
Bicho Solto
por Ronaldo Brito, 2016

Essas esculturas acabaram de surgir, seguem ainda às voltas com o seu aparecimento indefinido. Pedem, assim, um olhar rasante, sem se demorar em detalhes, ao acompanhá-las em seu processo de enumeração caótica. Cada uma delas, no ato mesmo de se individualizar, parece trazer todas as outras consigo. Coladas ao mundo da vida contemporânea, elas existem plenamente de passagem. Somos muitos, às vezes somos até demais, mas, prefiro acreditar, queremos todos ser bichos soltos, imaginativos, inassimiláveis. Com ou sem aura, a arte permanece o lugar social das singularidades. Senão, periga virar apenas mais um desses intragáveis truques publicitários a apelar a um patético (ou ridículo) consumo criativo.

À sua maneira prática, intuitiva, as esculturas de Gabriela Machado não deixam de pôr em discussão o estatuto atual do conceito de Objeto. Coisas produzidas com ardor, irrepetíveis, elas seriam, contudo, voláteis em demasia para guardar identidade consistente. Quanto mais crescem e se avolumam, mais se estranham, não cabem em si mesmas, desproporcionais, torcem e se distorcem, em constante metamorfose. Não há como domesticá-las sob um olhar contemplativo. Há, isto sim, que persegui-las em seu andamento sinuoso, em sua manifestação abrupta, que jamais se completa. Também nós, sujeitos incompletos, somos assim levados a uma atitude positiva de ansiedade estética; porque, enfim, não existe mesmo outro jeito, também nós temos que seguir em frente, a lidar com nossa incessante e problemática autotransformação.

Oriundas da pintura, essas esculturas de cerâmica que, de início, saíam para o espaço quase como pinceladas sólidas foram com o tempo ganhando também o gesso e o bronze sem perder a espontaneidade. Não sabem, não podem saber o que são, só o que teimam em vir a ser. O impulso do fazer prevalece sobre o cálculo formal; o seu ideal consistiria talvez em eludir todo e qualquer aspecto definitivo. Daí o modo coerente como se apresentam em exposição – dispostas meio aleatoriamente sobre uma mesa comprida, em bases provisórias, que pertencem e não pertencem às esculturas. Ora falam, conversam à vontade entre si, ora se distanciam, isoladas em sua unidade formal particular. Já não ostentam, é evidente, a solidão heróica das figuras clássicas de Giacometti e sua incommunicabilidade existencialista. Mas tampouco se rebaixam a ícones banais da prolixa indústria de arte contemporânea. Atendem a outra demanda, menos conspícua, menos comunicacional: potencialmente, atuam sobre imaginários independentes, procuram atrair percepções estéticas atentas e qualificadas, alheias a destinações prévias.

Texto de Ronaldo Brito para a exposição individual “Bicho Solto” de Gabriela Machado na Galeria Marcelo Guarnieri em Ribeirão Preto em 2016.

Histórias que eu quero contar por Marcelo Campos, 2013

“Histórias que eu quero contar”, assim Gabriela Machado denomina este vontade conceitual de buscar a pintura, sua companheira diletante, em pequenos relatos, crônicas, por assim dizer. Com isso, vemos três instâncias de observação sobre este engenho: a história, o querer desejante e a vontade narrativa.

Ao observarmos as pinturas, nos confrontamos com assuntos marginais, quase não-narráveis. Fomenta-se, aqui, um volta da história narrativa exercitada como uma compreensão instantânea dos acontecimentos. Pintura de instantes, alguns instantâneos de pintura. Esta possibilidade é captada pelo uso de máquinas produtoras de imagens instantâneas, as polaróides. Gabriela Machado acentua o desejo curioso, tátil, infantil, até, de produzir cliques que acompanham-na em viagens pelo mundo. Assim, vemos uma paisagem estrangeira, o detalhe do mobiliário de hotéis, uma cortina, um gato, um por do sol. A artista se concentra no minúsculo, criando um destaque desproporcional, pois não estamos diante de uma história factual, mas, antes, de uma história biográfica não-factual.

Também poderíamos observar um elogio ao uso da narrativa popularizada, os instantâneos de uma vida que só pode ser grandiosa pela soma dos acontecimentos ordinários. Neste “instante” compartilhado resplandece o desejo. Aquele que nos faz seguidores do que não sabemos. Exercita-se um certo delay, um certo intervalo entre a imagem observada, a câmara escura e sua revelação em slow motion, etapas próprias da máquina de polaróide.

