



QUATRO PROGNOSES SOBRE A MATÉRIA ONÍRICA EM FERNANDO LINDOTE

Rosângela Miranda Cherem¹, Luciana Knabben²

FOUR PROGNOSES ABOUT THE DREAM MATTER
IN FERNANDO LINDOTE

QUATRE PRONOSTICS SUR LA MATIÈRE DE RÊVE
CHEZ FERNANDO LINDOTE

1 Doutora em História pela USP (1998) e Doutora em Literatura pela UFSC (2006); Profa. Titular de História e Teoria da Arte no Curso Artes Visuais e Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no CEART- UDESC. rosangelamcherem@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-9837-9749>. Afiliação Institucional: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

2 Doutoranda na linha de Teoria e História da Arte no Curso Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais no CEART, sob orientação de Rosângela M. Cherem. lkknabben@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-9794-8591>. Afiliação Institucional: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

RESUMO

A pintura de Fernando Lindote se refere a uma dimensão onírica, menos porque o artista equivale suas imagens plásticas a figurações de sonhos e mais porque realiza através da própria visualidade pictórica uma espécie de experiência onírica. A noção de prognose remete ao sentido de levar adiante certo tipo conhecimento, tornando-se um modo de interrogar como este feito acontece do ponto de vista formal e imagético, além de problematizar as implicações temporais, as referências e articulações visuais, bem como as decantações poéticas e conceituais. A reflexão se desdobra em quatro partes. Na primeira destaca o caráter delizante e escorregadio como feito pictórico deste artista, em seguida aborda os efeitos de cintilação que se valem de certas obras de Lygia Clark e Lygia Pape. Depois considera o fluxo das diferentes temporalidades que incide sobre cada trabalho e, por fim, reconhece sua pintura como uma máquina e imaginativa que tanto aciona como é acionada pela sua singularidade mnemônica e seus processos metamórficos.

Palavras-chave: Prognose; Fernando Lindote; Pintura Contemporânea; Figuração onírica.

ABSTRACT

Fernando Lindote's painting refers to a dreamlike dimension, less because the artist equates his plastic images with figurations of dreams and more because he realizes through his own pictorial visuality a kind of oneiric experience. The notion of prognosis refers to the sense of carrying forward a certain type of knowledge, becoming a way of questioning how this feat happens from the formal and imagery point of view, in addition to problematizing the temporal implications, the references and visual articulations, as well as the decantations poetic and conceptual. The reflection unfolds in four parts. The first highlights the slippery and slippery character as a pictorial feat of this artist, then discusses the flickering effects that make use of certain works by Lygia Clark and Lygia Pape. Then he considers the flow of different temporalities that affect each work and, finally, recognizes his painting as an imaginative machine that both triggers and is triggered by its mnemonic singularity and its metamorphic processes.

Keywords: Prognosis; Fernando Lindote; Contemporary Painting; Oneiric figuration.

RESUMEN

La pintura de Fernando Lindote renvoie à une dimension onirique, moins parce que l'artiste assimile ses images plastiques à des figurations oniriques que parce qu'il réalise à travers sa propre visualité picturale une sorte d'expérience onirique. La notion de pronostic renvoie au sens de faire avancer un certain type de savoir, devenant une manière de questionner comment cet exploit se produit d'un point de vue formel et imagé, en plus de problématiser les implications temporelles, les références et les articulations visuelles, comme ainsi que les décantations poétiques et conceptuelles. La réflexion se déroule en quatre parties. La première met en lumière le caractère glissant et glissant comme une prouesse picturale de cet artiste, puis aborde les effets de scintillement qui font usage de certaines œuvres de Lygia Clark et Lygia Pape. Puis il considère le flux des différentes temporalités qui affectent chaque œuvre et, enfin, reconnaît sa peinture comme une machine imaginative qui à la fois déclenche et est déclenchée par sa singularité mnémonique et ses processus métamorphiques.

Mots clés : Pronostic ; Fernando Lindote; Peinture Contemporaine; Figuration onirique.

Numa breve consulta ao dicionário de sinônimos, encontramos a palavra *prognose* como um meio de fazer prognósticos, sejam climáticos, médicos, jurídicos e assim por diante. No sentido etimológico, trata-se de uma palavra grega, marcada pelo prefixo *pro* que quer dizer para frente e *gnose* que quer dizer conhecimento. Assim, embora não possa ser refutável ou confirmável *a priori*, a *prognose* consiste num esforço para desdobrar o diagnóstico, incluindo uma conexão para além do que está identificado, ampliando o alcance temporal do fenômeno, em termos de possibilidades interpretativas. Enquanto o diagnóstico pertence ao evento inserido num tempo presente, o prognóstico embaralha as temporalidades, pois sem ignorar o que se passou, considera sobretudo as eventualidades do porvir. Ou seja, prognosticar consiste num ato intelectual o qual, a partir de um conjunto de dados ou evidências, busca argumentar por meio de premissas, num movimento para levar o conhecimento mais adiante.

