

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV

LUCIANA KNABBEN

MOVÊNCIAS PICTÓRICAS NA OBRA DE FERNANDO LINDOTE

FLORIANÓPOLIS
2022

LUCIANA KNABBEN

MOVÊNCIAS PICTÓRICAS NA OBRA DE FERNANDO LINDOTE

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutorado em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Orientadora: Profa. Dra. Rosângela Miranda Cherem

FLORIANÓPOLIS
2022

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Knabben, Luciana

Movências Pictóricas na obra de Fernando Lindote / Luciana
Knabben. -- 2022.
223 p.

Orientadora: Rosângel Miranda Cherem

Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação ,
Florianópolis, 2022.

1. Pintura. 2. Gesto . 3. Fatura. 4. Fernando Lindote. I. Cherem,
Rosângel Miranda. II. Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação . III.
Título.

LUCIANA KNABEN

MOVÊNCIAS PICTÓRICAS NA OBRA DE FERNANDO LINDOTE

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutorado em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Orientadora: Profa. Dra. Rosângela Miranda Cherem

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Rosângela Miranda Cherem
UDESC

Membros:

Profa. Dra. Sandra Regina Ramalho e Oliveira
UDESC

Profa. Dra. Luana Maribele Wedekin
UDESC

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern
UFRGS

Profa. Dra. Valeska Bernando Rangel
IFSC

Florianópolis, 26 de julho de 2022

À Vó Almira (*In memorian*) e
À Vó Regina (*In memorian*)

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Rosângela Cherem, incansável professora que sempre me incentivou, com inúmeras orientações a qualquer momento, indicando um mundo de referências, livros, projetos e oportunidades de curadorias. Amiga Querida com lindas aulas que me faziam chorar. Sou grata a essa mestra especial.

À Denise Bendiner que tornou possível esta pesquisa, disponibilizando todas as valiosas informações sobre o arquivo de Fernando Lindote, agendando encontros, fornecendo fotos, fichas técnicas, catálogos, textos críticos e todo o material fundamental para a pesquisa.

A Fernando Lindote, por todas orientações, conversas, debates, entrevistas, depoimentos e reflexões. Sempre muito generoso, abordou seu processo artístico, as referências da história da arte e detalhes do circuito de Florianópolis e do Brasil. Um agradecimento especial por todas as conversas pictóricas divertidas, as tardes agradáveis e repletas de informações importantes para realizar este texto.

À Kethlen Kohl, amiga querida e parceira de doutorado e curadoria, a qual, durante estes quatro anos, compartilhou momentos de alegria em conversas incentivadoras.

Aos meus pais, Jurandir e Margarete, e a toda minha família: Marco, Barbara, Luisa, Pedro e Tia Nazareth.

À minha amiga do coração, a inseparável Rosicler Rieger, das *marmotas* felizes, que me escutou falando quatro anos do mesmo assunto.

Agradeço a todas as pessoas queridas que fizeram parte da minha vida e, de alguma maneira, contribuíram para este texto: Ana Lucia Hernandez, Ana Julia Menucci (*In memoriam*), professora querida Ana Luiza Andrade, Cristiane Donini, Ane Fernandes, Alberto Philipi May, Diana Gilardenghi, Campo Aberto (Camila Fersi), Helena Matriciano, Gabriele Ribas, Cesar (Mano), Lia Rosa Leal, Antônio Vargas, Marta Martins, Katia Patrícia, Helena Fretta, Flora Lindote, Monica Silva de Sousa, Tatiana Pará e Raynara Esmeraldino.

RESUMO

A movência na obra do artista Fernando Lindote é articulada a partir de quatro obras de acervos públicos em diferentes abordagens que tangenciam ações permeadas por um olhar minucioso ao seu ato pictórico com conexões as referências do contexto histórico que a atualiza. Esse processo do pensar pictórico em sua obra desterritorializa as referências enquanto que as desloca em assimilações do próprio fazer. No primeiro capítulo, o entendimento sobre ninfa de Aby Warburg, vista por Giorgio Agamben e de Georges Didi-Huberman desdobra o encadeamento de diferentes tempos históricos e permite indagar a posição ambígua da imagem do artista. No segundo capítulo, as estratégias de reconfigurar aparições na fragilidade do devir são suspensas no ato do borboletear da mariposa visto por Didi-Huberman encadeando o tempo ilusório e suspenso nas questões da ironia e da performance. No terceiro capítulo, o parentesco da aparência de Jean Luc Nancy permite aproximar aquilo que ressoa pela falta nas orientações pictóricas da obra do artista em processos que a espelham. No quarto capítulo, a partir da questão da hospedagem e de estrangeiro de Jacques Derrida somos conduzidos ao desfazimento da fatura em corpos e formulações que produzem desejos, maquinações, na obra de Fernando Lindote, que novamente se refazem em conexões e ativam a impossibilidade de acesso ao processo de referências.

Palavras-chave: Pintura; Gesto; Fatura; Fernando Lindote.

ABSTRACT

Movement in the artist Fernando Lindote's work is articulated from four public collection works in different approaches which relate actions permeated by a thorough look at his pictorial act with connections to the historical context which updates it. This process of pictorial thinking in his work frees the references as it displaces at the same time in assimilations of the doing itself. In the first chapter, the understanding about nymph by Aby Warburg seen by Giorgio Agamben and Georges Hurberman unfolds the chaining of different historical times and it lets searching into the ambiguous position of the artist's image. In the second chapter the strategies of reconfigure apparitions in the fragility of the becoming are suspended in the act of the butterfly's flying seen by Didi Huberman, chain the illusory and suspended time in questions of irony and performance. In the third chapter the relationship of Jean Luc Nancy appearance lets get closer what resonates by the lack in pictorial orientations of the artist's work in processes which mirror it. In the fourth chapter from the questions of lodging and of foreigner of Jacques Derrida we are conducted to the undoing of the pictorial resources in bodies and formulations which produce desire, machinations in Fernando Lindote's work that again redo in connections and activate the impossibility of access to the process of references.

Keywords: Painting; Gesture; Composition elements; Fernando Lindote.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. <i>A Ninfa e o palácio</i> , acrílica sobre tela, 170 x 130 cm	23
Figura 2. <i>Ouro Preto</i> , óleo sobre tela, 40.1 x 50.1 cm.....	28
Figura 3. <i>Kissing kidneys</i> , acrílica sobre papel, 102.2 x 81.3 cm.....	28
Figura 4. <i>Sem título</i> , cobre, esmalte e alumínio, 91.6 x 155.5 x 178.2 cm.	30
Figura 5. <i>Trampeto</i> , E. V. A. mordido, dimensões variáveis.....	30
Figura 6. <i>Sem título (máquina seca)</i> , saliva e argila modelada sobre papel, 45 x 50 cm.....	30
Figura 7. <i>O Grande vidro (La mariée mise à nu par ses célibataires, même)</i> , óleo, veniz, folha de chumbo e pó sobre dois painéis de vidro, 272.5 x 175.8 cm.....	30
Figura 8. <i>Shell-Flowers</i> , óleo sobre tela, 100 x 80 cm.....	30
Figura 9. <i>Unlimited and Limited</i> , óleo sobre tela, 110 x 103 cm.	35
Figura 10. <i>Ascension (red)</i> , nuvem de fumaça vermelha, dimensões variáveis.....	35
Figura 11. <i>Azure Day</i> , óleo sobre tela, 63.0 x 81.2 cm.	35
Figura 12. <i>Threatening Wheather</i> , óleo sobre tela, 54 x 73 cm.	39
Figura 13. <i>Jet fighter</i> , óleo sobre tela, 130 x 200 cm.....	39
Figura 14. <i>Zone</i> , óleo sobre tela, 160.6 x 152.7 cm.	43
Figura 15. <i>CabinFever</i> , acrílica e têmpera sobre tela, 170 x 214.6 cm.....	43
Figura 16. <i>Ocean Beach</i> , óleo sobre tela, 65.5 x 95.5 cm.....	43
Figura 17. <i>O Astronauta</i> , óleo sobre tela 180 x 150 cm	51
Figura 18. <i>O Astronauta</i> , desenho grafite sobre papel, 100 x 70 cm.....	58
Figura 19. <i>Sem título (série Cosmorilief)</i> , grafite sobre papel, 100 x 70 cm.	58
Figura 20. <i>Autorretrato com máscara de porco</i> , óleo sobre tela, 140 x 100cm.	58
Figura 21. Folder do <i>Projeto Máquina Pedagógica</i>	59
Figura 22. Capa do <i>ND Zine</i> issu 3, <i>performance art</i>	59
Figura 23. <i>Coloring Book</i> , aço inoxidável espelho polido e revestimento colorido 563.9cm x 334 cm x 23.2cm.	59
Figura 24. <i>Aqui & lá</i> , cerâmica, dimensões variáveis.....	65
Figura 25. <i>Glu, Glu, Glu</i> , acrílica sobre tecido estofado e madeira, 110.5 x 59 cm.	65
Figura 26. <i>Concrete Cabin</i> , óleo sobre tela 180 x 150 cm.....	68
Figura 27. <i>Sem título</i> , acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.	71
Figura 28. <i>O Astronauta</i> , desenho de folha de ouro sobre papel, 100 x 70 cm.	71
Figura 29. <i>O Astronauta</i> , acrílica sobre tela 180 x 150 cm.....	71
Figura 30. <i>Sunrisedancing</i> , acrílica sobre tela 147.3 x 182.9 cm.	71

Figura 31. <i>O Astronauta</i> , acrílica sobre tela 100 x 100 cm.....	74
Figura 32. <i>The Melancholy of Departure</i> , óleo sobre tela, 50.5 x 34 cm.....	74
Figura 33. <i>Monument</i> , óleo sobre tela, 207.1 x 283.2 cm.	74
Figura 34. <i>Sem título (Cosmorelief)</i> , acrílico sobre tela, 140 x 90 cm.....	74
Figura 35. <i>Vieram então muitas aves saudar</i> , óleo sobre tela, 400 x 200 cm (cada tela 200 x 200 cm).....	83
Figura 36. <i>Self-Portrait</i> , óleo sobre tela, 133.7 x 103.8 cm.....	86
Figura 37. <i>Self Portrait</i> , óleo e pastel sobre tela, 104 x 83 cm.	86
Figura 38. <i>Two African Men</i> , óleo sobre tela, 77.8 x 64.4 cm.	86
Figura 39. <i>O dencanso da musa</i> , óleo sobre tela, 130 x 130 cm.....	86
Figura 40. <i>Sem título</i> , óleo sobre tela, 40 x 40 cm.....	86
Figura 41. <i>Frames do filme Fantasia</i>	88
Figura 42. <i>Sem título (Teatro privado)</i> , acrílica sobre tela, 50 x 50 cm.	88
Figura 43. <i>Coração de escorpião (Máquina barroca)</i> , óleo sobre tela, 50 x 50 cm.....	88
Figura 44. <i>Água do Céu, S.D</i> , óleo sobre madeira, 105 x 61 x 69 cm.	88
Figura 45. <i>Sem título</i> , caneta permanente sobre tecido, 71 x 71 cm.	92
Figura 46. <i>Treasures from the Wreck of the Unbelievable</i>	92
Figura 47. <i>Treasures from the Wreck of the Unbelievable</i>	92
Figura 48. <i>Acesso pela máquina</i> , têmpera de barbotina sobre tela, 160 x 185 cm.	95
Figura 49. <i>La poule aveugle</i> , óleo sobre tela, 269 x 350 cm.....	95
Figura 50. <i>Lunge</i> , óleo sobre tela, 121 x 121 cm.	95
Figura 51. <i>Cosmorelief</i> , cimento, esculturas em fibra de vidro, projeção de vídeo e tinta acrílica, 700 x 700 cm.	96
Figura 52. <i>Cosmorelief</i> , cimento, esculturas em fibra de vidro, projeção de vídeo e tinta acrílica, 700 x 700 cm.	96
Figura 53. <i>Âne</i>	100
Figura 54. <i>Self-Portrait (Inn of Dawn Horse)</i> , 65 x 81.2 cm.	100
Figura 55. <i>Abrigo Acima do rio</i> , óleo sobre tela, 130 x 160 cm.	104
Figura 56. <i>Sem título (EDAX)</i> , registros performance, dimensões variáveis.	104
Figura 57. <i>O Guardião do Silêncio</i> , óleo sobre tela, 130 x 130 cm.....	108
Figura 58. <i>Transamazônico(s)</i> alumínio e bronze fundidos, dimensões variáveis.	108
Figura 59. <i>Bicos</i> , bronze fundido, dimensões variáveis.....	113
Figura 60. <i>A Imperatriz Antropófaga</i> , óleo sobre tela, 150 x 140 cm.....	113
Figura 61. <i>Macunaima: o Primeiro Imperador</i> , óleo sobre tela, 150 x 160 cm.....	113

Figura 62. <i>Sem título</i> , óleo sobre tela, 90 x 90 cm.	115
Figura 63. “ <i>Tú tan joven, yo tan viejo, le dijo el monte al conejo</i> ”, óleo sobre tela, 20 x 20 cm.	115
Figura 64. <i>Goiânia</i> , óleo sobre tela, 130 x 170 cm.	115
Figura 65. Vista da exposição <i>Espelho Feio</i> , intervenção em mobiliário, chumbo e vidro...	115
Figura 66. <i>Natureza Morta</i>	115
Figura 67. <i>Segunda ninfa</i> , óleo sobre tela, 180 x 150 cm.	118
Figura 68. <i>Sem título (Flores de Santo Amaro)</i> , óleo sobre tela, 50 x 50 cm.	118
Figura 69. <i>Dito Isso, vídeo</i>	118
Figura 70. <i>O descanso de Macunaíma sob o monte Roraima</i> , óleo sobre tela, 20 x 20 cm. .	118
Figura 71. <i>do que é impossível conter (depoisantes)</i> , óleo sobre tela, 300 x 200 cm.	118
Figura 72. <i>Coelho Pedra</i> , óleo sobre tela, 140 x 80 cm.	118
Figura 73. <i>Sem título (Cosmorelief)</i> , grafite sobre papel, 100 x 70 cm.	118
Figura 74. <i>A flor do dia Vasto</i> , óleo sobre tela, 100 x 100 cm.	119
Figura 75. <i>Órgãos reprodutivos Oncidium longipe</i> , 75 x 55 cm.	119
Figura 76. <i>Hy-Brasil - Hepatoscopia I</i> , óleo sobre tela, 200 x 150 cm.	119
Figura 77. <i>Guardião da fala II</i> , óleo sobre tela, 160 x 140 cm.	122
Figura 78. <i>Guardião da luz</i> , óleo sobre tela, 100 x 100 cm.	124
Figura 79. <i>Guardião da luz</i> , óleo sobre tela, 160 x 160 cm.	124
Figura 80. <i>La aparición del cráneo de Francisco José de Goya y Lucientes en la fuente del rio Nhamundá</i> , óleo sobre tela, 180 cm x 160 cm.	124
Figura 81. <i>The Archaeologists IV (Gli Archeologi IV) from Metamorphosis</i> , litografia, 56.8 x 45.7 cm.	124
Figura 82. <i>O canto da noite (depoisantes de Maria)</i> , óleo sobre tela, 130 x 120 cm.	127
Figura 83. <i>Guardião</i> , óleo sobre tela, 100 x 100 cm.	127
Figura 84. <i>O Guardião da fala</i> , óleo sobre tela, 160 x 140 cm.	127
Figura 85. <i>O guardião</i> , óleo sobre tela, 100 x 100 cm (diâmetro).	127
Figura 86. <i>Guardião da fala</i> , óleo sobre tela, 100 x 100 cm.	127
Figura 87. <i>Macaco Branco</i> , óleo sobre tela, 200 x 150 cm.	127
Figura 88. <i>O crânio, o macaco e a árvore</i> , óleo sobre tela, 40 x 50 cm.	127
Figura 89. <i>Os 03 poderes</i> , óleo sobre tela, 100 x 100 cm.	127
Figura 90. <i>Study for Chimpanzee</i> , óleo e pastel sobre tela, 1152.4 x 117 cm.	127
Figura 91. <i>KaiKai Kiki News</i>	127
Figura 92. <i>N. 5</i> , óleo e pastel sobre tela, 1152.4 x 117 cm.	127

Figura 93. <i>Floresta perfeita</i> , acrílica sobre tela, 200 x 150 cm.	127
Figura 94. <i>Homens Evoluem</i> , nanquim sobre papel, 21 x 29.7cm (cada).	128
Figura 95. Foto de pintura no atelier do artista.	129
Figura 96. Foto de pintura no atelier do artista	129
Figura 97. <i>Alumbramento</i> , óleo sobre tela, 120 x 100 cm.	129
Figura 98. Vista do atelier do artista	129
Figura 99. Detalhe de <i>La aparición del cráneo de Francisco José de Goya y Lucientes en la fuente del rio Nhamundá</i> , óleo sobre tela, 180 cm x 160 cm.	129
Figura 100. <i>Lusus Naturae</i> , óleo sobre tela, 200 x 170 cm.	129
Figura 101. <i>Cosmorelief</i> , cimento, esculturas em fibra de vidro, projeção de vídeo e tinta acrílica, 700 x 700 cm.	133
Figura 102. Vista da exposição <i>DCI - Dispositivo de Circulação de Imagem</i>	133
Figura 103. Vista da exposição <i>3D3M</i> , fita isolante, dimensões variáveis.	133
Figura 104. Detalhe de <i>Máquina Seca</i> , escultura em E.V.A. mordido, barbotina e saliva sobre parede, fita isolante e vídeo performance, dimensões variáveis.	133
Figura 105. <i>Detalhe de Máquina Seca</i> , escultura em E.V.A. mordido, barbotina e saliva sobre parede, fita isolante e vídeo performance, dimensões variáveis.	133
Figura 106. <i>Detalhe de Máquina Seca</i> , escultura em E.V.A. mordido, barbotina e saliva sobre parede, fita isolante e vídeo performance, dimensões variáveis.	134
Figura 107. Vista da exposição <i>Mangue Real</i> , E.V.A. mordido, lixado e cortado, barro amassado e alumínio fundido, dimensões variáveis.	134
Figura 108. (a). <i>1971 – a cisão da superfície</i> , gibi de 12 páginas, offset sobre papel jornal 50g/m2. (b). <i>Três Papagaios</i> , gibi de 12 páginas, impressão offset em papel superbond 75 g/m2, em quatro versões de cores diferentes.	134
Figura. 109. <i>A virgem (Cosmorelief)</i> , óleo sobre tela, 170 x 140 cm.	137
Figura 110. <i>Amazonino</i> . Vermelho e preto, ferro e tinta automotiva, 100 cm x 100 cm.	137
Figura 111. <i>Não te esqueças que eu também venho dos trópicos (as 3 ninfas)</i> , óleo sobre tela, 170 x 150 cm.	137
Figura 112. <i>Hy-Brasil Hepatoscopia II</i> , óleo sobre tela, 180 x 160 cm.	137
Figura 113. <i>Perto do fogo</i> , óleo sobre tela, 140 x 150 cm.	137
Figura 114. <i>Espólio dos Viajantes</i> , óleo sobre tela, 180 x 150 cm.	137
Figura 115. <i>Blue Forest</i> , óleo sobre tela.	137
Figura 116. <i>Avenza</i> , escultura de látex.	137
Figura 117. <i>Cinemáquina</i> , impressão fotográfica, 45 x 45 cm.	137

Figura 118. Desenho de natureza de Adelvert de Chamisso, litografia aquarelada.....	137
Figura 119. <i>Buddha</i> , 1904, têmpera sobre tela, 159.8 cm x 121.1 cm.	138
Figura 120. <i>Perto do silêncio</i> , óleo sobre tela, 110 x 120 cm.	138
Figura 121. <i>Sem título (Desenho Antelo/ DA22)</i> , óleo sobre tela, 100 x 100 cm.....	144
Figura 122. <i>Pai porco</i> . �leo sobre tela, 140 x 100 cm.	149
Figura 123. <i>El butin del pintor</i> , óleo sobre tela, 160 x 140 cm.....	149
Figura 124. <i>Lemons and Mimosa</i> , 1944, óleo sobre tela, 54 x 65 cm.	149
Figura 125. <i>Yara, senhora das águas</i> , óleo sobre tela, 150 x 140 cm.	149
Figura 126. <i>Sísifo</i> , óleo sobre tela, 50 x 50 cm.	149
Figura 127. <i>Máquina pedagógica</i> , fotografia, dimensões variáveis.	149
Figura 128. <i>Máquina pedagógica</i> , instalação, performance, dimensões variáveis.....	149
Figura 129. <i>Máquina pedagógica</i> , instalação, performance, dimensões variáveis.	149
Figura 130. <i>Máquina pedagógica</i> , instalação, performance, dimensões variáveis.....	149
Figura 131. <i>Uma banana pelo infinito</i> , óleo e resina sobre tela, 80 x 90 x 30cm.....	150
Figura 132. <i>Aquarelas do Brasil</i> , aquarela sobre papel, 187 x 137 cm (29.7 x 21cm cada)..	150
Figura 133. <i>Sem título (Desenhos Antelo/DA06)</i> , barbotina, fita adesiva e E.V.A. sobre papel, 49,8 x 70,6 cm.	150
Figura 134. <i>Captura</i>	150

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEART	Centro de Artes
E.V.A.	Etil, Vinil e Acetato
IFSC	Instituto Federal de Santa Catarina
PPGAV	Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	13
CAPÍTULO 1.....	23
DESDOBRAR E ENCOBRIR	23
1.1 ENTRE A FUMAÇA E O VAPOR.....	23
1.2 A DANÇA DA MÁQUINA	29
1.3 DURAÇÃO DO MOVIMENTO PICTÓRICO	35
1.4 PROJEÇÃO E REPETIÇÃO DAS DOBRAS	39
CAPÍTULO 2.....	51
ALEAR E ESCAPAR.....	51
2.1 TRANSMISSÕES FRÁGEIS	51
2.2 AUTOBIOGRAFIA SENSÍVEL.....	58
2.3 NATUREZA BASCULANTE	65
2.4 MATÉRIA PINTADA	70
CAPÍTULO 3.....	83
REVERBERAR E ESPELHAR.....	83
3.1 ACESSO PELAS MÁQUINAS MICELIAIS	83
3.2 CONDENSAÇÕES HÍBRIDAS	92
3.3 CONSUMO DE MOVÊNCIAS COLORIDAS.....	99
3.4 SOBRE ABSTRAÇÕES E DENTES	113
CAPÍTULO 4.....	122
HOSPEDAR E DESALOJAR	122
4.1 VALOR DO PERSONAGEM	122
4.2 GEOGRAFIA, PAISAGENS, RELEVOS E VAZIOS	129
4.3 FLUXO DE VONTADES ADVERSAS	138
4.4 FLUIDEZ DA PINCELADA.....	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	158
REFERÊNCIAS.....	163
APÊNDICES.....	178
APÊNDICE A	178
APÊNDICE B	188

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Começo este texto apresentando a pintura do artista Fernando Lindote, em que animais e plantas se misturam num excesso de planos de cores muito intensas, repleta de partes brilhosas, camadas transparentes e espessura de tinta: *Hy-Brazil - Hepatoscopia I* (Figura 76). A ideia de fígado é apresentada no título e não aparece na obra. Escolhi essa obra para pensar como uma aparência pode sugerir entranhas e não apresentá-las ao espectador. Ainda assim, aparecem algumas estruturas moles que podem sugerir entranhas de outros seres reconhecíveis nas linhas, nas texturas rugosas, e nas sugestões de imagens. A hepatoscopia remete a uma técnica de adivinhação pelo fígado usada na Antiguidade. Aby Warburg tratou sobre esse princípio em uma de suas pranchas no *Atlas Mnemosine*, analisada por Giorgio Didi-Huberman no livro *Atlas ou o Gaio Saber Inquieto*¹. A ideia de começar a pesquisa sobre a obra do artista com a noção de um órgão que teria uma função que se diz estar na imagem pelo título, mas não se encontra na obra, é o que poderia incitar problematizações sobre referências em sua trajetória. Quando a feitura da obra, conceitos, procedimentos nunca se encontram nítidos na matéria, como abordar aproximações a esse artista? O órgão fígado não poderia hoje ser cartografado, já que não estamos mais naquele tempo; então é possível assinalá-lo num processo artístico como se fosse esquartejamento formal? Ou apenas ousar em aberturas para trajetos onde linhas de fuga possam cruzar-se?

A pintura provém de um lugar em que intensidade, cintilação e reverberação visual afetam todos os sentidos. O tema desta pesquisa vem do meu olhar de artista que pensa através da cor, entre a distância dos amarelos, dos azuis, das camadas de rosa, pequenos respingos do verde e densidades dos azuis. A curiosidade de me aproximar do modo como os artistas alargam esse processo, com base nas exposições que vi e na minha maneira de dialogar com o mundo, parte desse pensamento colorido. Essa forma de refletir vem do pré-verbal, de uma singularidade aguda e das escolhas de recortes onde se encontra o imponderável e o impremeditado. É nesse lugar do pensamento como pintura em processo em movimento e desdobramento que percebi que já estava lá, sempre estive como artista, aluna que fui de Fernando Lindote ou professora de arte atualmente, o olhar para o detalhe da fatura, para a cor e para percepções espaciais. Esse pensar a pintura pondera um processo em movimento, com

¹ Giorgio Didi- Huberman comenta sobre o *Atlas Mnemosine*, de Aby Warburg, como uma imbricação do paradigma estético com o saber epistêmico. Analogias, associação de ideias estão em correspondência com novas relações. As coisas siderais e viscerais estariam presentes na prancha um estariam imagens de representações antigas, babilônicas ou etruscas de fígado de carneiro. (DIDI-HUBERMAN, 2018).

precedentes e desdobramentos. A cor como objeto de reflexão resulta numa curiosidade e me aproxima da obra de Fernando Lindote, de sua pintura que vem do desenho e se desdobra em múltiplas possibilidades além do campo expandido.

“-A pintura pensa. Como? Esta é uma questão infernal. Talvez aproximável para o pensamento. Tateamos. Procuramos um fio.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.19). A interrogação sobre o pensamento da pintura e a constelação de sentidos que podem ser abordados dentro de uma matriz historiográfica é metaforizada dentro do texto de Giorgio Didi-Huberman *A Pintura Encarnada*. A leitura em pensamentos avulsos sobre *A Obra-Prima Desconhecida* de Balzac atravessa possibilidades de reflexões onde a pintura se desdobra. A narrativa conta a história de Frenhofer, um pintor obcecado pela execução de um retrato que corresponda à imagem de uma figura feminina e convida Poussin e Porbus para elaborar essa conversa. Aquilo que o *não saber* permite ao autor desenvolver o problema estético como instrumental conceitual que desestabiliza a perturbadora inteligência da arte projetada na narrativa. Questões da verossimilhança, do efeito disruptivo da figura, de como a matéria (forma) se expressa no *detalhe*, e a partir dele segue em sinuosas relações reflexivas. Assim, a constelação de sentidos formulada para adentrar a “*pele*” e o “*pano*” se aprofunda no *sintoma* da imagem. Estrutura pele, superfície, entrelaçamento com os mais diversos sentidos, ínfima matéria, aparição de fantasmas, medidas de toque, limites pictóricos são abordados por Didi-Huberman sobre o texto em que a obra apresentada se encontrava inacabada. Reconhecimento da questão em que a sabedoria do pintor vai além do seu pensamento e para a existência da sua prática.

Nesse contexto de ir além da prática pictorial, escolhi obras do artista que serviram como ponto de partida para desenvolver questões cruciais em que o processo, a materialidade e os conceitos suscitam a elaboração de pensamentos como se fossem mônadas, onde cada singularidade exprime um mundo em interlocuções, cada detalhe é importante. E a convergência desses pensamentos foi direcionando um acontecimento que segue em contaminação contínua. Entretanto, o sentido de obra aproxima-se da ideia de Texto de Roland Barthes (2004), que não é entendido como algo computável, mas como fragmentos de substância, como campo metodológico. “Texto não é a decomposição da obra, é a obra que é cauda imaginária do Texto” (BARTHES, 2004, p. 67). Segundo o autor, o Texto não pode parar, seu movimento pode atravessar várias obras. Dilata-se em significante perpétuo, é “restituído da linguagem” sem fechamento, é tomado por outro texto em diversas fontes e existências. Texto é plural de sentido, múltiplo, uma explosão com os significantes que o tecem. Tem a metáfora da rede que se estende, joga, solicita do leitor uma colaboração prática. O Texto “se coloca nos limites da regra da enunciação” (BARTHES, 2004, p. 68), por isso é paradoxal.

Diante dessa proposição, em alguns momentos da pesquisa aparece a palavra “obra” como obra de arte específica, e, em outros, “obra,” conforme esse contexto. Texto de Barthes, numa abordagem plural de sentidos, em que a coexistência da própria travessia é o campo do significante que está em jogo no perpétuo movimento serial.

Artista autodidata, nascido em 1960 em Santana do Livramento, RS, Fernando Lindote iniciou seu trabalho como cartunista e chargista diário em jornais do sul do Brasil antes de se dedicar às artes visuais. Em 1968 vai morar em Porto Alegre, onde de 1973 a 1977 trabalha com *cartoon* em jornais da cidade. Em 1977, volta para Santana do Livramento e trabalha na imprensa local com charge diária. Em 1983, muda residência para Florianópolis, onde mora até hoje. De acordo com o artista, o quadrinho sempre possibilita a diluição de referências em que cada espaço é determinado e possibilita desenhar de maneira deferente². Quando criança, frequentou o atelier de Renato Canini, principal ilustrador do Zé Carioca, papagaio da Disney. Acompanhou a cena dos artistas do Rio Grande do Sul, como Nervo Ótico (Carlos Asp), artistas como Iberê Camargo, além de Torres Garcia, no Uruguai. Fez aula de desenho com Jandira Lorenz na década de 1980. Naquele período o artista foi destaque por se diferenciar do que estavam fazendo os artistas locais. Teve interlocução com toda a cena catarinense do período, participando de exposições e frequentando o Centro Integrado de Cultura. Dialogou com críticos como Harry Laus³ e João Evangelista, fazendo parte dos artistas experimentais do período, em aproximações com artistas como Janga⁴, Carlos Asp, Max Moura e Loro.

Com mais de quase quarenta anos de trajetória, Fernando Lindote possui uma infinidade de obras realizadas⁵ nos principais acervos do país e em coleções particulares. É um dos poucos artistas catarinenses a ser reconhecido nacionalmente. Além de ter uma interlocução com os críticos e curadores mais destacados do Brasil, promoveu e ampliou esse debate trazendo-os a Santa Catarina e ampliando a discussão sobre a arte catarinense em paralelo com o que estava acontecendo no Brasil. Isso ocorreu através de uma infinidade de curadorias que o artista realizou, além de cursos, debates e conversas. Entre elas participou de debates sobre a Geração Oitenta no MASC, em 2016. Foi um grande interlocutor da arte contemporânea com uma

²Segundo depoimento do artista durante o período da pesquisa.

³Harry Laus (Tijucas, 1922-1992) foi um grande crítico de arte e escritor brasileiro. Fundamental para arte de Florianópolis e de Santa Catarina.

⁴João Otávio Neves Filho (Florianópolis, 1947-2018), artista e crítico de arte. Combatia o uso político dos órgãos culturais, presidiu a Associação Catarinense de Artistas Plásticos foi um dos grandes incentivadores artísticos e culturais da Ilha de Santa Catarina.

⁵É impossível precisar exatamente a quantidade de obras do artista. Segundo depoimento durante entrevistas, uma parte inclusive foi destruída pelo próprio artista, principalmente da época em que trabalhava pintura no espaço (entre a década de 1980 e a de 1990). Entre elas a Figura 93, Fernando Lindote, *Floresta perfeita*, acrílica sobre tela, 200 x 150 cm, 2000. Obra perdida.

geração de artistas, promovendo discussões, exposições e diálogos sobre o processo artístico (Projeto pretexto SESC/ 2000-2009). Viajou por várias cidades do estado dando cursos e acompanhando a produção de artistas jovens. Podemos dizer que sua importância para a cena artística da cidade é fundamental; sua influência e pensamento problematizam o modo de fazer arte e exercem uma forte intervenção na cena local. Sua influência na cidade vai além das suas obras, atuando também na sua reflexão sobre arte. Sua trajetória em mais de quarenta anos de atividades passa por diferentes meios, suportes e técnicas; seu potencial está em explorar a fusão entre elas no questionamento sobre esses limites e no desvio das vertentes artísticas dominantes.

Além de diversos prêmios nacionais, como 6ª edição do Prêmio Marcantonio Vilaça CNI Sesi SENAI para as Artes Plásticas (2017-2018) e Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça FUNARTE em 2009, 2010, 2012 e 2013, foi bolsista da Fundação Vitae em 2000 com o Projeto Outro Porco Empalhado. Participou na 29ª Bienal de São Paulo (2010) e da 10ª Bienal do Mercosul (2015). Também participou da exposição Modos de ver o Brasil: Itaú Cultural 30 anos na OCA SP/2017, MAC no Século 21 – A Era dos Artistas, no MAC SP; A Cor do Brasil, no Museu de Arte do Rio de Janeiro, (2015); Clube da Gravura do MAM São Paulo (2009); Futuro do Presente do Instituto Itaú Cultural (2007); Dez + um. Arte Recente Brasileira, Instituto Tomie Ohtake (2006); Panorama de Arte Brasileira no MAM São Paulo, (2005 e 1998). Entre suas principais exposições individuais destacam-se: *Fernando Lindote: traçar Macunaíma e avacalhar o Papagaio*, no Museu de Arte do Rio, (2015), DCI- Dispositivo de Circulação de Imagem na Galeria Flávio de Carvalho, FUNARTE, São Paulo, SP (2014); *1971 – A cisão da superfície*, no Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro, RJ (2012); *3D3M* no Centro Universitário Maria Antônia (2008); *Experiências com o Corpo* no Instituto Tomie Ohtake (2002); *Teatro Privado* no MAM Rio de Janeiro (1999) e *Olho de Mosca*, MASC, Florianópolis, SC (1999), entre outras. Suas obras figuram no acervo de importantes museus do país: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Instituto Figueiredo Ferraz, Museu de Arte do Rio de Janeiro, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Museu de Arte de Santa Catarina, Museu de Arte de Joinville, Museu de Arte do Rio Grande do Sul e Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

O experimentalismo da arte dos anos setenta foi fundamental para a construção do seu processo e a pintura dos anos oitenta. Em suas obras, encontrei também uma constituição por uma fluidez de linguagem de diversos procedimentos que se entrecruzam com os neoconcretos, como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape. Esse movimento em que o corpo se interpela ao objeto artístico aparece em suas obras em vários momentos, desde suas pinturas no espaço, com objetos ou tecidos, E.V.A., fita isolante até em suas fórmulas de escorridos das telas atuais.

Porém, por sua curiosidade e estudo constante limitar suas referências, seria insuficiente, impossível encerrá-las por aqui. Sendo assim, como não vou fazer uma linha do tempo com elas, optamos por acumular nomes de forma anacrônica em diversas partes da tese. De São Paulo e Rio de Janeiro, artistas como Volpi, Nelson Leirner, Cildo Meireles, e artistas viajantes como Franz Post, entre outros. Somado a isso, a transvanguarda italiana, a *pop art*, o neoexpressionismo alemão, dadaístas, Marcel Duchamp, arte conceitual dos anos sessenta, Joseph Beyus, Anselm Kiefer, figuração dos anos oitenta, Guignard, Gil Vicente, informalistas abstratos europeus e americanos, espaço minimalista da instalação.

Conheci o artista Fernando Lindote no período em que estudava na UDESC, no Curso Bacharelado Pintura Gravura nos anos 2000, e foi ele quem orientou meu processo artístico além da graduação. Naquele período ele trabalhava com pinturas que ocupavam o espaço em diversos materiais, tema que me interessa devido à minha formação em arquitetura. Durante o doutorado (2018) decidi aproximar-me novamente de suas obras, que então estariam no “suporte tela” e me aprofundar no seu processo de artista em que as cores vibram em profusões de formas e sobreposições de camadas. Mas, como assim suas cores vibram?

Passei então a frequentar seu atelier no Campeche, Florianópolis, para realizar conversas e pesquisas sobre sua trajetória.⁶ Esse lugar possui uma quantidade imensa de livros, cheiro de tintas, objetos na parede, recordações, papéis colados como notas, pequenos objetos em todos os cantos. Mini Topo Gigios, pássaros de brinquedo, mais livros, notas, máscaras de porco e muitas telas. Uma infinidade de pequenos objetos encontra-se no atelier de Fernando Lindote. Adentrar novamente em seu atelier após vinte anos não era ir ao encontro do meu processo artístico, mas do que o próprio artista está realizando atualmente.

Durante o período da pesquisa colhi os depoimentos, fiz entrevistas, gravações, filmagens, frequentei diversas exposições em que o artista comenta do seu processo e palestras. Através das anotações preenchi inúmeras informações que me permitiram fazer o recorte. Meu agradecimento especial à Denise Bendiner, que foi fundamental para esta pesquisa: forneceu todo o material necessário sobre o artista, agendou encontros, forneceu os dados, fotografias, fichas técnicas, catálogos, me passou texto dos críticos e sanou dúvidas, tudo com recursos da memória cronológica de todo o acervo de Fernando Lindote.

Ao longo de todo o processo, tivemos conversas que foram fundamentais para esta pesquisa: desde quando eu era uma aprendiz, até agora como pesquisadora de sua obra. Fernando Lindote é muito generoso, compartilha seu conhecimento amplo sobre arte, um

⁶ Durante o período da pandemia realizávamos reuniões virtuais.

verdadeiro contador de histórias, misturadas a ficções e memórias, que o artista sempre gosta de contar. Um legítimo professor da história da arte de Santa Catarina, do Brasil e o que se pode debater sobre arte pelo mundo, em tardes agradáveis e divertidas. Sempre deixou claro para mim que se tivesse um grande espaço para armazenar suas obras estaria fazendo apenas esculturas. (Será?). Em nosso último encontro, antes do fechamento deste texto, eu perguntei sobre suas novas obras na Galeria Helena Fretta⁷:

- Fernando, este azul é o azul Yves Klein?

- Não, Luciana, este é o azul Roberto Carlos!

A ironia e o desvio sempre foram parte da discussão de seus processos. Chegamos ao final da pesquisa sem saber onde colocar suas referências: se seriam nas notas de rodapé, no início do texto ou no final. Em nossas conversas⁸, o artista disse que nunca vai com ideia pronta para a tela, sempre a conduz antes em cadernos de anotações e outros estudos em derivas. Com base nisso, poderíamos pensar que suas obras sejam várias versões do mesmo tema ou apostas de uma infinidade de referências sobrepostas? O que seria previsto nas entranhas das configurações formais e pictóricas das suas imagens e o que está oculto nos títulos e assuntos das conversas e entrevistas? Aquilo que se mostra é o que não aparece?

Sobre as referências utilizadas, em alguns momentos foram fruto dessas conversas que tivemos⁹, em outros mantive um distanciamento e fiz minhas próprias conexões. Nesse entendimento o processo da pesquisa se deu através de questionamentos a partir de quatro obras do artista que se expandiram para conexões de obras de outros artistas e entre as próprias fases do artista em diversos momentos distintos. Obras que se encontram em acervos públicos, que são fundamentais para compreender seu processo: *A ninfa e o palácio*, 2011, Coleção Museu de Arte de Joinville; *O Astronauta*, 2012, Coleção Museu de Arte de Santa Catarina; *Vieram então muitas aves saudar*, 2015, Coleção do acervo Instituto Itaú Cultural São Paulo, e *Guardião da fala II*, 2015, Coleção do acervo Museu de Arte do Rio.

As obras de Fernando Lindote sugerem um embaralhar dos tempos, não é uma maneira cronológica de ponderar a história da arte. Invocam assim um tempo intempestivo e embaralhado. Por sua vez, as leituras de autores serviram como instrumento na possibilidade de ampliar reflexões criando um campo de pensamento daquilo que jamais se deixa apreender

⁷ Helena Fretta Galeria de Arte é a mais importante de Florianópolis, com mais de trinta anos de atuação. Representa os artistas catarinenses e movimenta discussões sobre arte além da universidade. Fernando Lindote é o artista com obra de maior valor na galeria.

⁸Depoimento do artista no período preparatório deste texto.

⁹ Optei por escrever a introdução na primeira pessoa do singular e o restante da tese na primeira pessoa do plural pela compreensão de que, a partir daquele tempo longo de conversas, meus pensamentos se contaminaram pelos de Fernando Lindote.

e não passa de uma possível ficção. Esse é o pensar o lugar da história da arte como atlas em movimento, em desterritorializações e reterritorializações. Um desdobramento teórico pelo retorno, implicações e inquietações contidas dentro das obras e relações num tempo anacrônico. As possíveis combinações serviram de partida para uma observação detalhada em que cada possibilidade de caminho gerou cintilações e reverberações em camadas. Uma constelação de possibilidades de lugares em deslizamentos e conexões problematizando o arsenal pictórico da obra do artista.

Com o intuito de orientar o leitor, dividimos a trajetória do artista em quatro fases: a primeira com experimentos diversos, materiais de tecidos, performances em telas (Figura 134), como *Teatro privado*, 1999 (Figura 42); a segunda com obras mordidas ou dobradas em E.V.A.; a terceira com barbotina sobre parede (*Desenhos Antelo* (Figura 133), 2005; e a quarta fase, atual, com telas pintadas de maneira antropofágica (Figura 123). Entendo que essa divisão é meramente didática, apenas para facilitar um raciocínio sobre seu gesto, pois em todas essas fases o artista prosseguiu com todos os procedimentos e meios, como performances, esculturas, pinturas em tela, desenhos, *frames* e quadrinhos. A primeira metade da pesquisa (Capítulos 1 e 2) é uma aproximação da obra do artista com outros nacionais ou estrangeiros, enquanto na segunda (Capítulos 3 e 4) se focalizam as obras do próprio Fernando Lindote em diferentes fases sem ordem cronológica, com algumas imagens de outros artistas que não foram esmiuçadas no texto, apenas utilizadas em termos de raciocínio imagético.

No primeiro capítulo, a partir da obra *A ninfa e o palácio*, 2011, desenvolvi sobre a temporalidade da imagem através da noção de que ela pode incidir numa temporalidade fixa e frágil ao mesmo tempo através do entendimento da ninfa de Aby Warburg debatida por Giorgio Didi-Huberman e Giorgio Agamben. Nessa obra a imagem adquire uma movimentação de esfumaçados, abstratos e figurações que invocam a posição ambígua da imagem em relação ao tempo da memória. Sugere uma aparição ao mesmo tempo em que dá lugar ao encadeamento de tempos históricos diferentes e se desdobra nas obras do artista. O movimento da ninfa estaria nas discussões de pintura em que a resistência à possibilidade de repetir fragiliza a narrativa ao mesmo tempo em que a libera para uma assimilação que rodeia pensamentos.

No segundo capítulo, abordo a obra *O Astronauta*, 2012, onde sua configuração atua além de desenhos, pinturas, objetos deixando contaminar-se na relação com obras de outros artistas e de seu próprio repertório, desenvolvendo estratégias na fragilidade do tornar-se, devido ao excesso de possibilidades pictóricas. Desse modo, suas imagens estão no encadeamento veloz do conformar a possibilidade da imagem ao mesmo tempo em que reconfiguram em aparições. As noções do borboletear da mariposa visto por Didi-Huberman

como integridade da visão entre o ilusório e o tempo em suspenso permitiram aprofundar as questões da performance, e a autobiografia contida na obra de Fernando Lindote, assim como o movimento dos aspectos irônicos de suas intervenções.

No terceiro capítulo, a partir da obra *Vieram então muitas aves saudar*, 2015, assumi um olhar ao organismo de cores, manchas, grades e profundidades da pintura de Fernando Lindote. Enfatizei a questão da grade na pintura abstrata além da questão do colorido entendendo a cor amarela como organizadora do espaço pictórico. A partir dessa questão abordei o entendimento de que imagens da obra de Fernando Lindote ressoam pela falta, ao mesmo tempo que aproximam aquilo que aparentam. O parentesco da aparência no retrato entendido por Jean Luc Nancy contribuiu para abordar como as imagens do artista se fazem ressoar no mutismo enquanto se derivam em outras questões. E de como sua obra confronta a participação e a partilha naquilo que ela comunica, enquanto a orientação dos sentidos de constituições que entra em conformidade com a alteridade do processo pictórico e o espelhamento de partes que ajudam a compor o que se transforma.

No quarto capítulo, com a obra *Guardião da fala II*, 2015, refleti sobre fabricações de vazios e fissuras em circuitos que se produzem desejos, maquinações, conexões e novamente voltam a se produzir na obra de Fernando Lindote. Assim como no Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade¹⁰, seriam hospedagens de *roteiros* com pontos e mais *roteiros* e mais um *roteiro* ponto. O roteiro como possibilidade pictórica, Fernando Lindote consome de maneira antropofágica suas referências pictóricas e as repete. O extrínseco da fatura retorna à carência de assuntos, corpos e formulações que continuam a se reproduzir. Sua obra ativa a impossibilidade de acesso ao processo. Somos conduzidos por um organismo e a estriamentos pictóricos. Abordei a questão de hospedagem e de estrangeiro de Jacques Derrida a fim de elaborar costuras que desalojam essas propriedades.

No entendimento de arquivo como um pensamento em construção, Rosângela Cherem coloca o problema epistemológico da imagem no livro sobre *Artistas Contemporâneas na teoria e história da arte*: “Daí decorre a compreensão de que as imagens, muito antes de serem portadoras de história, são portadoras de memória. Interrogando a ideia de que nelas cabem apenas os enquadramentos cronológicos, reconhece seu poder de ultrapassar as molduras de uma época, permitindo novas configurações e proximidades empáticas.” (CHEREM, 2016, p. 10). Diante dessa partilha a autora considera o arquivo o lugar onde se encontra enunciados em constante atualização. Ponderando a concepção de arquivo como índice, arsenal movente

¹⁰ No *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade repete a palavra roteiros entre pontos finais: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.” (ANDRADE, 2017, p. 53).

essenciais para permitir gesto do artista, que se encontra nessas proximidades reordenadas entre coisas díspares demandando atravessamentos. “[...] o gesto artístico como um feito que, diferente do hábito consciente ou impremeditado, do movimento ordinário ou extraordinário, da intenção ou do estilo, precisa ser considerando como ato de produzir uma alteração e suspender o estabelecido.” (CHEREM, 2016, p. 16). O historiador nesse sentido reivindica o arquivo (arsenal discursivo sob suspeita) numa compreensão entre cintilações e sintomas. O gesto encontra o repertório de arquivos numa escapatória de desvios que produz vertiginosas equações, entre universo de diferentes repertórios e atravessamentos. Minha pesquisa partiu dessas relações entre gesto e arquivo da obra de Fernando Lindote para ressaltar e formular um pensamento em construção.

A noção operatória dessa reflexão parte da própria obra como aparência visual que não fica apenas sob forma, mas a leva adiante num movimento de perguntas que procuram entender seu funcionamento interno e suas possíveis conexões. A visibilidade da obra de Fernando Lindote aborda enquanto parte de um universo singular que permite pensamentos que são ligadas à inteligibilidade pictórica ao mesmo tempo em que dispõe para além do problema figural ou da superfície. A obra de Fernando Lindote sugere uma redobra que é portadora da diferença e do sentido no desvio. Yves-Alan Bois (2009) entende que a vontade de levar a pintura a sério não é apenas uma maneira de entender a forma além da teoria (como mera ilustração), mas como um modelo teórico de si mesmo. Ou seja, entende o formalismo não como jogo de formas sucessivas, mas como um possível campo de história da arte que perturba o estado das coisas, levando não apenas à interpretação, mas também a camadas de significação, uma estrutura que permite desejo de articulações possíveis além do conteúdo intrínseco. Assim, apresenta na introdução do livro *Pintura como Modelo* cujo título *Resistir à chantagem*, isso é, ir além do formalismo no discurso do campo de conhecimento da teoria/antiteoria, permite um terreno sobre o qual a investigação meticulosa da materialidade do objeto seja um conglomerado de ferramentas para ir além da construção em si.

Fernando Lindote opera nesse sentido numa espécie de canibalismo de referências de diferentes períodos da história da arte (da arte barroca, do modernismo brasileiro, da *pop art* ao surrealismo) sem hierarquias, produzindo ocultamentos e deslizos. Definir ou identificar as referências do artista é justamente o ponto crucial do texto: seu procedimento funciona sempre de maneira a despistar e embaralhar aquele que estuda sua obra. Tivemos a impressão de chegar, apenas por aproximações. Ao longo desta pesquisa, desenvolve-se um esforço para nos aproximarmos de suas obras. É a partir do meu olhar como artista que, na pesquisa pintura, proponho um olhar minucioso para dentro da fatura da obra, relacionando as obras de Fernando

Lindote com outros artistas nacionais ou internacionais escolhidos por aproximações empáticas visuais, podendo ou não estar no repertório direto das referências do artista. Uma constelação de possibilidades de desterritorializações de lugares comuns em deslizamentos e conexões de pensamentos que poderiam estar abrindo espaços, em ondas gradientes de interrogações.

CAPÍTULO 1 DESDOBRAR E ENCOBRIR

1.1 ENTRE A FUMAÇA E O VAPOR



Figura 1. *A Ninfa e o palácio*, acrílica sobre tela, 170 x 130 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Museu de Arte de Joinville (SC). Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2009. Fotografia: Karina Zen, 2011.

Parte de um conjunto de dez obras, a pintura azul (Figura1) que compõe *A Ninfa e o palácio*¹¹ encontra-se no Acervo do Museu de Arte de Joinville. A composição das obras e o título sugerem fragmentos que possibilitam inventar uma narrativa. Entretanto, a primeira dessas narrativas parte do imaginário ficcional de Fernando Lindote¹², na proposição de um

¹¹ Em 2011, o Museu de Arte de Joinville recebe a obra *A Ninfa e o palácio*, por meio do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça Minc/Funarte 2009. Essa obra é que vai servir de referência para gerir elementos na participação do artista Fernando Lindote na 29ª Bienal de São Paulo. Com a obra *Cosmorelief* uma instalação com referência à obra de Marcel Duchamp em que figuras são atravessadas por linhas e manchas opacas, permitindo ver o fundo.

¹² Em entrevista na Galeria Nara Roesler, na exposição individual *Desenhos Antelo* (2008), Fernando Lindote aborda seu procedimento. “Tinha três folhas em branco assinadas pelo Raul Antelo (teórico da literatura pesquisa sobre Marcel Duchamp e Maria Martins) e resolve fazer desenhos nele:

“[...] era uma estratégia de pensar politicamente o circuito de arte, mudar a inserção das coisas, de uma determinada maneira, entrar com uma informação num determinado circuito, pensando a informação desse circuito, e a informação que estou trazendo. [...] apropriação do nome do Raul Antelo e outras que o trabalho tem. [...] quando trago a assinatura dele no trabalho, me aproprio do personagem dele. [...] São desenhos máquinas que são pinturas, tem um aspecto inacabado, óleo sobre tela, alguma maneira de tratar algumas áreas que é mais da pintura. [...] elas têm algo de desenho de esquema. [...] Não consigo fazer o trabalho pleno na sua linguagem, quando consigo, acho que o trabalho não está pronto. Isso quer dizer: se eu faço uma escultura, se ela funciona enquanto escultura, eu fico incomodado. Quando eu consigo atrapalhar esse funcionamento dela como escultura e ela fica, menos que escultura, ou mais que escultura. Menos que escultura em termos de volume, ou se ela fica tão aberta para o espaço que vira uma instalação, aí reconheço meu trabalho. (LINDOTE, 2008, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZN175eZy8T0>).

repertório heterogêneo que ocupa chão e parede do museu propondo uma disposição onde o encadeamento ocorre por conexões de elementos díspares. Fazem parte do conjunto: quatro objetos em massa plástica e alumínio fundido (de chão); um objeto de parede em alumínio fundido, outro em E.V.A.¹³ mordido em azul (sai da parede); uma fotografia do Palácio Salvo se esmaecendo; um desenho com linhas soltas no fundo laranja plano e chapado (a cópia da imagem da obra de Lygia Clarck (*Trepante*) que está no acervo do MAJ realizada com fita retirada); uma pintura de avião em pleno voo com nuvens rosas e desenhos de folhas muito detalhadas no fundo branco. Especificamente a obra azul, de 2011, sobre a qual vamos nos aprofundar, aponta para possíveis entendimentos sem uma narrativa linear, na sustentação de um organismo onde as partes vivem independentes, enquanto se apóiam na sobrevivência de outros seres. Ponderá-la em separado não diminui sua potência; no entanto, o que a fundamenta são suas conexões internas que se dispõem a outras obras do artista, até mesmo com o que vai produzir *a posteriori*.

Foram realizadas para o Prêmio Marcantonio Vilaça e doadas ao Museu de Arte de Joinville. Seu plano de montagem é fixo, deve-se seguir o projeto e expor todas as obras juntas. São parte de uma obra composta, embora não seja uma instalação¹⁴. Devem ser vistas como elementos independentes, em que o espectador pode fazer sua própria narrativa, apesar de esvaziadas de sentidos lógicos. São apenas massas corpóreas de um repertório heterogêneo relacionadas pelo conjunto. Restringem-se a indicar caminhos possíveis, encadeando uma vontade de significá-las além da própria indicação do título. Todos esses procedimentos de fatura encontram-se nas outras obras, no interior da pintura azul (Figura 1), expressos diante de uma nuance planar e sustentadas pelo ar que a compõe. Essa atmosfera flutuante entre as imagens ocorre no espaço possível do retângulo 170 cm x 130 cm, atravessa a fisicalidade da composição e repete-se dentro das formas como um espelho à frente de outro pendendo ao infinito.

A princípio, na pintura azul, o desenho é a base de tudo, organiza o espaço pictórico e determina as funções de como irá funcionar. Porém, o azul celeste que a sustenta multiplica-se em tonalidades para o claro e para o escuro. Poderíamos destacar o branco como protagonista da cena; contudo, especificar o personagem principal discrimina aquilo que aparenta não ter tanta importância e que, na realidade, é também sujeito de uma fala. Em se tratando de um conjunto, o que está dentro ou fora da tela existe para que a outra parte possa funcionar. As

¹³ “A sigla E.V.A. significa um processo de alta tecnologia que mistura Etil, Vinil e Acetato (E.V.A.), que resulta em placas emborrachadas.”(EUREKA, 2016, p. 1).

¹⁴ Depoimento do artista durante o período da pesquisa (2018-2022)

manchas azuis permanecem graças ao traço preciso da figura máquina que está ao fundo, enquanto os outros órgãos modificam-se; dependendo do ponto de vista do olhar, apontam para possíveis volumes aprisionados no plano.

Há uma escuta entre esses elementos e procedimentos. Uma escuta do espaço pictórico, escuta de outros momentos do artista, e de uma insinuação de que algo irá acontecer. Toda essa tela azul encontra-se na iminência de ser um outro ou ela mesma. O desenho quase se torna pintura e a pintura quase se torna desenho. As formas em azul escuro estão entre um órgão interno humano (pulmão ou coração) e flor (ou qualquer outro elemento do mundo vegetal). As figuras caminham para uma abstração, afirmando-se concomitantemente como organicidades vivas e pulsantes. Tudo ali sobra e falta ao mesmo tempo. Essa suspensão dos limites entre linguagens, categorias e conceitos faz parte da trajetória do artista. Lidamos sempre com restos de alguma coisa que poderia ser, com a sobra ou os sinais. No vídeo do 6º Prêmio Marcantonio Vilaça CNI Sesi SENAI, Fernando Lindote comenta sobre seu processo:

Existe uma noção ou modo de olhar para pintura que é considerar que na pintura o corpo do pintor está sempre presente. Esta participação do corpo no meu trabalho, na verdade, é mais uma regulação de ênfase, quando eu mordo borracha, lambo a parede com tinta acrílica. O espaço da pintura para mim acaba sendo o lugar da troca entre repertórios. E isso quer dizer uma troca em muitos níveis. Eu posso usar uma técnica de representação contra aquilo para qual essa técnica foi desenvolvida. Cada vez eu tenho menos hierarquia dentro do meu modo de olhar para tradição, o que me interessa e o que aquilo me desperta. Eu não conseguiria fazer um trabalho, me mover para realizar alguma coisa se não estivesse envolvido emocionalmente com aquilo. Eu acho que ninguém fica muito tempo fazendo algo em artes visuais, se no fundo não tiver essa relação. Uma relação de vida precisa disso, eu preciso fazer o trabalho para estar no mundo, se não é de enlouquecer. (LINDOTE, 2017, vídeo).

A elaboração do artista parte de uma prática que articula códigos pictóricos ou de qualquer outro meio. Nesse sentido, na pintura azul (Figura 1), a fumaça nunca está sozinha, sempre está acompanhada de algo que a causou, dispõe do plano retangular solto por bordas brancas, reforçando sua característica planar. É tão plana, que se solta no espaço do azul em suas nuances. Nesse espaço que está preso ao retângulo, formas sobrevoam e perdem-se numa suspensão etérea. A princípio, apenas os azuis demarcam-se em tonalidades marcantes entre o branco e o azul mais forte. São figuras que apresentam conexões tubulares, algumas interligadas e outras soltas: o que as liga são as manchas orgânicas que nos lembram órgãos internos.

O que provoca toda essa fumaça no céu azul é a mão do artista, com seu gesto solto e sua pincelada especificamente pensada. Aquilo que se desprende provém de um traço muito preciso. As quatro formas de azuis mais escuros insinuem uma vida que pode desenvolver-se. O início de uma planta, um pequeno ser humano sem membros ou um tipo de órgão vital. Eles

pulsam e soltam vapores brancos com leve inclinação oblíqua, demonstrando que há verticalidade, gravidade e peso. Porém, tudo é mole e fluido.

No canto direito uma estrutura se projeta para o exterior, como base nas esculturas que o artista realiza em E.V.A.¹⁵. Essas obras são constituídas de camadas finas de E.V.A. branco mordidas que, sobrepostas, criam montes que pendem para um tubo fino se apagando. Sua configuração é próxima das imagens que estão no canto esquerdo da pintura; no tom azul mais escuro desce, querendo sair pela lateral. Com duas formas arredondadas, que lembram as orelhas do Topo Gigio, figura referência da obra do artista¹⁶. A orelha inferior mostra toda sua estrutura interna com vazios e ramificações nervosas, da qual sai uma estrutura capilar que se desmancha na repetição da bolha, rarefazendo-se numa mancha mais suave também ovalada. Por cima, uma retícula forma o novo quadro que demarca a orelha superior mais escura, onde há orifícios, e, apesar de estar enquadrada, a mancha quer sair pela lateral.

Nessa retícula do canto superior esquerdo, um tubo jorra para baixo uma mancha branca com fibras longitudinais pendendo para o centro do quadro. Uma parte dela sobe e se encosta ao retângulo de azul médio. Nada é chapado (cor lisa sem vestígio), são camadas leves e transparentes. Esse quadrado abre-se na parte inferior para um novo volume, tem massa de cor um pouco fechada. Na forma acoplada, uma linha diagonal e uma base redonda formam um bico de onde sai outra baba branca em jato. A ela prendem-se duas gomas azuis fortes como duas cabeças com pescoços alongados, sem rosto.

Como no sonho, as imagens sugerem significados e expressões que se perdem na descrição: aquilo que parecia ter uma forma muito conhecida, ao tentar reconhecê-la, se esvai. O reconhecido torna-se uma sombra invertida, em sua dimensão cromática que é afetada pelo oposto: ao invés de ser escura, a sombra clareia, tem um suporte sinestésico de desejo de formar-se. A fumaça sai de onde há calor, diferença de temperatura, segue para a atmosfera, dobrando-se, torcendo-se em curvas suaves que, em alguns momentos, estão mais densos, em outros se

¹⁵ Entre 1994 e 2000, Fernando Lindote criou uma série de esculturas em que mordida, raspava e cortava o E.V.A. formando esculturas orgânicas modulares que tinham como diretriz se apoiar no plano da parede, ao mesmo tempo em que eram inconstantes e pendiam para um desfazer-se. Depoimento do artista durante o período preparatório deste texto, em março de 2020. Na revista online *Interative*, em 2008, o artista comenta sobre esta sua ação. “Como o estilete não deu o resultado que eu esperava, para o que eu queria fazer, eu tentei fazer com a mão. Como também não funcionou, eu mordi. O uso do corpo veio como um instrumento específico, tão específico como pincel ou espátula. É um instrumento que eu achava mais adequado. [...] nos primeiros trabalhos; o procedimento vale tanto quanto a imagem. [...] eu achava: esse é o corpo cor do Oiticica. [...] eu invento figuras nessas esculturas [...] e para isso eu tinha que morder.” (LINDOTE In: INTERARTIVE, 2014).

¹⁶ Fernando Lindote coleciona Topo Gigios (Figura A2). Uma dessas coleções que possuía na infância era de borracha nas cores amarela, laranja e rosa. Em suas lembranças, esses objetos colocados contra o sol produziam cores translúcidas muito vivas e atraentes ao olhar. As cores fazem parte de sua própria paleta, além de serem referências da *pop art*. Depoimento do artista durante o período preparatório deste texto em março de 2020.

disseminam. Diferente do vapor, que é ainda mais rarefeito. A pintura de Fernando Lindote está entre o vapor e a fumaça: as camadas de aguadas em tinta acrílica, muitas vezes, sobrepostas, criam volumes, que não são estáticos, estão torcendo-se, curvando-se e desfazendo-se o tempo inteiro. Quando contidos numa estrutura reticular, ou plano do quadro da pintura, esses momentos de escapadas da forma movimentam-se, espiralam em detalhes mínimos que, movidos pela pouca densidade, dão a suavidade da curva, no limite entre ocupar um lugar ou apenas passar por ali.

Podemos considerar uma pintura abstrata com figurações não definidas. A massa principal encontra-se no centro do quadro, onde há mais volume pictórico. O azul escuro nas três formas orgânicas centrais projeta-se para frente como se elas quisessem descolar-se do restante. Na imagem azul escuro superior, uma espécie de corpo sem membros dobra a cabeça para baixo, podendo também ser uma flor que se fecha ao anoitecer. Possui a dimensão aproximada do que está logo abaixo, à direita, sugerindo uma união das partes anteriores com azul profundo na base, identificando o peso da gravidade.

Esse corpo azul sem membros (bem no centro da tela) conecta-se com a massa única por um tubo ou conexão tubular mole. Porém, um branco sutil vaporoso e uma diagonal branca bem fina impedem essa visualização. O corpo azul escuro inferior da direita sugere outro corpo sem membros, a sua base um arredondado pontiagudo, com o adensamento do azul. Pode ser também um pedaço de carne que está preso no açougue dentro de uma câmara frigorífica. Expele um jato de branco, como um rabo de cavalo, e no lado esquerdo, a figura que parece estar de perfil desdobra-se numa sombra repetida, bem na sua base, apesar de não ser a mesma da imagem à frente.

Segue, então, uma conexão com a terceira forma, que está dividida em duas partes. A que faz a transição com a forma anterior possui cavidades, pequenas ligações tubulares e um orifício de onde sai uma espécie de escorrimento. Uma espécie de artéria como a do coração humano e outras conexões articulares com aspecto de fibra muscular. Abaixo dela um orifício como um olho que visualiza o branco à sua frente. Essa massa conecta-se diretamente com o corpo azul escuro inferior da esquerda: uma cabeça com pescoço alongado, sem nariz, sem boca, sem orelhas. Está no tom azul bem profundo em relação aos demais (o mesmo da base da figura da direita). Sugere uma vista de perfil e de frente da mesma cabeça. Segue em continuidade das formas anteriores, porém numa escala bem menor.

O branco com aspecto de fibra muscular encontra-se espalhado por toda a composição. As nuances de fibra etérea se alternam entre formas longitudinais que pendem para baixo, e outras como sopros da cor. O branco central especificamente finaliza com o disforme que se

rarefaz. Uma espécie de tecido leve esvoaçante. Está conectado com o branco que vem do canto superior esquerdo. Parecem fantasmas transparentes esbranquiçados que se escondem ao mesmo tempo em que se mostram. As imagens brancas do lado superior entrelaçam-se como plantas epífitas, vivem em harmonia e colaboração com os azuis. Tudo se sustenta na atmosfera celeste ou aquática. No entanto, como estamos sugerindo um espaço entre fumaça e vapor, acreditamos que todo esse oxigênio que está contido no quadro ocorre pela combustão da máquina (azul médio) que está ao fundo e começa a funcionar. Ela que gera a desinfecção dos corpos desfeitos e permite a disseminação contínua dos elementos.

Os azuis são limpos, higienizados e esfumaçados em brancos. No canto direito superior, a forma que se abre em azul assemelha-se às esculturas¹⁷ em E.V.A., do próprio artista, demonstrando uma solidão implacável diante de todo o funcionamento vaporoso. Olha para o fundo do quadro, permite que seu pescoço seja uma prolongação infinita e deixa passar ao longe esse movimento etéreo. Pode estar mesmo procurando de onde surge a iluminação de toda a pintura. Ou até mesmo, se algum tipo de azul irá surgir ao fundo. A profundidade dá-se pelas nuances de esbranquiçados que estão presentes e justificados em toda a composição.

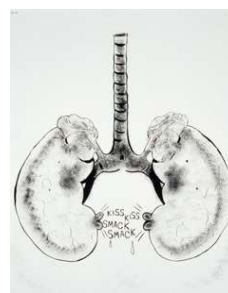


Figura 2 . *Ouro Preto*, óleo sobre tela, 40.1 x 50.1 cm.

Fonte: GUIGNARD, Alberto da Veiga. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 1951.

Figura 1. *A ninfa e o palácio*, acrílica sobre tela, 170 x 130 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do Museu de Arte de Joinville. Fotografia: Karina Zen, 2011.

Figura 3. *Kissing Kidneys*. acrílica sobre papel, 102.2 x 81.3 cm.

Fonte: KELLEY, Mike. Coleção da Mike Kelley Foundation for the arts. 1989.

¹⁷ No livro *Construtores das Artes Visuais* (30 artistas de Santa Catarina em 160 anos de expressão), encontramos imagens das esculturas em E.V.A., várias informações sobre início de sua consolidação como artista: a primeira mostra é uma coletiva em 1977, em 1985 Prêmio Pirelli no Salão de Pintura Jovem no MASP e a Exposição Perspectiva Catarinense, exibida em Florianópolis, São Paulo e Brasília. Desde 1988 expõe com regularidade nas principais cidades do Brasil. Nas fotos do catálogo a escultura de 2003, *Do outro lado, ainda mais* aparecem com detalhes os discos de E.V.A. mordidos sobrepostos numa estrutura em forma de arco repleta de pontas. (Figura A17). No texto sobre o artista, a relação entre o que é convencional e o que se repete nas estruturas E.V.A., importância da Bolsa Vitae (2000) e a busca de um vocabulário em soluções conceituais (nas obras *Desenhos Antelo*, 2005 – em andamento). No texto de João Evangelista de Andrade Filho, aborda a influência do neoexpressionismo alemão, *Land Art*, trabalho das oficinas do MASC, a direção de Harry Laus do MASC, e indica como essas condições da problemática dos anos 1980-1990 aparecem nas obras dos artistas: Fernando Lindote (como artista e curador), Carlos Asp, Antonio Vargas, Clara Fernandes, Neno Brazil, Loro, Ricardo Kolb, Charles Narloch entre outros. (MATTOS, 2007).

Os desdobramentos entre a fumaça e o vapor, a indistinção de movimentos vaporosos, todos esses deslocamentos descritos acima engendram uma atmosfera especular do que persiste em existir na obra do artista. Observamos na obra de Alberto da Veiga Guignard o mesmo movimento esfumaçado das paisagens ondulantes que encontramos na obra de Fernando Lindote. As nuances dos tons esbranquiçados são como um pequeno fragmento das montanhas sobre o qual paira o vapor. Ao mesmo tempo, as torções das formas são como na pintura de Mike Kelley (Figura 3), tendendo ao a um esboço de partes internas do corpo. Na tela azul, as linhas soltas estão avolumando-se em manchas soltas no espaço, seguindo um padrão de pincelada de construção de Alberto da Veiga Guignard e formas de Mike Kelley.

Considerando que o artista incorpora a linguagem do outro para construir seu repertório pictórico, esse movimento acontece por desdobramento¹⁸. Não são as imagens que podem metamorfosear-se, mas o somatório desses registros na memória do artista que implica um figurar e ao mesmo tempo se desfazer. Nessa ideia de composição indiscernível em deslocamento poderíamos considerar como a dança de possíveis ninfas que encontramos na obra do artista. No movimento incessante entre olhar para estratégia de outro artista e incorporar a sua obra em outro movimento pictórico¹⁹. O sentido da ninfa está na obra ao figurar-se como intangibilidade da figura em movimento, ou entre o estado de pesadelo e fábula, referência ou disponibilidade, conceito e desfazimento.

1.2 A DANÇA DA MÁQUINA

Poderíamos mencionar que esses amalgamados de figuras esfumaçadas em tons azuis e brancos da tela em questão (Figura 1), opõem-se aos *objetos específicos*²⁰ de Donald Judd. No diálogo em oposição completa, mostram toda suavidade, subjetividade da pincelada, expõem conexões e ponderam sua respiração. Donald Judd incorpora o ar atmosférico, o espaço entre suas partes numa limpeza que elimina germes e bactérias, formando módulos no laboratório de Pasteur.

¹⁸ Nas conversas que tivemos durante o período da pesquisa Fernando Lindote comenta sobre esses artistas, mas não como uma influência direta em sua obra.

¹⁹ O critério das escolhas das obras para dialogar com artista Fernando Lindote é fruto das conversas que tivemos durante o período da pesquisa (2018-2022). Elas foram conhecidas presencialmente em exposições do artista no atelier e dos demais por meio de viagens de estudo, livros e internet.

²⁰ Ao explicar os “novos” objetos tridimensionais, para Donald Judd o principal defeito da pintura seja o plano retangular contra o plano da parede. Esse retângulo é a forma total e determina o arranjo do que está dentro ou fora dele. Nesse sentido nas pinturas de Jackson Pollock, Mark Rothko, Still e Newman o retângulo é enfatizado. No objeto específico, as três dimensões não estão estabelecidas a priori. Seriam as três dimensões do espaço real que eliminam o ilusionismo. (JUDD, *In*: FERREIRA, COTRIM, 2006).