O historiador Eric Hobsbawm destaca que numa “história narrativa popular”, “o evento, o indivíduo, não são fins em si mesmos, mas meios de esclarecer alguma questão mais ampla, que ultrapassa em muito o relato particular e seus personagens”. Perde-se o interesse pelo que o historiador chama de “grandes porquês”. Ao mesmo tempo, o *fait divers*, os acontecimentos noticiosos, próprios do advento da cultura de massa, passam a ganhar protagonismo. Como estamos diante do ordinário, percebemos uma certa negação do compromisso ideológico. Ativa-se a via de todas as imagens, de todas as pessoas, de quaisquer luzes. Tudo é pictórico, tudo é pitoresco. E a imagem é forçosamente pintada, gravada, num quarto momento, numa quarta geração. Depois da visão, do registro fotográfico, da revelação, temos a pintura.

A artista exercita, em contrapartida, uma “leitura íntima”, na associação de formas, blocos, empilhamentos, fato já presente na produção de Gabriela. “Não há nada de novo em preferir olhar o mundo por meio de um microscópio em lugar de um telescópio”, afirmará Hobsbawm. Ao que podemos responder com a constatação de Arthur Danto que afirmara: “perguntar pela significação de um acontecimento no sentido histórico do termo, é perguntar algo que só pode ser respondido no contexto de um relato (story)”. Vemos, então, Gabriela Machado testar, brincar, corromper esta ambivalência, grandes relatos, pequenas escalas, fotos domésticas, acontecimentos relevantes. Aqui subverte-se a noção de que a “autêntica história considera a crônica como um exercício preparatório”. O exercício preparatório é uma finalidade ambiciosa, ainda que sem fins grandiosos. Ativa-se, de outro modo, o sentido de colecionar, acumular, fazer museus de tudo, atlas imagéticos.

Quais são os acontecimentos significativos, nos perguntamos? A narração como ensaio, como crônica, liberta os recursos narrativos para se concentrar numa suposta liberdade de gerar relações significativas por dentro das micro-histórias. E as histórias são aquelas que nos acompanham na vida, como contos prosaicos. Gabriela, em outra medida, assume: “quero contar”, trazendo a imagem para uma relação direta com a personalidade. Qualquer coisa, qualquer fato, qualquer vazio torna-se pictórico. E, assim, “a mera crônica” é a “autêntica história”.

“Todo anjo é terrível. E, não obstante, ai de mim, já os canto...”
(Rainer Maria Rilke, “Elegia II”, Elegias de Duíno / Sonetos a Orfeu)
“...Aflora uma linguagem de defloramentos, um inauguração de falas
Coisa tão velha como andar a pé
Esses vareios do dizer.”
(Manoel de Barros, “Retrato Quase Apagado em que se Pode Ver Perfeitamente Nada.”)
“...outras feridas alastram subitamente no fulcro da memória
outras noites atravessam-me
semeiam pelo corpo flores e pânico...”
(Al Berto, “Outras Feridas”, Vígílias)

2 anos depois, retomo as flores e as folhas [antes] de Gabriela Machado. Nesse intervalo foi possível visitar o seu ateliê no Jardim Botânico – Rio de Janeiro. Num dia meio nublado e com chuva por intermédio, as plantas e as flores no pequeno pátio interior do ateliê confundiam-se com as desenhadas e pintadas pela artista carioca.

David Hume, no séc. XVIII, soube valorizar a disciplina e sabedoria dos pintores quando lhes reconheceu legitimidade (quase exclusiva) para definirem a “norma de gosto”. Essas diretrizes que guiaram o público no conhecimento e para efeitos de exercerem juízos de valor – enunciando e aplicando uma axiologia estética. Entendeu os criadores como guias para a formação do gosto, designando-os por excelência. A estes acresceu os estetas, aquelas pessoas que de perto com eles privassem. Ou seja, enfatizando a exigência de existir uma proximidade aos artistas e saber direto às suas obras. Efetivamente, ao conviver com artistas e autores, aceita-se essa aproximação, com fruição e intuito de elaborar ideias precisas acerca do que sejam o seu pensamento e produção. Hoje, estas ideias de Hume, prevalecem no quadro conceptual e revelam-se pertinentes.

As viagens de Gabriela Machado a Lisboa – a anterior retrocede a 2011 – realizam-se, com periodicidade desde há anos, tendo ganho uma noção bem realística e cúmplice à cidade e, em particular, quanto às zonas históricas e cêtricas que percorre. Absorvendo e elaborando as imagens de flores, árvores e demais vegetação esparsa pela cidade, àquelas espécies que povoam os arredores e a envolvimento de seu ateliê no Rio, a artista trouxe para “dentro de muros” novas morfologias, conferindo o interesse de lhes aprofundar espessura e modelação.

