



FOTOGRAFIA E ACRONIA NA SÉRIE DE PINTURAS *BRASÍLIA*

Priscilla de Paula Pessoa¹
Eluiza Bortolotto Ghizzi²

Resumo: Neste trabalho desenvolvemos uma análise acerca de interseções entre o uso de fotografias como referência visual no processo criativo de pinturas da série *Brasília*, do artista Evandro Prado, e sua intenção de gerar narrativas que possam ser lidas como acrônicas, quando expostas ao público brasileiro. O entendimento acerca da aplicabilidade da análise da narrativa é emprestado de Roland Barthes. E questões relativas ao tempo na narrativa, especialmente o conceito de acronia e sua percepção por parte do leitor, são abordados a partir de textos de Nelson Goodman e Benedito Nunes; já a pesquisa de Cecília contribui para investigar o processo criativo e os documentos gerados durante e após esse percurso, através de metodologias próprias da Crítica Genética.

Palavras-chave: Processo Criativo. Pintura. Fotografia. Acronia. Crítica Genética.

PHOTOGRAPHY AND ACHRONY IN BRASILIA PAINTINGS SERIES.

Abstract: *In this work we develop an analysis of intersections between the use of photographs as a visual reference in the creative process of paintings by the artist Evandro Prado in the Brasília series, and his intention to generate narratives that can be read as acronyms, when exposed to the Brazilian public. The understanding about the applicability of the narrative analysis is borrowed from Roland Barthes. And issues relating to narrative time, especially the concept of acrony and its perception by the reader, are approached from texts by Nelson Goodman and Benedito Nunes; Cecilia Salles's research contributes for investigating the creative process and documents generated during and after this journey, through the methodologies of Genetic Criticism.*

Keywords: *Creative Process. Painting. Photography. Achrony. Genetic Criticism.*

¹ Bacharel em Artes Visuais, mestre em Estudos de Linguagens e doutoranda em Estudos de Linguagens (UFMS). É professora adjunta nos cursos de Artes Visuais/UFMS, nas áreas de História da Arte e Pintura, com pesquisa sobre processos criativos na pintura. É também artista visual, tendo participado de diversas exposições individuais e coletivas. ORCID: 0000-0002-8080-8856. E-mail: priscilla.pessoa@ufms.br.

² Arquiteta, doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP), docente no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da FAALC/UFMS, membro do Centro de Estudos de Pragmatismo (PUCSP/CNPq). ORCID: 0000-0002-4770-625X. E-mail: eluizabortolotto.ghizzi@gmail.com.

No período de 23 de julho a 31 de outubro de 2019, esteve em exibição em Campo Grande/MS, na galeria do SESC/Cultura, a exposição *Alvorada e Confronto*, do artista visual Evandro Prado³, na qual ele apresentou pinturas das séries *Brasília* e *Discordância*. Nas obras pertencentes à série *Brasília* o artista apresenta imagens da conhecida arquitetura de Oscar Niemayer, representando uma capital federal que bem sabemos onde situa-se, mas não é possível precisar ao certo de quando são estas suas representações. A crítica de arte Maria Adelaide Pontes (2019) assina o texto crítico sobre a mostra e assim a define: “nos apresenta a imponente arquitetura de Brasília em reconstrução, com tapumes e obras inacabadas, lançando questionamentos acerca da recente história democrática brasileira”.

Ainda que a experiência de visitar a exposição (que, além das obras em si, contava com a iluminação e o percurso expositivo proposto pelo artista) não se compare à observação de reproduções de obras da série *Brasília* que estiveram na mostra, são algumas destas imagens que apresentamos nas figuras 1 a 6, de forma a demonstrar minimamente a visualidade das pinturas e dar a conhecer seus títulos.

Figura 1: Evandro Prado. Série Brasília, 2019. Óleo sobre tela, 70 x 50 cm.



Fonte: arquivo pessoal do artista, 2019.

Figura 2: Evandro Prado. Série Brasília, 2019. Óleo sobre tela, 70 x 50 cm.



Fonte: arquivo pessoal do artista, 2019

³ Evandro Prado (1985) é um artista campo-grandense radicado em São Paulo e que trabalha, em diversas linguagens, questões políticas, religiosas e mercadológicas. Sua carreira de 16 anos é pontuada por importantes exposições dentro do circuito de arte contemporânea brasileiro.

Figura 3: Evandro Prado. Série Brasília, 2019. Óleo sobre tela, 70 x 50 cm.