Fernando Lindote convida todos os seres ínfimos para uma narrativa vaporosa, amplia implicações cromáticas e narra sobre a contaminação dos seres. Se os brancos da tela azul são os azuis desinfetados, ao mesmo tempo opostos aos *objetos específicos* limpos, sem gestos de Donald Judd, retomamos a circularidade da contaminação, ou da dança da ninfa. Ou seja, o meio em que sobrevivem os seres de Fernando Lindote é contaminado com sua fatura e é a oposição da modulação espacial de Donald Judd. Na tela azul as formas se repetem dentro do próprio plano, não no espaço envolvente, mas elas têm uma característica de se espelharem em si mesmas.

O movimento é circular, demonstrando que, ao se recontaminar com suas próprias figuras já conhecidas, Fernando Lindote opõe-se a artistas como Donald Judd pelo seu aspecto físico. Um organismo continua no outro, o azul para o branco e para o céu rarefeito. Enquanto o ar de Donald Judd funciona como elemento compositivo, o ar em Fernando Lindote apresenta-se como propulsor do movimento planar.



Figura 4. *Sem título*, cobre, esmalte e alumínio, 91.6 x 155.5 x 178.2 cm.

Fonte: JUDD, Donald. Coleção Tate Museum. 1972.

Figura 5. *Trampero*, E. V. A. mordido, dimensões variáveis.

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. Fotografia: Karina Zen, 2002.

Figura 6. *Sem título (máquina seca)*, saliva e argila modelada sobre papel, 45 x 50 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2012. Fotografia: Fabiana Wielewicz, 2006.

Figura 7. *O Grande vidro (La mariée mise à nu par ses célibataires, même)*, óleo, verniz, folha de chumbo e pó sobre dois painéis de vidro, 272.5 x 175.8 cm.

Fonte: DUCHAMP, Marcel. Coleção Museu de Arte da Filadélfia. 1915-1923.

Figura 8. *Shell-Flowers*, óleo sobre tela, 100 x 80 cm.

Fonte: ERNST, Max. 1929.

Por se tratar de módulos heterogêneos (são dez obras entre fotografias, objetos e desenhos), a montagem da exposição *A Ninfa e o Palácio* pertence ao projeto específico determinado pelo artista. As dez obras que a compõem fazem parte de uma história sem narrativa, deixando o vazio para o espectador. Os objetos de Donald Judd (Figura 4) escancaram a impessoalidade, são repetidos de forma modular, incorporam o espaço e dizem ser o que são. A obra de Fernando Lindote diz ser o que não é. Demonstra caminhos de narrativas impossíveis, imprime os gestos das pinceladas, do desenho detalhado, da cor e da forma expandida para desviar de tudo que possa aprisioná-la. Assim como os objetos de Donald Judd, não é possível

fazer narrativas: é o que é. Porém, ao induzir o espectador a estar numa exposição coletiva²¹ de diversos artistas, Fernando Lindote joga através do baralho onde as cartas, apesar de marcadas, estão todas repetidas. A repetição do estranhamento, da linguagem e do repertório.

Na tela azul (Figura 1), o ar em forma de fumaça e vapor faz a máquina²² funcionar no ritmo suave que pode até mesmo estabilizar-se em alguns momentos. Mas os azuis profundos empurram com seus tentáculos o deslocamento da máquina ao fundo, solta uma mancha em jato. Se em seus trabalhos anteriores o artista mastiga o E.V.A. (Figura 5) e apresenta algumas lambidas em magenta; na pintura em questão segue o mesmo movimento corporal, no gesto da pincelada, que afina em alguns filamentos obscuros e projeta-se para fora em tubos de conexões em jatos com a presença do ar. A superfície plana abre-se e incorpora o oxigênio daquele que passa à sua frente para poder manter sua vaporização constante. É nessa máquina, que está ao fundo da figura azul mais aberto com tubos, que se conectam e se fecham as comunicações internas. Liga-se à máquina da direita numa escala um pouco menor, dividindo a pintura em duas partes. A inferior com os personagens ativos e atentos, e a superior com a figura que olha para trás, mostrando que é uma pintura e tem ar.

As máquinas Duchampianas são referência para o artista Fernando Lindote, assim como as máquinas de Francis Picabia²³ e de outros artistas surrealistas ou dadaístas. Está em jogo um funcionamento por estruturas principais e conexões tubulares que se ligam em devaneios da forma. Uma racionalidade possível de funcionamento da pintura que, na realidade, é superfície, está delimitada por uma retícula que se repete nas estruturas tubulares. O andamento da máquina demonstra uma provocadora interrupção dos gestos suaves, circulares e macios. Ela demonstra uma precisão e uma mecânica de funcionamento quase científicas, retira o gesto singular de fumaça, o apagamento das formas, num valor de concretude que executa pelo absurdo. Todas as anatomias desejosas, vísceras em azul escuro se equilibram através da máquina. É como se esse plano azul reticular estivesse feito em vidro, o olhar pudesse atravessar, e se aprofundar na opacidade da pintura. É possível atravessá-la pela imagem do objeto em E.V.A. no canto direito, que está demonstrando esse caminho, olhando para trás da tela. Todo esse ar composto na atmosfera pictórica e o funcionamento da máquina já foram

²¹ Fernando Lindote justifica os diferentes meios de produção como se fosse a produção de diversos artistas. Depoimento do artista durante o período preparatório deste texto em março de 2020.

²² Para o artista, a ideia de máquina funciona como um indicativo do momento histórico anterior a um tipo de trabalho em que a força conceitual está na nominação daquilo que é arte. Principalmente após Marcel Duchamp. Depoimento do artista durante o período preparatório deste texto em março de 2020.

²³ Francis Picabia (1879-1953), artista francês com obras que enfatizam aspirações cubistas, surrealistas e dadaístas. Possui uma profusão de máquinas com peças antropomórficas que se aproximam de simbolismos mecânicos, incitando uma ideia de movimento em engrenagens coloridas.

realizados em outras fases do artista. Em *Máquina Seca* (Figura 6) aparece o desenho dessas mesmas estruturas com barbotina e barro diretamente sobre parede ou papel. Poderíamos associá-los ao funcionamento de *O Grande Vidro* (Figura 7), de Marcel Duchamp. Em termos de definição, destacamos algumas insinuações sobre essa obra, no comentário de Hugo Petruschansky:

Controverso e absurdo, o tema do hilariante quadro é o amor e o erotismo. Um sistema complexo, mas não uma obra fechada, e sim aberta a múltiplos questionamentos. Segundo a análise filosófico-matemática, enquanto a imagem dos celibatários é regida pela perspectiva geométrica, a Noiva “é uma projeção congelada da quarta dimensão.” Ela jaz, desejosa, num mundo além do espaço-tempo, onde tudo se inverte de dentro para fora. Se uma sombra é uma projeção bidimensional de um objeto tridimensional, então a quarta dimensão pode ser também incluída em três dimensões. A obra é o procedimento dessa realidade, um lugar ao mundo das ideias platônico, o *topos uranos* que podemos vislumbrar. “*O grande vidro* seria a projeção “retardada”, a cópia diferida e diferente de um original inacessível. (PETRUSCHANSKY, 2008, p. 44).

A obra (Figura 1) de Fernando Lindote não está numa superfície transparente, ao contrário: é opaca e conduz a uma profundidade. O objeto que está no canto superior direito se projeta para o fundo, volume que permite entender o método que o artista utiliza para representar o objeto tridimensional. No caso, refere-se à série em que morde o E.V.A. para construir objetos (Figura 5). É nesse tipo de volume em E.V.A. que encontramos a mesma modulação da figura que está situada no canto superior da tela azul²⁴.

A retirada do objeto da sua tridimensionalidade e a presentificação na tela bidimensional jogam com as dimensões possíveis. Fernando Lindote está utilizando o mesmo procedimento de “*O Grande Vidro*”, embora encontremos também seu próprio repertório (suas esculturas), que ele e representa no plano da pintura. A retícula de cor é um amontoado de conhecimentos da história da arte justificados e um colecionar de funcionamento de técnicas de pintura. Como um laboratório, em que se misturam elementos químicos para formar uma nova substância gerando o vapor ou a fumaça, desse modo faz a dança da sua ninfa, no movimento basculante de ir e voltar. Na tela azul, sugere uma vida que se acopla em seres que vivem em comunidade, um alimentando o outro. O tridimensional alimenta o bidimensional, a cor entra como um

²⁴ Na Exposição *1971- A Cisão da superfície*, 2012, no Centro Cultural Banco do Brasil. No texto sobre a exposição em que o próprio Fernando Lindote escreveu no folder, reflexões soltas em vários tipos de fontes como se fossem colagem de pensamentos entre essas informações: plano modernista e autonomia de cada parte, exclusão das partes; variedades que vem do plano entre marca, representações em que parte do plano e volta para ele, Torres Garcia, Walt Disney e Renato Canini, música Debaixo dos caracóis que tocava na rádio entre outras informações (Figura A12). Assim como *O Museu imaginário* (1947) de André Malraux (1901-1976), as obras de Fernando Lindote elevam ao incompleto os modos de ver num chamamento do sistema que organizam em fluxo infinito de imagens entre passado e presente em um conjunto de obras que faz parte de lembranças e memórias.

fungo, aparece na ocasião ideal para se alimentar, produzir os nutrientes que são a sobreposição de camadas aguadas opacas e translúcidas.

As máquinas de Marcel Duchamp destinam-se a uma ideia de funcionamento, além de trazer a terceira e a quarta dimensão ao quadro. As máquinas de Francis Picabia originalmente partiram da sua aproximação com o funcionamento da máquina impressa, na produção do jornal em que foi trabalhar. *A Máquina Seca* (Figura 6), de Fernando Lindote, está vazia de elementos mecânicos que fazem referência à tecnologia ou a funcionamentos de algo. Elas estão *secas*, produzindo um sentido dentro da sua própria trajetória. São elas que transformam os objetos tridimensionais em desenhos e depois em pintura. Elas também contam histórias e narrativas florestais, colam fita na tela, processam a teoria e os livros que o artista lê. *A Máquina seca* é o oposto de suas florestas úmidas, dá indicações de possíveis espaços que estão vazios de significado, desdobram-se sobre si mesma. A máquina que está ao fundo da pintura azul é o que produz o sonho das figuras orgânicas que estão à sua frente. Estão indicando que tudo ali não passa de um devaneio e projeção de imagens que podem desfazer-se. O conjunto trata de uma estrutura planar que se desfaz o tempo todo.

A massa branca da tela em questão está contaminada pela mancha escura, que seduz o olhar nos detalhes intravenosos. O absurdo da pintura viva que respira na pulsação da pincelada macia e vaporosa. Avessas ao chapado, as transparências que estão contidas na tela delineiam uma ideia de ectoplasma ou um fantasma revestido de entranhas. Ao sobrevoar o espaço cinético de funcionamento cromático, a paleta que está nas cores frias, gélidas, opõe-se ao calor gerado pela fumaça ou pelo vapor. Ao compará-la com uma pintura de Max Ernst²⁵ (Figura 8), podemos também observar esse desprendimento da forma em brancos que se soltam da massa pictórica como um fantasma soltando-se do corpo. O branco, que seria um limite em Max Ernst, desprende-se em forma viva que habita a pintura, traz a sombra à superfície soltando-se do fundo denso fechado. Dão leveza à forma da natureza e sugerem organismos celulares vistos num microscópio. É um desdobrar infinito, trata a superfície como um lugar cheio de ar atmosférico. Composições químicas que se alteram com a chegada do calor intenso das cores.

Na pintura azul (Figura 1), de Fernando Lindote, esse branco não encobre nada, apenas reproduz a movimentação sinuosa da composição. Assim como Max Ernst cria organismos vivos que dependem do ar para se suspender, deixar o fluxo da linha fluir numa movimentação sutil. Em ambos os quadros, o branco não é apenas marcação do limite da forma, mas sua multiplicação. O repetido que volta em adjacências do risco do erro. De onde vem a luz que

²⁵ Max Ernst, Alemanha, 1891-1976.

ilumina o quadro, se a massa branca é tão perturbadora e eficaz? É nessa atividade errática que os organismos criam corpos compostos e individualizam-se ao mesmo tempo. Na tela azul, o branco é também cor, movimenta-se em direções ascendentes, trabalha a serviço do seu contrário, desenhando situações espaciais dentro da superfície da pintura. Os traços, que são tão detalhados, tão misturados ao azul do fundo, caminham para o laboratório errático. O oposto do escuro traz o impenetrável sonho na lucidez de uma narrativa que nada diz, apenas retorna a ela mesma. Assim como na pintura de Max Ernst, o branco na tela de Fernando Lindote parte do conteúdo da forma para as bordas, reforçando uma textura minimizada do volume. Está saturado de micropartículas esponjosas e com aspecto de fibra. Numa espécie de sopro vital que aguarda o ponto de saturação para desfazer abstração geométrica, em oposição à organicidade no ato de expelir o volume detalhado. Emaranhado da natureza que ressalta apêndices e volumes reconhecíveis em processo de metamorfose.

Em *Shell-Flowers* (Figura 8), a estrutura circular e solta destaca as cavidades e intervalos, que ao se multiplicarem muitas vezes, encarnam uma matéria centrada em si mesma enquanto são expandidas. Já o branco na tela azul agarra-se nas linhas geométricas da máquina, enchem-se de ar, ou de líquido vital, ou de material de sonho (imagens misturadas e indefinidas), para se ramificarem na forma que se dobra para cima, finalizando em fumaça. Tecido mole e extremamente repleto de cavidades, seus intervalos são contrários a Max Ernst. Os organismos da tela azul são longilíneos, têm prolongamento acentuado escorrendo sobre a outra máquina num tom azul mais claro. Esse tecido fibroso esbranquiçado se transforma em bolhas de ar que, ao chegarem ao meio do quadro, ficam cada vez mais transparentes. Não são apenas deformações, mas um contínuo mole e misturado a tudo que está por trás. O azul do fundo encontra-se no tom médio, enquanto o e azul da máquina, num tom mais esbranquiçado. A massa amorfa branca assemelha-se a um cipó da floresta que perdeu seus contornos e, na pulsação da pincelada, criou espaços no seu interior. Essa fibra esbranquiçada se torce, se alonga e ao chegar à sua base cria uma espécie de corpo em formação. Enquanto Max Ernst utiliza o branco para conter suas partículas e ao mesmo tempo expandi-las, Fernando Lindote utiliza a lógica da subordinação dos brancos ao longilíneo. O branco pertence à fibra no momento que sugere aberturas em bolhas; em outros, solta vapor, cria seres com cabeça pendurada sem membros. O branco está subordinado ao desenho, ao espaço atmosférico da superfície, e, ao operar nesse sentido, se volatiliza em oxigênio e gás carbônico.

Apesar de independente, os módulos ou flores de Max Ernst se espiralam dentro do seu próprio eixo, convocando o centro para fora do círculo através do movimento esbranquiçado, enquanto o espiralar da fumaça branca na tela azul não convoca o centro, mas

o deslocar-se no espaço da tela. Vão se torcendo pelo escorrer, deslocam-se suavemente. Esse ato de abrir e fechar em curvas suaves vai formando as cavidades e a textura de fibra delgada. Outra diferença fundamental entre a pintura de Max Ernst e a de Fernando Lindote é a opacidade do fundo. Nas flores o fundo é denso e possui camadas de cores opacas que não permitem uma sensação de continuidade entre os módulos e a mancha vermelha e marrom. Na tela azul, as tonalidades se repetem entre os tons de azul, incorporando todo espaço ao seu redor, como se os brancos e organismos azul escuro estivessem num diálogo contínuo. O desenrolar das formas acontece por um desdobramento da pigmentação esfarelada. A mancha branca se rarifica no azul do fundo, perde seu aspecto de fumaça para se apresentar numa homogeneidade constante e equilibrada por todo o retângulo da pintura.

Comparando a obra de Fernando Lindote a outros artistas, entendemos que sua intenção de ninfa se propõe como composição do pensamento que atinge às vezes pelo contrário o modo de fazer do outro artista. Nem sempre a dança das imagens é incorporada como tal, mas no seu desvio. As imagens permitem uma dança do que é irrepetível, e assim o artista processa a ninfa por imagens que articula nos detalhes: aparecem como lampejos e sobrevivem por sua mutação constante.

1.3 DURAÇÃO DO MOVIMENTO PICTÓRICO



Figura 9. *Unlimited and Limited*, óleo sobre tela, 110 x 103 cm.

Fonte: BILL, Max. Coleção privada. 1947.

Figura 10. *Ascension (red)*, nuvem de fumaça vermelha, dimensões variáveis.

Fonte: ANISH, Kapoor. Museu Guggenheim, New York. 2007.

Figura 1. *A ninfa e o palácio*, acrílica sobre tela, 170 x 130 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do Museu de Arte de Joinville. Fotografia: Karina Zen, 2011.

Figura 11. *Azure Day*, óleo sobre tela, 63.0 x 81.2 cm.

Fonte: TANGUY, Yves. 1937.

Falamos de pintura, campo pictórico e fundo em alguns casos. Mas, nessa pintura de Max Bill (Figura 9), o fundo e a figura estão entrelaçados, de tal maneira que fundo é figura e renuncia à sua posição. Ao utilizar imagens como essa, vislumbramos aquilo que está ausente, presente e o tempo da pincelada que se dilacera. Na obra azul (Figura 1) encontramos o mesmo

recurso de camuflar o que está à frente e o que está ao fundo. Se retirarmos todos os órgãos minimamente detalhados, encontraremos a mesma metamorfose. O tempo de espalhar a tinta com pincel e deixar que essa pincelada vire fumaça ou vapor. Aquilo que é resto de pigmento está à espera do acontecimento de algo. Esse efeito gera uma sensação de imaterialidade, o oposto da forma absoluta. Como na obra “*Ascension*”, em que Anish Kapoor²⁶ (Figura 10) constrói uma coluna de fumaça que se esvai na verticalidade. Em Fernando Lindote, como nessas obras citadas, a transparência também causa uma desaceleração do tempo e faz alusão ao insubstancial e atômico. As leis da física reagem pela troca de tons, no caso de Max Bill, ou na obra *Ascension* para o céu em Anish Kapoor, e na corporificação do imensurável das organicidades nos azuis da tela de Fernando Lindote.

Todas essas imersões que fazem parte dos três artistas, cada um com sua particularidade, revelam o avesso. Corporificam o imaterial, fazem uma confusão entre aquilo que é visto pelo olho, pela mente ou pela mão. Estamos tratando sobre o reajuste do incerto que, na obra azul, *A Ninfa e palácio*, é sustentado pela máquina receptiva do azul médio. Comparar o plano da pintura com o da escultura não é possível, por ocuparem diferentes corporificações. O avesso de uma estrutura tridimensional não é o mesmo do biplanar. Entretanto, esses planos dialogam no oposto daquilo a que se referem quando se tornam forma sugerida. A fumaça, o vapor físico e a mancha pulverizada em cor delineiam curvas, operam nesse tornar-se, ao mesmo tempo, não possuem uma concretude física. Seja pela cor, seja pelo vapor, as duas obras acima (Figura 9, Figura 10) são regidas pela suavidade da atmosfera e compõem um diálogo com as nuvens de Caspar David Friedrich²⁷. Tudo é passagem e rarefeito. Em especial a obra de Fernando Lindote: além de operar nessa esfera do passageiro, traz consigo a definição das ínfimas nuances da dobra do corpo, no avesso, e mostra-se por inteiro ou através de partes moles e interconectadas.

Como no vídeo de Bill Viola (*The Quintet of the Astonished*, 2000), as imagens que parecem imóveis, depois de alguns segundos começam a mover-se imperceptivelmente. Uma extrema lentidão está dilatando-se em impressões simultâneas que geram sentimentos contraditórios entre o conhecido e o inesperado. A espera que gera uma tensão naquilo que está imóvel e ao mesmo tempo na transformação da própria imagem. No caso da obra de Fernando Lindote, essa espera está suavizada pela máquina que retém o tempo, inserção de formas orgânicas no sopro da tinta sendo cuspidada pelo orifício. A “*fantasmata*” como cita Giorgio Agamben, no livro *Ninfas*, Domenico da Piacenza, define seu conceito de pausa na dança.

²⁶Anish Kapoor, Índia, 1954.

²⁷Caspar David Friedrich, Alemanha, 1774-1840.

Digo a ti, que quer apreender o ofício, é necessário dançar por *fantasmata*, e nota que *fantasmata* é uma presteza corporal, que é movida com o entendimento da medida [...] parando de vez em quando como se tivesse visto a cabeça da medusa, como diz o poeta, isto é, uma vez feito o movimento, sê todo de pedra naquele instante, e no instante seguinte cria asas como o falcão que tenha sido movido pela fome, segundo a regra acima, isto é, agindo com medida, memória, maneira com medida de terreno e espaço. (PIACENZA, *apud* AGAMBEN, 2012, p. 23-24).

A dança é uma operação conduzida pela memória numa composição de fantasmas, temporal e espacialmente ordenada. A pausa não é imóvel, mas repleta de energia dinâmica, que é o tempo. A pausa na obra de Fernando Lindote é como na dança no esboço de corpos, que é atenuada pelo tempo da memória. A imagem nunca se congela como na obra de Bill Viola. Também não se estratifica em massas coloridas como na obra de Max Bill. Segue então num tempo sutil que incorpora tudo. Inclusive o vapor da obra de Anish Kapoor, que é a própria dança em suspensão dos corpos. Na tela azul (Figura 1) são os fantasmas vivos coabitando o mesmo plano, na mesma escala cromática, presos ao retângulo interno que se soltam das bordas da tela no duplo pulsar. Apesar de aparentar uma lentidão e um revelar do avesso do opaco, sustenta a reminiscência da imaginação que opera por imagens carregadas de energia capazes de mover aquilo que está detido ao traço.

Já as criaturas presentes no espaço da tela de Yves Tanguy (Figura 11) estão soltas no espaço a que pertence a cor em gradação. Sugerem um mundo em tempo lento ou como no sonho. Conexão direta com a mente inconsciente, as imagens estão de acordo com o que é impossível. Artista do surrealismo, Yves Tanguy²⁸ inventa sua iconografia de imagens, mostrando a linguagem do mundo natural. Em certa medida, essa iconografia própria de imagens que se assemelham à natureza está presente na tela azul (Figura 1). A escala desses detalhes figurativos sugere um tempo próprio e eles estão ampliados como vistos de um microscópio. A gradação de cores desloca-se por toda sua extensão na tela azul. Enquanto na obra de Yves Tanguy existe uma base, um plano terreno nas figuras que se soltam, na tela de Fernando Lindote esse plano-base não existe, é somente o espaço atmosférico em gradação de cores. Ao fundo do quadro de Yves Tanguy, observamos duas formas muito transparentes, apenas o contorno, misturando-se com a cor do fundo. Volumes arredondados simulando bichos sem membros nem pelos. É o mesmo processo encontrado na tela azul, uma espécie de contorno que delineia um objeto amorfo, o qual pertence à cena, desloca-se em direção ao fundo e aproxima-se com cores mais fortes. Além disso, os organismos da tela azul preenchem esses

²⁸ Yves Tanguy (França, 1900-1955).

contornos. Estão repletos de texturas, massa de cor e cavidades onde o vazio é realçado na transparência.

Em ambos os artistas, as imagens se manifestam no contexto do absurdo e do inexplicável. Aquilo que parece ser um pulmão ou coração na obra azul, evidencia-se no plano, funciona entre o espaço real e o ilusório. Não significa nada ou coisa alguma, está longe de ser apenas uma coisa representada, está na lógica do impossível. As figuras parecem recortadas como se fossem de uma colagem. No surrealismo, a pintura atua como instrumento de reconhecimento do inconsciente, objetos estranhos de funcionamento psíquico acompanham o movimento liberado por impulsos profundos. Enquanto o surrealismo sugere o escândalo, na trajetória de Fernando Lindote suas imagens não atuam apenas no mental, no onírico, mas na deglutição dela, participando da história passada ou presente das obras do artista. A condição interior é apenas a articulação da dobra, ironia do representar. Ironia, aqui, encontra-se na presentificação dessas formas do inconsciente, sem querer participar desse tipo de procedimento. Poderiam ser imagens cubistas, ou barrocas. Não importa o tempo de onde surgiram, são apenas peças de um oráculo maquínico. O sentido do oráculo aqui não é prever um futuro, mas apresentar o presente tal como ele é.

A gradação de cores é o que plasma a matéria e o que o constitui enquanto forma. O mundo indistinto é contínuo. A morfologia que separa o cheio do vazio, o dentro do fora, é ondulada, curva e envolvente. Não há distinção entre as diferentes densidades, a forma contida tem o mesmo valor que o vazio, tudo se move e tende a se misturar. A forma humana está nascendo da natureza ou seu contrário. O tema do contínuo é entendido como crescimento do orgânico, um equilíbrio instável e perturbador. Além das formas do inconsciente e da gradação de cores, o ponto de contato entre Fernando Lindote e Yves Tanguy é o deslocamento dos seres aos quais dão sentido e medida ao espaço planar. Assim, rompem a superfície da razão, daquilo que é reconhecível e fácil de denominar.

As imagens têm uma duração específica na obra de Fernando Lindote e deslizam no momento que remetem à construção de um desejo de imaginar sua própria ninfa. A impossibilidade de um olhar realmente durável está dentro dessa dança de pensamentos que são incapazes de se constituir como tais, estão sempre se transformando pela linguagem do outro. O fluxo que importa ao ato de repetir formulações, mas que perde seu significado porque se transforma em elementos compositivos de sua própria obra na experiência de deslocar-se. O artista desorienta a ninfa, imobiliza-a dentro do espaço biplanar ao mesmo tempo que forma uma constelação de saberes a seu próprio dispor. Cria uma dança intangível, e um jogo de sombras que funcionam em negativo, porque são formas brancas presentes. Constrói assim

figuras femininas que são reunidas em corpos que questionam sua razão de estar ali. As figuras femininas são as ninfas mudas. Em face da sua temporalidade, sua duração representa um instante do vocabulário pictórico do outro, mas que contém em si toda uma dimensão estratégica de afirmar sua existência. O problema da imagem implica uma duração do tempo que foi representada ou documentada; entretanto, ao estar congelada dentro de um sistema de vocabulário próprio do artista provoca um confinamento. Ou seja, provém de um tempo específico (tempo da imagem do artista que a fez) e afirma-se com um futuro que ainda é desconhecido, o tempo da sua própria linguagem em construção, mas que está derivada do que o artista quer dizer.

1.4 PROJEÇÃO E REPETIÇÃO DAS DOBRAS

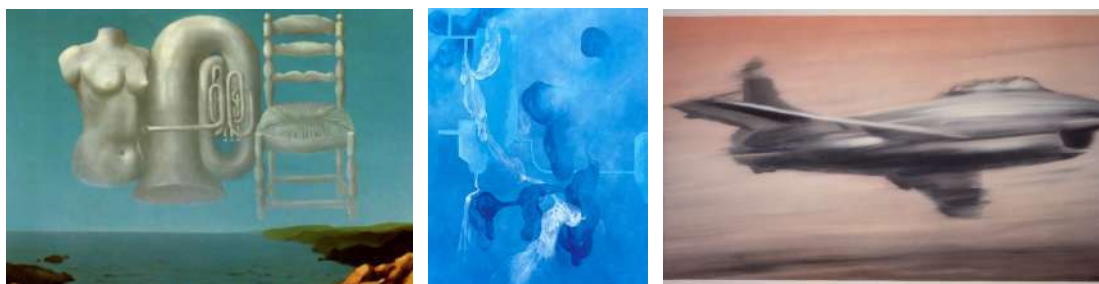


Figura 12. *Threatening Wheather*, óleo sobre tela, 54 x 73 cm.

Fonte: MAGRITTE, René. 1929.

Figura 1. *A ninfa e o palácio*, acrílica sobre tela, 170 x 130 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do Museu de Arte de Joinville. Fotografia: Karina Zen, 2011.

Figura 13. *Jet fighter*, óleo sobre tela, 130 x 200 cm.

Fonte: RICHTER, Gerhard. 1963.

Diante da imagem da obra de René Magritte²⁹ (Figura 12) encontramos três figuras suspensas no ar, assim como na obra azul *A Ninfa e o palácio*. Os elementos estão em suspensão. O que as diferencia, primeiramente, é o formato, a obra do surrealista apresenta uma paisagem horizontal, que é bem detalhada na sua base. A obra de Fernando Lindote é um formato de retrato. A figuração, em René Magritte, tem a cor densa da base, separada daquilo que é suspenso e projetado. Na tela azul, tudo está misturado, não há base, e aquilo que se refere à capacidade de projeção está contido nas pinceladas de tons e semitons em azul e branco. O gesto do artista não se encontra apenas no tipo de pincelada, nem no formato que usa com frequência, mas na estrutura que compõe as ideias. Ambos os artistas sugerem o onírico, articulam em projeções que se detalham, cada um à sua forma: Fernando Lindote no detalhamento interior do objeto que é orgânico, maquínico e indeterminado; já em René

²⁹ René Magritte (Bélgica, 1898-1967).

Magritte tudo é muito definido, as figuras cinza suspensas são uma cadeira, um instrumento musical e parte de um corpo. A paisagem em René Magritte é sustentada na sua horizontalidade. O que causa um certo desconforto é que as três dimensões das propostas nas figuras não pretendem abrir espaço para mais alguma coisa que seja além do espaço onírico. Já na tela azul, há um afastamento das formas principais e seu sentido de presença tridimensional é concomitante ao movimento contrário. A sua indefinição pressupõe o contexto emocional e antropomórfico, o que de imediato seria um problema aos surrealistas: não ser regido apenas pelo inconsciente. Esse antropomórfico nos organismos de Fernando Lindote exagera em algo que lhe é próprio: as camadas pictóricas representando o objeto real (pelo menos dentro do seu repertório ou demais obras da exposição) em forma emocional.

Gerhard Richter³⁰ (Figura 13) é um artista contemporâneo que atua em várias linhas pictóricas. Com sua extensa produção, o artista produz: pinturas gestuais, paisagens, figurações, fotografias e objetos. Esse circular de momentos históricos da pintura acontece também na trajetória de Fernando Lindote. Em seu repertório encontramos esculturas, instalações, fotografias, quadrinhos, performances e desenhos. E dentro de uma mesma pintura, encontramos linhas surrealistas, dadaístas e representação das suas outras obras de fases diferentes. As máquinas, por exemplo, os objetos em E.V.A., pinceladas e técnicas de outros momentos. Essa capacidade de desdobrar-se, sustentar aquilo que não pode ser apreendido é uma atualidade da arte, não podemos negar, mas como cada artista faz seu trajeto nessa multiplicidade de possibilidade e não perde sua identidade é o grande desafio. Na tela azul, encontramos a ideia de máquina já presente em outras obras do artista, uma representação das figuras em E.V.A. mordidas e a variedade de nuances azuis e brancas que se sustentam nos semitons transparentes. A figura que se solta do plano pela borda branca refletindo sobre essa película que é a superfície. Além disso, a ideia de que a tela azul pertence a um conjunto, as outras nove obras são de técnicas completamente diferentes, remetem a uma produção de histórias em quadrinhos. As imagens em sequência vão formando uma linearidade: embora estejam presas ao quadro a quadro, fazem ali naquele espaço delimitado o impossível.

O que construiu a possibilidade de processar várias qualidades de desenhos no início de sua trajetória foi o *cartoon* sugere Fernando Lindote durante as entrevistas realizadas ao longo desta pesquisa. Se pensarmos a obra de Fernando Lindote como se fosse um quadrinho, teríamos uma no estilo René Magritte, outro Marcel Duchamp, outro Yves Tanguy, mas, nesse caso, tudo se encontra dentro do mesmo espaço planar, concomitantemente. É uma espécie de

³⁰ Em Gerhard Richter, (Alemanha, 1932), esses diferentes momentos pictóricos seguem sendo exauridos ao máximo. O artista possui muita produção nas mais diversas formatações pictóricas.

pensamento como o de Gerhard Richter amalgamado em instantes remotos. As fases acontecem ao mesmo tempo em que são expandidas ao infinito. Essa é a dobra de Fernando Lindote, pensar o mundo através da pintura, saturar a máxima capacidade da mancha investigando cada possibilidade. Ou mesmo, passar um rodo que desmonta toda a imagem figurativa, mostrar a cor numa ordem em que caos e acaso encontram a harmonia. Nesse sentido, assim como nas obras, os textos que Fernando Lindote escreve abordam a importância da pintura, como o texto que escreve para exposição apresentação *Projeto Pretexto*³¹:

Uma das modalidades da tradição que mais apresenta ambiguidade, sem dúvida, é aquela compreendida no campo de discussão teórica e prática, conhecida por todos como Pintura. Se os textos da arte começam, na antiguidade, tendo como objeto a pintura, e se por séculos, as discussões mais acaloradas a respeito de arte tiveram a pintura como motivo; também é verdade que das modalidades das artes plásticas, a pintura é a mais popular nos dias de hoje. E talvez por isso, é nas discussões sobre pintura que os equívocos se multiplicam e onde o senso comum se impõe como barreira ao aprofundamento das leituras. (LINDOTE, 2007, p.4).

A produção e a prática da pintura estão nas obras, curadorias e escritos “[...] a discussão se faz necessária, senão urgente” (LINDOTE, 2007, p. 4), escreve o artista no texto de apresentação do *Projeto*. A obra de Fernando Lindote doada ao Museu de Joinville é projetada para ser diferente em cada elemento³². O artista parte da arquitetura eclética do Palácio Salvo de Montevideo, que é uma mistura de estilos, para reforçar sua própria obra, que é também uma união de diagramas organizados erraticamente. As esculturas do chão são formas não tão heterogêneas assim, encontram-se dentro da tela azul ampliadas e translúcidas. Na obra laranja, que é a representação da obra de Lygia Clarck³³, em traços de apagamentos estão também no interior da tela azul. O ponto comum entre os dois artistas é uma vontade de produzir sem se preocupar com o significado, com o sentido nem com o limite. Gerhard Richard produz pensamentos em pintura ponto. Seu legado está aí e não quer dizer mais nada além do que é. Esvaziamento de sentido, fazer excessivo, capacidade de criar composições que funcionam.

Qual é o risco de uma obra de arte não funcionar? Que importa isso? Se a obra é o que é naquilo que apresenta, como sugere Donald Judd³⁴. A tela azul vai muito mais além: é composta pelos dez elementos “aparentemente” distintos, mas fazem parte de um. Vazia ou não, a narrativa gera inúmeras possibilidades. Pode ser pelo título: a inspiração e o museu. A

³¹ Projeto Pretexto (2008-2016) do Sesc possibilita a compreender a produção das artes visuais no estado, tanto para o público quanto para os artistas. Principal criador do projeto Fernando Lindote viaja por diversas cidades do estado fazendo curadorias e conversas.

³² Depoimento do artista durante o período da pesquisa (2018-2022).

³³ Lygia Clarck (Rio de Janeiro, 1920-1988).

³⁴ Donald Judd (EUA, 1928-1994).

instituição arte (museu) que acolhe o existir (do artista) no mundo com ou sem denominação do que é isso (arte ou não). A dobra em Gerhard Richard está articulada nesse fazer contínuo sem nunca esgotar. A dobra em Fernando Lindote está na produção do repertório, que pode retornar hoje em gatilhos díspares e seguir na sua arquitetura “ecclética” das imagens. O voo que está na obra de Gerhard Richter (Figura 13), na impressão do movimento, com as tintas seguindo no borrar a figura e no seu detalhe. Algo ali se repete, e está no discurso de Fernando Lindote, que é detonar possibilidades de sentidos. O construído é baseado na contra-argumentação daquilo que poderia ser. Será que é possível esse procedimento? Será que nesse borrar a pintura que vemos em Gerhard Richter, não encontramos um borrar *como* Gerhard Richter borra as imagens? Borrar uma pintura não é o mesmo que lixar um E.V.A. em orgânicos maleáveis?

A poesia tem uma forma: o romance tem uma forma; a procura, aquela que está em jogo o movimento de toda procura, parece ignorar que não a tem ou, o que é pior, recusa ponderar aquela que toma emprestada da tradição. “Pensar” aqui, equivale a falar sem saber em que língua se fala nem que retórica se utiliza, sem sequer pressentir a significação que a forma dessa linguagem e dessa retórica põe no lugar daquela cujo “pensamento” pretenderia estabelecer. Acontece de utilizarmos palavras eruditas, conceitos forjados em decorrência de um saber especial, e isso é legítimo. Mas o modo pelo qual se manifesta o que está em questão na procura, continua sendo, geralmente, o de uma exposição. (BLANCHOT, 2010, p. 2).

Sobre o pensamento e a exigência da descontinuidade, Maurice Blanchot discorre sobre a dissertação escolar e universitária como modelo. Comenta sobre a práxis da escrita que se consagra sobre si mesma. E, por meio desse viés, vamos pensar sobre a força intrínseca à obra de arte e o que seu método de conduta propõe. A liberdade da forma que procura ligar-se à existência do que já foi pintado, desenhado, esculpido ou apresentado. Mas, essa procura e o comportamento do artista que a interroga produzem um método que é o modo como que seu pensamento dialoga com o já realizado por outros artistas. Nesse sentido, o discurso de Fernando Lindote é para persuadir o próprio discurso e manifesta-se como oposição ao que foi apreendido. A ideia de fragmento segue como coerência do interrompido. Seu pensamento itinerante realiza-se nessa fragmentação daquilo que já foi realizado, porém, exige uma afirmação e separação ao mesmo tempo. Sugerir uma pincelada, estilo Gerhard Richter, ou Ives Tanguy, é não dizer nada em relação a Fernando Lindote.

O vínculo entre a obra e o artista é existencial, apresenta uma distorção na relação direta com o já realizado e produz uma reversibilidade contínua. A existência de toda tradição da pintura revela o abismo e a separação entre o artista e o que já existe. Mas essa tradição revela uma estrutura singular do espaço inter-relacional. É aí que encontramos o gesto do artista, sua

voz, sua linguagem e sua pincelada. Não é possível transportar uma escultura de Lygia Clark para o plano bidimensional, é uma relação intransponível. Essa distância infinita entre Lygia Clark e seu desenho promove um desconhecido e ao mesmo tempo a mantém com familiaridade e estranheza. Essa distância infinita produz a própria experiência da interrupção das relações. É na dupla interação entre a estranha estrutura e o desconhecido que está a busca do artista. A exigência desse descontínuo é fundamental para a obra de arte, é o que concebe cada denominador comum no incessante interromper. A continuidade permanece na relação de interrupção e descontinuidade de um conjunto sincrônico e de acordo com o próprio repertório do artista. A identidade de repetir os procedimentos artísticos e o princípio de entendimento responde a esse parâmetro que é a história da arte num ir e vir.

A tela azul não está interrompendo o conjunto que a contém. Ela dinamiza a procura pelo indefinido e sistemático. Contém todas as relações das obras exteriores a ela. Porém, reforça sua interrupção, com suas características vaporosas. Suspende o ar, causa estranheza pelas formas enquanto afirma seu estar no mundo. Sua escrita e sua fala que é azul. É cor, é plano, é retangular, é suporte de emoções esquecidas atrás da neblina. Sua funcionalidade não rompe com pressupostos modernistas, mas os contém. É a escritura de barro cru sem pretender denominar-se. Tem gosmas e é fluida como *O Grande Vidro*, que torna o desconhecido articulado dentro do abismo do que é pioneiro. O que é referência, o que é a veladura desse lugar onde as técnicas não dão conta da imagem? É nesse domínio do interrompido que a tela azul se encontra equalizada por aquilo que é díspar e intransponível.

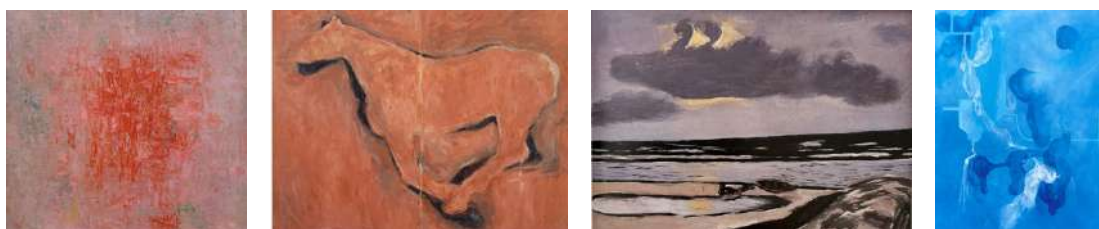


Figura 14. *Zone*, óleo sobre tela, 160.6 x 152.7 cm.

Fonte: GUSTON, Philip. 1953-1954.

Figura 15. *CabinFever*, acrílica e têmpera sobre tela, 170 x 214.6 cm.

Fonte: ROTHENBERG, Susan. 1976.

Figura 16. *Ocean Beach*, óleo sobre tela, 65.5 x 95.5 cm.

Fonte: BECKMANN, Max. 1935.

Figura 1. *A Ninfa e o palácio*, acrílica sobre tela, 170 x 130 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do Museu de Arte de Joinville. Fotografia: Karina Zen, 2011.

O que há de comum entre essas três imagens acima e a tela azul é a continuidade cromática do fundo incorporada à figura que se projeta para frente. A linha do contorno, que

em alguns momentos é inexistente como em Philip Guston³⁵ (Figura 14) e na nuvem de Max Beckmann³⁶ (Figura 16) é acentuada na obra de Susan Rothenberg³⁷ (Figura 15). A tela azul encontra-se exatamente nesse espaço intermediário do contorno nas obras. Em alguns momentos, as pinceladas se dispersam; em outros, tornam-se gestos abstratos. O contorno da tela azul dignifica e acentua a figura, além de preenchê-la. Observamos esses gestos nas três figuras centrais azuis em tom forte escuro. O contorno está marcado pelo tom acentuado nas cavidades, reconhece-se o esboço da forma, enquanto sua lateral aproximada se desfaz pela cor do fundo ou esbranquiçado que provém da diagonal alta. Na tela azul, como nas demais obras, o vínculo cromático acentua-se, trata o que está à frente como natureza do que pode ser ao fundo. Momentos emocionais, em retratos de fragmentos de corpos deslocados criam seu mundo natural e familiar nas imagens icônicas que se opõem à força da abstração e da representação. A pintura de Susan Rothenberg está entre uma linguagem minimalista e de emoção corporal. O mesmo ocorre na tela azul.

A figuração em Max Beckmann, com paleta suave, manuseio impressionista da tinta, com conteúdos simbólicos na camada do reconhecido ou do simples traço emancipam a paisagem. Participa desse conjunto para entender a linguagem da tela azul no pequeno detalhe sobre a nuvem escura. Sendo a duplicação da tonalidade do céu, antecipa uma figuração sem contorno, mas com acento na saturação do limite entre o abstrato e o figurativo. Os trabalhos acima exploram de maneira intuitiva a relação entre a cor e a superfície, o corpo e o espaço. Os princípios modernistas estão presentes em todos, no espaço plano que é acoplado ao inesperado. O motivo, cada qual de sua maneira, mantém-se neutro. Já o desenho, ou traço que aparece dentro da pintura azul, participam de um jogo de imagem- chave para o processo de criação, dirigindo assim as etapas do contorno.

Mas evidenciar o contorno na tela azul não parece uma atitude muito sensata. A base de toda essa pintura é a veladura, o encobrir. Entramos no paradoxo da forma. Ao iniciar este texto, o sentido que intuímos era que a veladura comandava a obra. Porém, ao aprofundar sobre a obra diante de outros artistas encontramos a dobra. Esse ponto indefinido, como toda a obra de Fernando Lindote, deixa-se confundir. Onde está a dobra e onde está a veladura? Onde está o encobrir? A sobreposição de finíssimas camadas de tinta transparente constrói o campo de cor. Esse ato é seu modo de fazer, muito evidenciado. Contudo, o que a tela azul realça em suas veladuras é a capacidade de escorrer, deixar de ser um foco. Quase como um deslize, a veladura

³⁵ Philip Guston (Canadá, 1913-1980).

³⁶ Max Beckmann (Alemanha, 1884-1950).

³⁷ Susan Rothenberg (Estados Unidos, 1945-2020).

mostra um corpo que está pendurado de cabeça para baixo, trazendo o sangue para a cabeça. Os pés (a veladura), que serviriam para caminhar, estão suspensos. O que passa pela frente do corpo suspenso é a materialização da fumaça que vira vapor e transforma-se em água, invertendo todas as leis da física. Os braços desse corpo estão abertos, não servem para segurar nada (formas amorfas).

O corpo deixa de ser ele mesmo e passa apenas a ser a matéria do momento. A veladura não define o tom, não apenas esconde o que está atrás, ela se transforma em dobra. O corpo está nu, em fragmentos, não é possível dar conta de tudo velar. Permanecemos o tempo todo em vigília do movimento sutil, mas ele nunca cessa de movimentar-se. Paralisa, apenas desvia, se desfaz. Assim como na curadoria que Fernando Lindote fez sobre Franklin Cascaes³⁸, *Lado B* (2008), no Museu Victor Meirelles. Além da seleção dos desenhos o artista observa o hábito recorrente na produção de Cascaes de antes ou depois do desenho principal, fazer anotações, exercícios ou devaneios no verso da imagem. É o que direciona a curadoria da exposição para abordar os dois momentos dessa hierarquia:

No lado A encontramos o Cascaes convencional, de uma leitura que partiu da opinião do próprio artista, sendo retificada pelos leitores subsequentes, com suas narrativas de bruxas, demônios, seres marinhos, enfim, inúmeros personagens de seu conhecido bestiário. Para o lado B ficaram as dúvidas, as especulações e as invenções inesperadas. E o esquecimento. Foi desse lado B de Cascaes que escolhemos para esse momento no Museu Victor Meirelles. (LINDOTE, 2017, vídeo).

Essa poderia ser a repetição do movimento da ninfa elaborado pelo artista, em textos, obras, pinturas, discussões sobre pintura e o olhar para o que desestabiliza convenções e fragiliza narrativas. A repetição que a ninfa elaborada por Fernando Lindote nos impõe é a resistência à possibilidade de se repetir. Ou seja, tudo que é assimilado pelo artista corresponde a um lugar que rodeia pensamentos, sobrepõe-se em camadas destinadas a liberar sua trajetória de um entendimento e repete-se pelo diferente. O artista canibaliza conhecimentos, faz a sua própria dança, e impede o espectador de apreender seu gesto. Entretanto, sua dança acaba ecoando de determinado modo, e sendo assim, é possível observar os detalhes mínimos do desvio. Porém, assim como a memória que restitui o passado acaba sempre sendo um outro daquilo que foi, reconhecer os artistas com que conversa não define suas influências, elas estão sempre em mutação. Sua dança corresponde a essa montagem de possibilidade com o real, e, ao se referir a um outro artista, constitui um ritmo próprio de dinamizar o que é verdadeiro, o que é falso, porque tudo está no tempo da memória. Diante dessa zona indecifrável, a repetição

³⁸ Franklin Joaquim Cascaes, Itaguaçu. 1908-1983.

acontece por montagem de movimentos circulares que dizem sem explicitar e indicam caminhos que apenas desviam. Essa é sua dança.

Com a intenção de compartilhar algumas impressões sobre a ninfa, Giorgio Agamben (2012) inicia seu livro abordando uma obra de Bill Viola³⁹, na qual o artista trabalha as imagens como se estivessem imóveis, mas que se movem em extrema lentidão. Isso exige entender a familiaridade e o estranhamento que as imagens suscitam nos espectadores, antecipando a cada instante o seu desenvolvimento futuro e alcançando gestos precedentes. Isso indica que a obra de Bill Viola insere o tempo nas imagens. Seguindo nesse mesmo propósito, procura entender como uma imagem se carrega de tempo através do coreógrafo Domenico da Piacenza, do século XV. A parada repentina entre um movimento e outro na dança (*fantasmata*) é capaz de concentrar a tensão interna e a memória da série coreográfica. Giorgio Agamben (2012) entende que, para o coreógrafo, a parada é carregada de sentido numa operação conduzida pela memória e pela energia dinâmica além do movimento. Logo, o tempo, não é apenas movimento, é a essência da dança.

Giorgio Agamben (2012) segue tratando da ninfa através do quadro quarenta e seis, do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, onde questiona qual das vinte e seis fotografias, desde o baixo-relevo longo bardo do século VII ao afresco de Ghirlandaio (Igreja de Santa Maria Novella, em que aparece a figura feminina) é a ninfa. Para ele, nenhuma delas é a original ou a cópia. “Nesse sentido, a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos.” (AGAMBEN, 2012, p. 29). A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, matéria e forma. Entretanto, o tempo e a forma coincidem com a matéria e sua origem no indiscernível do vir a ser. Enfim, para Giorgio Agamben (2012), assim como na pausa da dança (Domenico da Piacenza) a ninfa de Aby Warburg é entendida como cristais de memória histórica.

Giorgio Agamben (2012) indaga de onde vem a ninfa, e para o autor essa origem está na resposta de Aby Warburg em correspondência a André Jolles⁴⁰ (Florença, 1900): a figura feminina em movimento pintada por Ghirlandaio na Capela Tornabuoni é definida como uma

³⁹A obra de Bill Viola (EUA, 1951) em vídeo, *Passions*, de 2003, no GettyMuseum de Los Angeles: para Giorgio Agamben essa obra trabalha o tema expressão das paixões, que tinha sido codificado no século XVII por Charles Le Brun e retomado depois no século XIX, em bases científico-experimentais, por Duchene de Boulogne e por Darwin. (AGAMBEN, 2012, p.19).

⁴⁰ Na troca de cartas (1900) André Jolles (1874-1946) e Aby Warburg (x) sobre o tema da ninfa na arte italiana do Renascimento. Andre Jolles pergunta sobre a senhora que pratica com ele um jogo cruel em que se tornou vítima de um *flirt* intelectual, no afresco no coro de Santa Maria Novella. “Trata-se de uma figura clássica, ou melhor: de uma serva, antes, de uma ninfa clássica com um prato de maravilhosos frutos exóticos na cabeça, que entra no quarto tremulando o seu véu. [...] O que significa então, esse modo de caminhar leve e vivaz e, ao mesmo tempo, muito movimentado, esse enérgico *marchar a passos largos*, enquanto as outras figuras revelam algo de *intangibilidade*? (JOLLES, IN: WARBURG, 2018, p.68).

“*deusa pagã no exílio*”. Inscreve a ninfa no contexto apropriado das pesquisas warburguanas, como objeto por excelência da paixão amorosa. Tomando o tratado de Paracelso, de acordo com Giorgio Agamben (2012), Aby Warburg traz a questão da ninfa e a define que mesmo tendo aspectos semelhantes ao homem, pertence ao segundo grau de criação, por não terem sido geradas por Adão. Segundo Giorgio Agamben (2012), para Paracelso a ninfa possui uma “dupla carne”: uma que provém de Adão (tosca e terrena) e uma não adâmica (sutil e espiritual). Os espíritos elementares de Paracelso, como homens não humanos, constituem um arquétipo ideal da separação do homem de si mesmo. Define as ninfas em relação às outras como criaturas não adâmicas por receber uma alma. Paracelso associava as ninfas ao reino de Vênus e à paixão amorosa. Giorgio Agamben (2012) esclarece que a incessante busca amorosa do homem tem nas ninfas uma existência paralela na terra. “Criadas não à imagem de Deus, mas à imagem do homem, elas constituem uma espécie de sombra deste, ou de imago [imagem] e, como tais, perpetuamente acompanham e desejam – e são, por sua vez, por eles desejadas - aquilo que são imagens.” (AGAMBEN, 2012, p. 53). Logo, para o autor, a história de difícil relação entre os homens e suas imagens é a ambígua relação entre os homens e ninfas.

Em *A Imagem Sobrevivente*, Georges Didi-Huberman (2013a) entende que a graça da ninfa de Aby Warburg evoca o corpo em movimento, como encarnação da petrificação. Essas duas temporalidades contraditórias persistem como uma ideia fixa e frágil. A ninfa warburguiana é orientada para a pesquisa obsessiva de uma taxonomia, e desnorteante como qualquer fada, qualquer criatura de ficção; antiga por sua ancoragem formal na estatuária helenística, e moderna pelas relações diretas com a estética do final do século. O que a ninfa de Ghirlandaio oferece a Aby Warburg é uma memória das formas, e por estar em movimento surge também como fóssil. Uma das leituras que ajudam a atestar essa constatação está no texto de Heinrich Heine:

Trata-se de mulheres que se assemelham estranhamente a estátuas, uma espécie de fantasma claro-escuro, ainda agitadas pela energia das antigas bacanais: uma “multidão de espectros se divertindo”, uma “assembleia macilenta” de ménades que, aos olhos do contemporâneo ainda impõem “uma espécie de emoção voluptuosa” a partir de seus próprios movimentos, “saídos de sarcófagos seculares”. (HEINE, 1853, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 298).

Para Georges Didi-Huberman (2013a), é no duplo poder de persistência das coisas sobreviventes, do que resta, ainda que sepultado, e da persistência do que retorna, ainda que esquecido, nos movimentos fantasmas que Aby Warburg evoca sua ninfa. Sem saber quem ela

era, de onde vinha, Aby Warburg a via em toda parte como uma obsessão. E através das pranchas de *Mnemosyne*, confessa seu fascínio pelo poder de sua metamorfose.

Há, entretanto, algumas diferenças no pensamento dos dois autores que abordam a ninfa de Aby Warburg. Giorgio Agamben (2012) evoca a ninfa também pelo conceito de imagem dialética, de Walter Benjamin. São reconhecidas pelo índice histórico que as remete à atualidade. Segundo Giorgio Agamben (2012), a oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido forma a imagem dialética. Ela mantém em suspensão seu objeto em vazio semântico, e disso decorre sua ambiguidade. Para Giorgio Agamben (2012), a concepção dialética de Walter Benjamin é mantida numa fórmula bipolar e tensiva. Isso significa que a imagem não é separada do objeto que nega, mas sua identidade se transforma em dois pólos de uma mesma tensão dialética, que atinge sua máxima imobilidade como um “dançar por *fantasmata*”, de Domenico da Piacenza. Ali na pausa encontra-se toda a dança (pausa não imóvel, mas carregada de memória, tempo e energia dinâmica). Por outro lado, Georges Didi-Huberman faz uma analogia entre a Ninfa warburguiana e a Gradiva freudiana:

Ninfa e Gradiva, do nosso ponto de vista, aparecem como dois possíveis nomes próprios – nomes de fadas ou semideusas – para qualquer ideia que se faça da “imagem sobrevivente”. Ambas emitem um gesto, o encanto particular de um movimento corporal; ambas fazem surgir um tempo que só é compreensível através da hipótese psíquica do inconsciente. Ambas, por fim, exigem um estilo de conhecimento, uma nova prática de interpretação na qual a atividade severa e estrita da análise deve contar com a intricação de imagens, a sobredeterminação dos significantes, a disseminação dos sonhos e a associação das ideias. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 299).

Para Georges Didi-Huberman (2013a), o andar incomum e sedutor de Gradiva evocava em Freud o paradoxo temporal que sustenta o encanto do gesto quanto à estranheza. Enquanto o encanto do gesto permanece desligado de qualquer experiência “na realidade”, esse gesto permanece “fixado no estado natural”. E assim, reúne a constituição fugaz do *sintoma* (momento súbito em que o tempo se liberta) e a constituição fóssil do *fetice* (momento eternizado em que o tempo se bloqueia). Essa dupla constituição do próprio andar, leveza (andar fluante) e constituição fóssil corresponde ao andar da Gradiva como paradoxo figural.

Consideramos a ninfa como interlocução para abordar a obra de Fernando Lindote. Essa ninfa opera entre uma construção localizada no oposto dos sentidos propostos por Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman. As ninfas de Fernando Lindote não são baseadas no vestígio de uma imagem sobrevivente, nem na sua apropriação, apesar de estarem deslocadas

de um tempo preciso. Suas pinceladas originam-se de outro pintor⁴¹, conceitos de outros artistas, e, com isso, são incorporadas exclusivamente para estarem direcionadas a seu campo de pensamento, à medida que constitui seu repertório. Assim, o artista constrói um campo de problemas diferente da dupla natureza da ninfa: está em deslocamento, mas dentro de um anacronismo da sua própria obra, à medida que aborda as obras de outros artistas através da fatura. Invoca assim as camadas do tempo, não como um resquício, mas destinadas a executar sua maneira de fazer obras.

Entre esses conceitos de artistas que possuem um repertório muito amplo poderíamos citar a pintura holandesa, com seu brilho e realismo. As estruturas maleáveis de Lygia Clark ou Lygia Pape com estruturas arredondadas que cortam o plano além da superfície planar. As esculturas de Maria Martins que deixam a aparência das formas antropomórficas emaranhadas como se fossem plantas com acessos ao orgânico e inorgânico nos formatos tentaculares. A intenção de galhos irregulares com troncos que se deixam contaminar com o espaço. A maciez dos objetos de Antônio Dias⁴² em suas formas de gotas almofadadas e mais uma infinidade de proximidades. Contribuições surrealistas, que evocam o universo onírico, entre outras.

Essas imagens deslocadas de outros artistas atuam no seu fazer artístico como vazios moventes carregados de memória. Toda sua produção está baseada na reflexão de sua relação com a memória de infância e a relação com esse universo artístico, e assim constrói uma espécie de autobiografia (narra sua vida de forma ficcional, por imagens e elementos que compõem sua trajetória por personagens inventados), fazendo com que o artista utilize essa autobiografia para dialogar e compor sua estratégia pelo universo alheio. Sugere assim uma discussão sobre a importância da categorização dos objetos de arte incorporados à história. Essa construção parte de uma relação emprestada da ficção (títulos que dá a suas obras, temas que utiliza), através de materiais reais em que o trabalho está supostamente liberto das qualidades do mundo da arte, por estarem sendo utilizados como fragmentos.

Seus movimentos, imagens de outras temporalidades incorporadas à obra, não estão discutindo o problema da construção histórica da imagem: estão dignificando seu próprio gesto que adere aos problemas pictóricos, artísticos e conceituais a serviço da sua obra. Isso tudo

⁴¹ Algumas vezes é possível reconhecer qual seria o pintor, outras vezes somente com o depoimento do artista, e na maioria das vezes devido à quantidade de camadas sobrepostas o gesto acaba sendo velado.

⁴² Em relação a outras referências além de Antonio Dias (1944-2018) e suas pinturas almofadadas dos anos 1980. Na obra *O retorno de Adão* (1992) de Fernando Lindote que está no acervo do Museu de Arte de Santa Catarina, acrílica e estrutura almofadada (pano, cartão, espuma), 30x15x160cm (Figura A5) apoiada sobre parede na cor amarela com tecido floral, remete a uma estrutura minimalista dobrada, em que o caráter de industrial está no sentido oposto, do que é feito manualmente, com transparências e dobras. Ao mesmo tempo implica o uso de materiais precários como Piero Manzoni (1933-1963), mas não possui somente a cor original do objeto: tem camada de tonalidades entre amarelos e verdes e objetos da pop art gigantes de Claes Oldenburg (1929).

ocorre por meio dessa autobiografia que atua por meio de um terceiro personagem mítico, aqueles que surgem como tema nas obras (*O Astronauta, A Ninfa e o palácio*, Topo Gigio, macaco, máscara de porco, entre outros). A vastidão de seus assuntos retorna como fantasmas ocultados em pinceladas, figuras e gestos que estão em movimento para constituir sua produção artística. Fernando Lindote aborda assuntos por pequenos segredos escondidos na tela, parecendo banal e aleatório. Mas esse gesto compõe sua matriz de cores, com muita ironia, e retorna por vestígios incessantes de caça ao tesouro escondido. Sua obra pode ser debatida por esses despistes minúcias que aparecem ao longo de sua trajetória, mas, por estarem em lacunas estratificadas, e fragmentos, geram desvios.

A fim de esclarecer alguns pontos sobre a obra do artista e a antropofagia, além da utilização de títulos e a sobreposições de referências na pintura, as obras de Fernando Lindote indicam uma quebra de direção visual. Suas investigações realizam de forma transgressora a relação entre fronteiras hierárquicas entre categorias. Uma criação estética se inspira na outra, assim como o *Manifesto Antropófago* de Osvaldo de Andrade. E sua soma de roteiros aborda a diversidade de temas em que o “antigo” e o “novo” adquirem uma relação de coexistência. Estranhamentos, assim, são como as frases, que entendemos como procedimentos artísticos que devora referências em fragmentos. Na sua produção, a lógica da arte brasileira, estrangeira ou catarinense é alimentada pelo “tirar tudo do chão”, suspender lógicas ou estados latentes de mobilizações de conceitos. Um olhar pelo avesso e ao mesmo tempo buscando a simultaneidade com *Macunaíma* de Mário de Andrade e *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade. “A gente escreve o que se ouve – nunca o que houve” (ANDRADE, 2022, p.10).

Entre seus escritos em curadoria de jovens artistas na Exposição *Implumes*⁴³ no Centro Integrado de Cultura, 2001, Fernando Lindote escreve o texto da exposição em que chama de “implumes” os próprios artistas, como uma espécie que não é possível reconhecer devido sua camuflagem perfeita e o semblante de ser comum. “Os *implumes* também são muito observadores e sagazes. Sob a aparência afável da maioria, pode-se pressentir como eles sentem o mundo diferente do que lhes foi ensinado”. (LINDOTE, 2001, p. 4). Entre o grupo de *implumes* Fernando Lindote reconhece que um deles, Ronaldo Linhares⁴⁴, poderia ser um duplamente disfarçado, assim como ele mesmo, com camuflagem mais espessa e mais pesada. Nas curadorias realizadas por Fernando Lindote aparece a reflexão da sua própria trajetória, com semblante de camuflagem, o artista de pesquisa incessante que varia seu repertório além do q

⁴³ Exposição em parceria com a UDESC.

⁴⁴ Ronaldo Linhares, artista de Florianópolis, 1958.

CAPÍTULO 2 ALEAR E ESCAPAR

2.1 TRANSMISSÕES FRÁGEIS



Figura 17. *O Astronauta*, óleo sobre tela 180 x 150 cm

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Museu de Arte de Santa Catarina. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2010 Fotografia: Karina Zen, 2012.

Na obra *O Astronauta* (Figura 17), órgãos do sistema digestivo compostos são conectados a estrutura máquina. Os tons laranja se repetem em pinceladas soltas, fundos geométricos e estruturas pontuais dos órgãos receptivos. Uma massa branca e amarela percorre todo o movimento dando propulsão à máquina viva que respira e solta gases. Algumas partes de amarelo formam coágulos que vão para o espaço, enquanto a cor marrom estrutura a base do sistema. Filamentos ligam cada órgão a sua função vital. As dobras fazem parte desse acúmulo de seres vibrantes etéreos. Podemos identificar um sonho gástrico simulado por máquinas. A pintura de 180 cm x 150 cm com fundo verde (Figura 17) é a maior obra da composição de dez obras e se relaciona com a tela azul, apresentada no Capítulo 1, elas se assemelham por ambas serem parte do conjunto de obras diferentes que se relacionam entre si, pelo título e pela forma como são instaladas⁴⁵.

Além do formato de retrato e da paleta nos mesmos tons, muitos dos elementos da tela azul se repetem na tela de fundo verde. O traço seguro e detalhado em alguns momentos, as transparências construindo campos de cor, a imagem de figuras geométricas que representam

⁴⁵Depoimento do artista durante a pesquisa (2018-2022).

as máquinas na trajetória do artista. Em ambas, a narrativa⁴⁶ pode ser proposta pelo título, e a liberdade do gesto da pincelada varia entre expressivos, contidos e aguados. A composição do quadro (Figura 17) encontra-se estabelecida na relação entre as estruturas emaranhadas que acentuam a força entre si e o que está escorrido. Forças opostas: amarrações e solturas da cor. O fundo verde claro apresenta nuances em tons avermelhados, escorridos de cor pura, opacidades e momentos em brilho. Aliás, toda a tela comporta-se nesse sentido, com variações de pinceladas e movimento da cor. A tensão não está somente entre os emaranhados e escorridos, está na sugestão da cena onde os objetos coexistem em sua naturalidade excessiva. As figuras emaranhadas centrais são densas. A forma em azul escuro, que se situa bem ao centro mais à direita, está de touca laranja e possui brilho extremo, diferenciando-se das demais do conjunto.

Destaca-se um tom de marrom na lateral direita que vem de cima na geometria do losango, liga-se ao retângulo, encosta-se na lateral do quadro, desce por um tubo e conecta-se a uma forma em “U” que é meio orgânica meio geométrica. A base desse “U” aproxima-se da lateral inferior do quadro, estabelecendo a sensação de continuidade do espaço pictórico, poderia até mesmo se estender a todo espaço expositivo. É o que realmente acontece, porque todos os elementos dentro dessa pintura estão nas obras seguintes. Pela qualidade da pincelada, pelo gesto, pelo tipo de figura orgânica, no excesso de tinta que ocupa alguns pontos e a paleta. O lado esquerdo da figura em “U” transforma-se em sinuosidade absoluta, sobe em direção ao centro, expandindo-se e estreitando-se em alguns pontos. Afina-se no tubo mole, conecta-se com o ser indescritível que está em tons de azul e laranja. Termina com filamento muito fino ondulado que segue expandindo-se até adentrar no losango marrom. Porém, sua tonalidade modifica-se devido à transparência e às cores das quais se avizinha.

As demais nove obras que compreendem o conjunto que compõe *O Astronauta* são: imagem de Brasília, pinturas abstratas, desenho do próprio astronauta, fotografia de frames relacionados ao momento que homem pisou a lua (passagem pela TV)⁴⁷, desenho de cabeça detalhado (Figura 18), óleo sobre tela vermelha e amarela (Figura 29), pintura azul com imagem do Tenente-Comandante Data (figura 31) e desenho em cruz em folha de ouro (Figura 28). Acrescidas às dez obras, um fio azul conecta duas obras específicas. E, a partir desse elemento tridimensional, é que propomos na possibilidade de escapar de uma possível narrativa.

⁴⁶ Depoimento do artista durante a pesquisa (2018-2022).

⁴⁷ Depoimento do artista durante a pesquisa (2018-2022).

Além do título, o conjunto permite um lugar de diálogo⁴⁸ que se encontra relação entre as obras que de certa forma se espelham e se diferenciam.

Essa capacidade de espalhar-se como um ser movente encontra-se nas obras da exposição *O Astronauta*, e gera uma translucidez profunda do mundo onírico. Uma transmissão do passado (infância do artista) que retorna em algo muito familiar gerando um fantasma que se materializa no fio azul que conecta o desenho do astronauta à imagem de Brasília⁴⁹. Esse fio azul é a única parte da obra que não está no suporte biplanar; sai da imagem do astronauta e pode ser ligada a qualquer outra obra do conjunto. Tem dimensão variável, assim como qualquer instalação que se utiliza do espaço; é um fio de linha que pode passar despercebido por qualquer espectador. É o único elemento tridimensional do conjunto. Por não ter dimensão específica, esse fio pode ser o elemento de interação que modifica toda a obra. É um espaço sutil de intervenção e pode transformar aquilo que não era, numa instalação, numa obra que ocupa o espaço completamente diferente a cada vez. Porque sempre estamos entre um lugar e outro. Entre Brasília e o cosmos. Entre a cor e o desenho. Entre lugares impossíveis de conter e denominar.

O fio que avança no espaço e produz uma teia não é o mesmo que fica apenas estendido entre uma obra e outra. Está simplesmente insinuando um lugar possível, não se compromete, mas ao mesmo tempo tem uma presença quase despercebida. É a possibilidade de ligar mudos espaços de escuta, onde a linguagem deseja comunicar-se, mas é interrompida. Sempre frágil e de estrutura mutante, as dez obras que estão em seu suporte biplanar ouvem o sussurro do espaço expositivo. Ele está ali compondo junto sempre. O fio se anuncia muito discreto, na cor azul, em tom claro, mas está ali reforçando a ideia de que tudo pode ser diferente do percebido. Sai para o exterior em linha, que é a base de um desenho. A linha muito delicada, presente no desenho em aquarela do astronauta é repetida infinitas vezes, adensadas para criar volume. Faz caminhos contorcidos, se alonga, se solta e volta a enrolar-se. Entramos na escala do macro e do micro ao mesmo tempo. Detalhes mínimos extremamente alinhavados, bem construídos e, concomitantes a isso, pinceladas soltas, gestuais e grotescas. São mundos opostos que se somam na construção de um universo particular.

A tela em questão possui muitos estudos cromáticos e elementos compositivos diferenciados (Figura 17). O corpo que aparece na tela colorida com fundo verde que compõe

⁴⁸Depoimento do artista durante a pesquisa (2018-2022).

⁴⁹ Entre as obras, um fio azul faz parte do conjunto que pode ser ligado a qualquer obra de acordo com a decisão do curador que irá montá-la. Na montagem do MASC (2012), o fio azul estava ligando a imagem de Brasília ao desenho em aquarela do astronauta. Depoimento do artista durante a pesquisa (2018-2022).

a obra *O Astronauta* é a manifestação ao inverso do corpo, a demonstração do funcionamento das entranhas no procedimento em configuração contínua. Questões relativas a linguagens do expressionismo abstrato, do romantismo, da arte conceitual, do minimalismo e da *pop art* seriam possibilidades de abordagem. No *Esquema geral da Nova Objetividade*, Hélio Oiticica propõe um *estado* da arte brasileira numa constatação de tendências múltiplas agrupadas como no Dadá, porém com devidas diferenças.

[...] não é um movimento dogmático, estético (como, p. ex., foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma “unidade de pensamento”), mas uma “chegada”, constituída de múltiplas tendências, onde a “falta de unidade de pensamento” é uma característica importante. (OITICICA, In: FERREIRA, COTRIN, 2006, p. 155).

As referências que aproximam a obra *O astronauta*, estariam até mesmo se implodindo numa “falta de unidade de pensamento”, mas além desse diálogo com a Nova Objetividade, há uma vontade minimalista no fio azul. E mais: uma maneira de entender mito do herói romântico na figura do astronauta, a discussão com objeto em sucessão do neoconcreto ou até mesmo a produção que diferencia o que é banal no problema da *pop art*. Esses momentos de aproximação se acumulam na obra, diversificam-se e coabitam criando uma grande *performance*. A ideia de performance tem o sentido de atuação, numa espécie de funcionamento interno ao processo. A atuação desdobra-se no trabalho do curador que irá montá-la, por sua livre escolha onde situar as obras no espaço e compor o trabalho, criando sua própria narrativa⁵⁰.