Em *Oneirocrítica*, Artemidoro de Daldis (DALDIS, 2009) escreveu o mais completo estudo sobre sonhos conhecido na antiguidade greco-romana. Apaixonado e atento pelos mitos e objetos pertencentes aquele mundo, Sigmund Freud reconheceu naquele pensador do século II um marco sobre o caráter tanto de simbologização das experiências vividas, como de antecipação de eventos vindouros que ocorre através dos sonhos (FREUD, 2006). Possivelmente Artemidoro e Freud conheciam as narrativas sobre Hipnos, vizinho de Hades, deus do sono que segundo Hesíodo (2013), era também filho de Nix, deusa da noite, além de irmão gêmeo de Tanatos e pai de Morfeu, deus das formas e personificação dos sonhos humanos. Por que estes personagens são aqui mencionados? Porque nos permitem refletir sobre a relação do sonho, tanto como um diagnóstico residual do vivido, como o prognóstico que se pode estabelecer a partir de certos vestígios que restam ao sonhador após seu despertar. Mas se é verdade que não podemos trazer nas mãos a matéria do sonho, nem podemos acessá-la por uma simples e deliberada vontade, também é verdade que o único modo de dar sentido à intensidade de

algo experimentado naquela instância cintilante, ímpar e incomunicável, cercada pela mais absoluta escuridão, é através da linguagem e, no caso que aqui nos interessa, através da arte.

Por meio de semelhante compreensão, Artemidoro pensou o sonho não como uma simples identificação de significados dados, mas procurou apontar para além dos seus vínculos pretéritos, referindo-se também aos elos futuros. Ao considerar a atividade onírica como uma porta privilegiada para adentrar no inconsciente e, ainda que reconhecendo a impossibilidade de alcançar a totalidade desta empreitada, Freud destacou o caráter singular do empreendimento que todo sonhador realiza, suas percepções e memórias, seus medos e desejos mais íntimos e recônditos. Neste sentido, podemos conjecturar o sonho como a mais imperiosa instância da imaginação, zona indivisa que não conhece lei, que tudo processa, desvia e metamorfoseia, desfazendo hierarquias de toda sorte, através de combinações insuspeitas que nada devem a nenhum juízo ou preceito.

Munidos deste entendimento, tentemos pensar algumas prognoses a partir da obra de Fernando Lindote (Santana do Livramento, 1960-vive e trabalha em Florianópolis), estabelecendo considerações sobre a relação entre um repertório da história da arte e sua imaginação criativa, considerando seus trabalhos como uma espécie de visualidade onírica, caminho que permite ao observador estipular certas combinações e referências, travestimentos e reelaborações plausíveis no repertório do artista, buscando menos as equivalências e mais certas correspondências estabelecidas na relação entre o vivido e o projetado.

Pintar como quem sonha, prognose como arremesso.

O primeiro aspecto que merece ser destacado nas obras de Fernando Lindote é seu caráter delizante e escorregadio (Fig. 1, Fig. 2). Se a gravidade parece estar sempre atuando, nem sempre é fácil distinguir o que evapora

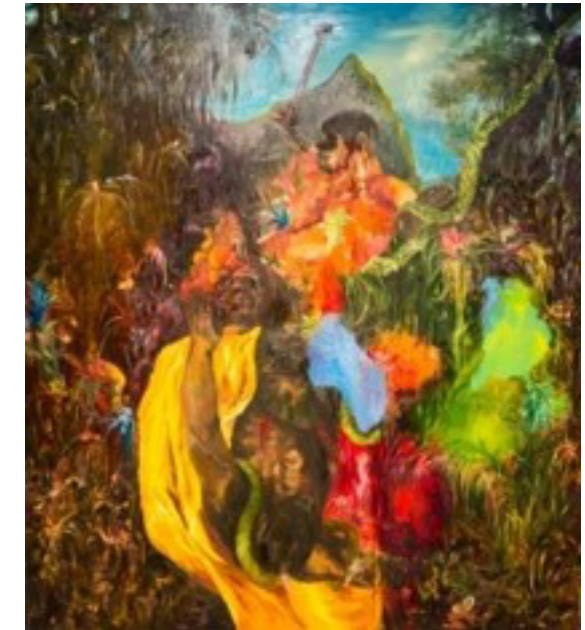


FIGURA 1.

Fernando Lindote, Hy-Brazil - hepatoscopia II, 2015. Óleo sobre tela, 180 x 160 cm. Coleção particular. Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Particular.



FIGURA 2.

Fernando Lindote, Cosmorelief, 2010. 29ª Bienal de São Paulo, técnicas diversas, dimensões variáveis. Fonte: LINDOTE, Fernando. 29ª Bienal de São Paulo.

e o que derrete. Outro aspecto que merece atenção consiste no modo como as formas se entrelaçam e facilmente se confundem umas com as outras, obliterando a familiaridade da figura. Como nomeá-las? Como dar a estas formas antes inexistentes uma tradução correspondente ao que faz o sonhador com a matéria de seu sonho?

Sobre isto é interessante lembrar que a história da arte está repleta de estruturas antinaturais e criaturas sem nome. Para ficarmos apenas no século XX, basta lembrar os objetos instáveis de Constantin Brancusi (1876-1957), os objetos autônomos de Bárbara Hepword (1903-1975), as concreções de Jean Harp (1886-1966), as formas estraçalhadas de Henry Moore (1898-1986) (Fig. 3, Fig. 4). Em tais casos, parece prevalecer um estranhamento diante de construções assentadas num estado de pré-lógico, tal como também pode ser exemplificado nos objetos merz de Kurtz Schwinters (1887-1948), nos objetos proun de El Lissitzky (1890-1941), nas estereometrias de Naun Gabo (1880-1977), e nos ready made de Marcel Duchamp (1887-1968). Frágeis e delicadas encontramos as estruturas tecnológicas de som e luz de László Moholy-Nagy (1895-1946), os objetos lúdicos de Xul Solar (1887-1963), as sucatas comprimidas de John Chamberlain (1927-2011), as engenhocas de Jean Tinguely (1925-1991). Por sua vez, o que parece ligar todos estes objetos de difícil denominação tem a ver com um esforço de seus criadores, no sentido de romper com os parâmetros das belas artes e das artes aplicadas para produzir outros cruzamentos, desdobrados a partir das sensibilidades e percepções das vanguardas em sua empreitada para alcançar novas linguagens e conceitos, experimentando limites e possibilidades até então desconhecidas.

