



As crianças mascaradas de Alejandro Pasquale

Alejandro Pasquale's masked children

Cristiane Weberⁱ
Universidade Feevale

Resumo

Este artigo tem o objetivo de analisar três pinturas da série *Maskaras*, do argentino Alejandro Pasquale, através da perspectiva teórica dos signos e da cadeia sintagmática que permite compreender como o artista na contemporaneidade exprime seus sentimentos e memórias em suas crianças mascaradas. Autores como Oliveira (2005), Barbisan (1995), Barthes (2004) trazem o arcabouço teórico a respeito dos signos e seus processos de significação, enquanto Bachelard (1993), Izquierdo (2002) e Halbwachs (2003) são apresentados para discorrer sobre poética e memórias. As metodologias utilizadas são as da semiótica aplicada de Santaella (2005) e a de fenomenologia microscópica de Bachelard (1993). Como resultado, apresento a composição poética das pinturas com um apelo sensível à história pessoal do artista com a perda de um sobrinho e com o resgate de sua própria infância.

Palavras-chave Alejandro Pasquale, signo, poética, arte, memórias.

Abstract

This paper aims to analyze three paintings of the Maskaras series by the Argentinean Alejandro Pasquale through the theoretical perspective of the signs and the syntagmatic chain that allows us to understand how the contemporary artist expresses his feelings and memories in his masked children. Authors such as Oliveira (2005), Barbisan (1995), and Barthes (2004) present the theoretical framework on signs and their meaning processes, while Bachelard (1993), Izquierdo (2002), and Halbwachs (2003) are presented to discuss poetic and memories. The methodologies used are the applied semiotics by Santaella (2005) and the microscopic phenomenology by Bachelard (1993). As a result, I present the poetic composition of the paintings with a sensitive appeal to the artist's personal history with the loss of a nephew and the rescue of his own childhood.

Keywords Alejandro Pasquale, sign, poetic, art, memories.

Introdução

15 de junho de 2016. Em uma fria noite de inverno na capital argentina Buenos Aires, na casa de um médico à qual fui convidada com um grupo que participava de um congresso internacional em neurociências, deparei-me pela primeira vez com *Equilíbrio* (figura 1). Sob baixa iluminação, vi se revelar um menino ou adolescente

de olhos semicerrados, escondido sob uma máscara que lembrava um bico de madeira. Os elementos do quadro, com o menino segurando dois pássaros em um galho e suas expressões escondidas chamaram-me imediatamente a atenção: apesar de cercado por plantas, parecia estar em uma clareira que lhe deixava tranquilo.



Figura.01 – *Equilíbrio*, Alejandro Pasquale (2016), 145 x 110 cm. Fonte: Portal Bola de Nieve.

Depois de algum tempo imersa naquela conexão, o dono da casa contou-me que Alejandro Pasquale, um jovem artista argentino na casa dos 30 anos, pintava ali o sobrinho que havia falecido três anos antes em um acidente doméstico. A história me atingiu prontamente. Fiquei ali por mais alguns minutos, admirando a tela, absorvendo toda aquela sensibilidade.

Alguns dias depois, em contato com o artista, Alejandro me confirmou a história, mas acabou adicionando outros elementos a sua sensível coleção: também ele se pintava ali, expondo suas memórias de infância, abrindo-se a uma intimidade velada pelas máscaras. Os rostos cobertos eram absolutamente propositais: sem saber de suas reações, humores, sorrisos ou tristezas, a imaginação de quem vê fica mais livre para obter suas próprias interpretações e ressignificações. Na maneira como trabalha suas memórias e a memória do sobrinho, vi o contexto cultural onde estamos envolvidos e como nos conectamos com múltiplas coisas ao nosso redor. Por fim, refleti sobre o modo como assimilamos e compartilhamos nossas impressões, seja sobre a arte ou qualquer outro aspecto de nossas vidas. Trata-se de uma experiência de múltiplos

atravessamentos, de múltiplas vivências e de múltiplos afetos, principalmente. Neste artigo, trago reflexões acerca da construção simbólica feita pelo artista e analiso três obras específicas: *Equilibrio* (2016), *Fragil* (2016) e *La Imensidad Posible de Um Charco* (2016), integrantes da série *Maskaras*. A partir de pressupostos teóricos acerca das relações com o texto visual, trago uma análise imagética da obra em seus signos bem como nos significados possíveis a partir das pinturas do argentino. Tem-se como métodos a semiótica aplicada de Santaella (2005) e a fenomenologia microscópica de Bachelard (1993).

Construção simbólica: os elementos em (com) *Maskaras*

Existe uma consciência latente: há uma abundância de textos visuais ao nosso redor, disputando a nossa atenção. Um emaranhado de signos e significados, uns mais acessíveis, outros nem tanto. Em meio a todos estes estão as produções pictóricas, algumas abstratas, outras carregadas de simbolismos que são capazes de acionar o mais longínquo passado. Nestas produções, tomadas de reflexões acerca de seus signos, temos um artista que elencou elementos e os transpôs para a tela, no sentido de deixar com aquele que a percebe a missão de lhe dar significado, das mais diversas ordens. Estabelece-se, assim, uma simbiose: há o que o artista construiu e o que foi interpretado e assim o é constantemente através de um texto e de um contexto.