Nessa obra composta, além de fazer a *performance* ao criar o mito do astronauta, o artista a compõe como se fosse uma história em quadrinhos espacializada⁵¹. Os *comics* fazem parte do universo da sua história pessoal, trazem para sua obra o ambiente colorido e rico em detalhes. Fernando Lindote inicia sua trajetória artística criando *cartoons*⁵² e acompanhando o trabalho de Renato Canini⁵³ durante os anos de 1970 a 1977, e esse início influenciou toda sua obra. Sobre a influência dos *cartoons* Fernando Lindote comenta sobre início de sua trajetória.

⁵⁰Depoimento do artista durante a pesquisa (2018-2022).

⁵¹Depoimento do artista durante a pesquisa (2018-2022).

⁵² Dos quadrinhos em que fazia naquela época, Fernando Lindote afirma, em entrevistas no seu atelier (2020), que naquele momento, por não dominar o desenho como os outros artistas que admirava, copiava-os. Isso demandava uma variedade de estilos de desenho e cores, logo não se preocupar com a distinção que resultava em seus quadrinhos, porque acima do *cartoon* estava sempre escrito “LINDOTE”. Foram realizadas diversas visitas e entrevistas ao ateliê de Fernando Lindote, desde o início da pesquisa até o momento para acompanhar seu processo e conversar sobre sua trajetória artística. Muitos dos seus depoimentos presentes nesta pesquisa resultaram dessas conversas.

⁵³ Renato Canini (1936-2013), ilustrador brasileiro destacou-se por desenhar o personagem Zé Carioca, atribuindo-lhe características do povo brasileiro, distante dos personagens estilo Disney.

Fazer *cartoon* naquele momento era exercitar um tipo de opinião no jornalismo diante da situação da ditadura. O que não ia para o editorial era possível fazer através do *cartoon* ou quadrinho. Meu começo foi esse, eu gostava de desenhar, mas gostava da possibilidade de uma ação, possibilidade ativa do que eu poderia fazer, e o *cartoon* era perfeito. Para um adolescente era muito fácil, era preto e branco, era simples lidar com isso, e o que eu via de arte não tinha essa polarização. Era ambíguo, esse era meu problema para eu lidar com artes visuais nesse momento. Mas afinal onde vai essa produção de imagens? Eu uso mais a pintura hoje, porque a pintura diferente do desenho permite mais camadas de imagens, mais camadas de pensamento, e sobra algo da camada anterior para a próxima. E o desenho, como eu desenho é para uma reflexão mais rápida e mais instantânea. (LINDOTE, Prêmio Pipa, 2015. Vídeo. In: PIPA – A JANELA PARA A ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA).

Nos quadrinhos temos sempre um herói ou protagonista. Quem seria o sujeito dessa *performance*? O que é expelido em forma de obras é o corpo por dentro em alguns momentos, sua exterioridade em outros, mas não como avesso e sim como camada. Essas camadas sobrepostas criam um embate extremamente dilatado, torna-se sempre uma máscara daquilo que podia ser. Fernando Lindote consome todo o conhecimento da arte que lhe interessa, acrescenta ingredientes como a ironia, sobreposição e encobrimento nas referências utilizadas. Não deixa de ser um arquivo móvel em constante mutação. O herói do astronauta indica que aquilo que é reconhecível não passa de um *outro* mascarado. Como acontece na performance de Fernando Lindote com máscara de porco (Figura 21) que circula em ambientes, cria fotografias de registro e autorretratos, afirmando assim, a criação desse *outro* que se modifica⁵⁴. Além disso, o artista coloca a máscara e diante do espelho produz autorretratos, uma série de pinturas densas, com muitas camadas de acrílica ou óleo espessas, reforçando sua subjetividade e carga emocional através de considerável adensamento de tinta.

Segundo depoimento do artista, o Filme *Cosmonautas*⁵⁵, de 1962, com Ronald Golias e Grande Otelo, é uma das referências ao trabalho composto⁵⁶ *O Astronauta*. Na película fílmica, apesar de os personagens e o cenário serem brasileiros, anunciam que o filme não passa de mera coincidência. Assim como a obra de Fernando Lindote, nada é fruto do acaso, a ironia permeia todas as esferas, inclusive a escolha dos temas do trabalho. Uma espécie de ficção/utopia que

⁵⁴ Em *Carta para Mondrian* 1959, Lygia Clark, reflete sobre arte moderna, contemporânea no desenvolvimento do seu próprio trabalho em questões relativas a novas linguagens: “Pois a natureza me alimentou, me equilibrou quase que de uma forma panteística. Mas com o tempo, numa outra crise, já isto não adiantou e foi o “vazio pleno”, a noite, o silêncio dela que se tornou minha moradia. Através deste “vazio pleno” me veio a consciência da realidade metafísica, o problema existencial, a forma, o conteúdo (espaço pleno que só tem realidade em função direta da existência desta forma...)” (CLARK, In: FERREIRA, COTRIN, 2006, p. 47).

⁵⁵ Com Direção de Victor Lima, o filme brasileiro possui desenhos iniciais de Ziraldo. Filme que faz uma versão irônica de ficção científica, do lançamento de um foguete nacional ao espaço do Cabo Carnival, que leva o orangotango Frederico a bordo. Para o lançamento da segunda versão, o professor Inácio, principal cientista do programa espacial, precisa escolher dois homens capacitados inúteis e desnecessários à sociedade, de que ninguém sentirá falta caso morram na viagem. São os cosmonautas.

⁵⁶ Depoimento do artista durante a pesquisa (2018-2022).

se estende em todos os campos. Tanto no físico, como as ideias do trabalho se configuram no plano daquilo que poderia ser. Ficção, utopia, realidade, a criação de um outro: o herói, homem que ultrapassa a gravidade para atingir o espaço. Fernando Lindote cria corpos ficcionais, que em alguns momentos se materializam em performances, como a que utiliza uma *máscara de um porco em borracha*⁵⁷ (Figura 21), ou por meio de pintura, desenhos, fotografias, em que percorre situações na criação do mito/utopia, que nesse caso é o astronauta. Seus personagens criam vida, são escritos inicialmente em seus cadernos de anotações⁵⁸, onde acumulam dados e informações para os trabalhos, observações do processo. Posteriormente são desenhadas detalhadamente, esculpidas, instaladas ou pintadas.

Em “*Os Cosmonautas*”, a conquista do espaço por um foguete brasileiro pode colocar o país como potência mundial. A cápsula espacial entra em órbita e começa a fazer sua primeira volta em torno da terra. *Frederico*, o ser dentro da cápsula, encontra-se normal, com frequência cardíaca normal e respiração normal. A *pastilha*⁵⁹ espacial é um sucesso no filme. O primeiro cosmonauta completa suas três voltas à terra, todos aguardam ansiosos para saber se conseguirá retornar são e salvo no ponto pré-determinado. Qual seria o ponto pré-determinado da exposição *O Astronauta*? Os *espectadores* sairão ilesos desse programa espacial? Poderá *Frederico*, personagem do filme que se encontra dentro da cápsula, voltar vivo do cosmos? O que é a vida após tornar-se outro? Experimentar o corpo alheio dentro de uma *máscara de porco*?

O fio azul solto que sempre escapa da narrativa é o resto que permite entrar na catástrofe. Na obra é a própria linguagem estabelecida pelo artista para adentrar na atmosfera cósmica. Entretanto, no filme, o macaco *Frederico* é o cosmonauta. Ironia completada pela incapacidade dos homens de seguirem nessa missão. O personagem é um animal que corresponde à expectativa, volta normal. Um outro está substituindo o herói de forma irônica. Em sua trajetória artística, Fernando Lindote veste a máscara de porco ou cria o mito do herói astronauta, desdobramentos de um herói que anuncia e dilata perspectivas artísticas através do outro. Surge, então, uma salvação ao caos estabelecido no universo de pinceladas díspares.

Pela primeira vez na história da arquitetura, surge o ferro um material de construção artificial. Ele vai passar por uma evolução cujo ritmo se acelera ao longo do século.

⁵⁷ No ano 2000, Fernando Lindote ganha o Prêmio Vitae de Arte com o *Projeto Outro Porco Empalhado* onde desenvolve a obra *Máquina pedagógica*. Referência à obra do porco empalhado de Nelson Leirner. O artista utiliza-se da máscara de um porco em borracha para atuar em situações e compor imagens com o personagem. O trabalho desdobra-se em outras obras de pintura e segue permeando sua trajetória artística.

⁵⁸ Depoimento fornecido pelo artista durante o período preparatório deste texto em março de 2020.

⁵⁹ A ideia de trocar a palavra cápsula por pastilha é uma sátira às pastilhas medicamentosas no filme *Os Cosmonautas*.

Esta recebe o impulso decisivo quando se evidencia que a locomotiva, objeto de experimentos desde o final dos anos vinte, só poderia ser utilizada sobre trilhos de ferro. O trilho torna-se a primeira peça de ferro moldado, precursor da viga de ferro. Evita-se o ferro em construções residenciais, mas é utilizado em passagens, pavilhões de exposições, estações de trem – construções que serviam para fins transitórios. Simultaneamente, amplia-se o campo arquitetônico de aplicações do vidro. (BENJAMIN, 2018, p. 55).

De acordo com Walter Benjamin (2018), o novo e o antigo correspondem a imagens da consciência coletiva nas imagens do desejo. A tendência imagética que remete à fantasia do novo. O sonho de cada época surge com imagens da época seguinte. O impulso íntimo se deve ao aparecimento das máquinas. A descrição das estradas de ferro na Paris do século XIX está no aparecimento do conjunto favorável ao comércio têxtil, precursor das lojas de departamento. As passagens de Paris⁶⁰, um verdadeiro luxo industrial, se constituem numa cidade e num mundo em miniatura. As formas artísticas do novo sistema reconhecem a natureza funcional do ferro, e a dominação da arquitetura. Esse fascínio pelo novo, que no século XIX está na arquitetura dos trilhos das estradas de ferro, na cápsula espacial dos anos 50, pela disputa do espaço além da terra está presente na obra *O Astronauta*.

O *novo* como uma revisitação do antigo, do diálogo com o que já foi arquitetado em outros momentos. É a própria catástrofe. É o macaco diante da *pílula* espacial, é o vidro das galerias que reflete o mundo em miniatura. Esse lugar impossível de conquistar, dentro ou fora do circuito, porque a arte é a revisitação do mesmo. É a máscara de macaco, é o astronauta em desenho com fio solto do plano ligado à imagem de Brasília. É nesse estado de falência, em que a ordem é ameaçada, e que não podemos chegar a interagir na calamidade, porém, somos salvos pelo fio azul que sai da tela. O ato da imperfeição desejosa, as dez obras contemplam esse artifício sedutor no caldo labiríntico que é sugado para o passado e o presente concomitantemente.

Brasília é a cidade da própria catástrofe, segundo o artista⁶¹, e a partir disso podemos refletir sobre a ruína Benjaminiana. Brasília foi inaugurada no ano do nascimento de Fernando Lindote, e isso é outro elemento importante para sua elaboração. Embora essa obra pareça não ser autobiográfica, inclui nela diversos elementos de sua infância e vida. A cidade é uma utopia em toda sua fragilidade, assim como o mito de o homem pisar na lua; Fernando Lindote acompanhou esses momentos pela televisão em preto e branco na cidade de Santana do Livramento - RS, e o que mais o impressionou foi a perfeição da transmissão daquela imagem⁶².

⁶⁰ Obra inacabada de Walter Benjamin, 1927.

⁶¹ Depoimento do artista durante o período preparatório deste texto em março de 2020.

⁶² Depoimento do artista durante a pesquisa (2018-2022).

Memórias, disposições à referência da *pop art* e muitos outros problemas da criação dançam como imagens vivas e móveis. Entre aquilo que parece ser aleatório na obra de Fernando Lindote, parte de uma ironia, e esse ato de ironizar está no voo da mariposa, que nunca se deixa apreender. O artista inventa seu vocabulário nos seus próprios termos e para quem pode ouvir, suas imagens são dançarinas, apresentam um movimento contínuo e não cessam de se modificar.

2.2 AUTOBIOGRAFIA SENSÍVEL



Figura 18. *O Astronauta*, desenho grafite sobre papel, 100 x 70 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Museu de Arte de Santa Catarina. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2010. Fotografia: Karina Zen, 2009-2012.

Figura 19. *Sem título (Cosmorelief)*, grafite sobre papel, 100 x 70 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Karina Zen, 2010.

Figura 20. *Autorretrato com máscara de porco*, óleo sobre tela, 140 x 100 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Sidney Kair, 2014-2016.

A obra não parece autobiográfica⁶³, mas contém elementos de sua vida escondidos em caixas bidimensionais. Encontramos na composição espacial do conjunto, inclusive, um desenho de cabeça muito detalhado, outro autorretrato. O desenho dessa mesma série encontramos na exposição: *Guerra! e a necessidade de fazer pontes* que realizou em 2016, no Sítio⁶⁴. Apresenta junto com outras imagens da pintura do porco (Figura 20) com densidades de tinta como pinceladas Iberê Camargo, no desenho logo à entrada da exposição. Esses autorretratos foram realizados como estudos para compor a obra da 29ª Bienal de São Paulo, chamada *Cosmorelief* de 2010. Trata-se de uma grande pintura azul, tridimensional, com objetos em fibras de vidro e um vídeo. Apesar de remeter a uma obra de Marcel Duchamp, a

⁶³ Através da relação da biografia e obra do artista, expomos aproximações possíveis, o tanto para reconhecimentos do assunto atravessar a obra de Fernando Lindote. Marcel Duchamp responde a Pierre Cabanne sobre os limites da criação e a inteligência: A palavra “artista” foi inventada quando o pintor se transformou num personagem, primeiro na sociedade monárquica, e então na sociedade atual, onde é um homem de respeito. Ele não faz coisas para as pessoas; são as pessoas que escolhem as coisas no meio de sua produção. (DUCHAMP. *In*: CABANNE, 2001, p.25).

⁶⁴ Espaço de Exposições em Florianópolis que reúne arte e tecnologia.

obra também aborda a noite, em que é referência a deusa mitológica egípcia *Nut* (simboliza esfera celeste, mãe dos corpos celestes)⁶⁵. A obra da Bienal é um grande corpo exposto em entranhas florais, como se entrássemos nas pinturas do astronauta, porém em tons de azul.

Se o desenho que está na exposição junto com as máscaras de porco, é também um autorretrato, a utopia encontra-se na fragilidade do tornar-se. Essa é uma das estratégias do artista. A tela pode tornar-se uma instalação, uma história em quadrinhos, uma única pintura que contém todos esses elementos. É participar da fragilidade de um lugar, é estar dentro ou fora dos *modos de ser* do modernismo⁶⁶, da tradição de fazer pintura. Estar nessa linha tênue entre evidenciar, incluir elementos, tornar-se outro, e ao mesmo tempo distanciar-se desse limite e assumir um ser mutante. A catástrofe, evidenciada na obra anuncia a impossibilidade de apreender os limites físicos e conceituais. Será que todos os artistas caminham nesse limite tênue? Como Fernando Lindote evidencia esse espaço impermeável? Pelo fio azul que escapa? O que diferencia Fernando Lindote de outros para lidar com essas frestas? De artistas como Paul Mccarthy, por exemplo?

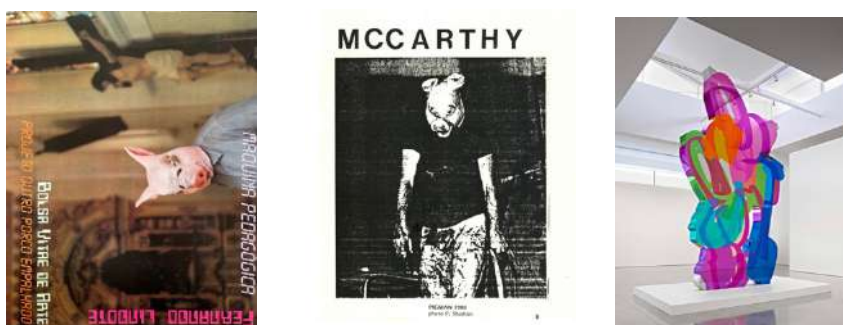


Figura 21. Folder *Máquina Pedagógica*.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Projeto Outro Porco Empalhado, bolsa Fundação Vitae. Fotografia: Heloisa Espada, 2000.

Figura 22. Capa do ND Zine issu 3, performance art.

Fonte: MCCARTHY, Paul. In: HALTAPES, 1984.

Figura 23. *Coloring Book*, aço inoxidável espelho polido e revestimento colorido 563.9cm x 334 cm x 23.2cm.

Fonte: KOONS, Jeff. Gagosian Gallery. 1997-2005.

⁶⁵ Segundo depoimento do artista durante período da pesquisa (2018-2022).

⁶⁶ Para Piero Manzoni Milão, 1933-1966) nos anos 1950 realiza happenings próximos ao espírito Dadá e em 1957 cria seus *Achrome* (telas embebidas em sulfato de cálcio e em cola). “A arte não é verdadeira criação e fundação senão quando cria e funda lá onde as mitologias têm seu próprio fundamento último e sua própria origem. Para poder assumir o significado da própria época a questão é, portanto, chegar à própria mitologia individual, no ponto em que ela consegue identificar-se com a mitologia universal.” (MANZONI, In: FERREIRA, COTRIN, 2006, p. 35).

Paul McCarthy⁶⁷ (Figura 22), artista americano, encena situações, cria situações limite e grotescas que se engrenam na sedução plasmática. O fluido, aquilo que está dentro e fora do corpo, é levado ao extremo em situações que chegam a causar o escândalo com êxtase. É o próprio corpo estranho que mostra seu interior grudento que expõe fluidos. Suas cenas fazem uma conexão direta com a utopia americana, o mundo do consumo em diversos modos de fazer do expressionismo abstrato e até da *pop art*. Isso o aproxima de Fernando Lindote, na escolha de meios diversos e imprevisíveis. Paul McCarthy cria várias máscaras: de macaco, de porco, algumas delas são inclusive o seu avesso, a imagem da própria carne. O artista brinca com o universo do consumo em ícones de histórias infantis americanas. Fernando Lindote também opera nesse limite na linha tênue da fragilidade da transmissão. Entretanto, as obras do artista americano são grotescas, contrárias às de artistas como Jeff Koons. Fernando Lindote encontra-se entre uma transmissão de objetos sedutores de Jeff Koons e o entendimento da obra assimilada pelo grotesco e irônico de Paul McCarthy.

A obra *O Astronauta* (Figura 17), mostra o interior fluido do corpo, com desenhos e pinturas brilhosas, de aspecto de figuras infláveis, volumes recheados de texturas solúveis que seduzem como as obras de Jeff Koons. Pode transitar entre um artista e outro, juntar os dois, porém não está criticando a sociedade de consumo americana, mas o consumo da história da arte. Fernando Lindote deglute esses conhecimentos sempre se tornando um outro. A utopia da arte de poder descolar-se de suas influências é a própria ruína figurada na cidade de Brasília, dentro da obra. A cidade que não deu certo, em que o projeto modernista controla cada instante com seu lugar específico. A transmissão televisiva da chegada do homem à lua estava perfeita confirmando que o homem chega ao espaço desconhecido e está tudo bem. A transmissão da máscara do porco do Zine de Paul McCarthy (Figura 22) é perfeita, o som parece ótimo, pelas imagens não sabemos quem é Fernando Lindote, quem é o artista americano. Ambos operam com ironia e paródia, também sem linha limite. A prática de Fernando Lindote é operar entre as linguagens artísticas; em alguns momentos, prefere distanciar-se, em outros, tornar-se aquilo que vê.

O ícone Topo Gigio transformado em símbolo da exposição *O Astronauta* também é um brincar com as formas do mundo da infância. Essa infância que não é inocente e desconhecida. É frágil e fugidia. O rato está de ponta cabeça como se fosse um escorrido ou uma cruz de malta. É como um espelho frágil, porque se perde na criação do mito impossível. Não é mito somente, é autobiográfico. A exposição *O Astronauta* é a torção da imagem refletida

⁶⁷ Paul McCarthy, EUA, 1945.

do espelho, na pretensão de desenvolver sistemas operacionais que se ativam pelo campo cromático. A fotografia está desfocada, o orgânico pode sair da tela e fazer parte de outras obras, retornar a ela como algo impalpável porque é móvel. Universo modelado de sentidos díspares amalgamados em verdades que se aproximam do pensamento do artista. Canal aberto entre um artista como Paul McCarthy ou Jeff Koons. O modo como o artista opera é encarado em direção ao oblíquo e equaliza-se na personalidade múltipla. Os padrões formais que estabelecem essas obras que formam a paleta de códigos e sistemas de ser. A importância de caminhar no limite da independência das relações, meios, técnicas e estilos é um mito. Mas o mito é também sua fragilidade, sua rachadura, porque ali naquele espaço “entre” existe uma pintura em processo, um raciocínio que não se preocupa em controlar o resultado final, mas de dançar a música.

Bem ao centro, duas formas de pulmão em azul escuro cumprimentam-se pela extensão de suas mãos; na realidade essa conexão se dá por um tubo reto que está por baixo da mancha branca à esquerda. O pulmão da direita tem cauda e cabeça laranja, linhas bem delineadas, na cabeça um chapéu ou touca com a mesma cauda azul. Ocorre um espelhamento da cauda na parte superior e inferior da figura. Um cachorro sem cabeça e sem pelos. Um porco, ou qualquer outro tronco de animal doméstico ou selvagem. Pode também não ser um animal, mas um biscoito da sorte chinês agigantado. O que importa é sua dupla cauda em forma de vagem, sua opacidade homogênea e seu brilho na lateral direita. Pode ser um objeto de Jeff Koons, representado por um material em fragmento mole, um tipo de borracha brilhosa. Todo o brilho dos objetos que parecem balões e são alumínio, do artista americano, estão representados nessa tela verde, no objeto azul ultramar. Enquanto na obra de Jeff Koons as formas são conhecidas, retiradas diretamente do cotidiano, esse corpo azul estranho apresenta-se voluntariamente sem preocupar-se com uma definição específica. Existe pela sua cauda de vagem que é absorvida para dentro do “U” marrom terra. De cor mais acinzentada numa escala menor, possui o mesmo corpo de balão expandido com cauda por cima e por baixo. Muito similar a um estômago ou outro órgão vital para conexões digestivas.

A possível semelhança entre as formas dos dois artistas, Jeff Koons (Figura 23) e Fernando Lindote (Figura 17), ocorre na tendência das cores transparentes que sugerem lugares indisponíveis. O rato, um porco ou cachorro pode ter saído da obra do artista americano, entrado na obra de Fernando Lindote pela forma azul, e sua aparência de objeto polido é então carregada de um outro. Em ambos os artistas, não é apenas o *Kitsch*⁶⁸ em obra de arte, ou cultura pop, é

⁶⁸ Abraham Moles se aprofunda na análise do *Kitsch* procurando inserir um quadro sociocultural e ausência de estilo de uma época em que funções tradicionais e progresso transcendem em atitudes. Segundo o autor, a palavra

cor em sobreposição. É camada que encobre a forma circular ovalada. É dobra elevada a uma potência irregular e fantástica. Na obra *O Astronauta*, o que infla é o que amadurece em capilaridades cromáticas. O que reage em todo o emaranhado são as bolhas em formação, rugosidades, texturas importadas do desejo de criar. O real é uma metamorfose de espaços descontínuos. O que gera a rachadura, a pasta de cor, pedaços que direcionam a acreditar o que é realmente possível transmutar. Jeff Koons discursa sobre o orgânico-plástico consumido em matéria rígida, porém contínuo do aquilo que parece ser. Fernando Lindote impõe ao gesto da abstração densidade da tradição da pintura, com camadas de tinta óleo revisitadas de uma profundidade lógica. Essa distância entre os artistas não é apenas formal, é carregada de sentido que plasma a ironia.

O conceito positivista de ciência não é mais revolucionário, hoje, na medida em que está voltado exclusivamente para o desenvolvimento da tecnologia e da revolução industrial. Para o futuro, prevê-se uma consolidação do conceito positivista, atomista e materialista, na qual não haverá mais espaço para implicações de natureza sociológica e psicológica, com um consequente aumento da alienação do homem, privado de sua espiritualidade e debilitado em sua vontade e em sua capacidade de autodeterminação. (BEUYS, 2006, p. 315).

Em conferência pronunciada no Palazzo Taverna, Roma, e publicada em *Incontri Internazionali d'Arte*, 12 de abril de 1972, Joseph Beuys expõe seus pensamentos sobre a ciência daquele momento, em relação à liberdade de homem, e o papel revolucionário da arte. O conceito de criatividade da arte como forma de liberação do homem. Arte produto supérfluo e secundário em relação ao sentido revolucionário. Para o artista alemão, arte age em oposição, é a forma de comunicar-se com seus semelhantes para libertar da alienação. A obra de Jeff Koons é justamente o fruto dessa alienação. É o próprio capitalismo expresso no sistema da arte em proporções estratosféricas. Representar uma imagem de Jeff Koons⁶⁹ com pinturas é falar sobre isso. Porém, na tela de Fernando Lindote não aparece nenhuma figura em que seja possível reconhecer essa relação. Como isso pode acontecer? Na realidade, as encontramos torcidas em seu próprio eixo, não estão ali demonstrando uma presença sem barreiras, as imagens figuram escapando do reconhecimento, assim como as pinceladas e demais faturas ou gestos que podem sugerir influências. Esse torcer das formas, dos conceitos, causa certa

aparece em Munique por volta de 1860, que quer dizer atravancar, ou fazer móveis novos com velhos ou também no sentido de mercadoria ordinária e segue denominando-o em outros fenômenos onde o *Kitsch* é a principal envergadura. (MOLES, 2012)

Abordado por Hall Foster no livro *O que vem depois da farsa*, o *Kitsch* atravessa o dimensionamento de uma manipulação política e persuasão cultural, corrompendo as duas esferas, numa combinação de pureza e luxúria. Assim, no sentimento, os valores contraditórios trabalho e fé se combinam, aprofundando o espetáculo generalizado no capítulo *O kitsch de Bush*. (FOSTER, 2021).

⁶⁹Jeff Koons (EUA, 1955).

perturbação, por não conseguirmos nos situar de imediato. Porém, esse aspecto sem barreiras permite-nos fazer diversas derivações, utilizando-nos do entendimento de corpo, como na obra de Fernando Lindote, que gere seu aspecto interior e exterior. Ou seja, torce suas dimensões conceituais e suas proporções físicas.

De princípio, nas pinturas atuais de Fernando Lindote, encontramos objetos que são visualmente reconhecidos de esculturas. Nesse viés, encontramos o estômago da obra *Glu, Glu, Glu*, de Anna Maria Maiolino⁷⁰, apresentada pela figura azul central da tela que estamos abordando (Figura 17). É a própria linguagem do sistema da arte, mantendo sua relação obtusa ao escolher referências e dialogar com ela no modo desejante. É a isso que suas formas ainda abstratas nessa obra remontam. Retornando às ideias de Joseph Beuys, que cria um mito ao vislumbrar a arte como questionadora do sistema político e social, por meio de um ato revolucionário. A grande obra humana e coletiva se professa pela crença através do ato criador. Os aspectos-chave de Fernando Lindote e Joseph Beuys, além de operar nessa apropriação de tudo e de qualquer coisa para construir seu próprio repertório, é encarnar essa situação de liberação da arte.

Compromisso social do artista alemão da noção libertária da criação que transforma a matéria do discurso. Mas o discurso de ambos os artistas, no primeiro a transformação do social pela arte, e no segundo, deslocamento do discurso para a elaboração do projeto artístico, não é realizável, funcionam apenas como possibilidade. A transformação social arquitetada por Joseph Beuys é desviar dos campos artísticos se apropriando deles; em Fernando Lindote, ficam no campo do desejo. E, apesar de ambos os artistas utilizarem uma variedade de ações, pinturas, esculturas, instalações, objetos, aquarelas acabam caindo sempre na multiplicidade das estratégias que retornam ao lugar de origem. Mas esse lugar de origem também não existe, apenas perpassa a obra e retorna ao espectador, no fluxo contínuo. Podem até mesmo oferecer como possibilidade mudar o sistema da arte ou social, o que está diante da obra é incluído nesse desejo do impossível, porque ao escapar sempre retornam à incongruência da forma como arte, dentro dela o espaço é oceânico e incontido.

Para Joseph Beuys⁷¹, artista dos anos setenta, o importante é incluir outras disciplinas, como política e economia. As palavras, que são ação do pensamento, estão em torno do transmutar, mudar, criar debates e estender o convite à ação. Síntese política de uma utopia. Assim como o foguete brasileiro, no filme “Os Cosmonautas”, afirma sua conquista do espaço para o país tornar-se uma grande potência, ou como na obra de Fernando Lindote que insere

⁷⁰ Anna Maria Maiolino (Itália, vive e trabalha em São Paulo, 1942).

⁷¹ Joseph Beuys (Alemanha, 1921-1986).

esse mito/utopia do impossível invocando o astronauta – herói. A espécie humana de Joseph Beuys aparece como matéria ativa na ação de transformar a estrutura por uma criatividade libertadora. Esticar o fio azul, amarrar no texto da exposição, ou no Palácio do Planalto, é uma tentativa de superar o conceito tradicional da arte, como se isso fosse possível. Esse herói que investiga a obra, cria narrativas, serve-se da linguagem para criar gestos de infinitas configurações onde os restos aparecem. O diálogo com o outro acontece nesse exercício de liberdade e criação. O debate resulta na ação de estender-se, incluindo ações ambientais das técnicas, plantio de um saber e lógica através de experimentos frágeis. A transmissão da obra está detalhada demais para ser verdadeira, é vinculada com tudo aquilo que a envolve, no plano teórico, prático e do pensamento. Em ambos os artistas, o caráter experimental das obras é envolvido por peculiaridades que se tocam e se distanciam, desdobradas ao âmbito do impulso do desejo.

Apesar dessa incompletude de nossa investigação, arrisco-me a fazer algumas observações conclusivas. O programa de ser feliz, que nos é imposto pelo princípio do prazer, é irrealizável, mas não nos é permitido – ou melhor, não somos capazes de – abandonar os esforços para de alguma maneira tornar menos distante a sua realização. Nisso há diferentes caminhos que podem ser tomados, seja dando prioridade ao conteúdo positivo da meta, a obtenção de prazer, ou ao negativo, evitar o desprazer. Em nenhum desses caminhos podemos alcançar tudo que desejamos. No sentido moderado em que é admitida como possível, a felicidade constitui um problema de economia libidinal do indivíduo. Não há, aqui, um conselho válido para todos; cada um tem que descobrir a sua maneira particular de ser feliz. Fatores os mais variados atuarão para influir em sua escolha. Depende de quanta satisfação real ele pode esperar do mundo exterior e de até que ponto é levado a fazer-se independente dele; e também, afinal, de quanta força ele se atribui para confirmá-lo conforme seus desejos. (FREUD, 2011, p. 28).

Doada ao Museu de Arte de Santa Catarina, a obra *O Astronauta* organiza esse outro em função de sua prática. O artista Fernando Lindote adquire uma estratégia de obter do outro o desvio do prazer. O ser feliz é o impossível, é viável apenas ser, constituído pelos próprios desejos, é não apenas aceitar o mundo, mas produzir realidades. Na obra de arte tudo isso é possível. Estamos diante de uma possibilidade de modificação da realidade, além dos nossos julgamentos. A proposta *O Astronauta* é uma utopia de felicidade, de possível desligamento das regras estabelecidas (cânones, técnicas, estilos, estratégias) ou no âmbito de estabelecer um *outro*. Porém, esse *outro* que Fernando Lindote nos propõe, através das dez obras e um fio azul está espelhado em nós mesmos. É o próprio princípio do prazer no campo do irrealizável, está vazio de sentido, está numa espécie de realização ilusória. Criar um *outro* além da obra e ser o espelho de nós mesmos é operar na conexão de seus interesses no fluir do impalpável. E essa felicidade do trabalho artístico é perceber se a obra funciona, que algo foge do controle do

artista, retorna para o passado, faz uma curva, coloca tons de tinta e devolve ao passageiro que está diante dessa viagem ao espaço cósmico.

Esse *outro*, além de se metamorfosear, como num inseto adulto que inventa novas possibilidades de se conformar, são as imagens que delineiam a aparição das obras de Fernando Lindote. O astronauta é um transporte psíquico, de um desejo reconfigurado por imagens. Mas essas imagens estão em encadeamento veloz, como o voo da mariposa que produz um lampejo e desaparece. Esse movimento entre o sonho e a aparição causa variantes extremamente abundantes, reverte-se em causas aleatórias, mas nunca o são.

2.3 NATUREZA BASCULANTE

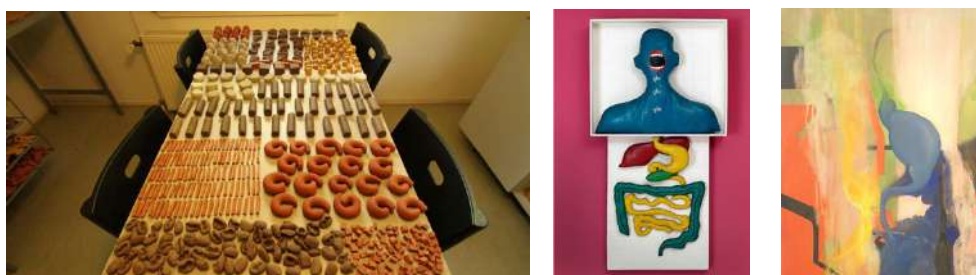


Figura 24. *Aqui & lá*, cerâmica, dimensões variáveis.

Fonte: MAIOLINO, Anna Maria. 13ª Documenta de Kassel, 2012.

Figura 25. *Glu, Glu, Glu*, acrílica sobre tecido estofado e madeira, 110.5 x 59 cm.

Fonte: MAIOLINO, Anna Maria. Acervo Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM- RJ, 1966.

Figura 17. *O Astronauta (detalhe)* óleo sobre tela 180 x 150 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Museu de Arte de Santa Catarina. Fotografia: Karina Zen, 2012.

A obra que Anna Maria Maiolino apresenta na 13ª Documenta de Kassel (Figura 24), é similar às formas orgânicas que se encontram na pintura de Fernando Lindote (Figura 17). Repetição do mundo interior colocado na mesa de refeição ou de toda a casa, como no caso da obra da 13ª Documenta, assiste-se ao desmembramento das partes. A curva suave do intestino que se dobra, a bÍlis, o apêndice é expelido em barro seco. Na tela verde (Figura 17), estão presentes nas formas azuis e marrom. Em ambos os artistas a presença da mão, que compacta, estica desloca-se das ações cotidianas e produz um trabalho repetitivo. Esse fazer constante está presente também no trabalho da fábrica que produz uma alienação. Fragmento daquilo que é desarticulado da ação. De alguma maneira, ambos os artistas, um deles através dos objetos em argila, e outro em sobreposição de camadas de tinta, investigam esse repetir na sequência de gestos que produzem o universo do alimento, ou do órgão que a digere.

Materiais que produzem espanto, e ao mesmo tempo humanizam esse repetir pela manualidade do gesto. Realizam a troca de significados do sentir. Textura, leveza, peso e

volume gerados pelo corpo. Não se trata da repetição do minimalismo, mas pertencem ao pensamento da máquina e operam no funcionamento do corpo. Em Fernando Lindote, em alguns momentos essas máquinas se aproximam das estruturas de Francis Picabia; em outros, aproximam-se das máquinas de aspecto mole de Anna Maria Maiolino (Figura 24). Objetos em argila, a princípio arcaico pelo uso do barro, encontram-se no limite com o sofisticado. Fernando Lindote também utiliza o barro (barbotina diretamente sobre papel ou parede) quando apresenta as suas *Máquinas secas*, o mesmo funcionamento planejado. Na tela verde (Figura 17) estão inflados nos volumes que derivam do tridimensional, uma espécie de intimidade com todas as máquinas de seu conhecimento e estudos. Essa forma, que está na escala do corpo em ambos os artistas, apresentam-se como núcleos compactos e ao mesmo tempo em ações repetidas. Na tela verde o espaço ilusório não é uma incisão matérica, mas o diálogo com esse tipo de procedimento gera informes. Compartilham desse espaço que não se esgotam, mas se reproduzem em milhares de camadas. As formas das telas de Fernando Lindote podem ser transformadas em objetos de plástico, ou de borracha, podem estar na mesa de Anna Maria Maiolino, esperando o almoço.

Na obra *Glu-Glu-Glu* (Figura 25) dessa artista está evidenciando o ato de engolir. Na obra *O Astronauta*, o artista deglute o espaço do cosmos da imaginação, apresenta suas partes, exhibe suas entranhas do aparelho digestivo, cria um estrangulamento do tridimensional. Na obra de Anna Maria Maiolino, o ato de engolir resiste ao que não pode ser aceito, o momento em que o país vivia uma ditadura. O que é compulsório em Fernando Lindote é a antropofagia⁷² daquilo que viveu, que pode ser a imagem do homem na lua, ou de outros artistas que estuda. A obra *O Astronauta* reflete sobre isso: *o que você está deglutindo através das imagens presentes na obra pode não ser verdade*. Ambos se opõem, no ato de deglutir a tentativa da contemporaneidade da novidade, ou da ruína por uma condição de organismos que estão no âmbito da inversão. Estratégia básica de causar desconforto protegida ao dispor dos elementos íntimos da vida cotidiana. A desorientação na unidade geometricamente comportada que se rompe em tripas e bôlis. Experiências do pensamento ativo à política repressiva, a artista imprime um modo metafórico, assim como Fernando Lindote dilacera a imagem da TV em

⁷²A ideia de antropofagia em relação aos procedimentos do artista poderia ser desenvolvida num novo capítulo. Os pressupostos das articulações de Oswald de Andrade são debatidos no livro de Beatriz Azevedo, *Antropologia e Palimpsesto Selvagem* em que traz a luz seus escritos em relação à fortuna crítica e suas relações nos termos culturais do período do chamado “modernismo” brasileiro. O aspecto multidisciplinar dos pensadores da cultura brasileira e o desdobramento do tropicalismo da década de 1960, o mangue beat nos anos 1990 e as primeiras décadas do século XXI. (AZEVEDO, 2016, p. 25). Essa ideia de debater as vanguardas europeias em relação à atividade nacional aparece nas obras do artista Fernando Lindote pelos títulos das obras e figuras de Macunaíma das pinturas realizadas nas décadas 2000. Além, é claro, da justaposição anárquica com que Fernando Lindote utiliza seus referenciais.

preto e branco. Os seus quadros trazem a cor, rompem ao mesmo tempo em que se unem à delicadeza da pincelada e do desenho.

A forma azul do centro à esquerda, mais abstrata (Figura 17), desintegra-se em manchas que ao mesmo tempo deixam a estrutura transformar-se em cor amalgamada. Em cima dela, repete-se a mesma forma espelhada, bem detalhada com brilho azul claro. Sua escala bem menor e seus tons de azul tendem a um claro acinzentado. Também possui uma cauda para baixo e outra para cima no lugar da cabeça. Às suas costas, o branco que deriva do limite superior, escorrido, passa entre suas partes, estreitando-se e abrindo-se na forma de um cavalo sem cabeça com pernas longas. Essa mesma veladura esbranquiçada repete-se ao lado esquerdo, passando pela máquina laranja vivo, cor da *pop art*. Nesse ponto um amarelo também escorrido da parte superior segue até a parte de baixo. Porém, desvia para a lateral esquerda do quadro. A mancha em amarelo ovo vem rarefeita do canto superior com concentrações de brancos ovalados, são três que seguem em movimento oblíquo; o quarto, no canto superior esquerdo, esconde-se atrás do losango marrom e se desfaz em mancha vaporosa que segue para o canto direito. O amarelo escorre no sentido diagonal até encontrar o branco e sair pela base. Passa atrás do azul e por cima da parte marrom, em curva. Reforça essa cavidade do marrom.

Atrás da figura azul escuro, bem definida, da direita uma mancha laranja transparente cobre o retângulo marrom da máquina. Espirala em movimento ascendente. Os cinza grafite aparecem em três momentos, acoplados à figura azul central, com pinceladas gestuais, contorna a figura laranja e abre-se como uma pata de lagosta. Os corpos de todo o conjunto pictórico assemelham-se a animais, órgãos ou seres aquáticos. O segundo cinza está no canto direito superior saindo da tela com o tubo que se conecta à máquina laranja. Um dos seus tentáculos retorna, permanecendo em linhas retas ligando-se ao azul central da esquerda. Filamentos marrons suspensos descem atrás do amarelo em diagonal. Sobre o losango marrom um filamento laranja cria uma espécie de abertura em bolsa longitudinal, pendendo para baixo. Outro filamento tubular fino em laranja passa por trás da touca laranja da figura azul bem definida. O que está imerso na profundidade do fundo verde se amplia, focando as formas orgânicas. Emergem então profusões de imagens entre estar acordado ou dentro do sonho. Mas o sonho está entre a memória e o vivido. A concretude está representada nas formas geométricas. O que está presente nessa tela é um diálogo entre as formas naturais e artificiais. O que é orgânico, o que é artificial, e o que é artifício? Para compreender essas questões indissolúveis na obra de Fernando Lindote, vamos refletir sobre a pintura de Peter Doig.

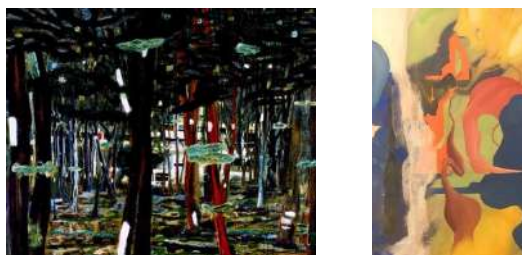


Figura 26. *Concrete Cabin*, óleo sobre tela 180 x 150 cm.

Fonte: DOIG, Peter. 1991-1992.

Figura 17. *O Astronauta (detalhe)* óleo sobre tela 180 x 150 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Museu de Arte de Santa Catarina. Fotografia: Karina Zen, 2012.

O que é uma floresta? Um amontoado de elementos verticais com manchas verdes, como na pintura de Peter Doig⁷³ (Figura 26) que apreende toda essa densidade natural em contraste com a arquitetura construída, que está ao fundo? A tela verde (Figura 17) opera no mesmo sentido: entramos no organismo, os elementos perdem-se em acumulações cromáticas que pairam sobre o ar. Uma desordem é instalada nesses elementos da natureza em ambos os artistas. Uma desordem do que é natural ou que é artificial, um raciocínio sobre esse mundo em que vivemos de onde o natural desapareceu. Em ambos os artistas adentramos essa densidade poética, monumental e obscura. Deparamo-nos com essa questão básica sobre a artificialidade, aquilo que é produzido por uma imagem pictórica, um amontoado de tinta sobreposta em camadas, é a paisagem que remete a um natural ou orgânico. Em ambos os artistas, essa sobreposição quase desaparece devido ao excesso de manchas de cor, à profundidade da tinta, ao tipo de organização espacial. Nessas pinturas, ao utilizarem a própria natureza e contraporem aquilo que é construído, metafórico e artificial, Peter Doig (Figura 26) e Fernando Lindote (Figura 17) devolvem o espelho ao espectador. Porém, se todas as obras fazem esse movimento, o que os aproxima e o que os diferencia? Peter Doig mostra as entranhas da floresta em pinturas gestuais densas, em estados de torsão das formas. Fernando Lindote mostra esse natural pelas entranhas do próprio corpo, que não é corpo, não é floresta.

Em ambos os artistas os brancos encontram-se espalhados por toda a tela, com a função de obter um respiro diante dessa falta de oxigenação. Poderíamos dizer que Peter Doig dimensiona sua natureza vegetal enquanto corpo humano e que Fernando Lindote estende suas figuras orgânicas ao reino vegetal animal. Tende à estrutura da antiforma pela densidade cromática saturando-a na construção do retângulo como um todo. O equipamento da máquina é o corpo que se metamorfoseia entre um reino e outro. O óbvio é o elemento mais obscuro, porque sempre se surpreende com o impossível, com as criaturas que convivem entre os mundos

⁷³ Peter Doig (Reino Unido, 1959).

possíveis. O destino dessas duas pinturas é escapar da subjetividade, ao mesmo tempo em que as tem presente.

O deslocamento atinge os seres da floresta, traz a vida ao comum e desprende-se em moléculas de cor verde. A paisagem inebriante do ser humano que se encontra só no meio do vazio dos acontecimentos é uma percepção da natureza pelo seu revés. O fenômeno da natureza em Peter Doig, e o fenômeno digestivo de Fernando Lindote: em ambos encontramos um recorte do clima úmido e contínuo em que se prioriza o espaço, seja o cósmico, seja o florestal. Esse ambiente que é proposto deixa um resquício do que é fabricado, está na mão do artista, no gesto da pincelada. É uma forma que, ao ser apreendida, está na regência do artifício, do manipulável, do ambiente que de tão concreto está abstrato. Não está escondido como se faz a pincelada realizada na obra: está ali, densa, obtusa e espacial. O fascínio entre o natural e o artificial é demonstrado em camadas subjetivas amontoadas de experiências ao absoluto das formas.

A arte como anuncia Joseph Beuys é a revolução de nós mesmos, nossa sociedade e ânsia de poder. Mas nos deparamos com a solitude, como vemos em Peter Doig: o homem está só nessa imensidão construída pela civilização. O bárbaro na obra de Fernando Lindote está nas formas torcidas que partem desde um desenho, uma linha ou nas perguntas que nos faz na apresentação da sequência das dez telas e um fio azul. Bárbaro, contrário de civilizado, que não segue as leis que regem a sociedade. É a escrita em que o artifício não é útil a essa sociedade compulsória de desejos confiáveis. E o que contém tudo isso, assim como na obra de Anna Maria Maiolino, é a própria memória sendo deglutida. É a linguagem daquilo que está ausente de sentido. É uma beleza falsa como na obra de Jeff Koons. A obra de Fernando Lindote convoca esse artifício mudo através de órgãos auxiliares na digestão do que parece assintomático. É nesse âmbito que entram as experiências da natureza incorrigível, a produção de objetos repetidos no bidimensional. É a semelhança do perigo de confiar na memória instantânea.

Se eu reescrevesse ‘Algo em mente’, esse narrador seria um duplo meu – jamais seria eu mesmo, porque isso me parece impossível: que eu saiba, quem fala (num relato) não é quem escreve (na vida) e quem escreve não é o que é -, seria um Mac duplicado que se limitaria a ser fiel à ideia de contar uma história banal [...]. (VILA- MATAS, 2018, p. 226).

No livro *Mac e seu contratempo*, Enrique Vila-Matas se arrisca a reescrever o romance do seu vizinho e ao passar por esse processo nos coloca a possibilidade de que, ao repetir uma história, estamos sendo um duplo de nós mesmos. Como acontece com Fernando Lindote ao pintar com pinceladas de outros artistas, ao narrar um ato, ou através de técnicas,

procedimentos, está sempre sendo um outro. Esse localizar-se no outro gera uma espécie de fenda, uma rachadura onde não é possível revelar quem é quem nesse processo. Isso ocorre porque, ao se apropriar da fatura de outro, o artista está devolvendo para suas referências a própria obra e o processo. A pergunta que pode surgir é: quem se apropria de quem? Fernando Lindote se constitui enquanto artista à medida que se utiliza desse princípio. Qual informação nos é dada e, ao mesmo tempo, está presa nessa fenda fugidia? Se o artista não se apropria das ideias, se faz sendo *outros*?

É nesse fluxo de ir e vir da obra e artista que se dá o acontecimento da obra de Fernando Lindote. Enquanto faz suas obras se apropria de imagens, é formado por elas, é devorado por elas. É o próprio herói que se faz mito e o constitui como artista. Não o contrário, mas esse movimento constante produz um labirinto, uma espacialidade corpórea difusa e estendida. Na exposição *O Astronauta*, o vazio entre as obras que funcionam como uma história em quadrinhos sem palavras contadas. Poderíamos dizer que, nos quadrinhos sem palavras, está sugerido: *isso não é um astronauta, é o desenho do astronauta, é uma viagem ao cosmos planificada em espaços retangulares, é a representação do outro engolido, mastigado e expelido*. Na obra em que aparece o desenho em folha de ouro, como um símbolo, uma espécie de amuleto ou imagem mágica que configura toda aquela narrativa; é uma versão do Topo Gigio, o artista em autorretrato do sujeito que discorre sobre a memória de algo. Anacrônicas, as imagens referem-se a outro tempo-espço da própria trajetória do artista, podendo estar num momento e em outro tempo que é sugerido. O dourado é também a cor da riqueza, daquilo que é muito valioso e tem lugar diferenciado no gabinete de preciosidades. O que é preciso para se ter valor além daquilo que aparenta?

A alegoria está sempre falando de algo que escapa: assim como a trajetória de Fernando Lindote, o assunto nunca se esgota e sempre se torna outro. Um corpo transportando significados cambiantes e voo contínuo. Como a ideia de aleia corre o risco de se perder no vazio, apenas movimenta e prefere despistar por um autorretrato que não revela epifanias, mas desvia pelos mitos.

2.4 MATÉRIA PINTADA

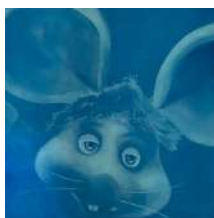


Figura 27. *Sem título*, acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Karina Zen, 2010.

Figura 28. *O Astronauta*, desenho de folha de ouro sobre papel, 100 x 70 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Museu de Arte de Santa Catarina. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2010. Fotografia: Karina Zen, 2012.

Figura 29. *O Astronauta*, acrílica sobre tela 120 x 180 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Museu de Arte de Santa Catarina. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2010. Fotografia: Karina Zen, 2008-2012.

Figura 30. *Sunrisedancing*, acrílica sobre tela 147.3 x 182.9 cm.

Fonte: BOWLING, Frank. Marc Selwin Fine art. 2014.

A pintura do Topo Gigio é um autorretrato (Figura 27), entre outros já apresentados nesta pesquisa. Encontramos no desenho em folha de ouro (Figura 28) a simplificação do roedor, que o torna objeto sagrado e de culto da arte. O símbolo dourado da trindade, autorretrato do artista que se revela na repetição de orelhas do Topo Gigio. A escrita de Fernando Lindote está contida no universo de imagens infinitas dentro do gabinete de preciosidades. E, a partir dela, vamos fazer uma possível leitura. Roland Barthes define assim o texto escrevível:

O texto escrevível é um presente perpétuo acerca do qual não se pode manifestar nenhuma palavra *consequente* (que o transformaria fatalmente em passado); o texto escrevível somos *nós ao escrever*, antes do jogo infinito do mundo (o mundo do jogo) seja atravessado, cortado, interrompido, plastificado por qualquer sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que reprima a pluralidade de entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens. O escrevível é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escrita sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura. (BARTHES, 1970, p. 12).

Se para Barthes o escrevível no espaço da literatura está aberto à pergunta sobre onde se localizam os textos legíveis, para a Exposição *O Astronauta* o legível está no espaço entre as imagens. Não é tão simples para entender o que está apresentado pelo artista, pois está contido no espaço que o contém, a sala expositiva e o vazio entre um quadro e outro. O presente perpétuo que se expande em narrativas que estão suportadas pelo espaço. Delimitar uma entrada possível é estabelecer uma rede de possíveis caminhos modificáveis. O que é possível para ter valor além do que aparenta é escrever. É escrever-se escrevendo. É pintar sendo pintado, apropriar-se sendo apropriado. O modo de fazer nessa obra é definido pela pluralidade de maneira obtusa. É escrever e deixar aberturas para deslocamentos móveis indefinidos. É fazer-se dentro da sua própria memória afetiva. Fernando Lindote insere os autorretratos nessa escrita, mas elas estão em forma de máquina, no eterno processar do fluxo.

Como um pintor viajante, Fernando Lindote recolhe elementos de natureza plástica através de esboços, rascunhos, notas e finalmente, em obras. Desdenha da permanência desses estilos arquitetônicos temporais através de um atraso ou diferença do procedimento. Como no

caso de colocá-lo lado a lado à pintura de Frank Bowling (Figura 30). Acontece ali a reversibilidade das forças, enquanto uma encontra-se aguada, a outra tela está emplastada. Fernando Lindote mistura-se com suas influências na linha abrupta do ângulo lateral, ou seja, sai pela primeira oportunidade. Essa sequência de vertigens do que já foi visto, incorporado à sua prática artística, compõe um passatempo construtivo em esboços plausíveis e a vertigem. Aí está sua transmissão frágil.

A semelhança entre o quadro de Frank Bowling⁷⁴ e Fernando Lindote não é sutil. Mesma escala cromática, inversão do que está abaixo e acima. Suas pinturas derramadas de tinta sobre tela aproximam-se da composição do artista em questão. Aquilo que está transparente na tela do Frank Bowling está denso, plastificado e saturado em Fernando Lindote. Capacita as cores a atuarem em sua saturação excessiva. A paisagem com apenas amarelo e vermelho (Figura 29). Uma sobreposição de tintas mostrando um *skyline* da vida urbana. A plasticidade da tinta cria bolhas escorridas, e um passado remoto surge atrás do amarelo, as mesmas manchas escorridas apagadas pela sobreposição. A *pop art* está presente no uso da cor. É a paisagem verde da tela anterior queimada pelo calor do sol. Tudo se carbonifica em amarelo quente, e a cidade vermelha está em chamas contida nas linhas retilíneas da paisagem. A cidade está presente nessa obra, pelas imagens de Brasília, pelo “quadrinho/pintura” amarelo e vermelho. O amarelo se dobra numa bolha exclusiva do efeito dos gases; na atmosfera a temperatura é gelada. Atrás há um rim gigante, muito estufado, que se conecta bem ao centro. Mas a pintura está em processo, exige do pintor o efeito da tinta em relação ao tempo que escorre. Escorre porque está calor; derrete, na verdade. Essa verticalidade presente no fundo do amarelo se contrapõe à horizontalidade de toda a paisagem.

A tela de fundo verde (Figura 17) é o oposto da amarela (Figura 29). É o seu desvio, sua deriva. Todos os elementos orgânicos estão plasmados ao fundo. Estão contidas no desejo de se formar. As imagens do fundo da tela fazem existir algo que não existia, a matéria plástica estufada em bolhas autônomas. Fernando Lindote escreve seu texto criando relações entre procedimentos técnicos em que a quantidade não informa exatamente qual a direção do fenômeno, porque ele está variando entre existir e fugir. O inferno do calor, onde as máquinas existem, devolve o irreparável ao acontecimento da pintura. São constelações que temos na obra *O Astronauta*, seus capítulos escritos estão no lugar do indefinível, irreparável e da traição. O artista trai porque repete o modo de fazer e cria família de corpos sem conceito. Existências mínimas procurando um plano de vida no instante da reverberação. Revela o prazer oceânico

⁷⁴ Artista da Guyana, de 1934, que viveu entre Londres e NY, aluno de David Hockney e R. B. Kijat aproxima abstrações a memórias pessoais

de navegar à deriva no espaço cósmico, gerando instantes repetidos em duração de memórias autônomas e díspares. O que é fazer uma obra de arte ao modo Fernando Lindote? É deixar desvanecer a cauda do existir em matéria frágil, fugidia. Deixar a problemática do movimento na força da incerteza, do mundo em assombros sem criar pólos legíveis. É trazer a luz ao obscuro das formas correndo, o risco do fracasso, criar múltiplos diagnósticos para enfim atingir o definitivo. Mas o modo informal de produzir de Fernando Lindote não acerta o alvo: desvia, altera e se distancia.

Sua obra cria precedente, não apenas se utiliza das influências, organiza pontos de vista ao colocar: isso é um desenho de astronauta. Mas dentro de sua lei de oposição significativa, seu trajeto morfológico desenvolve, juntamente, a possibilidade de sair desse mundo possível. Fernando Lindote mede esse espaço cósmico funcional em variações de outros, existências mínimas deslocadas, respira e exala movimento. O que o fundamenta é a evasão de narrativas, escritas para legitimar maneiras de ocupar a problemática do frágil. Edifica assim uma conversão em maneiras de constituir-se, parasita o estranho do lugar, faz-se testemunha dos seus artifícios. Para compreender melhor esse processo, recorremos à exposição que o artista realizou no *Sítio*, Florianópolis, em 2016. A exposição contém: um desenho semelhante ao retrato da cabeça que compõe um dos desenhos do astronauta (Figura 19), três pinturas de cabeças de porco, duas imagens de Brasília pintadas a óleo, uma pintura de caveira com flor rosa. O que acompanha todo esse caldo é o texto da exposição, escrito pelo próprio artista, e compõe sua receita nas palavras de apresentação da exposição *Guerra! E a necessidade de fazer pontes*:

O título da exposição faz referência ao motivo interno que moveu o processo de constituição dos trabalhos: a discussão de um lugar no aspecto político numa obra visual, assim como o posicionamento radical em relação à necessidade de referências na constituição de um corpus de obra. (LINDOTE, 2016, texto da exposição).

As possíveis associações plausíveis das obras contidas na exposição no *Sítio* e a exposição *O Astronauta* vão além do tema Brasília, guerra, autorretratos, pinturas matéricas e o texto. A cor reina em ambas as exposições, nas pinceladas repetidas, nas camadas de cor, no adensamento da tinta. São camadas de referências que constituem o corpo desmembrado, dilacerado e de frágil transmissão. Assim como na exposição *Guerra! E a necessidade de fazer pontes* (2016), o artista cria obras em que a tensão é solicitada pelas imagens das pinturas e autorretratos, e o espaço rarefeito indica suspensão do tempo. Tensão de não conseguir apreender todas as possibilidades, e leveza para conduzir a linguagens possíveis. Seguimos

afirmando que o traço do artista está em escrita autobiográfica. Porém, suas estratégias de sentidos reverberam numa reescrita onde o gesto se dirige ao espectador da seguinte maneira: *faça como você quiser*. A experiência de fazer obras autobiográficas dirigidas ao outro, fazendo parte de um tecido interno que se torce em perguntas, caminha para a catástrofe. Seu posicionamento radical de necessidades de legitimar referências e operar contra isso é agregar matéria física, o impalpável, tudo isso sem se preocupar com o destino. Fraudar o entendimento do outro, de si mesmo, e romper com o fascínio da novidade. Tudo é cíclico na obra de Fernando Lindote, e retorna em forma de fantasmas.



Figura 31. *O Astronauta*, acrílica sobre tela 100 x 100 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Museu de Arte de Santa Catarina. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2010. Fotografia: Karina Zen, 2009-2012.

Figura 32. *The Melancholy of Departure*, óleo sobre tela, 50.5 x 34 cm.

Fonte: CHIRICO, Giorgio de. Tate Modern. 1916.

Figura 33. *Monument*, óleo sobre tela, 207.1 x 283.2 cm.

Fonte: GUSTON, Philip. Tate Modern. 1976.

Figura 34. *Sem título (Cosmorelief)*, acrílico sobre tela, 140 x 90 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Yilmir Corrêa Neto. Fotografia: Karina Zen, 2010.

Na pintura azul com imagem do Tenente-Comandante Data, de *Jornada das estrelas: a nova geração*. A série televisiva americana de ficção científica, de 1987 a 1994, parte de uma continuação de *Star Trek*. Passa-se no século XXIV, apresenta uma nova tripulação e nova nave estelar. Cada episódio tem como objetivo estabelecer o propósito da nave. Explora a galáxia com a intenção de descobrir novas formas de vida, relações políticas e sociológicas com outras culturas, e as condições humanas. Qualquer semelhança com a prática artística de Fernando Lindote não passa de mera coincidência. Trabalhar o sentido anti-horário, muito à frente do tempo presente e, refazendo as relações com o passado (nova nave), retratando seu estar no mundo em relações que exploram a condição humana em repertórios artísticos.

Ao nos depararmos, porém, com a imagem do Tenente-Comandante Data (Figura 31), ou símbolo em dourado que remete à figura do Topo Gigio (Figura 28), somos testemunhas apenas do que já passou, isso se tivermos acesso ao domínio dessas informações. Suas obras indicam uma película inquebrável, ou seja, uma lente, uma janela para informações que jamais podem ser rompidas, porque estão na chave do passado. Impossível retirá-las de seu existir, apenas se desdobram em outros seres multiplicados. Fernando Lindote faz autorretratos nas

flores, nos macacos, no desenho do astronauta, no cajado dourado, que é varinha de revelação de mágica que não revela nada além do seu revés. A pintura ou a respiração internaliza o oxigênio e exala o gás carbônico, exatamente como o artista faz com suas obras. Respira uma infinidade de influências e exala obras das mais variadas formas. O interior e o exterior estão no movimento desse ato: ocorre aí a edificação mútua da obra e do artista. Mas como num pêndulo, no ir e voltar aprofunda-se o espaço de tempo, e, nessa duração, se desfaz em válvulas de escape de definição. Entretanto, Fernando Lindote constitui-se enquanto artista pela sua obra, cuja evidência são os autorretratos, o que o faz ser o artista que é, e nunca ser aquilo que aparenta.

Como na obra dos artistas Giorgio de Chirico (Figura 32) e Philip Guston (Figura 33) observamos o canibalismo voraz, compartilhando a mesma estrutura alquímica cerebral, no canibalismo disforme e contido ao mesmo tempo. Podemos observar aqui uma possível semelhança de composição: na pincelada, de Fernando Lindote na tela de fundo verde (Figura 17), mas apenas como uma sugestão de caminho devorador. A cor ácida e voraz, presente nesses artistas, está na obra de fundo verde, porém há algo que as diferencia, que é a estrutura fantasmática que aparece apenas como uma mancha suave, uma veladura que se opõe à figuração das obras dos artistas propostos. Essa camada rarefeita estabiliza-se enquanto composição na mancha amarela e branca do lado esquerdo. A mancha branca esbanja uma possível forma, em suas curvas suaves. Enquanto nas outras obras ocorre uma articulação matérica firme em seus contornos e definições, a mancha branca sustenta o ausente. Para refletir melhor esse aspecto vamos adentrar outra obra em que o artista utiliza esse artifício.

Nas obras que fazem parte da coleção de Ylmar Correa, um autorretrato de Fernando Lindote de 140 x 90 cm chamada *Sem título (Cosmorelief)* (Figura 34), a mesma espuma branca, esbranquiçada, vaporizada delimita uma flor e um ser esqueleto num fundo azul profundo. O espaço entre a imagem e o fundo quase se misturam, tornando o autorretrato uma ideia de sonho inconstante. A pintura não encosta nas bordas deixando três cm de largura presenciando a superfície da película de cor. A mesma nebulosa que sai da mancha branca (Figura 17) e da obra onde aparece o *capitão Data* (Figura 31) que se encontra na exposição *O Astronauta*. O ser indefinido e disforme, mistura de feto e imagem de um morto desenterrado depois de alguns anos. Na tela de fundo azul profundo (Figura 34): no centro não há nada, assim como as formas orgânicas que circulam no espaço cromático das obras anteriores. Não há cor, apenas a escuridão da noite e dos seres orgânicos em forma de flor ou um feto mal formado – velhice pós- morte embaixo da terra. É um ser esqueleto e flor ao mesmo tempo. Há ainda o filamento,

a linha, muito recorrente na obra do artista. Linha azul, aliás, que sai do plano e liga a aquarela do astronauta à fotografia de Brasília.

Poderíamos pensar que essa ideia de se metamorfosear em diversos artistas, em um só, como acontece em Fernando Lindote, ou se manifestar num autorretrato de porco ou astronauta, é uma maneira de desviar do circuito artístico. Ou sobre o que se diz a respeito de sua obra pode ser apreendido e mudar automaticamente. O artista incorpora o discurso e o que modifica sobre o que poderia ser. A morte, a vida, a guerra, e aquela espuma estranha que surge numa nebulosa constante na pintura sugerem uma camada de pós-vida. São três particularidades que fazem da chave mestra da exposição *O Astronauta* uma possível escrita: a transmissão frágil, a película inquebrável, e o aspecto que circula entre essas duas esferas em variações mutáveis. Em suas obras esperamos por algo que nunca chegará, porque suas estruturas fantasmáticas e impossíveis nos fazem perceber que ao partir não podemos mais voltar, estamos diante da película inquebrável.

Encontramos as imagens da obra de Fernando Lindote em momentos basculantes, num ir e vir de significados e significantes, como a mariposa que volatiza em movimentos contínuos, dançarina, nunca se apreende na pausa, e como imagens do sonho. Sua prática é elaborada no espaço da alegoria, atende ao aleatório por suas cores, formas e diálogos com artistas com quem conversa. Sua autobiografia é baseada na ironia e na construção de uma ficção. O que se movimenta em suas obras não são corpos retidos que se repetem, mas a escrita de um texto em que sua letra é sempre atendida pelos despistes que contém.

Para entendermos como Aby Warburg põe a história da arte em movimento, Georges Didi-Huberman (2013b) discorre sobre o pensamento do autor como fruto de uma tensão fecunda, que está no abrir e multiplicar. Amplia, assim, objetos de análise, vias de interpretação, exigências de métodos e desafios filosóficos. A problemática de deslocamento é o seu centro de interesse. E o movimento é pensado como objeto e método simultaneamente, como sintagma e paradigma, como características das obras de arte e como o próprio desafio do que se pretende dizer sobre elas. Daí vem o nome do prefácio escrito em 1998: *O saber-movimento (o homem que falava com as borboletas)*. Pôr a história da arte em movimento pelo pensamento de Aby Warburg é testar nele mesmo a experiência dessa mobilização.

Exceder o quadro epistemológico da disciplina tradicional era aceder a um mundo aberto de relações múltiplas, inéditas e até perigosas de experimentar: a ninfa como serpente (feminilidade, animalidade), a pintura como dança (movimento representado, movimento executado), a Florença dos Medici com o Novo México indígena (passado histórico, origem no presente) etc. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 21).

Georges Didi-Huberman (2013b) argumenta que no *excesso* há algo na ordem do perigo, não menos que no *acesso*, algo da ordem do *sintoma*. Esse *sintoma* desmonta a história, em certo sentido, por ser uma colisão de temporalidades heterogêneas. A imagem não é um campo de saber fechado, requer um movimento nas dimensões antropológicas do ser e do tempo. Portanto, o excesso warburgiano traria para si a possibilidade de uma “montagem de atrações”⁷⁵. De alguém que falava com as borboletas, como Aby Warburg, o autor em questão indaga se seria possível se falar de uma história da arte warburgiana como uma “disciplina patológica”. Segundo o autor, o que Aby Warburg fez foi “borboletear”, no sentido de colocar questões, repensar seu conjunto de saber e abrir novos campos. Para Georges Didi-Huberman (2013b), o acaso de Aby Warburg falar com as borboletas era interrogar a imagem viva como tal. Não era só encontrar, através da sobrevivência de um antigo simbolismo da psique, o nó psíquico da ninfa, sua dança ou seu desejo. O autor propõe a seguinte questão: “Como não reconhecer, nessa fascinação por borboletas, a convivência do inseto metamórfico com a própria ideia de imagem?”. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 22).

Entendemos que essa patologia proposta por Georges Didi-Huberman (2013b) se refere aos *sintomas* como temporalidades, instantes de duração, uma espécie de memória inconsciente. E por esse viés, entendemos a problemática das obras de outros artistas presente na prática de Fernando Lindote, que opera nesse sentido: entender a imagem viva como tal. Todas as suas referências são imagens em movimento, de maneira não apreensível. É nessa balança, que rege sua obra, que está inserida a confluência entre aquilo que é processado como imagem e o que a torna uma obra em movimento. Como nas imagens oníricas em que tudo está em deslocamento e não podemos apreender o todo detalhadamente. A autobiografia que constrói por apreender a obra do outro permanece sempre como um deslocamento, uma ficção. Ou seja, a imagem da obra de Fernando Lindote é movimento, deslocamento, imagem viva que se desprende de um só entendimento. Assim, ao tentarmos apreendê-la acaba em se transformar num outro.

A palavra “*aleias*” vem do latim *álea* (que significa esvoaçar, correr riscos). Todas as imagens que aparecem na obra do artista de forma aleatória indicam um esvoaçar, despistar e

⁷⁵ “*Montagem de atrações*” impressões revolucionárias, tentativa de sistematização somada à dimensão especular do cinema são desenvolvidas no texto de “Montagem de atrações” em que Sergei Eisenstein, 1923 desenvolve um método de encenação para peça “O Sábio”, no mesmo ano que escreve “Movimento Expressivo” com Treiakóv para revista a LEF. Atração tem relação com a influência da arte sobre o espectador, em que ela mesma se constitui material básico do teatro e a montagem é articulação de fragmentos imagéticos. Para a Rússia revolucionária o princípio norteador é elevar o nível organizacional a vida das pessoas no campo teatral. Nesse sentido, Didi-Huberman aponta que o excesso warburgiano traria para si como “montagem de atrações” onde o horizonte do cinema não se daria sem a perda de si, mas da alma, filosófica ou acadêmica, em que Warburg entregou-se ao *páthos* do movimento que inventou. (DIDI-HUBERMAN, 2013b)

construir pelo entendimento das obras de outros. É uma impermanência gerada por um intervalo de aparições e de desaparecimento incessantes. Indica uma abertura para a linguagem do outro, associado ao movimento de compreender o improvável, seu objeto artístico está dentro da experiência de mobilização.

As imagens alegóricas nunca se esgotam, e podemos entender esse pensamento através de Walter Benjamin (2013), que analisa as obras do barroco, em que buscam a duração e agarram-se ao eterno. Para o autor, na verdadeira obra de arte o prazer sabe tornar-se fugaz, viver o instante, renovar-se e desvanecer-se. Na obra barroca o que perdura é o alegórico, que tende a encontrar formas novas e surpreendentes. Segundo Walter Benjamin (2013), a alegoria reside no esquema, um objeto de saber, mas nunca em um objeto fixo. “O alegorista vai, de fato, buscá-la ‘a um outro lugar’, sem com isso evitar a arbitrariedade como manifestação extrema do poder do conhecimento.”(BENJAMIM, 2013, p.196).