Questionando a natureza da arte, tanto fronteiras e papéis, como materiais e suportes foram sendo profanados e invertidos, apropriados e inventados. A escultura pode ser pensada em sua relação com a fotografia, tal como no caso de Auguste Rodin (1840-1917), ou como desenho no espaço, como no caso de Julio González (1876-1942).



FIGURA 3.

Henry Moore, Figura reclinada, 1945. Bronze, 8,2 x 19,8 x 7,8 cm. Coleção Museu Hirshhorn, Washington D.C.



FIGURA 4.

Henry Moore, Large Slow Form, 1968. Bronze, 49x84,4x46cm. Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-large-slow-form-t02290>

Para além dos pedestais e molduras, tabuleiros, gaiolas, maquetes e prateleiras puderam ser explorados pelos surrealistas. Considerando que estas formas de difícil nomeação e diferentes complexidades implicam no reconhecimento da elevada carga imaginativa que atravessa a modernidade, bem como o desejo de ruptura com os parâmetros da tradição, Ferreira Gullar escreveu sobre o não-objeto, não como sendo um anti-objeto, mas um objeto especial, capaz de comportar a síntese de experiências sensoriais e mentais, um corpo que se dá à percepção como pura aparência. Reconhecendo uma linhagem na qual a denominação de pintura e escultura já não seria suficiente, identificava-a nos contra-relevos de Vladimir Tatlin (1885-1953) e Alexander Rodchenko (1891-1956), nas formas suprematistas de Kazimir Malevitch (1879-1933), nas dobraduras de Lygia Clark (1920-1988), e nas geometrias recortadas de Amílcar de Castro (1920-2002), as mesmas também se constituem como modo de existir de cada artista, respondendo ao tempo e meio que lhe cabe.

Do mesmo modo que as vanguardas buscaram povoar o mundo com formas não existente, também a pintura tomou para si semelhante problemática, voltando-se para figurações que pouco ou nada cabiam nas correspondências entre imagem e palavra. Que o digam as figurações e formas de Fernando Lindote. Observemos melhor suas veladuras como um jogo quase monocromático de cores, camadas e distâncias, intensificadas pela presença das linhas com as quais o artista parece destacar o efeito de estranhamento, lembrando o espectador de que para ver a pintura é preciso acreditar na aparição, reconhecer o silêncio e esquecer de falar, aceitando a cena como um delírio visual e, como tal, soberania da imagem, perfeita junção entre o interior e o exterior da tela. Mas numa articulação temporal muito singular, ele não se limita a uma dada herança, tal como no caso da tela intitulada A virgem (Fig. 5). Mesmo resguardando as muitas diferenças entre a estética do surrealismo metafísico em Giorgio de Chirico (1888-1978) (Fig. 6) e do barroco holandês em Rembrandt van

FIGURA 5.

Fernando Lindote,
A virgem, 2010.
Óleo sobre tela,
170 cm x 130 cm.
Coleção do artista.
Fonte: LINDOTE,
Fernando. Coleção
privada do artista.



FIGURA 6.

Giorgio de Chirico,
The muse of
silence, 1973. Fon-
te: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-muse-of-silence-1973>.



Rijn (1606-1669) (Fig.7), parece ter avistado em ambos um elo, através da presença das linhas que se estendem em direção a uma exterioridade do mundo, implicando o observador no enigma da cena, ao mesmo tempo em que um fundo parece conter e guardar um mistério que permanece presente e inalcançável, combinando a temática da aparição da imagem cristã com a de uma musa silenciosa para deixar ao mundo uma figuração ainda não nascida.

De sua parte, Rosalind Krauss (1998) comenta sobre o esforço feito por certos artistas, no sentido de uma elevada potência experimental voltados para a criação de objetos fora da História da Arte. Refutando o idealismo da arte como instituição social, o simbolismo narrativo, a exatidão anatômica, a modelagem escultórica e a unidade do material, afirmavam o sujeito-artista como transformador de linguagem. Desse modo, Marcel Duchamp remete ao caráter indiciário e ao conceito de índice como um tipo de signo que não se parece com aquilo que representa, mas que é referente físico que significa uma presença, traço de uma singularidade que desliza para outras identificações, erodindo a certeza do conteúdo e deixando exposta a força do artifício para além das simbologias convencionais e pessoais.

É neste sentido que, discordando da compreensão do artista como um ser mediúnico que está além do tempo e do espaço, Marcel Duchamp reconhece o artista através de duas pontas. Numa delas está o gesto artístico que acontece através de uma série de esforços, recusas, decisões que não são totalmente conscientes. Disto resulta um coeficiente entre a intenção e sua realização, ou seja, o que permanece inexpresso embora intencionado e o que o artista consegue realizar, embora não premeditadamente. Na outra ponta estaria o que acontece quando o espectador experimenta e processa o resultado deste trabalho, reconhecendo-o como obra de arte, cabendo a ele o papel de determinar qual seu peso na balança estética. Assim, a arte é conceito, sendo que:

FIGURA 7.

