

Toda forma carrega
a marca do artista:
**gestualidade na crítica de
arte brasileira contemporânea**



Across the universe.
Maria Lynch, 2016,
fotografia (detalhe).

Ana Cândida de Avelar

Doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Coautora, entre outros livros, de *Crítica e curadoria dentro e fora do eixo: operação resistência*. São Paulo: Intermeios, 2019. anacandidaavelar@gmail.com

Toda forma carrega a marca do artista: gestualidade na crítica de arte brasileira contemporânea

Every form carries the artist's mark: gestuality in Brazilian contemporary art criticism

Ana Cândida de Avelar

RESUMO

A gestualidade presente na pintura gestual é frequentemente lida como fruto da descarga emocional do artista. Diante dessa leitura da crítica, tais obras são vistas pela associação da marca da gestualidade à ideia de uma atitude do artista comprometido com a arte. Neste artigo, proponho apresentar um comentário sobre esse discurso que funde artista e obra como um “lugar” da crítica de arte contemporânea no Brasil, sempre que esta é solicitada a enfrentar trabalhos que apresentam uma gestualidade evidente. Busco demonstrar ainda certas genealogias dessa leitura, amparada em ideias promovidas pelo romantismo, pelos expressionismos e pela *action painting*.

PALAVRAS-CHAVE: Gestualidade; crítica de arte contemporânea; pintura de ação.

ABSTRACT

The gestuality present in gestural painting is often read as the result of the artist's emotional discharge. Faced with this reading of criticism, such works are seen by the association of the mark of gestuality with the idea of an attitude of the artist committed to art. In this article, I propose to present a commentary on this discourse that merges artist and work as a place of contemporary art criticism in Brazil, whenever it is faced with works that present an obvious gesture. I also aim to demonstrate certain genealogies of this reading, supported by ideas promoted by romanticism, expressionism and action painting.

KEYWORDS: *Gestuality; contemporary art criticism; action painting.*



Aquilo que se convencionou chamar de “informal”, ou seja, a poética do gestual, da mancha, do inacabado, do discurso, que forja a espontaneidade e a subjetividade presentes numa gestualidade pautada por proposições expressionistas abstratas, abstrato-líricas, neoexpressionistas e seus desdobramentos, é frequentemente endereçado pela crítica a partir de uma ideia de fusão entre artista e obra.¹

Na contemporaneidade, o marco mais relevante dessa associação pintura-artista está localizado na pintura gestual produzida no período do pós-Segunda Guerra, que foi largamente difundida desde então, ressoando no neoexpressionismo, no movimento de volta à pintura, no neofigurativismo e

¹ Este artigo é fruto da pesquisa de meu pós-doutoramento, *Gestos instáveis: considerações sobre a gestualidade na arte brasileira*, sob supervisão da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães, no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (USP), desenvolvido entre 2016 e 2018.

em tendências afins. Ademais, as leituras críticas em torno dessa produção recuperam aspectos românticos e expressionistas, como veremos adiante.

A gestualidade vista como descarga emocional do artista constitui um lugar discursivo associado à pintura gestual entretanto pode aparecer ainda na escultura, no desenho, na gravura ou em qualquer obra que evidencie a presença da “mão” do artista. Diante disso, tais trabalhos adquirem interpretações contaminadas pela associação do registro da gestualidade à atitude do artista, perpassando, muitas vezes, sua biografia, pela via trágica ou dramática. É como se o comprometimento artístico com a arte pudesse ser verificado no próprio registro de sua ação sobre o suporte. Nesse aspecto, os expressionismos tiveram bastante a contribuir, lembrando que, ao longo da história da arte, o próprio termo “expressionismo” adquiriu um sentido amplo relacionado à distorção da forma e à aplicação da tinta de maneira “instintiva”.

Neste artigo, proponho comentar esse discurso, que mescla o artista à sua obra gestual, como um “lugar” frequente da crítica, quando esta é solicitada a enfrentar trabalhos que apresentam uma gestualidade evidente. Mais especificamente, proponho um olhar sobre a crítica brasileira contemporânea, observando como essa abordagem se mantém, embora provenha das margens do que constitui a linhagem dominante ou “a vontade construtiva geral”, nas palavras de Hélio Oiticica.²

O artista como conteúdo da obra de arte

Para compreender um pouco a genealogia da fusão entre artista e obra pela via gestual, é necessário abordar brevemente o sensualismo: uma linha de pensamento estético, que descendeu de ideias kantianas e que fundamentou internacionalmente o pensamento sobre a arte moderna. A partir do século XIX, a principal preocupação dos pensadores ligados ao sensualismo, girou em torno da subjetividade do indivíduo em relação à produção artística, tanto daquele que a produz como daquele que a recebe, originando a teoria da empatia. Seu expoente máximo foi o trabalho do teórico alemão Wilhelm Worringer.³

A noção de “empatia” deriva do termo *Einfühlung*, proposto pelo filósofo alemão Robert Vischer.⁴ Esta noção pautou a linha teórica também conhecida como “sensual”, a partir de 1872, cujas ideias foram bastante populares entre fins do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX. Para Vischer, não havia forma sem conteúdo, portanto conferíamos à forma conteúdos da “alma” via “um ato involuntário de transferência de nossos sentimentos”.⁵ Em outras palavras, o conceito de empatia dizia respeito à projeção de nossos

² OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 175.

³ Ver MUNDT, Ernest K. Three aspects of German aesthetic theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 17, n. 3, mar. 1959. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/427810>>. Acesso em 13 dez. 2011.

⁴ O consenso sobre ter sido Vischer quem teria primeiro estabelecido a noção de *Einfühlung* em termos teóricos foi questionado por Laura Hyatt Edwards. Entretanto, não foram encontrados outros artigos que corroborassem esse questionamento. Ver EDWARDS, L. H. A brief conceptual history of *Einfühlung*: 18th-century Germany to post-World War II U.S. *History of Psychology*, v. 16, n. 4, 2013. Disponível em <<https://doi.org/10.1037/a0033634>>. Acesso em 20 nov. 2020.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 292 (tradução da autora).

próprios sentimentos e pensamentos, que, por sua vez, “preenchem” a forma. Nesse sentido, a ideia de que havia uma equivalência entre o artista e o conteúdo da obra de arte orientou grande parte do pensamento sobre arte abstrata, complementada ainda pela ideia de que formas “puras” favoreciam a transposição da imaginação, porque geravam “um processo harmônico de sentimentos”.⁶ Na visão de Vischer, a empatia significava uma participação ativa do espectador no encontro com a obra, atrelando o sentido desta à sua recepção e não a algo inerente ao objeto.