Do ponto de vista do que é construído ou pintado, Oliveira (2005, p. 109) ensina que “fazer olhar, sentir, ver, ler e interpretar são as metas visadas por todos os estrategistas da visão, que galgam mobilizá-la pela monossensorialidade ou pela polissensorialidade”. Busca-se que o outro viva sua experiência visual. Para capturar a atenção alheia, o enunciador vai expor seu trabalho em uma totalidade articulada, dispondo seus elementos em zonas de enquadramento que respeitam, inclusive, o movimento dos olhos no processo perceptivo. Assim forma-se o texto visual, em cadeia sintagmática, na qual uma unidade não existe por si, em isolamento, mas reunida com as demais de forma coesa (OLIVEIRA, 2005). Um texto que não carrega palavras explícitas, mas que provoca textos que ressoam em nossa mente.

Na organização desses elementos, como construção significativa, o sujeito-artista tem um papel fundamental e primário para que esse todo plástico seja apreendido e definido. Conforme Oliveira (2005, p. 111), esse processo organizacional “diz respeito a escolhas de um sujeito enunciador, direcionado a mostrar ao enunciatário, por meio de desafios de sentido, o plano de conteúdo”. Nos efeitos perceptivos que ocorrerão no enunciatário, no de veridicção (verossímil, credível, confiável) é que

estará a fase perceptiva da obra, fase esta que é posterior à fase racional. Nesta etapa, esse efeito dura menos como um operador cognitivo e mais como um irradiador de sensações e impressões nos quais os sentidos dos destinatários são envolvidos (OLIVEIRA, 2005).

Diante de molduras com imagens enigmáticas, como seria possível abstrair tudo de uma só vez dando aos referentes um significado fechado e unívoco, se cada um carrega consigo seus próprios valores e experiências? O que salta aos olhos nas pinceladas de Alejandro é uma poesia sem chaves ou acessos prontos ou restritos.

Vai ao encontro daquilo que Barbisan (1995) afirma quando diz que

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

Assim, o texto é uma troca constante entre quem o produz e quem o vê. Um diálogo silencioso no caso da arte, um processo dialético único que subsiste no campo do imaginário. Não seria possível parar-se diante de uma tela com elementos tão enigmáticos e não interagir com as imagens de algum modo.

Segundo Barbisan (1995, p. 53), cada vez que estamos diante de um texto (neste caso, um texto visual), para analisá-lo “é necessário olhar seu significado com representação de algum tipo de processo, acontecimento ou estado do mundo real. Certos traços do texto representam o mundo real como apreendido por nossa experiência”. Neste processo, a autora completa que “a relação texto-contexto é dialética. O texto cria o contexto assim como o contexto cria o texto” (BARBISAN, 1995, p. 53).

Este diálogo com a arte também é explicitado na teoria de Barthes (2004) sobre o texto, neste caso o visual. Ao citar a filósofa Julia Kristevá, o autor aborda a pluralidade do sujeito ao dizer que “ninguém pode pretender reduzir a comunicação à simplicidade do esquema clássico postulado pela linguística: emissor, canal, receptor [...] as práticas significantes, mesmo que se admita provisoriamente isolar uma delas, são sempre da alçada de uma dialética” (BARTHES, 2004, p. 270).

Justamente na pluralidade do sujeito e de quem aprecia a manifestação pictórica está esta relação dialética constante, capaz de mudar de acordo com os saberes, os valores, entre outros aspectos. Nestas obras habita um texto, que está dentro de um contexto, texto que pode estar explicitado não somente em palavras, mas em um filme, uma prática pictórica, ou em uma imagem em um *outdoor*. Por isso mesmo, esse autor ressalta que não devemos nomear o produto de uma produção – que carrega múltiplas leituras – como obra. Para ele, “obra é um objeto finito, computável, que pode ocupar um espaço físico (ocupar espaço, por exemplo, nas estantes de uma biblioteca); o texto é um campo metodológico” (BARTHES, 2004, p. 277).

Tradicionalmente, a obra de arte pode pertencer ao âmbito de duas ciências: a histórica e a filológica. Ambas as ciências, segundo Barthes (2004), têm em comum o fato de constituírem a obra como objeto fechado situado a distância de um observador que o inspeciona de fora. Para Barthes (2004, p. 284), “é essencialmente essa exterioridade que a análise textual questiona, não em nome dos direitos de uma subjetividade mais ou menos impressionista, mas em razão da infinidade de linguagens”.

Interação com o que se vê: ativação de afetos e memórias

Aquela noite que já citei anteriormente em Buenos Aires foi um profundo mergulho entre as referências do artista e as minhas, uma leitura incapaz de ser descrita, onde uma tela nos separava, mas também nos unia. Quantos acontecimentos em nossas vidas nos remetem a leituras diversas, que nunca serão perfeitamente alinhadas com quem nos rodeia? Aquela tela em tecido, aquela imensidão do menino atrás da máscara, a iluminação da sala, a trilha sonora meticulosamente escolhida, o silêncio de vozes alheias que emanavam naquele momento, o minuto de contemplação, tudo, absolutamente tudo influenciou a primeira leitura, a primeira decodificação daquela obra. Poderia ser mais uma moldura, um recorte, um quadro a ser visto, depurado e esquecido. Seu impacto, no entanto, está muito além disso. Está além de seu significado manifesto, exposto. Além das tintas, das cores, da luz, da técnica. Esta imagem tem um aspecto inconsciente mais amplo, que nunca é precisamente definido, perfeito e decodificado, ou inteiramente explicado. “E nem podemos ter a esperança de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance de nossa razão” (JUNG et. al., 2008, p. 19).