Rembrandt Van Rijn, A visitação, 1664. Óleo sobre madeira, 56,5 cm x 47,9 cm. Detroit Institute of Arts, Detroit. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Visitação_\(Rembrandt\)#/media/Ficheiro:Rembrandt_van_Rijn_190.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Visitação_(Rembrandt)#/media/Ficheiro:Rembrandt_van_Rijn_190.jpg)



o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais obvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, as vezes, reabilita artistas esquecidos. (DUCHAMP, In: BATTCKOCK, 2004, p. 71-74)

Na pintura *Perto do silêncio* (Fig. 8), manchas sem contorno autonomizam o colorido em relação ao fundo, lembrando anêmonas que flutuam num mar, borboletas dançantes num céu imaginário ou, simplesmente, pétalas lançadas ao vento, soltas num vazio sem direção. Por sua vez, na tela do Odilon Redon (1840-1916) (Fig. 9) que tematiza um sonho, as manchas coloridas também parecem flutuar, mas o título parece conter uma chave que nos leva ao chão, onde um corpo se ajoelha paralelo a um tronco, indicando uma localização clara, através da qual conseguimos nos situar. Naquela atmosfera é vaporosa, sabemos que estamos sob a percepção evanescente de um canteiro ou campo florido, mesmo que situados entre a cena assistida a partir de nossa exterioridade em relação à tela ou a visão fluída do que sonha o personagem que dá título à obra. Não é o caso da pintura de Fernando Lindote, onde o fundo o azul intensifica a percepção onírica, menos pelo lugar ou formas que reconhecemos e mais porque identificamos sensações que antecedem à ordem verbal e que se diluem em formas imprecisas e nos escapam feito água entre os dedos, tal como a experiência vivida pelo que sonha.

Forma vegetal, raízes e cipós, composição humana de veias ou cabelos, estruturas modulares esvoaçantes, fiação saltando ou adentrando em direção ao nada? Neste enigma pintado em preto e branco (Fig. 10), galhos, linhas ou fios se repetem em labirintos escorregadios, num fundo se confunde com a atmosfera frontal do plano. Aqui o jogo de luz é mais dramático do que as outras pinturas de Fernando Lindote mostradas neste item. Mas atenção, feita a pergunta sobre o que o título tem a ver com a



FIGURA 8.

Fernando Lindote, *Perto do silêncio*, 2021. Óleo sobre tela, 120x110 cm. Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção privada do artista.

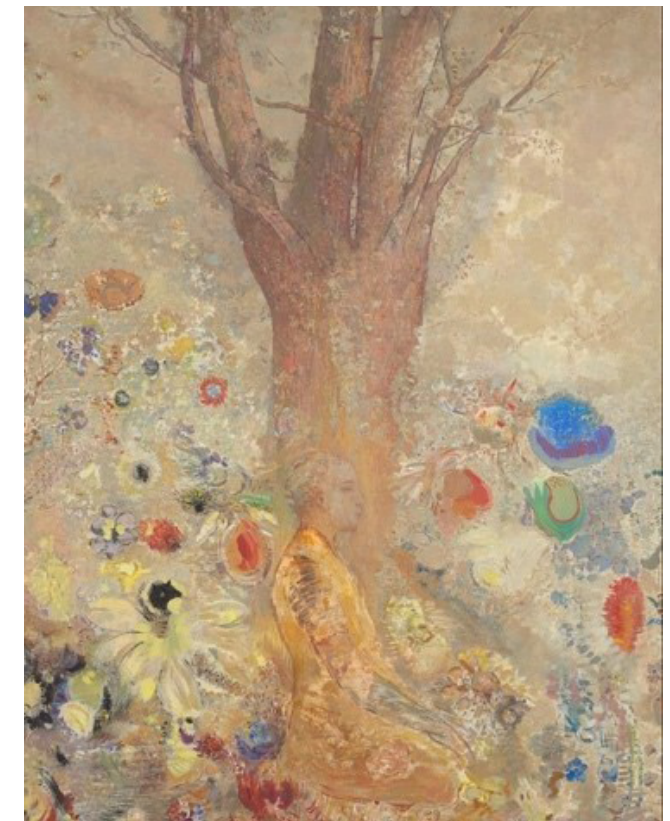


FIGURA 6.

Odilon Redon, *Budha*, 1904, têmpera sobre tela, 159.8 cm x 121.1 cm. Credits: Van Gogh Museum, Amsterdam (State of the Netherlands). Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0465N1996>

obra, logo percebemos o ardil, pois já não estamos diante da dúvida sobre o que isto quer dizer, mas de outra questão: o que é isto? Na outra face da moeda desta mesma dúvida, Max Ernst (1891-1976) (Fig. 11), permanece mais sólido e luminoso, mas nem por isso menos enigmático, sem nos permitir ver para além desta estrutura maciça o título que a acompanha.

Sonhar com as Lygias, prognose como cintilação.

Numa pintura sem título de Fernando Lindote, datada de 2010 (Fig. 12), nada favorece a identificação das estruturas ambíguas, destacadas a partir de um fundo verde com veladuras escorregadias e nebulosas em amarelo, situadas a meio caminho entre o orgânico e o maquínico, o razoável e o residual. Órgãos corporais como rim, fígado e/ ou pulmão se confundem com engrenagens curvilíneas e tubulações angulares. Num sistema flutuante e enigmático, cuja direção desconhecemos, certos elementos possuem cores nuançadas em azul e vermelho, complementadas por uma mancha alaranjada e outras partes em preto. Bem verdade que tais formas foram recorrentes, ainda que trabalhadas em meios diversos. Nos anos 80 o artista apresentou em Florianópolis uma instalação desenhada com fita isolante sobre a superfície das paredes e chão do MASC e na Galeria Arte & Fato em Porto Alegre. Na aparente simplicidade minimalista das primeiras estruturas e circuitos, concebidos em clave mais geométrica e retilínea, incidia uma referência às máquinas de Duchamp e Francis Picabia (1879-1953).