Entretanto é relevante apontar que o pai de Robert, Friedrich Theodor Vischer, também havia estudado a teoria da empatia, entendendo que tanto as obras de arte como a natureza seriam entidades emocionais, podendo ser apreendidas por meio da empatia, como um instinto natural. Segundo Theodor Vischer, havia dois tipos de representação simbólica: a mágica, quando o símbolo e seu significado se misturavam; e a lógica, quando estavam separados. Para o esteta, “o modo simbólico-empático caracterizou as culturas primitivas nas quais o pensamento lógico não teria levado à separação entre homem e natureza. Nesse caso, homens primitivos antropomorfizam a natureza e a identificam com sentimentos e emoções”.⁷

No início do século XX, o teórico da arte Theodor Lipps levou adiante as ideias de Robert Vischer, entendendo ainda que a beleza gerava um sentimento de prazer, provocando vibrações na alma.⁸ Como afirmou Novak, “Lipps não acredita que a arte serviu para fornecer a ilusão do mundo real, mas apenas para apresentar os itens mais importantes e mais ocultos, em relação aos quais a empatia terá um valor cognitivo real para o espectador”.⁹ As ideias de Lipps, por sua vez, estimularam o pensamento do já citado Worringer, um teórico celebrado pelos expressionistas alemães – embora, inicialmente, não tivesse dirigido seus escritos a essa produção.

Resumidamente, a abordagem de Worringer, chamada de “psicologia do estilo”, propôs compreender a forma como decorrente da psique do artista, refletindo, assim, o contexto histórico e cultural no qual tal artista se inseria. Após um primeiro momento de entusiasmo por parte dos expressionistas alemães com o pensamento worringeriano, o teórico acabou escrevendo alguns textos dirigidos a eles, frisando, em particular, que a atitude expressionista se assemelhava à atitude gótica, pois ambas demonstravam preocupação com o coletivo.¹⁰ Worringer estava interessado nas atitudes e faculdades humanas, não particularmente na forma.

As ideias de Wassily Kandinsky, que defendia a “busca do valor espiritual pela materialização”¹¹, foram essenciais para a concepção de que alma é o que produz a forma. Stefan Schultz cita o artista russo, quando este

⁶ *Idem.*

⁷ NOWAK, Magdalena. The complicated history of *Einfühlung*. Disponível em <<https://api.semanticscholar.org/CorpusID:13223310>>. Acesso em 10 out. 2020 (tradução da autora).

⁸ Cf. MUNDT, Ernest K., *op.cit.*

⁹ NOWAK, Magdalena, *op. cit.*, p. 306.

¹⁰ Tema que tratou no livro intitulado *Arte gótica*, em 1911. Para um estudo mais aprofundado do assunto, ver AVELAR. Ana Cândida de. *A raiz emocional: arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado*. São Paulo: Alameda, 2014.

¹¹ KANDINSKY, Wassily. Sobre a questão da forma [1912]. In: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 154.

afirmou que “nós não devemos buscar a salvação em nenhum tipo de forma específica, pois toda forma carrega a marca da personalidade do artista”¹², lembrando que, para Kandinsky, a arte era um veículo de comunicação entre artista e público. De acordo com Kandinsky, o “som interno” da arte, ou seja, seu conteúdo, era uma espécie de “alma”, constituindo sua originalidade; enquanto a cópia mecânica era destituída dessa propriedade e, portanto, sem valor. Segundo Schultz, a argumentação do artista remetia aos românticos do início do XIX.¹³ Nesse sentido, não foi gratuita a importância das ideias de Kandinsky, mais do que sua própria produção pictórica, para a pintura gestual abstrato-expressiva e informal durante todo o segundo pós-guerra, informando principalmente os expressionistas abstratos.

Diante disso, ao notar que essa marca, impressa por meio da gestualidade, carrega a subjetividade do artista, é possível pensar que ela também se funde, de certo modo, a ele. Para o filósofo e curador Georges Didi-Huberman, “a marca impressa é uma técnica de longa duração: assim, o artista de hoje continua espontaneamente, como outrora, a privilegiar as extremidades de seu corpo – cabeça, mãos, pés – como objetos ou vetores da marca impressa”.¹⁴ Para ele, o gesto que se imprime possui um valor de “fecundidade heurística” – artistas recorreriam a esse procedimento enquanto buscam uma ideia. Sendo assim, fazer uma marca impressa seria como “emitir uma hipótese técnica [por meio do gesto] para ver o que acontece”.¹⁵

O gesto e o romantismo

A associação da pintura gestual de meados dos anos 1950 ao romantismo foi difundida também pelos próprios artistas, sendo os expressionistas-abstratos os principais irradiadores dessas ideias. O pintor norte-americano Barnett Newman evocou o conceito de “sublime” para descrever aquilo que buscavam os expressionistas abstratos: “Estamos reafirmando a aspiração natural que o homem tem pelo exaltado, por uma preocupação com nossa relação com as emoções absolutas”.¹⁶ Teóricos nos Estados Unidos da América e na Europa já comentaram essa aproximação entre romantismo e expressionismo abstrato, bem como entre estes e o expressionismo.¹⁷

O teórico Edward Levine observou que o gesto, o gotejar e o respingar eram vistos como marcas da mão e, portanto, da “personalidade do artista”. O estudioso também se refere ao texto intitulado *The abstract sublime*, escrito pelo crítico e curador Robert Rosenblum, como a principal análise sobre as relações entre romantismo e expressionismo abstrato. Para Rosenblum, os expressionistas abstratos negaram o legado cubista devido a “necessidades emocio-

¹² SCHULTZ, Stefan H. German Expressionism 1905-1925. *Chicago Review*, v. 13, n. 1, Chicago, winter-spring 1959, p. 11 (tradução da autora). Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/25293491>>. Acesso em 30 abr. 2019.