Barthes (2004) complementa esse raciocínio ao dizer que

[...] a análise textual rejeita a ideia de um significado último; a obra não para, não se fecha; trata-se menos, portanto, de explicar ou mesmo de descrever do que de entrar no jogo dos significantes: enumerá-los, talvez (se o texto a isso se prestar), mas sem os hierarquizar; a análise textual é pluralista (BARTHES, 2004, p. 285-286).

A arte situa-se em um âmbito de criação semelhante ao processo musical. Comparando os dois processos artísticos, Todorov (2014, p. 271) ensina que “a criação do pintor, se situa, de certo modo, em um momento que precede o da criação musical: o da percepção. É verdade que o pintor percebe imagens; mas tal percepção já é criadora, por ser seletiva e ordenadora”. É através destas imagens que artistas como Alejandro exprimem o indizível, algo que pode ser colocado de forma poética. Se o sentido não está pronto, se deixa tantas pistas e nenhum rastro, como pode ser refletido em palavras? É também nesse autor que encontramos um sentido maior ao que não pode ser dito, quando afirma que “a arte exprime o que a língua não diz; essa impossibilidade inicial provoca uma atividade de compensação que, no lugar do indizível central, diz uma infinidade de associações marginais” (TODOROV, 2014, p. 304). Nesse processo de criação, seja na obra de Alejandro ou a de qualquer outro artista, existe um processo importante de organização e de contrato entre duas figuras de um discurso (um enuncidor e um enunciatário), quando ocorre uma organização semiótica de apresentação dessa visualidade. Conforme Oliveira (2005), essa organização está presente em inúmeras obras visuais, tais como a própria pintura, o desenho, a fotografia, a arquitetura, entre outras. O texto visual, assim como o sonoro e o verbal, estrutura o que tem a dizer segundo um regramento de seu próprio sistema.

Para Oliveira (2005),

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

No processo de organizar os signos expostos e de aplicar-lhes significados, está a relação do espectador com o que está diante de seus olhos ou através de aplicações multissensoriais. Nesta relação, como explica Eco (1993), mora uma dialética de constante atualização por parte do leitor em relação a um texto. Esse texto nunca

está completo, fechado ou determinado em significados absolutos. Se voltar à noite na casa do médico argentino, posso lembrar do que senti nos segundos seguintes, absorta naquela imagem tão enigmática, quando me coloquei no exercício da subjetividade: quem era o menino? Sua presença deveria significar algo ao dono da casa. Apertei os olhos para tentar me livrar das sombras de uma das lâmpadas. O olhar continuava distante e enigmático, contrário ao de uma foto posada. Em um primeiro momento, fui assolada pela solidão daquela criatura. Me incomodaram os pequenos buracos que possibilitavam aquele olhar, em uma máscara que me parecia feita de madeira.

De fato, o conjunto de todos esses elementos fez seu papel de me colocar imersa no silêncio, ainda que a casa estivesse cheia. Levou-me ao devaneio: tirou-me dali, em sua insistente obstinação de me mover de um lugar de conforto, onde as imagens vêm recheadas de decodificações. Diante dessa tentativa de elucidar o que via, está a atualização do texto.

Para Eco (1993), o texto é incompleto por duas razões:

[...] a primeira não se refere apenas aos objetos linguísticos que nos propusemos a definir como textos, mas qualquer mensagem, inclusive frases e termos isolados [...] o destinatário é sempre postulado como o operador (não necessariamente empírico) capaz de abrir, por assim dizer, o dicionário para toda palavra que encontre e de recorrer a uma série de regras sintáticas preexistentes para reconhecer a função recíproca dos termos no contexto da frase (ECO, 1993, p. 73).

Compreendo que os objetos linguísticos aqui podem ser traduzidos para outros suportes de texto, incluindo o visual, quando buscamos os significados para aquilo que encontramos. Esse autor complementa ainda que todo texto carrega consigo esse viés enigmático, permeado pelo não dito.

Não-dito significa o manifesto na superfície, em um plano de expressão: pois são precisamente esses elementos não-ditos aqueles que devem ser atualizados no estágio de atualização de conteúdo. Para isso, um texto (com maior força do que qualquer outro tipo de mensagem) requer certos movimentos cooperativos, ativos e conscientes no leitor (ECO, 1993, p. 74).

O não-dito encontra-se nessas tantas lacunas a serem preenchidas pelo leitor, já que todo texto quer alguém que o ajude a funcionar (ECO, 1993). Para auxiliar nesse

processo, creio ser importante imbricar às teorias do signo outros aportes teóricos que se relacionam a respeito da poética e das memórias coletivas, de onde buscamos parte significativa dos significados.