A pintura barroca trai e desvaloriza as coisas de forma inconcebível. A função da escrita figurativa do barroco se dá por um desnudamento, não o desvelar das coisas sensíveis. O artista barroco arrasta os emblemas da essência da imagem e coloca-os diante dela sob forma de escrita, como uma escrita-por-baixo. Segundo Walter Benjamin (2013), os personagens alegóricos cedem lugar aos emblemas, e na construção alegórica as coisas nos olham sob forma de fragmentos. O alegorista muda o significado original em outro significante e aponta para condições específicas sob as quais, diante do contexto histórico, acaba refletindo como outro significado: é um movimento de desdobrar. É nesse sentido, de sempre construir um deslocamento de significados ou de significantes que Fernando Lindote se “apropria” de outras imagens, sempre de forma alegórica. Ou seja, remetendo a um outro, ao utilizar essas imagens ou procedimentos num incessante ir e vir que nunca se esgota, acaba construindo a sua própria obra em mutação. Em Fernando Lindote encontramos a alegoria nesse movimento de formar sua imagem escrita (por imagens) com a autobiografia que aborda uma infinidade de problemas de construção da imagem, mas sempre há algo que escapa, e se torna outro. Trata a imagem não como algo fixo, mas está sempre se referindo a um outro. Em Fernando Lindote, a imagem alegórica é o movimento de clausura (dentro do seu repertório) em escapatória (torna-se outro quando incorpora a sua obra).

Georges Didi-Huberman (2008) observa o dançar do bailarino flamenco Israel Galván e interroga onde estaria o protagonismo de seus gestos no livro *“El balaor de soledades”*. Entende que o movimento é estar fora das coisas habituais que se distribuem com maior ou menor estabilidade no espaço. Expõe então, que se para o bailarino se produz uma forma do tempo, como escreve Paul Valéry, os momentos, fragmentos e inversões são inesgotáveis e o

definem como puro ato de metamorfose. Para o autor, o bailarino abre uma deslumbrante alteração rítmica e da espacialidade que se concentra num instante e se dissipa depois no desenho do gesto. “Dançar é converter-se em outro, logo, dançar com a solidão é perder-se no tempo e espaço dos movimentos produzidos.” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 26).

Fernando Lindote dá voltas e se diverte ao dançar com as imagens que produz. Sua forma de dançar é considerar as sensações do movimento do corpo, cuja dança revela uma repetição, um repensar e um reinventar as formas pictóricas. Transmite, assim, movimentos psíquicos e corporais não como Aby Warburg chamava sua “*fórmula de pathos*”, mas com uma relação com a dança que executam corpos, por imagens vivas para elaborar seu próprio processo artístico. Dança só, mas num virtuosismo que suas imagens são povoadas de fantasmas da memória ou sonhos. Significa que estar a dançar só é como ser vários, constituir uma unidade no múltiplo corpo em movimento.

Considerar uma imagem como uma mariposa em pleno voo é como Georges Didi-Huberman (2007) se refere ao movimento do pensamento em relação à imagem e o risco de se equivocar. O que acaba por surgir como imagem está sustentado na sua desapareição, assim como o tempo da imaginação que rememora. As asas da mariposa sugerem uma aparição de movimento perpétuo, de abertura, fechamento e reabertura. A dimensão fundamental da imagem corresponde ao aspecto da vida das mariposas e sua metamorfose, e ao desejo de consumir o que se manifesta diante dos nossos olhos. De acordo com Georges Didi-Huberman (2007), por estar em movimento, a integridade de sua imagem está dentro de uma visão ilusória: ela se esquia em imagem viva, móvel, errante e mostra e oculta sua beleza ao bater suas asas.

Assim como não há imagens sem imaginação, mas sim como formação, é nas formas móveis das mariposas que fica difícil de compreender a duração concreta da imagem, gerar mudanças na experiência que podemos articular o olhar à imaginação. Segundo Georges Didi-Huberman (2007), os gregos chamavam a mariposa de *psyché*, para expressar uma ideia de alento que passa, uma sombra furtiva e alma errante. Loïe Fuller construía sua dança como exercício de metamorfose, buscava uma aparição, um estado psíquico, um equívoco sobre o movimento do corpo e a matéria. Assim como as mariposas, aparece o desejo, o movimento e o consumo. A mariposa joga com a imagem, revelando o engano, o reconhecimento de uma ilusão, é um vulto improvável. Adquire uma realidade de outra natureza, algo que adquire consciência psíquica quase alucinatória por uma aparição em sua própria limpidez. As obras de Fernando Lindote podem também ser tomadas pelo entendimento da metamorfose da mariposa, ou no seu bater as asas, como a constituição de um duplo sistema: arrastam a imagem para uma aparição (por estarem no abandono da psique aos poderes do inconsciente e ao desejo) e figura

uma dança de imagens que são associadas por uma ruptura constante em soluções de continuidade. Assim como a dançarina Loïe Fuller, baila com seu próprio desejo, encadeando imagens em movimento.

Aspectos do conceito de ironia e paródia poderiam ser desenvolvidos num novo capítulo nesta tese. Entretanto, destinamos esse momento a assinalar algumas considerações sobre esse desafio. A ênfase à ironia na obra de Fernando Lindote é uma frequente: mais do que simples prática, ela a constitui. O reconhecimento desse aspecto pode ser abordado no aspecto formal, quanto à suas convenções, ideologias, teorias e estilos e na sua atitude de incitar o desfazer das possibilidades. O significado não é literal, mas se pratica em eventos irônicos como que numa aparente equivalência a algo reconhecido deixando a sua autenticidade equilibrar-se no campo do incomensurável. Se excluíssemos a ironia de suas obras e de suas conversas não estaríamos no lado oposto complementar, porque é justamente nessa fissura é que a produção não verbal de Fernando Lindote opera: e sim na sua visualidade. Uma injunção possível na distinção entre ironia e paródia, mas acreditamos que além de ser um assunto a ser aprofundado no futuro, intuímos que elas não possam distinguir-se na obra de Fernando Lindote, não sendo possível checar a fundo quais seriam suas fronteiras. Justamente por sua operação conceitual ser sempre por definição excludente. Exclui-se uma possibilidade de conduta no meio aquoso em que suas definições se constituem.

O autor Muecke (2008) ajuda-nos a pensar suas possibilidades irônicas em situações e expressões possíveis. Para o autor, a natureza dupla da ironia possui, além de um longo período de complexidades, o fornecimento de discurso sobre elas que podem ser sempre diferentes de acordo com a temporalidade e o lugar, na literatura em que é entendido. Não se trata de guiar um conhecimento sobre a equivalência entre o moderno e o grego, mas para o autor ir além dos termos dissimulação, ou modos de comportamento. A ironia como algo que se diz e que significa outra é uma figura de linguagem apreciada na Europa moderna ou na antiguidade grega como consciência de um modo de comportamento e é desenvolvida por Muecke. Além dessas infinidades de aparências da ironia é desenvolvida pelo autor mais especificamente a partir do período romântico em que o processo dialético de contínua criação se produz com formas criadas e que logo são “des-criadas”. (MUECKE, 2008, p. 39). Fernando Lindote estaria imbricado nessa observação de uma ordem e coerência que se induzem ao entendimento por des-criação simultânea que seria onde imaginação e inspiração se interpelam, localizadas em não se satisfazer com a finitude da realização da obra. Como Muecke (2008) coloca o artista romântico exhibe um dualismo dinâmico aberto através da originalidade e força do pensamento, no caso da ideia do autor refere-se a Schlegel. Para Fernando Lindote é também no repudiar das

contradições, como forma de paradoxo que se faz com que sua produção siga de forma entusiasta e crítica. Seria nesse equilíbrio entre negar seu valor, operar de forma des-criativa que permitiria a liberdade de criar. Sendo assim, o artifício ou criação estariam sempre em composição irônica se desdobrando em possibilidade picturais.

Hayden White aborda a concepção da cultura europeia do século XIX diante das ideias iluministas, com orientações “cientística” e realistas na compreensão da imaginação histórica. E é no período da historiografia iluminista que se reprovava a sua própria “*ironia essencial*”. (WHITE, 2019, p.61). O modo irônico fazia parte de uma reflexão. Ocorre uma oposição entre uma atitude cética e ética do final do iluminismo contra a “ficcionalização” da história e atitude irônica perante as “científicas”. (WHITE, 2019, p.62). Nas concepções convencionais da historiografia, onde cabia ao historiador ater-se à verdade, evitava-se o “fabuloso”, a fábula da história aludindo a “memórias fraudulentas”. Razão contra insensatez.

Há, evidentemente, uma ambiguidade contida na justaposição de história “verídica” à história “fabulosa” de um lado à historiografia “satírica” do outro. [...] Na realidade, porém, é óbvio que se faz necessário pressupor uma quarta espécie de consciência histórica no caso serem admitidas adequadas as distinções feitas; refiro-me à consciência meta-histórica [...]. (WHITE, 2019, p. 64).

Essa concepção meta-histórica tem para o White (2019) a condição de validar as três espécies de historiografia (fabulosa, satírica e verídica). É próprio da atitude do Iluminismo frente a escrita histórica ser irônica. Imaginação contra senso comum, verdadeiro ou falso, verídico ou fabuloso. Como se encontram esse método de reflexão na premissa artística de Fernando Lindote? Na exposição *Todas as imagens do mundo*, 2010 (Figura A11), já encontramos uma fabulação, visto que é impossível reunir todas as imagens do mundo. E é contra esse senso comum de alçar essa propriedade. Razão e fantasia sempre se encontram presentes em todas as obras de arte? Mas qual seria a especificidade da atitude irônica nas obras do artista Fernando Lindote? O que o diferencia de um artista como Nelson Leirner que também acessa esse universo? A fantasia que consiste um pensamento em reflexão gera a questão irônica desde muito tempo, mas como esse mundo fabuloso se desdobra? Na escrita ou falando de sua própria obra também encontramos a atitude irônica, ocorre que, não está se opondo ceticismo da razão, está apenas seguindo a própria lógica do seu conhecimento em arte e desenvolvendo seu retorno a si mesmo. Talvez o que poderíamos pensar se a atitude fabulosa é a geradora de sua obra, ou perpassa apenas como mais uma possibilidade? Estaria em todos os textos escritos pelo artista e em todas as suas obras? É uma posição extrema e óbvia? Ou está camuflada como todos outros processos e concepções?

Ocorre que, algumas características, ideias, conceitos e concepções encontram-se indiscerníveis nas obras de Fernando Lindote. Para compreender os elementos externos e internos da linguística, Saussure (2006) aborda às relações existentes entre elas. E como a Língua cumpre funções entre costumes de uma nação ao mesmo tempo em que a constitui. Também nas instituições, como: Igrejas, escolas, é inseparável da história política. “[...] pois toda língua literária, produto da cultura, acaba por separar sua esfera de existência da esfera natural, a da língua falada”. (SAUSSURE, 2006, p. 30). A extensão dessas relações encontra-se numa relação paradoxal, uma está implicada na outra: linguística externa e interna. Assim como as relações das obras de Fernando Lindote que ordena uma “linguagem” da história da arte, mas, à medida que a atravessa, cria uma relação de deslizamento em colapso. O paradoxo entre a parte “formal” externa a obra se dá numa alienação do conteúdo ao mesmo tempo em que seu processo ao longo de quarenta anos de produção o constitui. Enquanto o faz se faz obra em processo, com essa porosidade entre linguagem interna e externa.

A movência com que aborda os assuntos e velocidades é o que tentamos abordar nessa pesquisa apesar de toda vertigem que ela atravessa. Suas obras atingem uma complexidade entre exterior e desobediência interior das funções e aquilo que o nutre a relação com outras referências (externas) aderem linhas de bifurcações em discursos heterogênicos causando uma afetação ao espectador. A matriz da obra está diante desse caos entre a língua interior e exterior na complexidade tal que só podemos acessá-la pelo detalhe. Isso se torna vertiginoso e sensação que não se é possível de aprofundar ao que pode ser o coeficiente “artístico” que o mantém. Nomeamos então vetores de possíveis diálogos que tornam o trajeto possível, mas sempre com o disparate de estar no campo da movência pictórica que alguns momentos tudo se nomeia e em outros se perde. Onde estaria a língua interna e externa?

CAPÍTULO 3 REVERBERAR E ESPELHAR



Figura 35. *Vieram então muitas aves saudar*, óleo sobre tela, 400 x 200 cm (cada tela 200 x 200 cm).
Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Itaú Cultural, São Paulo. Foto: Thales Leite, 2015.

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. (ANDRADE, 2017, p.13).

3.1 ACESSO PELAS MÁQUINAS MICELIAIS

São volumes vegetais que se ampliam em massas, em *Vieram então muitas aves saudar* (Figura 35) e escorrem em tinta aguada. Na esquerda, flor cor de carne com extremidade pontiaguda. Abaixo dela uma mancha na mesma tonalidade que parece um rato com cabeça de penugem cinza. Seguem ao centro por flores arredondadas entre tons de rosa claro e verde. Uma espécie de cravo que é puxado para a luz da mancha central superior. Nesse ponto, entre as flores cor de carne e as de cor rosa, um volume de fundo amarelo claro com muitas camadas de verde, folhas pontiagudas e uma mancha azul claro que escorre cobrindo uma espécie de corais na vertical com tons amarelados. Esse azul passa por um cinza escuro avolumado em partes arredondadas. O contraste entre todos os verdes é evidenciado por pinceladas em tom vermelho. Tudo é muito colorido e delicado. As tonalidades são abertas e convivem em harmonia. No lado esquerdo desse miolo, que parece uma articulação do joelho, sai uma cabeça de pássaro. Logo

abaixo, um casulo verde escorre corrente azul ultramar em redes alveolares longilíneas. Essa rede se repete ao centro em tom mais suave. O rosa escorre cobrindo a manhã cinza. Descendo por esse escorrido uma flor vermelha destaca-se querendo sair pela lateral. O fundo dela está negro.

Há uma variedade de tipos de pinceladas, mas o escorrido contrapõe-se às pinceladas horizontais, pensando a grade da superfície plana. O que liga um volume vertical escorrido ao outro é um galho bem delineado, com cores suaves em formato de onda. As flores são pontiagudas nos tons entre verde e marrom. A corrente alveolar sai pelo lado direito em linhas muito delicadas e finas nos tons de azul, rosa e branco. Mistura-se a uma folha pontiaguda. Conecta-se a outra flor pontiaguda vermelha, segue até a rosa arredondada. Tudo parece ter pelos nesse trecho. Segue então, até o volume superior direito, com a folha de bromélia e termina no limite do quadro com pinceladas arredondadas.

O que regula a roupa, as proporções e a cor da pele do personagem permite uma investigação detalhada, o olho paralisa a expressão e precipita as palavras que surgem em dissonâncias, porque estão descritas em formas e cores. A questão é: o que é autônomo, a figura ou os adereços, se tudo está adequado às conveniências estabelecidas em práticas pictóricas? As camadas curvas que interagem entre o limite de uma folha e outra fabricam labirintos que centralizam e, ao mesmo tempo, jogam o olhar para fora da tela. Isso é possível ver nos detalhes da fauna e da flora. A retórica está presente como objetivo do discurso arquitetado, é preciso alertar que se trata de Macunaíma⁷⁶ pelo título, apenas para quem tem conhecimento da obra de Mário de Andrade. Embora seja possível ficar procurando pássaros nos emaranhados das redes, agrada profundamente o olhar por sua paleta Disney, que tem nas cores azul, amarelo e vermelho variações singulares e abertas. E comove por incluir uma figura sentada estática, que foi gerada por toda essa eleição da natureza fantasiosa, e permanece sem expressão, digna de um rei morto.

Talvez essa pintura fale sobre a morte, ao invés de sugerir a vida; repete as paixões de quem se sinta digno de perceber o *páthos*, em sintomas ocultos e engenhosidades ornamentais que devolvem ao plano bidimensional a responsabilidade de estar ali engolido em adequações de caráter do herói que a perdeu. O prazer da alegoria encontra-se escorrido em cor, já não é possível acreditar no dia, porque a noite segue abaixo, e nela há tempo frio e cores frias. É a própria recepção da luz em frames congelados, qualidades variáveis em relação ao contorno, que se deprecia em manchas moles. A forma geral dessas duas figuras lembra um genital

⁷⁶Depoimento do artista durante o período preparatório deste texto, em março de 2020.

feminino, alongando-se em escorridos. A figura central em formato de Y aberta ao meio se diferencia nas pinceladas do fundo que estão se movimentando em tonalidades de azul, amarelo e rosa. Na base, um tom de azul escuro forma uma camada que sustenta um pouco o vazio do escorrido superior. A flor do escorrido da direita em vermelho carne que se abre para a lateral destaca-se de todo o conjunto. A sensação é que as manchas entre vegetais, flores e animais deram à luz a figura negra que está sentada na tela de baixo. Diferencia-se pelo tom escuro, uma espécie de noite, alguns escorridos em branco e amarelo provêm da tela de cima sem coincidir exatamente na mesma direção. São três escorridos, e o da direita finaliza com duas flores.

A flor que está mais abaixo se ramifica em estruturas alveolares, como uma espécie de teia que se agarra a tudo, nos tons de azul e amarelo. Essa mesma corrente está no colar e na pulseira na figura rígida. Ela está metade vestida com um pano verde. Suas pernas são volumes marrons, pedras e volumes como cérebros repetidos. Essa figura, com sua base totalmente abstrata em seres alveolares, forma um triângulo. Um pé gigante aparece à esquerda completamente fora de escala. Também só aparece a mão direita e quatro dedos. A mão esquerda se confunde com a base. Atrás dessa figura marrom, uma espécie de mar e céu que se confundem. Ao fundo quatro nuvens arredondadas. Do lado esquerdo e direito da figura dois galhos sem folhas em tons de azul sobem em diagonal formando mais dois triângulos nos cantos inferiores do quadro. Na cabeça da figura negra uma coroa de flores amarelas, com o mesmo desenho das outras duas que estão presas ao escorrido. Na nuvem da direita superior, tonalidades de rosa e na mancha amarela escorrida, tons de vermelho sangue. A coroa tem penugens, como folhas muito delicadas, nas duas laterais. Tem quase o dobro do tamanho da cabeça da figura. O colar, corrente, se espalha por cima do tecido verde em tons esbranquiçados por linhas muito finas. Essa estrutura alveolar repete-se em diversos pontos de toda a pintura. No colar que está no pescoço do personagem, algumas formas têm pontos verdes e vermelhos. A figura rígida se contrapõe a toda a suavidade das pinceladas gestuais, quase um volume estático, enquanto tudo se move e escorre.

À primeira vista, o que observamos na pintura em questão (Figura 35) na tela inferior é a presença da figura rígida na paisagem da noite, e uma forma abstrata em tonalidades diurnas na tela superior. O nascimento ou surgimento de um gesto artístico sempre se aproxima do silêncio. Mas nesse momento de contaminação entre linhas, cores, formas e sujeitos que beiram o caos. Como se aproximar de algo tão estranho, no murmurejo das contorções e escorridos? Convém lembrar que o gracejo das flores pacifica esse vácuo de valores, levando-nos a entrar na dança das pinceladas. O que é suave convoca toda a ascendência dos escorridos, e somos

sugados a encarar a figura rígida. São cenas curiosas em que o espaço toma conta da cor. Em algumas áreas as pinceladas são muito extensas; já noutras são muito detalhadas, e não é possível apenas conter-se nessas minúcias florais.

A criança estranha, que pode ser um homem ou uma mulher, tenta singularizar todo o horizonte. Mas também está envolto no espaço. Simulam o tempo da floresta em que os seres se misturam em folhas e flores. Se não estamos falando de um sonho, por que a narrativa sempre foge? Um pé estranho e gigante nos orienta, e indica a borda da pintura, torna-se pedra e terra, modifica-se na proximidade da vestimenta. Quer pertencer a algum corpo, mas está petrificado em base de figura. Está no ângulo oblíquo e pode pertencer a uma estátua qualquer. Vamos, então, considerar algumas pinturas que podem ajudar-nos a adentrar essa especificidade pictórica.



Figura 36. *Self Portrait*, óleo sobre tela, 133.7 x 103.8 cm

Fonte: REMBRANDT Van Rijn. Coleção The FrickCollection. 1658.

Figura 37. *Self Portrait*, óleo e pastel sobre tela, 104 x 83 cm.

Fonte: VELÁZQUEZ, Diego. Coleção. 1645.

Figura 38. *Two African Men*, óleo sobre tela, 77.8 x 64.4 cm.

Fonte: REMBRANDT, Van Rijn. 1661.

Figura 35. *Vieram então muitas aves saudar*, óleo sobre tela, 400 x 200 cm (cada tela 200 x 200 cm).

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Itaú Cultural, São Paulo. Foto: Thales Leite, 2015.

Figura 39. *O descanso da musa*, óleo sobre tela, 130 x 130 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Denise Bendiner 2021.

Figura 40. *Sem título*, óleo sobre tela, 50 x 50 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Denise Bendiner, 2021.

Aproximamos também a obra *Vieram...* a outros artistas para alguns desdobramentos. A figura de cor marrom também é um desejo de diálogo com as cores de seu entorno⁷⁷, e pensar como Diego Velázquez⁷⁸ ou Rembrandt Van Rijn⁷⁹, lidam com a figura negra em pintura. As tonalidades das cores mudam a paleta ao se deparar com outra possibilidade de retrato. Segue também como reflexão sobre o poder de representação na singularidade de um povo mestiço

⁷⁷ Depoimento do artista no período preparatório deste texto, em março de 2020.

⁷⁸ Diego Velázquez, (Espanha, 1599-1660).

⁷⁹ Rembrandt Van Rijn (Leiden, Países Baixos), 1606-1669.

como é o Brasil. No caso de *Vieram...* são duas telas que formam um grande retrato vertical. Diferenciam-se pela presença de uma figura sentada e pela tonalidade do azul. A superior: um céu dia, em nuvens que se abrem para um acontecimento floral, uma espécie de terço que se abre escorrendo para a figura de baixo. O que estava preso no centro tem uma presença na sua ausência. Um tom esbranquiçado abre-se bem no limite superior da tela com o amarelo. Na corrente do colar superior abre-se formando um triângulo: superior flores vermelhas, carne, rosas, bromélias, folhas muito diminutas e extremamente detalhadas. No lado direito uma cabeça de sapo aparece. Consideramos como alegorias da natureza inventada e atingidas pelo seu colorido. O fato é que o claro e escuro dos azuis estão equilibrados em gêneses primárias. Como observamos na obra *Vieram...* (Figura 35) a figura negra da base se distingue dos artistas do barroco ou do renascimento, em que o fundo se apresenta com as mesmas tonalidades. O fundo é azul com nuvens ou estruturas brancas. Diferente de uma série de outras obras em que o fundo é escuro e a figura apresenta-se nessa sobra e o contraste não fica muito acentuado.

Não encontramos, entretanto, apenas coloridos alegres na paleta do artista Fernando Lindote, que foi construindo sua trajetória no ambiente de abstração informal a partir dos anos 1970. Nesse período, a prática artística se distancia da representação na composição e dá lugar a uma obra autônoma com ampliação dos limites convencionais questionando a pintura tachista⁸⁰ ou informal. A arte conceitual é incorporada com ênfase em ações nas quais não mais é possível distinguir apenas um sentido e estilo na trajetória dos artistas. Além desse repertório dos anos 1970, de forma anacrônica, Fernando Lindote soma essa reflexão o cenário brasileiro dos anos 1950 com o neoconcreto (que situa a pintura e a escultura além da proposição de objeto, assumindo assim uma representação pictórica com ausência de dramaticidade) e ainda assim acrescenta aspectos da pintura dos anos 1980.

Um dos componentes da abstração gestual que o artista Fernando Lindote explora é a experimentação de materiais: E.V.A., polipropileno expandido, tecidos em suas linhas orgânicas. Como observamos na obra *Vieram...* (Figura 35) a figura negra da base se distingue dos artistas do barroco ou do renascimento, em que o fundo se apresenta com as mesmas tonalidades. O fundo é azul com nuvens ou estruturas brancas. Diferente de uma série de outras obras em que o fundo é escuro e a figura apresenta-se nessa sobra e o contraste não fica muito acentuado. Mas se encontramos a linha orgânica como direção ou gesto que poderia nortear a

⁸⁰ Remete a tendências artísticas após Segunda Guerra Mundial com o termo que vem da palavra “mancha” em francês *tache*. Pinceladas espontâneas e vigorosas, manchas, pingos e escorridos com formas que remetem à caligrafia. Karel Appel (Países Baixos, Amsterdã (1921-2006), Jackson Pollock EUA (1912-1956) e Antoni Tàpies (Espanha, 1923-2012) são alguns artistas.

produção do artista, onde ficam essas pinturas em que as figuras são representadas por imagens reconhecíveis? No caso de *Vieram...* há um equilíbrio nesses dois momentos, mas além disso o artista propõe obras tridimensionais (com as mesmas linhas orgânicas) durante toda sua trajetória, ou até mesmo utiliza uma linguagem geométrica, de tendência racionalista, quadrinhos, ou imagens da *pop art* (Topo Gigios). A superfície que aborda toda essa compilação de repertórios invoca a pop como resultado do somatório do consumo não apenas do produto de mercado, mas a arte como fruto desse mercado. Já não é possível destacar o que sugere um caminho porque tudo se dilui e se torna antropofágico. Até mesmo sugerir um caminho. Apenas podemos compreender esse entendimento por uma rede de micélios, sem ida e volta, apenas como fluxo de densidades e energias impossíveis de captar.

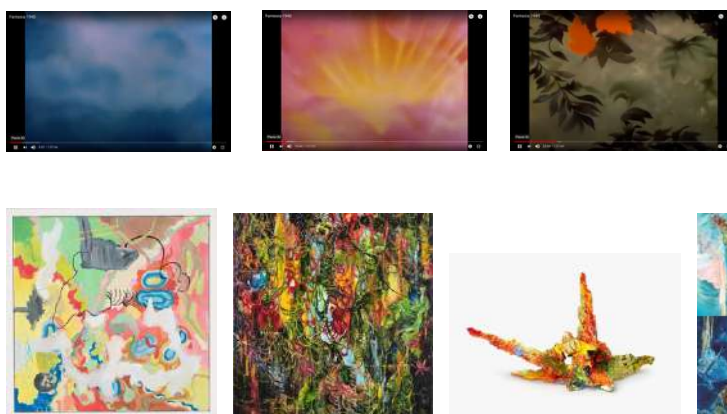


Figura 41. *Frames do filme Fantasia.*

Fonte: ESTÚDIOS DISNEY, 1940.

Figura 42. *Sem título (Teatro privado), óleo sobre tela, 50 x 50 cm.*

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Museu de Arte do Rio. Foto: Thales Leite, 1999.

Figura 43. *Coração de escorpião (Máquina barroca), acrílica sobre tela, 150 x 140 cm.*

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Sergio Guerrini, 2020.

Figura 44. *Água do Céu, S.D., óleo sobre madeira, 105 x 61 s 69 cm.*

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do acervo Museu de Arte do Rio. Foto: Thales Leite, 2015.

Figura 35. *Vieram então muitas aves saudar, óleo sobre tela, 400 x 200 cm (cada tela 200 x 200 cm).*

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Itaú Cultural, São Paulo. Foto: Thales Leite, 2015.

Terceiro de animação dos Estúdios Disney⁸¹, o Filme *Fantasia*, de 1940, consiste em oito fragmentos animados acompanhados de música clássica. Como se vê nas imagens (Figura 41), avançamos para além do universo no fundo do mar, ou da floresta. Uma paisagem insólita, repleta de movimento, luzes e composições ornamentais. O fundo azul também está presente na tela em questão (Figura 35). São campos de cor que se sobrepõem em abertura e formas graciosas. É a verdadeira ascensão da fantasia em pintura a óleo que encontramos na tela do artista. A passagem de uma cor a outra está também caracterizada nesse repertório. O que se

⁸¹Filme citado pelo próprio Fernando Lindote nas conversas que tivemos durante o período da pesquisa.

distancia é o tipo de pincelada gestual e quase gráfica, e que em alguns momentos servem para detalhar uma parte minuciosamente, em outros para compor planos de cor. Ambos influenciam pela cultura pop e pelas histórias em quadrinhos.

Na obra *Vieram...* as camadas escorridas regem a estrutura vertical, e não há saída para o deus, buda, ou herói Macunaíma. O movimento ondulatório que progride em efeitos de detalhes mínimos e abstração múltipla sobrepõem-se. As flores ou folhas pontiagudas suspendem a ascensão dessa memória imaginada da arquitetura pictórica. Ao deparar-nos com essa tela azul em díptico, percebermos que a fatura está em primeiro lugar. Essa tela foi realizada para fazer parte da exposição do Museu de Arte do Rio, em 2015. Em 2017, participa da exposição *Modos de ver o Brasil: Itaú Cultural 30 anos na Oca*, e pertence ao Acervo do Instituto Itaú Cultural. Seu repertório está na clave das histórias brasileiras e lendas do deus da cidade de Roraima⁸². Assim como uma floresta sem recuo, o ponto de vista é sempre interior, essa pintura se apresenta no inserir-se dentro da superfície da tela sem distâncias possíveis. A formação de uma identidade brasileira nas artes visuais por artistas como Tarsila do Amaral e Vicente do Rego Monteiro estão expressas na forma da figura que se encontra presa a uma base disforme. As cores rendem-se a uma linguagem do mundo Disney e suas derivações. Paleta Disney é uma possibilidade de inserir esse tipo de coloração nos preceitos do artista. Porém, para tudo que é definido de antemão, deve-se ter um possível recuo. A fundação do imaginário brasileiro perdido na floresta úmida, as apropriações de formas na coroação do deus, ou deusa, essa imagem está na concepção do inventar um mito, repensar o mito e desviá-lo.

Entendemos que sobre a obra *Vieram..* a proposição trata da alegoria do mito do herói na identidade brasileira, que é o herói sem nenhum caráter, o personagem é esquisito, está muito rígido em relação às pinceladas leves e soltas. O que é autoritário na rigidez, aproxima ao ineficaz. Assumindo que a floresta é densa e gigante, deus é sem sexo, quase um anjo negro assemelhado a um buda, em forma de estátua. A fisionomia da figura tem cabeça pequena, ares orientais, expressão juvenil e contrapõe-se ao punho sem espessura na sua expressão arcaica da forma. O céu está dentro dos tipos de céus de Francisco Goya, que predominam nas suas pinturas, como analisamos anteriormente. As flores se misturam a essa camada de céu diurno para se oporem à paisagem noturna inferior. Paisagem e retrato, gêneros artísticos que se metamorfoseiam na pesquisa como pintura abstrata. Em toda essa equação se equalizam as formas em *teia*, que se agarram a todos os detalhes e equilibram-se na pintura, tentando pensar a retícula do plano. Com isso em vista, sugerimos quatro elementos fundamentais para iniciar

⁸² Depoimento do artista no período preparatório deste texto, em março de 2020.

uma aventura sobre essa tela: as cores Disney, a *grade* em forma de teia; o assunto, que não passa de uma experiência de passagem; e os escorridos.

As cores Disney são cores alegres, que transmitem uma felicidade, em tons abertos equilibrados, do mundo infantil. O artista relata que em sua infância⁸³ – década de setenta – passava dias no cinema *Vitória*, em sua cidade natal, assistindo a filmes da Disney que passavam de forma contínua, num período de muitas horas, emendando um filme em outro. Essas cores criaram um imaginário no artista que podem ser revertidas em paleta de cores, e a qualquer momento retornar aos seus trabalhos. O que diferencia as nuvens superiores dos vapores da tela inferior é a profundidade. O sapo que se encontra na parte superior entre os elementos vegetais é derivado de uma articulação com as carrancas do Palácio Salvo do Uruguai⁸⁴. Está entre as flores e folhas e quase se torna um elemento da natureza viva. O deus não possui a parte inferior do corpo, apenas uma roupa que se transforma em cobra; uma de suas mãos se mistura à base formando mais uma camada de matéria rígida, e os três dedos da mão esquerda fazem parte da estratégia Disney de desenhar.

Mais um elemento que podemos referenciar na obra do artista; logo, não são somente as cores, ou formas florais que aparecem na sua tela, mas a maneira de representar o ser que está sentado. Dando-lhe um estatuto de figura animada de quadrinho, sua rigidez então se ocupa dessa camada de fantasia e suas referências da memória da infância. As flores variam de tratamento, sendo apenas pinceladas disformes, ou do informe, armadilha do olhar que simboliza a beleza daquilo que pode ser visto. Na tela são expressões da relação de repulsa da forma, sinônimo de sujeito sem caráter, herói sem razão de existir. A floresta, que é úmida e engole quem tenta investigá-la presencia o acontecimento da morte, que esfria e enrijece o corpo. Ela é permissiva até certo ponto, porque se desvanece em escorridos aguados e coloridos. A possibilidade de se reinventar em pássaros e flores, que não são flores, é elevada à potência do imaginado.

A tela ou teia já presente na obra *Teatro Privado* (Figura 42) advém da grade, retícula presente em linhas horizontais e verticais que questionam o plano da superfície. Aqui dentro da floresta úmida, a causa de tanta estranheza é a mistura de todos esses elementos: perspectiva estranha, linhas gestuais e teias que funcionam como abstratos e figuras. São alvéolos pulmonares, são jóias, adereços de roupa, presença desajustada encontrando o plano intermediário, ora adentram a tela, ora saem para o espaço expositivo. A figura tem coroa espetacular volumosa e maquinica. Aliás, a grade, que é rede, as flores, que são disformes, e a

⁸³ Depoimento do artista durante o período preparatório deste texto, em março de 2020.

⁸⁴ Depoimento do artista durante o período preparatório deste texto, em março de 2020.

figura Disney em disfarce de Tarsila do Amaral ou Rêgo Monteiro, são a máquina de transformar coisas. A máquina presente em muitas obras do artista é um híbrido de homem, mulher, criança e estátua na figura. São as orquídeas, camélias, rosas, sapos e pássaros. As cores brilham em profundidades diferentes.

Além da obra *Teatro Privado* (Figura 42) encontramos em *Máquina barroca* (figura 43) maior vicissitude da carne. Entendemos carne no sentido de uma expressão por formas gesticulares em que o corpo participa. Embora a imagem não se trate de corpo, os coloridos ondulados seguem aproximando-se dessa estrutura viva, como se os coloridos pudessem sair da tela. Aproximar-se de uma pincelada Jackson Pollock contida, aliada a um entendimento Mark Rothko⁸⁵ somada a um espaço Barnett Newman⁸⁶. Tudo isso, em se tratando de abstratos, seria amaciado e arredondado por um Ashile Gorky⁸⁷, ou quais abstratos estariam ali contidos? As pinceladas em que os arredondados remetem às esculturas biomórficas de Hans Arp⁸⁸ também estão presentes. As duas telas possuem efeitos de linhas sinuosas; a obra *Teatro Privado* (Figura 42) tem uma mancha branca e o espaço barroco um fundo de água. Prende-se à tela por figuras que são teias, meio passo de uma abstração espessa. O que ilumina continua sendo os amarelos. No *Teatro* a coloração é destacada por um amarelo ovo e no *Barroco* é ouro que se transforma em verde.

Os sentidos que se manifestam à visão diante desses coloridos são de algo escondido ou que parece ser como a imagem do espelho. São qualidades específicas de duas fases diferentes do artista dispostas por um tempo de vinte anos: o equilíbrio entre cores quentes e frias continua próximo. Na *Máquina barroca* encontramos a presença de fundo negro, sombras enaltecidas de formas escondidas. A ideia de oposição de sentidos, pinceladas finas ou manchas densas com massa de cor pode ser uma diferença. No *Teatro* as massas e contornos estão espalhados, enquanto no *Barroco* quase todos estão misturados. O que é claro e sereno e o que é sombra adensada de fios? A carne que é viva é artifício do colorista do *Teatro* e do *barroco*. É potência e suavidade dos opostos, capacidade de desvirtuar da sensação do vazio. É cheio de massa descontínua por suas tonalidades autênticas de uma liberação dos contrastes. E é nesse contraste que confunde, através do ornamento que pensa e da fumaça que espalha em ambos.

O que é simultâneo, anacrônico nessas duas obras com vinte anos de diferença (Figura 42, Figura 43) são seus matizes principais, seus semitons, suas atenuações. É possível perceber

⁸⁵ Mark Rothko (Letônia, 1903-1970).

⁸⁶ Barnett Newman (EUA, 1905-1970).

⁸⁷ Mark Gorky (Van Vilayet, 1904-1948).

⁸⁸ Hans Arp (França, 1886-1966).

uma distribuição uniforme no espaço da tela. O efeito dessa simulação é absolutamente exagerado em ambos os casos. Paradoxal tentar aproximar essa paleta das cores Disney. Não existem cores Disney, nem cores *pop*. Tudo é massa flutuante borrada com linhas abusadas que se escondem na massa e no barroco, é a personagem imposta na primeira linha.

Impossível evitar detalhes de conhecimento prévio quando realmente não nos deparamos com linhas retas. Geometrias fechadas, calculadas, cores puras. Está tudo misturado nessas telas, é preciso escolher o que olhar em detrimento do avizinhamento das formas ondulantes. Um preenchimento do espaço onde todos os coloridos ficam à deriva de uma mistura muito próxima da carne. Da vida. É natural que o reflexo não permita averiguar o avesso, porque ele está ali nas duas telas em sombras e ruídos de tons, tudo com muita proporção, a escala Fernando Lindote. A espessura da imagem está na sua reviravolta com a imagem, a exigir uma pausa do tempo, trazendo efeitos pictóricos com aspectos e feições do reverberar. Foge. Toda a massa está em distanciamento, e transmite a precisão, refrescado pelo frescor dos tons que poderiam ser acidentais ou aleatórios, mas não o são. Ressoam então em todas as suas outras obras, cada detalhe como meio de respiro. Vibram, seus coloridos vibram um colorido particular, que não é superficial, mas se apresentam aveludados ou com lisos disfarçados de cheio. É volume também, são essas relações intrínsecas que valorizam seu compor, um domínio do espaço pictorial com intensidade e emoção. É a liberação e alargamento dos opostos no mesmo lugar.

3.2 CONDENSAÇÕES HÍBRIDAS



Figura 45. *Sem título*, caneta permanente sobre tecido, 71 x 71 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Karina Zen, 2000.

Figura 35. *Vieram então muitas aves saudar*, óleo sobre tela, 400 x 200 cm (cada tela 200 x 200 cm).

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Itaú Cultural, São Paulo. Foto: Thales Leite, 2015.

Figura 46. *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*.

Fonte: HIRST, Damien. Palazzo Grassi. Foto: Luciana Knabben, 2017.

Figura 47. *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*.

Fonte: HIRST, Damien. Punta della Dogana. Foto: Luciana Knabben, 2017.

Entre outros movimentos vamos abordar a obra *Vieram...* em relação a outra obra sua, que é um desenho em tecido, e a obra de Damien Hirst. Na obra de Fernando Lindote (Figura

45), encontra-se entre parênteses um tecido cor de carne suave, salmão, saem linhas numa estrutura amorfa, almofadada, que estufam com sombras (pelos); na mão se reconhece uma letra x, dobras, recheios e coisas gordurosas. A forma nasce do tecido e a sustenta. Uma bandeira, um desejo de monstro contido. Intestino recheado, colado todo na mesma estrutura.

O nascimento nos seres é como a continuidade de matéria viva individual para Emanuele Coccia (2020): é o que o ser vivo pode experimentar, mas definir fronteiras não pode deixar de transpassar pelo universal, porque estava tudo ali quando experimentamos nascer. A metamorfose é uma possibilidade de continuidade de forma, e aquilo que vivenciamos é o que nos torna indivíduos diferentes das esferas em que fomos criados. Essa obra em tecido poderia ser o nascimento de uma mão, se não estivesse entre parênteses com a identificação de um x. O buda da obra *Vieram*, poderia ter nascido da forma triangular de flores, aquele pé pode ser daquela mão. O que está solto é o que permite distinguir passado, presente e futuro. Mas essa infinita procriação de corpos, ou de seres vivos, moléculas ou traços, desenha um conjunto dispar de objetos incapazes de definirem um ou outro. O evento de distinção e similitudes é sempre incorporado à aparição de um outro.

A exposição *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (tesouros do naufrágio inacreditável) de Damien Hirst, em 2017 no Palazzo Grassi e em Punta della Dogana, aconteceu junto com a Bienal de Veneza. Numa espécie de autorretrato do artista, a exposição inicia com a apresentação de um filme que mostra como um escravo liberto viveu entre o século I e o II antes de Cristo, *Cif Amontan II* (anagrama para “*I am fiction*”), acumulou uma fortuna em coleção de arte e artefatos, e que desejava criar um espaço para guardar e contemplar sua coleção e para isso o precisava transportá-la. Esculturas oriundas da cultura romana, asteca, inca e egípcia se perderam quando o navio que as transportava (navio *Apistos* ou inacreditável em grego) afundou no mar. Mais de 2000 anos depois uma equipe de arqueólogos marinhos descobriu o naufrágio na costa leste da África (Oceano Índico). Damien Hirst patrocinou a expedição para que pudessem explorar os tesouros perdidos. A exposição levou sete anos para ficar pronta, quatro meses para ser montada. Gerou US\$ 330 milhões em vendas.

O que relaciona a exposição de Damien Hirst com a obra *Vieram então muitas aves saudar*? Pelo próprio título da exposição, entendemos que um acontecimento está a acontecer: o que as aves vieram saudar é a própria revelação de um mito. O mito do herói sem caráter da obra de Mário de Andrade, e aquela história inventada pelo artista para justificar sua criação. Assim como o naufrágio proposto por Damien Hirst, Fernando Lindote inventa sua história através da pintura. O que reina na obra de Damien Hirst é o espetáculo em forma de parque de

diversões, sem uma fatura, e nisso coloca elementos da arte egípcia, romana, Mickey Mouse, robôs, corais, ninfas e manufaturas.

Dentro da pintura de Fernando Lindote encontramos toda essa miscelânea de universos em camadas de cor, representação de relevos ou esculturas, escorridos sem preocupações formais e uma densidade de elementos florais. É possível acreditar no naufrágio ou na ascensão de Macunaíma? Estamos diante do jogo que a obra nos revela em corais incrustados ou sapos escondidos em forma de carrancas. Na imagem (Figura 46) nos damos conta de que o naufrágio fala de morte, assim como outras obras de Damien Hirst. Na obra de Fernando Lindote estamos lidando com vida e morte também através de elementos que criam vidas introjetadas na sua existência mínima, nas camadas verdejantes espaçosas de pinceladas gestuais. Ambos se apropriam de tudo o que é possível para produzir arte.

A obra de Damien Hirst, vazia de toques humanos expressivos, onde tudo poderia ser feito por uma máquina, orientada por virtuosismos, detona o extravagante poder niilista. Seus objetos diferenciam-se em três momentos, como se acabassem de ter sido retirados do mar, como se fossem reproduções de museus e como se estivessem inacabados. Essas mesmas características se encontram na pintura acima (Figura 35), uma coleção de momentos inacabados, inseridos no mar ou tirados de uma literatura. Considerando isso, a obra de Fernando Lindote não é apenas a percepção da luz pela cor, variação de contornos, ou qualificação de uma superfície. Como na obra de Damien Hirst, está propondo um ilusionismo do suporte com uma perspectiva do apagamento de invenções e subordinando-o ao mito. Isso ocorre de maneira muito esparsa, em que são mantidos o desenho e a proporção. Garantir o estatuto do artista, hoje, não faz sentido se não for para legitimar suas próprias crenças naquilo que é extravagante e irônico.

O que Damien Hirst coloca em xeque é acumular o valor da obra, em não valor por excelência, através do tema da morte, em materializações de pedras preciosas no crânio, ou esmeralda no mármore de carrara. O que está em discussão aqui é qual o valor de uma obra hoje, quando, a todo momento, ela se desterritorializa e desloca seu valor nos termos de assumir riscos. As obras de arte são inesgotáveis, um perpétuo ensaio de lançar hipóteses ao vazio. Fernando Lindote propõe isso, fixa o valor das obras na decepção e na frustração de fazer aquele plano ter um valor, porque está diante de uma exploração de limites de técnicas e conceitos que não apenas se concentram no nominalismo pictural, mas partem dele para se ocupar de um paradigma.

O que nessa arte é mito, invenção ou fabricação de possíveis camadas de cor? A ideia de rememorar as civilizações antigas, através de uma viagem que resultou de um naufrágio, ou

adentrar a literatura de Mário de Andrade e confabular sobre a história de Roraima, ou mundo Disney, acordam em utilizar-se de uma migração de tempos. Todos esses arranjos são encapsulados pelos artistas em memórias gravadas em função de comemorar uma escrita de cada um. Além de ideias inventivas, ambos colecionam invenções, mitos, pinceladas e gracejos, alegorias do nosso presente, e ao mesmo tempo nos remetem ao longínquo. Proximidade e distância que estão localizadas em redes de montagem estratégicas, seja qual for a escala em que esteja inserida, mercadológica mundial ou regional.

A especificidade de Fernando Lindote nessa pintura está calculada no gesto da fatura, que trata a pesquisa pictórica na oposição dos vetores mobilidade, elasticidade e rigidez. O interesse na vida póstuma de uma imagem ou preceito estabelecido navega na ilusão e na fantasia. No sonho ocorre uma associação livre, e não pretende decifrar o sentido, mas abrir para uma consciência de restos que são despertados como material de interesse da vida. São estímulos internos e externos em sua concretude e vitalidade. O acesso dessa camada profunda se dá pela relação direta com as obras e seus aspectos construídos (por exemplo: a memória de infância, filmes Disney, artistas que conhece, geografia de lugares, lendas, mitos e fábulas). A figura do buda estabelece então essa ligação com a ilusão, porque ela não está dinamizada como o restante da pintura, encontra-se oposta às nuvens em manchas que deslizam. É a própria agitação exterior compactada e, sendo oposta, possui a estabilidade da expressão plasmada.

Uma espécie de investigação entre o momento instantâneo, a serenidade das cores alegres e especulares e uma relação de afeto com essas memórias vividas. Tudo isso no mesmo tempo: pintura vai para dentro e para fora. Podemos dizer que o artista opera entre descobertas afetivas e expressão desse ímpeto pelo ânimo, mas de uma maneira muito singular. Porque não só atualiza o movimento contemporâneo pelo seu contrário, que visa a um esvaziamento das imagens, mas numa retenção do suspiro diante daquilo que pode ser durável, mas nunca é. Trata-se da metamorfose de conceitos e formas, sensibilizações oriundas do desejo de partilhar o reflexo do seu processo, mas ele nunca é estático. À medida que vamos reconhecendo imagens somos remetidos a outro lugar.

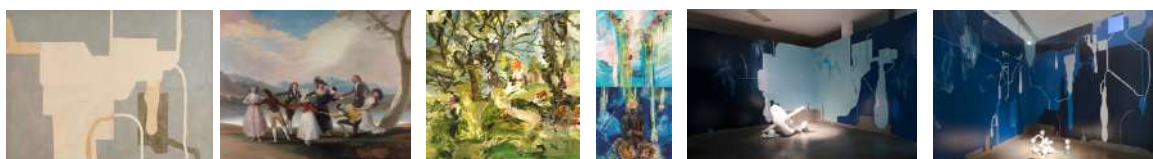


Figura 48. Acesso pela máquina, têmpera de barbotina sobre tela, 160 x 185 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção particular. Fotografia: Denise Bendiner, 2006.

Figura 49. La poule aveugle, óleo sobre tela, 269 x 350 cm.

Fonte: GOYA, Francisco. Coleção Museu do Prado. 1788.

Figura 50. Lunge, óleo sobre tela, 121 x 121 cm.

Fonte: BROWN, Cecily, 2003.

Figura 35. *Vieram então muitas aves saudar*, óleo sobre tela, 400 x 200 cm (cada tela 200 x 200 cm).

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Itaú Cultural, São Paulo. Foto: Thales Leite, 2015.

Figura 51. *Cosmorelief*, cimento, esculturas em fibra de vidro, projeção de vídeo e tinta acrílica, 700 x 700 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. 29ª Bienal de São Paulo. Fotografia: Karina Zen, 2010.

Figura 52. *Cosmorelief*, cimento, esculturas em fibra de vidro, projeção de vídeo e tinta acrílica, 700 x 700 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. 29ª Bienal de São Paulo. Fotografia: Karina Zen, 2010.

Na obra *o Acesso pela máquina* (Figura 48), tons terrosos, pastel e nude se conectam por planos chapados com pouca sombra, apenas a sobreposição de conexões tubulares que geometrizam e depois deslizam para sair do plano. Estruturalmente três formas bases: a maior dela pode ser uma mesa ou uma pata de animal que se sobrepõe a uma chapa de radiografia ou de motor, cano de escape de um carro. Podemos dividir a tela em dois planos, o que avança para o plano frontal.

A composição pode ser considerada figura e fundo assim como na tela de Cecily Brown⁸⁹ ou na obra *Vieram então muitas aves saudar*. Esse longo título, que dimensiona um salvamento do mergulho ao interior, poderia assemelhar-se a algum lugar onde tudo é plano e se dissipa em linhas retas (como no caso da obra da máquina) e entre manchas curvas de outros artistas (Adriana Varejão⁹⁰ com formas contorcidas retorcidas, por exemplo). Estamos aqui debatendo e arredondando essa massa pictórica que se assemelha sempre a um outro ser. Ser linha, ser mancha, ser desenho, ou estamos discutindo o que é plano? Numa pintura de Francisco Goya, os personagens dançam; na obra de Fernando Lindote a tinta escorre; na obra de Cecily Brown, a tinta desmancha. Qual a relação entre definir uma imagem máquina, flor, buda ou árvore? São as nuances, aquele espaço intermediário que irradia de uma tonalidade, pela sobreposição da cor. Mas na obra da máquina, a cor pastel e pálida não tem contraste. Não tem orifícios como nas outras três obras analisadas.

É preciso aproximar esquematicamente essa configuração de máquina que aparece em muitas obras⁹¹ de Fernando Lindote (*Vieram então muitas aves saudar*) para compreender como

⁸⁹Cecily Brown (1969), pintora britânica que tem influência do expressionismo de William de Kooning com uma profusão de formas desconstruídas da figura em sobreposição de manchas de cores vivas, nas cores abertas, muitas vezes paleta próxima ao que o artista Fernando Lindote utiliza.

⁹⁰ Adriana Varejão, 1964, artista que trabalha versão do colonialismo na pintura através de formas em volutas em azulejos. Sua obra empreende uma investigação da catástrofe desse colonialismo em terrenos pictóricos. Figuras alegóricas de uma prática barroca em tinta em irrupções aparentes na tela. Essa espessura da tinta aparecem também em muitas obras do artista Fernando Lindote. Tanto nas obras de retrato de porco (Figura 122), *Espólio dos Viajantes* (Figura 114), *Icamiaba e a escolha de Ajuricaba* (Figura A6b) nas esculturas. Essa matéria que sobra e se deposita na tela como um excesso que se desprende.

⁹¹ Essa configuração máquina aparece em outras obras, como as pinturas atuais (a partir dos anos 2000), na obra *Cosmorelief*, Bienal de São Paulo, nas obras *3D3M* (Centro Cultural Maria Antônia-SP) e nas obras em barbotina, como em *Máquina Seca*. (Figura 69).

duas linguagens tão diferentes estão presentes na trajetória do mesmo artista? Não que isso seja impossível, pois a maioria dos artistas o faz. Entretanto, há uma variação constante entre máquinas, manchas, figuras e abstratos que vão para o espaço ou não. Nessa máquina bege, opaca que também aparece na obra da Bienal de São Paulo⁹², 2010 em azul (Figura 51, Figura 52), ao fundo dela sempre se expande além o plano retangular da pintura. Essas linhas, que se prolongam no espaço além tela, representadas por figuras tubulares, conexões, intestinos ou qualquer objeto semelhante, se ligam a espaços diferentes. Na obra *Vieram então muitas aves saudar*, esse prolongamento se dá por gotejamentos e escorridos. Diferente de uma estrutura de paisagem, como a de Francisco Goya, em que tudo está contido, ou na obra de Cecily Brown, em que tudo se esvazia da cena. Nas obras de Fernando Lindote essa conexão com o exterior se pulveriza de forma parcial, ou seja, em alguns momentos se contém ao plano, e, por partes elegíveis, foge ao exterior.

O corpo, entretanto, – máquina-mão, aquele que gesticula - faz o traço, mobiliza um preenchido, trama nuances, despista e ainda faz a cor ressoar, esse sim tem relação e conexões em que podemos perceber as atuações. O corpo para pintar uma paisagem Goya, o corpo para gesticular como um Jackson Pollock ou o corpo para criar flores e escorridos dependendo do ângulo do escorrido ou da mancha, se modifica diante da posição da tela. Entretanto, em Fernando Lindote esse procedimento foi cuidadosamente estudado: seriam desdobramentos de espaços como nas obras de Hélio Oiticica⁹³, Lygia Clark ou Lygia Pape, e muitos outros artistas dessa geração que reverberam por esse lugar do corpo? Não estão apenas nessa tríade as referências de Fernando Lindote, elas vão muito além. Atomizam-se em obras de Maria Martins, Marcel Duchamp, Iberê Camargo, Alberto da Veiga Guignard, Franz Post, Jeff Koons, Antônio Dias, Cícero Dias, Goya, Veermer, Eickhout ou Volpi. Porém, ao colocar algum nome

⁹² Na obra *Cosmorelief*, de 2010, da 29ª Bienal de São Paulo, o artista ocupou uma sala de sete x sete metros e três de altura com pintura em tons de azul e branco. No centro, uma peça inspirada na pipa de isopor que é feita em fibra de vidro e pintura automotiva branca, com dois metros de diâmetro e ocupa o centro da sala. *Relief* que tem como significado alívio ou relevo dá ao espectador uma possibilidade de se inserir no campo do espaço etéreo e de leveza devido às cores. Faz referência, também, aos *Rotorelief* de Marcel Duchamp, discos ópticos). No catálogo encontramos a frase: *O ato sagrado se realiza eternamente*. Após mascar E.V.A. (Edil Vinil Acetato) persegue um imaginário de véu com a pintura fluida nos imensos painéis em tons de azul cor do mar, ar e elementos do feminino (artista tem pintura de Nossa senhora em tons de azul).

⁹³ Em *Aspiro ao Grande Labirinto*, Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980) comenta sua experiência em pintura de 1954 a 1969. Em seus depoimentos, Fernando Lindote comenta muito sobre esse livro. Processo e universo criativo estão implicados numa proposição teórica de Hélio Oiticica. Caso muito específico na arte brasileira relata questões essenciais do campo da arte e sua experiência poética. “Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior e iniciado pela *Pop art*. A esse novo ciclo de vocação anti-arte chamaria de ‘arte moderna’.” (PEDROSA, In: OITICICA, 1986, p.9). Mario Pedrosa refere-se a *Demoiselles de Avignon*, de Pablo Picasso e *arte pós-moderna* arte do antigo concretismo, Lygia Clark e sobretudo o neoconcretismo. Entre muitas outras questões e reflexões aparecem no texto a integração da *Op Art*, *Pop Art* e nova figuração muito além de uma subjetividade, aleado a derivações do espaço real e espaço virtual das maquetes labirínticas de Hélio Oiticica.

de artista corremos o risco de cometer um desvio grave. Porque em nenhum momento essa derivação pode ser considerada uma passagem para abreviarmos um caminho que não é possível. Espelhar e reverberar vai além de apenas incorporar o conhecimento de uma técnica; o fazer artístico cria afetos por esses lugares conhecidos, e ao criar afetos se somam a eles suas memórias, seus Topo- Gigios, suas canções de Roberto Carlos ou da obra recém-feita que está no seu atelier exalando o cheiro de tinta.

O oscilar na obra de uma estrutura máquina ou pincelada escorrida geram uma profundidade de escolhas que replicam em espelhar, movimentar, modificar imagens em excesso como uma operação básica. Sendo assim, os movimentos de pincelada, modulares, de fotografias ou o que seja o meio, interagem no minúsculo e no grande. A obra *Vieram então muitas aves saudar* abrangeria uma condição da pincelada no minúsculo; a máquina no artifício do grande; tudo isso seria reverberado pela composição por construção e desmembramento? Na sua atitude serial, Fernando Lindote causa desarranjos dispostos em formas concretas, metafóricas, do quadrinho ou da mancha, esgotando a cópia e a presença. Os objetos vazios de significados, com uma identidade individual específica de cada forma-matéria, se comportam como tudo que está presente. A apreensão das incertezas se estabiliza por estruturas autônomas, no traço, desenho e cor. É um recurso que parece arbitrário; porém, é adensado com uma afirmação selvagem: o que está aqui faz o sentido na obra agora, sem fragmentações alegóricas nem conceituais. Denominam assim a falta de sentido do mundo como significado e cópia, gerando apenas superfícies, puros fatos de mundo do artista. Combinações de motivos não são exclusivas de Fernando Lindote, mas servem a todo sujeito que figura como resistente nos motivos da história da arte e sua significação. Rejeitar que tem uma noção, um meio, um princípio, um norte, uma espinha dorsal e ainda assim ter referentes.

Para criar uma rede relacional, voltamos a colocar imagens de outros artistas que não apenas se complementam, mas se particularizam em características próprias. Por exemplo: a homogeneidade presente na pintura de Francisco de Goya (Figura 49) é oposta ao céu da tela em questão. A transição do rosa para o azul e branco encontra-se em pinceladas macias e suaves. A impressão que temos é que o céu presente na tela (Figura 35) é uma mistura do céu de Goya com pinceladas de Cecily Brown, desgovernadas, mas atuantes. O caminho do meio, representado pelo suposto buda na base da pintura: um ser que julga sem tomar partido e mantém-se apenas no peso da expressão plasmática, imóvel. Tudo que o buda não transmite em expressões, e pelo que não se responsabiliza, está contido no restante do plano pictórico. Ocorre uma saturação de movimentos e gestos em oposição ao clássico modelo de pedra, ou madeira, ou qualquer outro material correspondente. Não há ilusão, apenas fantasias de que o céu pode

tomar conta de toda a pintura. Entretanto, o que na verdade reina diante do deus absurdamente parado é a própria *grade*, estrutura reticular que se repete dentro do plano. Ela é transversal, é galho, e também vazios de composições esfumaçadas. Some o limite entre os planos borbulhosos e arredondados, que se misturam e fazem com os escorridos a delimitação do que está à frente e ao fundo, e preenche a cor em pinceladas e manchas circulares. Varia muito de tonalidade, mas apresenta a harmonia equilibrada.

As formas arredondadas, em teias ou redes, já presentes em outros trabalhos do artista Fernando Lindote, fazem a distância imensurável dos quadros acima (Figura 49 e Figura 50). A rede, que está presente muito discretamente em seres orgânicos vegetais, amplia o estratagema do colar, copiar, incluir ou deixar-se influenciar. É a ação determinada pela rede-grade, que está amplificada no colar do personagem até alcançar o escorrido vertical contrapondo-se ao espaço de céu. No quadro de Francisco de Goya está claro o que é terra e o que é céu. A horizontalidade está marcada, além de tornar as montanhas parte daquele infinito. Uma árvore com canto retorcido mostra seu tronco nu e enquadra a dança de rodas. Em Fernando Lindote, essa horizontalidade está camuflada, possui apenas uma linha por trás da figura sentada que pode ser um plano aquático. Assim como na tela de Cecily Brown, suas pinceladas gestuais deixam tudo na mesma situação planar, e não é possível mais saber onde o plano se encontra. Tudo vem para frente e vai para trás ao mesmo tempo.

As pinceladas da selva interior, soltas, de Cecily Brown, encontram-se presentes em acumulados específicos de formas vegetais em Fernando Lindote. É nas flores sugeridas, nas folhas, que podemos chamar de intersecção entre a imagem e uma mancha de cor. Elas destacam a tela na forma de “Y” na imagem superior e camuflam-se na base da figura sentada com uma cobra. Poderíamos dizer que a diferença entre Cecily Brown e Fernando Lindote está na escala da pincelada: no artista, ora agindo pelo detalhe, ora pela expansão; já na obra da artista as pinceladas são todas com o mesmo padrão de tamanho.

3.3 CONSUMO DE MOVÊNCIAS COLORIDAS



Figura 35. *Vieram então muitas aves saudar*, óleo sobre tela, 400 x 200 cm (cada tela 200 x 200 cm).

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Itaú Cultural, São Paulo. Foto: Thales Leite, 2015.

Figura 53. *Âne*.

Fonte: PICABIA, Francis. 1917.

Figura 54. *Self-Portrait (Inn of Dawn Horse)*, 65 x 81.2 cm.

Fonte: CARRINGTON, Leonora. 1937.

Figura 28. *O Astronauta*, desenho de folha de ouro sobre papel, 100 x 70 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Museu de Arte de Santa Catarina. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2010. Fotografia: Karina Zen, 2012.

Nesse outro conjunto de obras acima estamos propondo que a cor amarela seja o centro que conduz todas as composições. No dourado da cruz (Figura 28), na cortina que dá acesso ao exterior na obra de Leonora Carrington (Figura 54), no retângulo que contém a hélice de Francis Picabia (Figura 53) e nas flores e escorridos da pintura das aves (Figura 35). O que os diferencia é a proporção, não apenas a textura. Os amarelos destacados centralizam a atenção do olhar sobre o ato de fluorecer, desembaraçar e reverberar. O ponto-chave de todos esses amarelos, que também aparecem no marrom, no vermelho e nos beges, é refletir. Desabrochar uma abertura para aquilo que brilha. Todas essas obras são regidas pelo amarelo. O sol que incendeia e dá calor ao lugar. Um número que se repete, flores se repetem, hélices se repetem, a cruz é uma forma repetida, cavalos estranhos se repetem também. As diagonais presentes nas quatro obras formam uma constelação de centralidades. Todas as obras têm um foco central como nas pinturas renascentistas, mas cada uma à sua maneira.

Cada posição do amarelo, contido num mundo (pintura) ou sistema (obra específica), produz um ambiente diferente, é uma linguagem que pode estar alienada do seu conteúdo como nas obras de todos esses artistas. Porém, Fernando Lindote o traz como paradoxal e dialético, por oscilar em projeções de figuras, fundos e enfim estourar isso tudo não se valendo do tornar-se. É um materialismo em que produtos, imagens, flores, figuras, manchas e outras intensidades e cores participam da imagem ao mesmo tempo em que são autônomos. Por isso se alternam entre dialéticos ou paradoxais⁹⁴. Reforçando seu aspecto de espelhar e reverberar. No caso da pintura *Vieram as aves me saudar* (Figura 35) o ornamento em forma de volutas nas flores são massa e ao mesmo tempo matéria de uma estética fora de lugar. Uma intervenção que pode partir do amarelo, mas a natureza superfície-profundidade traz à tona a mão que pinta, o olho que participa e o corpo que intervém como na obra da máquina. Destaca um reconhecimento de padrões, ao desembrulhar os reversos pelo simples fato de ser espectro de luz, pintura. Mas poderia ser outro meio também, como escultura. Decodifica e reitera, conecta padrões de pinceladas, figuras, obras de outros artistas tornando o meio como um jogo aquoso que tudo pode reconfigurar.

⁹⁴Entendemos como sentidos que podem ir e retornar sem se tornarem contrários.

Cenas contrastantes dia e noite (Figura 35), não apenas se referem a vanguardas⁹⁵ ou artistas escolhidos para tentar aproximar do gesto de espelhar algo. Se diante do espelho sempre temos outra imagem daquela que imaginamos, como diante de uma pintura onde as pinceladas ora podem ser dia, ora podem ser noite. A figura sentada na base com o pé que poderia ser uma assimilação da forma da obra *Abaporu*⁹⁶ da Tarsila do Amaral distorcida, flores que escorrem do azul claro céu para o azul noite escuro. São como adornos que fogem do padrão, porque assumem sua verdadeira essência que é a cor. Sobreposição de claros e escuros, transparências e opacidades. Em quais outros trabalhos do artista podemos perceber esse espelhar ou reverberar?

A estrutura tripartida que encontramos na obra de Francis Picabia é uma máquina no funcionamento paralisante, é o mesmo que podemos encontrar na pintura superior ornada em escorridos. Repete-se também nas formas de Topo Gigio da obra *Topo scolato*⁹⁷ figura em folha de ouro desenvolvida por Fernando Lindote em estudos e que depois participou da exposição denominada *O Astronauta*⁹⁸, que foi premiada. Mesmo que os planos do *Topo scolato* ou da máquina de Picabia estejam vazias de elementos rugosos estão repletas de derivações e reverberações.

Já a obra da artista surrealista Leonora Carrington⁹⁹ demonstra também, em suas figuras quase estáticas, que o brincar parece não ser tão leve assim. Poderia a estaticidade do movimento das figuras, ou da base do buda da obra do Fernando Lindote, caírem no universo do divertir-se? Assim como na máquina disfuncional da hélice de um barco de Francis Picabia (que é numerada), ou cruz arredondada, ou cavalo que pula pela janela são evocações de uma cena pictórica, em que o traçado é retardar o entendimento num combinado com o estranho. Estranhamos a imagem no espelho, a máquina que é apenas um desenho de algo que faz girar, uma imagem que poderia estar no escorrido das flores, no emaranhado de pedras que calcificam a figura escura da base ou cavalo branco que está na parede, mas não pode partir.

Duas obras têm perspectiva (Figuras 35 e 54): uma bem enquadrada no interior, outra no espaço aquoso ou do céu e outras duas apenas no branco do papel. No legítimo espaço vazio da folha. Enquadrados, dourados ou respirando, esse momento do entendimento que não vem,

⁹⁵ O oposto a uma composição reticular de Piet Mondrian, seria uma possibilidade de leitura.

⁹⁶ Pé agigantado na obra de Tarsila do Amaral, toma o plano frontal embora a pintura anuncie uma proporção disforme.

⁹⁷ O artista denomina as obras que são desdobramentos em forma de desenho das orelhas do Topo Gigio em *Topo scolato*. Como cruz de outro tempo. Depoimento do artista durante o período da pesquisa.

⁹⁸ Prêmio Marcantonio Vilaça 2010.

⁹⁹ Leonora Carrington (1917-2011). Suas obras adendram o universo onírico, das simbologias, do mundo mágico e do tarot. Artista homenageada na Bienal de Veneza deste ano 2022.

apenas sugerem um fora do lugar. Tudo está fora do lugar. Nenhuma cena tem sentido concreto por serem obras de arte, estarem no acervo de algum museu. Mas além disso são imagens do espelho reticular. Nunca oval. A janela se abre por uma cortina, a coroa de cor escorre flores em manchas. O livro que poderia conter uma imagem numerada (Picabia), a folha de ouro rebate a grandeza daquilo que brilha e tem valor (*Topo scolato*). O que é macio nesses trabalhos e o que a cor amacia? Torna o deslizamento do olhar suave pelas curvas. Ao contrário da artista Leonora Carrington, em cujas obras tudo leva a uma rigidez da linha reta, as imagens do Fernando Lindote têm curvas, são macias, apesar de toda rigidez (cruz ou figura sentada). Aquilo que cruza o horizontal e vertical a estufa e a infla de fragmentos de pinceladas aparentes. Corpo textura do lugar, que é fugidio. Apenas reverbera e faz sair daqui do presente para outro tempo.

Mas por que imagens tão díspares, produzidas pelo mesmo artista e pelos outros dois encontram-se reunidos? São imagens, obras que esvaziam o conteúdo, não passam de uma manipulação pela consciência da técnica. Ou seja, por meio de um diálogo com obras de outros artistas de diferentes proximidades (imaginário pop¹⁰⁰, vanguarda¹⁰¹, neovanguarda¹⁰²) agem como informações forenses, resíduos de estudos do artista Fernando Lindote que as reconhece e percebe seu uso, esvaziando ao mesmo tempo o sentido e o conteúdo. O sentido de forense aqui não se refere a desvendar crimes, nem solucionar uma situação jurídica, mas a equalizar e dosar todo o repertório moderno do que se entende por moderno¹⁰³. Desobedecer a leis do que se diz moderno e habitá-las dentro do seu próprio repertório.

O que está fora da lei é seu próprio trabalho que está sempre indo em outra direção. É uma espécie de armazenamento por tela estilizada de desejos de enquadramento. O uso instrumental da técnica a serviço de um desnudamento modernista, uma perturbação do olho

¹⁰⁰Suas referências iconográficas do imaginário pop são oriundas dos almanaques e quadrinhos, do Tesouros da Juventude com gravuras de Doré, séries televisivas dos anos 1960, Iberê Camargo, e *street logos* da época, segundo Marta Martins no catálogo sobre o artista de 2008. (MARTINS In: LINDOTE, 2008).

¹⁰¹ Entre artistas da vanguarda, Jean Dubuffet (Paris, 1901-1985) com sua obra aspectos da arte bruta fazem conexão com algumas obras de Fernando Lindote: esculturas feitas com materiais que permitem uma textura, não nobre, considerados grosseiros, imagens que têm fronteira com a caricatura (algumas pinturas), obras espontâneas, alguns aspectos do mundo infantil do primeiro olhar. Assim avesso aos cânones, cores sugerem fluidos escorridos, para Dubuffet do mundo pós-guerra, transitam como especificidades em algumas obras de Fernando Lindote.

¹⁰² Entre os artistas da Neovanguarda, um dos seus grandes expoentes é Roberth Smithson, em que a modalidade discursiva intercede na qualidade estética da obra colocando em debate os fundamentos das artes de 1960. Em *O retorno do Real*, Hall Foster (2014) assinala as diferentes construções do modo de ver, além das questões do minimalismo e o tempo da vanguarda descrito de um recuo ao passado, ao mesmo tempo que retorna ao futuro numa estranha temporalidade. Desenvolve assim no primeiro capítulo a discussão dos modelos críticos a partir dos anos 1960 por meio da nova articulação entre neovanguarda e vanguarda.

¹⁰³ Henry Matisse (1869-1954) (Figura 124) é um artista que pode dialogar com as obras de Fernando Lindote; além das cores abertas e alegres de algumas obras, tem junto o aspecto da figuração. Os fundos da pintura de Matisse se diluem com as figuras frontais, que também estão nas obras *Cosmorelief* (Figura 51) e *Máquina Seca* (Figura 106) entre muitas outras.

pela pintura, (ou escultura, ou vídeo, ou fotografia, ou *ready-made*, ou instalação)... ou, ou, ou. Trata-se de neutralizar um repertório mnemônico ou duplicando a imagem como na *pop art*, mas numa dimensão forense: aquela que desvia e aparece no espelho retorcida e irreconhecível. Por isso não é possível apreendê-la, como nenhuma outra obra de arte, mas sua variação articula um bom número de estilos através de um controle técnico, que se atualiza à medida que faz e se esvazia.