¹³ Ver *idem*.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997, p. 24 e 25.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ NEWMAN, Barnett *apud* CHIPP, H. B., *op. cit.*, p. 562.

¹⁷ Ver, por exemplo, WEISSTEIN, Ulrich. Expressionism: style or "Weltanschauung"? *Criticism*, v. 9, n. 1, Detroit, winter 1967. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/23094253>>. Acesso em 10 jun. 2019, e SELZ, Peter and STILES, Kristine. *Gestural Abstraction. In: Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists writings*. Los Angeles: University of California Press, 2012.

nais”, decorrentes do contexto histórico permeado pela ameaça nuclear, que acabaram se sobrepondo às questões formais. Essa situação teria levado a uma correspondência entre a tradição romântica da irracionalidade e do impressionante (*awesome*) e o expressionismo abstrato.¹⁸

Da mesma maneira, o historiador da arte francês Jean Galard remeteu a origem dessa “mítica do gesto”, na arte contemporânea, à estética romântica, trazendo à luz como essa ideia permanece atual. Segundo ele, é como se a “doutrina romântica tivesse sido construída expressamente para se aplicar em particular ao gesto”.¹⁹ Galard também trouxe à discussão traços românticos, observados pelo linguista Tzvetan Todorov, como a “valorização do processo de produção, sendo preferido o momento de formação ao resultado formado, ao produto acabado”, e a “vontade sintética de uma fusão entre a forma e o conteúdo, entre a matéria e a ideia”.²⁰ A partir das indicações de Todorov, percebe-se que o romantismo valorizava o processo artístico, o “gesto criador” em oposição à “obra realizada”, oferecendo uma abertura para várias interpretações.

Galard dirigiu-se diretamente à pintura gestual de meados do século XX, observando que esta remetia aos expressionistas e aos informalistas, mas que sua origem se encontraria no romantismo:

*Por isso, a pintura gestual [...] dará a si mesma palavras de ordem que parecem demarcar os preceitos românticos. Ela desejará “revalorizar o ser em ato em relação aos produtos do ato”, “o gesto livre do artista sobre a tela será considerado o fim em si da pintura”. Klee, Kandinsky, Hartung serão tidos como os “longínquos precursores” de uma “revolução estética” cuja teoria se encontra, na realidade, claramente formulada desde o fim do século XVIII.*²¹

Para o autor, o último princípio da estética romântica, isto é, a ideia de que a “obra possui um sentido indizível” – aplicava-se diretamente ao gesto, uma vez que este “exprime as coisas sem as enunciar”. Finalmente, o “esteta romântico” seria aquele caracterizado por “momentos de exceção”, “começos radicais”, “acabamentos irrevogáveis” (como o suicídio), e se oporia ao banal, ao cotidiano, ao trivial e ao transitório.

Expressionismos em cena

Além do romantismo, como foi notado, os expressionismos também detiveram centralidade na associação fusional entre artista e obra. Ademais é também nesse ambiente que se privilegiou o gesto como manifestação legítima da produção artística relacionada ao social. É importante observar como, ao longo do século XX, o termo expressionismo desvinculou-se de seu contexto inicial, localizado nos movimentos de vanguarda europeus, para designar a obra de qualquer artista que “distorça exageradamente a forma e aplique a

¹⁸ Cf. LEVINE, Edward M. Abstract expressionism: the mystical experience. *Art Journal*, v. 31, n. 1, New York, autumn 1971, p. 22-25. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/775629>>. Acesso em 10 jun. 2019.

¹⁹ GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 76

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 27.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 79.



tinta de forma subjetiva, intuitiva e espontânea”.²² Isso pode ser observado na descrição de vários neofigurativistas e neoexpressionistas contemporâneos, por exemplo.

Para a especialista em expressionismo Shulamith Behr²³, o termo serviu, mesmo em seu contexto original, para designar trabalhos que endereçavam a subjetividade do indivíduo em oposição àqueles dirigidos a comentários sobre o mundo exterior. Segundo a autora, no contexto alemão de instabilidade econômica e política do início do século XX, a estética expressionista ganhava ares de politização por parte do artista. Por meio dessa estética de temática social e gestualidade formal, via-se um artista comprometido com a transformação da sociedade. Assim, a fatura expressionista – uma combinação entre uso não analógico da cor e um gesto que resulta na pincelada vigorosa ou no sulco profundo da madeira – acenava para uma “atitude” política. Esse dado indicava, portanto, que a própria forma de tratar a realidade pictoricamente poderia constituir uma ação efetiva sobre a realidade.

Nesse aspecto, convém retomar a figura de Worringer, para quem havia uma “qualidade da atitude” das manifestações artísticas, que eram medidas pela disposição do artista para a ação, afetando diretamente a qualidade da obra e ultrapassando as questões de cunho puramente técnico.²⁴ De acordo com ele, a postura ética do artista era fundamental, pois na obra havia algo além do dado estritamente visual situado, justamente, na relação entre sujeito e objeto, referindo-se a esse algo como um “instinto”. Portanto, no âmbito expressionista, a “expressividade” da fatura dizia respeito tanto à subjetividade quanto à ação sobre a realidade, como se na forma fosse possível transparecer o sentimento, a postura ou a *atitude* do artista diante do assunto que endereçava.

O lado recalcado da arte brasileira: um caminho crítico pela via emocional

Como mencionado, o subsídio expressionista compôs grande parte dessa compreensão que funde artista e obra, misturando gesto, atitude e emoção. Outro termo que pode resumir esse dado da subjetividade reputado à obra de arte é, sem dúvida, o lirismo, difundido principalmente em relação à abstração não geométrica, informal e expressionista-abstrata, mas utilizado também para descrever outras poéticas que operam a partir da gestualidade e da evidenciação do processo.