Pois todo esse processo indizível proposto pela arte em nossos sentidos está contextualizado em um espaço de poética. Um espaço profundo de relações que se formam desde o mais distante passado, que remontam às mais diversas vivências. Nestes tantos elementos afetivos moram experiências tão ricas e tão distintas que nem mesmo o cruzamento de todas as artes do mundo seriam capazes de abarcar. Seja através da natureza, do não-retrato ou das roupas das crianças pintadas, ou ainda através da flor amarela esquecida em um canteiro, do barco de papel encharcado pela chuva ou do cão que foi animal de estimação, tudo remonta ao que somos, ao que vivemos ou sonhamos. Quando uma imagem nos atinge assim, tão fortemente, “o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio” (BACHELARD, 1993, p. 2).

A imagem, portanto, se movimenta neste jogo infinito de interpretações. Busca em nossas raízes e em nossas memórias as mais singelas e profundas referências. Isso tudo sem movimentos bruscos ou interpeladores. Lembro-me do quadro parado junto à parede, levemente escorado entre o parapeito da lareira e o concreto retilíneo do pé direito duplo da casa. Fazia morada em um canto da sala, sem qualquer pretensão de ser visto. Foi, porém, visualizado em cada detalhe, mas antes arrebatador em poucos elementos, transpassando aquela janela de alma pela tinta. Como faz isso? Como me chamou à dança das interpretações possíveis sem nem antes dizer o que era, a que veio?

Bachelard (1993) questiona o fenômeno da seguinte forma:

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

Antes de estar quadro, moldura, linho e cores em minha frente, *Equilíbrio* era morada da mente de Alejandro. Morada em um terreno fértil e poético do artista, que busca em si mesmo, em suas experiências com o sobrinho, a inspiração para sua construção pictórica. E esse terreno situa-se em seu mais profundo inconsciente, no espaço da

primeira casa. Não a casa física da qual nos lembramos por ter sido morada da infância, seja esta casa de madeira, de tijolos, de qualquer outro material. A primeira casa como primeira morada, inteira de primeiras histórias bastante fragmentadas. Uma casa onde vivemos em nossos sonhos e anseios por um crescimento que parecia distante. Não raro, voltamos a esta casa em nossos sonhos, tal como ali a deixamos. Com os aromas, com as cores e com as proporções de nossa percepção. Segundo Bachelard (1993, p. 35), "por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia".

A cada retorno a sua primeira morada, penso que Alejandro me dá a mão para que eu retorne à minha. A cada mão guiada, voltamos aos grupos, concomitantemente. Ora, tais moradas significam o que significam para cada um, individualmente. Começa com essa primeira leitura rápida (um quadro na parede), e depois me leva de forma mais profunda. Por esse motivo, está a necessidade de uma segunda leitura. Após uma leitura inicial, em forma de esboço, é que vem a obra da leitura (BACHELARD, 1993).

Como ensina Fornari (2011), uma das principais razões de atração pela arte é a possibilidade do impacto emocional no indivíduo que aprecia a obra. Este impacto varia, naturalmente, de indivíduo para indivíduo, dependendo de seu arcabouço cultural, suas vivências, faixa etária, etc. A própria emoção possui graus distintos, mas os fatores emotivos que permeiam a arte são conectores indiscutíveis. Conforme Fornari (2011), este fenômeno ocorre por causa do fluxo informacional afetivo que se desenvolve entre a arte, como estrutura criada pelo artista e aqueles que a apreciam.

Segundo Fornari (2011),

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

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

produção e evocação de memórias para depois, compreendermos como estamos inseridos na memória coletiva, como indivíduos sociais que somos.

Para Izquierdo (2002), todos nós somos únicos em nossa construção de memórias. Essa vivência de pouco mais de um ano com o sobrinho é um universo puro e particular do artista: somente ele, como indivíduo, carrega em sua alma e seu coração (e em sua mente) o que essa criança significou em sua vida. Assim como cada um de nós, Alejandro tem suas lembranças próprias.

Consoante Izquierdo (2002),

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

Essas memórias provêm daquilo que somos e que vivemos. Ninguém pode reportar aquilo que não viveu, e são essas vivências que se colocam em nosso cérebro. Somos indivíduos formadores de memórias diversas, baseadas naquilo que experimentamos, o que significa que as memórias dos humanos e dos animais provêm do mesmo âmbito: o das experiências (IZQUIERDO, 2002). Esse vasto universo de experiências que vivenciamos inclui múltiplas memórias. Em uma de nossas conversas, Alejandro afirma que colocou em seu quadro sua própria infância quando recolheu um pássaro que caiu de um ninho há muitos anos. Há uma série de conexões a respeito da memória que podem ser estabelecidas nesse único fragmento de sua vida: a fotografia do jardim onde viveu quando criança; o cheiro do pátio, o som das folhas secas ou recém caídas das árvores. A sensação de frio ou de calor, com o sol entre os galhos. Tudo pode se moldar nessa outra memória que todos temos a respeito da infância, umas mais felizes, outras nem tanto, ainda assim presentes. Izquierdo (2002, p. 16) ratifica essa categorização quando diz que as memórias são diferentes umas das outras, com “umas são mais visuais (a casa da infância), outras, só olfativas (a do perfume da flor), outras ainda quase completamente motoras ou musculares (nadar, andar de bicicleta)”. No entanto, o pesquisador ressalta que, embora sejamos esses indivíduos carregados de memórias, elas não pertencem somente a nós. Como seres inseridos em sociedade, estamos sempre em contato com outras pessoas, que integram esse mesmo acervo e de forma coletiva.