Fonte: arquivo pessoal do artista, 2019.

Figura 4: Evandro Prado. Série Brasília, 2019. Óleo sobre tela, 70 x 50 cm.



Fonte: arquivo pessoal do artista, 2019.

Figura 5: Evandro Prado. Candangos, 2018. Óleo sobre tela, 120 x 90 cm.



Fonte: arquivo pessoal do artista, 2019.

Figura 6: Evandro Prado na exposição Alvorada e Confronto, em 19/07/2019.



Fonte: arquivo pessoal do artista, 2019.

Entre tantas questões que permeiam as obras da série *Brasília* e que seriam passíveis de análise, interessa-nos a forma como Prado propõe ao seu público a percepção do tempo; mais especificamente, será abordado o uso da fotografia como estratégia, durante o processo criativo do artista, para gerar a possibilidade de percepção de um tempo não definido, que poderia passar-se em qualquer momento entre a construção da cidade de Brasília e sua ocupação como sede da capital do Brasil – ou mesmo numa época adiante. Para melhor nos debruçarmos sobre esta questão, faz-se necessário um prévio entendimento sobre como situar a proposição de tempo, tal qual lançada por Prado, dentro de conceitos relacionados à narrativa.

1. Narrativasacrônicas

Numa definição sucinta, de acordo com Genette (1976, p. 255), narrativa é "a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais particularmente da linguagem escrita". Com efeito, historicamente os estudos sobre narrativas desenvolveram-se sobremaneira acerca da escrita, aplicados à Literatura. Mas a capacidade, ou mesmo a *vontade* de narrar é um traço distintivo de humanidade: o tempo todo narramos acontecimentos de

que participamos, soubemos, imaginamos, sonhamos ou mesmo inventamos. Roland Barthes (1976, p.18) afirma que

a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades, começa com a própria história da humanidade. [...] é fruto do gênio do narrador ou possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise.

Barthes é um dos expoentes da Narratologia, teoria de base estruturalista e gestada a partir da Semiótica, que se propõe a estudar a narratividade não só na literatura, mas também em outros objetos, artísticos ou não. Esta visada mais abrangente sobre a análise de narrativas nos permite, assim, aplicá-la às pinturas de Prado. Todavia, mesmo que aceita a possibilidade de se analisar uma pintura tomando-a por narrativa, o viés que escolhemos perscrutar nas obras da série *Brasília* não é tão óbvio em imagens estáticas: o tempo. Benedito Nunes apresenta-nos, em seu livro *O tempo na Narrativa* (1995), a princípio, a classificação dicotômica tradicional entre artes espaciais e artes temporais para, logo em seguida, confirmar sua obsolescência:

Já do ponto de vista de uma fenomenologia da experiência perceptiva, o temporal e o espacial nas artes formam domínios mutuamente permeáveis, que não se excluem. As artes visuais colocam-nos diante de algo estático, mas através de atos sucessivos de percepção, como os que posso endereçar a um quadro. (NUNES, 1995, p. 11)

Assim, apesar da estaticidade intrínseca ao conceito de pintura, encontramos no público - a partir de sua percepção - a chave para discutirmos o tempo dentro de narrativas visuais. E esta percepção não se limita à leitura descritiva dos elementos contidos em um quadro. Partindo do mesmo tipo de objeto como exemplo, outro autor cujo ponto de vista sobre temporalidade narrativa nos interessa, Nelson Goodman, afirma que

Mesmo a descrição ou a pintura de uma situação momentânea e estática implica o que aconteceu antes ou o que acontecerá depois. A pintura de uma floresta nos conta implicitamente sobre árvores crescendo e folhas caindo; e a pintura de uma casa implica que árvores foram cortadas para isto. (GOODMAN, 1981, p. 11, *apud* VIEIRA, 2001, p.604)

Podemos, assim, depreender que Prado pode propor informações temporais para além de elementos situados na imagem que dá a conhecer ao público: informações *sobre* tais elementos que estão implícitas, mas cujo sentido *pode* submergir a partir da leitura. Frisamos aqui o não controle absoluto por parte do artista acerca de como o tempo será percebido em suas pinturas:

Para Goodman (1981), tanto pinturas como parágrafos têm de ser lidos como um código arbitrário. Código este, dado pelo universo cultural no qual a pintura ou texto estão inseridos. Tal concepção traz consigo o problema do leitor, o qual tem de apreender o código para conseguir ler, seja o texto ou a pintura. E é, justamente, tal elemento de convenção que se agrega ao texto ou à imagem e lhe fornece um contexto capaz de estender, através do “implicitamente dito”, o seu sentido. (VIEIRA, 2001, p. 604)