Nos anos 1980, em plena volta à pintura, o crítico Frederico Morais defendeu uma visão alternativa da arte brasileira pela via do “emocional”, num texto escrito para o catálogo da mostra “Retrato e autorretrato da arte brasileira”, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo a partir da coleção Gilberto Chateaubriand, em 1984, sob sua curadoria. Para Morais, a mostra permitia uma reavaliação “desse lado recalcado de nossa arte, o seu lado mais

²² BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 6.

²³ Behr historiciza a trajetória do termo expressionismo, sobre a qual se debruçaram vários estudiosos. Sobre o assunto, ver AVELAR, Ana Cândida de, *op. cit.*

²⁴ Cf. WORRINGER, Wilhelm. *Calidad y actitud*. En oportunidad de inaugurarse la secesión de Berlin. *Arte y sus interrogantes*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1959, p. 9 (tradução da autora).

emocional”²⁵: “esse lirismo é cada vez mais nítido e definidor da arte brasileira, e nenhuma análise crítica pode desconsiderá-lo”.²⁶

De acordo com Morais, essa produção “límica” não se dirigia ao olhar – aspecto que, para ele, era o cerne da arte concreta –, mas às emoções, num sentido próximo ao pensamento neoconcretista. Segundo o crítico, o desenho era um suporte para o “lado emocional do artista”, contrariando a visão tradicional dessa linguagem como natureza do projeto, em oposição à expressividade intrínseca da pintura conferida pela cor. Nesse sentido, ele propôs que o desenho fosse visto como um espaço para a “agressividade política”, o “erotismo desbragado”, o “romantismo incontido”, o “intimismo confessional”, sendo também caracterizado pela “urgência expressiva”.

Escrevendo no momento da “volta à pintura”, evidencia-se sua estratégia de valorizar obras pouco analisadas da coleção, em particular, a abstração informal, compreendendo-as pela chave do lirismo. Antonio Bandeira é o artista com maior número de obras na exposição e é uma espécie de núcleo irradiador. Loio Persio, Maria Leontina e Ivan Serpa – em sua fase figurativa – exemplificariam o “que está se passando na contemporaneidade” e, para “enfatizar o lado mais emocional da arte brasileira”, Morais escolheu obras de Cildo Meireles, Luiz Fonseca, Antonio Dias, Waltercio Caldas, Roberto Magalhães, Frans Krajcberg e Mario Silésio. O curador constatou duas constantes/vertentes formais que seriam privilegiadas na arte brasileira: o barroco²⁷ – “verdadeira raiz artística” e “vocacionalmente anticlássico” – e a “vocalização construtiva”. Ele então associou o barroco ao construtivo, misturando sensualidade e geometria: “nossa arte construtiva revela-se sensual e, por vezes, barroca”.²⁸

No seu entender, o expressionismo brasileiro era “contido, econômico e despojado”, sendo que a exposição pretendeu mostrar justamente uma seleção de obras expressionista e surrealista, “mais leve, lírica, emocional e intimista”.²⁹ Ele exemplificou dois tipos de expressionismos presentes na produção local, definindo Di Cavalcanti como um polo barroco em oposição a Lasar Segall, que seria um “gótico”. Em todo o texto, elencou/destacou a presença de um lirismo em obras e artistas – Ismael Nery, Cicero Dias, Guignard, Bandeira, Aluísio Carvão, Flavio-Shiró e Loio-Pérsio.

Mesmo nas obras construtivas, Morais apontou a presença da gestualidade e da intuição. O autor afirmou que “essa componente lírica (que é uma forma de humanismo) não está ausente nem mesmo de nossa arte construtiva” e que a arte construtiva brasileira, pela via do Neoconcretismo, tratava o

²⁵ A crítica norte-americana Dore Ashton lança mão da mesma estratégia no livro *The unknown shore: a view of contemporary art*. Boston: Little/Brown, 1962.

²⁶ MORAIS, Frederico. Retrato e autorretrato da arte brasileira. In: SEFFRIN, Silvana (org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 42.

²⁷ Vale notar que “barroco”, bem como “expressionismo”, tornou-se um adjetivo para descrever formas moles na escrita sobre arte brasileira, servindo, portanto, para descrever pinturas gestuais. Como notou Tadeu Chiarelli, o crítico Roberto Pontual associou a produção de jovens artistas brasileiros, ligados ao chamado retorno à pintura durante os anos 1980, à tradição do barroco, que se manifestava em trabalhos do período, conferindo-lhes certa “brasileiridade”, em oposição à internacionalidade da produção barroca. Ver CHIARELLI, Tadeu. Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980. *Ars*, ano 7, n. 15, São Paulo, 2017.

²⁸ MORAIS, Frederico, *op. cit.*, p. 42.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 36.

espaço como corpo e a cor como “respiração”: “a cor incorpora o espaço com uma carga emocional que valoriza, na construção, a presença do sujeito”³⁰. Volpi era visto como um “intuitivo” ao mesmo tempo que “único exemplo de um concretismo pictórico puramente nacional”.³¹ Na análise sobre Milton Dacosta e Maria Leontina, surpreende como as produções construtivistas destes artistas são associadas ao barroco e ao gesto. Dacosta, para Moraes, possuía um desenho linear que contém a cor, pois queria “domar a forma barroca”. Já na leitura sobre Leontina, salientou a presença de uma emoção contida com uma cor “anímica” e que a artista “preferia pousar o gesto suavemente sobre a tela, e assim captar o tempo e seus enigmas”.³² O crítico e curador também se apropriou da noção de geometria sensível conferida à arte latino-americana, desenvolvida pelo crítico Roberto Pontual, para descrever a inexatidão do gesto da artista: “Leontina é verdadeiramente uma pioneira do que, no Brasil, desde algum tempo, passou a ser chamado de geometria sensível: ‘tremor de mão’, tremor místico”.³³