As 10 pequenas pinturas que mostra na Galeria 3+1, seguindo as suas próprias palavras “venceram-na pelo cansaço”, pois resultam de um processo moroso de elaboração, onde as camadas de tinta, para além de as volumetizarem, plasmam a duração e a decorrência do tempo. Tanto as pinturas estão saturadas de si mesmas como da tinta da história – seus episódios e situações, presumo eu, vividos pela autora. A matriz inicial significou um acumulo que densificou a iconografia, povoando-a de conteúdos semânticos convergentes. O acto de sobre uma superfície se debruçar, num acto minucioso que envolve a atenção da mão quanto do corpo, adquiriu fisicalidade no processo tridimensional que agora se conhece.

A pessoa do artista é uma espécie de Gulliver que ternamente encara as suas criações quase liliputianas mas possuidoras de uma energia incrível e saudando as emoções cromáticas, tanto assim que se extravasam, saem de si para que lhes seja outorgada (reconhecida) estatura e equilíbrio, de modo a se erguerem e permanecerem por si só no espaço. As flores, folhas são criaturas. A densidade da cor, pelo tato da autora garantiu-lhes essa condição. Povoam as paredes, apropriando-se de um tempo e ficando. Duram, não são efémeras, contrariando a precariedade da vida. Estabele-

cem-se.

As 11 pequenas esculturas de porcelana (argila, pigmento e esmalte) ganham consciência e instalam-se. Desde há 8 meses que estas peças de pequeno formato são trabalhadas:

“...são trabalhos que trazem o olhar da minha pintura, são esculturas que saem do fazer, da observação e principalmente da curiosidade com o material, meu trabalho acontece muito pelo o que pode instigar meu olhar e minha curiosidade.” (Gabriela Machado, excerto inédito, 28 maio 2013)

Na mostra de Lisboa, as peças perfilam-se num randoom display algo intimista que apela à acuidade e prolongamento do olhar e seduzem o tato. As bases de madeira, onde estão colocadas, incorporam-se nas esculturas respetivas, erigindo um todo convertido em qualidade indissociável. Cada um dos pedaços de madeira, de aparência tosca, foi cuidadosamente escolhido, como se estivesse previamente destinado a pertencer àquela mesma escultura e determinando-a. Nalguns dos casos, os bocados de madeira aparentam ser quase geométricos, empilhados e consignados sob essência de pedestal. Estatuam, acentuando quer o brilho e brancura, quer o colorido nas peças modeladas.

Na (história da) arte europeia constata-se a recorrência em diferentes estilos e períodos, no respeitante à criação de flores esculpidas, celebrando um gosto e estética pregnantes. Lembrem-se, a título de exemplo, as flores de porcelana, na Espanha do séc. XVIII. A sua detalhada entoação volumétrica, a estreiteza rigorosa de contornos e pormenores, num fechamento técnico e perfeccionista, atuava numa direção quase oposicional às obras aqui exibidas. As folhas, flores e caules modelados são algo pitoresco, revendo a definição do gosto instituído por outras fixações normativas.

As flores contorcidas relacionam-se à tensão pulsional que Gabriela Machado inflige nas suas pinturas, através das pinceladas e empastamentos de óleo. São grossas e densas pinceladas, exercidas com uma decisão irrevogável, assim instaurando um novo endereçamento no seu percurso artístico. As morfologias corporalizadas expandem uma intencionalidade que viaja entre tipologias de barroco e o informalismo de alguns pequenos modelos (estudos) antropomórficos, em gesso, de Rodin ou Camille Claudel. Oscilam entre uma segurança técnica e a autonomia de conformar figuras – patenteando um hibridismo “dirigido”. Tomando como impulso elementos do mundo visível e cognoscível, a autora acede a um território onde o real é domado pelo imaginário pessoal, sob desígnio da intuição e vontade.

Para estabilizar estas peças em convulsões anímicas, a pasta não foi esticada, nem planificada. Antes foi concentrada, amassada pelas mãos (num ato de posse), testemunhando tensões e equilíbrios, ordenados consoante o ritmo das ideias, da praxis e da poiésis.

Mais e mais, olhando as esculturas, à semelhança do que já ocorria ao contemplar as suas pinturas, em algumas das formas, os desígnios configuram pequenos seres, ansiosos por guardar in extremis a sua alma.