Em meados dos anos 90, com recurso performático e uma gestualidade mais explícita, surgiram os trabalhos feitos com borracha e argila. Assim, o artista utilizou seus próprios dentes para corte, mordendo e.v.a. para produzir objetos, o que em muito lembra as experimentações corporais neo-concretistas. Igualmente, fez uso da boca e da baba para preparação de pintura com barbotina aplicada com recurso da língua como pincel sobre papel, tela e parede, sendo que as mãos também cumpriram esta



FIGURA 10.

Fernando Lindote, Perto do Fogo, 2020, óleo sobre tela, 140 x 150 cm. Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção privada do artista.



FIGURA 11.

Marx Ernst. A família numerosa, 1926. <https://www.fantasticacultural.com.br/artigo/38/max-ernst-sur-realismo-entre-sonhos-e-pesadelos>

função, no caso da pintura sobre parede. Embora pareçam antagônicos, os trabalhos com fita isolante e com barbotina contêm um fio que abarca ambos os raciocínios.

Tal lógica se encaminha para uma coexistência no objeto intitulado Trampeto (Fig. 13), onde o que se observa é uma espécie de campo magmático, através do qual gravitam signos distintos, favorecendo o convívio de referências, aparentemente, contraditórias. Trata-se de uma forma cujo volume é produzido por meio do empilhamento de e.v.a., mas ligado por uma espécie de fio com um bulbo na extremidade superior do retângulo. A ambiguidade entre uma escultura biomórfica branca, tal como as concreções de Jean Arp, e um objeto minimalista montado a partir de uma confecção sequencial e acumulativa, impede uma identificação ou reconhecimento, pois parece constituir-se como uma forma tornando-se outra, sendo ao mesmo tempo, uma soma e sua oposição. Alguém poderia perguntar, mas e os Bichos de Lygia Clark, não seriam eles também uma combinação impossível entre o orgânico e o seu contrário? Ocorre que, dentro de uma nova proposição espacial e corporal, aqueles objetos destinavam-se tanto aos diferentes modos de inserção nos ambientes, como ao seu manuseio por parte do espectador.

Enquanto as formas de aço e latão, denominadas Trepantes (Fig. 14), poderiam ser enroscadas em diferentes suportes, a obra Trampeto pode ser circulada e pensada dentro de um ambiente, o qual pode ser ou não complementado por uma pintura, mas quem decide sua posição é o artista, cabendo ao espectador cumprir a lei do *Noli me tangere*. Por sua vez, os Bichos de Lygia Clark trazem como parte de sua natureza lúdica e tátil, o fato de serem objetos que podem não apenas ser tocados, como também manipulados, deslocando-se da concepção inicial do artista para outras possibilidades a serem consideradas pelo espectador. Fernando Lindote, no entanto, reivindica um passo atrás. O que seu objeto pede? Reconheça minha natureza, minhas sobrevidas, meus conceitos e referências, pois contemplação não é o oposto de interação.

FIGURA 12.

Fernando Lindote, Sem título, 2010. Óleo sobre tela, 180x150cm. Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Museu de Arte de Santa Catarina.



FIGURA 13.

Fernando Lindote, Trampeto, 2003, e.v.a. mordido, dimensões variáveis. Foto: Karina Zen. Fonte: LINDOTE, Fernando. 2010. Coleção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2012.



Vejamos outro parentesco do artista, embora de figuração menos evidente. É o caso de *Amazonino vermelho e preto*, uma obra de Lygia Pape (1927-2004) (Fig. 15) na qual se observa hastes pretas com formas circulares nas pontas, lançadas para fora da superfície de um quadrado, compondo com figuras vermelhas dispostas de modo bastante geométrico. Quase três décadas depois de feita, foi possível observá-la no *Metropolitan Museum* de Nova York em 2018 como parte de um conjunto de superfícies de ferro dispostas nas paredes, cujas formas e cores, remetiam menos ao material de natureza industrial e mais às vistas aéreas da floresta amazônica. Neste quadrado combinado à linhas e pontos despencados Fernando Lindote (Fig. 16) reconhece formas assemelhadas a um desenho superposto que comparece em outra pintura sua, a qual também se intitula *A virgem*.

Leitor curioso de Aby Warburg, o artista sabe que a história da arte é como uma história de fantasmas que se conta para adultos (WARBURG, 2015). Ou seja, as *Lygias* que comparecem em seus trabalhos são fantasmagorias de outros momentos que retornam como afecções marcantes e resíduos mnemônicos impregnados, dos quais é impossível se desvencilhar. A obra se afirma como *um sintoma*, uma avaria que retorna como fruto de uma irresolução e permite sair dos enquadramentos e clausuras do tempo. Igualmente, leitor de Walter Benjamin, sabe que no texto *Doutrina da semelhanças* (BENJAMIN, 1987), o ensaísta assinala que tanto os primórdios da magia e das caçadas, como o mimetismo do cientista e das brincadeiras tornam-se equivalentes para pensar os fundamentos inverificáveis da proximidade empática. Ou seja, na instância em que as similitudes são construídas, são as reminiscências e associações que desaguam em procedimentos de reconfiguração, condensação e desvio, ainda que seja mantido o mistério do salto em que algo pré-existente parece escapar. Ao situar a semelhança sobre o fluxo das coisas é a própria linguagem que se elabora, construindo conexões e instalando sob os equívocos da vidência aquilo que se acredita ou faz passar por evidência.