Como ensina Izquierdo (2002),

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

É nessa comunicação que nossas memórias se fundem e se permitem conhecer. São mescladas por um contexto social que nos coloca diante do todo, dividindo nossas experiências e o que guardamos delas. Halbwachs (2003, p. 31) afirma que “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas pelos outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos”. Isso significa que seria necessário estar presente na cena do resgate dos pássaros, ou ter conhecido o menino para que haja uma conexão com as memórias de Alejandro Pasquale? Não de acordo com Halbwachs (2003). Isso porque existem muitas memórias comuns nas quais nos baseamos para formar a nossa memória coletiva.

Se buscar em minha infância uma cena parecida, quantas e quantas vezes não estava lá, passando em frente ao pátio, me deparando com ninhos cheios que se tornavam vazios pela queda de um filhote? Na minha infância isso aconteceu muitas vezes. Em nem todas pude salvar os pequenos pássaros, infelizmente. Porém, em meu íntimo, quase como que em uma atitude heroica, sempre houve esse desejo maior e o lamento por não ter conseguido. Houve também o tempo de lamentar ter mantido pássaros em gaiolas, cerceando seus voos que insistiam em acontecer. Da maioria me lembro, nessa base comum dessa fase da vida. Mesmo tendo a idade aproximada de Alejandro, essas cenas ocorreram em milhares de quilômetros de distância, mas não menos conectadas. Estão inseridas nessa memória coletiva, ligada por inúmeros pontos, construídas nesse período.

Para Halbwachs (2003),

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

Ainda em relação à memória coletiva, é importante ressaltar que Alejandro, possivelmente, não se lembra da cena em si por conta do acontecimento da queda dos pássaros somente pelo fato em si, mas por todos os sentimentos envolvidos nessa cena, suas ligações emocionais com os animais, com a mãe que o ajudou a cuidar deles, com sua vida àquela época. São situações que atravessam o nosso espírito, com sentimentos e pensamentos interligados (HALBWACHS, 2003). Por tudo isso, temos também nós, como indivíduos, as mesmas relações mantidas com nossas memórias de infância, que se afloram quando somos colocados à prova de como essa ou aquela situação nos afetou por esses múltiplos atravessamentos.

Evocar as memórias pessoais (e, portanto, sociais) é trazer à tona essas conexões estabelecidas pelo o que vemos e o que sentimos. Como quando ouvimos uma música que nos remeta a alguém e os bons momentos que vivemos com essa pessoa; como quando lembramos de um pão preparado por nossas avós, e não tão somente do pão e do aroma, mas, também, do carinho com o qual era preparado; ou do balanço que embalava os nossos sonhos mais sinceros e, ainda, do vento quente que passava por nosso rosto enquanto olhávamos para cima. Nesse sentido, ao visualizarmos tal manifestação, uma imagem que pode nos conectar a outra pessoa, a um indivíduo que sequer conhecemos, estamos conectando a nós mesmos. Como destaca Halbwachs (2003, p. 55), “é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos”.

Metodologia

Para a análise deste artigo, fiz uso de dois métodos que considero associados. O primeiro diz respeito à Santaella (2005) quando fala a respeito da experiência fenomenológica e os fundamentos sógnicos da pintura. A autora ressalta que há três fases importantes dessa etapa quando devemos nos afetar pela experiência fenomenológica, que são a disponibilidade contemplativa, quando nos deixamos impregnar por aquilo que está visível (as linhas, as cores), para nos demorarmos o quanto for possível ao domínio do sensível; a experiência comunicativa carregada de particularidades diante da pintura; e a generalização que enquadra essa situação particular em um quadro geral, externo (SANTAELLA, 2005). A autora também aponta a necessidade de nos determos à apreensão dos chamados quali-signos e não nos prendermos em índices simplesmente (aquilo é um pássaro, aquilo é uma mesa, etc.).

Santaella (2005) explica que

Não há caminho mais veloz para se perder os quali-signos do que esse. O exercício de apreensão dos quali-signos que deveria ser limpidamente simples, torna-se o mais difícil porque nossa cabeça se coloca na frente dos sentidos e como que lhes apaga a visão. Para evitar esse risco sempre iminente, temos de procurar olhar com novos olhos (SANTAELLA, 2005, p. 88).

Em relação específica aos índices expostos na pintura, Santaella (2005) também reforça outras duas instâncias da pintura: a indexicalidade interna à composição e a indexicalidade externa, o poder indicativo das imagens. A própria relação da pintura com seu título é apontada na indexicalidade interna, já que “esse funciona como um índice de que o quadro pertence a uma série realizada pelo pintor” (SANTAELLA, 2005, p. 92). A associação com o título da série, *Maskaras*, terá importante relação com a análise proposta das três obras, uma vez que pertencem a um mesmo contexto e a um mesmo período da vida de Alejandro Pasquale. Na indexicalidade externa, estão o método técnico de pintura, a energia depositada nas pinceladas, o estilo, o enquadramento do período da arte – contemporâneo – o modo de composição. Além disso, as obras fazem menção a estações do ano, período do dia, além de relações narrativas entre as obras. Por fim, em relação ao símbolo, estão inseridos os elementos culturais e as convenções de uma época.