Flores e frutos, são palavras que integram frases em diversas compilações poéticas de Rainer Maria Rilke. Como se brotassem da terra e quisessem ser estabilizadas na terra:

“A diversidade das figuras/ do teu antiquíssimo abandono é tal/ que só, durante umas breves medidas, / ó fecunda natureza, /te conseguimos acompanhar.” (R.M. Rilke, Frutos e Apontamentos)

As flores pintadas e as flores esculpidas, reunidas, constituem uma miniatura de jardim, instalam uma paisagem detalhista. Um jardim imaginário – algo liliputiano (pois não...), onde interpelam quem delas se queira alojar.

Força Bruta
por Frederico Coelho, 2011

Como um refrão de partido alto, a pintura de Gabriela Machado nos atinge em cheio. As telas, como as possíveis plantas que suas imagens emulam, alimentam-se do que há ao seu redor. Mas esse olhar não só se vê, como também escuta. Porque ter música ao redor das telas é fundamental para que esse universo estético ganhe vida em gesto. A música é a argamassa poética que cola as imagens, o espaço inventado em que a artista põe em circulação o que seus olhos e seu corpo pedem diante das telas em branco, prontas para serem compostas. Para Gabriela, a liberdade de um pincel em suas mãos vibra no mesmo diapasão que a liberdade de bater no couro do pandeiro nas rodas de samba da cidade. A pintura e a música trocam uma energia sonora que embala sua pesquisa pictórica e nos apresenta a exposição que o Centro Cultural de São Paulo oferece ao público. Nas telas de Gabriela Machado, onde se veem cores, ouve-se música. Onde se vê movimento, sentimos a cadência dessa Força Bruta que restitui a beleza do mundo em cada um de nós. Uma força que, se colocarmos bem os ouvidos nas telas, quem sabe, possa-se escutar.

O lugar da pintura em centenas de imagens por David Barro, 2008

Se algo diferencia os artistas é a sua maneira de olhar. Muitos, embora na presença das coisas mais banais são capazes de desenvolver um olhar tenso, capaz de ir além da simples aparência formal. Gabriela Machado pertence a essa série de artistas que não escondem a vertente emocional. Uma simples casca de uma tangerina pode desencadear a decisão de pôr a tinta a trabalhar. E o resto, produto da tensão do ateliê, não é mais que a propagação de uma pintura capaz de deslizar por si própria, sem perder de vista aquele primeiro olhar mas sem deixar que ele submeta o afazer de pintar.

A pintura final, mais do que conformar-se, desvenda-se, algo como aquela magia casual que levou Meliés a descobrir a magia do cinema; deixa-se levar pela própria deriva de aquele primeiro olhar, como uma turbulência que caminha à procura de sua serendipidade. Então aparece uma cor que pede outra, quase instintivamente, até conformar uma estrutura formal que nos lembra que tudo partiu de aquela casca de tangerina, ou de uma flor, ou de um papel higiênico que invade o espaço do ateliê. Tudo se resolve como uma descoberta, provocada e procurada, mas capaz de deixar que essas derivas com forma de imagem conformem o seu próprio lugar: o lugar da pintura.

Tudo o que temos estado a assinalar tem lugar no ateliê, embora o olhar chegue de fora. Não nos devemos cansar de insistir nessa idéia: a tensão para um pintor dá-se sobretudo no seu próprio ateliê. O lugar da entrega: o tempo e, outra vez, o lugar da pintura. Algumas das mais conhecidas fotografias do ateliê dizem tudo. O de Bacon, pequeno, austero e violentado na sua deordem; o de Matisse impoluto, quase virgem. Em ambos os casos a opção parece ser a mesma: perseguir a pintura.

A atmosfera que caracteriza o ateliê de Gabriela Machado projecta-se no seu trabalho. Não é difícil reconhecer estímulos e sinais desse universo na sua pintura, sobretudo de coisas penduradas que parecem flutuar como as suas manchas de cor sobre a tela. Estruturas cromáticas destacam-se do fundo graças a um ateliê luminoso que concede uma certa calma ao acto de pintar. A luz particular de um lugar como Rio de Janeiro, como a paisagem das suas montanhas, também parece expandir-se detrás da sua pintura. Por isso em alguns casos a cor é mais luz que cor. Que se descobre depois, curiosamente como na sua própria trajectória, onde depois de um domínio do vermelho alizari se destapa um fractal onde cabem todas as cores, que responde às suas pinturas actuais. A partir daí, depois de uma cuidada e lenta preparação dessas cores, começa a pintar; primeiro em telas pequenas, como a ter cuidado com a medida e sem deixar escapar a tensão; depois numa escala maior, quando já se misturou a pintura e se carregou de imourezas, de acontecimentos.