Nunes (1995, p. 44) contribui conosco ao reforçar que “o tempo da narrativa não decorre somente das relações entre o autor fictício e o texto, mas depende, também, das relações entre o texto e seu destinatário, o leitor”. Este ponto é de suma importância para pensarmos a questão temporal em nosso objeto, pois a leitura plena do que Prado propõe na série de pinturas *Brasília* é voltada para um público estritamente brasileiro ou que esteja inserido neste contexto. E, nos atendo à noção de um tempo não definido (que é a percepção desejada pelo artista), podemos mais uma vez recorrer a Nunes para pensar a narrativa visual proposta a partir da definição de texto acrônico:

Quando o pacto entre autor e leitor não comporta a crença de que acontecimentos narrados pertencem ao passado da voz que os enuncia, seja porque ela foi elidida ou silenciada, seja porque o narrador abstrai a diferença entre presente e passado, temos o caso de textos acrônicos, neutros no plano do tempo imaginário. (NUNES, 1995, p.44)

Prado propõe ao público da série *Brasília* esse tipo de pacto, firmado não só através das pinturas, como também dos seus títulos. Mas, voltando o foco ao viés de nossa análise, cabe salientar que um componente fundamental para que a proposição de tal pacto seja possível encontra-se ainda no processo criativo das obras, quando da escolha estratégica do artista pelas fotografias que lhe servem de referência.

2. O processo criativo sob a luz da Crítica Genética

Se nossa análise se concentra não nas obras como são dadas a conhecer ao público, mas em momentos de sua concepção em que Prado valeu-se de fotografias para pactuar uma leitura acrônica, é necessário estabelecer conceitos e métodos para essa investigação. O estudo do processo criativo a partir de registros gerados pelo artista sobre a produção de uma obra (ou um conjunto delas) está embasado na *Crítica*

*Genética*⁴, linha investigativa que indaga a obra de arte a partir de sua gênese. Originalmente, destinava-se apenas ao estudo de literatura; todavia, logo percebeu-se sua vocação para a transdisciplinaridade e atualmente temos críticos genéticos atuando em diversas áreas, como Cinema, Teatro, Publicidade, Dança ou Artes Visuais.

No Brasil, Cecília Salles, professora pesquisadora da PUC/SP, tem dedicado-se a pesquisas sobre processos de criação embasadas na Semiótica peirciana, e que abarcam diversas linguagens artísticas. Ela esclarece que

A Crítica Genética analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. O crítico genético pretende tornar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra. (SALLES, 2008, p.27)

Podemos inferir, portanto, que é possível conhecer os procedimentos de criação de pinturas cujos autores tomaram como referência visual fotografias, a partir da compreensão não da obra em si, mas dos rastros deixados, na forma de documentos de processos:

São documentos privados, responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São possibilidades de obras. Sob essa perspectiva, são registros da experimentação, sempre presentes no ato criador, encontrados em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, projetos, ensaios, contatos (SALLES, 2008, p.40)

Documentos privados fornecem informações sobre a criação e iluminam, de forma retrospectiva, momentos do percurso criativo. Mas, cabe aqui também relevar o papel que documentos públicos desempenham em nossa análise, pois “entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos são documentos públicos que oferecem, também, dados importantes” (SALLES, 2008, p.41).

Sempre de acordo com Salles (2008), resumidamente, são três as etapas metodológicas da Crítica Genética: constituição de dossiê genético com documentos relativos às obras; observação do material e estabelecimento de relações entre os diferentes documentos; análise dos documentos, de acordo com a abordagem teórica e o recorte escolhido. Assim, tendo sido aplicadas ao nosso objeto as duas primeiras

⁴ O termo aparece pela primeira vez em 1979 como título de uma coletânea publicada por Louis Hay, *Essais de Critique Génétique* (SALLES, 2006). Todavia, não se ignora a existência de estudos anteriores acerca de processos artísticos.

etapas, analisaremos a seguir documentos gerados durante e após seu processo criativo (especialmente fotografias e entrevistas), sob a luz do conceito de narrativa acrônica.

3. Acrônia e referencial fotográfico na série de pinturas *Brasília*

Em entrevista concedida no âmbito do projeto de pesquisa Processos Criativos na Pintura Contemporânea: Teoria e Prática⁵, Prado (2019) afirma que utilizou fotografias como referência visual para todas as pinturas que compõem a série *Brasília*, ou seja, valeu-se delas como ponto de partida para pensar o olhar e organizar a imagem antes e durante a fatura das obras.