FIGURA 14.

Lygia Clark, *Trepantes*, 1965, bronze 16x35x17 cm. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acer-vo/61588/trepante>



FIGURA 15.

Lygia Pape, *Amazonino*, 1990. Vermelho e preto, ferro e tinta automotiva, 100 cm x 100 cm. Fonte: <http://galeria22.com/httpwww-touchof-class-com-brindex-php20180912lygia-pape-em-primeira-individual-na-hauser-wirth/>



Todavia, é preciso que se diga, o fantasma nunca se faz visível, aparece como algo duvidoso num relance sempre incerto e suspeito. Do mesmo modo, a semelhança não está no todo, mas num fragmento. A este respeito é cabe lembrar o texto em que Georges Didi-Huberman (2013) explica a diferença entre detalhe e trecho, a partir de suas referências freudianas. Para ele, saber e olhar não pertencem à mesma natureza, pois sempre há uma integralidade que escapa, nunca se vê o bastante, olhar é perder, sofrer uma interferência, afundar num caos. Assim, há uma diferença entre detalhe e trecho. Detalhe pertence à ordem da descrição exaustiva, ao domínio das coisas contábeis, sujeitas a aproximações de soma e subtração, generalização e compartimentalização, interpretação e elucidação, dizer e ver. Por sua vez, trecho é lapso, extravagância, insensatez, rasgadura, um quase nada se torna um quase tudo, acidente soberano, cuja parte devora o todo, uma espécie de avaria ou obstinação que permite sair dos enquadramentos e clausuras. Nem sintetizar, descrever ou classificar, trata-se de ler no texto caótico do mundo, aquilo que se encontra num estado sem ordem, que não está escrito e nem não se regula pela regra alfabética. No lugar da certeza que fecha o circuito do visível no legível, o autor propõe um princípio da rasgadura do olhar, uma sorte de mistério que acontece no território de um vazio, imagem como cintilação e movimento, num jogo de aparição em temporalidades diversas, regida por um sopro de intempestividade situada entre o real e o sonho, como o irrepitível de um significado suspenso que afronta o desconhecido.

Decantar outros tempos, prognose como fluxo.

Segundo o artista, Espólio dos Viajantes (Fig. 17) foi uma encomenda realizada a partir de imagens que o colecionador possuía em seu acervo pessoal. Mas a composição pictórica é surpreendente, embora não é preciso estudar botânica nem entomologia para descrever este quadro, logo se constata que seus seres inusitados são espécies vegetais- animais



FIGURA 16.

Fernando Lindote, A virgem, 2011. Óleo sobre tela, 170 cm x 130 cm. Coleção do artista. Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção privada do artista.



FIGURA 17.

Fernando Lindote, Espólio dos Viajantes, 2015. Óleo sobre tela, 180 cm x 150 cm. Coleção Ylmar Corrêa Neto. Fotografia: Guilherme Ternes. Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Ylmar Corrêa Neto.

em mutação numa sequência desconhecida. Assim, à primeira vista, um galho cruza a diagonal do quadro e na sua vertical uma massa de amarelo despenca, configurando uma espécie de cortinado que se desenrola com ramificações e plantas parasitas. O céu azul e rosa sugere o que poderia ser um amanhecer ou final de tarde, enquanto o primeiro plano da parte inferior lembra um fundo de mar com corais que se materializam pela sua espessura e volume. A camada de azul que comparece diante destes seres, contrapõe-se à imagem rosada de um pulmão, sobre o qual uma espécie de flor em tons rosáceos mais intensos faz ligação com um galho acima, pelo qual alinhavos vegetais descem até a base que se bifurca em tons de marrom, dando a ver um grupo de corais com bordas delineadas como renda. Um pouco mais à esquerda, um inseto com corpo prolongado, mas sem cabeça nem asas, pousa sobre uma colmeia. Logo abaixo dele, a partir de uma planta verde pontiaguda, uma folha avermelhada lembra outro bicho disforme, enquanto uma estrutura arredondada e numa cor amarelo ovo lembra a casca de algo. Na parte de baixo desse conjunto, uma forma espumosa e azul lembra um brócolis invertido e logo abaixo e à direita dele, comparece outro ser acefálico, lembrando o que poderia ser uma aranha esmagada.

Muito pouco se sabe sobre como viveu e o que fez o pintor, desenhista e gravador Frans Post (1612-1680). De sua estadia no Brasil por ocasião do domínio holandês de Maurício de Nassau no nordeste, só restam seis quadros, possivelmente, feitos em ambiente natural, sendo que todos confirmam seu elevado senso de observação, sobriedade de composição e colorido, cujas pinceladas impessoais apontam para uma espécie de repórter- fotógrafo. Exercendo um lugar de destaque nesta que seria sua primeira investida artística fora da Europa, seguiu por aqui ao longo de sete anos, com o objetivo de montar uma grande coleção de desenhos com motivos brasileiros para seu mecenas, documentando a paisagem e registrando as localidades com portos e fortificações do Maranhão à Bahia. Com menos de trinta anos, o pintor mantido com os próprios recursos do seu governante, tornou-se o primeiro paisagista do Novo Mundo,



FIGURA 19.