Para Gabriela Machado o ateliê é o espaço das coisas, cheio de naturezas mortas e vazios que deixam respirar à maneira de fissuras perceptivas. Mais tarde tudo parece colocar-se nos seu lugar, ou melhor, tudo parece ganhar o seu lugar. Como o curso de um rio ou qualquer acidente natural, capaz de se confrontar com o eterno para construir o espaço da sua poética e parecer que tudo foi assim desde um princípio, que tudo estava ali. Como na pintura de Gabriela nada consegue ser um produto a priori, o espaço marca as suas próprias leis e acidentes. Ela mesma assume como esse vôo cego se torna a condição contemporânea da sua produção, uma produção que não permite uma especialidade dada mas uma propagação de idéias e actos.

O olhar de Gabriela Machado é curiosa, detalhista. Um olhar capaz de se construir. Penso imediatamente em Berger e nesses textos onde descreve a experiência de olhar quando espaço e tempo se unem. Curioso é um dos seus textos sobre um prado que lhe assalta cada vez que regressa à sua casa do centro da cidade. Para Berger o prazer que deriva da observação profunda desse prado é

uma questão de contingências contrapostas. Os acontecimentos que têm lugar nele adquirem uma significação especial porque ocorrem durante os dois ou três minutos em que ele está obrigado a esperar por uma passagem de nível que lhe impede de avançar quando a barreira está fechada. “É como se estes minutos encheram uma zona do tempo que encaixa perfeitamente na zona espacial do prado”¹, diz-nos. Berger descreve os momentos em que estamos imersos na experiência que acontece fora de tempo, como a relação de Gabriela Machado com as formas dos objectos. A experiência da pintura não apenas marca estes objectos mas também contém-nos. É como se flutuássemos no meio do tempo narrativo da vida real. É a experiência de observar fruto de um olhar tenso; a experiência do instante.

Alberto Tassinari fala-nos acertadamente da existência de um centro que não é exactamente o centro do quadro nas pinturas de Gabriela Machado. O olhar oscilaria entre ambos centros, numa região intermédia, como os acontecimentos que dentro do prado retêm o tempo e as palavras de Berger. O olhar, agora com a forma de pincelada, desconcentra-o e desabriga-o para voltar a concentrar tudo. Nas palavras de Tassinari, “onde um gesto se prolongaria, ganharia expressão, traçaria um destino, pára”². É contido excesso e o excesso contido da expressão. Porque Gabriela Machado trabalhar a partir de quebras com forma de aproximação que não permitem ver a totalidade das coisas; como um sadiano jogo de transparências pintadas ou um flirt com o impossível.

Nas obras de Gabriela Machado há uma necessidade de esconder (dissimular) e descobrir ao mesmo tempo. Essa impossibilidade leva-nos à poesia mais pura. Se traduzo-o em escrita penso em como Blanchot cultivou o fragmento do real para fazer florescer o poético, capaz de descompor a ordem do texto como um jogo de sensuais símbolos capazes de velar atribuições ou definições concretas; sem certezas. É a linguagem – a pintura – como encontro e desencontro, como luz e sombra, como penetração no indizível. E sempre desde a paradoxal sensação de estar a construir aparentemente o mesmo quadro, a mesma emoção. A virtual abstracção nasce a partir da acumulação de obstáculos, de obsessões. Porque existe sempre algo por detrás, que se acumula e se distingue, incluindo nos seus papéis com pinceladas vermelhas onde a cor de destilava a partir de diferentes intensidades, produto de quem força o olhar à hora de construir a imagem.

A relação que Gabriela Machado estreita com a pintura é aliciante. Como se atravessasse o espelho para viver num mundo dominado pelos objectos; quando estes ganham vida. É a pintura como deriva, como suceder no universo dos sentidos. Assim, o dia a dia, a convivência com o lugar onde se dará o lugar da pintura se torna vital. O argumento mínimo actua de desencadeante pictórico, à maneira de uma vibrante natureza morta. Outra vez, do contido chegamos ao excesso, de formas que se cruzam, de cores, de olhares traduzidos em mancha, em aromas e sabores como os daquela pintura que dizia saborear Manet.