Entre alguns diálogos infinitos encontramos no percurso do artista Fernando Lindote a colagem como prática presente em suas obras que já vem de longas discussões sobre o plano, desde o cubismo¹⁰⁴. Outros procedimentos díspares são também incorporados: como a técnica da pintura holandesa, *pop art*, discursos sobre o consumo, a duplicação desse consumo como efeito do que é banal, se não estivesse então dentro desses lugares respectivos, ou seja, na obra e finalmente na instituição arte. O consumo aqui é da própria forma, das figuras, dos objetos e dos conceitos. Entre as oscilações de obras de Fernando Lindote há uma linguagem comum que se repete quase como esses elementos de consumo: obras com muita informação gráfica, sobreposição de imagens, manchas com informações equilibradas (cheios e vazios), figuras geométricas, estruturas máquinas, coloridos da floresta com animais, frutas, flores, árvores e personagens.

Obras escuras na penumbra, todas em tons de marrom ou preto, objetos em E.V.A., telas com espuma de preenchimento de porta (seres aquáticos), máscara de porco, fotografias, vídeos, performance, santos, cabeças de medusa, pinturas com representação de esculturas no seu interior, títulos narrativos desconexos. Entre as manchas, escorridos, pincelada pontuda, espécie de tela ou teia mole e muita transparência. Quase não há nada chapado sem nuances, exceto em algumas obras específicas. Entre os objetos tridimensionais: materiais de cobre, papagaio com forma próxima às de Brancusi¹⁰⁵ em dourado, estruturas mangue como obra da Bienal do Mercosul (2005),¹⁰⁶ objeto da obra da Bienal São Paulo¹⁰⁷, mapa invertido, linhas

¹⁰⁴ Além de artistas cubistas, como Picasso, se apropriarem de materiais do cotidiano para anexar em suas pinturas: madeiras, papéis e outros materiais, o artista alemão dadaísta Kurt Schwitters (1887- 1948) também construiu *Casa Merz* uma implosão de formas com uso de materiais não convencionais, cordas, papéis, rótulos, embalagens e uma infinidade de materiais encontrados. Fernando Lindote se vale desses procedimentos em suas obras ao definir que todo e qualquer material pode estar ali presente.

¹⁰⁵ Constantin Brâncuși, (Romênia, 1876-1957).

¹⁰⁶ A obra exposta na 5ª Bienal do Mercosul (2005), *Transamazônico(s)*, (2005) remete a outro do artista: *Mangue Real* em que há uma falta de ligação reconhecível com a natureza. São realizadas com moldes em E.V.A. Galdêncio Fidelis debate esta obra no catálogo sobre o artista, 2008. (FIDELIS In: LINDOTE, 2008)

¹⁰⁷ Objeto presente na obra *Cosmorelief* em *fiberglass* leva o espectador a pensar uma figura de pipa com uma linha circular que remete ao planeta Saturno geometrizado. Mas além desse objeto outras esculturas com formas geométricas menores também estavam presentes, lembrando instrumentos musicais, peças de máquinas disfuncionais. Aludem às formas de sacos e bolhas, escorridos da pintura máquina da parede. Volumes de arredondados, conexão de um sistema de funcionamento oculto.

soltas (*O astronauta*). Entre as figuras: negras, indígenas, santos, astronauta, Brasília, desenhos muito detalhados, caveira e animais.

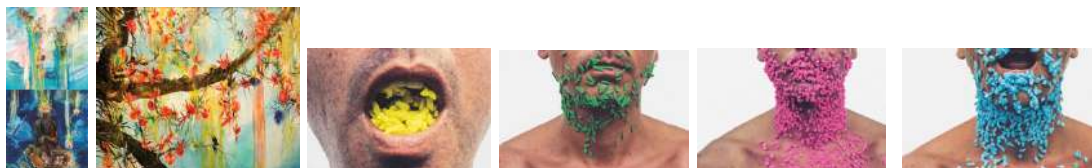


Figura 35. *Vieram então muitas aves saudar*, óleo sobre tela, 400 x 200 cm (cada tela 200 x 200 cm).

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Itaú Cultural, São Paulo. Foto: Thales Leite, 2015.

Figura 55. *Abrigo Acima do rio*, óleo sobre tela, 130x 160 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção particular. Fotografia: Camila de Carvalho Pagliarini, 2019.

Figura 56. *Sem título (EDAX)*, registros performance, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Fotografia: Fernando Lindote, 1996.

Nessa obra *sem título EDAX* (Figura 56), estamos diante de um discurso pictórico, a princípio nas cores puras diretamente dos materiais (E.V.A.) performance registrada pelas fotografias e nas experiências sobre tela principalmente nas flores (Figuras 35 e 55) uma composição com tonalidades e coloridos que dão a impressão de estarem vivos, mas vivos num quadrinho, sobre uma superfície em que o desenho se dispõe. Esse ato de abstração, que acontece ao mesmo tempo em que implica uma figura de flor, é o mesmo que acontece nas performances com E.V.A. Uma realidade que se configura naquilo que é mastigado dentro da boca, passado pelo aparelho digestivo e colado sobre seu próprio corpo. Na tela de Fernando Lindote se sobrepõe a realidade de sua invenção com um pensamento colorido que transpassa o desenho, obedecendo a suas próprias regras de harmonia e deslumbramento. Em todas essas imagens, temos um relato do que é demasiadamente deglutido, uma forma, modelo e contorno particular de seu próprio dizer.

O desenho tem um duplo sentido em suas obras, como esboço, concepção, invenção pictórica e ser simplesmente desenho. Sem se despistar da tridimensionalidade, no caso do E.V.A., as partes do conjunto sobram em contornos de figuras que se esvaem. Poderíamos dizer que o artista é um pintor de carnes? Seu colorido é uma impressão de movimento entre movências, respiração e mastigados. O modo como o artista maneja seus coloridos não está livre de relevos, suavidades e cópias. Qual é o momento exato de abandonar a pintura, o traço, a sobra, o contorno, a forma ou a luz? Seu colorido não implica justamente num fazer infinito como o mastigado dos E.V.As. O que coincide com essa antropofagia¹⁰⁸ são suas cores, luz,

¹⁰⁸ No livro *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade questiona a obra de arte numa mistura de ironia, ficção, anotações e memórias. “Transponho a vida. Não copio igualzinho. Nisso residui o mestre equívoco naturalista. A verdade de uma casa transposta na tela é outra que a verdade na natureza. Pode até ser oposta. Tudo é arte é descoberta e transposição”. (ANDRADE, 2022, p.10). Na exposição *Fernando Lindote: Trair Macunaíma e*

brilho, transparências vivas, um encontro com a carne que imagina ser, uma gradação em proporção a essa invenção. Carne rosa, flor que parece peixe, galho que pode ser pata, proporção que não termina porque pode ter mais alguma imagem sobreposta ali em cima e mais uma. São partes específicas minimalistas sobrepostas ao consumo da *pop art*. Inevitável não encarar esses gestos como devoradores de qualquer vanguarda que apareça.

Fernando Lindote propõe algo específico só seu, que é sedutor ao olhar de quem vê, por suas cores, seus desenhos elaborados, sua ilusão que está ali ao alcance. Mas não está. Nenhuma obra está apenas, ela percorre achados. Mas como saber em que consiste quando o mérito está justamente em deixar que todas as ações pictóricas, discursivas ou intelectuais, apresentadas por uma prática da matéria podem ser qualquer outra coisa? A ilusão pode ser aquilo a que o colorido do artista nos remete, aquilo que reverbera em outro, como um feiticeiro que exala sua magia cada vez que nos encanta com uma tonalidade ou nuance. O acidente que é modificado pela luz, a matéria tinta elaborada por camadas, a distribuição de coloridos que criam traços e cuidados. São as formas e proporções que ornaram uma matéria carne que é cor e luz. Edificações de entendimento onde o brilho se torna necessário, imitador criterioso de escolher o que convém para afinar o acessório. Nos ilude.

Retornamos então à obra em questão deste capítulo (Figura 35), com uma abordagem um pouco mais estratificada e minuciosa. Gancho, haste, corrente e ventosas as flores funcionam como tais desdobramentos. O céu de uma quase aurora, amanhecer ou entardecer são parte do repertório de elementos que separam e conectam as formas das pinturas. O corpo como árvore, pata de animal, emaranhados, as redes são elementos atuantes em muitas obras do artista. Além de reafirmar a superfície também aparecem em diferentes tamanhos pequenos ou como franjas. A pintura *Abrigo acima do rio* (Figura 55), como *Vieram então muitas aves saudar*, está dividida em duas partes. Não apresenta personagem apenas um galho côncavo que se direciona para o canto direito superior e outro no canto esquerdo, bem menor, que desabrocha para baixo, abrindo como uma espécie de boca ou garra de três partes. As flores são as mesmas, mas predominam formas com pontas e vermelhos alaranjados. O céu tem tonalidade próxima da obra superior *do Vieram....* com tons azul claro e nuvens esparsas bem suaves. O tom de azul da figura estelar à direita, quase um porco espinho, é o mesmo do azul profundo do buda sentado.

avacalhar o Papagaio com curadoria de Paulo Herkenhoff, 2015, o artista expõe *E.V.A. mordido* de 1997, papagaio em bronze, morfologias de bicos de pássaros, junto à obra de Maria Martins, *Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos*, 1942. Assim como Oswald, Fernando Lindote transpõe o que se anuncia como identidade nacional à medida que se constitui.

Priorizando a cor como um possível elemento antropofágico na obra de Fernando Lindote, poderíamos entender que esse processo gera uma abordagem das cores abertas como elemento de condução de todo o trabalho? O colorido, assim como formas e materiais, está dentro do ecletismo em que o artista está livre de qualquer referência para transitar no estilo passado ou presente. Sendo assim, suas formulações técnicas, em que a matéria é colada à tela, envereda uma proliferação de híbridos performáticos e suportes variados. Essas cores apreendidas estão dentro de uma discussão da *pop art*, de ações minimalistas e ações de consumo.

E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita se pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem. (ANDRADE, 2021, p. 36).

No *Prefácio Interessantíssimo*, Mário de Andrade anuncia suas relações com as teorias-avós e relação com o moderno em 1922. Em que isso se atualiza na obra de Fernando Lindote? Se alguns dados nos levam a considerar suas obras como derivações de um discurso sobre a teoria da arte, chamada “tradição” pelo artista, também teorias-avós por Mário de Andrade cem anos atrás, implica esse uso interessante de discursos através de uma prática. Seria questionar a teoria pela prática. Apesar de anunciar essas questões por desejos de formas, materiais e cores, esse assunto que sempre retorna é o que leva Mário de Andrade a fundar o *Desvairismo* e no mesmo prefácio dar por acabada a escola poética. A respeito desse assunto, pela maneira como o artista Fernando Lindote se apropria de teorias, discussões, pinceladas, gestos e materiais para constituir suas imagens, poderíamos dizer que elas só faltam falar?

Uma consideração imponderável de entender pinturas como a carne viva, ou a representação de uma imagem que está privada de dizer algo que já está nela. Talvez por essa razão seus estudos em cadernos, sua biblioteca de assuntos relacionados à sua “poética” está na ausência de sentido. Uma imagem que mimetiza ou espelha sua própria produção, mesclando ao que é considerado a acessar pelo partido primeiro: a teoria da arte, aquela que apreende e formata, ou discute, não pode se encaixar no seu processo. Porque o que está para nos falar através de sua obra é ausência de discurso e derivações. Por essa razão, não importa se é tinta, se é E.V.A. ou cobre.

Jean Luc Nancy desbrava o retrato e nos coloca que a ele só falta falar para demonstrar essa falta do imponderável. “De fato, o retrato fala, ele já está prestes a falar, e ele nos fala a partir da sua privação da fala.” (NANCY, 2017, p. 55). Do que falam as obras de Fernando

Lindote na ausência da fala, uma anulação a tudo que aparece acessível e ao mesmo tempo na iminência de se entender a voz da ausência? Poderíamos escutar esse ato como um ressoar, que sua obra tem uma ressonância sobre aquilo que aparenta, que não está na ordem do visual que demonstra? Assim como na música que acompanha seus acentos? Essa falta de completude, segundo Jean Luc Nancy, nos propõe porque não se separam os acentos entre música e pintura, mas se dobra a visão enquanto na imagem e no sonoro partilham suas equivalências e a falta que anunciam o que é crucial em seus acentos.

É porque as artes se empenham em cultivar suas diferenças; não por falta de completude, mas, ao contrário, pelo excesso de profusão de uma partilha originária do sentido e da verdade. Cada uma das artes constitui a invenção ou a intensificação de um registro de sentido por exclusão dos outros registros: o registro privilegiado desencadeia, em sua ordem, uma evocação de outros, segundo o que se poderia nomear de uma proximidade contrastada: a imagem faz ressoar nela uma sonoridade do mutismo (a qual, quando ela é música, refletir uma visualidade do invisível). (NANCY, 2017, p. 56).

Não pretendemos aqui apenas justificar ou contextualizar a ressonância que a obra de Fernando Lindote provoca ao ressoar na falta, apenas poder anteceder que esse mutismo da imagem seria uma interminável ressonância de contrários. Não é possível anteceder correspondências e fugir dessa profusão de excessos que vivemos no contexto das artes. A imagem não apenas exclui, mas incorpora novamente sua partilha do que deriva, como implica sempre uma participação. A forma que seria o fundo da matéria que exprime o possível desejo de uma mimese (abandono do inimitável, de acordo com Nancy), engendra para si a alteridade. A imbricação do ressoar de uma outra configuração traz para si a falta, e o mesmo sempre é outro. Para Jean Luc Nancy (2017), a imagem dá forma ao fundo, ou seja, alguma coisa que está na forma do fundo está no lugar, e ao mesmo tempo é o lugar, e o desejo de fundo virar forma se mobiliza em seu contrário. Tudo se dissolve. Ou seja, na obra do artista Fernando Lindote, entendemos fundo como a “teoria da arte” e as obras como a forma; mas por sua indiferença anuncia uma partilha de morte, remete para mais tarde a relação de deslocar um porvir, está sempre num contínuo deslocamento, por isso a forma da imagem está presente no seu igual.

O prazer do desejo de se fazer presente, que não está na imagem, mas no movimento mimético. Para Nancy (2017), a figura modela identidade na imagem que deseja uma alteridade entrando em tensão mútua (fundo e forma), e aí está o desejo de se abrir para distância em se distinguir. A ressonância no caso do artista Fernando Lindote apresenta-se nessa distinção: entre fundo que se separa e se funde, podendo ser forma, conceito, material ou tonalidades. O

que sua obra dissolve é essa ressonância de tons, vibração, relação de ir e vir, está no instantâneo e no tempo da memória do artista. A sua imagem reivindica ser aparentada no silêncio sonoro, no movimento do visível instantâneo, no deslocamento em que as coisas se colocam entre nós. É o descontínuo da visão de um objeto e coloca em ressonância o pensar sobre o que se faz, deixa o desejo de subir à superfície sua inconsistente consistência por sua gama de intensidades.

Um exemplo dessa descontinuidade na falta é a obra *Água do céu, S.D.* (Figura 44): entre mensagem cifrada do que poderia significar o título, suas cores sugerem uma conexão direta com a paleta de *Máquina Barroca* ou *Teatro Privado*, sua textura aproxima a uma estética do grotesco, mal acabado ou que a textura e aspereza estão em primeiro lugar. Poderia ser um diálogo com o brutalismo de Jean Dubuffet, num repertório de fabulações infantis. Histórias de floresta, o assunto talvez não tenha tanta importância, mas aquilo que ressoa. O que pode estar dentro de uma coloração na obra de Fernando Lindote, que flutua e ainda atesta sobre a cor no espaço? Dilui-se assim em fragmentos mínimos e suspira uma estrutura de apenas massa com peso. Faz parte de seu repertório esse ampliar-se sem deixar-se reconhecer, nem no objeto, nem na pintura, mas onde se torna instante, sempre retorna a algo que reivindica diálogos com outros.



Figura 35. *Vieram então muitas aves saudar*, óleo sobre tela, 400 x 200 cm (cada tela 200 x 200 cm).

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Itaú Cultural, São Paulo. Foto: Thales Leite, 2015.

Figura 57. *O Guardião do Silêncio*, óleo sobre tela, 130 x 130 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Helena Fretta. Fotografia: Denise Bendiner, 2022.

Figura 58. *Transamazônico(s)*, alumínio e bronze fundidos, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. 5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre. Fotografia: Fábio Del Re, 2005.

A distorção de linguagem das diferentes obras de Fernando Lindote induz à pergunta: qual o sentido? O que a *Odisseia no espaço*¹⁰⁹ pode render a um artista? O que é essencial para uma *operação*: *fazer obra* encontra-se na vivência diária, invenção, conhecimentos. A crítica desse fazer reverbera e espelha o contexto do artista. Assim como Fernando Lindote o faz, sua obra deriva para um ato de treinar o olho para cada vez mais se extinguir na possibilidade dos

¹⁰⁹ Assim como filme *Cosmonauta*, outra produção cinematográfica de ficção científica que pode ter influenciado o artista é *Uma Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick, 1968.

materiais e deixar o sensível incumbir ao intelecto as redes e conexões como micélios dos fungos. Nada desaparece, apenas soma.

Na obra *O Guardião do Silêncio* (Figura 57), entre as funções do branco na pintura enquanto água ou céu o que encontramos? Além do colorido em tons de azul, uma tonalidade quase violeta em galhos e flores formam uma imagem central. Nessa obra de 2022 (*O Guardião do Silêncio*) alguns elementos se repetem e retornam como na obra *Vieram...* Além do personagem podemos pensar o gesto do artista de espelhar e reverberar como um caminho de redes múltiplas como as dos micélios e hifas dos fungos? Entendemos micélios/gesto artístico como pequenas estruturas, conceito não possível de delimitar, processo, sem forma possível de contornar, pulsações, caminhos que se alongam, dinâmicas de expansão, conexões de idas e vindas. Nessas duas obras, o branco poderia estar nesse entendimento de rede que não é possível conter. Alguns elementos se configuram diferentes, que é uma espécie de coroação da cena central, e na obra *Vieram...* um escorrimento do personagem. Nas obras expostas na 5ª Bienal do Mercosul¹¹⁰, 2005, os mesmos galhos são tridimensionais, fundições espalmadas na natureza do espaço expositivo, em cobre. Ocorre uma torção das formas como nas obras observadas. É cor prata, quase se mistura ao ambiente: assim como as outras duas obras, seus galhos estão no mesmo tom do todo. Partes e todo numa composição que se expande em abstrações ao mesmo tempo em que delimitam caminhos e colorido que, em conjunto, funcionam como rede. Sobre a cor e a mancha no salão de 1846, Charles Baudelaire:

A cor é, portanto, acorde de dois tons. O tom quente e o tom frio, cuja oposição consiste toda a teoria, não podem ser definidos de maneira absoluta: eles só existem relativamente.

A lupa é o olho do colorista.

Não pretendo, com isto, concluir que um colorista deva proceder pelo estudo minucioso dos tons fundidos num espaço muito limitado, pois admitindo que cada molécula seja dotada de um tom particular, seria necessário que a matéria fosse divisível ao infinito; ademais, sendo a arte apenas uma abstração e um sacrifício do detalhe do conjunto, é importante que se ocupe sobretudo das massas. No entanto, eu gostaria de provar, se possível, que os tons, por mais numerosos que sejam, desde que justapostos segundo uma lógica, se fundem naturalmente de acordo com a lei que os rege. (BAUDELAIRE, In: LICHENSTEIN, 2006, p. 99).

A tonalidade em relação às obras que estamos observando, uma única cor, ou um excesso de cor, ou uma estrutura tridimensional movem-se na mesma aparência? Elas estão na oposição das massas, em cada partícula do detalhe e nas tonalidades de quente e frio. Seria mais

¹¹⁰Fernando Lindote participou da 5ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre, 2005 com a obra instalativa, com a curadoria de Paulo Sergio Duarte. O artista chave para construção da narrativa era obra *Unidade Tripartida*, de Max Bill.

prudente pensar em contaminações que não cessam, como redes elétricas que não se vêem, mas estão ali. As cores são percepções de luz em relação a algum contexto. As cores rosas e amarelos estão em evidência, se destacam pelo detalhe ao entrarem em relação com dois tons de azul. Na obra *O Guardião do Silêncio* o azul que não é o mesmo da obra *Vieram...*, está quase um lilás, se abre para o branco-água esfumado. Da mesma forma, as estruturas cor prata da Bienal do Mercosul, por sua textura e brilho, captam a luz e o amarelo do seu espaço expositivo. Uma contaminação contínua. Como um galho que se conecta ao outro sem mesmo se encostar. Massa e colorido estão em movimento contínuos nesses trabalhos. Sobre o amarelo, Goethe aproxima os efeitos que se manifestam à visão além da física.

É a cor mais próxima da luz. Surge à mais leve moderação desta, quer através de meios turvos, quer através de reflexos de superfícies brancas. Nos experimentos prismáticos somente se expande numa ampla extensão de espaço iluminado; o amarelo pode ser visto aí na sua máxima pureza, quando ambos os pólos permanecem separados um do outro, antes de se misturar com o azul para formar o verde. [...]. (GOETHE, In: LICHENSTEIN, 2006, p.76).

Olhamos para o amarelo para o aproximarmos do azul dessas obras (Figura 35, Figura 57, Figura 58). Nelas, a comunicação entre os azuis e amarelos, os desenhos, as massas atraem de forma sutil o olhar. A sofisticação em relação ao enredamento dos reflexos e contrastes são capazes de trazer uma movimentação em tornar-se identidade. O enredamento das pinturas em relação à obra tridimensional se direciona para um sistema dinâmico com aquilo que se estuda, mas não se consegue definir. As obras do artista não são estruturas estáveis com uma definição única: a cor e a massa podem juntar-se para se tornarem um dueto, mas as linhas entram incorporando um trio, o espaço do plano entra como um quarteto e a aparência se modifica na simbiose em que os elementos parceiros se incluem para adicionar.

É nesse dinamismo que a obra se reflete, e o enredamento constitui essas simbioses complexas, formando sempre algo diferente e o que se distingue é o próprio elemento que retorna e não se pode evitar. Como nesse caso da obra da Bienal do Mercosul retorna em flores, módulos de individualidade própria que compartilha seu corpo com a cor. Enreda-se no contexto horizontalmente, não há hierarquia de assunto, forma, cor, estilo, textura, movimento, dinâmica e suspensões. O que sustenta é uma linha tênue de criaturas híbridas que vão além da técnica, do assunto, das tonalidades.

Encontramos então um enredamento de acordos e trocas, uma passagem sutil de um tema a outro, de assuntos complexos a detalhes mínimos. É uma linguagem flexível em rede, impossível de delimitar. É um número imenso de integrantes que interagem e fazem com que

nenhum espaço seja melhor que outro, porque tudo é processo. O enredo é essa interação refletida em conhecimento sobre cores e assuntos vividos, memórias e influências, parceiros de comportamento gestual dos anos setenta e oitenta. A nutrição do artista se dá na sua paisagem da vida social, amorosa, visual e de leituras. O reflexo do enredo é fazer acordos, estratégias de negociações sofisticadas, trocas dinâmicas, decisões de escolhas e tudo isso sem sabermos quem são esses parceiros conceituais nem onde eles estão, porque são infinitos. Estão consumidos pelo artista, são padrões reconhecíveis que se perdem na troca de lugares. São achados numa procura que envolve escolhas muito dinâmicas, parceiros que se acumulam ao longo da trajetória do artista. Estilo simbiótico diverso, acumulador e dinâmico, são trocas e relações. Essas obras do artista causam vertigem e labirintos conceituais ao processar esses reflexos, enredamentos e reverberações. Sua variedade daquilo que não tem nome e forma causa circunstâncias cromáticas que nos abordam de maneira a compartilhar o inevitável. A interação, mas não compreensão, porque para obtê-la é preciso estar em outro lugar, propicia apenas um compartilhamento de difusões, reflexos, gradientes de fazeres, onde o espaço está em feixes de atração.

Em “A doutrina das semelhanças”, Walter Benjamin (1994) equipara a faculdade mimética do homem à reflexão sobre forças miméticas e coisas miméticas. Sua apreensão no universo do homem moderno sofre uma transformação, diferente da correspondência mágica dos povos antigos ou primitivos. Se as obras de Fernando Lindote, que têm sua aproximação conceitual no que estava acontecendo na arte brasileira nos anos 1970 e 1980, se assemelham em alguns aspectos, o que é decisivo para entender o instante dessa semelhança, pelo contrário, é que esse momento passa por um relampejar, ela não é fixada, passa apenas como transitório e efêmero. E com isso a dimensão do semelhante está vinculada à questão temporal.

Como a palavra escrita e falada, Walter Benjamin (1994) apresenta um arquivo de semelhanças *extra-sensíveis* que estabelece uma relação entre o falado e o intencionado. Ou seja, para entender as palavras onomatopaicas, as semelhanças *extra-sensíveis*, o significado não tem a menor semelhança, mas sim o significado situado no centro da palavra. Aproximar a semelhança à imagem pictórica, como às palavras onomatopaicas, poderia distanciar-se do significado e fazer um arquivo de correspondências. Como no artista Fernando Lindote, a linha sinuosa permeia algumas obras, deixa seu rastro em pigmentos coloridos e em outras passa pelo seu oposto. O semelhante que olhamos no espelho, nunca corresponde exatamente ao real. Para Benjamin dispomos é de um resíduo de compulsão do semelhante, uma faculdade extinta além do estreito universo. “Foi a semelhança que permitiu, há milênios, que a posição dos astros produzisse efeitos sobre a existência humana no instante do nascimento”. (BENJAMIN, 1994,

p. 113). Nascer e se constituir no momento do neoconcreto não determina uma submissão à teoria do não objeto, mas relampeja uma semelhança extra-sensível, se distancia, se opõe e se organiza conforme convém à sua linguagem. A trajetória do artista parte de um caminho de ir e vir em que a semelhança sempre está ali, uma reconexão com o já experimentado por outros artistas, mas nunca pode ser disposta apenas sobre isso: ela parte para depois, outro tempo, em que um Rembrandt também está contido. Assemelha-se, corresponde-se e dimensiona-se em outra direção.

Ao pensarmos em mimetismo, semelhança, espelhar, intercorrer, metamorfosear, desviar, entretanto, a proximidade e a distância podem ter suas particularidades a cada obra. O que se assemelha e o que se mimetiza com as obras do barroco, com a pintura atrelada ao conceito de retratar ou de envolver? Deixar que a figura se renda ao fundo nas mesmas tonalidades? E se essa capacidade de se modificar a cada série para um movimento ou uma linguagem totalmente oposta, do abstrato ao figurativo, das tonalidades puras ao excesso de textura tornar o artista um outro a cada vez, ou estamos lidando com a mesma matéria que se modifica? Em *Metamorfose*, Emanuele Coccia (2020) entende que a vida é uma matéria que existe desde sempre, todo ser vivo se constitui do mesmo e o que existe são apenas espécies e reinos que se vão multiplicando e criando indivíduos que se transformam. No caso das pinturas do artista, o que é transmitido de uma exclusiva pincelada ou conceito para outro é o compartilhamento da matéria arte ou o indivíduo-obra poderia liberar um ser que se prolonga das referências e se metamorfoseia? Uma espécie de jogo de quem gera quem? O artista é calçado no seu repertório. No caso, Fernando Lindote, anos 1970, 1980¹¹¹, quadrinhos, artista que vê, músicas, literatura, estudos, paisagem, aquilo que vê, vivências e muitas outras coisas que não é possível abarcar.

Para Emanuele Coccia (2020) a disparidade das formas é facilmente reconhecida no nosso passado, no caso da vida humana. Porém, a silhueta autônoma, como um “eu”,

¹¹¹Nos anos 1970 no Brasil, segundo Gloria Ferreira, a produção leva a cabo os desdobramentos do contexto sociopolítico decorrentes da ditadura no condensamento e avaliação de premissas estéticas, éticas, políticas. Uma profusão de materiais é utilizada em formalizações de impossível classificação. (FERREIRA, 2009, p. 21). Entre os artistas que estariam nesse desafio e se conjugariam a questões de Fernando Lindote seria *Roda dos Prazeres* (1968) de Lygia Pape (Rio de Janeiro, 1927-2004), *Bichos e Trepanantes* (1970) de Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920-1988), *Emoções Estéticas* (1977), de Waltercio Caldas (Rio de Janeiro, 1946), Wesley Duke Lee (São Paulo, 1931-2010), Carlos Fajardo (São Paulo, 1941), José Resende (São Paulo, 1945), Antonio Dias (Paraíba, 1944-2018), Carlos Vergara (Santa Maria, RS, 1941), Rubens Gerchman (Rio de Janeiro, 1942-2008).

Referente aos anos 1980, segundo Ligia Canongia, esses foram os anos em que a pintura tinha coloração excitante, figuras com temas diversos e grandes formatos. Tudo isso sem assumir paternidades, hierarquias nem princípios de uma determinada escola. Invenção e convenção da transvanguarda. Nomes como Nuno Ramos (São Paulo, 1960), Emmanuel Nassar (Pará, 1949), Edgar de Souza (São Paulo, 1962), Daniel Senise (Rio de Janeiro, 1955) e Adriana Varejão (Rio de Janeiro, 1964) estariam entre esse processo. (CANONGIA, 2010, p.14). EMBATES DE UMA GERAÇÃO.

acompanha uma sucessão de personagens. A importância ou valor da metamorfose como princípio de equivalência produz um processo. “Cada forma, cada natureza vem do outro e representa seu igual. Cada um deles existe no mesmo plano.” (COCCIA, 2020, 19). Não é fácil sustentar numa linguagem atual e idêntica no gesto artístico. Essa silhueta se desdobra em uma equivalência em partes, se mimetiza, desfila formas, cores e materiais, porém, no caso de Fernando Lindote, as pinturas ponderadas criam corpos autônomos. Diferente dos seres da natureza, cada pintura é uma legião de gestos mimetizados em que a troca de roupa permite silhuetas sucessivas, e o processo de domesticação apenas conecta, e ao passarem de umas para outras, confundem-se em ser ou não aquele primeiro ser.

3.4 SOBRE ABSTRAÇÕES E DENTES



Figura 35. *Vieram então muitas aves saudar*, óleo sobre tela, 400 x 200 cm (cada tela 200 x 200 cm).

Fonte; LINDOTE, Fernando. Acervo Itaú Cultural, São Paulo. Foto: Thales Leite, 2015.

Figura 59. *Bicos*, bronze fundido, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Estúdio 44, 2015.

Figura 44. *Água do Céu, S.D.*, óleo sobre madeira, 105 x 61 s 69 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do acervo Museu de Arte do Rio. Foto: Thales Leite, 2015.

Figura 60. *A Imperatriz Antropófaga*, óleo sobre tela, 150 x 140 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Jeanine e Marcelo Collaço Paulo. Fotografia: Isaias Martins, 2017.

Figura 61. *Macunaíma, o Primeiro Imperador*, óleo sobre tela, 150 x 160 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Guilherme Ternes, 2015.

Retornamos ao vazio, o desejo de espelhar o outro e de assimilar outras obras e faturas de outros artistas e o que se transforma nas obras Fernando Lindote onde ele jamais permanece o mesmo. Como nos cinco trabalhos acima, a figura da imagem inferior do *Vieram...* não é a mesma dos outros dois trabalhos pictóricos. E as esculturas não estão na escala cromática da tela. A força, o poder e a imortalidade das cores, a propriedade de ter uma identidade transitória desliza sobre uma demarcação precisa. O personagem de *Vieram...* e *A Antropófaga* tem coroa de flores na cabeça, que podem ser cocares ou coroas. Tudo isso é uma repetição e deslizamento.

Para Emanuele Coccia (2020), vida e origem do ser vivo é sempre uma repetição, que contém em si uma relação ambígua com o passado: memória e lembrança se reconstroem pelo transfigurado. O autor entende que a vida mantém o símbolo e índice numa expressão encarnada. “Nós não precisamos esperar pela aparição da linguagem verbal: toda vida, em seu

corpo, já é uma linguagem. É no nascimento que faz das formas anatômicas e fisiológicas algo com o status do signo”. (COCCIA, 2020, p. 48). Anatomia dos corpos e simbologia com o entorno passado é que determinam os seres com seus signos de superação. Como os seres unicelulares entrarem em simbiose e os próprios seres ancestrais dos animais se adaptarem à vida na terra. Para Coccia (2020), metamorfose é o que faz do nascimento um destino. Restos de corpos e pedaços de matérias do planeta que se modificam em corpos e vida. O “eu” é sempre um ato de metamorfose da vida de outro. Nós nos fazemos pela metamorfose de corpos alheios, um acontecimento passado no corpo vivo. Uma alteridade. A forma nunca é presa numa possessão, está sempre suscetível a modificações.

Se pensarmos sob esse ponto de vista, na obra do artista Fernando Lindote a metamorfose das formas aproximaria o fazer de seus procedimentos a outro artista ou conhecimento, como um deixar-se fundir, não como ser um ser puro em si mesmo, mas algo de estranho que sempre se modifica e se torna estrangeiro a si mesmo? Na pintura, com suas camadas transparentes, percebemos que a metamorfose pode às vezes não ser reconhecível, mas é na impossibilidade de substituir outra pincelada que poderia ser a coexistência paradoxal do existir na imagem.

Nascer, não é apenas fazer parte do mundo. É também e, sobretudo, tornar-se um atlas aberto do mundo: todo ser vivo não é apenas um mundo, é um espelho, chamado para acolher dentro dele mesmo, como uma imagem, o próprio mundo. Somos o mundo como sujeito e como imagem. (COCCIA, 2020, p. 55).

Entendemos que o mundo se reflete em parte, como Coccia nos coloca o que é a consciência sobre esse mundo, no caso da arte: de uma vanguarda, tradição, bagagem de conceitos estabelecidos em determinado lugar sobre o trabalho do artista. E que a anatomia do mundo se dá como espelho, faz retornar a imagem do todo; essa é uma perspectiva possível de totalidade, uma vida ou visão possível. Cada nascimento entende-se obra do artista, esquece o dia em que nasceu para tornar-se a metamorfose, uma modelagem de outra maneira, em constante mutação. É necessário assim cortar qualquer relação com a matéria, apesar de em cada momento adensar sua textura, intensidade e luminosidade, mas tornar-se irreconhecível. “Atravessar uma mudança radical a tal ponto que o mundo em si não será mais o mesmo”. (COCCIA, 2020, p. 59). O autor está considerando sobre a vida das mariposas, seu caráter de envolver-se na seda do casulo e cortar relações com o mundo para se constituir numa mudança radical da forma.

O tornar-se irreconhecível nas mariposas é o mesmo que tornar-se outro na obra de arte? Metamorfosear-se, mudar de forma sem precisar morrer, deslocar para outro estado com novas oportunidades. Uma conversão que é uma revolução. Uma mudança efetiva de identidade, como um cubo mágico, uma simulação do caminho interior com o domínio absoluto e completo sobre si mesmo. Uma ambição de um único corpo da vida que atravessa a lagarta a borboleta na potência da metamorfose do eu. Objeto que se torna técnico corpo que mede sua mudança com aquilo que se modifica, e ainda se relaciona como espelho do mundo, mundo que muda o tempo todo. Extensão do eu fora do corpo, a fronteira de identidades da mariposa, ou das formas na matéria arte estão no limiar da suspensão e extensão. A construção desse limiar que corresponde à imagem do mundo do artista Fernando Lindote em seus espelhamentos, sua gênese do *eu* é matéria preciosa do mundo que não podemos apreender, porque aquilo que o artista faz está sempre num virtuosismo do impulso de mudar. Assim como espelhamento Damien Hirst e Fernando Lindote.



Figura 35. *Vieram então muitas aves saudar*, óleo sobre tela, 400 x 200 cm (cada tela 200 x 200 cm).

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Itaú Cultural, São Paulo. Foto: Thales Leite, 2015.

Figura 62. *Sem título*, óleo sobre tela, 90 x 90 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Ylmar Côrrea Neto. Fotografia: Sidney Kair, 2014.

Figura 63. *“Tú tan joven, yo tan viejo, le dijo el monte al conejo”*, óleo sobre tela, 20 x 20cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Sidney Kair, 2014.

Figura 64. *Goiânia*, óleo sobre tela, 130 x 170 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Karina Zen, 2012.

Figura 65. *Vista da exposição Espelho Feio, intervenção em mobiliário, chumbo e vidro.*

Fonte: LINDOTE, Fernando. Fotografia: Fabiana Wielewicki, 2008.

Figura 66. *Natureza Morta.*

Fonte: MORANDI, Giorgio. 1953.

Entre as imagens acima cinco pinturas são do artista Fernando Lindote, em duas delas encontramos apenas o esboço de formas ou manchas e figuras que passam muito sutilmente na composição. Uma representação de um cenário ou interior de um espaço rural, uma forma máquina aplicada diretamente sobre a arquitetura e em *Vieram...* o somatório de fundo e figura em suas devidas dimensões especulares. Impressionante sua capacidade de liberar o desenho do seu fundo, sendo ele abstrato ou não, confundível em tonalidades ou não. Não é possível se falar em contornos, abstrações, conceitos e ampliações sem que essas linhas não estejam camufladas. O meio é a cor em todas e o estranhamento de seus conceitos não o atestam como

fora de uma gramática possível na lógica de traduzir do artista. O que pressupomos um projeto com a maneira de fazer inesperada, um manuscrito de questões e segredos obscuros sempre relacionados ao que vem a seguir. Uma substância que se expressa em desenho e cor como notas possíveis, nada se restringe e ao mesmo tempo não se descarta, a verossimilhança de parte da “tradição”¹¹² da arte versus design moderno onde tudo se exaure. Essa discussão levada ao entendimento e abandono por diversos artistas e teóricos não se repete como uma ladainha, mas compõe uma camada a cada vez que permitem passar por um prefácio.

Como um *Prefácio Interessantíssimo* que não podemos desativar, afinal onde está a identidade da arte brasileira¹¹³ ou da referência ao artista específico na obra do artista? Na obra do Fernando Lindote aproxima uma massa em consistência entre desenho, pintura, conceitos, tradição, desvios e poeira em plena libertação. Mas é isso que todos os artistas fazem. Ao negar suas influências, Giorgio Morandi¹¹⁴ manteve-se na sua novidade do momento, criando para si uma tradição de novo sem fim no mesmo. Fernando Lindote favoriza a “expressão por meio da cor” numa possível tradução em desenho em preto e branco e também o contrário. A matéria importa aqui nesse momento de despontamento a tudo que apreende. Como nas folhas de chumbo¹¹⁵ em formato de máquina duchampiana estão presentes o lugar específico, o material da escultura e o plano como referência em suas determinantes.

Yve-Alain Bois (2009) lida com a questão do desenho e da pintura na obra de Matisse como *arquidesenho* objetivando a analogia na desconstrução da hierarquia do qual se inspira Jacques Derrida, como *arquiescrita*, hierarquia do discurso e da escrita sendo anterior a si à medida que é geradora de sua própria raiz. A ação de nunca se render ao presente e tornar-se presente. Consideramos a obra de Fernando Lindote uma possível modificação dessa relação na medida em que sua obra acompanha uma modulação e tonalidade na conjunção além de

¹¹²O termo tradição não cabe numa nota de rodapé, vamos apenas fazer um parêntese nas discussões propostas por Clemente Greenberg e arte abstrata pelas organizadoras Gloria Ferreira e Cecília Cotrin (2001): As autoras abordam seu texto Rumo a um mais novo Laocoonte enfatizando a dualidade encontrada pelo autor nos termos vanguarda/ academicismo retomando o clássico debate do Laocoonte. A luz da perspectiva histórica é que Greenberg faz e retorno a uma apologia da arte abstrata, condensada nos anos 1960 na pintura modernista encaixando-se em seu debate e crítica. O crítico foi de fundamental importância na consolidação da arte americana em relação às vanguardas europeias.

¹¹³ Identidade brasileira pode ser debatida através da obra de Maria Martins, *Não te se esqueças nunca que eu venho dos trópicos*, 1942, Bronze, Coleção Particular, RJ 95x120x70cm. Título utilizado por Fernando Lindote em algumas de suas obras. A obra da 5ª Bienal do Mercosul também tem relação com essa visualidade.

¹¹⁴Giorgio Morandi (1890-1964), artista italiano que fez naturezas mortas com paleta reduzida em tons terrosos e realizou um grande estudo cromático e de luz. Passou a vida toda pintando potes e garrafas, não se contaminou com movimentos cubista, impressionista ou expressionista, fazendo sua própria singularidade em que a repetição foi fundamental para a relação pictórica.

¹¹⁵Exposição *Espelho Feio*, Palácio Cruz e Sousa, 2009. Refletindo o espaço circundante suas máquinas ocuparam o espaço do Palácio Cruz e Sousa, com dois grupos de trabalhos, óleo sobre tela (máquinas) e estruturas articuladas de chumbo e vidro propostas no espaço arquitetônico e no mobiliário do museu. Péricles Prade explica a sua força imagética e convivência atemporal no catálogo da exposição. (PRADE In: LINDOTE, 2009).

saberes pictóricos e do desenho. Como a produção dessa hierarquia, anterior à diferença pintura desenho, em sua correspondente da desconstrução, poderia ser a tradução de duas imagens realizadas no momento da ação? Diante do mesmo plano com suavidade no traço, no grafite, ainda não sendo iguais, uma ação presente por meio de outra linguagem completamente outra que escapa a todo esse raciocínio? Ou seja, não obstante a relação entre “arquidesenho” na obra de Fernando Lindote, estaria sendo considerada no acompanhamento de outra modulação além das estabelecidas inicialmente. Aquilo que escapa, sua relação quantitativa que acompanha a obra renúncias de cores e relações, em apenas uma linha sem contorno, mas chamada para o plano tridimensional. O valor do desempenho em relação ao presente não se acentua na ação outra de uma imagem cujo traço se extingue.

Cinco obras com configurações diferentes, quatro pinturas e uma obra de chumbo sobre pilar do Palácio Cruz e Sousa, da *Exposição Espelho Feio* (Figura 65) do artista 2009. Uma identidade em simbiose, uma intimidade entre estranhos, uma fusão em combinação. São vidas que se encontram, vidas aqui no sentido de imagens que vão além da colaboração, uma espécie de caminho da memória do artista. O artista italiano Giorgio Morandi pintou a vida inteira a luz sobre vasos e garrafas; o que podemos entender dessa fusão gestual e combinatória junto às obras de Fernando Lindote? Poderíamos pensar no espaço da pintura, dentro e fora da tela, e a linguagem por puro gesticular de caminhos conceituais. A dissolução de invenções e construção de divisas entre repetir e variar que se dão por uma oferta de formas. O *eu* que se dilata em limites conceituais, defendido por uma alteridade que nada tem em comum com artistas que circulam sua vida inteira num mesmo empreendimento. Fusão com algo maior que se estende entre o digerir, criar relações, desaparecer por completo em outro, alertando para onde inicia e onde termina o entorno da arte. Um estado alterado de parceria simbiótica em que os hábitos são destruídos para ser diferente, manipular o mundo da informação, vestir a mente de possibilidades ricas em tentativas.

Poderíamos pensar nessa oposição como meio-termo do que interessa ao comportamento imagético por uma transferência horizontal que se dá por contaminação contínua, a necessidade de transmutar de origem sem apresentar uma vantagem simbólica. Qual seria o problema desse efeito, então? Promover critérios a todo momento, repetir experiências em êxtase e se transfigurar no senso de identidade. Confundir e encantar, estruturar e acontecer. Despertar os sentidos do eu e o que pode ser outro, estreitando fronteiras por deslizamento. Cada obra é movida por impulsos de transporte com sistemas genéticos próprios, de diferentes períodos de vanguarda. São atmosferas desencadeadas por questões existenciais que contêm dados da memória capazes de se desenvolver num meio favorável. Deslizamento de forma

permanente, fusão e combinação educada de controvérsias associadas. Mover-se por três caminhos possíveis de imagem entre as condições de variar nas formas, conceitos e dilemas. Deixar-se afetar pelo controle dessas aptidões. Uma mudança de forma com características estendidas. Nas palavras do artista sobre sua exposição *Entorno* no Museu Victor Meirelles, ano 2015:

Entorno se fez em torno de um trabalho que pertence ao acervo do Museu Victor Meirelles. Trata-se de um desenho onde uma linha de nanquim preto foi lambida ao redor da folha. O centro da imagem é a superfície sem marcas do papel. A partir deste trabalho escolhi outros trabalhos que de algum modo reiteram a gravitação dos conteúdos em relação a um núcleo que demanda preenchimento: camadas de representação em torno de um abismo inaugural. Seja pela repetição do motivo, seja pela ênfase na superfície, pela gravitação das partes ou pelo isolamento da imagem pela margem, estes trabalhos me parecem reiterar esse núcleo de potência do que ainda está por se fazer. Se a data de execução dos trabalhos recua até 1987, com a presença de obras de 1992, 2009 ou 2014, isso se dá para melhor focalizar esse aspecto de gravitar em torno na minha obra, sem nenhuma intenção retrospectiva.¹¹⁶ (LINDOTE, 2015).

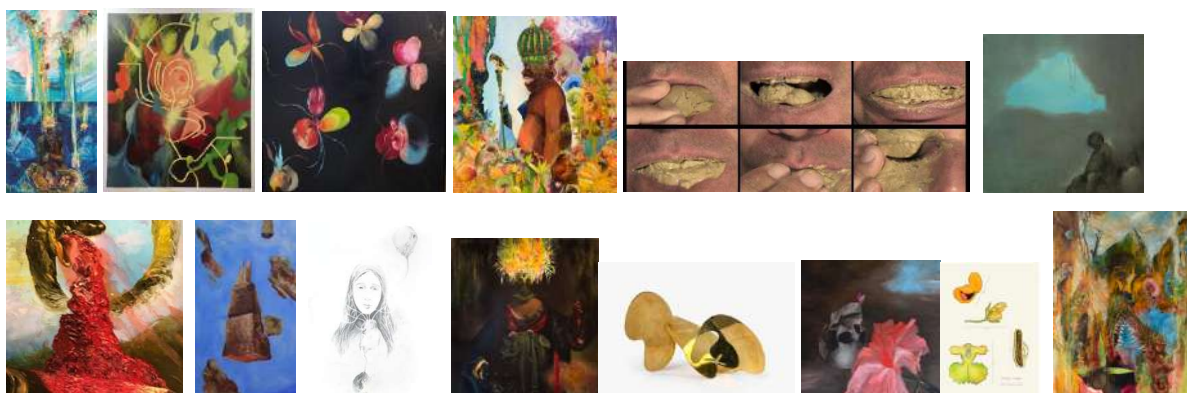


Figura 35. *Vieram então muitas aves saudar*, óleo sobre tela, 400 x 200 cm (cada tela 200 x 200 cm).

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Itaú Cultural, São Paulo. Foto: Thales Leite, 2015.

Figura 67. *Segunda ninfa*, óleo sobre tela, 180x150cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Helena Fretta. Fotografia: Karina Zen, 2012.

Figura 68. *Sem título (Flores de Santo Amaro)*, óleo sobre tela, 50 x 50 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Helena Fretta. Fotografia: Camila de Carvalho Pagliarini, 2020.

Figura 61. *Macunaíma, o Primeiro Imperador*, óleo sobre tela, 150 x 160 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Guilherme Ternes, 2015.

Figura 69. *Dito Isso*, vídeo.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. 2007.

Figura 70. *O descanso de Macunaíma sob o monte Roraima*, óleo sobre tela, 20 x 20 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Guilherme Ternes, 2017.

Figura 71. *do que é impossível conter (depoisantes)*, óleo sobre tela, 300 x 200 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção particular. Fotografia: Guilherme Ternes, 2018.

Figura 72. *Coelho Pedra*, óleo sobre tela, 140x80cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Obra perdida. Fotografia: Estúdio 44, 2013.

Figura 73. *Sem título, (Cosmorelief)*, grafite sobre papel, 100 x 70cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Karina Zen, 2010.

Figura 60. *A Imperatriz Antropófaga*, óleo sobre tela, 150x140.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Jeanine e Marcelo Collaço Paulo. Fotografia: Isaias Martins, 2017.

¹¹⁶ Depoimento do próprio artista, no site do Museu Victor Meirelles, sobre a Exposição *Entorno* que realizou em 2015, tendo como tema a relação da memória em trânsito, sua obra do acervo e suas próprias criações. Disponível em: <https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/exposicoes/te>

Figura 59. Bicos, bronze fundido, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Estúdio 44, 2015.

Figura 74. A flor do dia Vasto, óleo sobre tela, 100x100cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Jeanine e Marcelo Collaço Paulo. Fotografia: Sidney Kair, 2014.

Figura 75. Órgãos reprodutivos *Oncidium longipe*, 75 x 55 cm.

Fonte: ALLEVATO, Sergio. 2009.

Figura 76. Hy-Brasil *Hepatoscopia I*, óleo sobre tela, 200x150cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Sergio Guerrini, 2015.

Qual seria o propósito em reunir tantas obras do mesmo artista visualmente? Entendemos que mitos modernistas, supostos do grande formato, surrealismo e expectativas sobre a extensa variedade de pinceladas e “gestos” sugerem um bloco de partida: abstrações e dentes. Depois de diversas conversas com o Fernando Lindote que declara que “não está dizendo nada,¹¹⁷” assim como Francis Bacon concedeu ao inglês David Sylvester, entre 1962 e 1968, entrevista em que o artista reitera sua obsessão por bocas e dentes, brilho que se projeta da boca, matadouro e animais, carne, carcaça em geral. As potencialidades nessas obras geram o colorido muitas vezes e fornecem pretensões de arrematar memórias de festas e alegria. Ao contrário da pintura com aspecto de indiscernibilidade entre homem e animal, há dentes, animais, movimentos de coloridos em manchas, sistemas de intensidades, mas suas figuras não suspendem uma deformação. O efeito do corpo (dente) até mesmo quando o próprio artista mastiga argila¹¹⁸ em vídeo, acessa que processo pictórico?

Afinal, quais são as perspectivas fragmentadas que geram esse espaço pictórico, além de caveiras que não têm diamantes como as de Damian Hirst? Voltamos a *Vieram...* contrastes, muitas pinceladas gestuais, poucos planos lisos, não há nada de misterioso nem caso algum específico de virtuosismo pictórico. Um “abismo inaugural” como as próprias palavras do artista que são usadas para produzir imagens. A *conversão*, que para Emanuele Coccia (2020) é o contrário de metamorfose, que não é um nem outro. As obras seriam como extensão do eu-artista, diferente da metamorfose da mariposa que no casulo é um limiar de fronteiras de identidade, são suspensas de maneira temporárias. Essa gênese do eu em suspensão em que

¹¹⁷ Depoimento do artista durante o período da pesquisa.

¹¹⁸ A ação de mastigar argila ou colocar argila diretamente sobre parede rendem derivações ao próprio barro como material da terra, ou da construção, artefatos utilitários, mas também a questão da fala e da linguagem. Ligação à angústia da existência? Plano da pintura e escultura? Artesania? Exposições em que utiliza o barro: *Dito isso, cuspiu no chão, fez um pouco de lodo com a saliva e com o lodo ungiu os olhos do cego (João 9:6)*; barbotina e saliva sobre painel, Panorama de Arte Moderna, MAM, São Paulo, 2005. *Desenho/Escultura*, barbotina e saliva sobre parede, Exposição individual, MAC, Curitiba, 2004. *Máquina Seca*, Galeria Municipal de Arte Pedro Paulo Vecchietti, Florianópolis, 2007. *Máquina Seca*, instalação (escultura em E.V.A. mordido, barbotina, saliva, fita isolante e vídeo performance *Dito isso*), *Futuro do Presente*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2007. *Desenhos Sem título*, barbotina e saliva sobre papel, 2007, *Máquina Seca*, Galeria Cesusc, Florianópolis. Imagens disponíveis no catálogo de Fernando Lindote com texto de Agnaldo Farias entre outros (FARIAS In: LINDOTE, 2008) (*Iesui facias revelata in Omnibus sociibus*). *Desenhos Antelo*, 2005, Acervo MAC São Paulo.

acontece metamorfose. Segundo Coccia (2020), a *conversão* é o sujeito que muda suas opiniões, atitudes e maneira de ser, mas sua forma obrigatoriamente não muda. *Conversão* como uma consequência do caminho interior, em exercícios que pressupõem um domínio de si mesmo. Entretanto, diante da obra de Fernando Lindote estamos diante de dispersões, condensações, conversões ou metamorfoses? Não se trata de figuras da natureza, mas de dimensões pictóricas que variam entre dentes e manchas.

Remodelagem de si mesmo condensando corpos diferentes em que proteção forma e estrutura se recombina. Uma plataforma em que tamanho e silhuetas compõem uma produção de existências. O mecanismo de diferentes corpos pode pertencer ao mesmo indivíduo - obras e artista - mas a essência não pode ser apreendida porque está em modulação paradoxal, entre um em outro, dente e mancha e ainda assim conecta mundos compatíveis: história da arte, que fala de si mesma, diferente da arte indígena que se comunica com as forças do cosmo. A metamorfose que encontramos na obra do artista Fernando Lindote poderia ser um desfile de mundos, silhuetas anatômicas em síntese e espelho do que está ao seu redor.

Álbum anacrônico de epifanias bárbaras, ironia do consumo da tradição e disseminação de vidas estéticas que se desdobram como atlas. Nessas obras as anatomias (formas, estéticas, dentes e manchas) se hibridizam com o território (tudo aquilo que já foi feito no mundo das artes), coincidem, ou transmitem outros “eus” possíveis por adição de matéria genética contextualizada. Uma passagem de uma aventura por transferência do mistério que não é possível apreender. Como todas as obras, aliás. Porém, o mecanismo morfogenético do artista, seu princípio de ação, traz suas próprias terminologias de gestação à experiência do fazer a forma e transmitir nova identidade. O indivíduo – trajetória – encontra-se de maneira indissolúvel no acontecimento de nutrir-se de outros que se projetam em relações a partir do seu próprio meio. Poderíamos dizer que as obras do artista são exterioridades absorvidas, ou seus diferentes rejuvenescimentos do mesmo? Sucessão ou organização modular com manipulação? Ou destruição da identidade geológica?

Considerando a ênfase na superfície como simples mancha sobre a tela, suas obras desenvolvem um completo sistema de abstratos, que podem ou não ser incorporados a formulações de figuras. O que singulariza essa ambiguidade são acontecimentos dos elementos figurais que partem do interesse pela fluidez do sistema de superfícies e de cores lisas. A premissa dessa ocupação abstrata está na escala da figura humana e tradição, apesar de sua organização pictórica muitas vezes serem aplicadas aos quatro cantos e por diversos meios. O que se acumula nessas telas do artista Fernando Lindote são padrões de marcas lineares e ilusões de densas manchas que criam imagens. A variação tonal é uma constante, e as composições,

embora delimitem uma figura em convenções que trazem novamente a mancha o escorrido quase como se o inconsciente estivesse sendo a fonte, mas sem o fazer. Extensões de conciliações entre abstratos de disciplinas tonais, espaciais figurativos, mas despojados de um resto de distorção pelo informe. A mancha como origem conceitual ou ênfase modernista da superfície, nada pode ser delineado por essas obras. Espelhamentos, reverberações, reintegração, pintura no espaço, conjunto de obras empilhadas como conceitos. Antíteses de forma, construção em etapas, a obra do artista lida com todos esses movimentos. Mas é na fissura desse limite entre os lugares e linguagens que podemos perceber uma repetição, e é nela que o acesso à obra se dá, mas novamente se espelha e reverbera, como um pulsar. Um movimento que é carne em suas formas, argila mastigada, colorida, tinta vermelha despejada por uma figura de serpente, suas obras sempre retornam em outro termo imagético fora do lugar, metamorfose.

CAPÍTULO 4 HOSPEDAR E DESALOJAR

4.1 VALOR DO PERSONAGEM



Figura 77. *Guardião da fala II*, óleo sobre tela, 160 x 140 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Museu de Arte do Rio. Fotografia: Thales Leite, 2015.

Na obra *Guardião da Fala II* (Figura 77) ocorrem folhas pontiagudas com um macaco no centro da composição rodeado de floresta colorida. O fundo é negro, não aparecem árvores nem galhos. Ele segura uma caveira e está sentado como o buda da imagem anterior (figura 35). A caveira é quase maior do que a cabeça do macaco. Nas laterais da base o fundo é azul profundo, como se fosse o interior do mar. Na lateral direita da figura uma pequena corrente escorre para baixo na cor amarelo âmbar bem suave. Seu corpo resplandece numa forma de tronco em tons de marrom. Toda a parte de flores, que não são flores¹¹⁹, são informes, disformes, apenas rabiscos e restos de linhas finas concentradas no seu miolo. As vermelhas parecem bromélias, e tudo pende a ser inseto. Apresentam-se como estruturas capilares coloridas nas cores rosa, amarelo, azul e verde. Os capilares não vêm da cabeça, mas da pulverização geral do plano. Os capilares verdes e azuis são longos, projetam-se para baixo do retrato. No centro, sobre a cabeça do macaco, outra corrente amarela, agora num tom mais aberto. O macaco está ao fundo da cortina vegetal, e o que está em suas mãos pode também ser uma máscara veneziana. Sua expressão é de ira, mostra os dentes, seus olhos brilham. Raiva da morte e glorificação das vidas saltitantes coloridas que estão à sua volta. A morte está nos seus braços. Essa ira é também profunda e estática. Seus pelos escuros em volta da cabeça são como

¹¹⁹Depoimento do artista durante o período da pesquisa.

as flores e folhas, finas camadas de linhas ondulantes que pesam. Um amarelo muito fino e transparente desce no canto direito, passa por uma flor carnuda meio arredondada que possui um caroço marrom. Segue por cima de duas flores rosa e roxa na forma de um espanador arredondado chapado na tela. Finaliza no corpo-tronco do macaco. Essa camada de amarelo suave é muito sutil, difícil percebê-la em relação ao entorno imediato.

No canto esquerdo superior esse amarelo sutil também está presente; ao seu lado uma tinta negra escorre sobrepondo-se às flores até a cabeça do macaco. Bem ao lado da sua cabeça, um cacho de flor com três tipos de flores, uma roxa com aspecto de tulipa, uma rosa que escorre para baixo soltando um líquido, e uma outra em rosa que se abre para cima em camadas que deixam aparecer seu interior bege. Em volta dela mais correntes nas cores: roxa e amarela. A expressão da figura central indica espanto: está rodeado de flores coloridas (podem ser carnívoras); afinal, ele segura uma caveira/máscara que o impede de exaltar um problema específico. O que contribui para o seu espanto é a aspiração natural ao desassossego diante da morte. Flores coloridas aludem ao mundo paralelo, da fantasia, de uma série de outros que de tão coloridos assemelham-se ao canibalismo. Quem devora quem nessa imagem? Já que o personagem recupera o valor de sua expressão diante dos ornamentos circundantes, é esse o ponto que torna a pintura em questão não apenas um retrato do ser que se esconde, mas uma infinidade de vizinhas que a qualquer momento podem devorá-lo.

As forças são contraditórias, como nas demais obras do artista: uma compilação de graciosos anseios de devaneios em tensão contínua. A unidade metodológica está abordada pelas finas folhas pontiagudas, nas correntes suspendidas e na firmeza da base da figura central que vira tronco. Certamente essa complexidade gera um espanto desesperador: não basta estar iludido nas formas florais, é preciso agarrar profundamente o que se tem à mão. O universo é derivado de uma composição ornamental de formas com relações específicas entre o medo e a alegria. O que tem maior liberdade no plano é o fundo negro, que se estende a uma profundidade absurda contrapondo-se à cortina economicamente delineada em traços firmes e longilíneos. São diversos os estágios observados: o de penugem, o de tronco amorfo, de escorridos molhados, de fundo azul aquático e de assombro. É um estudo sobre a assombração, o desenvolvimento de uma colônia de seres autônomos e circundantes. A significação desse assombro exemplifica a história de um tempo em que a interação não é possível, porque os fragmentos que o envolvem saltam ao espaço frontal. Reflexão de um tempo em que a figura vira monumento, enjaulada no assombro. Tudo isso está entrelaçado, mas a minúcia das capacidades florais exacerbadas gera o preceito da morte. A concretude está diante do dinamismo do assombro, retrato heterogêneo do arquivo de informes solicitados pelo obscuro.

A obra pictórica é parte de um contexto de pinturas em que Fernando Lindote aborda a floresta na sua versão genuína. Uma verdadeira trama em que o herói não tem saída: vai morrer. Símbolos de vínculos existenciais amplificados a estreitos orifícios cromáticos. Devoção ao patrono real que edifica mundos onde os seres ficam aprisionados. Sobressalta por seus olhos e dentes, quase baba de raiva. Um caráter vago do que realmente acontece, potência de revelação plasmada no vazio. Muitas de suas pinturas são carregadas de discursos desviantes e evasivos. O que é magnífico ao olhar é soberano no assombro. Não se trata de um retrato comum, de um rei ou de uma divindade específica. Encara o espectador gerando uma celebração do horror, montada na surpresa do detalhe minúsculo. Fonte anônima e de incansável vazio. A amplitude dessa pintura em questão está em vibração com outras obras realizadas pelo artista. A figura do macaco impregna-se dentro da linguagem do espanto em diversos momentos. Todos têm uma tendência conflituosa entre o passado e o presente.



Figura 78. *Guardião da luz*, óleo sobre tela, 100 x 100 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. . Coleção Marcia e Luiz Chrysostomo. Fotografia: Ricardo Miyada, 2018.

Figura 79. *Guardião da luz*, óleo sobre tela, 160 x 160 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Particular. Fotografia: Guilherme Ternes, 2016.

Figura 80. *La aparición del cráneo de Francisco José de Goya y Lucientes en la fuente del río Nhamundá*, óleo sobre tela, 180 x 160 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção particular. Fotografia: Isaías Martins, 2017.

Figura 56. *Sem título (EDAX)*, registroS performance, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Fotografia: Fernando Lindote, 1996.

Figura 59. *Bicos*, bronze fundido, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Estúdio 44, 2015.

Figura 58. *Transamazônico(s)*, alumínio e bronze fundidos, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. 5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre. Fotografia: Fábio Del Re, 2005.

Figura 5. *Trampero, E. V. A mordido*, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2012. Fotografia: Karina Zen, 2002.

Figura 81. *The Archaeologists IV (Gli Archeologi IV) from Metamorphosis* litografia, 56.8 x 45.7 cm.

Fonte: DE CHIRICO, Giorgio, 1929.

Entre esse conjunto acima das imagens encontramos figuras que vão além de sua narrativa. Adensamentos da malha pictórica o que é visto e narrado se amplia no campo da significância. Importa o assunto, também a pincelada densa, esfumada e delineada. Compreendem especificações de um desenhar em que aprofunda, digere a paisagem. Entretanto, poderíamos sugerir que Fernando Lindote imprime sentido a suas narrativas como

se fossem *ready-mades*¹²⁰? Suas imagens são derivadas do cotidiano e ao mesmo tempo sugerem o sentido em figurações de sonhos impossíveis. Há fatura em todas as obras, e seu lugar é móvel. Ele opera a fatura pictórica como um hospedeiro e também a desaloja. Em outras séries de trabalhos essa constância se modifica, no material e na maneira de fazer. Máquina de fazer florestas, flores, macacos, seus enunciados extrapolam o próprio material e seus detalhes diminutos preenchem uma linha de fuga mutante em ambiguidades próprias. Suas imagens estão a serviço de uma molecularidade gestual que não só confluem para seus hospedeiros, macacos, E.V.As, como também criam um sistema de intensidades que proliferam, bifurcam e colapsam em significantes. Não importa o resultado final, mas o processo. O artista está fazendo perguntas específicas do meio pictórico. E sua posição flutuante entre ocupação espacial, espessamentos da matéria e superfície lisa apontam para outro contexto.

Chegamos à última etapa desta tese com o vazio inicial, uma série de perguntas sem respostas, um conjunto de macacos colecionados em efeitos descomunais. Uma transitoriedade mutante que atravessa a textura e segue como ambiguidade. Não pretendemos aqui submeter uma trajetória a uma composição de ideias. Mas, afinal, os binômios encontrados para elaborar conjuntos expressam uma potencialidade consistente. E todos esses sistemas maquinais de entendimentos, mecanismos de se fazer sublocar um significante encontram-se em deriva, ou seja, o modo está em deslocamento. Voltamos a estruturas planas do desenho, ou de uma escultura. O que é próprio e o que dá sentido está no fazer constante em “outro”. Esse “outro” apresenta um conteúdo latente, nesse conjunto flores e macacos, mas o sentido privado se esvazia. Máquina de assignificar o visível, gestos e forças irônicas onde o próprio saber é sempre o próximo passo a seguir. Agenciamentos de matéria onde a técnica produz desejos e conexões, sobretudo quando o fluxo é que atende à demanda. Trabalho virtual embebido de rugosidades. Ausência de sentido, intervalos brancos, transbordamentos de significantes.

Em vez de agrupar imagens próximas da obra do artista, constituímos uma ponderação pela diferença. Corpos de diferentes matérias, em fases que deixassem implodir conceitos e barreiras. A livre associação imagética unida apenas por uma imagem interna de Giorgio De Chirico¹²¹. Nessa imagem (Figura 81) a mecânica dos corpos é associada a uma engrenagem

¹²⁰ No *Projeto Calendários Serigráficos*, de 2008, Fernando Lindote apresenta a obra lambidas sobre parede na mesma tonalidade de rosa da obra *Jardim abandonado n.2*, 1992. (Figura A4). São derivações duchampianas com analogia direta à dimensão intelectual de estruturação dos procedimentos. Duchamp desenvolve sobre o *Grande Vidro* na entrevista de Pierre Cabanne :”Simplesmente tive a ideia de uma projeção, de uma quarta dimensão invisível, pois não se pode vê-la com os olhos. [...]todo objeto de três dimensões, que vemos indiferença, é uma projeção de uma coisa de quatro dimensões que não conhecemos.” (DUCHAMP. In: CABANNE, 2001, p. 67).

¹²¹ Giorgio De Chirico (1888-1978). Suas pinturas metafísicas inserem um ordenamento sutil em escapes que permitem assimilar diferentes arranjos da imagem. As obras de Fernando Lindote encapsulam alguns desses sentidos, ora por meios pictóricos, ora por acentuações da matéria. A obra *Cosmorelief* estaria em propulsão de

complexa, cujo funcionamento está distribuído a cada canto da imagem. Nada sobra. O absurdo de compreender esse corpo com órgãos que hospedam funções essenciais à vida humana. As figuras estão sentadas e funcionam como uma natureza morta. Precursor do surrealismo, traz, ao não dito, o impossível e o indescritível.

No conjunto as obras indicam determinados fluxos e intensidades. Manchas contidas com abertura ao fundo na Figura 78; na segunda obra (Figura 79) o mesmo tipo de pincelada; na terceira (Figura 80) a obra já possui contornos em imagens com fundo vazio deixando passar o fundo; na quarta (Figura 56) fluxo da saliva e E.V.A. mastigado. Na quinta (Figura 59) fluxo do brilho do objeto deixando a luz correr solta e livremente, fluxo de estruturas que se prendem à arquitetura e se moldam ao lugar, fluxo entre figura geométrica e elemento da natureza, e em Giorgio De Chirico, fluxo interior geometrizado. A que confluem todas essas movências que vão de um lugar a outro? À tinta líquida, a substância da massa da cor e o movimento que se desprende em circuitos e disparam em diferentes consciências. É impossível encontrar uma opção para a cristalização de alguma imagem. As obras de Fernando Lindote consideram a construção sem interrupções que esbarram em referências como Giorgio De Chirico (ou outro artista) apesar da oposição formal. É uma espécie de disciplina eruptiva em fotogramas assimétricos. São pluralidades dispostas em maneiras de fazer articuladas por dissolução, movências e ponto de vista.

Enquanto Giorgio De Chirico apresenta uma estrutura estável, sua segurança se perde no fluxo imprevisível e incontrollável no interior dos corpos sentados. Nas obras de Fernando Lindote existe a presença de disparates em dispositivos que se diversificam, são nômades. Não é possível saber o que carregam esses macacos que se deixam atravessar pelas florestas. Ou quando as obras são atravessadas pelo espaço colocando em xeque sua visualidade, que pode ser desterritorializada numa aposta pelo brilho do material. São obras que sugerem apenas permanências e explosões de sentidos. Cada série de trabalho reitera os códigos e linguagens possíveis. Esses códigos, diagramas, linguagem, substâncias balizam o imponderável. Existe ponto de chegada e partida e somamos todos esses circuitos em consciências de particularidades.



Figura 82. *O canto da noite (depoisantes de Maria)*, óleo sobre tela, 130 x 120 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Nádia Ravello Pasa e Paulo Sartori, Antônio Prado. Fotografia: Guilherme Ternes, 2017.

Figura 83. *Guardião*, óleo sobre tela, 100 x 100 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção particular. Fotografia: Guilherme Ternes, 2019.

Figura 84. *O Guardião da fala*, óleo sobre tela, 160 x 140 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Paulo Santi. Fotografia: Guilherme Ternes, 2018.

Figura 85. *O guardião*, óleo sobre tela, 100 x 100 cm (diâmetro).

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção particular. Fotografia: Beto Felício, 2019.

Figura 86. *Guardião da fala*, óleo sobre tela, 100 x 100 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Particular. Foto: Sidney Kair, 2013-2014.



Figura 87. *Macaco Branco*, óleo sobre tela, 200 x 150 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Particular. Foto: Sidney Kair, 2013-2014.

Figura 88. *O crânio, o macaco e a árvore*, óleo sobre tela, 40 x 50 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Ylmar Corrêa Neto. Fotografia: Denise Bendiner, 2019.

Figura 89. *Os 03 poderes*, óleo sobre tela, 100 x 100 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Guilherme Ternes, 2019.



Figura 90. *Study for Chimpanzee*, óleo e pastel sobre tela, 1152.4 x 117 cm.

Fonte: BACON, Francis. Coleção The Solomon R. Guggenheim, Foundation Peggy Guggenheim Collection, Veneza, 1957.

Figura 91. *KaiKai Kiki News*.

Fonte: MURAKAMI, Takashi. Coleção Gagosian Gallery, 2001.