Ainda no que diz respeito aos construtivos, Moraes alinhou os concretos à máquina, à razão, ao pensar e ao masculino, enquanto que os neoconcretos estariam associados ao corpo, à emoção, ao sentir e à cor. Trata-se de uma estratégia histórica de opor desenho e cor, razão e emoção, mas essa estratégia, embora seja uma espécie de lugar-comum, leva a uma análise inspirada: “Se é o corpo que comanda, fica o rastro da emoção, do gesto, do pincel, fica ou até se busca a imperfeição, às vezes o coração bate forte e o gesto denuncia o ardor do amor, às vezes a mão treme, quando, então, o contorno torna-se impreciso, os planos não se casam, a linha oscila, a cor sai manchada: este tremor não é incompetência, é a alma do artista soprando, fazendo-se presente na estrutura: Leontina”.³⁴

Artistas dos anos 1960 – Claudio Tozzi, Carlos Vergara, entre outros – aparecem no texto, contando com esporádicas menções à “emoção” com a qual trabalhavam. O lirismo – uma gestualidade evidente –, para Moraes, apareceria de modo exemplar em *Lindoneia: a Gioconda do subúrbio* (1967), de Gerchman, e *Homenagem a Cara de Cavalo*, (1965), de Hélio Oiticica. Entretanto, é na produção dos anos 1980 que Moraes viu “novos surtos da pintura informal e figurativa, cujas obras se manifestam como ‘efusão lírica”.

Ele conclui que arte brasileira não seria radical, pois a contenção resultante da “componente lírica” evitava “situações extremas”, gerando “equilíbrio emocional”. Essa ausência de radicalidade teria levado a produção brasileira a ser feita de “passagens” entre o “barroco e a construção”, “a pop e a minimal” e não de “obras fechadas”. A pintura de Antonio Bandeira, para Moraes, exemplificava essa ausência de radicalidade, porque sua pintura estaria associada a seu estado de espírito, comunicando/manifestando “um sentimento, uma emoção, uma lembrança”.³⁵

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 43.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 48.

³² *Idem, ibidem*, p. 49.

³³ *Idem*.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 52.

³⁵ *Idem*.

Carga emocional na pintura de ação

A discussão sobre como a pintura gestual carregaria um dado emocional aparece nun texto imensamente citado, “Os action painters norte-americanos”, do crítico norte-americano Harold Rosenberg, associado ao cenário expressionista abstrato. Suas ideias tiveram enorme ressonância sobre toda a produção desse tipo de pintura, embora ele estivesse preocupado com a produção abstrato-expressionista norte-americana. Juntamente com Clement Greenberg, compôs uma dupla crítica, produtora de interpretações centrais sobre o expressionismo abstrato – embora, suas teorias divergissem totalmente. Em oposição à abordagem formalista de especificidade do meio de Greenberg, Rosenberg apresentava as pinturas de ação como fruto da imaginação, fictícias, artificiais, dramáticas, teatrais e essencialmente figurativas. O próprio Pollock admitia que era possível reconhecer imagens nos trabalhos abstratos. O crítico cunhou a noção de “abstração metafórica” ao abordar a pintura de Willem de Kooning, afirmando que as formas orgânicas trabalhadas pelo artista continham uma carga emocional.

Como se sabe, Rosenberg defendeu a ideia de que a tela se tornou uma “arena na qual agir” e que nela não se evidencia uma imagem, mas “um evento” – a tela seria uma maneira de introduzir uma mensagem no mundo. Assim, essa “tela-arena” se tornava uma extensão do artista, pensado como agente comprometido com a realidade. Segundo Slifkin, Rosenberg estava interessado na ideia de ação teatral dramática, mencionada ao longo do referido texto, e esse interesse teria sido transferido para a ação pictórica, um paradigma da individualidade com potencial revolucionário.

Pintura e artista se confundem, sendo que, nesse sentido, a pintura de ação seria considerada uma resposta individual para a conformidade diante da cultura de massa e do autoritarismo político.³⁶ Para Rosenberg, “Uma pintura que seja um ato é inseparável da biografia do artista. Constitui ela em si mesma um “momento” na mistura adulterada de sua vida – quer o “momento” signifique os precisos minutos empregados em manchar a tela, quer signifique a duração total do drama lúcido desenrolado em linguagem simbólica. O ato de pintar é da mesma substância metafísica que a existência do artista. A nova pintura acabou com todas as diferenças entre a Arte e a vida”.³⁷

Essa fusão entre pintor e pintura também estava presente na fala dos próprios artistas – Pollock havia declarado em 1947: “quando estou na minha pintura, não estou ciente do que estou fazendo. É apenas depois de uma espécie de período de ‘familiarização’ que vejo o que foi que aconteceu”.³⁸ Ademais, Rosenberg salientou como a renovação do processo pictórico se contrapunha ao método acadêmico, o qual entendia o esboço como fase preparatória e a tela como resultado e, portanto, “obra”. Interessa a esta discussão seu entendimento de que o artista age por meio de seu trabalho – a pin-

³⁶ Cf. SLIFKIN, Robert. The tragic image: action painting refigured. *Oxford Art Journal*, v. 34, n. 2, Oxford, 2011. Utilizarei este artigo ao longo da análise sobre Rosenberg.

³⁷ ROSENBERG, Harold. Os action-painters norte-americanos. In: *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 14.

³⁸ POLLOCK, Jackson. Text from *possibilities*. MoMA. Disponível em <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/pollock/website100/txt_possibilities_drip.html>. Acesso em 20 nov. 2020.

tura é associada à atitude do artista – e que pintura e vida possuem uma mesma natureza. Nessa direção, William Baziotes afirmou que alguns pintores começaram a pintar a partir da lembrança de uma experiência, mas, para seu círculo de colegas, “o ato de pintar se torna a própria experiência, por isso não fica claro para nós mesmos por que estamos engajados num trabalho em particular... O artista se sente como um jogador. Ele faz algo sobre a tela e arrisca-se esperando que algo importante será revelado”.³⁹