Estamos a falar de pintura, mas também estamos a falar de desenho. Porque a pintura de Gabriela Machado configura-se a partir de contornos sem nunca perder essa projecção corporal que nasce de uma maneira de pintar que é sempre íntima, pulsional, mas também de um fazer arquitectónico, de um sentido espacial. Gabriela Machado confessa projectar-se literalmente no meio do espaço da pintura. O resto não é mais que essa cirada turbulência que permite o fluir da pintura, capaz de envolver-se sobre si mesma, acumulando gestos e cores que são o caldo do produto final. Daí essa densidade, sem limite, indizível como a poesia, incómoda e abismal como algo potencialmente o produto de uma cegueira. Daí que na sua pintura parece que se tenha perdido o fundo e a figura; tudo já é o mesmo nestas manchas que flutuam. Mas sempre, por detrás fica essa experiência do desenho, da linha. A acumulação de tinta chega mais tarde, algo como se a pintura fosse um conjunto de matriushkas.

A pintura de Gabriela Machado é uma espécie de abstracção ordenada, capaz de apreender o movimento do real ao buscar o pulsar da pintura. É uma pintura acontecimento, que se dá antes e

durante o acto de pintar. Tudo sai ao encontro da pintura. Tudo é ligado nesse gesto de pintar. “Mais do que consumir o espaço, o gesto define-o. A ausência é percebida pela presença. A configuração abstracta progride pelo espaço como um pincel; move-se no vazio, com a intenção de criar, conceber; trazer o desenho finalmente à vida”³.

Conter o gesto, agitar a cor. A imagem dobra-se, retorce-se como um ouriço que tenta proteger-se. A pintura vibra. Parece fluctuar na tela. Entretanto, Gabriela Machado continua a olhar tensamente à sua volta a procurar mais objectos, mais cores, mais matérias e formas... centenas de imagens capazes de nos descobrir o lugar da pintura.

¹ John Berger, *Mirar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2001 (título original: *About Looking, Writers and Readers*. Publishing Cooperative, Ltd., Londres)

² Alberto Tassinari, “Tinta ao Alvo”, 2006

³ Robert C. Morgan: “Passagens”, 2003

Tinta ao Alvo
por Alberto Tassinari, 2006

Quando já não importa se acerta ou se erra o alvo, o arqueiro zen se torna mestre. Há algo dessa maestria nas pinturas e desenhos recentes de Gabriela Machado. E é bem uma espécie de alvo que também suas obras miram. Há um centro em cada uma delas. Não exatamente o centro do quadro. Mas tampouco, porém, o centro das figuras esgarçadas, quase atrapalhadas, atropeladas, aliteradas, tantas coisas, e que tendem, na maioria das vezes, a uma forma arredondada. Entre os dois centros o olhar oscila. Fixa-se então numa região intermediária, mas logo se despreza por força de uma pincelada que o desconcentra. Mas ao centro, ou à sua procura, retorna, pois as pinceladas são tão evidentes e francas quanto incapazes de levar o olhar muito além do arredondado da forma. Com a energia que arrancam, estancam. Onde um gesto se prolongaria, ganharia expressão, traçaria um destino, pára. Percebe-se, assim, que há expressão demais. As pinceladas se embrulham, são mesmo embrulhos, imbróglgios de pinturas, repolhos de tinta. Pois sem a dimensão cômica, estabanada, as pinturas não soletrariam sua outra dimensão, sua contraparte bela, sutil, seus esboços, portanto agora expressão a menos, de flores, frutas, e – perfazendo o círculo de suas possíveis fisionomias -, virando-se de novo pelo avesso, legumes, alfaces, enfim, repolhos. Sérias e engraçadas são essas bolotas enoveladas de tinta. O que, em tempos tão pretensamente sábios, é algo bem mais sério do que as piruetas sem nenhuma graça de tanta arte raciocinada que grassa no mundo da arte. São graças e graciosidades feitas a puro pincel. E com cores, combinadas e desarranjadas. Tudo certo e tudo errado. Portanto, tudo certo.

Nos desenhos em papel em que apenas a cor vermelha era empregada, Gabriela Machado já articulava parte da potência de seu novo trabalho. No lugar das cores, empregava diferentes densidades de pigmentação para desenhar os novelos arredondados. Como um sol, nascente ou poente, a forma circular ficava mais na parte inferior do branco do papel. E se dar nomes de coisas a uma pintura abstrata é uma licença poética licenciosa demais, nada impede dizer que ali não havia nada. Apenas uma bolota avermelhada, sisuda, grande demais para assinalar que estava ali e pequena demais para tanto branco que sobrava. Desmedida, por uma razão ou por outra, era de um siso que antecipa, conforme cresce a tensão de seu silêncio, o riso, pelo menos o sorriso, que vem quebrar a distância e aproximar o que de outro modo não se poria em comunhão. Essa duplicidade, porém, ainda que muito bem dominada, era mais estanque, embora também dramática, do que as dos desenhos a cor e das pinturas de agora. Não podiam, sem a cor, pôr um verde e rosa da Mangueira ao lado de um magenta e amarelo de Matisse. Não carregavam, também, a variedade de tons, caminhos e descaminhos que o veículo da pintura oferece com maior facilidade. E, sobretudo, se essa facilidade já foi antes conquistada com uma energia histórica pouco igualável. Penso aqui na pincelada, na sua última e talvez mais exuberante configuração, do De Kooning da segunda metade dos anos 60 e dos anos 70. Nas obras de Gabriela Machado, porém, essa pincelada é como que subvertida. Não se inventa duas vezes o pincelar talvez mais inventivo da arte moderna. Mas se pode muito bem usufruir da liberdade que conquistou.