Figura 92. *N. 5*, óleo e pastel sobre tela, 1152.4 x 117 cm.

Fonte: POLLOCK, Jackson. Coleção The Solomon R. Guggenheim, Foundation Peggy Guggenheim Collection, Veneza, 1948.

Figura 93. *Floresta perfeita*, acrílica sobre tela, 200 x 150 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Obra perdida. Fotografia: Fernando Lindote, 2000.

Retornamos aos macacos repetidos. Conforme podemos observar no conjunto de obras realizadas pelo artista, a presença do macaco na floresta é uma constante. Seleccionamos algumas telas e as dividimos por suas especificidades para compreender um pouco mais o processo. No primeiro grupo (Figura 82 a Figura 86), o animal aparece de perfil, segurando uma luz, sempre olhando para a esquerda, um deles com a cabeça escondida. O macaco encontra-se diante da paisagem, escura, densa, mas que tem uma espacialidade. Tem presença da água ou de um fundo de céu. Aparece mais a paisagem que o objeto principal. Não há muita diferença cromática, os tons permanecem próximos. A representação do espaço lembra a luminosidade da pintura barroca. No segundo grupo, os macacos estão de frente, parecem da mesma espécie e se escondem entre as folhas pontiagudas. Toda a tela é peluda, e os animais quase somem em meio à quantidade de elementos vegetais, não se diferenciam. Todas as telas têm o escurido amarelo. O macaco é um elemento vegetal ou o contrário. O fundo é escuro e as cores são claras, abertas e muito coloridas. Nesse grupo o tratamento da tela aproxima-se do *all over*¹²² como nas pinturas de Jackson Pollock, onde todos os espaços planares estão na mesma vibração. Uma pintura integral, uniforme, e tudo se torna uma abstração. E ao mesmo tempo uma interlocução com Takashi Murakami, onde flores emolduram seu ícone representativo, com uma linguagem muito *pop* e chapada, diretamente influenciada por quadrinhos e filmes de ficção científica.

Os *Guardiões* das telas de Fernando Lindote encontram-se diante do conflito vegetal, e sua cosmologia está em atender sua presença diante de uma tela absurdamente peluda. O segundo grupo de macacos está confinado na teia. Não há distinção entre o que é animal e o que é vegetal. O tratamento da pincelada segue em filamentos muito finos e repetidos, formando um imenso colorido impenetrável. O macaco é um ser que remete à nossa ancestralidade, nossa possível origem ou hereditariedade. Poderíamos sugerir que todos são autorretratos do artista, como nas obras de máscara de porco, ou que todos eles têm um tratamento como o macaco de Francis Bacon.



Figura 94. *Homens Evoluem*, nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm (cada).

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Karina Zen, 2000.

¹²² “*All over*” oferece ao tratamento da superfície da obra como um todo, como nas pinturas automáticas em que Jackson Pollock em que realizou o “*dripping*” ao jogar a tinta sobre a tela no chão” abrindo um campo de referência para a segunda geração de artistas americanos abstratos em campos pictóricos como Barnett Newman e Mark Rothko. (FERREIRA, COTRIN, 2006). Fernando Lindote utiliza todas essas possibilidades em suas obras.

A obra *Guardião da fala II* (Figura 77) foi realizada para fazer parte da exposição no Museu da Arte do Rio de Janeiro de 2015. Foi a primeira aparição de macaco e floresta na obra do artista¹²³. Antes dessa obra, ele havia produzido a obra *Floresta Perfeita* (Figura 93) e *Homens evoluem* (Figura 94), esta última um desenho de cachorro que se assemelha muito aos macacos. Esse tema floresta e animais que se encontram em fusão foram se desenvolvendo em muitas séries. Ainda na ideia de um guardião da fala ou da luz, é a exploração de uma tentativa de conter uma memória do que já passou; por isso alguns deles encontram-se próximos a caveiras¹²⁴. O macaco de expressão muito singular se modifica a cada tela, e a floresta, que se aproxima tanto de flores como de pássaros, sustenta esse entre lugar em suspensão.

4.2 GEOGRAFIA, PAISAGENS, RELEVOS E VAZIOS

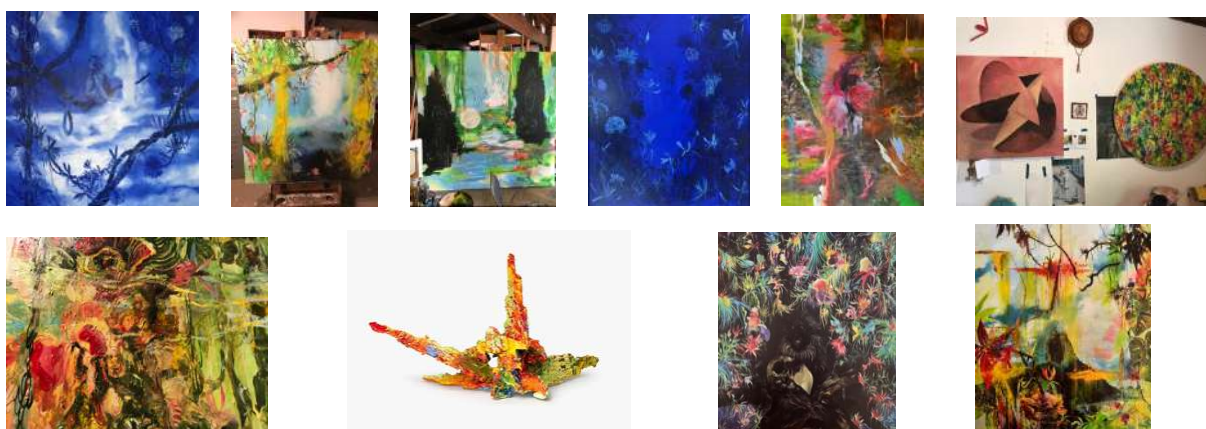


Figura 57. *O Guardião do Silêncio*, óleo sobre tela, 130 x 130 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Helena Fretta. Fotografia: Denise Bendiner, 2022.

Figura 95. Foto de pintura no atelier do artista.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Fotografia: Luciana Knabben, 2019.

Figura 96. Foto de pintura no atelier do artista.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Fotografia: Luciana Knabben, 2019.

Figura 97. *Alumbramento*, óleo sobre tela, 120 x 100 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Helena Fretta. Fotografia: Camila de Carvalho Pagliarini, 2022.

Figura 87. *Macaco Branco*, óleo sobre tela, 200 x 150 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Particular. Foto: Sidney Kair, 2013-2014.

Figura 98. Vista do atelier do artista.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Fotografia: Luciana Knabben, 2020.

Figura 99. Detalhe: *La aparición del cráneo de Francisco José de Goya y Lucientes en la fuente del río Nhamundá*, óleo sobre tela, 180 cm x 160 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção particular. Fotografia: Isaías Martins, 2017.

Figura 44. *Água do Céu, S.D.*, óleo sobre madeira, 105 x 61 x 69 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do acervo Museu de Arte do Rio. Foto: Thales Leite, 2015.

Figura 77. *Guardião da fala II*, óleo sobre tela, 160 x 140 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Museu de Arte do Rio. Fotografia: Thales Leite, 2015.

Figura 100. *Lusus Naturae*, óleo sobre tela, 200x170 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Fotografia: Sidney Kair, 2016.

¹²³Depoimento do artista durante o período da pesquisa.

¹²⁴ De acordo nossas conversas realizadas no atelier.

Considerando as imagens híbridas do artista numa rede de conexões que a princípio não se entrecruzam, optamos por associar diferentes fases do artista a fim de traçar um caminho a seguir. Em muitos momentos, o entendimento do processo do artista Fernando Lindote se faz no encontro ao desvio, vazio e o fio para retomar essas linhas podendo ser nesse momento a própria geografia. Entretanto, ao encontrar essa cartografia geográfica como um espaço que se abre no interior da pintura, observaríamos a obra *Lusus Naturae*¹²⁵, 2016, (Figura 100) e em diversas outras (no grupo acima, a Figura 57, Figura 95, Figura 96), em que reconhecemos galhos, flores, manchas, animais e escorridos em forma de corrente. Sempre que tentamos reconhecer uma temática, um assunto, um objeto, algo que o artista esteja abordando naquele instante, ao formatar um aglomerado no conjunto de obras de diferentes períodos, somos direcionados para o oposto. Enquanto em algumas obras ele inventa manchas suaves com aguadas, em outras, derivam espessuras de tinta, espaços vazios, outros preenchimentos de camadas sobrepostas. Aquilo que se repete, esse excesso de gestualidades, faturas e tridimensionalidades aponta para bordas, desterritorializa o gesto pictórico e novamente o ressignificar. Seria esse o movimento impossível de reconhecer?

Atentando a geografias, espaços arquitetônicos incorporados no espaço ilusório da pintura com a tinta, sua camada que sobra sempre remete a uma falta de referência, ao mesmo tempo em que nos oferece um excesso de camadas. Estudioso da minúcia e do desvio, o artista sempre surpreende com outro. Diferente material, outro assunto, nova perspectiva, diversas cores e imaginados contextos. Uma infinidade, uma produção de sentidos, uma maquinação de desejos ampliado em formas sejam elas quais forem. Maquinação não no sentido de produzir um mecanismo de fazer obra, mas de se desmanchar. Desmonte de lugar de entendimento, vácuo, vazio e silêncio no excesso de detalhes. O que compõe então as obras de Fernando Lindote? Pinturas abstratas, figurações, manchas, objetos carregados de cor, manchas aguadas e títulos diversos. A relação entre todas essas materialidades é o que aparece na sua exterioridade em determinado formato, maneira, estilo ou objeto e as forças internas que o direcionam. Seriam colisões de estratégias de exibir um fora colorido e livre de modalidade.

Nas obras encontramos respiros e espaços vagos, na relação entre o excesso de informação e o que aparece como um objeto ritualizado ou um simples movimento de deslocamento entre linguagens. Um determinado jogo de forças que internaliza em suas obras

¹²⁵ A obra em questão apresenta uma geografia singular, com o morro do Fernando de Noronha, flores em primeiro plano e um colorido com amarelos, vermelhos, tons laranja, detalhando também folhas de florestas tropicais.

e aparece em colisões de estilos¹²⁶, porém elas não se opõem, apesar de muito diferentes. Seriam diferentes subjetividades expressadas em acontecimento comum? Não apenas na obra, mas também na impossibilidade de abarcar esses escapamentos, o que escapa é a insubordinação à arte contemporânea, transmissão de conhecimentos pictóricos e valores da tradição da arte, o que conecta essa natureza natural e invisível, essa diversidade que, ao mesmo tempo em que a compõe, deixa que seu material composto não seja aquilo que é. Tudo com uma hierarquia própria do artista, uma disseminação de valores a cada obra, uma prática de sonhar acordado, uma pertinência à origem das junções em camadas.

Fernando Lindote inverte a flecha para o espectador retornar a essa conexão com abstração nas imagens figurativas, e aquilo que você vê não é aquilo que vê ao mesmo tempo em que é¹²⁷. Um caminho de ir e vir, uma dissipação de ideias pneumáticas que a cada traço o pertencimento desaparece. Forças em diferentes planos, deslizamentos de fluxos, poéticas dos anos setenta¹²⁸, oitenta ou da transvanguarda¹²⁹ a que esteja incorporada, não a dicotomia, apenas fluidez contínua. O que o difere é o mesmo que corta na significação, uma exclusão de sentidos, faltas em transposição contínua. Elementos que se maquinam sem distinção com a produção de sentidos. Canalizações específicas onde apenas podemos sugerir que o movimento pictórico está em deriva, lançado em síntese com os demais processos. Fernando Lindote junta coisas, faz sínteses disjuntivas que parecem não poder se juntar, não elimina as diferenças. O que compõe, o que registra, o que respinga em suas obras é uma série de questionamentos.

Em se tratando de abstrações, figurações, escorridos, material teórico da pintura, escultura e independente do meio, a obra de Fernando Lindote indica um pensamento pictórico. Seria possível enfatizar esse campo de conhecimento em função da escultura ou de qualquer

¹²⁶Os estilos poderiam apresentar os mais diversos, nesse caso, entre abstrações da primeira fase do expressionismo abstrato e um detalhamento do colorido do impressionismo em Monet.

¹²⁷ Frank Stella Malden, 1936- em entrevista a Bruce Glaser afirma: “A minha pintura baseia-se no fato de que só o que pode ser visto na tela está realmente lá. Trata-se de fato, de um objeto. Qualquer pintura é um objeto, e quem quer que se envolva o suficiente com isso no fim é obrigado a enfrentar o objeto que existe no que quer que esteja fazendo.” (STELLA, *In*: FERREIRA, COTRIN, 2006, p. 130).

¹²⁸ Quais seriam poéticas as derivadas dos anos 60, 70 e 80? Segundo Gloria Ferreira e Cecília Cotrin, nos anos 1960 e 1970 o portador de significações é o próprio material, acontece a ficcionalização das narrativas, o jogo de ação fica entre o lugar do imaginário e do real. Valorização do processo em detrimento do objeto de arte e uma tentativa de tornar o público participante ativo da obra. (FERREIRA, COTRIN, 2006). Nelson Leirner, artista brasileiro (1932-2020) caberia nessa reflexão, pois utiliza a ironia na concepção de sua obra, partindo de uma atitude duchampiana de alegar ao objeto o questionamento sobre o estatuto do fazer. Nos anos oitenta; ao contrário: o materialismo das grandes pinturas toma conta, através do retorno ao chassi. Artistas brasileiros como Jorge Guingle (1947-1987), Beatriz Milhazes (1960), Daniel Senise (1955), Karin Lambrecht (1957), Leda Catunda (1961) e Leonilson (1957-1993) fazem suas obras incidindo sobre essas dimensões.

¹²⁹ Transvanguarda Italiana foi um movimento que surgiu em 1979, na Itália criado pelo crítico Achille Bonito Oliva em oposição à arte Povera. Entendemos que os materiais que Fernando Lindote utiliza como E.V.A., polipropileno, seriam materiais considerados “não oficiais” do meio pictórico, mas em suas telas também usa cores fortes e alegres como da transvanguarda. Outra ideia do movimento é transitar por qualquer época ou estilo passado como o artista faz em suas provocações.

outro material e modo de fazer? Se hoje estamos inseridos numa perspectiva em que a arte incorpora a sociologia, a natureza, a comunidade, os conhecimentos mais diversos e não é mais possível localizar nada apenas estender redes de conexões das mais diversas, qual seria a rede composta na obra do artista? Depois de tantas perguntas retornamos ao início de sua trajetória com *cartoon*: Fernando Lindote desenha compulsivamente na infância, estuda artistas locais ¹³⁰ (Rio Grande do Sul) e o que está acontecendo no Brasil e no mundo com os diálogos de corpo e arte, movimento neoconcreto, grandes pinturas na década de oitenta; enfim, uma variedade de códigos de forma, uma massa de ideias que o artista abrange em suas obras. Porém, é o que a especifica além da possibilidade de se modificar e se expandir, variar a ponto de não ser apreensível.

Nada se repete, além do pensamento pictórico em decomposição de conceitos da história da arte. Não estamos falando do meio ambiente, mas suas pinturas apresentam paisagens de hoje. O corpo participa de sua obra, quando morde E.V.A. ¹³¹ por dez anos produzindo objetos, faz performances, objetos, esculturas, utiliza aspectos da pintura holandesa muito detalhada, óleo, aguada, matéria que preenche portas (polipropileno). Barbotina diretamente sobre parede dando noção de volume, arte abstrata, *grid*, sonhos, Roberto Carlos e assinatura de outro teórico ¹³². Enfim, além de nomear e tentar enumerar feitos, sua composição de gesto configura-se inapreensível, não apenas por se tratar de arte, mas por sua forma de fazer.

Ao abrangermos a incompreensão do processo artístico de Fernando Lindote, entretanto, não pretendemos abarcar a inteireza de seu gesto, apenas retomar algumas passagens em que sua obra se constitui como intenção gravitacional em certos termos que sustentam o fazer artístico principalmente no que diz respeito ao campo pictórico. A intensidade com que esses elementos, e procedimentos são acessados pelo artista criando uma sustentação em séries que modificam a forma e se repetem até um certo momento e em outro tornam-se o seu oposto. Não se pretende objetivar uma funcionalidade desse momento, mas apenas perceber que o que se associa a cada obra e o que se encontra disciplinado dentro dos desejos silenciosos do artista é que faz desaparecer o sentido. Poderíamos pensar numa prática de fazer errático onde o corpo-

¹³⁰Fernando Lindote acompanhou muito as obras de Iberê Camargo (1914-1994) quando morou em Porto Alegre: a espessura da tinta, as impressões dos carretéis, gravuras, natureza-morta, experiência da pintura, ficção e memória; estudar suas obras fez parte de sua formação de pintura.

¹³¹ Borracha e E.V.A. mordido estiveram nas obras de Fernando Lindote de 1994 a 2004. Esse procedimento de incorporar o corpo na construção da obra é desdobramento dos neoconcretos, porém o artista encontrou nesse material o seu gesto característico que o fez ficar reconhecido nacionalmente.

¹³² Os *Desenhos Antelo* são desenhos que contêm pinturas, grafismos modelados em argila e colagens de fitas remanescentes das suas obras anteriores (*3D3M*). Ivo Mesquita descreve os *Desenhos Antelo* no catálogo da exposição Nara Roesler, 2008, como provocação à ideia de originalidade, categorização, crítica ou gesto de reverenciar numa atitude romântica. Evocação de cópia (Rafael-Picasso) ou apagamento (Rauschenberg-de Kooning) incluindo a atenção à *pop* pela apropriação do sistema da arte. (MESQUITA *In*: LINDOTE, 2008).

obra, ou seja, o objeto, é fruto de um senso de promessas de existir em desterritorializações de conceitos, esvaziando assim a possibilidade de produzir expectativas em que sua trajetória processe preenchimentos e finalidades. A obra de Fernando Lindote se rebela contra uma maquinação de produção de sentido ao mesmo tempo em que não apenas vai na contramão disso, mas a incorpora. Seu processo recusa uma hierarquia e traz à superfície da pintura em deslizamentos comuns, em estados de recusa do que pode dizer, em curvas e acentuações dos sentidos cromáticos atrelados ao estado do que se desarranja.

O fazer organismo nesse processo opera por um fundo sem fundo, uma educação do olhar para não responder o que poderia ser agenciado e então produzir acoplamentos incessantes. São superfícies que se deslocam em mundos de produção de cores, camadas de especificidades nos quais a imagem sempre se delimita pelo desejo de fluir e se deslocar, sem hierarquias e sem ajustamentos. Apenas insurreições de técnicas, práticas e amontoados de ações que podem interagir na lógica dos sentidos. Fluxos silenciosos de maneiras de fazer em sussurros contínuos em que a forma é invocada no desmanchar-se. Corrói operações pictóricas à medida que as utiliza pulverizando possibilidades de organizações e maneiras de produzir fluxos. Quais operações o artista atualiza, de que momentos da história da arte? É possível reconhecê-los?

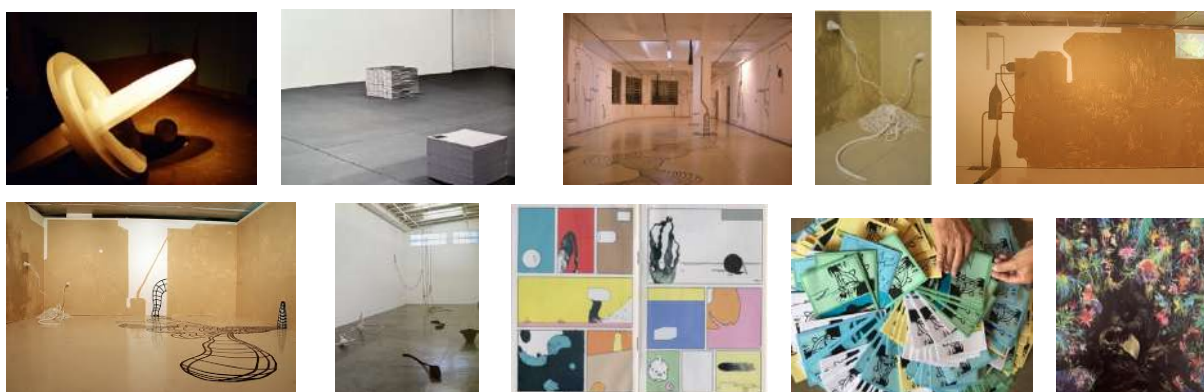


Figura 101. *Cosmorelief*, cimento, esculturas em fibra de vidro, projeção de vídeo e tinta acrílica, 700 x 700 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. 29ª Bienal de São Paulo. Fotografia: Karina Zen, 2010.

Figura 102. Vista da exposição DCI - Dispositivo de Circulação de Imagem.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Galeria Flávio de Carvalho, FUNARTE, São Paulo. Fotografia: Wagner Lungov, 2014.

Figura 103. Vista da exposição 3D3M, fita isolante, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Centro Universitário Maria Antonia. Fotografia: Denise Bendiner, 2008.

Figura 104. Detalhe de *Máquina Seca*, escultura em E.V.A. mordido, barbotina e saliva sobre parede, fita isolante e vídeo performance, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Instalação na exposição *Futuro do Presente*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo. Fotografia: Fabiana Wielewicki, 2007.

Figura 105. *Máquina Seca*, escultura em E.V.A. mordido, barbotina e saliva sobre parede, fita isolante e vídeo performance, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Instalação na exposição *Futuro do Presente*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo. Fotografia: Fabiana Wielewiczki, 2007.

Figura 106. *Máquina Seca*, escultura em E.V.A. mordido, barbotina e saliva sobre parede, fita isolante e vídeo performance, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Instalação na exposição *Futuro do Presente*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo. Fotografia: Fabiana Wielewiczki, 2007.

Figura 107. Vista da exposição *Mangue Real*, E.V.A. mordido, lixado e cortado, barro amassado e alumínio fundido, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Galeria Nara Roesler, São Paulo. Fotografia: Manoel Veiga, 2004.

Figura 108. a) 1971 – *a cisão da superfície*, gibi de 12 páginas, offset sobre papel jornal 50g/m2.

Fonte: LINDOTE, Fernando. 2012.

b) *Três Papagaios*, gibi de 12 páginas, impressão offset em papel superbond 75 g/m2, em quatro versões de cores diferentes.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Fotografia: Denise Bendiner, 2013.

Figura 77. *Guardião da fala II*, óleo sobre tela, 160 x 140 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Museu de Arte do Rio. Fotografia: Thales Leite, 2015.

Na obra do artista Fernando Lindote, as questões da pintura com objetos que se apropriam do espaço são (ainda as utiliza) configurados desde os anos oitenta, considerando a repetição da mordida em E.V.A. para fazer o módulo mínimo da imagem até quadrinhos empilhados¹³³ em formato de cubo no espaço, em que os espectadores os retiram e a obra some. Enquanto procede com a língua diretamente em contato com o material¹³⁴, tinta sobre parede, imersões em abordar a desmaterialização do objeto artístico ou a fita isolante utilizada como linha de desenho criando sinuosos campos de máquinas, texturas e espelhamentos do vazio. Nessas obras o material do interior do edifício arquitetônico é incorporado, criando seu próprio estar no mundo pela mão, corpo, projeto e ideia do artista.

Assim, Fernando Lindote também se apropria de barbotina¹³⁵, que nada mais é do que a simples mistura de argila e água para desenhar e construir planos de tonalidades sobre a parede. Instrumentos oficial e tradicionalmente da escultura, estão ali mostrando que o volume e o que é superfície podem ser alterados. Nesse completo cardápio de sabores, o que compõe suas obras, o que se repete nessas constituições que se desmaterializam ao serem abordadas. O

¹³³ Tanto na exposição *DCI - Dispositivos de Circulação de Imagem*, Galeria Flávio de Carvalho, Funarte, São Paulo, 2014, (Figura 108) : Fernando Lindote empilhou quadrinhos para que as pessoas pudessem retirar e o volume da obra diminuía até desaparecer.

¹³⁴ A obra *Sem título* (Figura A3), Fernando Lindote imprime diretamente sobre parede na cor rosa suas lambidas. Nos anos 1960 Yves Klein imprimiu nas telas grandes esticadas no chão corpos de modelos na tonalidade de azul, a mesma que o artista utiliza hoje nas pinturas em flores. (Figura 97). No texto do catálogo *Perspectiva Catarinenses*, 1986, no Museu de Arte de Santa Catarina, Harry Laus aborda o valor da representação e abrangência dos artistas catarinenses em relação às capitais brasileiras. Encontram-se entre eles: Suely Beduschi, Lourival Pinheiro da Lima (Loro), Fernando Lindote, Max Bill, Rubens Oestrom, Marcos Ruck e Luiz Henrique Schwanke. Fernando Lindote apresenta a tela *sem título*, acrílico sobre tela, 136x150cm, 1986. Uma composição com três elementos gráficos, um sinal de mais e um zero, junto a uma espécie de bota que ocupa o primeiro plano todo da tela. (figura A6). Uma relação a Antoni Tàpies, da pintura taxista, em que a presença de elementos figurativos é secundária à materialidade?

¹³⁵ *Sem título*. Barbotina de saliva sobre parede. Exposição individual *Desenho/Escultura*, Museu de Arte Contemporânea, Curitiba, 2004. Texto sobre algumas obras deste período no catálogo *Atrás das Imagens* de Raul Antelo. (ANTELO In: LINDOTE, 2005).

E.V.A., como estruturas de mangues que se prendem como ganchos a qualquer lugar, espaço da pintura do desenho e da escultura. Isso tudo não basta para delinear uma composição. Os instrumentos base dessa linha solta está formando um conteúdo e ao mesmo tempo é a própria forma. Seriam como movimentos de contemplar um diálogo com essas referências da história da pintura, deixá-las contarem seus segredos e depois se dissiparem. Suas obras poderiam ser como composições repetidas de questões que deixam rastros e, ao se transformarem em outra completamente, deixam apenas a falta de sentido. Essa seria sua linha, forma/conteúdo, questões da pintura, da superfície, do volume e da cor no espaço? Entretanto, todos esses questionamentos direcionam para todos os meios e aquilo que o artista deseja incorporar no momento.

A implicação das obras tridimensionais do artista nas pinturas atuais, como o *Guardião da fala II* (Figura 77) coincidem em diversas abordagens. Há ambiguidade nos sentidos de construir obras que investigam espaço e pintura. Poderíamos considerar que toda trajetória de experimentações de pinturas tridimensionais está na ordem da prática que coincide com suas obras atuais. A dimensão que prescinde de desafios, como barbotina sobre parede, em alguma instância reverbera na sobreposição de camadas de flores no *Guardião da fala*. A teoria, o conhecimento pictórico atravessa a obra do artista como intensidades externas e dissolução de um conhecimento. O que constitui assim sua poética vai de encontro de uma imanência de organismos e organizações de saberes estratificados em obras que se diferenciam a cada etapa. O que se dissolve nesse contexto é o que se intensifica, os estratos e camadas de cada fase. O que faz a regulação dessas intensidades pictóricas implica uma regulação de desejos e conexões incessantes sobre o conteúdo conhecido e, ao aplicá-lo de forma fluida, desliza de uma estratificação a outra. Do tridimensional à superfície, do objeto encontrado ao desenho detalhado na menor escala e assim sua obra desliza e povoa imagens em materiais que se desligam a cada etapa, mas retornam em outro momento, conectando-se por outras instâncias morfológicas.

Como numa dança onde o corpo desterritorializa um sujeito e retorna em outro corpo, os atravessamentos em suas obras são incessantes regulações de estratégias que ele mesmo produz. As injunções externas, técnicas estão a serviço dessa regulação com zonas gradientes de limiares de onde está a superfície, o volume, a intensidade do corpo cromático e a totalidade que implica cada parte. O artista utiliza mecanismos espaçados em sustentação onde o território do termo “arte” encontra-se suspenso em repulsões e deslocamentos. Estilhaça assim essa totalidade possível e realiza-se por relações de naturezas onde cada causa se projeta em expansão contínua. O que é filtrado e o que é específico dessa evasão de saberes aparecem

capturados numa organização onde nunca é possível reter. Ao mesmo tempo em que incita sua própria regulação, seu significante deixa-se comandar pelo que interrompe no desejo e ao mesmo tempo se refaz, numa espécie de tensão e soltura.

Debates que estão no campo das relações da imagem, do campo arte, tradição, superfície, cor e emanção de toda castração do todo. Como corpo liberado de órgãos e funções, ou desmantelamento de corpo. Entendemos que a ideia de corpo sem órgãos é para Derrida e Guatarri a construção de um corpo em devir¹³⁶. Neste momento da pesquisa procuramos aproximar a ideia de desfazimento do corpo do próprio Antonin Artaud como linguagem e pensamento, como se daria esse *estar* num quase lugar, em estado de suspensão. Como que para Fernando Lindote, as linhas de entendimento e construção da invenção das obras desapropriariam funções e resistiriam a esse modo de conhecer cadenciado por entendimentos possíveis.

As citações possíveis: barbotina sobre parede misturada à saliva do artista, Joseph Beuys, morder materiais, lambe superfícies, cuspir, amassar, esfregar, teor escatológico, animal. Perda de referencial. Ponto de partida personagem Zé Carioca. A distinção entre uma parede de barbotina com saliva e uma exposição que parte de uma imagem de um pássaro colorido está sendo ambígua nesse entendimento? Os teores escatológicos, constituições cromáticas de vânicas, reincidentem nesse amálgama de experimentações onde a perda de referencial é uma constante. Trata-se de manipular a forma em detrimento de uma instância externa não totalizante. A organização por partes seria uma dissolução de abrangência dos aparatos pictóricos.



¹³⁶ Para Deleuze e Guatarri o *corpo sem órgãos* é uma experimentação inevitável, perpassa a dimensão de ser ou não desejo, é uma prática, não um conceito. “Ao Corpo sem órgãos, não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele. Diz-se: que isto – o CsO – mas já se está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe”. (DELEUZE E GUATARRI, 2011, p.12). A experimentação por corpos esvaziados e plenos penetra nas declarações de Artaud, mas traz a uma fabricação junto às máquinas desejantes, funcionando não como contraponto ou oposição, mas uma fluência de ir e vir em contínuo fluxo.

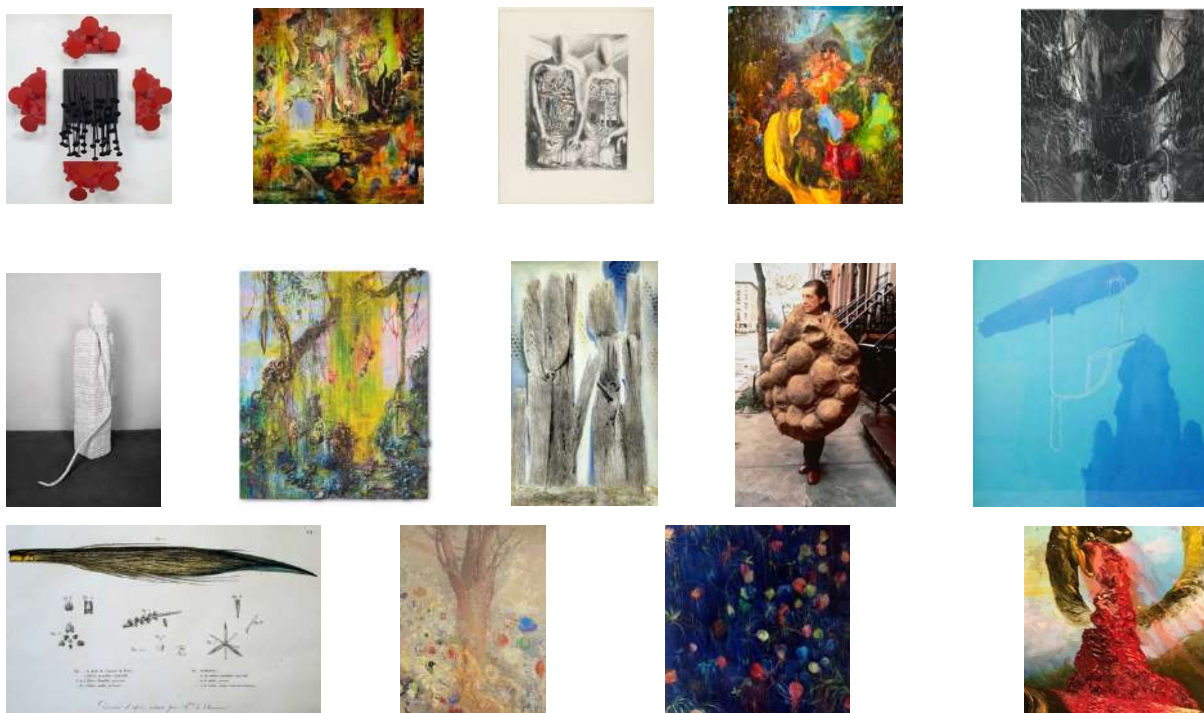


Figura 106. *Máquina Seca*, escultura em E.V.A. mordido, barbotina e saliva sobre parede, fita isolante e vídeo performance, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Instalação na exposição *Futuro do Presente*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo. Fotografia: Fabiana Wielewicz, 2007.

Fig. 109. *A virgem (Cosmorelief)*, óleo sobre tela, 170 x 140 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Karina Zen, 2010.

Figura 77. *Guardião da fala II*, óleo sobre tela, 160 x 140 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Museu de Arte do Rio. Fotografia: Thales Leite, 2015.

Figura 80. *La aparición del cráneo de Francisco José de Goya y Lucientes en la fuente del río Nhamundá*, óleo sobre tela, 180 cm x 150 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção particular. Fotografia: Isaías Martins, 2017.

Figura 110. *Amazonino. Vermelho e preto*, ferro e tinta automotiva, 100 x 100 cm.

Fonte: PAPE, Lygia, 1990.

Figura 111. *Não te esqueças que eu também venho dos trópicos (as 3 ninfas)*, óleo sobre tela, 170 x 150 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção particular. Fotografia: Isaías Martins, 2017.

Figura 81. *The Archaeologists IV (Gli Archeologi IV) from Metamorphosis* litografia, 56.8 x 45.7 cm.

Fonte: DE CHIRICO, Giorgio, 1929.

Figura 112. *Hy-Brasil Hepatoscopia II*, óleo sobre tela, 180 x 160 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Gabriel Souza. Fotografia: Sidney Kair, 2015.

Figura 113. *Perto do fogo*, óleo sobre tela, 140 x 150 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Ian Charles Bird. Fotografia: Guilherme Ternes, 2020.

Figura 5. *Trampeto*, E. V. A. mordido, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2012. Fotografia: Karina Zen, 2002.

Figura 114. *Espólio dos Viajantes*, óleo sobre tela, 180 x 150 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Ylmar Corrêa Neto. Fotografia: Guilherme Ternes, 2015.

Figura 115. *Blue Forest*, óleo sobre tela.

Fonte: ERNST, Max, 1925.

Figura 116. *Avenza*, escultura de látex.

Fonte: BOURGEOIS, Louise. The Easton Foundation/VAGA, NY. Fotografia: Mark Setteducati, 1975.

Figura 117. *Cinemáquina*, impressão fotográfica, 45 x 45 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Clube de colecionadores de gravura do MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fotografia: Karina Zen, 2009.

Figura 118. *Desenho de natureza de Adelvert de Chamisso*, litografia aquarelada.

Fonte: CHORIS, Louis. Paris Imprimerie de Firmin Didot. 1815.

Figura 119. *Buddha, 1904, têmpera sobre tela, 159.8 cm x 121.1 cm.*

Fonte: REDON, Odilon. Credits: Van Gogh Museum, Amsterdam (State of the Netherlands).

Figura 120. *Perto do silêncio, óleo sobre tela, 110 x 120 cm.*

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção particular. Fotografia: Camila de Carvalho Pagliarini, 2017.

Figura 71. *do que é impossível conter (depoisantes), óleo sobre tela, 300 x 200 cm.*

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção particular. Fotografia: Guilherme Ternes, 2018.

A mancha que escorre em fita isolante é a mesma que está no traço fino das flores do *Guardião*? Talvez as questões abordadas pelo artista sejam a personificação de seres obras onde o definir não vai além dele mesmo, é regulado pelo escorrimento povoado de disjunções. São elementos fluidos de forma e lugar apropriados pelo corpo que faz e que captura processos desde os vitais, como a saliva, até os ícones da *pop art*,¹³⁷ como o papagaio da Disney. Uma produção de devires, formas e cores no território onde o mecanismo é repulsão da forma, relações de filtragens em interiores contínuos, exploração do elementar como o barro, mas como se o limite da superfície não pudesse ser contido. Sua obra resiste a uma organização e captura de sentidos. Forma de pervasão, invasão e absurdos, onde tudo está ali na matéria e, ao mesmo tempo, não está. Desejo de se refazer em outro de maneira própria, em que sua dimensão abarque o alívio do contorno. Tensão de ser um campo de relações com arte, crítica e todos os meios que convêm.

4.3 FLUXO DE VONTADES ADVERSAS

As obras com desenhos de fita isolante¹³⁸, com título *3D3M* (Figura 103), são imagens em que o contorno organiza as formas e projeta o volume. Não há superfícies inteiras cobertas por tinta, apenas as repetições que já possuem uma espessura específica. Ela tem 1.5cm e é plana, plástica. Entre linhas retas e sinuosas, figuras surgem como protagonistas no espaço,

¹³⁷ No *Modernismo em disputa* Jonathan Harris acessa a pintura gestual do Expressionismo abstrato em Willian de Kooning (Roterdão, 1904-1997) e Franz Kline (EUA, 1910-1962) como uma articulação da figuração à moda de uma “pintura de cavalete” diferente de um Mark Rothko com sua pintura de campos de cor nos anos 1950. (HARRIS, 1998, p. 48). Poderíamos dizer que todas essas pinceladas em forma de figuração ou campos de cor e somado as isso composições com descentralização como em Joan Miró e aspectos do “*all over*” de Jackson Pollock. A corporificação das vanguardas em suas obras está somadas às formas e narrativas do universo Pop, como Claes Oldenburg ou *Marilyn* de Warhol. Junta então duas inter-relações que em sua circunstância histórica funcionavam como oposição: Expressionismo e *pop art*.

¹³⁸ No texto de 1985 (Figura A8), Janga (João Otávio Neves Filho) escreve sobre a trajetória de Fernando Lindote muito antes da exposição *3D3M* com o seu despojamento de um certo construtivismo, somado a uma solução ordenadora de um artista como Volpi e depois organizava o espaço do suporte numa relação com o próprio material: o tecido. Na exposição “*Resumo 85*” além de novas formas, um cromatismo gritante, mais visceral que intelectual, simplicidade com facilidade. Como observamos nas obras *3D3M*, a química da pintura está simplificada no preto e branco, uma síntese da imagem como já vinha desde maneira como lidava com a linha em 1985. Da tela para o espaço e do espaço para a fita, ligações com grafite, ambiente urbano, quadrinhos, desenhos animados, máquina de jogos. Como afirma Janga, a obra de Fernando Lindote engloba uma infinidade de elementos sem abandonar seu referencial próprio. (NEVES FILHO *In*: LINDOTE, 1985).

todas, mas nenhuma assume a liderança. Poucas são preenchidas com a própria fita. Bolsas rugosas em malha, tubos, formas de objetos cotidianos, círculos, espécies de bolhas, manchas em ondas. Toma conta do espaço e o que protagoniza é o vazio. Desaloja o lugar e se hospeda com suas referências. Fernando Lindote retira aquilo que é utilizado para isolar, para contaminar e hospedar o espaço. Na Exposição no Maria Antônia¹³⁹ em São Paulo em 2008, a sala com janelas de vidro basculantes faz parte do desenho, são as paredes que fazem o plano, alguns volumes de bolsas negras vêm do teto, como excesso de tinta, a estrutura metálica do teto reverbera nos desenhos. Que corpos são desalojados do lugar nessa situação?

Os seres colantes e a própria estrutura física, o que liga todas essas conexões tubulares é o desejo de maquinar em preto e branco. Essa maquinação fabrica perguntas, forma novos espaços sem função aparente e desalojados de si. É pintura abstrata, objetificação minimalista sem volume, história em quadrinhos ampliada, órgão vital sem função aparente. Trata-se da hospedagem no espaço onde a fita, também utilizada como técnica de pintura para esconder alguma área que não pode ser atingida pela tinta, ao ser retirada, libera o espaço anterior. Aqui esse negativo torna-se positivo e novamente se esconde nos próprios rodeios. A ideia de pensar uma estrutura pictórica em seus movimentos repetidos poderia encontrar a ideia de um corpo com órgãos que não funcionam, e estão vazios de funções.

Para Artaud, a eclosão de pensamento e corpo poderia ser o ensinamento de uma dança ao avesso, aquilo que o órgão poderia ter, que uma função é algo completamente inútil. “Quando terão feito para o homem um corpo sem órgãos, terão então liberado o homem de todos os seus automatismos e o terão devolvido à sua verdadeira liberdade.” (ARTAUD, 2020c, p.86). Dançar no avesso, aquilo que cola que é a fita isolante se solta no espaço, seu verdadeiro baile espacial encontra-se num programa de libertar suas funções na pintura com o cobrir, para que uma nova camada não se instale ali. Cobrir sobre janelas, refletindo sobre as estruturas funcionais do espaço. Para Artaud, o corpo se dilata em outras pululações, além do próprio deus, a presença do próprio corpo e assim explode tudo aquilo que o pressiona. “E foi então, que eu explodi tudo, porque no meu corpo, não se toca” (ARTAUD, 2020c, p. 81).

Anulações de perguntas desmedidas poderiam ser ordenadas ao gesto de Fernando Lindote em que a ação está na anulação de perguntas de onde vem a fonte disso aqui, por consumir diversos procedimentos de meios artístico. Seriam corpos sem órgãos contextualizados em dilatações diversas, pintura sobre tela, E.V.A. mordido, barbotina sobre parede. Como corpo-obra, quando tudo se dilata em apropriações de faturas explosivas. O

¹³⁹ Fernando Lindote, *3D3M*, fita isolante, Centro Universitário Maria Antônia, 2008.

corpo-obra, que se constitui à medida que é elaborado, nunca está em sua forma de irreflexão, porque a presença ameaçadora do conter é um aceite de movimento e pausa que é explosiva. Desaloja assim a função fatura pictórica, dá lugar à consciência de inventar falas para definir coisas que não existiam. Cola fitas, lambe parede, desenha com polipropileno, cria naturezas mortas em espaços de possibilidades que cercam ainda mais o porvir.

Qual seria o fio condutor de um lugar sem bordas e sem conceitos? Como falar sobre corpo sem órgão num ato do fazer do artista? Seriam os meios da vanguarda¹⁴⁰ transvanguarda¹⁴¹, ou da neovanguarda¹⁴² presentes nesse conhecimento da forma e do lugar. Os surrealistas incorporam o inconsciente para dar lugar ao campo automático, nas pinturas abstratas do artista, nos deparamos com esses gestos. Também do campo dadaísta, onde todos os conceitos estão no campo do vazio, do corpo estraçalhado, sem forma, anticonsumo. Não é possível abordar o espaço e o tempo de qualquer período nas obras de Fernando Lindote. Não há hierarquia... hierarquia de quê? Suas obras incorporam aspectos da pintura holandesa¹⁴³, da pincelada neoexpressionismo¹⁴⁴ alemão, impossível enumerar todo o conteúdo num corpo sem

¹⁴⁰Sobre o texto da exposição *Olho de Mosca*, Museu de Arte de Santa Catarina, 1999 Agnaldo Farias acusa o problema da representação do mundo em desejo de formalizações na obra de Fernando Lindote através da ação primal (a boca que mastiga), o que entra em cena na exposição lembranças de dúvidas, ilusões infantis e promessas de confissões. (Figura A7) (FARIAS, In: LINDOTE, 1999).

¹⁴¹ Qual seria a relação de uma obra de Mimo Paladino (1948) com a exposição *3D3M*, 2008 de Fernando Lindote em que a fita isolante pode ser removida e novamente ativada? <https://www.tate.org.uk/art/artworks/paladino-pool-water-p07630>. O risco de se aliar a espacialidade na medida em que configura uma desenho e a incerteza? Na obra *Pool Water*, 1980 Paladino o desenho de uma cabeça e um recipiente aparecem numa paisagem generalizada. A interpretação da imagem e o título podem modificar as circunstâncias das coisas. Os desenhos são soltos como no Centro Universitário Maria Antônia. Rabiscos formas situações de sonho como se estivessem no lugar que há duas realidades.

¹⁴²Robert Rauschenberg produz junto com Jasper Johns gestos do expressionismo abstrato chamados “neo-dada” por sua relação com artistas europeus. Nas suas *Combine* (1954 ao início dos anos 1960) entrelaçam as distinções entre pintura e escultura através do uso de materiais descartados e imagens apropriadas. Assim como na exposição *Desenho/Escultura*, 2004, no Museu Arte Contemporânea de Curitiba. A operação de toque e de contato entre as imagens volumétricas e planas se enfatiza na repetição de recusar o negativo da profundidade, aliado a isso campos longos de tonalidades difusas. Ambos os artistas se afastam do discurso da planaridade, numa interlocução com o consumo ou com aquilo que é informe no caso de Fernando Lindote. Soma-se a tudo isso um passo de nuance cromática em tons de Alfredo Volpi.

¹⁴³ Johannes Vermeer, (1632-1675) pintor holandês do século XVII e a Exposição *Espelho Feio*, no Palácio Cruz e Sousa em 2008. Onde se encontram? No ilusionismo das imagens em chumbo derretido? No espaço negro das máquinas desenhadas com óleo? A profundidade do espaço barroco já estava ali? Nas tonalidades de diferentes campos de ação da tinta negra? Somar a tudo isso espaço Malevich e grande vidro de Marcel Duchamp. As pinturas de flores atuais (Figura 120) em que Fernando Lindote imprime brilhos e ilusões já estavam nos negativos das máquinas?

¹⁴⁴Anselm Kiefer e o DCI - Dispositivos de Circulação de Imagem, FUNARTE, 2014. Na exposição, as obras fazem alusão ao produto de massa aliado à circulação, símbolo nacional, organizadas em pilhas, banco de imagens, cenas em distopias. Nessas obras o ícone se desfaz? Assim como a guerra em Anselm Kiefer? Entretanto, podemos apenas visualizar *pop art* em discussão, e o que mais que vai além da aparência? Coelho que se desfazem como pintura da metafísica italiana, qual é o critério? Abstração ou circulação? Revistinhas podem ser levadas pelo público, circularidade da mercadoria. O que aparece na obra e o que desaparece? Biscoito Globo, estrutura minimalista. Não é o mesmo que Kiefer aponta em suas obras ao falar do holocausto, misticismo e cabala. Consumo de fatura? Os elementos físicos são queimados e gastos. O sistema de circulação de dispositivo da

órgãos. A antiarte e a anti-história já foram discutidas nas vanguardas. Consideremos um gesto antropofágico de abarcar situações as mais variadas possíveis e maquirar com elas desejos de produzir formas, cores, intenções, associações, conexões e camadas. Nada parece ser aleatório na construção das imagens do artista que apresentamos até aqui. A escultura do papagaio que o artista apresenta contém formas primitivas essenciais, como as esculturas de Hans Arp¹⁴⁵. E suas pinturas de flores poderiam ser estruturas essenciais esquemáticas. Ao mesmo tempo, inúmeras formas construtivas dentro mesmo da obra em fita isolante. Cabe à barbotina sobre parede dar conta da linha industrial reta repetitiva, ao mesmo tempo em que lida com os escorridos e modelados pelo corpo. Falta de sentido e corpo sem órgãos. Desaloja e hospeda.

A obra de arte como uma máquina de produzir significações poderia ser um dos fios condutores que adentram a obra de Fernando Lindote, embora essa semelhança com o procedimento duchampiano ser uma recorrente nos procedimentos de arte atuais. O que produz condensações e particularidades na obra do artista? Para Deleuze e Guatarri (2020), as máquinas desejantes são objetos parciais e fluxos e uma produção de produção. Fluxos são contínuos em acoplamentos de fragmentos, estabelecendo-se assim como máquina binária no regime associativo de acoplar sempre outra máquina, produzindo o fluxo que não para de se conectar. Nesse sentido, a obra do artista funciona como uma máquina de produzir significações por pinceladas e gestos em que a matéria é invocada. Não se trata de conectar especificidades autônomas com objetos prontos e colagens. Mas sua máquina funciona por associação de sua desconstrução apesar de ser o próprio artista que executa suas obras. O que se desmancha em fluxos não é a noção de autoria ou fatura ou conceito, mas o deslize entre suas condensações.

Suscetível a descodificações constantes, a obra de Fernando Lindote opera entre essa máquina de semelhanças, desconstruções e reterritorialização a cada obra. Suas pinceladas, conceitos e meios canalizam-se e se ordenam num caos entre vegetal, animal e todos os canibalismos possíveis entre esses universos. Não se trata de temas específicos, mas de um fluxo de experimentações contínuas que traduzem possibilidades pictóricas. A cada obra sua linha de fuga se altera, até mesmo numa territorialização que parece passível de localizar: uma pintura em tela de alguma narrativa específica. Mas sua máquina ou mecanismo opera numa possível transmissão e trituração da referência como figura do estranho ou estrangeiro, neutralizando-o e tornando-se mais uma vez instrumento de abertura. Produzir conhecimentos

imagem também desaparece? Tudo se contamina em camadas em que a memória se envolve em maior amplitude. Nada se isola na obra desses dois artistas.

¹⁴⁵ Hans Arp, *Trepantes* de Lygia Clark, azul ultramarino de *Cosmorelief*, crítica institucional, todos esses aparatos são somados a arte construtiva brasileira em maiores possibilidades de camadas combinatórias em suas obras.

pictóricos, conceitos e seus desmanchamentos, pode ser um território mínimo de afetação dessas obras. Mas elas não podem ser amarradas por estarem sempre protegidas pela mudança do porvir. Do que pode retornar a ser? Obra do artista articula sucessivas e simultâneas desterritorializações de conceitos, ideias e formas. Podemos apenas indicar possíveis cartografias de linhas de escape por ser tudo tão móvel e desviante. A distância que produz sua obra da máquina de ressignificar por operações da fatura gera semelhantes em fluxos contínuos expostas em mundos em que somente simpatizar com fluido a torna a apreensão de um tempo, duração e memória. E não é nessa exterioridade que podemos apostar, porque ela sempre se reconfigura e se potencializa num modo de produzir estratégias.

Em *Cinemáquina*, de 2009, oito imagens são realizadas com jato de tinta sobre papel, e a cada *frame* alguma imagem surge ou é apagada. Todas entre tons de azul e esbranquiçados. Entre as formas de Nossa Senhora, máquina, manchas, forma de disco circular já presente em fita isolante desde 1986, Fernando Lindote realiza imagens em duplicidade de si mesmo, dilata corpos pictóricos ao mesmo tempo em que se abre para vertigens em que fragmentos aparecem como revelações para ler o que não se dá conta de orientar. São linhas que desorientam, como o corpo destituído de funções nos órgãos de Artaud, em que linhas emaranhadas preenchem o vazio em possibilidades que maquinam espaços. Trata-se de uma espécie de desaparecimento do corpo em relação a um duplo, o duplo da referência. Sua obra está sempre se referenciando a esse princípio de desencarnar do que é visto para retomar o gesto perdido. Suas imagens e procedimentos encaminham para um contínuo onde não se reconhece onde começa e onde termina o assunto abordado. São redemoinhos de restituições de fazeres ilimitados e criando um alfabeto misterioso e ilegível.

Artaud encontra nos Tarahumaras, no México, alguma digressão sobre o corpo, morte física e o desaparecer. Esse povo tem como indicação da vida não o corpo físico, mas teme a perda de seu duplo que está ligado à natureza. No Suplemento à *Viagem ao país dos Tarauhumaras*, o autor discorre sobre a consciência humana e suas questões.

Porque para que instiga o aspecto mental das coisas com seu coração há um ponto em que, como no caso do Peyotl dos tarahumaras, toda percepção como um tecido se abre em cruz, partindo-se de tal forma que não sabemos mais se essa cruz saiu do nosso coração, ou do coração desse Outro, que então não é mais o Outro, *um* Outro, mas ESTE, o Único Distribuidor das Chamas, cuja língua perfura e recolhe o gosto pela Palavra, quando o coração que batia como um Duplo, reconhece seu GERADOR! (ARTOUD, 2020b, p. 79).

Enquanto procura entender o fluxo do que é o eu e a consciência, Artaud (2020b) reflete sobre o Rito do Ciguri de que participou, descreve o que se passou para pensar que o homem é

um autômato inerte, é preciso pensar o inconsciente (não lhe pertence, a não ser em sonhos), subconsciente (fluxo de vontades adversas) e pré-consciente onde as tentações o molestam. Nesse contexto, entre outras reflexões, o autor diz que com o Peyotl, ouviu o corpo humano, entre baço, fígado, pulmões e sua disposição orgânica e com o ritual sentiu uma laceração ensanguentada de órgãos. Essa vertigem de estar distante de si mesmo é o que o fez explodir em palavras, como os Ciguri com a consciência do infinito. A mágica de uma cultura que o fez sentir que não precisava carregar o corpo. Para Artaud (2020b), a civilização então rompeu com o dualismo da realidade com suas fontes primitivas, onde o corpo corre para um lado e o espírito para outro e nesse momento consegue-se reaver os laços de realidades dessemelhantes. Esse estado orgânico é desconstruído para reagir à anarquia caótica imposta aos objetos que vemos, relata o autor. Povos anacrônicos refletindo sobre um pensador, os tarahumaras desprezam seus corpos e vivem suas ideias. “Os índios tarahumaras vivem como se já estivessem mortos... Eles tiram das forças mágicas o desprezo que têm pela civilização”. (ARTAUD, 2020b, p. 75). Qual seria então a inacessibilidade dos duplos na obra do artista Fernando Lindote? Poderíamos fazer uma conexão entre a superfície lisa e deslizante do corpo sem órgãos que questiona a racionalidade da civilização em Artaud como uma possível descarrilhização dessas ideias na obra do artista.

Órgãos são pensados como funcionalidades em pinceladas, procedimentos, mistura de ingredientes e o campo da arte a instituição como o mundo duplo, da natureza inapreensível e infinita. E juntar-se a esse desfazimento o tornar da obra um ser que abole o corpo-obra, o corpo está morto de antemão é um compilado de estratégias pictóricas conceituais que sempre se reinventa de uma nova forma caótica e organizadas por uma linha de desejo que não cessa nunca a medida em que o artista articula mais uma camada, e mais outra referência. Concebe suas obras como um desejo de falha de entendimento desse duplo que não é apenas um outro, mas vai além dele por sua constante incompletude. Suas obras têm uma coerência na lacuna que a deixa livre, carece do que está fora dele, mas se associa ao processo de desejar mais uma camada. Nunca cessa. O artista Fernando Lindote compõe então, com essa decomposição de *eus* descarrilhando, a relação com a realidade automática do circuito da arte, trazendo uma construção de impossíveis. O corpo da obra é fluxo, desbordamento, personagens estruturadas em contínuos atravessamentos de referências. São essas linhas infinitas que se desabordam em saliva com barbotina, E.V.A. mordido, papagaios dourados e santas. Suas obras detêm a apreensão dessas linhas segmentárias e desabordam concepções normativas e individuais, o desmantelamento do que é fazer arte e o hibridismo de manifestações possíveis.

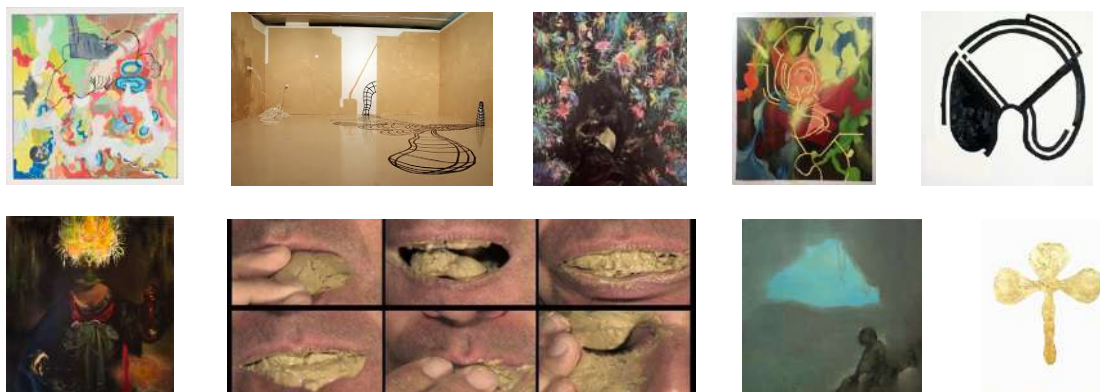


Figura 42. *Sem título (Teatro privado)*, acrílica sobre tela, 50 x 50 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Museu de Arte do Rio. Foto: Thales Leite, 1999.

Figura 106. *Máquina Seca*, escultura em E.V.A. mordido, barbotina e saliva sobre parede, fita isolante e vídeo performance, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Instalação na exposição *Futuro do Presente*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo. Fotografia: Fabiana Wielewicksi, 2007.

Figura 77. *Guardião da fala II*, óleo sobre tela, 160 x 140 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Museu de Arte do Rio. Foto: Thales Leite, 2015.

Figura 67. *Segunda ninfa*, óleo sobre tela, 180 x 150cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Helena Fretta. Fotografia: Karina Zen, 2012.

Figura 121. *Sem título (Desenhos Antelo/DA22)*, óleo sobre tela, 100 x 100 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo MAC, USP. Fotografia: Karina Zen, 2007.

Figura 60. *A Imperatriz Antropófaga*, óleo sobre tela, 150 x 140 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Jeanine e Marcelo Collaço Paulo. Fotografia: Isaias Martins, 2017.

Figura 69. *Dito Isso*, vídeo.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. 2007.

Figura 70. *O descanso de Macunaíma sob o monte Roraima*, óleo sobre tela, 200 x 200cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Guilherme Ternes, 2017.

Figura 28. *O Astronauta*, desenho de folha de ouro sobre papel, 100 x 70 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Museu de Arte de Santa Catarina. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2010. Fotografia: Karina Zen, 2012.

O que desaloja os procedimentos de criação de Fernando Lindote? A repetição que seria o órgão com função desalojada, o conceito, a soma da maquinação desejante e os procedimentos simples. O que mastiga então nessa barbotina? Seus procedimentos invocam uma aparência do que não é, tem um sentido e imposição de forças graduadas nas acentuações da arte brasileira dos anos setenta, numa espessura da contaminação. Nesse período, os artistas davam ênfase a uma sensibilidade marginal em relação ao sistema artístico cultural, experimentalismo diante a política contra concepção oficial. Entende-se, então, que as obras em que suas manifestações poderiam ser efêmeras, conceituais, que questionavam a tentativa de um sistema da arte. São impasses referentes a uma virada do país diante do AI-5 (1968 – 1978), numa tentativa de ênfase experimental, desmistificação da posição das atividades artísticas, sendo espontânea uma massa de consumo não apenas no entretenimento, mas um comportamento que articulava vertente de contestação. O tropicalismo foi um desses movimentos e atividades investigativas, produção

onde o corpo é atuante, rituais de desarticulação do discurso vigente. Na exposição individual 1971, *A Cisão da Superfície* (2012), no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Fernando Lindote faz referência direta a esse período.

Fernando Lindote, entretanto, absorve todo esse aparato diante de suas experimentações no quadrinho e logo jovem vence o Prêmio Bolsa Vitae, permitindo-lhe inventar explorações tão diversas quanto possível. Já nos anos 1980 suas experimentações com o corpo em algum sentido derivam desse momento da arte brasileira, porém após esse período sua obra vai constelando de diferentes formulações indo ao alcance de tudo que o artista estuda e procura compreender. Por isso não podemos assegurar apenas um ponto de referência, mas uma imensidão de bordas de seu processo que implica chegar até mesmo à pintura holandesa ou à arte barroca. Ou seja, não tem lugar nem tempo específico para prover a existência de seus desalojamentos. Fernando Lindote manifesta-se por multiplicidade de lugares. Quais seriam então suas “Afinidades eletivas¹⁴⁶”? No livro de Goethe, artista romântico alemão, o que menos importa no desenvolver do romance é a causa primordial, apenas a configuração de suas criaturas que se desdobram em vidas inerentes ao ato criador. Oferece uma vida em literatura que se perde na transmissão daquilo que foi escrito, porque se atém à vida humana além do objeto.

O encantamento está além do humano, mas na própria natureza: fornece um conteúdo na operação poética que pode operar exatamente pelo contrário, do mesmo modo que vai desenvolver sobre a metamorfose das plantas. Segundo Walter Benjamin (2018), em Goethe a técnica está diferente da forma porque não está no teor de verdade apenas nos conteúdos factuais perceptíveis. É nesses conteúdos factuais que se encontra- o enigma cuja solução deve procurar na técnica. Ou seja, o eterno retorno do mesmo: podemos entender aqui o termo técnica como pincelada, modelagem, performance ou moda? Aquilo que escapa que está no enigma “oculto” da existência de uma criação é um conjunto de relações que extrapolam sua constituição formal, estética, escrita ou falada. Desdobramento do mesmo, existência de procedimentos não formais apreensíveis, negociações entre o brilho e a cor, transparência entre o natural, filosófico e ético do trajeto “arte”. Fernando Lindote poderia estar desalojando “afinidades eletivas” constituindo-se no desmoronamento de feitos de corpos, sem culpa de tornar-se sempre um duplo de si mesmo. Opõe-se ao sacrifício da forma pelo gesto da fatura e

¹⁴⁶ O livro de Goethe dispara uma contradição entre a moral e o que quimicamente move o homem. Com elucidações entre aparência e essência, incita um debate sobre o romantismo alemão e formas de se dissipar no entendimento do caminho da moral. Além de ser um romance que trata os personagens como na *Metamorfose das plantas*, onde que sempre um novo broto, apesar de se modificar, remete à planta principal. Ficção, ciência, romance e metamorfose dão indícios do que é visível e o que está sempre na formulação do novo acontecer.

existe por maquinações do devir seu próprio fazer. Tudo se abastece de ambiguidades temporais, subterfúgios de diferenciações constitutivas. Fabulações coloridas de esforçar-se ao inútil, pois como no romance *Afinidades Eletivas*, o acesso está vedado apenas ao percebido, a camada que soma o imagético e as escolhas de Fernando Lindote estão abundantes além daquilo que é dado e não apenas no que é perceptível.

Considerando a geografia como uma tentativa de rastrear algumas ponderações sobre a obra do artista, acabamos por adentrar a superfície que engendra o risco da disparidade da linguagem e do pensamento de Artaud, como esse corpo que não possui unidade. O que faz uma imagem e o que a manipula pela aparência poderia ser questionado na sua condição de existência como o são os próprios órgãos para Artaud? A forma estética como paradigma epistêmico de saber seria desmantelado por pensamentos que se desfazem. Diluem o corpo-obra mesmo tendo uma superfície de excelência em cores e desenhos. Como a tradição do modernismo¹⁴⁷ em razão da moldura espacial se conserva nas obras de Fernando Lindote. Suas formas de inteligibilidade as fazem como forças epistêmicas em razões híbridas do existir. O múltiplo e a montagem são o desfazimento em explosões de axiomas de conhecimentos específicos da arte.

4.4 FLUIDEZ DA PINCELADA

Se a fatura é instrumento de transmissão da obra do artista, em que direções ela se empenha? Gestos livres com escorridos, gotejamentos e transparências, abstrações informais e, num momento paralelo, textura, rugosidade, contorno, perfeição, perspectiva e realismo. Essas duas maneiras caminham juntas e, em obras como barbotina sobre parede, é um grande plano com nuances e linhas de contorno do que é a superfície o que pode não ser. O *Guardião da fala II* (Figura 77) reproduz tantas vezes suas flores com pincelada fina que o próprio sujeito que se encontra no centro acaba se tornando apenas uma profundidade. Ou seja, a figuração, a abstração, a apropriação de E.V.A. ou polipropileno são variáveis que podem aparecer como prioridade certitude. Suas obras com títulos sobre antropofagia estão questionando a arte brasileira¹⁴⁸. Trata-se de maquinar a ponderação de procedimentos díspares e a reflexão de

¹⁴⁷ Clement Greenberg: principal crítico do modernismo abstrato americano que auxiliou no triunfo da arte americana abstrata em relação à *pop art*. Questões formalistas da arte eram discutidas em contraposição a aspirações duchampianas. Diversas obras do artista tocam nessas questões, como as imagens em barbotina sobre parede, as próprias fitas isolantes, desenhos ocupando diretamente o espaço. Figuras 69 e 106.

¹⁴⁸ O título da obra de 2017, *Não te esqueças que eu também venho dos trópicos (as 3 ninfas)*, Figura 111, faz uso do título da obra de Maria Martins: *Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos*, 1942. Na obra *Jardim abandonado n. 2*, acrílico e óleo sobre tela e estofado sem estrutura estofada na cor rosa, 130x170cm (Figura A4). As aproximação à arte brasileira não se encontra apenas pelo título mas nos aspectos visuais que empreendem esse

saberes pictóricos. Nada é assertivo na questão fatura, sua criação abrange participação de dilemas, ambivalências do gesto com o qual escolhe diluir. A questão seria percorrer suas admissibilidades de intenções em materializações incessantes. Desaloja a fatura, as intenções sobre a superfície, a *pop art* e a pintura neoexpressionista. Desaloja, e também desloca. É uma continuidade de falar sobre impressões do que não poderia ser nominado no ato criador. A folha de ouro é colada em forma de cruz (Figura 28); numa simbologia, as figuras de Topo Gigios que o artista coleciona são estudos de formas, estudos de título, estudos de faunas e floras de um lugar encontrado em Santo Amaro da Imperatriz¹⁴⁹, refúgios de temporizações. As imagens de diferentes períodos do artista seriam como uma trama de interesses em diferentes períodos. Seriam um ato de pensar, produzir exterioridade e apreender uma forma. Perder-se no todo do pensamento que produziria formulações com risco de considerá-lo entre um ato artístico específico e esperado. Compilação de ausências de sentido e produção de estranhezas desconcertantes. A unidade seria a questão do pensamento pictórico que se encontra em diversificação.

Renúncia de um estado definitivo seria o ponto que impede uma linha de conciliar as divergências poéticas no artista? São formulações que insistem na desordem do existir, como se estivessem em constante processo de construção de ordenações. Não faltam coesões nem tensões nas obras, então a substância estratificadora do desenvolvimento seriam repetições diversas. Pode haver uma coesão entre os abstratos fluidos e as figurações espessas como se fossem estratos intercambiáveis. Mastigações de E.V.A. ou adensamento de figuras escolhidas da fauna, nenhum caminho é submetido a outro. São obras em redemoinho de ações com estranhezas por erosão de sentido: sempre que a apreensão se esquia na erosão, torna-se desenvolvida em proximidades de atos sugeridos de outros artistas. Esse mecanismo que se propaga em suas obras consome tudo que está à sua volta, essas erosões de causalidade são a construção do campo pictórico. Nas trocas de cartas entre Antonin Artaud e Jacques Rivière encontramos a abordagem do estado mental de Artaud num deslocar-se entre literatura e pensamento. Numa delas, Jacques Rivière comenta sobre as inquietações de Artaud e o que seria a “fragilidade da mente”, considerando assim, como seria esse processo de transtorno ao qual Artaud se refere e que se excede em pensamentos desconectados. Um descarregamento de

desafio. Além do aspecto de lona com sobreposição de volumes que se destacam em quatro pontos na obra faz proximidade aos almofadados de Antônio Dias na década de 1960 e de Leda Catunda anos 1990.

¹⁴⁹Santo Amaro da Imperatriz (Florianópolis) é lugar onde o artista diz que encontra inspiração. Interior da grande Florianópolis. Faz suas obras escutando Roberto Carlos (também Joan Manuel Serrat, Joaquín Sabina, entre outros). Depoimentos realizados durante a pesquisa.

contingências que ele considera a conquista da própria força no extravase absoluto imprescindível à existência.

Eis meu pensamento um pouco explicitado: a mente é frágil porque precisa de obstáculos, de obstáculos adventícios. Só, ela se perde, se destrói. Parece-me que essa “erosão” mental, que esses furtos interiores, que essa “destruição” do pensamento “em sua substância” que afligem sua mente não possuem outra causa a não ser o excesso de liberdade que o senhor lhe concede. É o absoluto que o desequilibra. Para se tensionar, a consciência precisa de um limite e que venha ao seu encontro a bendita opacidade da experiência. O único remédio para a loucura é a inocência dos fatos. (RIVIÈRE, 2020a, p. 33).

Essa desconcentração mental sobre a qual Artaud e Rivière dialogam poderia ser um dos entendimentos sobre criação, embriaguez, fluidez, que há na impossibilidade de se emanar puramente na obra, seja ela poética, filosófica, teórica, da dança ou do campo pictórico. Fernando Lindote lida com essas erosões que parecem destruir o momento anterior, que poderiam ser apenas a licença de impossibilitar relativizações. O obstáculo é dado na pintura, ela precisa “funcionar”, ou seja, ela precisa ter uma substância que no excesso de liberdade se desequilibra e depois retorna ao encontro de si mesma, criando uma unidade. É exatamente isso que a obra de Fernando Lindote faz: causa transtornos, consumo de referências, estratificações deslizantes, ausências de sentido para emanar na sua inteireza. Não se trata de uma imitação servil do que quer reproduzir, mas do entendimento do desconhecido em sua potência na obra. Sua contingência é o que seduz e que extravasa em desorganizações, condensações e fluxos.

Consideramos pertinente utilizar essa correspondência trocada entre Rivière e Artaud para identificar que o pensamento do artista é o aspecto de que a obra como outro de si cabe numa renúncia às circunstâncias exteriores como o circuito da arte, e ao mesmo tempo que as convida a participar. Esforço de transposição de saberes em campos pictóricos. Para Artaud, nessa troca de cartas (de maio 1923 a junho de 1924), “o homem só se apossa de si mesmo por lampejos, e mesmo quando se possui, ele não se encontra plenamente” (ARTAUD, 2020a, p. 43). Sendo assim, o que Fernando Lindote oferece com suas obras seriam considerações de pensamentos teóricos em fragmentos de si mesmo? Substância de ficção por um grito de vida em trabalhos fabricados, sua emanção seria o lado exterior de fora de artistas do surrealismo, dadaísmo, *pop*, que quando tensionados em erosões pictóricas, se expandem numa inaplicabilidade. É o desenraizamento de seus valores em fragmentos importantes em lampejos incessantes de camadas. Manifestações que produzem realidades inseparáveis da desordem. Desalojamento de fórmulas coerentes em que o limiar é sempre o deslocamento de um modo de fazer. Pulsões de observar os tormentos da forma, da linha e da cor. Extravase de vontades perversas em que a singularidade está em observar o avesso daquilo que poderia ser.