Já Mark Tobey teria dito que o pintor não se preocupava em se comunicar enquanto estava desenvolvendo a ação, “mas, depois de acabar, ele gosta de saber que há comunicação em seu trabalho”.⁴⁰ Para Rothko, a arte era uma forma de ação social, dada sua natureza comunicativa.⁴¹ Rosenberg, por sua vez, propôs a analogia entre arte e vida por meio dessa ideia de ação que congrega as esferas subjetiva e corporal – o pintor atua num drama como se atuasse na vida: “Postas de lado as referências estéticas tradicionais, o que confere ao quadro o seu significado, não são dados psicológicos, mas o papel, a maneira como o artista organiza sua energia emocional e intelectual, como se estivesse em uma situação existencial”.⁴²

Rosenberg explica ainda como a pintura proporciona uma “transformação” do próprio artista, personificando o objeto – a pintura “responde”, conversa, transforma. A pintura é comparada a um processo de argumentação. E ele indica como o crítico deve proceder diante dessa nova pintura: “A crítica deve começar identificando no quadro as pretensões inerentes a seu modo de criação. Já que o pintor tornou-se um ator, o espectador terá de pensar segundo um vocabulário de ação: o seu início duração, direção – estado psíquico, concentração e relaxamento da vontade, passividade, espera atenta. Deverá tornar-se um conhecedor das gradações entre o automático, o espontâneo, o evocado”.⁴³ Noutras palavras, o crítico deve observar e acompanhar as ações, traduzidas pelos gestos do artista, para compreender essa pintura particular, devido a seu processo de caráter especificamente não-planejado, argumentativo.

Espontaneidade, impulsividade e a crítica brasileira atual

A crítica brasileira leu Rosenberg, utilizando sua noção de “pintura de ação” para escrever principalmente sobre trabalhos associados ao fenômeno conhecido como volta à pintura, nos anos 1980, embora a teoria da especificidade do meio greenberguiana aparecesse também para orientar o olhar sobre pinturas de campo de cor. Tais ideias, difundidas por críticos estadunidenses, guiaram o pensamento de nossa experiência crítica contemporânea. A fortuna crítica sobre pintura informalista e abstrato-lírica brasileira de meados do século XX não foi uma referência – talvez por não estar compendiada, dificultando o acesso às fontes primárias. Por outro lado, a pintura brasileira abstrato-expressiva também não era considerada suficientemente potente – dado o

³⁹ BAZIOTES, William *apud* SLIFKIN, Robert, *op. cit.*, p. 240.

⁴⁰ TOBEY, Mark *apud* SLIFKIN, Robert, *op. cit.*, p. 241.

⁴¹ ROTHKO, Mark *apud* SLIFKIN, Robert, *op. cit.*, p. 246.

⁴² ROSENBERG, Harold, *op. cit.*, p. 15.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 15 e 16.



peso do construtivismo – para constituir parâmetro de interpretação para os neoexpressionismos.

Em 1987, Ronaldo Brito, analisando a pintura de Jorge Guinle, diria, por exemplo:

Artista espontâneo e impulsivo, mas culto e contemporâneo, Jorge Guinle passou literalmente a vida tentando fazer uma pintura ao mesmo tempo pessoal e histórica, que respondesse às necessidades do eu e da pintura, da qual ele conhecia tão escrupulosa e afetivamente a história e a tradição. [...] Não há, agora, como imaginá-lo senão no embate noturno com seus quadros – um diálogo alegre e tenaz, furioso e reflexivo, com telas que ele ficava girando e girando, no chão como se procurasse desenquadrá-las, atravessar os seus limites para torná-las coisas vivas e autônomas. [...] Jorge Guinle era um homem do sim – a sua forma de investir contra tudo e todos era afirmativa. A sua pintura dizia sim, sempre: os impasses, as angústias, pessoais e históricas, eram repotencializados pelo próprio ato enérgico e irresistível da pintura. [...] Quem olhar suas telas e desenhos, no entanto, vai reconhecer sempre o gesto inquieto e indagador da pintura viva de um artista que vivia o que fazia.⁴⁴

Nota-se como o crítico se apropria da ideia de “pintura de ação” de Rosenberg para descrever o processo do pintor carioca. Entretanto, em vez do teor trágico frequentemente associado aos artistas expressionistas abstratos e informalistas do segundo pós-guerra, o crítico viu no trabalho de Guinle uma “forma de investir” positiva – havendo ali um poder transformador do sofrimento em arte. “A sua pintura dizia sim sempre: os impasses, as angústias, pessoais e históricas, eram repotencializadas pelo próprio ato enérgico e irresistível da pintura”.⁴⁵

Em outro artigo, Brito diferenciou a pintura de Guinle daquela expressionista abstrata, representada pela figura de Willem de Kooning, um dos pintores mais comentados por Rosenberg:

A tela de Jorge Guinle lembra espontaneamente o expressionismo-abstrato de Willem de Kooning. Logo a seguir, porém, torna-se perceptível a distância e a ironia frente ao heroísmo existencialista característico da Action-Painting. Há um quê luminoso demais, leve e matissiano demais, o clima geral é de uma paródia. Paródia, bem entendido, que ocorre a nível da própria fenomenologia da Action, como uma repetição reflexiva e desencantada do processo.⁴⁶

Para o crítico, a paleta vibrante de Guinle ironizava o processo expressionista abstrato, indicando que o pintor brasileiro já não acreditava na construção do “heroísmo existencialista” que pautava a gestualidade nessa vertente. Entretanto, é impossível não notar o uso do advérbio “espontaneamente”, de que faz uso Brito para associar a pintura em questão àquela de Kooning, sugerindo que o pintor carioca não teria no expressionista abstrato um referencial, embora o resultado de ambos processos fosse semelhante: “Na mesma direção, o crítico Paulo Sergio Duarte também relacionou a pintura de Guinle

⁴⁴ BRITO, Ronaldo. Desde o início, uma obra que recusa soluções fáceis. In: LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica: textos selecionados*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 96.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 274.