Santaella (2005) lembra, no entanto,

[...] que os elementos culturais e as convenções só funcionam simbolicamente para um interpretante. Dependendo do tipo de intérprete, dependendo especialmente do repertório cultural que o intérprete internalizou, alguns significados simbólicos se atualizarão, outros não (SANTAELLA, 2005, p. 93).

No contexto simbólico de relação com a arte, quando são feitos questionamentos e provocações a respeito da nossa existência, por exemplo, o próprio aspecto cultural auxilia a interpretação destes signos.

Associado ao método de semiótica aplicada às artes está uma análise da ordem fenomenológica pelo conceito da fenomenologia microscópica apresentado por Bachelard (1993). Pois são lá, nos mais profundos detalhes, que se descobrem as menores e importantes significações da obra poética. É na união da imagem e de sua subjetividade com a realidade não completamente constituída que o fenomenólogo encontra um campo de inesgotáveis experiências (BACHELARD, 1993). Este é também um passeio pela ordem psicológica desse fenômeno. Segundo Bachelard

(1993, p. 7), para que seja percebida a ação psicológica de um poema (neste caso, de uma manifestação pictórica poética), “teremos, pois, de seguir dois eixos de análise fenomenológica: um que leve às exuberâncias do espírito, outro que conduza às profundezas da alma”. De acordo com esse autor, nada nos prepara para a imagem poética: nem a cultura, nem a percepção. Ela é uma transmissão de uma alma para a outra (BACHELARD, 1993).

Quais são as máscaras que lhe escondem e que lhe revelam?

Para este artigo, e tendo como arcabouço as teorias do símbolo a partir dos conceitos teóricos apresentados, trago uma análise de três obras pertencentes à série *Maskaras*, a seguir determinadas (por ordem cronológica de produção): *Equilibrio* (2016), *Fragil* (2016) e *La Posible Inmensidad de um Charco* (2016).

A primeira produção trata-se de *Equilibrio*, técnica óleo sobre tela (figura 2).



Figura.02 - *Equilibrio*, Alejandro Pasquale (2016), 145 x 110 cm. Fonte: Portal Bola de Nieve.

Os elementos da imagem mostram um menino carregando um galho com dois pequenos pássaros bem-te-vis. O menino veste um blusão de estampa mesclada, com mangas escuras e de pontos brancos, com estampa sequencial clara, em gola fechada. O blusão parece ser de lã ou outro material propício para a proteção do frio. Na mesma peça de roupa é possível perceber a inscrição ‘xoxoxo’ repetidamente

que, de forma mais comum utilizada na língua inglesa, significa 'beijo e abraço'. Os pássaros estão em posição de vigília, olhando um para cada lado, como se protegessem a criança. O galho de madeira onde estão os pássaros possui poucas folhas. O menino os segura junto ao corpo, como se os resgatasse e ao mesmo tempo pudesse contar com sua proteção.

A camisa por baixo do blusão é cinza e sóbria, alinhada com a vestimenta. A pele da criança é semelhante da coloração cadavérica, tamanha a brancura de sua tez. De perto, muito de perto, o jovem me lembra as fotos *post-mortem* que marcaram a era vitoriana no século 19. O menino possui uma máscara que simula o bico de um pássaro, que pode ser feita de madeira ou papel de alta gramatura. Ao fundo, uma vegetação densa lembra um bosque fechado, permeado e atravessado por uma pequena luz da lua que se posiciona ao fundo. Árvores com copas altas se fecham acima da cabeça do menino, bem como a vegetação se estreita a qualquer caminho que ela decida seguir. Seus cabelos são escuros e bem penteados e seu olhar é semicerrado, contrário ao de uma foto posada. Há predominância de tons escuros em todo o quadro.

Para além dos signos expostos, está a reflexão acerca do que é apresentado. O que quer transmitir Alejandro em uma das primeiras obras pintadas após a morte de seu sobrinho? Se existem orifícios para os olhos dessa máscara, sua boca parece presa e condenada a não narrar-se, nem mesmo em sua agonia. Há de falar o menino, mas somente para si mesmo. Seus pensamentos estão trancafiados, com ressonância muito baixa, ecoando por debaixo da madeira que simula um silêncio imposto. Seu blusão pesado, porém, alinhado, lembra-me o de uma criança pronta para uma festa em família. Já é noite na obra, e por um momento vislumbro ali uma grande janela, de onde sai um ser silencioso que apenas observava o grupo.

O menino, apesar de cercado por plantas, parece estar em uma clareira que lhe deixa tranquilo. Sua pele branca, no entanto, traspassava a cor. A pintura de *Equilibrio* demonstra uma tristeza naquele olhar. Uma tristeza que ao mesmo tempo traz uma carga de proteção e de um poder dado ao artista: o de manter vivo aquele que amou. Os pássaros são ao mesmo tempo guardados e guardiões: são espécies de espírito livre, pousam nos galhos em vaís e vens intermináveis e não é preciso ser um especialista em botânica para compreender que ali permanecem caso estejam em seus ninhos, caso estejam protegendo seus filhotes. Nessa análise, compreendo que aqueles pássaros estão protegendo esse menino nesse ninho que é mundo, o mundo onde está agora, não o mundo físico, mas o mundo de onde emerge sua existência,

sua permanência poética. Um ninho onde a representação da criança estará acolhida, para onde sempre poderá voltar.