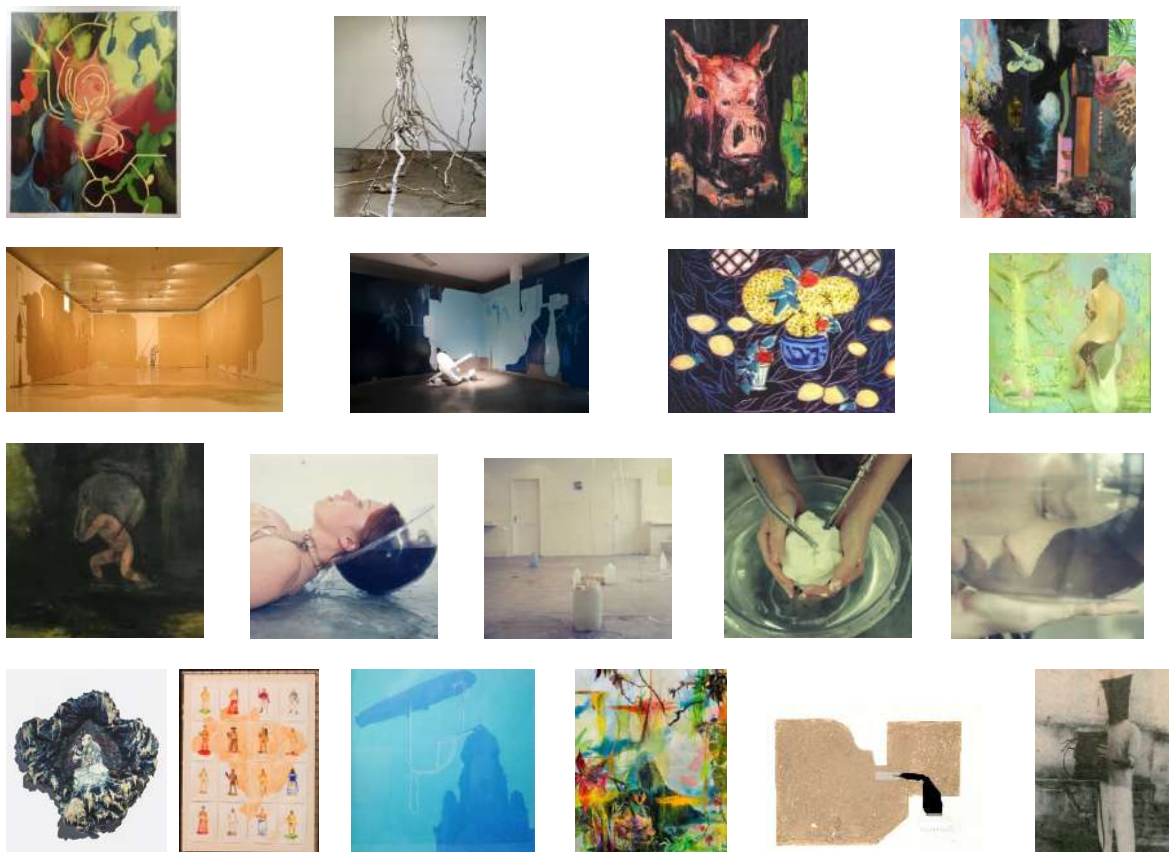


Figura 67. *Segunda ninfa*, óleo sobre tela, 180 x 150cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção Helena Fretta. Fotografia: Karina Zen, 2012.

Figura 58. *Transamazônico(s)*, alumínio e bronze fundidos, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. 5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre. Fotografia: Fábio Del Re, 2005.

Figura 122. *Pai porco*. óleo sobre tela, 140 × 100 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Sergio Guerrini, 2018.

Figura 123. *El butin del pintor*, óleo sobre tela, 160 x 140 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Sergio Guerrini, 2021.

Figura 106. *Máquina Seca*, escultura em E.V.A. mordido, barbotina e saliva sobre parede, fita isolante e vídeo performance, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Instalação na exposição *Futuro do Presente*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo. Fotografia: Fabiana Wielewicz, 2007.

Figura 51. *Cosmorelief*, cimento, esculturas em fibra de vidro, projeção de vídeo e tinta acrílica, 700 x 700 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. 29ª Bienal de São Paulo. Fotografia: Karina Zen, 2010.

Figura 124. *Lemons and Mimosa*, 1944, óleo sobre tela, 54 x 65 cm.

Fonte: MATISSE, Henri. Detroit Institute of the Arts, USA.

Figura 125. *Yara, senhora das águas*, óleo sobre tela, 150 x 140 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Sergio Guerrini, 2020.

Figura 126. *Sísifo*, óleo sobre tela, 50 x 50 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Sergio Guerrini, 2021.

Figura 127. *Máquina pedagógica*, fotografia, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Atriz Jaqueline Valdívila. (Projeto Outro Porco Empalhado, bolsa Fundação Vitae). Fotografia: Heloisa Espada, 2000.

Figura 128. *Máquina pedagógica*, instalação e performance, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Vista da instalação. Fundação Cultural Jorge Zanatta, Criciúma, SC. (Projeto Outro Porco Empalhado, bolsa Fundação Vitae). Fotografia: Fernando Lindote, 2000.

Figura 129. *Máquina pedagógica*, fotografia, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Atriz Jaqueline Valdívila. (Projeto Outro Porco Empalhado, bolsa Fundação Vitae). Fotografia: Heloisa Espada, 2000.

Figura 130. *Máquina pedagógica*, fotografia, dimensões variáveis.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Atriz Jaqueline Valdivia. (Projeto Outro Porco Empalhado, bolsa Fundação Vitae). Fotografia: Heloisa Espada, 2000.

Figura 131. *Uma banana pelo infinito*, óleo e resina sobre tela, 80 x 90 x 30 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Isaias Martins, 2017.

Figura 132. *Aquarelas do Brasil*, aquarela sobre papel, 187 x 137 cm (29.7 x 21cm cada).

Fonte: LINDOTE, Fernando. Coleção do artista. Fotografia: Sergio Guerrini, 2015.

Figura 117. *Cinemáquina*, impressão fotográfica, 45 x 45 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Clube de colecionadores de gravura do MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fotografia: Karina Zen, 2009.

Figura 100. *Lusus Naturae*, óleo sobre tela, 200 x 170 cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Fotografia: Sidney Kair, 2016.

Figura 133. *Sem título (Desenhos Antelo/DA06)*, barbotina, fita adesiva e E.V.A. sobre papel, 49,8 x 70,6cm.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo MAC, USP. Fotografia: Karina Zen, 2005.

Figura 134. *Captura*.

Fonte: LINDOTE, Fernando. Detalhe da intervenção no Jornal *Ô Catarina!*, edição de outubro de 1994, n. 11. Fotografia: Marcio Martins, 1994.

Na obra *El butin del pintor* (Figura 123) de 2021, de fundo escuro, encontramos explosões em cores com uma linha amarela ao primeiro plano. O azul segue no lado esquerdo entrelaçando-se com manchas que se desmancham e novamente formam linhas sinuosas. Se fôssemos compreender essa obra como uma figura em que o elemento cromático funciona como vetor que se entrelaça com as manchas, gerando contaminações e tensões, onde se situaria o espaço da superfície? Em relação a outras obras do próprio artista, que segue na mesma proposta que o que se esboça, não tem uma legitimidade autônoma. Vai construindo-se com o que o artista já realizou antes, propostas até mesmo como, por exemplo, a obra da Bienal de São Paulo *Cosmorelief* de 2010 ou na instalação *Máquina Pedagógica*¹⁵⁰ de 2000, (Figura 127 a Figura 130) em que não há dualismos em seu procedimento, apenas as pinceladas que vão se complexificando, atravessando outras esferas e meios de se constituir.

O uso de natureza-morta, intervenções gráficas, *still* de *frames*¹⁵¹, contágios e hibridações de estruturas surrealistas, como em Marcel Duchamp, *Bólides* de Hélio Oiticica e Tunga. São corpos ou discursos que estão imersos dentro da obra em excesso de identidades da arte contemporânea. Nesse entendimento, a contaminação de tensões se desenvolve em sua própria dimensão de obra. A consistência está nas pulsões e nos arrebatamentos em que essas

¹⁵⁰Essa instalação realizada na cidade de Criciúma em 2000, instrumentaliza pensamentos da obra do artista pernambucano Tunga (1974 -2016) em que a motivação de esculturas que utilizam a potência alquímica, numa atividade em que uso de materiais como pedras, tecidos e desenhos fazem uma leitura assídua do equilíbrio, massa numa cinética espacial juntamente com performance.

¹⁵¹ Uma das obras, *O astronauta*, tem *still* do homem pisando na lua. (Figura A15). Na exposição *Todas as imagens do mundo* (2010, Fundação Hassis, Florianópolis). Não encontramos *still* mas as próprias obras desempenham essa formulação. Ao colocar fotografia de uma figura cilindro com sombra e dar o título de *Bólido* (2008), não deixa de ser um *still* de Hélio Oiticica. Ou a mesma imagem de Friedrich Nietzsche numa coluna de acrílico repetidas vezes, cujo título é *Dois lados quinze vezes*, 110 x 37 x 11 cm, 2009, uma impressão em *off set* sem título 30x21cm, 2009, fotografia de uma paisagem de mar e outra de vegetação, uma bandeira com imagem das orelhas do Topo Gigio. Quinze obras com diferentes meios anunciando *stills* de todas as imagens do mundo. (Figura A11).

camadas são sobrepostas. Poderia a mancha verde ser um desdobramento da cruz arredondada dourada, que são parcelamentos de desenhos do Topo Gigio. O fundo escuro estaria dentro da intensidade das flores coloridas soltas na superfície. Suas obras desembocam sempre no campo pictórico e esbarram em artifícios, como pegar um E.V.A, ou andar com uma máscara de porco. Assim o repertório que pode ser como um Livro de Areia¹⁵² de Jorge Luis Borges encontra-se não na recusa do material estudado, mas o que pode dali formatar sua própria linguagem em intensidades estrangeiras. É sempre de fora, o efeito, o comando do traço está redundante e repetitivo, Fernando Lindote dribla esse código de escrita por imagens contínuas. Suas obras podem funcionar como recurso de ordens que adicionam operações que se recusam a formatar um congelamento do comando. Faz assim nas suas obras, o que pode ser um fluxo em rodópio. Constrói sua própria linguagem desalojando a outra; entende-se linguagem aqui como procedimento diante da imagem. Esse próprio que seria o universo *pop*, dos *cartoons*, da pintura a óleo, no espaço, minimalista sempre na recusa à redundância. Variações de fluxos em intensidades que produzem uma atmosfera voluptuosa e carnívora.

Poderíamos abordar seu processo de elaboração de obras como se fossem mutilações de corpos pictóricos? Sua obra reflete a desmedida entre o que é exterior ao próprio trabalho, seu comprometimento com o processo interior à própria poética. Seu desvanecimento em outros meios como uma disposição para desalojar formas. Essa elaboração de materiais como fluxos de sentidos e com algo que sempre falta, apesar de tratar da tradição da arte moderna¹⁵³. Seu processo cria não um entendimento como falta, mas à medida que se modifica não extingue o que aborda na série anterior. Como o processo da barbotina sobre parede estaria presente nas obras *Teatro Privado* (Figura 42) e sentido inverso. Suas obras implicam umas nas outras ou

¹⁵² No *Livro de Areia* de Jorge Luis Borges (1945) ficcionaliza a ideia de que a literatura é um lugar que se concretizam os desejos insatisfeitos. No conto *O outro*, questiona ao encontrar *outro* Jorge Luis Borges: questiona: “-se esta manhã e este encontro são sonhos, cada um dos dois tem de pensar que o sonhador é ele. Talvez deixemos de sonhar, talvez não. Nossa evidente obrigação, enquanto isso, é aceitar o sonho, como aceitamos o universo e termos sido gerados e ver com os olhos e respirar”. (BORGES, 2001, p.9). Na exposição *Mangue Real* na Galeria Nara Roesler, 2004, Fernando Lindote encontra-se com esses outros de si por uma instalação com Edil Vinil Acetato em que cada construção da peça incide sobre linhas de discursos onde a linguagem é a superfície. O caráter ficcional se aciona ao somar a esse material inorgânico a argila crua encontrando tradição escultórica, feições industriais, estruturas em formato de cipó e uma produção que sempre se ressignifica. Suas obras se intimidam em perguntar ao *outro* apesar de estarem imersas no distúrbio de significações. Quem sonha quem?

¹⁵³ O que é a tradição da arte moderna? Não podemos delimitar pelo tempo metade do século XIX ao XX, mas a toda sua extensão e debate contínuo. Monet ou Goya seriam modernos? Esse termo é incitador de infinitos debates da teoria e da crítica da arte. Fernando Lindote aprecia esses agenciamentos por suas obras, questionando a superfície da pintura e por muitos outros meios. Na exposição *Máquina Seca* que o artista apresentou na Galeria Municipal Pedro Paulo Vecchetti, nas paredes pretas fez uma pintura de barbotina misturada a saliva, deixando, através da ação corporal, impressos retângulos, o grande corpo máquina, manivelas, alavancas, úberes, segundo João Otávio Neves Filho, para o Jornal Diário Catarinense dia 17 de novembro de 2007. Galeria, caverna? Mundo da estética Kitsch? Obra materializada em estranheza surreal, Joseph Beuys? Todas essas possibilidades interpretativas Janga aborda sobre Fernando Lindote, chamando-o de *Xamã ancestral* aquele que aborda a essência dos próprios questionamentos (Figura A9) (NEVES FILHO, 2007).

apenas aspiram a radicalizar num outro, uma matriz que deriva algo extrínseco? A falta de sentido que poderia ocorrer não nega o processo de tensão de finalizar algo como processo. Trata-se então de uma distinção de possibilidades pictóricas. Como essa ideia de corpo destituído de órgãos com funções ou mutilações de estratégias poderiam demonstrar que o que está apresentado como obra é o que não está dado. Está ali para ser elaborado numa próxima instância.

Na obra de Fernando Lindote, o organismo não se dá o direito ao abandono, é constante produção de deslizos, escorregamentos e hierarquias que se sobrepõem. Em seu processo não cabem entendimento, racionalizações, descrições possíveis, mas estriamentos de canalizações possíveis. Se fosse uma geografia ou mapa, seria espaço desértico ou aberto em que construções sobre o corpo, minimalismo, *pop art*, proposições modernas deslizam em caminhos possíveis. Desaloja caminhos, esculturas, meios, algo é sempre arrastado para longe porque o processo está na sua metamorfose e transformação. É impossível identificar as fronteiras, com as manifestações em potências da arte moderna presentes. Tentar identificar elos em sua obra aniquila sua própria autonomia de se manifestar em nebulosa, livre de conexões e fluxos diversos.

Podemos observar nesse conjunto de imagens díspares, em diferentes fases do artista, que o que aparece talvez não seja um corpo desembaraçado de órgãos com funções e com desertos possíveis de circulação, mas o seu oposto, um excesso de repertório. Uma multiplicidade abundante de possibilidades pictóricas, performances, esculturas e escutas de uma superfície. A proliferação de operar com excessos de recursos e em alguns momentos vazios de matéria. O alcance desse sentido reverbera nos valores que poderíamos chamar de desvanecimento da forma.

Assim como Artaud, entre sua discussão de ator no teatro e aparência desprovida de corpo, à medida que procura um olhar sobre si mesmo encontra-se numa paisagem estendida e o problema o persegue em se tratando de Paolo Uccello, “Ele é ora o recipiente, ora o conteúdo”. (ARTAUD, 2020d, p.7). O que diz a obra do artista Fernando Lindote? Ela grita? Ela é ora recipiente, ora conteúdo? É como um personagem do teatro que pode pensar em ser uma abstração, negar sua própria existência enquanto elabora outro fazer. Entretanto não é isso que acontece; suas obras dão diferentes formas e deslocam sentidos, não negam o anterior. Elas se somam. Essa imensidão de camadas em profusões de intenções produz uma densidade de substâncias e extratos daquilo que já foi realizado até então por outros artistas. É uma abdicação constante do que poderia ser e sempre está pronta para ser um outro. É um disparate de pensar em conquistas e configurações imprevistas.

O que quer dizer recipiente e conteúdo? Forma? Sua quantidade híbrida de deslocamentos entre modalidades artísticas desde os quadrinhos? Quanto mais reunimos informações sobre o artista, maior a quantidade de lacunas inidentificáveis. Apenas traçamos paralelos com os demais procedimentos. A instalação *Máquina Pedagógica*, 2000, já possuía elementos presentes na sua obra *El botín del pintor* (Figura 123) de 2021, conexões tubulares transparentes no espaço estariam nos escorridos das tintas transparentes. Na pintura *El botín del pintor*, 2021, um refinado aparato de imagens sobrepostas, pinturas do pássaro de Brancusi, Lygia Clark, retângulo verde no canto superior, macacos, mancha de onça, fundo centralizado com ideia de perspectiva, partes como corpos estraçalhados e manchas de céu. O que o macaco segura nas mãos não é o mesmo de todas as séries que observamos até aqui. Quando surgem imagens em bandeiras, tecidos, esculturas em EVA, *Sísifo*, mangue e cabeça de porco, adentrar o conjunto de obras do artista é deixar-se perder no labirinto de possibilidades. Poderia ser uma correspondência de imagens refletidas e que ao mesmo tempo se repelem.

Possibilidades pictóricas e como sair delas? Não há um corpo-obra definitivo, uma matéria transubstancial que não se apreende. Não é automático, é planejado, é um corpo em vida. Em se tratando de corpo para abordar objetos artísticos, experimentações é uma possibilidade vazia de deslumbrar uma borda, tamanha amplitude de imagens. Essa ruminação constante do que pode ser que é seria o impossível. Dissolução de trajetos possíveis. Máquinas, orgânicos, meios impregnados de vontades dissolventes. Para Antonin Artaud, o corpo das forças opera em esferas nas quais essência escapa: “Estou enojado de ver a que ponto, em todos os órgãos onde se trata de tudo, nunca está em questão aquilo que é a questão” (ARTAUD, 2021, p. 237). Poderíamos traçar uma intenção de palavras, corpo e órgãos para perceber as impossibilidades e negação da linguagem em Fernando Lindote. Entretanto, ele não está negando a linguagem, não é contra, não está gerando um duplo sentido? Mas assim como Artaud, se expressa para encontrar nas palavras o sentido desse pensamento ocidental; estaria Fernando Lindote comunicando essa impossibilidade pelas imagens? São palavras, pensamentos, sentidos, inoperância diante ao sistema da arte, é possível se anunciar com outras significâncias, desalojar meios. A obra do artista pode ser um duplo no sentido de se empenhar em reconstruir outra maneira de pensar “arte”, no excesso de significações que é justamente onde não estão as questões.

O hospedeiro se aloja em algum lugar e pode tirar partido de seu habitat ou não. Na história da arte, ele forma em conexão com procedimentos, meios de fazer, técnicas, conceitos o tudo que foi feito por uma infinidade de artistas no passado se mistura ao presente. Quando se interpelam, os dados se sobressaem num vocabulário que não é mais possível traduzir.

Porque já se compôs em outro. Compor com as imagens da história da arte, reproduzir discursos dos artistas, fabricar algo que seja contido na admiração de todos. A obra de Fernando Lindote foge de todos esses lugares, mas ao mesmo tempo faz fissuras com eles. Trata-se de um experimento em que forma, cor, desenho e lugar são atravessados pelo material e ao mesmo tempo isso tudo não faz sentido.

Fernando Lindote hospeda hastes com flores circulares que saem da obra *Amazonino* (Figura 110) e as pinta na obra *a Virgem* (Figura 109)¹⁵⁴. Paisagens de Franz Post, fundos negros de Rembrandt, imagens de teóricos como Nietzsche, Warburg, mundo do papagaio Disney, operações minimalistas, rugosidades da pintura da geração oitenta, figuras de Goya, sombreados de Jandira Lorenz, mapas de Torres Garcia, espessura de tinta Iberê Camargo, máquinas de Duchamp e Picabia, questionamentos do corpo cor do Hélio Oiticica, arte povera e Roy Lichtenstein¹⁵⁵ entre muitos outros.

Hospeda-se num outro terreno, o terreno do indefinível, móvel, macio, escorregadio, transparente e finaliza com uma forma de macaco¹⁵⁶. Os pelos são conduzidos pelos olhos do bicho, mas ele está ali só de passagem, porque faz parte de uma família em que o *crânio do Goya é o chefe*¹⁵⁷. Fernando Lindote faz narrativas suas, traduzidas de seu universo particular de pintor. O carro chefe é apenas o substrato do absurdo dosado com coloridos atraentes. Em Fernando Lindote os assuntos utilizados, suas técnicas de pinturas e escolhas para materializar sua ideia não têm importância. São apenas cores, formas e espessuras de escolhas que procuram se desfazer, se demonstrar na linha da indefinição do desejo de desfazer enquanto se refaz. Como lampejos, intensidades de particulares traços e manchas.

É possível pensar no campo visual como plano transcendência das vanguardas¹⁵⁸ como leis do mercado, daquilo que já foi instituído como arte e plano da imanência o próprio fazer artístico? O desvio que qualifica o material entra em colapso por não ser completamente apreensível; Fernando Lindote manipula esses planos e faz assim sua obra “inapreensível”, que escapa, compõe ao mesmo tempo em que se move. O que a sustenta é sua contradição, ironia, ela atravessa desejos, mercado da arte, leituras, músicas e cinema. Os contrastes que possui

¹⁵⁴ Depoimento do artista durante o período da pesquisa.

¹⁵⁵ Roy Lichtenstein, EUA, 1923 -1997.

¹⁵⁶ Referência à obra estudada neste capítulo *Guardião da fala II*.

¹⁵⁷ De acordo com nossas conversas no atelier, o crânio que aparece em suas pinturas representa as imagens do Francisco del Goya. Na figura 80, encontramos uma dessas caveiras e o título sugere esse encontro: *La aparición del cráneo de Francisco José de Goya y Lucientes en la fuente del río Nhamundá*, óleo sobre tela, 180 x 160 cm, 2017. Coleção particular. Fotografia: Isaías Martins.

¹⁵⁸ As vanguardas citadas poderiam ser construtivas, surrealistas ou de linhas informais. Todas aparecem em seus trabalhos. Henry Moore poderia ser um artista abordado aqui para invocar as formas do primitivo: simples, lisas quase geométricas. Na imagem do *Guardião da fala II* ela poderia estar subentendida no uso da imagem do macaco.

entre si opera entre esses planos e a principal característica de sua composição, a ideia ou a matéria é o que dispensa entre esses dois tentáculos de intensidades e afetos.

Além de desalojar ações e estratégias, meios, estados da matéria, Fernando Lindote também poderia estar operando com a hospitalidade? Como se suas obras hospedassem um estrangeiro que não pertence àquele lugar, como se os processos fossem tornar possível uma hospitalidade. Os hospedeiros podem ser parasitas, quando eles se impregnam de sobreposições na própria obra. Para Derrida, a hospedagem endereça ao ser-em-questão a partir do lugar do estrangeiro, analisando os traços do estrangeiro, se tem direito à hospitalidade. (DERRIDA, 2003, p. 11). Antes de tudo, o estrangeiro é estranho à língua. Diz o autor:

A questão da hospitalidade começa aqui: devemos pedir ao estrangeiro que nos compreenda, que fale nossa língua, em todos os sentidos do termo, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-los entre nós? Se ele já falasse a nossa língua, com tudo isso que implica, se nós já compartilhássemos tudo o que se compartilha com uma língua, o estrangeiro continuaria sendo um estrangeiro e dir-se-ia, a propósito dele, em asilo e em hospitalidade? (DERRIDA, 2003, p. 15).

Em relação ao estrangeiro, entretanto, hospedagem não se direciona apenas ao lugar da nação, política, família, lar e outros contextos que Derrida estaria abordando. Nesse contexto visual a língua poderia ser a vanguarda? O dono da casa seria a superfície plana na pintura, o estrangeiro a referência, a lei o próprio mercado e o sistema da arte. Compreender o acolhimento que Fernando Lindote faz da partilha de meios, sistemas é reivindicar esse direito a hospedagem, sem falar a língua. O gesto que se desdobra em danças de desvios, desertos de possibilidades em caminhos que abordam desde um simples Topo Gigio a uma *pintura holandesa*,¹⁵⁹ um procedimento de pintar com barbotina a parede, ou tirar uma fotografia seria deixar-se hospedar por procedimentos heterogêneos do campo visual e se entregar a suas próprias regras. Que não são bárbaras, por acolherem um excesso de fórmulas visuais. São procedimentos de hospedagem. Hospedeiros que se deslocam sempre de forma espontânea. Códigos que tornam conflituosos o pertencimento a este ou aquele momento da história da arte. Embaralhá-los, hospedá-los, deixá-los como parasitas, seria uma especificidade da obra de Fernando Lindote. Impossível abordar algo tão amplo como específico.

¹⁵⁹ Sobre as pinturas de fundo escuro dos anos 2000 do artista poderiam relacionar-se a profundidade da pintura holandesa. Além disso, na conversa que tivemos (março, 2022) na Galeria Helena Fretta o artista discorre que os pontos mínimos bem realistas que apareciam entre as flores (figura 120 e figura A14) na pintura com um azul que parecia o azul Yves Klein (França 1928-1962). Para ele aqueles pontos correspondiam a precisão e ilusionismo da pintura holandesa, assim como temos escorridos e manchas na tela e o espaço difuso da superfície plana como Mark Rothko. Yves Klein artista mais influente da vanguarda europeia pós-guerra expôs monocromos, criou os “estados pictóricos imateriais”, além de pintar com modelos nus (*Anthropométries*) com elementos naturais, 1957 optou pelo azul – o IKB – *International Klein Blue*. (FERREIRA, COTRIM, 2006).

Para Derrida (2003) o traço de extensão do direito ou pacto do estrangeiro e da hospitalidade vai além da família, da geração e da genealogia, o que o leva a insistir na reciprocidade como engajamento. Não apenas pressupor a casa, linhagem e família, mas um direito. “Um nome próprio não é nunca puramente individual.” (DERRIDA, 2003, p. 23). Ou seja, uma lei de hospitalidade ou pacto é considerada. No caso de um processo artístico, a linhagem do artista é aquilo que o considera em sua trajetória? O nome próprio é aquilo que o artista faz, como Donald Judd e *objetos específicos*? Fernando Lindote lida com essa pervertibilidade do sistema da arte que ao serem hospedadas numa tela, as camadas deixam que o estrangeiro seja sempre outro. E ao mesmo tempo essa língua (entende-se experimentações, procedimentos) se deixa novamente contaminar numa relação recíproca, transformando tudo aquilo que o artista faz.

Seria esse desvio de hospedagem que ocorre no gesto do artista Fernando Lindote. De deixar-se contaminar por conhecimentos, ceder lugar a outras referências, gestos da *pop art*, quadrinho, Guignard, qualquer outro artista o hospeda e torna-se outro. A questão para Derrida (2003) é entender a questão do estrangeiro como questão. E a hospitalidade seria a constatação de quem chega ao lugar? Fernando Lindote leva nomes em seus procedimentos “*Desenhos Antelo* (Figura 133)¹⁶⁰”, declina identidades e pergunta ao hospedeiro qual a questão? Não se sabe quem interroga quem. Fernando Lindote interroga o hospedeiro ou o contrário também. Suas referências endereçam suas obras e o contrário, não sabemos quem é estrangeiro em suas obras. Os nomes de suas referências, o que faz trazê-los à matéria e ao mesmo tempo apagamentos desses nomes. Entretanto, algumas vezes elas são identificáveis. É possível oferecer a hospitalidade a um procedimento artístico, e ao identificar-se e incorporá-lo aos seus movimentos já se torna outro, já se torna estrangeiro. Ocorre um duplo apagamento. Para Derrida, a questão da hospitalidade é, assim, a questão da questão.

Ou será que a hospitalidade começa pela acolhida inquestionável, num duplo apagamento, o apagamento da questão e do nome? É mais justo e mais amável perguntar ou não perguntar? chamar pelo nome ou sem o nome? dar ou apreender um nome já dado? Oferece-se hospitalidade a um sujeito? a um sujeito identificável pelo nome? a um sujeito de direito? Ou a hospitalidade se *torna*, se *dá* ao outro antes que ele se identifique, antes mesmo que ele seja (posto ou suposto como tal) sujeito, sujeito de direito e sujeito nominável por seu nome de família, etc.? (DERRIDA, 2003, p. 27).

¹⁶⁰*Desenhos Antelo* (2005- em andamento), de Fernando Lindote, apropria-se da noção de autoria junto ao *ready-made* e cultura *pop*. Aliam-se aos desenhos mastigados, esculturas artesanais, instalações, fotos que remetem à pintura. O desenho aprecia o uso de colagem e desenho das fitas isolantes somadas a pinturas com argilas. Máquinas surrealistas, celibatárias ou do desejo. A legitimidade é invocada não apenas ao nome de Raul Antelo, mas também como no universo: massa espessa e opaca e superfície.

À medida que a pesquisa foi avançando, essa impossibilidade tornou-se tarefa do impossível. A questão da hospitalidade é um entendimento de que não é possível apreender, nem chamar pelo nome todas suas referências, tamanha a quantidade. Ao se nominarem se apagam, se tornam outras. Fernando Lindote estaria nesse jogo de reciprocidades de quem hospeda quem. Desliza suas referências, devora o sistema das artes, e também a impossibilidade desse apagamento, porque talvez ele não exista. São questões retóricas que estão no deserto de possibilidades também no excesso, são armadilhas e jogos de saber. Nos hospedeiros ou desalojados estão os conceitos, as formas, os materiais, os procedimentos, os estudos de cor e as camadas. Hospeda fantasmas que se tornam outros e mais outros e mais outros. Sobre a questão do hóspede, estrangeiro e lugar da casa (o dono do lugar), o autor da obra, Fernando Lindote cria um campo de possibilidades de caminhos e sentidos para se estudar. A extensão do que é familiar ou não familiar, estrangeiro ou não pressupõe sempre novas aberturas e acessos. São estruturas de competências em desvio desarrumadas de tal maneira que a fronteira é sempre outra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

La vie est de brûler des questions.
Antonin Artaud

Finalizamos este texto com a Exposição *Todas as Imagens do mundo* (Figura A11), de Fernando Lindote, 2010, na Fundação Hassis em Florianópolis, a qual continha a maior parte das movimentações pictóricas do artista, as mais diversas imagens, nos formatos que vão de abstratos a figurações, fotografias, instalação e bandeira com figura do Topo Gigio (cujo título *Topo-scolato*). O chamado do título, mais uma vez, é numa narrativa irônica de aproximar aquilo que está no âmbito do impossível, que são todas as imagens do mundo. O desejo daquele que quer abarcar todas as referências possíveis, somar a elas desvios, desejos e ainda deixar que cada obra aconteça na sua singularidade. Essa exposição pôde reunir uma parte desse pensamento devorador das imagens, que é o que o artista inclui numa formação de somatórios de desvios. Cada movimento está no deslize do entendimento, cada imagem do mundo contém uma repetição que valoriza o que está se diferenciando, assim como são as memórias, impossíveis de abarcar exatamente como são. Concebe assim a ficção daquilo que já foi a deriva conformando um outro contexto colorido (no caso da exposição) onde abarcam novamente quadrinhos, espaços geográficos visitados (Uruguai), tela com a palavra “felicidade” em laranja. As quinze obras entram no ecoar do bólido de Hélio Oiticica (uma fotografia contém esse título), entre as quais: a figura do comandante Data, a *Trindade* (imagem de três coelhos em vermelho), e a obra que sugere o vazio de uma embalagem ou publicidade com palavras escapando pelas bordas. São quinze obras na exposição que se refletem nas quinze repetidas fotografias de Nietzsche que estão no pedestal de acrílico (cujo título é *Dois lados quinze vezes*). O eterno retorno da imagem.

Dispor algumas considerações do percurso até aqui é considerar que não é possível fazer um fim. Talvez pensar o trabalho do artista como em sua exposição *Todas as imagens do mundo*¹⁶¹ seria uma possibilidade, mas mesmo assim torna-se um trabalho infinito. Talvez a imagem da pintura de Sísifo,¹⁶² que está novamente no desafio incessante de carregar a pedra mais uma vez. Novas correspondências são sempre possíveis diante da obra de Fernando

¹⁶¹*Todas as imagens do mundo* foi uma exposição realizada por Fernando Lindote na Fundação Hassis em Itaguaçu, Florianópolis, 2010. Imagens do Palácio Salvo no Uruguai, pinturas abstratas, outras figurativas esfumadas com imagem de três coelhos. Raul Antelo escreveu no catálogo da exposição o texto *A escória da história*. (ANTELO In: LINDOTE, 2010).

¹⁶² Escrito por Alberto Camus (Argélia, 1913-1960), O Mito de Sísifo remete ao personagem da mitologia grega que foi condenado a empurrar uma pedra até o topo da montanha que rolava até a base, exigindo um esforço repetido. O autor defende assim o direito ao absurdo e irracional diante das guerras mundiais e o sistema paradoxal da vida em que o racional impera.

Lindote; suas montagens de imagens são passíveis de desconstrução, sugerir algumas singularidades de cada fase ou ordenamento de uma tela, escultura ou instalação ou qualquer outro meio disponível. A imaginação que nos trouxe até aqui, de um lado com base em todas as imagens do artista, e de outro que aproximamos em paralelo, apenas se dispuseram como vontade de distinguir mais uma região possível de informação, sem a pretensão de ser definitiva, mas no sentido de bifurcar, percorrer caminhos imprecisos e deixar a vontade de saber tomar-se pelas imagens.

Afinal, não sabemos se somos hospedeiros ou hospedados na obra do artista. O que é problemático no modo arbitrário de leitura de suas obras, a partir deste trajeto encontrou-se em ocorrências de saberes possíveis. A forma errática de conhecimento e intenção foi de deixar o caminho visual e epistêmico do saber entre essas leituras permeáveis e livres. Assim como é a própria trajetória do artista Fernando Lindote: um fazedor de imagens que as manipula pela aparência, em seu hibridismo, exploração de formas visuais e estéticas. Assim, produz um risco de disparidades com exuberâncias pictóricas que induzem ao múltiplo e montar novamente axiomas de possibilidades. Montagem de tempos anacrônicos, molduras espaciais, sem molduras, com corpos representados, engendrados, gera a cada momento mais uma zona de exploração. Sua dimensão de caráter lacunar permite esses desdobramentos, essa nova rede de relações, esse conhecimento transversal da história da arte, o encobrir e desdobrar.

Entre as volutas de fumaça, dois amigos conversam sobre o mistério do desaparecimento de uma carta, no conto de Edgar Allan Poe, *A carta roubada*. O estranho está em reconhecer o que está além da compreensão do caso. E a simplicidade desorienta os personagens, porque o caso é evidente demais. A operação necessita de sigilo absoluto pela natureza do documento que tem a maior importância para a honra de uma personalidade de elevada posição. “Seus olhos de lince percebem imediatamente a carta, e ele reconhece a letra do sobrescrito, observa a confusão da destinatária e penetra em seu segredo.” (POE, 1981, p.2). De posse da carta, qualquer emprego seu lhe confere o poder: se o ladrão a usar, o poder se dissipa. Baseado na convicção de que os assuntos da corte estão em risco, o delegado começa a relatar os pormenores da busca aos amigos e mostra que nada escapa da sua pesquisa, com absoluta perfeição. Com ajuda de um microscópio, submete cada detalhe para verificar qualquer alteração do lugar investigado. A investigação é inútil na casa do suspeito: por procurar demais, o delegado não raciocina sobre a simplicidade do pensamento do seu oponente. O exagero da aplicação dos princípios da investigação impede-o de encontrar o objeto oculto. Diferentemente dos esconderijos habituais, a carta está diante de todos para evitar que alguém a descubra. A estratégia utilizada foi não tentar escondê-la, colocando-a bem visível. O que estava visível é

que agir com simplicidade é estratégia para embaraçar os adversários e deixar passar despercebidas ao intelecto as considerações demasiadamente palpáveis.

Com a intenção de alcançar o gesto artístico de Fernando Lindote, saímos em busca de traços, interlocuções e influências na sua obra. Assim como no conto de Edgar Allan Poe, o excesso de precaução não permite reconhecer seus movimentos. Tudo está na lógica contrária: é preciso estarmos atentos às evidências que não estão escondidas, mas totalmente alinhavadas em sua evidência. Nesta pesquisa, o gesto corresponde a uma característica única que move o artista em sua prática, mas por ser exclusivamente de Fernando Lindote, o que a caracteriza é seu aspecto plural e a movência de situações. É um traço único que está dentro de uma variedade, essa mobilidade de ser único e muitos ao mesmo tempo. Tudo parece aleatório e sem lógica de sentido, e sua ironia despista os vestígios da construção de sua ficção. O que parece não ser intencional em seus gestos permite reconhecer nele um modo todo seu de fazer. Não se trata de repetir movimentos pictóricos nem conceituais, mas sua operação de transmutar aquilo que absorve. Move-se em imagens basculantes que se transformam a cada instante, impossibilitando uma apreensão. Deixa todas as evidências em obras que abordam sobre um tema, mas esse assunto sempre escapa para comentar sobre outra coisa. Por isso a possibilidade de abordar suas obras nunca se esgota: são sempre imagens em suspensão e movimento.

A imaginação presente em suas obras faz com que essa montagem infinita seja possível, uma montagem de mensagens, de estilos, dúvidas, questões e visibilidades. Suas obras contam com a semelhança com algo já conhecido, estudado, histórico, mas surge em forma de relâmpagos, tamanha a sua rapidez. Um aparelho, uma máquina de relampejar relações e associações de ideias sempre em deslocamentos e transferência de lugares. Poderia tratar-se de uma coleção? Uma montagem de formas Marcel Duchamp, Lygia Clark, Iberê Camargo, Renato Canini e Dadaístas? Suas obras incidem nessa hierarquia sem hierarquia, encontros temporais, sistema de relações onde sempre é possível mais uma dissecação e mais uma leitura. Modo de produzir em que a fragilidade está na disseminação de apostas e ao mesmo tempo são potências de forças. Recurso de ligar mais um fragmento e mais outros detalhes e figuras. Conhecimentos da história da arte, arte da vida, relações com a natureza, maneira de fazer, a herança epistêmica que encontramos em suas obras é sempre a correspondência para mais uma aposta, mais um movimento, mais uma mutação, mais um pensamento. Desordem de remontar novamente um ordenamento do impossível, carregar a pedra de Sísifo mais uma vez montanha acima.

Pairam sobre esta pesquisa algumas movências que o conjunto de imagens do artista levou-nos a considerar. Entre elas, a ideia de que seu processo ou gesto artístico está sempre

numa incompletude, numa falta, e aquilo do que carece é o que o complementa e permite nova lacuna, uma nova porosidade. Mas essa concepção não viria do vazio; ao contrário, a falta estaria no excesso de possibilidades pictóricas e de meios, matérias e invenções. Como se cada pincelada, cada traço, cada camada fosse direcionada para uma complementação que não aspira à saciedade. Essa concepção nunca estaria sozinha, mas no estado de se adicionar, mover, reconhecer-se, fazendo com que suas obras fossem direcionadas por essa oscilação do saber e do não saber em tempos que podem ser de suas referências, tempos do próprio artista, falta de tempo, lugar de confortável fazer. Essa abolição de bordas geraria uma nova série de perguntas sobre como acontece seu processo. Se ocorre nas interrupções e no uso de novos materiais ou nos descarrilamentos e construções de novos meios de fazer.

O que estaria nessa distribuição de desfazimentos seria uma estrutura em que as linhagens construtivas, orgânicas, materialistas, dadaístas perdem-se num novo porvir. Cruzariam em suas obras esses fluxos, caminhos em processos que não são traçados, mas obedeceriam a linhas que se cruzam e se esvaziam. Esse desbordamento seria uma possibilidade de abordar suas direções? Seus trajetos não seriam arrebatados por um lugar específico, mas por estruturas que se arrebatarem de formas espiraladas? Um espaço liso com rugosidades específicas em que sempre mais uma camada é possível. Mais um amarelo, mais uma mancha verde, mais um escorrido rosa, mais uma camada de folha de ouro...

As obras de Fernando Lindote passam por formulações ambíguas que dimensionam o próprio objeto de representação pictórica em subterfúgios possíveis e nem sempre seriam necessários. Entretanto, todas as referências são necessárias. A camada que se oculta nas diferentes formas do artista Fernando Lindote está sempre se dispondo da *não técnica (fatura)*. A interlocução estaria na significação por fenômenos passíveis de percepção por saberes da historiografia da arte e conhecimentos tão diversos quanto possível e o que confronto com a natureza de sua obra. A multiplicidade de parâmetros é o que se transforma diante de uma possibilidade de existência. Tempo e espaço da pintura estariam diabolicamente vinculados ao acaso ou na ambiguidade de compreensão dos recursos visuais. Tudo se trataria de um arquivamento de ensinamentos na mais alta problematização. Suas obras estariam no testemunho de se manifestar a um acesso ao seu conteúdo e ao mesmo tempo dirigindo-se ao inverificável e impossível. Sua natureza fragmentária remete sempre a mais perguntas e a um total de incertezas, permitindo que vários elementos interseccionem a concepção de obra, fazendo com que sua existência e conteúdo se multipliquem incessantemente. Somado a isso, intenções das obras de Joseph Beyus, Lygia Clarck, Hélio Oiticica, todos os artistas do

surrealismo, Marcel Duchamp, Roberto Carlos, Topo Gigio, Zé Carioca, Andy Warhol, Donald Judd e Maria Martins...

Para Freud, ao procurar expor sobre a interpretação dos sonhos, a medida em que não é possível reivindicar a importância prática com semelhança, entende que ela possui um valor como paradigma, da memória que atua no desconhecido mais íntimo. Em sua concepção o pensamento inconsciente vem a tona, em que “cada sonho revela uma formação psíquica dotada de sentido, que pode ser inserida num ponto identificável da atividade psíquica da vigília”. (FREUD, 2019, p.24). No sonho, encontramos uma obscuridade e processos de estranhezas assim como as imagens na obra de Fernando Lindote que se encontram entre a condensação e o desvio. Os sonhos, assim como as obras, retornam de memórias do artista com o propósito de sonhador e também anunciar-lhe o futuro, que é a própria obra realizada, o conteúdo extraordinário em distinções múltiplas, uma posição onírica que possui vertentes antagônicas, enganosas, cuja intenção é desorientar aquele que tenta se aproximar. O aspecto onírico da obra do artista amplia de modo fantástico a predição a um momento vindouro de possível reconhecimento, gerando inconstâncias e conteúdo incompreensível operado pelo inteligível das imagens. Além disso, a impressão deixada por suas referências é o que gera conteúdo latente com algo de estranho proveniente de outra instância, o avesso se mostra em fenômenos oníricos em material acumulado, tentativas de esboçar temas ou artistas, técnicas, meios, camadas, tudo está contido de maneira dispersa e a ocorrência se dá sempre no âmbito do semelhante.

A carta roubada de Fernando Lindote estaria assim sempre visível diante de nós, como no conto de Poe: sempre esteve ali, mas não é possível reconhecê-la. Na exposição *Todas as imagens do mundo*, inclusive seria uma possibilidade de se despertar, mas devido à quantidade de imagens que o artista devora, e nos devolve, é impossível reconhecê-las. Encontramos na sua trajetória uma aparição cuidadosa e meticulosa na imagem, mas ao mesmo tempo ela se repete tantas vezes que se dilacera e não se deixa apreender. A carta roubada do artista está ali bem visível, mas suas operações, gestos e pinceladas encontram-se numa suspensão como estado entre o sono e a vigília. Todos os vínculos que o artista faz com a história da arte remetem à vida ordinária comum e está em veiculação com a camada anterior, dentro de sua própria obra. Assim como no sonho aparece aquilo que vivemos, as experiências da vida e desejos, suas obras concebem a imagem como sonho que contém estados da vigília e é dissuadido por um esquivar-se do pensamento desperto, da experiência que considera o conhecimento movente. Sempre permanece a dúvida se suas referências são de uma lembrança que escapou da memória distorcida, mas elas estavam ali, na evidência do olhar.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia – Palimpsesto selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

ALLEVATO, Sergio. 2009. **Órgãos reprodutivos *Oncidium longipe*, 75 x 55 cm**. 2009. Disponível em: <https://www.sergioallevato.com/serie-rio-de-janeiro>. Acesso em 20, julho, 2021.

ANDRADE, Mario de. **Mario de Andrade e a semana de arte moderna**. São Paulo: Foro Editorial, 2021.

ANDRADE, Mario de. **Macunaíma, o herói sem caráter**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANISH KAPOOR. **Ascension (red), nuvem de fumaça vermelha, dimensões variáveis**. 2007. Museu Guggenheim, New York. 2007. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/essays/reviews/contemplating-the-void-interventions-in-the-guggenheim-museum-new-york-city-usa/5218102.article>. Acesso em: 20, julho, 2021.

ARTAUD, Antonin. **Escritos míticos-políticos**. Rio de Janeiro: Via Verita, 2021.

ARTAUD, Antonin. **Correspondências com Jacques Rivière**. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2020a.

ARTAUD, Antonin. **Os Tarahuramas**. Belo Horizonte, MG: Moinhos. 2020b.

ARTAUD, Antonin. **Para Acabar com o juízo de Deus**. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2020c.

ARTAUD, Antonin. **Textos Surrealistas**. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2020d.

ARTAUD, Antonin. **L'Omblic des Limbes**. França: Pronidova, 2020e.

ANTELO, Raul. A escória da História. In: LINDOTE, Fernando. Todas as imagens do mundo, **Catálogo**. Florianópolis: Editora, 2010.

ANTELO, Raul. Atrás das imagens. In: LINDOTE, Fernando. Desenho/Escultura, **Catálogo**. Florianópolis: Editora, 2005.

BACON, Francis. **Study for Chimpanzee**, óleo e pastel sobre tela, 1152.4 x 117 cm. Coleção The Solomon R. Guggenheim, Foundation Peggy Guggenheim Collection, Veneza, 1957. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/292>. Acesso em: 20, julho, 2021.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Lisboa: Edições 70, 1970.

BAUDELAIRE, In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org). **A pintura – Vol. 9: O desenho e a cor**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BECKMANN, Max. ***Ocean Beach*, óleo sobre tela, 65.5 x 95.5 cm**. 1935. Disponível em: <https://threader.app/thread/1143419033657729024>. Acesso em: 20, julho, 2021.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. São Paulo: Editora 34, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas, v. 1. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEUYS, Joseph. A revolução somos nós, 1972. In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2006.

BIENAL DO MERCOSUL. DUARTE. Paulo Sérgio (Org). **Rosa dos Ventos: posições e direções na arte contemporânea**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

BILL, Max. ***Unlimited and Limited*, óleo sobre tela, 110 x 103 cm**. 1947. Coleção privada. Disponível em: <https://www.swissinfo.ch/ita/geometrie-che-colorano-gli-spazi/5117348>. Acesso em: 20, julho, 2021.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2010.

BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. São Paulo: Globo, 2001.

BOURGEOIS, Louise. ***Avenza***, escultura de látex. The Easton Foundation/VAGA, NY. Fotografia: Mark Setteducati, 1975. Disponível em: <https://www.hauserwirth.com/stories/20887-louise-bourgeois-exhibition-long-museum-shanghai>. Acesso em: 20, julho, 2021.

BOWLING, Frank. Marc Selwin Fine art. ***Sunrisedancing***, acrílica sobre tela 147.3 x 182.9 cm. 2014. Disponível em: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/60984/Frank-Bowling-Sunrisedancing>. Acesso em: 20, julho, 2021.

BROWN, Cecily. ***Lunge***, óleo sobre tela, 121 x 121 cm. 2003. Disponível em: <http://cecilybrown.com/lunge/>. Acesso em: 20, julho, 2021.

CANONGIA, Ligia. **Anos 80, Embate de uma Geração**. Rio de Janeiro: Barléu Edições Ltda, 2010.

CARRINGTON, Leonora. **Self-Portrait (Inn of Dawn Horse)**, 65 x 81.2 cm. 1937. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/492697>. Acesso em: 20, julho, 2021.

CHEREM, Rosangela, MAKOWIECKY, Sandra. (Orgs.) **Artistas Contemporâneas na Teoria e História da Arte**. Florianópolis: AAES, 2016.

CHIRICO, Giorgio de. **The Archaeologists IV (Gli Archeologi IV) from Metamorphosis litografia**, 56.8 x 45.7 cm. 1929. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/61074>. Acesso em: 20, julho, 2021.

CHIRICO, Giorgio de. **The Melancholy of Departure**, óleo sobre tela, 50.5 x 34 cm. Tate Modern. 1916. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/giorgio-de-chirico/the-melancholy-of-departure-1916-1>. Acesso em: 20, julho, 2021.

CHORIS, Louis. **Desenho de natureza de Adelvert de Chamisso**, litografia aquarelada. Paris Imprimerie de Firmin Didot. 1815. Disponível em: <https://fundacaoculturalbadesc.com/iconografia-344/>. Acesso em: 20, julho, 2021.

CLARK, In: FERREIRA, COTRIN, FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de Artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Editora Dantes, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O saber-movimento (o homem que falava com borboletas). In: MICHAUD, Philippe Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura Encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, o Gaio Saber Inquieto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **El Bailaor de Soledades**. Valência: Éditions de Minuit, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La imagen mariposa**. Barcelona: ediciónMudito&Co, 2007.

DOIG, Peter. **Concrete Cabin**, óleo sobre tela 180 x 150 cm. 1991-1992. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/peter-doig/peter-doig-explore-exhibition-room-1/peter-doig-0>. Acesso em: 20, julho, 2021.

DUCHAMP, Marcel. **O Grande vidro (La mariée mise à nu par ses célibataires, même)**, óleo, veniz, folha de chumbo e pó sobre dois painéis de vidro, 272.5 x 175.8 cm. 1915-1923. Coleção Museu de Arte da Filadélfia. Disponível em: <https://www.acervosvirtuais.com.br/layout/museuvirtualdearte/6.php>. Acesso em: 20, julho, 2021.

DUCHAMP. In: CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: O engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

ERNST, Max. **Shell-Flowers**, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. 1929. Disponível em: <https://www.arthipo.com/max-ernst-shell-flowers.html>. Acesso em: 20 jul. 2021.

ERNST, Max. **Blue Forest**, óleo sobre tela. 1925. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/max-ernst/the-blue-forest-1925>. Acesso em: 20 jul. 2021.

ESTÚDIOS DISNEY. **Frames do filme Fantasia**. 1940. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LfZ6pJ5Kaq>. Acesso em: 20 jul. 2021.

EUREKA. E.V.A. 2016. Disponível em: <https://www.eurekaeva.com.br/artigos/o-que-e-placa-de-e-v-a>. Acesso em: 06 jun. 2022.

FARIAS, Agnaldo. Experiência com o corpo. In: LINDOTE, Fernando. **Catálogo**. Florianópolis: Editora Nova Letra, 2008.

FARIAS, Agnaldo. Olho de Mosca. In: LINDOTE, Fernando. **Folder**. Florianópolis: Editora 1999.

FERREIRA, Gloria. **Arte como questão: anos 70**. Catálogo. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

FERREIRA, Gloria; COTRIN, Cecilia (Org). **Clement Greemberg e o debate Crítico**. Rio de Janeiro, Zahar Ed., 2001.

FIDELIS, Gaudêncio. Antinatureza. In: LINDOTE, Fernando. **Catálogo**. Florianópolis: Nova Letra Gráfica e Editora, 2008.

FOSTER, Hall. **O que vem depois da farsa?** São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FOSTER, Hall. **O Retorno do Real: A vanguarda no final do Século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Obras completas Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GOETHE, *In*: LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org). **A pintura -Vol 9: O desenho e a cor**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GOYA, Francisco. **La pouleaveugle**, óleo sobre tela, 269 x 350 cm. Coleção Museu do Prado. 1788. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_gallina_ciega_\(cartón_restaurado\)_por_Francisco_de_Goya.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_gallina_ciega_(cartón_restaurado)_por_Francisco_de_Goya.jpg). Acesso em: 20, julho, 2021.

GUIGNARD, Alberto da Veiga. **Ouro Preto**, óleo sobre tela, 40.1 x 50.1 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 1951. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1884/ouro-preto>. Acesso em: 20, julho, 2021.

GUSTON, Philip. **Zone**, óleo sobre tela, 160.6 x 152.7 cm. 1953-1954. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/philip-guston/zone>. Acesso em: 20, julho, 2021.

GUSTON, Philip. **Monument**, óleo sobre tela, 207.1 x 283.2 cm. Tate Modern. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guston-monument-t05870>. Acesso em: 20, julho, 2021.

HARRIS WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles. **Modernismo em Disputa - A Arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HIRST, Damien. **Treasures from the Wreck of the Unbelievable**. Palazzo Grassi. Foto: Luciana Knabben, 2017.

JOLLES, *In*: WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2018.

JUDD, Donald. **Sem título**, cobre, esmalte e alumínio, 91.6 x 155.5 x 178.2 cm. Coleção Tate Museum. 1972. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t06524>. Acesso em: 20, julho, 2021.

JUDD, Donald. Objetos específicos. *In*: FERREIRA, Gloria; COTRIN, Cecilia. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2006.

KAPOOR, Anish. **Ascension (red), nuvem de fumaça vermelha**, dimensões variáveis. 2007. Museu Guggenheim, New York. 2007. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/essays/reviews/contemplating-the-void-interventions-in-the-guggenheim-museum-new-york-city-usa/5218102.article>. Acesso em: 20, julho, 2021.

KELLEY, Mike. **Acrílica sobre papel**, 102.2 x 81.3 cm. Coleção da Mike Kelley Foundation for the arts. 1989. Disponível em: <https://mikekelleyfoundation.org/artwork/kissing-kidneys?q=>. Acesso em: 20, julho, 2021.

KOONS, Jeff. **Coloring Book**, aço inoxidável espelho polido e revestimento colorido 563.9cm x 334 cm x 23.2cm. Gagosian Gallery. 1997-2005. Disponível em: <https://gagosian.com/exhibitions/2012/jeff-koons/>. Acesso em: 20, julho, 2021.

LINDOTE, Fernando. ***O Guardião do Silêncio***, óleo sobre tela, 130 x 130 cm. Coleção Helena Fretta. Fotografia: Denise Bendiner, 2022.

LINDOTE, Fernando. Detalhe ***O Guardião do Silêncio***, óleo sobre tela, 130 x 130 cm. Coleção Helena Fretta. Fotografia: Denise Bendiner, 2022.

LINDOTE, Fernando. ***Alumbramento***, óleo sobre tela, 120 x 100 cm. Coleção Helena Fretta. Fotografia: Camila de Carvalho Pagliarini, 2022.

LINDOTE, Fernando. ***O descanso da musa***, óleo sobre tela, 130x130 cm. Coleção do artista. Fotografia: Denise Bendiner, 2021.

LINDOTE, Fernando. ***Sem título***, óleo sobre tela, 50 x 50 cm. Coleção do artista. Fotografia: Denise Bendiner, 2021.

LINDOTE, Fernando. ***Sísifo***, óleo sobre tela, 50 x 50 cm. Coleção do artista. Fotografia: Sergio Guerrini, 2021.

LINDOTE, Fernando. ***El butin del pintor***, óleo sobre tela, 160 x 140 cm. Coleção do artista. Fotografia: Sergio Guerrini, 2021.

LINDOTE, Fernando. ***Yara, senhora das águas***, óleo sobre tela, 150 x 140 cm. Coleção do artista. Fotografia: Sergio Guerrini, 2020.

LINDOTE, Fernando. ***Coração de escorpião (Máquina barroca)***, óleo sobre tela, 150 x 140 cm. Coleção do artista. Fotografia: Sergio Guerrini, 2020.

LINDOTE, Fernando. ***Sem título (Flores de Santo Amaro)***, óleo sobre tela, 50 x 50 cm. Coleção Helena Fretta. Fotografia: Camila de Carvalho Pagliarini, 2020.

LINDOTE, Fernando. ***Vista do atelier do artista***. Fotografia: Luciana Knabben, 2020.

LINDOTE, Fernando. ***Perto do fogo***, óleo sobre tela, 140 x 150 cm. Coleção Ian Charles Bird. Fotografia: Guilherme Ternes, 2020.

LINDOTE, Fernando. ***Icamiaba e a escolha de Ajuricaba***, óleo sobre tela, 200 x 200 cm. Coleção particular. Fotografia: Sergio Guerini, 2020.

LINDOTE, Fernando. ***Guardião***, óleo sobre tela, 100 x 100 cm. Coleção particular. Fotografia: Guilherme Ternes, 2019.

LINDOTE, Fernando. ***O guardião***, óleo sobre tela, 100 x 100 cm (diâmetro). Coleção particular. Fotografia: Beto Felício, 2019.

LINDOTE, Fernando. ***O crânio, o macaco e a árvore***, óleo sobre tela, 40 x 50 cm. Coleção Ylmar Corrêa Neto. Fotografia: Denise Bendiner, 2019.

LINDOTE, Fernando. ***Abrigo Acima do rio***, óleo sobre tela, 130x 160 cm. Coleção particular. Fotografia: Camila de Carvalho Pagliarini, 2019.

LINDOTE, Fernando. ***Os 03 poderes***, óleo sobre tela, 100 x 100 cm. Coleção do artista. Fotografia: Guilherme Ternes, 2019.

LINDOTE, Fernando. **Foto de pintura** no atelier do artista. Fotografia: Luciana Knabben, 2019.

LINDOTE, Fernando. **Foto de pintura** no atelier do artista. Fotografia: Luciana Knabben, 2019.

LINDOTE, Fernando. **Topo Gigio** (da coleção) no atelier do artista. Fotografia: Luciana Knabben, 2019.

LINDOTE, Fernando. ***do que é impossível conter (depoisantes)***, óleo sobre tela, 300 x 200 cm. Coleção particular. Fotografia: Guilherme Ternes, 2018.

LINDOTE, Fernando. ***Guardião da luz***, óleo sobre tela, 100 x 100 cm. Coleção Marcia e Luiz Chrysostomo. Fotografia: Ricardo Miyada, 2018.

LINDOTE, Fernando. ***O guardião da fala***, óleo sobre tela, 160 x 140 cm. Coleção Paulo Santi. Fotografia: Guilherme Ternes, 2018.

LINDOTE, Fernando. ***Pai porco***, óleo sobre tela, 140 x 100 cm. Coleção do artista. Fotografia: Sergio Guerrini, 2018.

LINDOTE, Fernando. ***A Imperatriz Antropófaga***, óleo sobre tela, 150 x 140 cm. Coleção Jeanine e Marcelo Collaço Paulo. Fotografia: Isaías Martins, 2017.

LINDOTE, Fernando. ***O descanso de Macunaíma sob o monte Roraima***, óleo sobre tela, 20 x 20 cm. Coleção do artista. Fotografia: Guilherme Ternes, 2017.

LINDOTE, Fernando. ***La aparición del cráneo de Francisco José de Goya y Lucientes en la fuente del rio Nhamundá***, óleo sobre tela, 180 cm x 160 cm. Coleção particular. Fotografia: Isaías Martins, 2017.

LINDOTE, Fernando. ***O canto da noite (depoisantes de Maria)***, óleo sobre tela, 130 x 120 cm. Coleção Nádia Ravanello Pasa e Paulo Sartori, Antônio Prado. Fotografia: Guilherme Ternes, 2017.

LINDOTE, Fernando. Detalhe de ***La aparición del cráneo de Francisco José de Goya y Lucientes en la fuente del rio Nhamundá***, óleo sobre tela, 180 cm x 160 cm. Coleção particular. Fotografia: Isaías Martins, 2017.

LINDOTE, Fernando. ***Não te esqueças que eu também venho dos trópicos (as 3 ninfas)***, óleo sobre tela, 170 x 150 cm. Coleção particular. Fotografia: Isaías Martins, 2017.

LINDOTE, Fernando. ***Perto do silêncio***, óleo sobre tela, 110 x 120 cm. Coleção particular. Fotografia: Camila de Carvalho Pagliarini, 2017.

LINDOTE, Fernando. ***Uma banana pelo infinito***, óleo e resina sobre tela, 80 x 90 x 30 cm. Coleção do artista. Fotografia: Isaías Martins, 2017.

LINDOTE, Fernando. **Arte Contemporânea**. 6º Prêmio Marcantonio Vilaça - Fernando Lindote - artista vencedor. Vídeo. 26 de out. de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7XIiz8ucueg>. Acesso em: 20, julho, 2021.

LINDOTE, Fernando. **Guardião da luz**, óleo sobre tela, 160 x 160 cm. Coleção Particular. Fotografia: Guilherme Ternes, 2016.

LINDOTE, Fernando. **Lusus Naturae**, óleo sobre tela, 200 x 170 cm. Fotografia: Sidney Kair, 2016.

LINDOTE, Fernando. **Vieram então muitas aves saudar**, óleo sobre tela, 400 x 200 cm (cada tela 200 x 200 cm). Acervo Itaú Cultural, São Paulo. Foto: Thales Leite, 2015.

LINDOTE, Fernando. **Água do Céu**, óleo sobre madeira, 105 x 61 x 69 cm. Coleção do acervo Museu de Arte do Rio. Fotografia: Thales Leite, 2015.

LINDOTE, Fernando. **Bicos**, bronze fundido, dimensões variáveis. Coleção do artista. Fotografia: Estúdio 44, 2015.

LINDOTE, Fernando. **Macunaima: o Primeiro Imperador**, óleo sobre tela, 150 x 160 cm. Coleção do artista. Fotografia: Guilherme Ternes, 2015.

LINDOTE, Fernando. **Hy-Brasil - Hepatoscopia I**, óleo sobre tela, 200 x 150 cm. Coleção do artista. Fotografia: Sergio Guerrini, 2015.

LINDOTE, Fernando. **Hy-Brasil- Hepatoscopia II**, óleo sobre tela, 180 x 160 cm. Coleção Gabriel Souza. Fotografia: Sidney Kair, 2015.

LINDOTE, Fernando. **Guardião da fala II**, óleo sobre tela, 160 x 140 cm. Acervo Museu de Arte do Rio. Fotografia: Thales Leite, 2015.

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

LINDOTE, Fernando. **Aquarelas do Brasil**, aquarela sobre papel, 187 x 137 cm (29.7 x 21 cm cada). Coleção do artista. Fotografia: Sergio Guerrini, 2015.

LINDOTE, Fernando. **Prêmio Pipa**, 2015. Vídeo. In: PIPA – A Janela para a Arte CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA. “Fernando Lindote: Trair Macunaíma e Avacalhar o Papagaio”, tem Curadoria de Paulo Herkenhoff. 2015. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2015/12/mostra-de-fernando-lindote-reune-obras-do-acervo-e-de-autoria-do-artista/>. Acesso em: 20, julho, 2021.

LINDOTE, Fernando. **Entorno**. Museu Victor Meirelles, 2015. Disponível em: <https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/exposicoes/temporarias/arquivo/2015-2/entorno-fernando-lindote/>. Acesso em: 20, julho, 2021.

LINDOTE, Fernando. **Sem título**, óleo sobre tela, 90 x 90 cm. Coleção Ylmar Côrrea Neto. Fotografia: Sidney Kair, 2014.

LINDOTE, Fernando. *Tú tan joven, yo tan viejo, le dijo el monte al conejo*, óleo sobre tela, 20 x 20 cm. Coleção do artista. Fotografia: Sidney Kair, 2014.

LINDOTE, Fernando. *A flor do dia Vasto*, óleo sobre tela, 100 x 100 cm. Coleção Jeanine e Marcelo Collaço Paulo. Fotografia: Sidney Kair, 2014.

LINDOTE, Fernando. *Guardião da fala*, óleo sobre tela, 100 x 100 cm. Coleção Particular. Fotografia: Sidney Kair, 2014.

LINDOTE, Fernando. Vista da exposição *DCI - Dispositivo de Circulação de Imagem*. Galeria Flávio de Carvalho, FUNARTE, São Paulo. Fotografia: Wagner Lungov, 2014.

LINDOTE, Fernando. In: INTERARTIVE. **Entrevista** com o artista plástico Fernando Lindote, Edmilson Vasconcelos e Edson Burg. 2014. Disponível em: <https://interartive.org/2014/04/entrevista-fernando-lindote>. Acesso em: 10 mai. 2022.

LINDOTE, Fernando. *Autorretrato com máscara de porco*, óleo sobre tela, 140 x 100cm. Coleção do artista. Fotografia: Sidney Kair, 2014-2016.

LINDOTE, Fernando. *Coelho Pedra*, óleo sobre tela, 140 x 80cm. Obra perdida. Fotografia: Estúdio 44, 2013.

LINDOTE, Fernando. *Macaco Branco*, óleo sobre tela, 200 x 150 cm. Coleção Particular. Fotografia: Sidney Kair, 2013-2014.

LINDOTE, Fernando. (a) *1971 – a cisão da superfície*, gibi de 12 páginas, offset sobre papel jornal 50g/m2. 2012.

(b). *Três Papagaios*, gibi de 12 páginas, impressão offset em papel superbond 75 g/m2, em quatro versões de cores diferentes. Fotografia: Denise Bendiner, 2013.

LINDOTE, Fernando. *O Astronauta*, desenho de folha de ouro sobre papel, 100 x 70 cm. Coleção Museu de Arte de Santa Catarina. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2010. Fotografia: Karina Zen, 2012.

LINDOTE, Fernando. *O Astronauta*, óleo sobre tela, 180 x 150 cm. Coleção Museu de Arte de Santa Catarina. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte, 2010. Fotografia: Karina Zen, 2012.

LINDOTE, Fernando. *Goiânia*, óleo sobre tela, 130 x 170 cm. Coleção do artista. Fotografia: Karina Zen, 2012.

LINDOTE, Fernando. *Segunda ninfa*, óleo sobre tela, 180 x 150 cm. Coleção Helena Fretta. Fotografia: Karina Zen, 2012.

LINDOTE, Fernando. Na Exposição *1971- A Cisão da superfície*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

LINDOTE, Fernando. Exposição *O Astronauta*. Coleção Museu de Arte de Santa Catarina. Fotografia: Karina Zen, 2012.

LINDOTE, Fernando. *A Ninfa e o Palácio*, acrílica sobre tela, 170 x 130 cm. Coleção Museu de Arte de Joinville (SC). Fotografia: Karina Zen, 2011.

LINDOTE, Fernando. *Sem título (Cosmorelief)*, acrílica sobre tela, 140 x 90 cm. Coleção Yilmar Corrêa Neto. Fotografia: Karina Zen, 2010.

LINDOTE, Fernando. *Cosmorelief*, cimento, esculturas em fibra de vidro, projeção de vídeo e tinta acrílica, 700 x 700 cm. 29ª Bienal de São Paulo. Fotografia: Karina Zen, 2010.

LINDOTE, Fernando. *Cosmorelief*, cimento, esculturas em fibra de vidro, projeção de vídeo e tinta acrílica, 700 x 700 cm. 29ª Bienal de São Paulo. Fotografia: Karina Zen, 2010.

LINDOTE, Fernando. *Sem título (Cosmorelief)*, grafite sobre papel, 100 x 70 cm. Coleção do artista. Fotografia: Karina Zen, 2010.

LINDOTE, Fernando. *Sem título*, acrílica sobre tela, 100 x 100 cm. Coleção do artista. Fotografia: Karina Zen, 2010.

LINDOTE, Fernando. *Sem título (Cosmorelief)*, grafite sobre papel, 100 x 70cm. Coleção do artista. Fotografia: Karina Zen, 2010.

LINDOTE, Fernando. *Cosmorelief*, cimento, esculturas em fibra de vidro, projeção de vídeo e tinta acrílica, 700 x 700 cm. 29ª Bienal de São Paulo. Fotografia: Karina Zen, 2010.

LINDOTE, Fernando. *A virgem (Cosmorelief)*, óleo sobre tela, 170 cm x 140 cm. Coleção do artista. Fotografia: Karina Zen, 2010.

LINDOTE, Fernando. Exposição *Todas as Imagens do Mundo*, Fundação Cultural Hassis, 2010.

LINDOTE, Fernando. *Cinemáquina*, impressão fotográfica, 45 x 45 cm. Clube de colecionadores de gravura do MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fotografia: Karina Zen, 2009.

LINDOTE, Fernando. *O Astronauta*, desenho grafite sobre papel, 100 x 70 cm. Coleção Museu de Arte de Santa Catarina. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte, 2010. Fotografia: Karina Zen, 2009-2012.

LINDOTE, Fernando. *O Astronauta*, acrílica sobre tela 100 x 100 cm. Coleção Museu de Arte de Santa Catarina. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2010. Fotografia: Karina Zen, 2009-2012.

LINDOTE, Fernando. Vista da exposição *Espelho Feio*, intervenção em mobiliário, chumbo e vidro. Fotografia: Fabiana Wielewicksi, 2008.

LINDOTE, Fernando. Vista da exposição *3D3M*, fita isolante, dimensões variáveis. Centro Universitário Maria Antonia. Fotografia: Denise Bendiner, 2008.

LINDOTE, Fernando. **O Astronauta**, acrílica sobre tela 120 x 180 cm. Coleção Museu de Arte de Santa Catarina. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2010. Fotografia: Karina Zen, 2008-2012.

LINDOTE, Fernando. **Dito Isso**, vídeo. Coleção do artista. 2007.

LINDOTE, Fernando. Detalhe de **Máquina Seca**, escultura em E.V.A. mordido, barbotina e saliva sobre parede, fita isolante e vídeo performance, dimensões variáveis. Instalação na exposição *Futuro do Presente*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo. Fotografia: Fabiana Wielewicki, 2007.

LINDOTE, Fernando. **Máquina Seca**, escultura em E.V.A. mordido, barbotina e saliva sobre parede, fita isolante e vídeo performance, dimensões variáveis. Instalação na exposição *Futuro do Presente*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo. Fotografia: Fabiana Wielewicki, 2007.