⁴⁶ *Idem*, Possibilidades de pintura: dois exemplos. *Gávea*, n. 2, Rio de Janeiro, set. 1985, p. 93.

diretamente ao Expressionismo Abstrato: ‘É isso que Jorge Guinle está fazendo nessas telas. Aproximando o que está longe sem a mimese estética, sem a reprodução de gesto formal, mas trazendo a questão pictórica presente na descoberta da arte americana e submetendo-a a um outro trabalho, em outro momento e contexto’’.⁴⁷

Todavia, o crítico explicou a diferença, ressoando as palavras de Brito: “A gestualidade angustiada do expressionismo abstrato está presente de outro modo, alegre e cômico, com outra paleta e construída. É o humor que permite essa desorientação calculada”. O que há de mais arguto na análise de Duarte é a afirmação de que o trabalho de Guinle é específico (e brasileiro), porque contraditório – sendo gestual e planejado ao mesmo tempo. Para ele, tais pinturas se situavam entre procedimentos contraditórios; são “emocionalmente informais de um lado, de outro, minuciosamente pensadas”. Também salta aos olhos a defesa da pintura do artista como “arte brasileira”: “São brasileiras na aguda consciência do lugar da arte e da situação em que estão sendo produzidas e com quem estão travando um diálogo produtivo”.⁴⁸

“Belo caos”

A escolha pelo retorno à pintura como momento de identificação desse lugar-comum da gestualidade, associada ao artista atravessado pelo drama da pintura que se confunde com seu criador, é estratégica, buscando recuperar a estética expressionista abstrata nos anos 1980. Diante disso, foi necessário recorrer a críticas atualizadas sobre os mesmos artistas, a fim de verificar se a associação indicada anteriormente poderia ser observada de novo. Sendo assim, optou-se aqui por trazer à discussão textos recentes sobre os mesmos temas, mas, desta vez, associados a exposições institucionais que visam atualizar o pensamento sobre esses artistas.

O caso exemplar seria a mostra “Jorge Guinle: belo caos”, com curadoria de Ronaldo Brito e Vanda Klabin, realizada na Fundação Iberê Camargo, em 2008. No texto de apresentação, Brito e Klabin aproximaram Guinle e Iberê pela “voracidade expressiva da pintura”, pois “ambos viviam pintura com tal intimidade que tornavam indistinta a fronteira entre uma e outra”.⁴⁹ Os pintores foram definidos como “passionais”, sendo que Iberê pintava em “transe”: Iberê enfrentava a tela vertical, presa ao cavalete ou ao muro, uma longa e emocionante batalha que envolvia a aplicação e a remoção incessantes de camadas e camadas de gloriosa tinta por parte do inspirado e assoberbado “pintor e despintor”.⁵⁰

Guinle, no mesmo sentido, foi tido como “ora relaxado, ora frenético”, ao pintar e girar a tela disposta no chão: “O Eu lírico ‘existencialista’ cavava e escavava a tinta até encontrar o fundo ancestral do Ser e trazê-lo à superfície patente da tela; já o colorista endiabrado, o virtuose pós-pop que não conse-

⁴⁷ DUARTE, Paulo Sergio. *Paulo Sergio Duarte: a trilha da trama e outros textos sobre arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 43.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ BRITO, Ronaldo e KLABIN, Vanda. *Jorge Guinle: belo caos*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 9.

⁵⁰ *Idem*.

guia deixar de sê-lo, errava ao acaso pelo perímetro do quadro, com alegre desenvoltura ou angústia manifesta, na ânsia de concatenar achados e impasses contraditórios”.⁵¹

Animais selvagens e o informe contemporâneo

Recentemente, outro exemplo dessa fusão entre artista e obra por meio do gesto pôde ser verificado num texto de Duarte sobre o trabalho da artista carioca Maria Lynch, que produz esculturas, pinturas, instalações, *performances*, vídeos e fotografias. Interessa à artista, pelo sentido visual da produção, uma justaposição de formas volumétricas em cores vibrantes e estampas variadas, que aludem a um todo orgânico feito de fragmentos. Entretanto, no recorte da obra sugerido pelo crítico, é apenas a pintura de Lynch que aparece, como se ela se descolasse dos demais trabalhos devido a especificidades próprias.

O crítico inicia seu texto justificando sua opção pelas pinturas, uma vez que estariam abertas a “abordagens herdadas da crítica de arte moderna”.⁵² As pinturas, segundo ele, “emprestam muitas características nascidas da segunda metade do século passado, em busca de sujeitá-las a novas adições e experimentos. Superfícies estão cobertas com amplas pinceladas e cores espessas, que definem áreas muito claramente sem se inclinar a qualquer tipo de padrão preciso”.⁵³

Duarte relembra a oposição acadêmica entre a linha disciplinadora e a cor informe, e pergunta de que maneira essa relação se coloca na pintura atualmente: “Acredito que muitas dessas novas pinturas, entre elas aquelas de Maria Lynch, reconstroem a linha ausente ao estabelecer limites bastante distintos entre os territórios de cor”. O crítico propõe uma metáfora aproximando a disposição das cores a animais selvagens e opondo esse procedimento “à disciplina de Mondrian” – numa oposição que faz lembrar os *fauves* (as “feras” da vanguarda) e a abstração geométrica (ele mesmo remete à certa “tradição acadêmica” que associa a pintura ao irracional e o irracional, por sua vez, ao feminino: “a cor era o feminino, a mulher, emoções; a linha era associada ao desenho, à masculinidade, ao homem e à racionalidade”).⁵⁴ Apesar de Duarte não explicitar exatamente essa leitura, a direção de sua escrita se encaminha para uma aproximação que funde as propriedades da cor e as características pessoais da artista. Está colocada aí a oposição entre a geometria rígida (Mondrian) e a abstração animalizada, feminina, informe (Lynch) – “Seus territórios são claros e, como eles se desviam de qualquer tipo de geometria, parecem informe em um novo sentido”.⁵⁵

Embora a comparação com “animais selvagens” seja o ponto forte da interpretação (dando título ao texto), e Duarte descreva as pinturas como “seres primitivos” e “organismos complexos”, ele minimiza a potência

⁵¹ *Idem.*

⁵² DUARTE, Paulo Sergio. Colors: Respect and Wildness. In: *Maria Lynch*. Disponível em <<http://www.marialynch.com.br/colors-respect-and-wildness>>. Acesso em 1 set. 2016 (tradução da autora).