Em De Kooning, por ser expressivo, o gesto, mesmo com suas infundáveis manobras, ainda que descontínuo, nunca é interrompido. A energia que expressa parece ter sido inteiramente transposta para a tela. Já seu emprego por Gabriela Machado, se empresta a fisionomia das pinceladas de De Kooning, não deixa de transfigurá-la ao voltá-la para um centro, para um anovelar-se, mesmo quando, como um fiapo, a pincelada parece caminhar para fora, pois aí também a referência a um centro procurado permanece. É o centro de onde escapa e é o centro ao qual se prende. Daí o arredondado da figura isolada no branco do papel ou na tela crua vazia. E esse círculo procurado também, ainda que de modo menos nítido, tem uma história na arte. Mesmo antes dos alvos de Jasper Johns, o adensamento do centro da pintura é um aspecto cada vez mais buscado nas pinturas de Guston da

sua fase abstrata. E as pinceladas de tal forma se acumulam no centro do quadro que não é descabido pensar que sua poética do acúmulo, evidente nos acúmulos de detritos de sua fase figurativa, já existia entre 55 e 65. É pela exacerbação de uma abstração que não é nem pictórica nem linear, mas algo entre as duas, feita de pinceladas quebradiças, muitas vezes quase codificadas como no minimalismo, que Guston transmuta a eloqüência do expressionismo-abstrato em restos de tinta e, depois, em restos de coisas. Assim, se, de De Kooning, Gabriela Machado congela em boa medida o gesto, de Guston conserva o centro, mas desmancha seus acúmulos.

É sempre arriscado montar genealogias para obras de artista. Não se trata aqui, porém, de genealogias documentadas, nem mesmo conscientes, mas de empréstimos poéticos, mesmo que apenas interpretativos por parte da crítica, e que resultam numa terceira coisa, mas não num meio-termo, e sim numa reflexão que a história da arte põe à disposição dos artistas. Toda pintura remete a todas, diz Merleau-Ponty para assinalar essa vida subterrânea da arte. Para não ir tão longe, como muitos pintores contemporâneos brasileiros, a obra de Gabriela Machado tem fontes também em Jorge Guinle. Mais do que um estilo, sua poética constituiu-se em boa parte em fazer confrontarem-se, no mesmo quadro, diferentes estilos europeus e norte-americanos de pintura, como se na batalha em que se transformava o quadro estivesse nossa potência de compreensão do diverso, assim como nossa incapacidade de invenção do individuado por excelência. Não há nenhuma invenção gestual, nenhum pincelar, na arte brasileira, que traduza o indivíduo pleno das pinturas de De Kooning dos anos 70, assim como não há nenhum interprete de nossas mazelas como Guston foi de uma sociedade em que subjetividades tão autoconfiantes têm, como contrapartida, nos acúmulos de dejetos seu lado dissociado, insociável. Já nossas dissociações são outras. Menos individuados, somos mais solidários. Mais solidários, estamos bem mais longe de uma sociedade, ainda que bem outra do que a do norte, porém mais plena que a atual. Toleramos. Temos mesmo algo de zen. Com a diferença que muitas vezes mal sabemos se erramos ou acertamos o alvo. A arte, a pintura, em parte nos regenera. Do jeito que dá, esforçamo-nos, pinta-se, pomos a mesa. Belos repolhos. Esfarrapados buquês.

A força de atração imediata dessas telas, muito pequenas ou muito grandes, vem da ação espontânea de uma tinta que parece surgir do nada para revigorar nosso pálido ou ácido cotidiano. Cada uma delas é a prova viva de que ainda vale a pena olharmos com curiosidade as coisas ao redor. A matéria volúvel da pintura renova e espairose a própria atmosfera que respiramos, estimula nosso envolvimento mimético com o mundo. Blocos transitórios de pintura, sustentam-se indefinidamente no estágio da tinta fresca e assim instigam a superfície do real a tornar-se mais porosa às nossas sensações.