LINDOTE, Fernando. **Máquina Seca**, escultura em E.V.A. mordido, barbotina e saliva sobre parede, fita isolante e vídeo performance, dimensões variáveis. Instalação na exposição *Futuro do Presente*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo. Fotografia: Fabiana Wielewicki, 2007.

LINDOTE, Fernando. **Sem título (Desenhos Antelo/DA22)**, óleo sobre tela, 100 x 100 cm. Acervo MAC, USP. Fotografia: Karina Zen, 2007.

LINDOTE, Fernando. **Pretexto**. Catálogo. Florianópolis: Editora, 2007.

LINDOTE, Fernando. **Sem título (máquina seca)**, saliva e argila modelada sobre papel, 45 x 50 cm. Coleção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2012. Fotografia: Fabiana Wielewicki, 2006. Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/2015/12/CatalogoMargsCompleto.pdf>. Acesso em: 20, julho, 2021.

LINDOTE, Fernando. **Acesso pela máquina**, têmpera de barbotina sobre tela, 160 x 185 cm. Coleção particular. Fotografia: Denise Bendiner, 2006.

LINDOTE, Fernando. **Transamazônico(s)**, alumínio e bronze fundidos, dimensões variáveis. 5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre. Fotografia: Fábio Del Re, 2005.

LINDOTE, Fernando. **Sem título (Desenhos Antelo/DA06)**, barbotina, fita adesiva e E.V.A. sobre papel, 49,8 x 70,6cm. Acervo MAC, USP. Fotografia: Karina Zen, 2005.

LINDOTE, Fernando. Vista da exposição **Mangue Real**, E.V.A. mordido, lixado e cortado, barro amassado e alumínio fundido, dimensões variáveis. Galeria Nara Roesler, São Paulo. Fotografia: Manoel Veiga, 2004.

LINDOTE, Fernando. **Trampeto**, E. V. A. mordido, dimensões variáveis. Coleção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Aquisição através do recurso do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – Minc/Funarte 2012. Fotografia: Karina Zen, 2002.

LINDOTE, Fernando. **Implumes**. Catálogo. Florianópolis: Editora, 2001.

LINDOTE, Fernando. Folder *Máquina Pedagógica*. Projeto Outro Porco Empalhado, bolsa Fundação Vitae). Fotografia: Heloisa Espada, 2000.

LINDOTE, Fernando. *Sem título*, caneta permanente sobre tecido, 71 x 71 cm. Coleção do artista. Fotografia: Karina Zen, 2000.

LINDOTE, Fernando. *A floresta perfeita*, acrílica sobre tela, 200 x 150 cm. Obra perdida. Fotografia: Fernando Lindote, 2000.

LINDOTE, Fernando. *Homens Evoluem*, nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm (cada). Coleção do artista. Fotografia: Karina Zen, 2000.

LINDOTE, Fernando. *Máquina pedagógica*, fotografia, dimensões variáveis. Atriz Jaqueline Valdívia. (Projeto Outro Porco Empalhado, bolsa Fundação Vitae). Fotografia: Heloisa Espada, 2000.

LINDOTE, Fernando. *Máquina pedagógica*, instalação e performance, dimensões variáveis. Vista da instalação. Fundação Cultural Jorge Zanatta, Criciúma, SC. (Projeto Outro Porco Empalhado, bolsa Fundação Vitae). Fotografia: Fernando Lindote, 2000.

LINDOTE, Fernando. *Máquina pedagógica*, fotografia, dimensões variáveis. Atriz Jaqueline Valdívia. (Projeto Outro Porco Empalhado, bolsa Fundação Vitae). Fotografia: Heloisa Espada, 2000.

LINDOTE, Fernando. *Máquina pedagógica*, fotografia, dimensões variáveis. Atriz Jaqueline Valdívia. (Projeto Outro Porco Empalhado, bolsa Fundação Vitae). Fotografia: Heloisa Espada, 2000.

LINDOTE, Fernando. *Sem título (Teatro privado)*, acrílica sobre tela, 50 x 50 cm. Fonte: LINDOTE, Fernando. Acervo Museu de Arte do Rio. Foto: Thales Leite, 1999.

LINDOTE, Fernando. Exposição *Olho de Mosca*. Museu de Arte de Santa Catarina, 1999.

LINDOTE, Fernando. *Sem título (EDAX)*, registros performance, dimensões variáveis. Fotografia: Fernando Lindote, 1996.

LINDOTE, Fernando. *Sem título*, lambida sobre parede, dimensões variáveis. Fotografia: Cristiano Prim, 1996.

LINDOTE, Fernando. *Captura*. Detalhe da intervenção no Jornal *Ô Catarina!*, edição de outubro de 1994, n. 11. Fotografia: Marcio Martins, 1994.

LINDOTE, Fernando. *Jardim abandonado n.2*, acrílica sobre estrutura estofada, obra destruída. Fotografia: Fernando Lindote, 1992.

LINDOTE, Fernando. *O retorno de Adão*, acrílica e estrutura almofadada (pano, cartão, espuma), 30 x 15 x 160 cm. Acervo Museu de Arte de Santa Catarina. 1992.

LINDOTE, Fernando. *Sem título (Bota)*, acrílica sobre tela, 150 x 140 cm. Coleção particular. Fotografia: Paulo Whitaker, 1986.

MAGRITTE, René. *Threatening Weather*, óleo sobre tela, 54 x 73 cm. 1929. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/threatening-weather-1929>. Acesso em: 20, julho, 2021.

MAIOLINO, Anna Maria. *Aqui & lá*, cerâmica, dimensões variáveis. 13ª Documenta de Kassel, 2012.

MAIOLINO, Anna Maria. *Glu, Glu, Glu*, acrílica sobre tecido estofado e madeira, 110.5 x 59 cm. Acervo Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM- RJ, 1966.

MANZONI, In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília. *Escritos de Artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

MARTINS, Marta. *Maquinarias & auréolas & psicomorfozes & outros bichos = Os desenhos/Fernando em fita Lindote/isolante*. In: LINDOTE, Fernando. *Catálogo*. Florianópolis: Nova Letra Gráfica e Editora, 2008.

MATISSE, Henri. *Lemons and Mimosa*, 1944, óleo sobre tela, 54 x 65 cm. Detroit Institute of the Arts, USA. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/lemons-and-mimosa-1944>. Acesso em: 20, julho, 2021.

MATTOS, Tarcílio (Editor). *Construtores das Artes Visuais*. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007.

MESQUITA, Ivo. *Desenhos Antelo, jogos de amor e apropriações*. In: LINDOTE, Fernando. *Desenhos Antelo / Fernando Lindote, Catálogo*. Florianópolis: Nova Letra Gráfica e Editora, 2008.

MCCARTHY, Paul. Capa do ND Zine issu 3, performance art. In: HALTAPES. *McCarthy*, 1984. Disponível em: <http://www.haltapes.com/nd-3.html>. Acesso em: 20, julho, 2021.

MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MORANDI, Giorgio. *Natureza Morta*. 1953. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/giorgio-morandi/natura-morta-1953>. Acesso em: 20, julho, 2021.

MUECKE, D.C. *Ironia e irônico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MURAKAMI, Takashi. KaiKai Kiki News. Coleção Gagosian Gallery, 2001. Disponível em: <https://www.itsliquid.com/featured-artist-takashi-murakami.html>. Acesso em: 20, julho, 2021.

NANCY, Jean Luc. In: ALLOA, Emmanuel (Org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

NEVES FILHO, João Otávio. Exposição *Resumo 85*. In: LINDOTE, Fernando. *Folder*. Museu de Arte de Santa Catarina, 1985.

NEVES FILHO, João Otávio. *Xamã Ancestral*. Jornal Diário Catarinense, 17 de novembro de 2007.

NIETZSCHE, Frederico. **Como falava Zaratustra**. Lisboa: Guimarães & C.ª Editores, 1913.

OITICICA, Helio. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de Artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

PAPE, Lygia. **Amazonino**. Vermelho e preto, ferro e tinta automotiva, 100 cm x 100 cm. 1990. Disponível em: <http://galeria22.com/httpwww-touchhofclass-com-brindex-php20180912lygia-pape-em-primeira-individual-na-hauser-wirth/>. Acesso em: 20, julho, 2021.

PEDROSA, In: OITICICA, Helio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 1986.

PETRUSCHANSKY, Hugo. In: FILIPOVIC, Elena (org.). **Marcel Duchamp**: uma obra que não é uma “obra de arte”. Buenos Aires: Fund. Proa; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP, 2008.

PICABIA, Francis. **Âne**. 1917. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Francis_Picabia,_Âne,_391,_July_1917.jpg. Acesso em: 20, julho, 2021.

POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. Victor Civita, 1981. Disponível em: edisciplinas.usp.br. Acesso em: 20, julho, 2021.

POLLOCK, Jackson. **N. 5**, óleo e pastel sobre tela, 1152.4 x 117 cm. Coleção The Solomon R. Guggenheim, Foundation Peggy Guggenheim Collection, Veneza, 1948. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/292>. Acesso em: 20, julho, 2021.

PRADE, Péricles. In: LINDOTE, Fernando. **Espelho Feio, Catálogo**. Florianópolis: Editora, 2009.

REDON, Odilon. **Buddha**, 1904, têmpera sobre tela, 159.8 cm x 121.1 cm. Credits: Van Gogh Museum, Amsterdam (State of the Netherlands). Disponível em: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0465N1996>. Acesso em: 20, julho, 2021.

REMBRANDT, Van Rijn. **Two African Men**, óleo sobre tela, 77.8 x 64.4 cm. 1661. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_157.jpg. Acesso em: 20, julho, 2021.

REMBRANDT Van Rijn. **Self-Portrait**, óleo sobre tela, 133.7 x 103.8 cm. Coleção The FrickCollection. 1658. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_\(Frick,_Rembrandt\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_(Frick,_Rembrandt)). Acesso em: 20, julho, 2021.

RICHTER, Gerhard. **Jet fighter, oleo sobre tela, 130 x 200 cm**. 1963. Disponível em: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/aeroplanes-19/jet-fighter-5479>. Acesso em: 20, julho, 2021.

RIVIÈRE, In: ARTAUD, Antonin. **Correspondências com Jacques Rivière**. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2020 a.

ROTHENBERG, Susan. **CabinFever**, acrílica e têmpera sobre tela, 170 x 214.6 cm. 1976. Disponível em: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/susan_rothenberg_2.htm. Acesso em: 20, julho, 2021.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

STELLA, In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de Artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

TANGUY, Yves. **Azure Day**, óleo sobre tela, 63.0 x 81.2 cm. 1937. Disponível em: <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=T07080>. Acesso em: 20, julho, 2021.

VELÁZQUEZ, Diego. **Self Portrait**, óleo e pastel sobre tela, 104 x 83 cm. Coleção. 1645. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Diego_Velázquez_-_Self-Portrait_-_WGA24433.jpg. Acesso em: 20, julho, 2021.

VILA-MATAS, Enrique. **Mac e seu contratempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2018.

WHITE, Hayden. **Meta-história: A imaginação Histórica do Século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BORTOLIN, Nancy Therezinha (Org). **Biografia de um Museu**. Florianópolis: FCC, 2002.

CAVALCANTE, Lauro (Org). **Oito Décadas de Abstração informal**. Catálogo. Rio de Janeiro: Casa Roberto Marinho, 2018.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Oito Décadas de Abstração informal nas coleções do Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Instituto Casa Roberto Marinho**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018.

APÊNDICES

APÊNDICE A



Figura A1. Texto Harry Laus, 1991.

Figura A2. Topo Gigio (da coleção) no atelier do artista, 2019.



Figura A3. Fernando Lindote, *Sem título*, lambida sobre parede, dimensões variáveis. Fotografia: Cristiano Prim, 1996. Figura A4. Fernando Lindote, *Jardim abandonado n.2*, acrílica sobre estrutura estofada, obra destruída. Fotografia: Fernando Lindote, 1992.



Figura A5. Fernando Lindote, *O retorno de Adão*, acrílica e estrutura almofadada (pano, cartão, espuma), 30 x 15 x 160 cm. Acervo Museu de Arte de Santa Catarina. 1992.

Figura A5a. Fernando Lindote, *O retorno de Adão*, acrílica e estrutura almofadada (pano, cartão, espuma), 30 x 15 x 160 cm, 1992. Fonte: Biografia de um Museu. MASC, catálogo.

Figura A5b. Fernando Lindote, *O retorno de Adão*, acrílica e estrutura almofadada (pano, cartão, espuma), 30 x 15 x 160 cm, 1992. Foto: Luciana Knabben, 2019.

Figura 111. *Não te esqueças que eu também venho dos trópicos (as 3 ninfas)*, óleo sobre tela, 170 cm x 150 cm. Coleção particular. Fotografia: Isaias Martins, 2017.

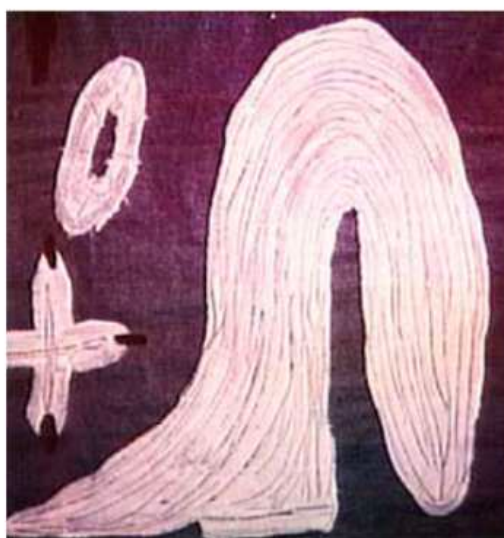
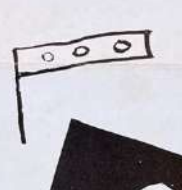


Figura A6. Fernando Lindote, *Sem título (Bota)*, acrílica sobre tela, 150 x 140 cm. Coleção particular. Fotografia: Paulo Whitaker, 1986.

Figura A6b. Fernando Lindote. *Icamiaba e a escolha de Ajuricaba*, óleo sobre tela, 200 x 200 cm. Coleção particular. Fotografia: Sergio Guerini, 2020.

LINDOTE



O primeiro encontro que teve com a pintura de Fernando Lindote (cerca de um ano atrás) revelou-me um artista preocupado com uma visão mais complexa e mais profunda da realidade e com a vontade de representar não a aparência mas o que está por trás dela.

Essas características aproximam sua arte de construtivismo, termo aquele despojado em caráter técnico e um certo clima acadêmico, desde as aulas ministradas em sua cidade, a partir de 1969, expressas pela utilização da linha e em soluções formais de ordenação e ritmo geométrico.

Essa fase de Lindote foi marcada pela pesquisa de formas, grades, cores, linhas e outros efeitos visuais, bastante característicos da postura construtivista que carrega no final desse período de sua arte.

O primeiro uso que ele fez desse vocabulário foi o "ACAP, onde foram premiados, faziam uma síntese construtivista, de caráter requadrado, assemelhando-se às placas de trânsito, que ele aproveitou para fazer um painel que foi premiado com o acúmulo de uma forma geométrica, quadrada, representada num despojado total, quase Zen, nestes espaços Lindote usou uma estética mais vazia com uso moderado de linhas e elementos, espaciais, apoiados numa textura discreta que trouxe o perfil do próprio rosto ao fundo.

Mais tarde, recentemente despenhou-se a obra de três balões em que Lindote participava do "RESUMO 80".

Uma grande mudança tinha ocorrido em seus olhos. Tinha marcado uma conexão com suas pesquisas anteriores, o que vir a agirá em sua obra, tornando

distintiva substituindo uma visão do mundo que antes lhe parecia agnética e mesmo um tanto mágica.

Não só.

Na sua nova fase Lindote põe em seu trabalho a busca (seja o tipo pulsante que passou por sua pintura a um sentido dessa busca?)

Partindo para a criação de um mundo novo de forma e espaço com sua própria lógica espacial, mesmo agora sua composição transcende o dualismo que nos envolvia com sua explosão de formas e cores.

O esquema de cores antes de tons pastéis cedeu lugar a um cromatismo delirante, cores gritantes e salientes, para eliminar as nuances, exprimindo a criação de um universo repleto de movimento e vida. Formas inusitadas construídas com pontilhados soltos conferem um caráter gestual à esta pintura possuidora de grande amplitude e vigor. Mesmo representando as personagens de seu gênero, um mundo tão catártico quanto a arte de Lindote, não perde uma certa suavidade e um certo humor, talvez característicos permanentes de uma obra como a sua que não demonstra interesse agressivo em destruir. Apoiando diretamente para os sentidos de uma maneira que poderia ser descrita como mais visceral que intelectual esta pintura de alto nível sempre consegue esconder sua complexidade sob uma aparente simplicidade.

Em suas pesquisas de acumulação dos traços a grandiosidade plástica, que quando desparou com o empicamento a confundir com sua facilidade.

A pintura de Lindote apresenta

mente espontânea e rápida sobre a superfície um alto nível de elaboração formal e poética, aliado a uma profunda preocupação estética.

Desde a preparação do suporte, (papel ou lona) com o uso de uma própria preparação da tinta, Lindote artista demonstra uma profunda preocupação com a forma, com a qualidade plástica da superfície e com a exploração correta das possibilidades expressivas de cada material utilizado.

A busca pela exclusividade de Lindote e o resultado desta luta de afilar e destituir o "colorido" da pintura ou seja a manipulação desses materiais com que se experimenta.

Ele viveu também uma constante preocupação com a construção do espaço e com a síntese da linguagem. Sem perder a exatidão a um estilo determinado Lindote consegue mesmo daí fazer uma diagnose antropológica dos diversos conteúdos da arte contemporânea utilizando cada tudo o que tem à mão para a elaboração de sua própria linguagem.

A maneira como Lindote investiga as possibilidades da linha, do valor e da cor, a modo como a busca sempre um outro detalhe a cada elemento um elemento a cada vez tem sempre se medido a Paul Klee, também as grandezas, aliadas de uma expressão própria a transmutar, a alusão aos tridentes, referências a cores primárias a transmutar em quadrados, desenhos, anáforas, imagens de logotipo, anáforas de TV e tudo isso com a proliferação dos pontos que logo, anáfora, ambiente visual urbano, são característicos de uma obra de elevada contemporaneidade. Seu emprego todos esses elementos sem abandonar sua essencial propagação.

A busca desta identificação com o ambiente e a fidelidade à expressão individual situam o trabalho de Lindote ao lado de outros artistas jovens contemporâneos.

Interpretado da arte com a vida, sua característica irreverência e a liberdade sempre presente na busca de Lindote através de sua performance, da construção de objetos tridimensionais que são tanto feitos para a frente do espectador, independentemente de sua intenção, sem se situar em suas tendências suas próprias de suportar menos convencionais, bem como se participa de um modo de questionar.

Um trabalho de Allan Kaprow me parece definir bem esta não de ser comprometido a que me refiro ao não "joventude" da obra, não tem mais necessidade de dizer "Eu sou um jovem".

E simplesmente "um artista".

Toda a vida abre-se para ele. As pessoas ficam encantadas, os honrados, os críticos ficam confusos ou divertidos.

Joãã - Santo Antônio de Lisboa
Abril de 1985

Fernando Lindote nasceu em 20.11.60, em São Antão do Livramento - RS.

Cresceu em Porto Alegre, onde frequentou cursos de desenho e desenho animado, além de participar carteris na imprensa local. Aos dezete anos volta a residir em Livra-

mento onde estuda pintura. Em 1983 passa a residir em Florianópolis.

Exposições:

1977 - Coletiva - "Por uma Grande Arte" - Galeria Eucalipto - Porto Alegre - RS.

1980 - Curso de Pintura na Escola de Artes da ASPES - Prof. Oscar Santos e L. Alberto Platone.

1981 - Individual - Galeria Porão - RS.

1981 - Coletivas "Bazar do Tênis" e "Tem uma Brecha" - Prefeitura Municipal de Livramento - RS.

1982 - Coletiva Recrear - RS.

1982 - Coletiva "O MILEU" - Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul - Porto Alegre.

1983 - Individual de Cartum - Rio de Janeiro - RJ.

1983 - JASA, MARGIS, Porto Alegre - RS.

1983 - Individual na Centro de Criação - Florianópolis - SC.

1984 - JASA, Curitiba - PR.

1984 - Primeiro Secretário de Cultura, Esporo e Turismo - Desenhos.

1984 - Individual na Mis Stolo - Galeria - Florianópolis - SC.

1984 - Coletiva Arte Contemporânea - FAAP, São Paulo, SP.

1985 - Coletiva Resumo 80 - ACAP - Florianópolis - SC.

1985 - Arte na Rua (out-door) - Florianópolis - SC.

De 2 a 28 de Maio no MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA

CENTRO INTEGRADO DE CULTURA - Av. Gov. Itiréu Bornhausen, 5.000 - Agronômica

Figura A8. Exposição **Resumo 85**, texto Janga (João Otávio Neves Filho) sobre Fernando Lindote. Museu de Arte de Santa Catarina. 1985.

Cultura

DIÁRIO CATARINENSE

O teatro negro de Abdias do Nascimento

Páginas 2 e 3

SÁBADO, 17 DE NOVEMBRO DE 2007 - Nº 249



Xamã ancestral

Sem fazer concessões ao fácil, Lindote permite-nos participar, com sua obra, da essência de seus próprios questionamentos

POR JOÃO OTÁVIO NEVES FILHO *

M

áquina Seca, de Fernando Lindote, apresentada recentemente na Galeria Municipal Pedro Paulo Vecchietti, é uma proposta que consiste numa parede totalmente recoberta com barro misturado à saliva do artista. Com essa singular barbutina, o autor imprimiu, através de uma ação corporal, vestígios de sua gestualidade, que, intercalados a pequenos retângulos negros, constitui o grande corpo da máquina, delimitada lateralmente por grafismos sugerindo manivelas, alavancas, tubos. Nesse radical processo de reduzir sua forma de expressão a seus recursos mais básicos, o artista remonta aos primeiros sinais deixados pelo homem nas paredes das cavernas. No caso, o formato das mãos era impresso através de tinta obtida por gordura pigmentada por barro. Mas Lindote, artista contemporâneo por excelência, nada tem de primitivo em seus procedimentos nem em suas propostas. O que ele busca, na verdade, é despertar-nos para a importância daquilo que é primordial em nossa condição humana. Nessa medida, poderíamos afirmar que, de certa forma, suas intenções aproximam-se das de Joseph Beuys.

Imprimindo seus gestos na parede da galeria-caverna, o artista contemporâneo busca, da mesma forma que nossos ancestrais mais remotos, assinalar sua passagem pelo tempo, buscando atribuir significados para as coisas através da ordenação do caos envolvente. Interferindo corporalmente sobre materiais inertes, Lindote, hoje considerado nacionalmente como um dos artistas mais significativos da atualidade; tem incluído entre seus procedimentos atos como morder materiais, lambear superfícies utilizando a língua como pincel, tocar, cuspir, amassar, esfregar a terra, o barro, o pó. São ações



O artista plástico Fernando Lindote, depois de cinco anos sem exibir seus trabalhos em Florianópolis, expõe a sua *Máquina Seca* até o dia 16 de dezembro

resultantes da reflexão sobre atos instintivos, cujo teor escatológico põe a nu certos aspectos incômodos da condição animal que nossa sofisticada cultura tecnológica teima em esquecer.

A arte surge sempre dos conflitos básicos da existência. Já se disse que a verdadeira arte não é aquela feita para agradar, mas sim para agredir. A explicação é simples: o mundo adocicado proposto pela estética kitsch deixa o público anestesiado e o que menos pretende é despertar reflexões ou questionamentos. Equívocos como estes têm levado muita gente boa a encarar a cultura e a atividade artística em geral como um braço do lazer e do entretenimento.

A consequência deste ponto de vista equivocado é transformar o artista num bobo da corte, e o público, num consumidor passivo de inutilidades. O tipo de obra que Lindote nos propõe é exatamente o contrário disso. Ele, definitivamente, não é um fabricante de bibelôs e fetiches, e sim um

artista que nos coloca frente a frente com enigmas que nos obrigam a pensar, refletir e posicionarmos de forma menos passiva perante tudo o que nos envolve no nosso dia a dia. A *Máquina Seca* de Lindote pode ter inúmeras interpretações e leituras. Pode ser vista como uma metáfora da grande máquina gelida e fria em que estão se transformando as grandes instituições públicas ou privadas, que cada vez mais nos reduzem à condição de objetos (números). Por mais avançada que esteja a sofisticação tecnológica de nossos dias, o ser humano, no fundo, continua a ser o mesmo ser frágil exposto a situações absurdas e defrontando-se com enigmas para os quais a ciência e a tecnologia ainda não possuem respostas adequadas.

Na amplitude da sala totalmente negra da galeria municipal, a grande máquina que Lindote nos propõe como obra materializa-se silenciosa e inerte em sua estranheza surreal. Seu forte impacto nos paralisa, suspendendo,

por alguns instantes, nossa percepção rotineira da realidade. É aí que algo muito importante e fundamental pode acontecer. Quem abandonar sua abúlica passividade cotidiana, dispondo-se a encarar o enigma que o artista nos propõe, poderá decifrá-lo. E, quem sabe, salvá-lo...

Num episódio relatado nos evangelhos, o messias, atendendo a um pedido de um cego para curá-lo, agacha-se, cata um pouco de barro (pó), mistura com a própria saliva e esfrega esta pasta obtida sobre os olhos do pedinte, restituindo-lhe a visão. Este gesto nos mostra claramente que somente através da ação transformadora é possível interagir para modificar a realidade que nos cerca. Só o ato criador transforma, redime, liberta. Inserido na contemporaneidade e assumindo as questões e desafios de seu tempo histórico, Lindote elege a criação poética como sua forma de inserção no mundo.

Sem concessões ao fácil, sempre fiel às suas motivações interiores e

mantendo integralmente sua sinceridade, irreverência e humor, esse artista permite-nos, através de sua proposta comportamental, que participemos da essência de seus próprios questionamentos. Sua obra abre-se para múltiplas possibilidades interpretativas. Uma delas é que voltando a vivenciar plenamente nossas sensações corporais básicas refletimos sobre aspectos fundamentais de nossa própria condição humana. Parece-nos que esse é o primeiro passo para interagirmos de forma menos perversa em relação ao meio ambiente do qual, queiramos ou não, ainda fazemos parte.

Como Xamã ancestral, refazendo o ato criador do Ungido, Lindote aponta para a possibilidade de curarmos-nos de nossas próprias cegueiras através do poder transformador da criação poética exercida em toda a sua plenitude.

* Janga é artista plástico e crítico de arte

Figura A9. Texto de Janga - João Otávio Neves Filho, para o Jornal Diário Catarinense dia 17 de novembro de 2007.

Sem Janga, ficamos sem o guardião da memória da arte produzida no estado nas últimas décadas.

Sem Janga, ficamos sem a última grande personalidade surgida nos anos 1970 no circuito de arte em Santa Catarina.

Carismático e complexo, Janga conjugava paixão e isenção em sua atividade como crítico. E por sua atuação contundente, se manteve por décadas como referência para a discussão dos problemas e impasses do nosso circuito.

Janga encarnou de modo singular as tensões da cultura de Santa Catarina e seu legado é muito mais amplo do que se pode mensurar, pois sua atuação está presente na estrutura e no caminho de muitos artistas.

De minha parte, devo ao Janga muitos momentos importantes do meu percurso. E pude nos últimos anos conversar com ele algumas vezes, perguntar sobre aspectos do desenvolvimento do circuito do estado, de personagens e momentos que desconhecia. E contar com seu entusiasmo, generosidade e inteligência.

Janga nunca faltou as polêmicas e lutas pelo adensamento da produção de arte no estado e sua atuação é insubstituível.

Janga é sinônimo de compromisso, coragem, isenção e paixão. Um nome e um motivo para continuarmos no nosso constante trabalho de Sísifo. Devemos isso a ele.

Fernando Lindote

Figura A10. Texto de Fernando Lindote sobre o Janga, 2018.



Figura A11. Fernando Lindote, Exposição *Todas as Imagens do Mundo*, Fundação Cultural Hassis, 2010.



1971 - the scission of surface

no ciclo da superfície, há um transbordamento, uma proliferação da variedade, a variedade vem do plano, o plano é sem marca, as representações no plano não se confundem com o plano, tudo cabe no plano, porém apenas o branco sem marcas representa o plano, o branco sem marcas não é o plano, o branco sem marcas é o mais próximo que podemos chegar do plano, a variedade, está na superfície, a superfície está sobre o plano, a variedade é representação, a variedade é o que se representa, a representação é o que se representa, a variedade não se confunde com o plano, a superfície não é o plano, a superfície não é a representação, a superfície está como a representação, o plano, a variedade está implicada na superfície, a superfície admite a variedade que vem do plano para representação.

In the modernist plane there was the autonomy of each part, in the modernist plane there was autonomy's autonomy, in the modernist plane there was inclusion of the part by the part, the modernist parts could not connect themselves, the modernist part needed to remain separated, the modernist part needed a specialized defense, the modernist part did not predict totality, the modernist part could predict totality, the modernist plane was always a part.

a volta para ele, a representação contém toda a variedade dentro do ciclo contido a variedade da representação, não representação é uma reação à representação, e, tação, toda representação é relativa, o plano sempre está, não há por que crer nas

the Torres García museum had been left behind, this square named by Amigos bronze figure, the thick and cold had wrapped the evening, the ascends took forever, time photographed itself when we passed by the center of the square, forty inside the fog appeared, why so high, huge, the color of the Salvo Palace, the grey plane of the fog made the pillars in my eye, time popped, slowly, Fernando at five years old and Fernando at forty-six years old occupied the same time and the same place, time disappeared in silence.

a sombra de Thor se espalhava sobre o sargento, o medo atravessava toda a visão dos passageiros, não havia terra arível abaixo do horizonte: todos os povoados estavam abandonados e todos esperavam, se ele, aparecesse naquele momento, não tomariam conhecimento.

Walter Elias Disney preservava a tradição da arte durante a primeira metade do século XX, Walter Elias Disney inventou o mais novo, nunca do, representação, da grandeza, mente do século XX, Walter Elias Disney não é a Disney, a Disney está implícita em Walter Elias Disney mas não se confunde com ele, Walter Elias Disney nasceu o filho humano sobre a natureza para o século XX, a obra de Walter Elias Disney resguardou o Amor na forma.

bleucobaltsoverphtaloblauwsoververpmanentmoyensobresiennegebrand oververdejeleicoverazogelichtoverbrunvandyckoverpourpredioxazine overcadummedoverkadumrothelazooverpermanentrossovercream arillooverazuladaprisiaoverutremefrancesoverwarslennooverviennagob randoververdesiovercarulanblueverlategarancsobrezinnob overgreenearthoveroxidoverdecromoverflickewiltoverpermanengei bmittel

O Museu Torres García ficou para trás, na praça dominada pela figura de Artg em bronze, a névoa espessa e fria envolvia o início daquela noite, os segredos demoravam, o tempo se prolongava, os passageiros pelo centro da praça, de um da cartilagem simples, no alto, imensa, a cúpula do Palácio Salvo, o plano cerca neblina faz o olhar a imagem do palácio, o tempo, estalava, fer Fernando como cinco anos e Fernando com quarenta e seis anos, ocupavam a mesma hora e o mesmo lugar, o tempo sumiu no silêncio.

Debaixo dos Caracóis: played many times a day on the radio that summer: it played on the radio of my dad's blue bottle as if it were the radio of my uncle orange opala. to go to the beach every morning: straight line, thick sand, the smell of the sea's water in the sand and the warm breezes, my sister got into med school at UFRGS: we could be happy, EBAL's magazines: the Marvel heroes in black and white, never again would they have so many colors.

there is a overflow in the scission of the surface, the proliferation, variety, variety comes from the plane, the plane has no marks, the marks are on the plane but do not confuse the plane with the plane, everything fits the plane, however only the plane with no marks represents the plane, while without marks is not plane, while without marks in the object we can conceive as the plane, variety is in the surface, the surface is over the plane, variety is representation, variety is what represents itself, the representation relies on the surface, but they not confuse the surface, the surface is not the plane, the surface is not representation, the surface is, between representation and the plane, variety is implicated in the surface, the surface admits variety, that comes from the plane by representations.

Walt Disney died in 1966, Renato Carini started drawing Zé Caracóis in 1970, Carini invented the other Zé, another Rio de Janeiro and another representation of Brazil for Disney, in 1976, when he lost the magazine to keep the character's conception, he had threefolded, Disney lost a master, I learned about ethics.

Walter Elias Disney preserved art's tradition during the first half of the 20th century, Walter Elias Disney reinvented the other Zé, another Rio de Janeiro and another representation of Brazil for Disney, in 1976, when he lost the magazine to keep the character's conception, he had threefolded, Disney lost a master, I learned about ethics.

Walter Elias Disney preserved art's tradition during the first half of the 20th century, Walter Elias Disney reinvented the other Zé, another Rio de Janeiro and another representation of Brazil for Disney, in 1976, when he lost the magazine to keep the character's conception, he had threefolded, Disney lost a master, I learned about ethics.

naquele verão o rádio tocava Debaixo dos Caracóis muitas vezes ao dia, tocava no rádio do fusca azul-t meu pai como se fosse no rádio do opala laranja do meu tio. Ir à praia toda manhã: linha reta, areia gross o cheiro da água do mar na areia e a brisa quente minha irmã passou em medicina na UFRGS: podíamos ser felizes, as revistas da EBAL: os heróis Marvel e preto e branco nunca mais teriam tantas cores.

Walt Disney morreu em 1966, Renato Carini começou a desenhá-lo Zé Caracóis em 1970, Carini inventou outro Zé, outro Rio de Janeiro e outra representação do Brasil para Disney, em 1976, quando perdeu a revista para manter a concepção do personagem de desenhovinha, a Disney perdeu um mestre, eu aprendi sobre ética.

Fernando Lindote
Artista | Artist

Figura A12- Na Exposição *1971- A Cisão da superfície*, 2012, Centro Cultural Banco do Brasil.



Figura A13. Detalhe (Figura 80). *La aparición del cráneo de Francisco José de Goya y Lucientes en la fuente del río Nhamundá*, óleo sobre tela, 180 cm x 160 cm. Coleção particular. Fotografia: Isaías Martins, 2017.



Figura A14. Detalhe (Figura 57). Fernando Lindote, *O Guardião do Silêncio*, óleo sobre tela, 130 x 130 cm. Coleção Helena Fretta. Fotografia: Denise Bendiner, 2022.

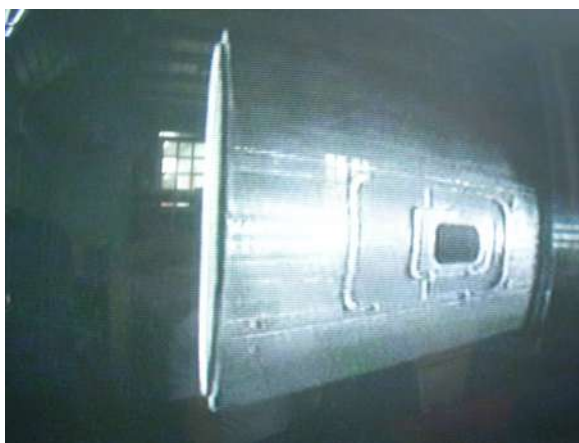


Figura A15. Fernando Lindote, Exposição *O Astronauta*, 2012, Coleção Museu de Arte de Santa Catarina. Fotografia: Karina Zen.



Figura A16. Foto do atelier de Fernando Lindote. Foto: Luciana Knabben. 2021.
Figura A16b. Foto do atelier de Fernando Lindote. Foto: Luciana Knabben. 2019

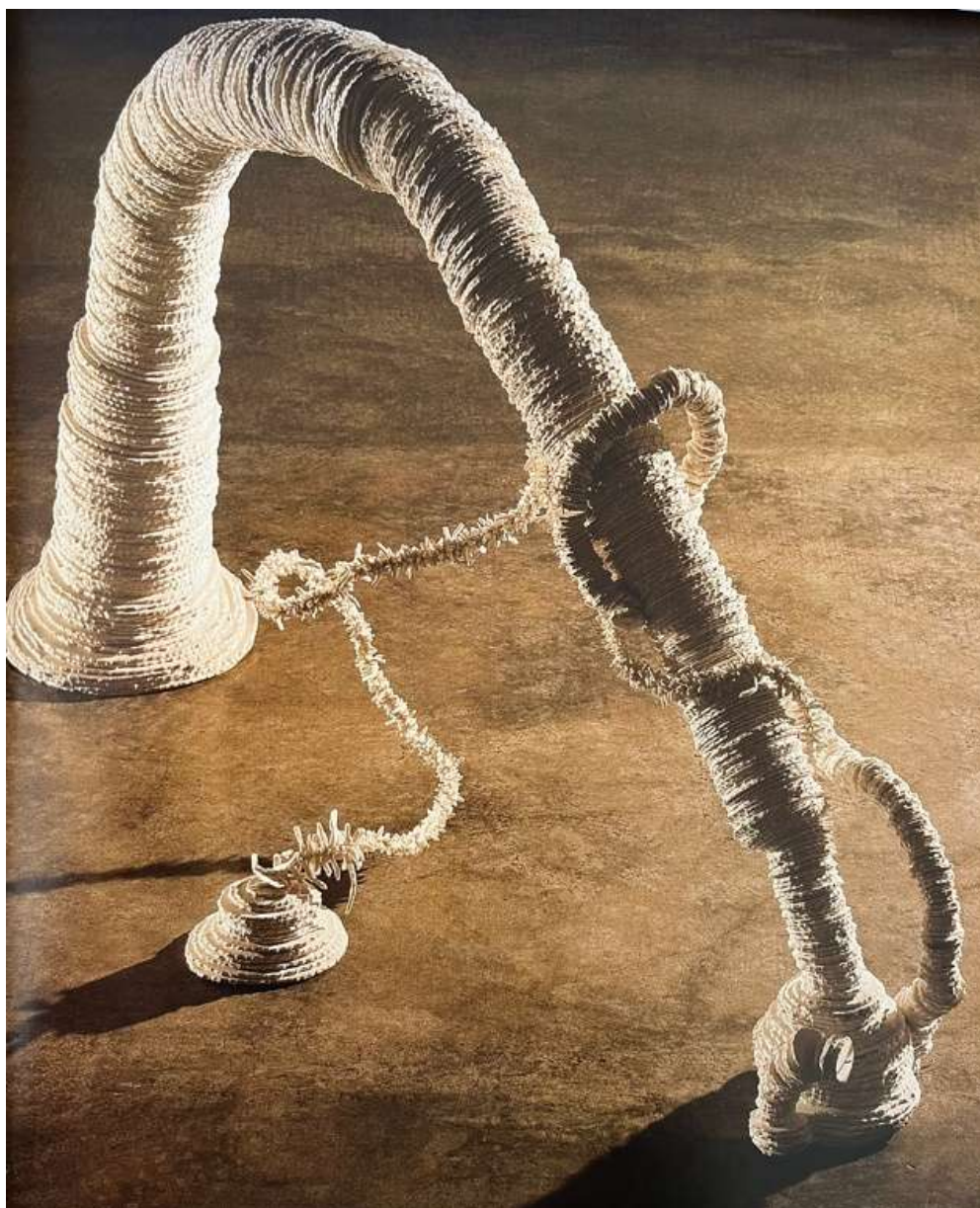


Figura A17. Fernando Lindote, *Do outro lado*, E.V.A., escultura, 2002.
Fonte: MATTOS, 2007.

APÊNDICE B



Figura 1

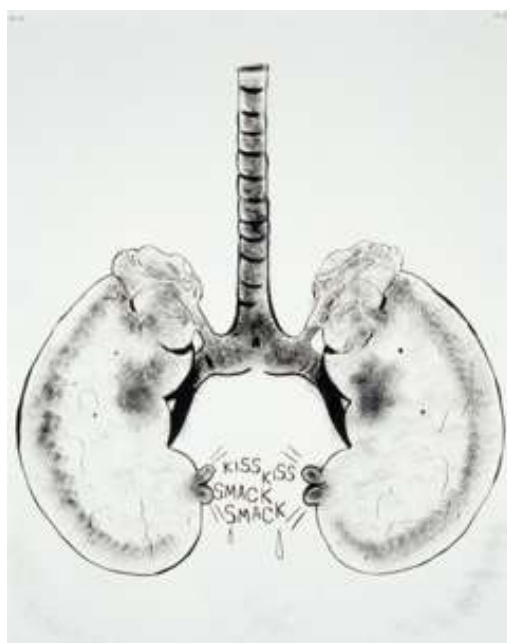


Figura 2, Figura 1, Figura 3



Figura 4, Figura5, Figura 6, Figura 7, Figura 8



Figura 9, Figura10, Figura 1, Figura 11



Figura 12, Figura 1, Figura 13



Figura 14, Figura 15, Figura 16, Figura 1



Figura 17

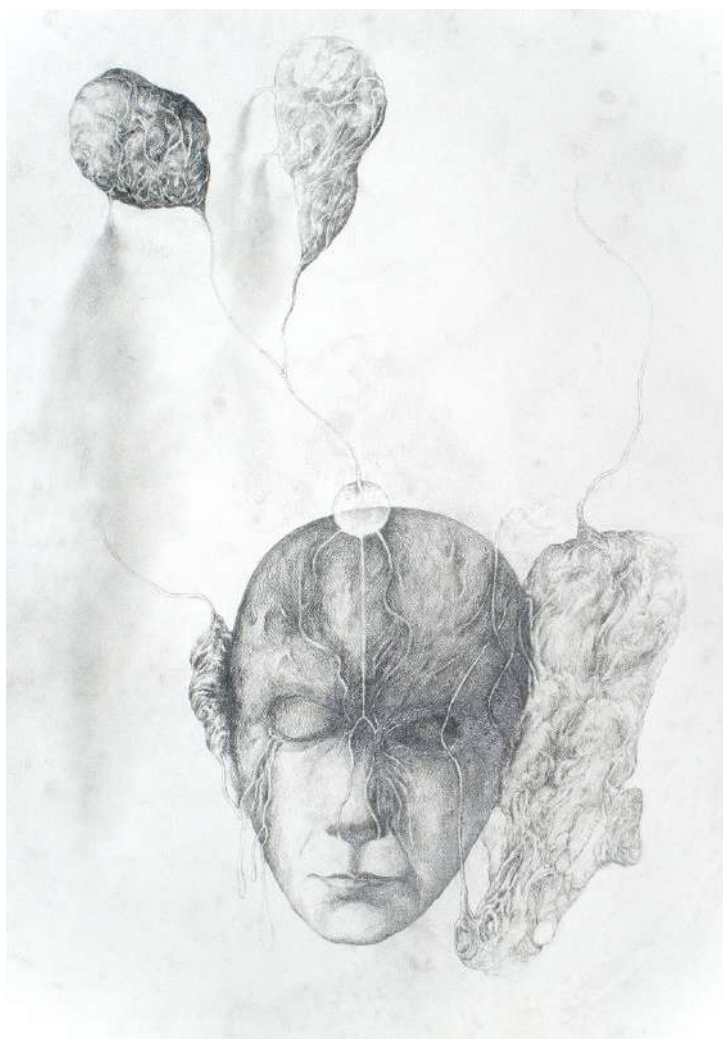


Figura 20, Figura 18, Figura 19

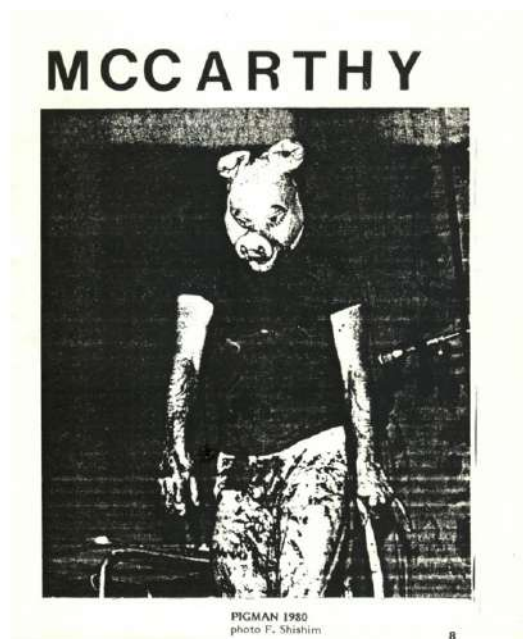


Figura 21, Figura22, Figura 23



Figura 24, Figura 25, Figura 17

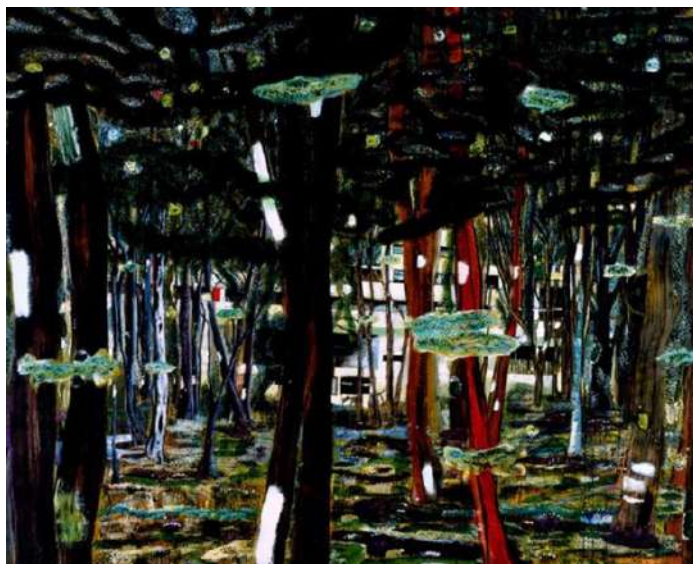


Figura 26, Figura 17



Figura 27, Figura28, Figura 29, Figura 30



Figura 31, Figura32, Figura 33, Figura 34



Figura 35



Figura 36, Figura 37, Figura 38, Figura 35, Figura 39, Figura 40



Figura 41, Figura 42, Figura43, Figura 44, Figura 35



Figura 45, Figura 35, Figura 46, Figura 47



Figura 48, Figura 49, Figura50, Figura 35, Figura 51, Figura 52

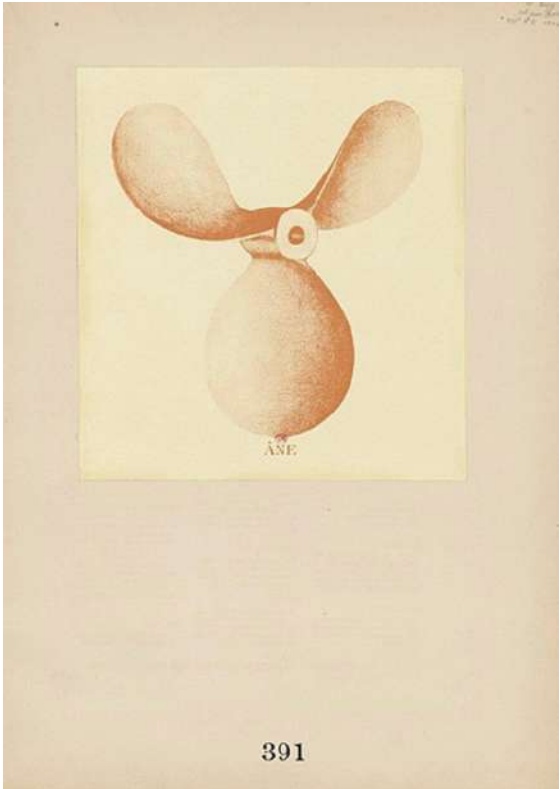


Figura 35, Figura 53, Figura 54, Figura 28



Figura 35, Figura 55, Figura 56



Figura 35, Figura 57, Figura 58



Figura 35, Figura 59, Figura 44, Figura 60, Figura 61



Figura 35, Figura 62, Figura 63, Figura 64, Figura 65, Figura 6

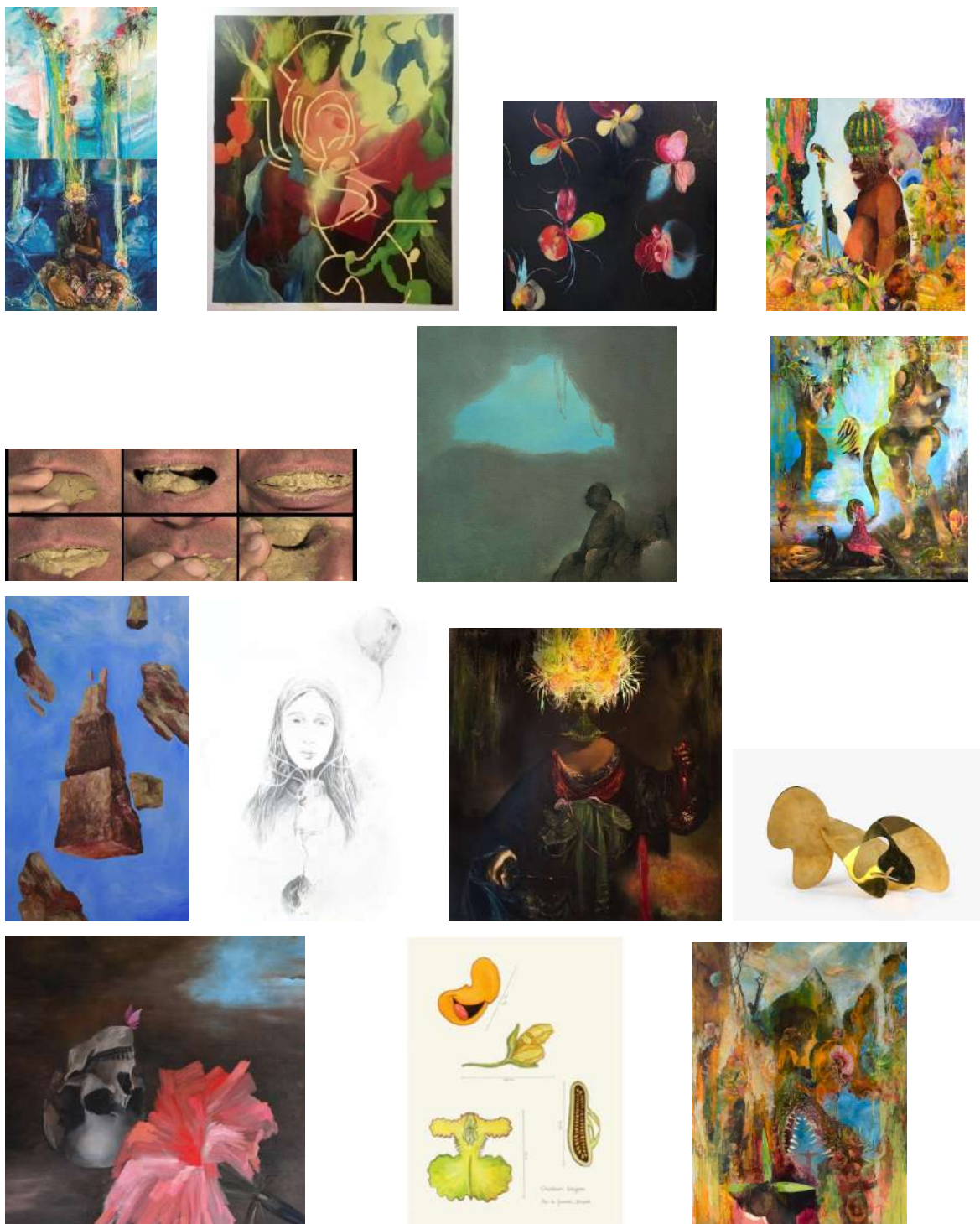


Figura 35, Figura 67, Figura 68, Figura 69, Figura 70, Figura 71, Figura 72, Figura 73, Figura 60, Figura 59, Figura 74, Figura 75, Figura

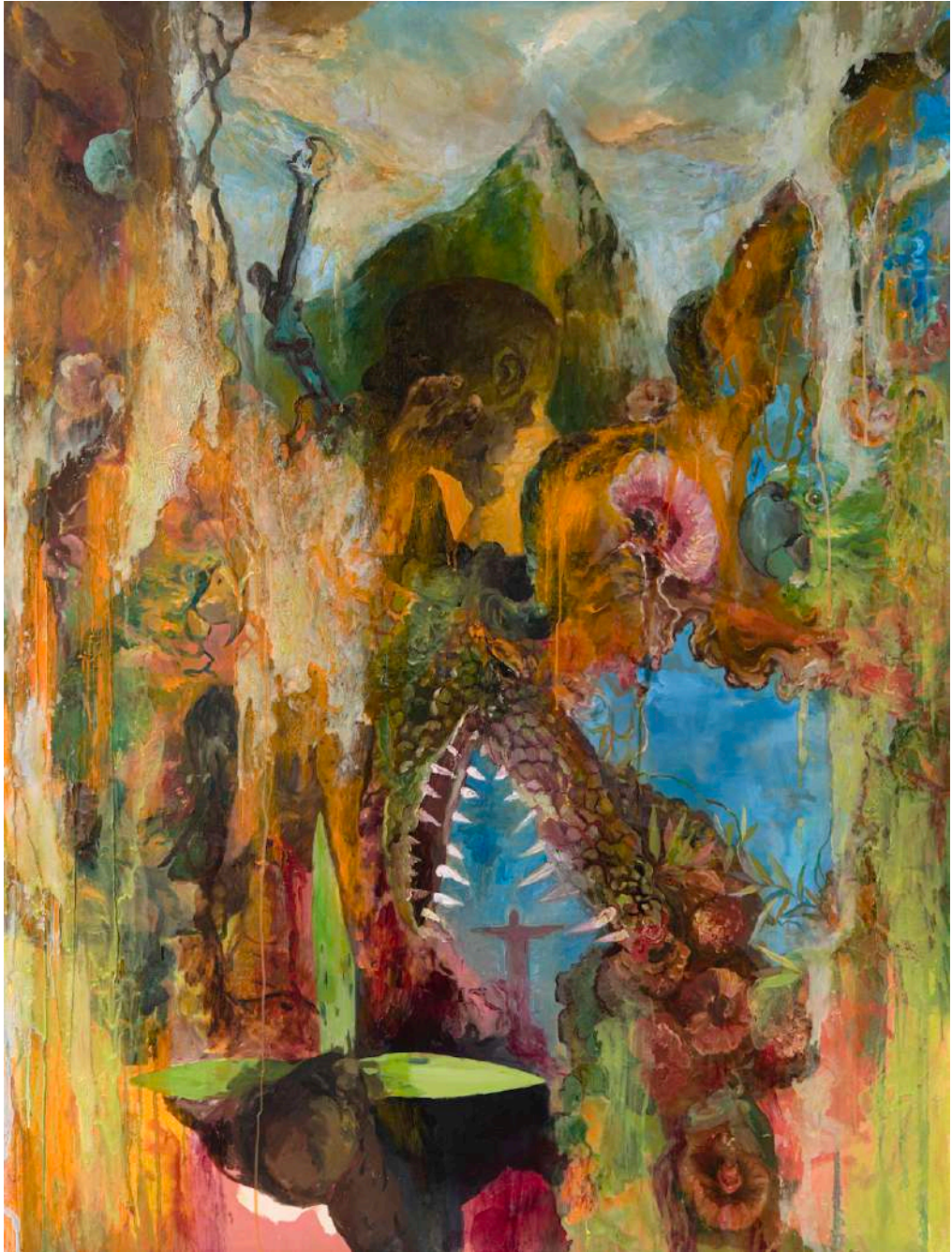


Figura 76



Figura 77



Figura 78, Figura 79, Figura80, Figura 56, Figura 59, Figura 58, Figura 5, Figura 81



Figura 82, Figura 83, Figura 84, Figura 85, Figura 86



Figura 87, Figura 88, Figura 89

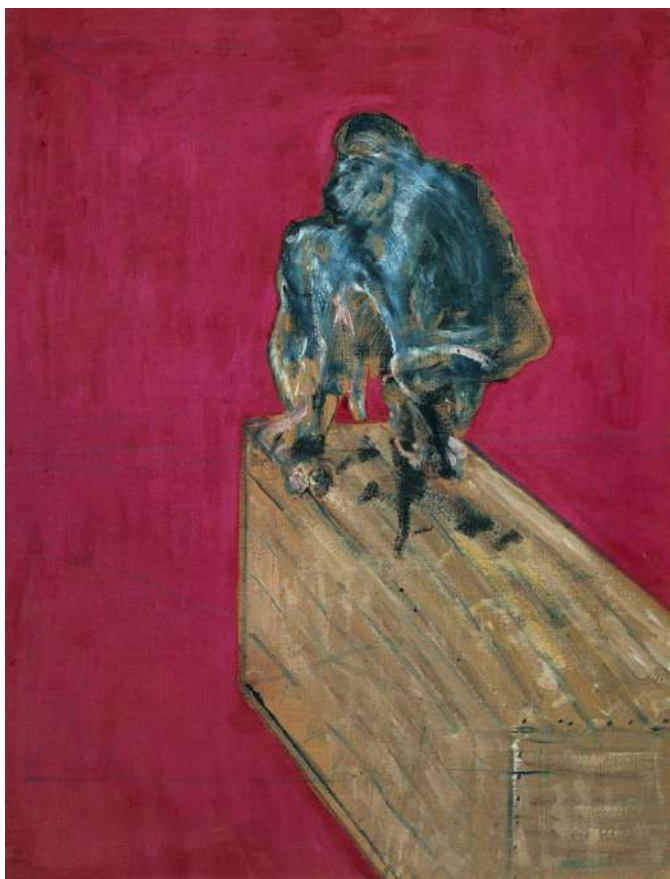


Figura 90, Figura 91, Figura 92, Figura 93

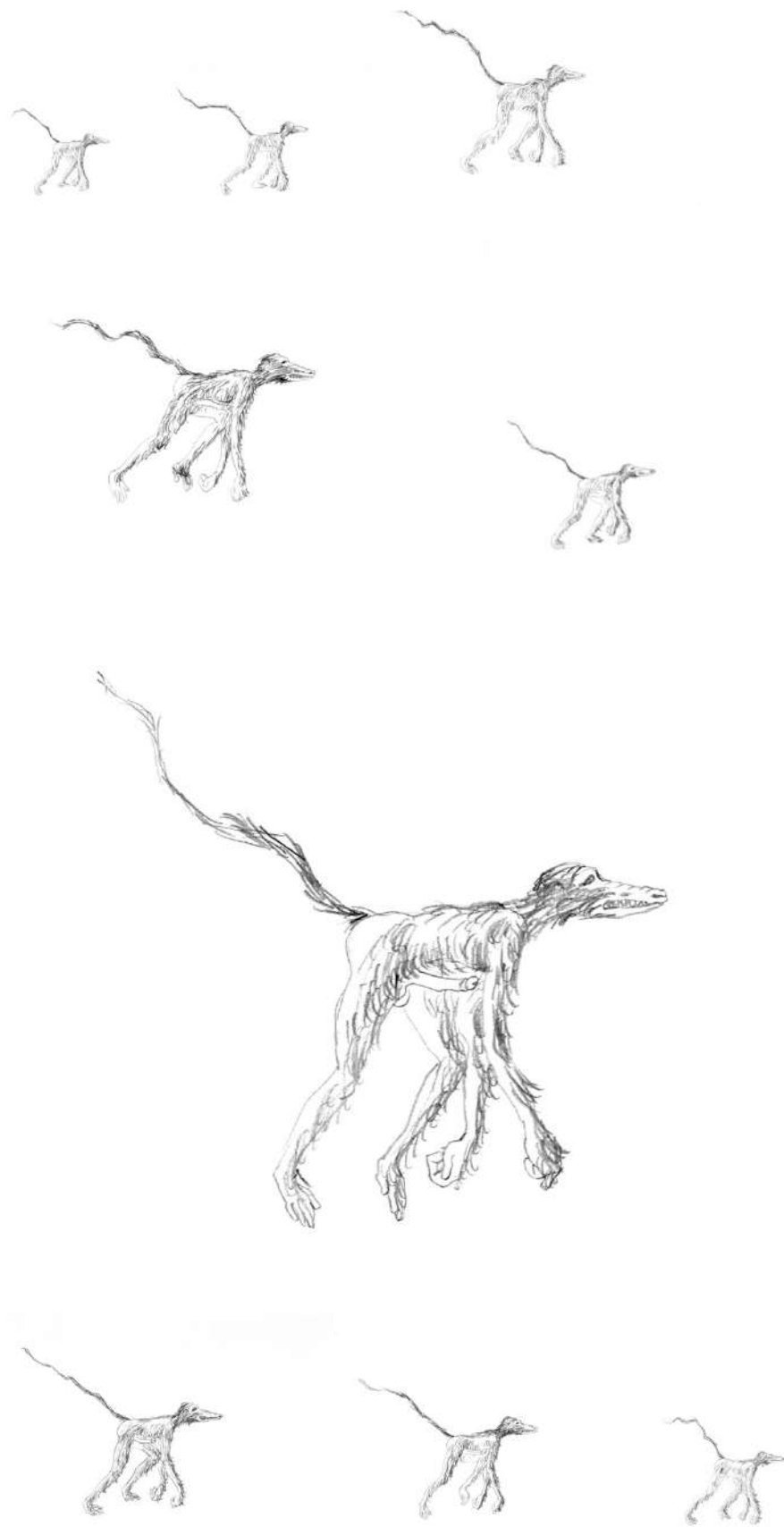


Figura 94

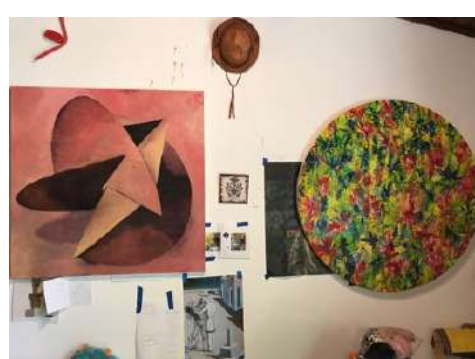


Figura 57, Figura 95, Figura 96, Figura 97, Figura 87, Figura 98
Figura 99, Figura 44, Figura 77, Figura 100



Figura 101, Figura 102, Figura 103, Figura 104, Figura 105, Figura 106
Figura 107, Figura 108, Figura 77

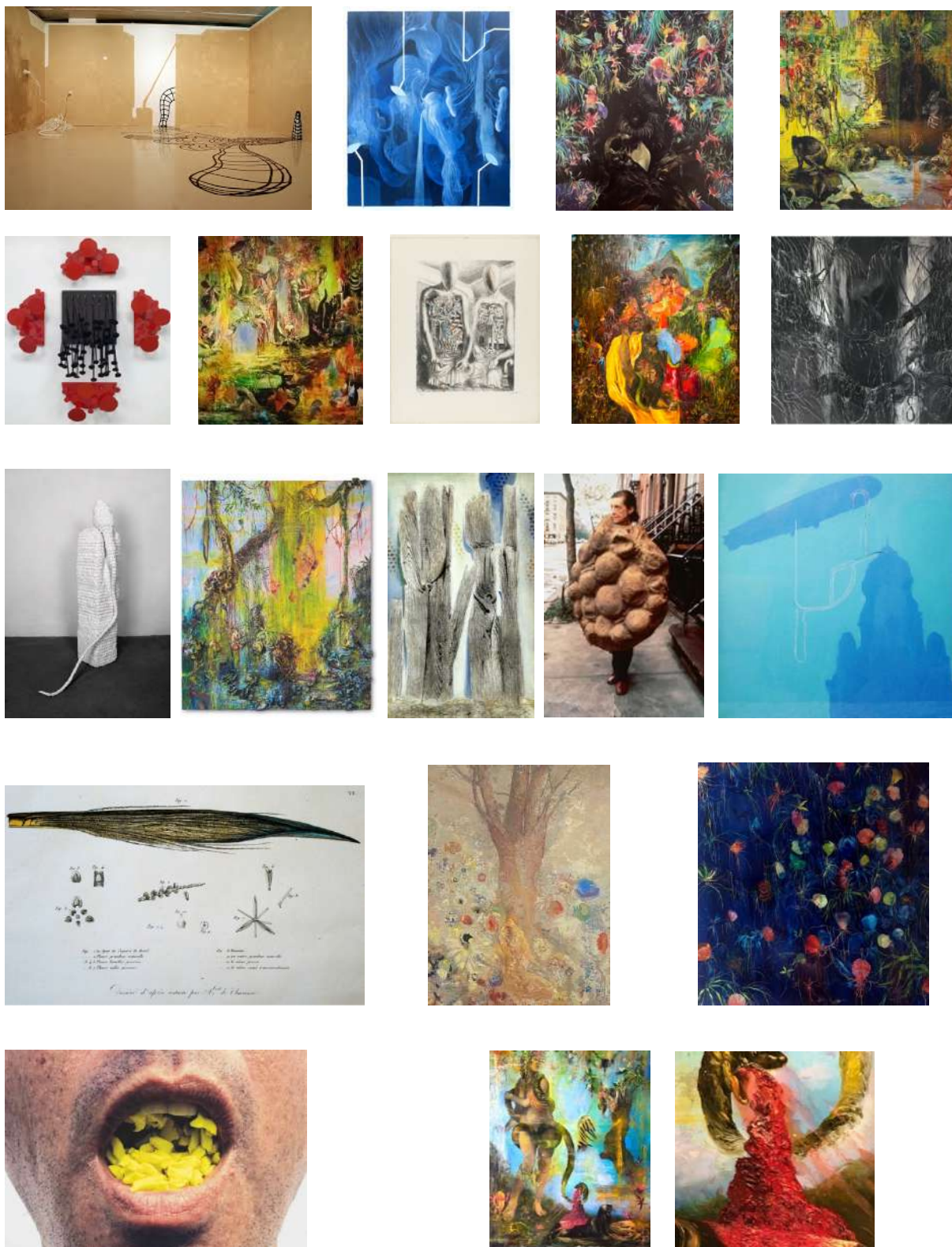


Figura 106, Figura 109, Figura 77, Figura 80, Figura 110, Figura 111, Figura 81, Figura 112, Figura 113, Figura 5, Figura 114, Figura 115, Figura 116, Figura 117, Figura 118, Figura 119, Figura 120, Figura 56, Figura 71



Figura 42, Figura 106, Figura 77, Figura 67, Figura 121, Figura 60, Figura 69, Figura 70, Figura 28

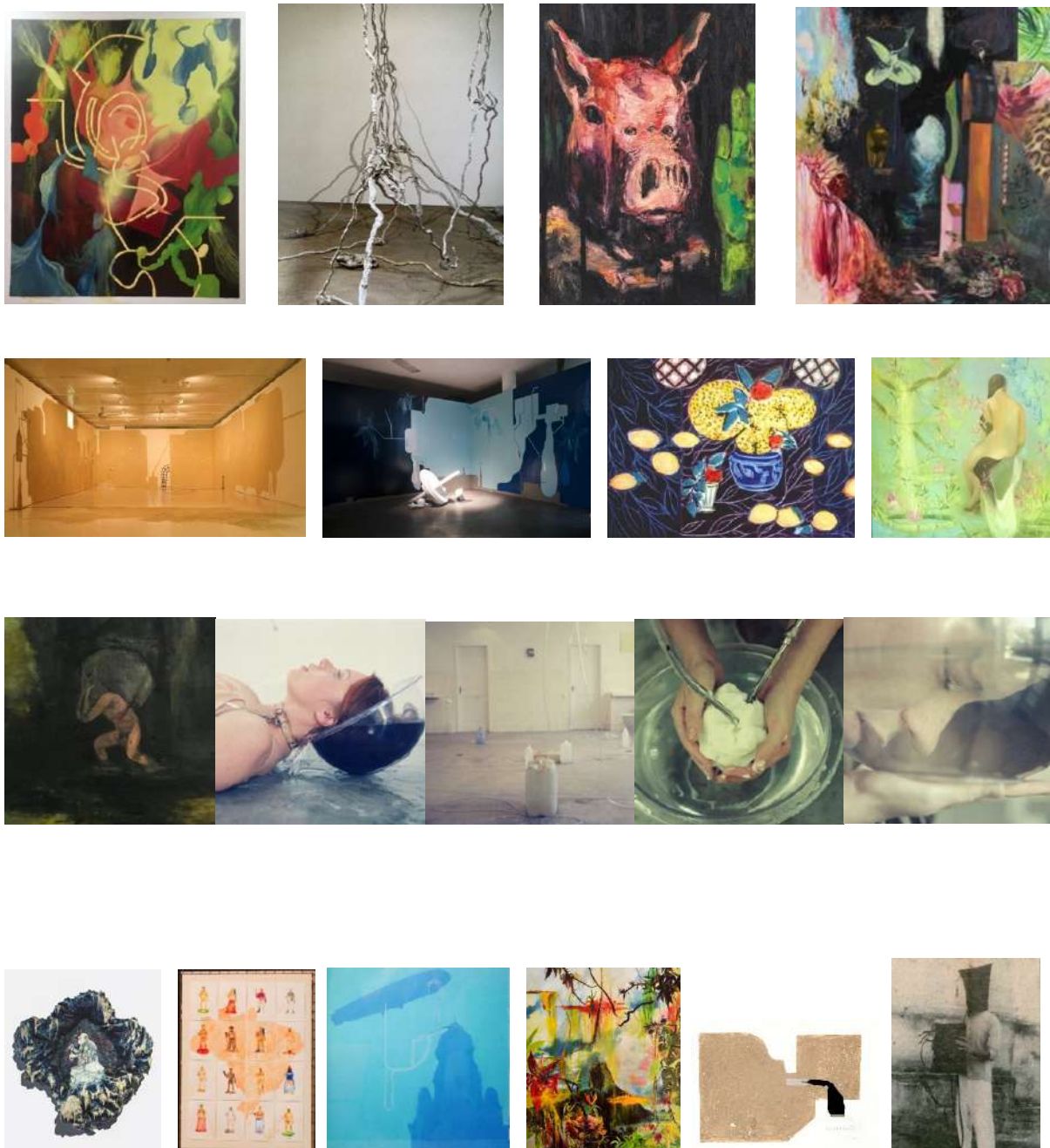


Figura 67, Figura 58, Figura 122, Figura 123, Figura 106, Figura 101, Figura 124, Figura 125, Figura 126, Figura 127, Figura 1128, Figura 129, Figura 130, Figura 131, Figura 132, Figura 133, Figura 134