Tal expediente criativo é bastante comum entre pintores e remonta a meados do século XIX, quando do alvorecer da fotografia, ou mesmo a antes, se considerarmos as câmaras escuras presentes em ateliês europeus desde o século XV, conforme aponta Hockney (2001). Falando especificamente do nicho em que Prado insere-se, a arte brasileira contemporânea, temos observado, no decorrer da pesquisa que, dentre os artistas que fazem uso da fotografia como referência, é comum que essa imagem inicial seja produzida especialmente para o processo; ou que seja uma fotografia autoral; ou de arquivo particular; ou ainda que resulte de uma montagem feita com fotografias encontradas na internet, livros e revistas, perfazendo assim uma nova imagem referencial.

De qualquer forma, são poucos os casos em que os artistas intencionam que a referência seja descoberta, pelo contrário: a maioria deseja que ela se perca pelo caminho da pintura e que, ainda que se reconheça na obra alguma relação com fotografia, que esta não seja uma imagem facilmente acessável na memória coletiva. Entre tais poucos casos encontramos o de Prado, que toma como base para as pinturas da série *Brasília* fotografias de prédios e monumentos famosíssimos no Brasil, intencionando já no processo uma sensação de familiaridade por parte do público.

Prado (2019) explica que, apesar de possuir vários livros ilustrados que tratam da capital do Brasil - e de absorver desta bibliografia informações que servem de estofos para pensar seu trabalho – não foi destas fontes que obteve as fotografias que embasaram suas composições. Outrossim, uma vez que ele entendia que determinado edifício governamental ou monumento brasileiro é muito famoso (sendo, por

⁵ A pesquisa, coordenada pela autora principal do presente artigo como docente da UFMS, objetivou fazer um levantamento das possibilidades da pintura contemporânea, enfocando principalmente o processo criativo de pintores em evidência no circuito de arte brasileiro.

consequente, facilmente reconhecível), recorria a serviços de busca da internet para encontrar a imagem que melhor lhe conviesse - pelos elementos que continha, por seu ângulo, pela alta resolução.

O artista nos forneceu as fotografias que tomou como ponto de partida para as obras da série *Brasília* (elas ainda estavam arquivadas em seu computador), mas não soube precisar os sites e outras fontes virtuais das quais as obteve. Podemos observar, nesta relação que desde o início o artista estabelece com suas referências, que a intenção é que elas, ao mesmo tempo que auxiliem na representação plausível da arquitetura de Brasília, percam sua identidade como imagem independente na medida em que tal referência é incorporada à pintura, não importando assim a Prado quem as fez e sob que circunstâncias. As fotografias são, para ele, descartáveis enquanto obra, mas fundamentais como referência.

Os procedimentos adotados por Prado se repetiram metodicamente para todas as obras da série *Brasília*, de modo que podemos identificar etapas recorrentes: 1. decisão sobre qual edifício ou monumento representar; 2. busca na internet por fotografias da arquitetura escolhida, em sua fase de construção (às vezes, fez uso de mais de uma fotografia, quando não encontrou registro da construção e precisou simular esta ação); 3. Projeção da fotografia em uma tela (que recebe uma base de preto), para traçar o desenho prévio que guia a execução da pintura; 4. escolha de uma cor para o fundo, pintada uniformemente e sem pincelada aparente; 5. Pintura das figuras através de camadas de tinta branca, preta e cinza, tendo à mão a impressão da fotografia de referência.

Como o processo criativo da série *Brasília* é muito sistematizado e se repete em todas as obras, nos deteremos à análise da pintura *Planalto* (figura 7), no que tange à relação entre sua referência fotográfica e a proposição de acronia. O artista conta com a forte possibilidade de que o público brasileiro vá reconhecer o Palácio do Planalto na pintura; trata-se do prédio em que se situa o gabinete da Presidência da República, e sua imagem aparece constantemente em telejornais, jornais e revistas nacionais, além de livros escolares de História. Trata-se, portanto, de uma construção facilmente reconhecível por todos os brasileiros que tenham acesso aos veículos de comunicação citados.

Figura 7: Evandro Prado. Planalto, 2018. Óleo sobre tela, 120 x 80 cm.