Ainda que respeite esse momento, o do inevitável diante da maior certeza da vida (a morte), Alejandro colocou ali a imagem viva da criança, mas também aplicou à obra elementos de sua própria infância, já que relatou ter ele mesmo resgatado dois pássaros caídos do ninho certa vez. Enquanto o mundo acontece ao seu redor, o menino de *Equilibrio* está inerte e protegido, presente e não esquecido. O próprio nome da produção, aliás, responde ao equilíbrio que pode estar no coração e na mente do artista: um limiar entre a vida e morte.

A segunda obra analisada é o quadro *Fragil*, técnica óleo sobre tela (figura 3).



Figura.03 - *Fragil*, Alejandro Pasquale (2016), 100 x 86 cm. Fonte: Portal Bola de Nieve.

Uma menina está sentada em uma cadeira com encosto de madeira e pernas de aço. Seus sapatos são feitos de um material que lembra camurça e ela usa meias. A peça principal do vestuário da menina é um vestido amarelo com pequenas bolinhas. A cadeira se encontra em um ambiente bastante diferente de *Equilibrio*: a paisagem é menos densa, com menor presença de vegetação. A cadeira se encontra ao início de um caminho de terra, este sim que leva a uma vegetação mais fechada à beira de duas montanhas. Ao lado da menina, que possui uma máscara mais arredondada, semelhante ao fuço de um babuíno, está um cão com uma coleira na cor marrom. O

cão observa atento a aproximação de pássaros (ou representações de) próximos à menina, em revoada. O céu demonstra se tratar de um dia claro. A menina faz um gesto com a mão direita como se aguardando que o pássaro mais próximo pousasse, enquanto outros voam em direções distintas. Sua pele também é pálida.

A ausência de vegetação fechada no quadro pode levar à reflexão de que Alejandro pintou essa imagem em um momento um pouco mais tranquilo em relação ao acontecido. A presença de um caminho de terra, bem direcionado ao bosque e, em sentido contrário, leva à imaginação ao deleite: é ela que guarda o bosque ou está para além daqueles domínios? O cão retratado nada mais é que a cadela Frida, presente na vida de Alejandro há muitos anos. A composição dos pássaros como origamis, sendo a única perspectiva de algo não-orgânico na paisagem, pode significar a ausência de realidade absoluta: um sonho, um devaneio do artista. Mais uma criança que habita o onírico. Como afirma Oliveira (2005), é posteriormente à fase racional que mora a reflexão a respeito daquilo que nos deleita. Alejandro mais uma vez coloca suas memórias e experiências individuais em processo quando aplica à manifestação pictórica a figura da cachorra que lhe é companheira fiel.

A terceira e última paisagem da análise é *La Posible Inmensidad de um Charco*, técnica óleo sobre tela (figura 4).



Figura.04 - *La Posible Inmensidad de um Charco*, Alejandro Pasquale (2016), 100 x 100 cm. Fonte: Portal Bola de Nieve.

Nessa pintura, estão em primeiro plano duas figuras que aparentam ser crianças. A primeira veste um vestido amarelo com pequenas bolinhas. A segunda figura, masculina, veste um suéter verde com uma camisa cor cáqui de gola alinhada. Ambos têm os cabelos bem penteados. A menina tem nas mãos uma folha de papel dobrada, ao que parece estar fazendo um barquinho de papel. Na água, em frente a ambos, está um barquinho de papel já montado, que flutua sobre um córrego. As personagens têm características de gigantismo, pois ambas são desproporcionais ao cenário, que apresenta um rio que amplia suas margens na perspectiva, com pássaros ao fundo e algumas nuvens no céu. As nuvens têm densidade de indicação de uma tempestade. Logo à frente, na outra margem do riacho, estão duas árvores de copas altas. Abaixo delas, quase imperceptíveis, estão duas figuras que se assemelham a mulheres atrás de uma das árvores. Ambas parecem estar se escondendo e uma delas chega a se cobrir. Rochedos à direita dessas mulheres completam a paisagem.

Por ser uma pintura subsequente às duas citadas anteriormente, essa carrega ainda mais significados em relação ao contexto da série *Maskaras*. Na paisagem apresentada, as crianças se assemelham ao menino de *Equilibrio* e à menina de *Fragil* (ela, inclusive, usa o mesmo vestido). Ambos são mais jovens que os adolescentes ou pré-adolescentes das pinturas anteriores, o que demonstra uma volta ao tempo e às memórias do artista. O fato de serem 'gigantes' diante do rio remete ao domínio da água, um poder sobre aquilo que foi elemento de uma cena triste em sua vida. Um dos barcos flutuando, aliás, pode significar o aceite da dor diante do imutável. As nuvens densas parecem ser o prenúncio de algo que se aproxima, enquanto a vida segue seu curso. As mulheres que observam de longe têm medo das crianças empoderadas, que brincam com o destino e com os fatos cotidianos. Suas máscaras remetem ao estilo veneziano e à *Commedia Dell'Arte* na Itália no século 16, o que reforça esse caráter de brincadeiras diante da formalidade da vida. O menino e a menina desafiam o tempo, a água, a constância de sua passagem.