Frans Post. Pano-rama Brasileiro, 1952. Óleo sobre tela, 282,5 x 210,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24417/panorama-brasileiro>

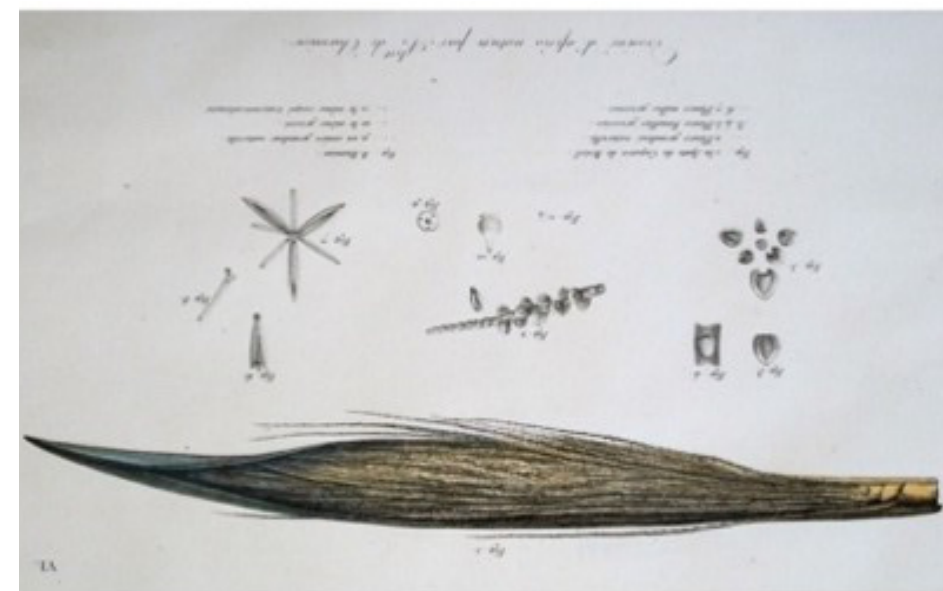


FIGURA 19.

Louis Choris, Desenho de natureza de Adelvert de Chamisso, 1815, litografia aquarelada. Paris Imprimerie de Firmin Didot. Fonte: <https://fundacaoculturalbadesc.com/iconografia-344/>

encarregado de registrar com fidelidade a topografia, a arquitetura militar e civil, além de cenas com diferentes grupos humanos. Mesmo após seu regresso para a Holanda, prosseguiu pintando as paisagens brasileiras por várias décadas, embora conferindo um afastamento progressivo do realismo em direção aos elementos exóticos da fauna e flora tropical, reelaborando e intensificando sua abordagem visual através de aspectos mnemônico e coloridos como uma aparição onírica (Fig. 18).

Eis o entendimento que nos leva ao espólio de Frans Post como uma derivação delirante sobre as paisagens brasileiras pintadas após seu retorno para a Holanda, bem como à experiência definitiva que estas mesmas paisagens produziram no olhar dos viajantes³ (CHEREM, 2013). Do mesmo modo, também nos leva à licença poética de Paulo Leminski, cuja imagem da exuberância natural, além do excesso de luz e umidade teriam causado no cientista e filósofo racionalista René Descartes uma

3 Ao longo da primeira metade do século XVII outros holandeses trataram do tema das paisagens dos domínios holandeses no Atlântico, mas não há evidências de que estiveram no Brasil. É o caso de Andries van Eltvelt e dos irmãos Bonaventura e Gilles Peeters, este com *Vista do Recife e seu porto*. Antes deles, na primeira metade do século XVI, há diversas gravuras de franceses e portugueses anônimos. Frei André Thevet, franciscano cosmógrafo real (expedição de Villegagnon, 1555, França Antártica) teve como propósito registrar o estranho e o extraordinário nos domínios do Criador. Jean de Léry, missionário calvinista, veio no ano seguinte com a empresa de Colligny, sendo suas ilustrações publicadas em 1578. Hans Staden narra em 1557 suas agruras no Brasil em 1550 num livro feito em 2 partes, sendo uma com 53 peripécias e 31 ilustrações e a outra com 28 capítulos e 21 ilustrações (todas anônimas). Teodor de Bry, junto com seus 2 filhos e genro, este publicou em 1590/1634 um ambicioso projeto gráfico intitulado *Grandes Viagens*. Em 1783-92 portugueses registram suas descobertas a partir de uma expedição feita na Amazonia, sucedendo-se outras expedições científicas e missões artísticas. Apud: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes, imaginário do novo mundo**. São Paulo: Fundação Odebrecht, 2000, vl. I, p.34 a 113.

espécie de alucinação dotada de obscuridade e indistinção de princípios, caso se tivesse integrado a comitiva de Maurício de Nassau:

Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis [...] contemplo a considerar o cais, o mar, as nuvens, os enigmas e os prodígios de Brasília [...] Cocos fecham-se em copas, mamas ampliam mamões. O vapor umedece o bolor, abafa o mofo, asfixia e fermenta fragmentos de fragrâncias [...] Animais anormais engendram o equinócio, desleixo no eixo da terra, desvio das linhas de fato. (LEMINSKY, 2012, p.14).

Porsuavez, apontado pelo autor da tela Espólio dos viajantes, é possível reconhecer um fragmento do desenho de Louis Choris (1795-1828) (Fig. 18), pintor e explorador germano-russo, feito em sua passagem pela Ilha de Santa Catarina, durante uma incursão pela América do Sul na comitiva de Otto von Kotzebue. Trata-se de uma folha de palmeira, situada no canto esquerdo superior, numa escala pequena em relação a todo o quadro, presa a um galho secundário. Assim se aquele viajante buscava um olhar fiel em relação à representação da botânica nativa, o artista a deslinda como um detalhe subordinado à ficção catalográfica, reconhecendo que, do mesmo modo como imperam as imagens na instância do sonho, a pintura rege seu próprio fluxo imagético, desobediente e desmesurado em relação à lógica da vigília.