Fonte: arquivo pessoal do artista, 2019

Para assegurar-se de que a representação do Palácio do Planalto fosse reconhecível, Prado amparou-se numa fotografia deste em construção (figura 8), uma vez que não poderia ser pintado de memória com a precisão desejada; além de ter em mãos a foto impressa, usou um projetor para traçar o desenho inicial com proporções fiéis aos elementos que selecionou da fotografia: duas pilastras e algumas tábuas usadas como andaime, escora e rampa. Ao pintar esforçou-se para - através de contrastes, luzes e sombras - fazer, ainda que sinteticamente como é seu estilo, uma figuração convincente do referido prédio em construção.

Figura 8: Fotografia (autor desconhecido) que registra a construção do Palácio do Planalto.



Fonte: arquivo pessoal do artista, 2019.

Ou seria em reforma? Ou em ruínas? Ao descartar alguns elementos vistos na referência (a paisagem ainda com pouca interferência humana, pessoas e suas vestimentas datadas, o carro antigo), o artista nos leva a visitar um prédio que não necessariamente é representado no momento em que era erguido, por volta de 1960, como indicava a fotografia. Agora, uma vez que o artista mantém índices que remetem ao Palácio incompleto e sofrendo algum tipo de intervenção humana, mas sem dar nenhum elemento além, podemos entender que o que vemos se passa 80 anos à frente ou atrás, ou agora mesmo, se pensarmos metaforicamente, como propõe Pontes (2019):

À vista o monumento do Planalto Central do país. Brasília enquadrada. Em primeiro plano suas belas formas, quadro a quadro, protagonizam como numa sequência de fotogramas quase despida de pessoas. Porém, o artista expõe sua fratura. Escoras sustentam, amparam seu desmoronamento ou apoiam sua edificação. Não se sabe se é ruína ou progresso, construção ou reconstrução, futuro, presente ou passado. A única certeza é a incerteza, indícios de conflitos, oposições, embates e confrontos. Ou enuncia resistência? De todo modo, o que se vê nas pinturas de Evandro Prado é uma construção que nunca cessa, projeto de desmanche. A desmonumentalização do cartão postal de Brasília

(DF), a sede do poder federal, a Praça dos Três Poderes, a Esplanada dos Ministérios, em desarranjo.

É oportuno agora retomarmos o conceito de texto acrônico já citado, conforme proposto por Nunes (1995): textos neutros no plano do tempo imaginário. Essa é a percepção pretendida pelo narrador (que aqui é Evandro Prado), ao abstrair a diferença entre passado e presente, propondo assim ao público uma espécie de pacto em que a temporalidade não é definida, ou mais precisamente, não importa. Pois, quando Prado representa a Capital Federal em suas pinturas, intenta não apenas que as imagens remetam à sua arquitetura magnífica, mas a tudo aquilo que essas construções simbolizam para o público brasileiro: a política nacional, os três poderes, a corrupção, a sede de poder, o mais do mesmo, a desesperança, o eterno aguardar por um “país do futuro”. É a capital de um país sempre por vir, numa promessa quase sebastianesca de erguer-se gigante. Sempre em construção. Sempre em desconstrução. Sempre remendado. Sempre em ruínas.

Conclusão

Prado propõe ao público o pacto da acronia, firmando-o não só através das pinturas, mas também dos títulos e do texto crítico que compõe a mostra. Caberia, nesse sentido, uma análise mais profunda e detalhada da série de pinturas *Brasília* e suas possibilidades de leitura. Todavia, a partir destas breves considerações, é possível salientar que um componente fundamental para que a proposição de tal pacto seja possível encontra-se ainda na gênese das obras: quando da escolha estratégica do artista por fotografias referenciais que representam as arquitetura da cidade de Brasília, ativando essa memória no público; e quando da escolha, igualmente estratégica, por não levar da fotografia à pintura elementos que pudessem trazer uma indicação mais precisa sobre em que tempo se situam as narrativas.

Referências

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**: Pesquisas Semiológicas. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Vega Universidade, 1972.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2001.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

PONTES, Maria Adelaide. **Catálogo da exposição Alvorada e Confronto**. Campo Grande, MS: SESC Cultura, 2019.

PRADO, Evandro. **Entrevista sobre a série *Brasília*** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <priscillapessoa@gmail.com> em 18 de maio de 2019.

SALLES, Cecilia. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008.

VIEIRA, André; Do conceito de estrutura narrativa à sua crítica. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, v. 14, n. 3, p. 599-608, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/prc/v14n3/7845.pdf>>. Acesso em: 21 de nov. de 2019.