Em suas pinturas da série, que comporta cerca de 12 imagens, Alejandro faz um remonte ao que nos é colocado diante dos dias e das horas de nossa existência. Através de sua arte, ativa os mais diversos signos para significados que ecoam em nosso próprio íntimo, quando buscamos em nossas experiências individuais e coletivas as mesmas sensações: o medo de nos sentirmos sós, a resignação, as inocentes brincadeiras que marcaram a nossa infância enquanto o mundo corria freneticamente em seus problemas. Os índices das imagens, por si sós, são constructos simbólicos bem distribuídos aos olhos e à mente. Como ensina Oliveira

(2005), todos os elementos apresentados estão em cadeia sintagmática e não existem isoladamente, sempre estabelecendo relações uns com os outros. Também fica claro pelos pressupostos da mesma autora que a exposição dos índices desafia o leitor, já que é necessário contextualizar e significar a todo momento tais pinturas.

Em relação ao pressuposto dialético com o texto apresentado em Barbisan (1995), fica claro o estabelecimento de um diálogo constante com aquilo se vê no texto visual quando estamos analisando uma pintura, levando sempre em conta a existência de um acontecimento ou processo da vida real. A mesma teoria dialética é exposta em Barthes (2004), principalmente quando destaca os saberes e o conhecimento de um contexto do texto. Nas manifestações pictóricas da contemporaneidade, aliás, parece-me interessante pontuar o conhecimento prévio das experiências do artista por outros suportes, já que Alejandro compartilha suas percepções e criações em sua página no *Facebook*, por exemplo, ou por sua própria história contada em nossos contatos frequentes, em nossas conversas.

Como lembra Todorov (2014), a arte exprime o que a língua não diz. Seria possível traduzir em texto esses sentimentos tão marcados no coração e na alma do artista? Talvez. Mas o não-dito verbalmente permite essa série de associações, quando a imaginação tem livre curso para as interpretações. No silêncio e na contemplação, somos levados a pensar e significar o que está exposto com tanta sensibilidade. Nos enxergamos e enxergamos o outro. Os movimentos cooperativos expostos em Eco (1993) também se fazem presentes nas pinturas, uma vez que esse texto aguarda por esse leitor que ajude o texto a funcionar e a significar. Essas lacunas deixadas propositalmente por Alejandro são preenchidas calmamente diante do texto, e o passado longínquo que ressoa – como apontado em Bachelard (1993) – tem a oportunidade de vir à tona nessa imagem poética das crianças mascaradas.

Em relação às memórias e seus pressupostos apresentados em Izquierdo (2002) e Halbwachs (2003), as minhas e as nossas estão presentes o tempo todo durante o processo de significação. Se mostram ao íntimo e ao mundo quando conectam indivíduos por suas experiências. É impossível visualizar os quadros e não pensar em minha própria infância, ativando memórias a respeito das brincadeiras (*quantos barquinhos de papel joguei ao rio?*), ao medo do desconhecido (*o bosque e seus mistérios em meio ao breu da noite*), os cães e pássaros dos quais cuidei quando era criança (*moram em meu coração*) e as perdas de entes que sofri (*os vi, um a um, indo embora de perto de mim*).

Tudo isso se conecta pelo afeto, pelas vivências e por essa arte de exprimir a poética de nossos corações. Tudo isso mora naquelas molduras, janelas d'alma que convidam a refletir e a sentir.

Referências

- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARBISAN, L. B. Texto e Contexto. **Organon**. Revista do Instituto de Letras da UFRGS, Porto Alegre, v. 9, n. 23, p. 53-62, 1995.
- BARTHES, R. Texto (teoria do). In: _____. **Inéditos**. Vol. 1, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 261-289.
- ECO, U. El lector modelo. In: _____. **Lector in fabula**. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona: Lumen, 1993. p. 73-77.
- FORNARI, J. Arte, Afeto e Artefato. **DAPesquisa**, vol. 7, 2011, p. 418-426.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.
- IZQUIERDO, I. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- JUNG, C. et al. **O homem e seus símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- OLIVEIRA, A. C. M. A. Visualidade entre significação sensível e inteligível. **Educação & Realidade**. Revista da Faculdade de Educação da UFRGS, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 107-122, 2005.
- SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- TODOROV, T. **Teorias do Símbolo**. São Paulo: editora Unesp, 2014.
- Portal *Bola de Nieve*, repositório de obras de artes de artistas argentinos, ligado à Fundación Sociedad, Tecnología, Arte. Disponível em: <<http://www.boladenieve.org.ar/>>. Acesso em: 15 out. 2017.

ⁱ Doutoranda e Mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale. Jornalista. Coordenadora de Comunicação no Instituto do Cérebro do Rio Grande do Sul - PUCRS.

Como citar esse artigo:

WEBER, Cristiane. As crianças mascaradas de Alejandro Pasquale. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 11, n. 1, p. 83-102, jan./abr. 2018.

Enviado em: 09 de março de 2017

Aprovado em: 12 de novembro de 2017.