unicamp, 1999.

imagens: “uma concepção que garante que aquilo que se apresenta não será diretamente um espaço do mundo e que, no entanto, admitirá qualquer experiência enquanto matéria de representação. E readmite o artista na totalidade de seus interesses humanos⁴.”

Cor e retrato são elementos interdependentes. Ele, o retrato, existe pela formação cromática, pois a encáustica requer uma atitude de modelagem a fim de controlar sua espessura, sua forma, seu espraçamento pela superfície pictórica. Uma atividade formativa, regida no próprio fazer⁵ para desvelar, pela pintura, a diferença entre as coisas:

“Eu queria até mesmo
saber ver,
e num movimento redondo
como as ondas
que me circundavam, invisíveis,
abraçar com as retinas
cada pedacinho de matéria viva.

Eu queria
(só)
perceber o invislumbrável
no levíssimo que sobrevoava⁶.”

Assim como para Lee Krasner (1908-1984), o trabalho de Rosa Gabriella de Castro se mantém um ato individual, sensível e político, inventando uma língua apta a traduzir o “pensamento mudo” com o qual Lygia Clark (1920-1988) terminou, em caixa alta, suas anotações *Da supressão do objeto*⁷. Nenhuma dessas pinturas pode acontecer sem uma tripla relação corporal: a primeira, vinda da artista; a segunda, da própria tela; e, a terceira, a sua diante do quadro.

⁴ STEINBERG, Leo. *Other criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. New York: Oxford University Press, 1972. p.91)

⁵ Referência à *Teoria da Formatividade* (1993), de Luigi Pareyson.

⁶ Excerto do poema *Fagulhas*, de Ana Cristina César (1952-1983), publicado em *A teus pés* (1982).

⁷ In: FERREIRA, G., COTRIM, C. (org.) *Escritos de artistas. Anos 60/70*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p.350-356

Fábio Gatti
Curador