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*

dramática desses elementos: “essas amebas cromáticas nem sempre brincam com suas formas e a extensão de suas células: elas marcam sua presença no mundo sob a forma de um tônus de cores despojado de extremos emocionais”.⁵⁶ Nesse sentido, o processo da artista não é aquele do “existencialista” “frenético”, tampouco um “ato enérgico”, como afirma Brito sobre Guinle, nem mesmo possui o humor presente nas telas de Guinle, como ressalta Duarte. O trabalho de Lynch, como um todo, para o crítico, é “espontâneo e generoso”, retomando, portanto, a noção de espontaneidade, permeada pelo intuitivo, o involuntário, que caracteriza o discurso crítico sobre a pintura gestual. Finalmente, o trabalho tridimensional de Lynch, apenas citado no último parágrafo, possui um “gesto artístico plenamente maduro”.

Energia incomum

As aproximações trazidas aqui oferecem alguns subsídios para se verificar a presença do discurso que vê na gestualidade uma marca inegável do embate artístico e colabora para a idealização de um artista que se confunde com a própria obra. O resultado desse amálgama faz com que à obra seja somado o teor de leituras pregressas, inscrevendo, na sua biografia, a biografia de trabalhos de várias procedências e momentos, que operam num registro semelhante.

É cabível questionar a validade da hipótese de um lugar da pintura gestual que se repete na arte contemporânea enquanto discurso crítico, ao substituímos a pintura produzida nos anos 1980 pela pintura atual de viés “expressivo”. Nesse caso, este discurso se manteve num dos críticos citados, Paulo Sergio Duarte, atualizando o objeto de análise para a pintura de Maria Lynch. Ainda seria possível argumentar que se trata de uma perspectiva específica de Duarte ou mesmo de críticos associados ao fenômeno do retorno à pintura da década de 1980, embora tenha sido observado no texto de curadoria de Ronaldo Brito que tal “lugar” persiste em sua crítica atual sobre a produção de Jorge Guinle.

No entanto, o espaço deste artigo é restrito para uma pesquisa que deve incorporar ainda outros atores, entre críticos e artistas – sobretudo Rodrigo Naves e Aracy Amaral, e os artistas Paulo Monteiro, Henrique Oliveira. Apenas para indicar uma direção de possibilidades desta investigação, retomo Aracy Amaral ao escrever sobre o trabalho de Henrique Oliveira, mesclando um olhar sobre pinturas e instalações:

E a cor? Como chega a pintura visível sobre essas formas ondulantes, viscerais ou barrocas? Ora, a paleta do pintor está no chão, como diz ele, no piso, ordenadamente disposta em tiras, a cor sendo pinçada pelo artista na medida do progresso da montagem da peça. [...] Falamos de um artista muito jovem, com trajetória dinâmica, procedente de um país aberto e ansioso pelo novo. Henrique Oliveira analisa o espaço e o povoa, desconstruindo-o de maneira apaixonada. E com técnicas e materiais het-

⁵⁶ *Idem.*

*erogêneos reconstrói esse espaço com uma carga de energia incomum, formas em constante mutação.*⁵⁷

Mais uma vez o que parece surgir na análise é a defesa de um trabalho de viés gestual, associado a características subjetivas do próprio artista, neste caso, a passionalidade com a qual se dá o processo. Atente-se para a expressão “energia incomum”, com ecos de *action painting*, que descreve a atitude do artista diante da realidade, ou seja, de sua atuação no mundo.

Como se pôde notar, duas vias de compreensão das obras e artistas mencionados aparecem nos textos analisados. A primeira diz respeito à visão fusional entre obra e artista, na qual a gestualidade impressa sobre o suporte indicaria o comprometimento do artista com a arte. Essa perspectiva evidencia-se na crítica de arte brasileira, quando o assunto são obras gestuais, resgatando em larga medida as ideias do crítico norte-americano Harold Rosenberg sobre a pintura de ação, desenvolvidas no segundo pós-guerra. A presença frequente desse tipo de argumentação acaba por constituir uma tópica da crítica em relação à pintura gestual, em oposição às interpretações das poéticas construtivas, que constituem em larga medida a narrativa hegemônica da arte brasileira.

Seriam possíveis outros caminhos argumentativos, em particular, que levassem em conta novos estudos sobre tendências gestuais, seja o expressionismo abstrato ou o informalismo, as novas figurações ou o neoexpressionismo. Alguns trabalhos atuais investigam de maneira mais detida o círculo social dos artistas, as ideias que estavam sendo motivando e sendo motivadas por essa realidade, as referências históricas e contemporâneas para os artistas, e, mesmo, numa perspectiva mais técnica, os procedimentos, estratégias e materiais que compõem os processos artísticos, explicando as poéticas.⁵⁸

A segunda via implica a compreensão de que o gesto, na arte produzida no Brasil, é mediado pela contenção, um argumento que apareceu na crítica dos anos 1950 e 1960⁵⁹, mas que ainda parece persistir em leituras mais recentes. Esse aspecto extrapola os limites deste artigo, embora seja fundamental deixar indicado como a tópica da fusão artista-obra ganha um contorno brasileiro ao ser associado à contenção do gesto.

Artigo recebido em 27 de novembro de 2020. Aprovado em 25 de janeiro de 2021.

⁵⁷ AMARAL, Aracy. A arte urbana de Henrique Oliveira. Catálogo da exposição Henrique Oliveira, Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris, 2011. Disponível em <http://www.henriqueoliveira.com/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=30>. Acesso em 1 set. 2016.

⁵⁸ Ver, por exemplo, LEJA, Michael. Reframing Abstract Expressionism: subjectivity and painting in the 1940's. New Haven and London: Yale University Press, 1993. Para uma perspectiva atual nesse sentido sobre a obra de Jorge Guinel, ver LOPES, Almerinda da Silva. A reversibilidade do tempo na pintura de Jorge Guinel. *Palíndromo: Revista de Teoria e História da Arte*, n. 3, Florianópolis, 2010.

⁵⁹ O crítico brasileiro Lourival Gomes Machado indica essa questão. Ver AVELAR, Ana Cândida de, *op. cit.*