Pintar como movimento onírico, prognose como máquina.

O esforço realizado ao longo deste texto caminhou no sentido não de considerar as pinturas de Fernando Lindote como tradução de sonhos, tornando-o herdeiro de artistas que como os barrocos ou os surrealistas para os quais o mundo onírico era uma maneira de interrogar o mundo diurno da vigília. Mas de problematizar o próprio ato de pintar como um movimento imaginativo e mnemônico, dotado da mesma carga criadora e portador da mesma ausência de leis que regem o mundo onírico.

Em seu livro sobre os sonhos, Freud (2006) lembra que para entender as figurações que acontecem nesta instância é preciso levar em consideração, tanto o seu conteúdo manifesto como seu conteúdo latente. Ou seja, as elaborações que já vêm processadas e que são mais acessíveis à tradução ou à interpretação figural, e as elaborações mais ocultas ou inacessíveis, pertencentes ao domínio do inconsciente. Assim como na arte há um vasto arquivo que permanece impremeditado e pertence ao inalcançável ou ao inexplicado até mesmo para seu criador, o conteúdo latente é sempre maior do que o conteúdo manifesto, sendo que o contrário nunca acontece. Por vezes, podemos suspeitar de certas imagens reconhecíveis, intuindo e presumindo sobre seu conteúdo menos confessável. Isto acontece quando reconhecemos em certas figurações e cenas uma espécie de síntese ou condensação, através da qual certos sentidos parecem confluir e se aglutinar, realizando simbologizações individuais com diferentes significados e sobredeterminações. Por outro lado, isto nos leva a determinados desvios que parecem subtrair ou ocultar certas intensidades emocionais, travestindo nossas percepções e desviando-nos de certas lembranças por demais traumáticas, dolorosas e/ou assustadoras.

Do mesmo modo, não podemos nos debruçar sobre os aspectos meramente visuais e imediatos de uma obra, sem considerar que há outras camadas de complexidades que permitem adentrar o processo de figurabilidade artística. Eis então, que também uma obra pode ser portadora de conteúdos manifestos e o latentes, incidindo sobre ela tanto figurações pertencentes à dimensão de condensação, como de desvio, tornando mais difícil e menos provável acessar certos sentidos e significações. A este respeito e, para finalizar, façamos mais uma conexão. Bioy Casares tinha 26 anos quando publicou um romance policial sobre uma máquina de produzir imagens, cujo prólogo solicitou a Jorge Luis Borges.

Trata-se da história de um fugitivo numa ilha do Pacífico, lugar de quarentena de uma epidemia letal e também cenário devastado por

uma guerra e/ou radiações, que encontra ali um grupo de turistas que se divertem. O fugitivo tenta em vão estabelecer contato com estes indivíduos, sendo por todos ignorado. Até o dia em que descobre que o que vê são projeções de seres já extintos pela radioatividade, mas preservados por um cientista igualmente morto, inventor de uma máquina de espectros que continua funcionando. Quando isto acontece, o protagonista estuda a máquina na intenção de se juntar aquelas imagens, antes que a radiação também o afete. Desse modo, o autor deslinda o fato de que toda máquina é artefato que conversa com o tempo e está eivada de projeções. Alegoria da própria obra de arte, Casares fala de uma estrutura que permite interferir no passado, fazendo com que o tempo implacável de Cronos se torne Aion, abrindo as portas do tempo subdivisível para infinitos paraísos: “(...)E um dia acabará por existir um aparelho mais completo. O pensado e o sentido durante a vida – ou nos tempos de exposição – será como um alfabeto, com o qual a imagem continuará a aperceber-se de tudo (...)”(CASARES, 2006).

Suscetível a descodificações constantes, a obra de Fernando Lindote opera como uma máquina de produzir sonhos através de semelhanças, desconstruções e reterritorializações. Suas pinceladas, como seus conceitos e meios combinam diferentes naturezas, canibalizando todas as formas pertencentes ao caos do mundo com as quais repovoa seu próprio universo de criação. Assim, não obedece a uma temática, nem a uma mesma linguagem, tampouco se submete ao reinado das modas e militâncias, mas se insere no fluxo de experimentações contínuas que traduzem possibilidades. Sua linha de fuga se altera a cada obra, produzindo novas territorialidades, triturando referências, metamorfoseando figurações e tornando-se mais uma vez instrumento de abertura. E não seria este um modo muito peculiar de estabelecer prognoses destinadas articular temporalidades e armar experimentações?

Referências

- ARTEMIDORO. **Sobre a interpretação dos sonhos**. R. J: Zahar, 2009.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças *In: **Magia, Técnica, Arte e Política***. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CASARES, Bioy. **A invenção de Morel**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CHEREM, Rosângela Miranda. *In: **Revista Ciclos***. Florianópolis: Editora UDESC, 2013, V.1, N.1, Ano 1.
- DIDI HUBERMAN, George. **Diante das imagens**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. *In: BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte***. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FREUD, S. A interpretação dos sonhos. *In: **Obras completas***, Volume 4. R. J: Imago, 2006.
- HESÍODO. **Teogonia**. S. P: Editora Hedra, 2013.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LEMINSKY, Paulo. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- WARBURG, Aby. **História de fantasmas para gente grande. Escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

Artigo submetido em: 07/06/2022

Aceito em: 22/07/2022