Parte de sua surpresa estética deriva do fato inesperado de reagirem com tanta vontade, tanta intensidade, a seus motivos gastos e banais, em princípio fadados historicamente a desaparecer. Como pintar significativamente, hoje em dia, flores e frutas? Já disse, contudo, um poeta (E. E. Cummings), sempre é a bela resposta que faz a mais bela pergunta. E a resposta, no caso, desarma pela simplicidade: transfigurando flores e frutas em matéria pictórica contemporânea.

Abrindo intuitivamente seu caminho entre as flores soberbas de Manet até, quem sabe, os sanduíches de Oldenburg, e de passagem absorvendo energia plástica da obra generosa de Jorge Guinle, essas telas, à sua maneira despretensiosa, reintegram a natureza ao metabolismo da pintura contemporânea. E é justo o caráter singular, biográfico, desse súbito reinteresse impressionista pela beleza instantânea da natureza que o autoriza como fato artístico público e atual. Com sua sensibilidade inquieta, de reflexos nervosos, empregando na verdade uma combinação de elementos plásticos entre o analítico e o aleatório, a pintura de Gabriela Machado pertence inteira à cultura urbana moderna. E se, em especial, os pequenos quadros parecem quase pedir o adjetivo preciosos, é necessário logo acrescentar o seu contraponto — preciosos, sim, e caóticos.

Como seria de esperar, essa produção voraz, algo incontrolável, aposta tudo no efeito de propagação. O que de saída a obriga a dissolver, virtualmente, os limites de seu suporte. Por isso, são telas lançadas, jamais compostas, a reafirmarem sua mobilidade essencial — se começam, por assim dizer, naturezas-mortas, terminam manchas soltas de pintura, nem abstratas, nem bem figurativas, ainda sem nome.

Acompanhando nossa presença cada vez mais colada ao curso do mundo, tudo menos distanciada e contemplativa, essas telas procuram instintivamente uma fluidez topológica — muitas delas formulam o paradoxo de círculos dispersivos. Em todo caso, mostram sempre uma coisa só, uma só imagem, por meios múltiplos e contraditórios. Como fenômenos plásticos, seriam típicos curtos-circuitos bem-sucedidos.

Mas só conseguem sê-los porque vibram, literalmente, com a descoberta da cor. Todos esses quadros constituem um certo experimento nesse sentido. E porque aparecem assim aos próprios olhos da artista, acabamos contagiados pela emoção dessa recém-descoberta vocação de colorista. E já que se trata aqui muito mais de improvisar uma fala inspirada do que de dominar uma língua erudita, a reflexão sobre a cor é concomitante à sua aplicação urgente. O que, por sua vez, implica o aparente contra-senso de uma disciplina da espontaneidade, um fazer incansável que não pode, entretanto, acumular-se. Ao contrário, ele soma esforços para aprender a se esquecer. E assim, a cada nova tela, reinaugurar-se. Daí o seu irresistível frescor.

Passagens

por Robert Morgan, 2003

Um dos aspectos mais iluminados dos novos quadros de Gabriela Machado, vislumbra – se em seu intencional senso de movimento. Podemos ver suas formas lineares como sinais ideográficos, não em sentido literal, em que supõe – se a existência de um significado pré – ordenado, mas em sentido abstrato. Suas formas lineares carregam uma conotação de prazer visual, seja quando pinta em aquarela ou sobre o papel, ou mesmo quando constrói esculturas de rolo de papel.

Seu uso dos gestos retém um certo relacionamento sinestésico com o espaço. Em essência suas formas gestuais são inseridas no espaço da pintura, sendo expressão das formas abstratas, entretanto muito reais. As pinturas de Gabriela expressam o ser no tempo presente e representam um momento de alta consciência, relacionada a ação do pincel. São sinais de contemplação, momentos no tempo transformados em passagens de sentimento e estados de espírito. Criadora do espaço, um dínamo, de persistente atividade. Seus gestos são sobre a conexão das coisas, os espaços entre os traços e o vazio que os cercam. Ela entende que o espaço na arte não é algo dado, ainda que o artista seja seu criador, o espaço é percebido. Em seus trabalhos existe uma tranqüila atitude de expectativa no instante de concepção das pinturas. Gabriela Machado estuda a superfície do momento, imagina a brancura, antes de se envolver e se relacionar com ela. O gesto é uma progressão linear do pensamento ou em outras palavras, ele é o esvaziamento da mente, semelhante `a técnicas de meditação Budista.

Existe um termo no Zen Budismo chamado MU ou ausência do nada, neste estado meditativo, a mente abandona a si própria, distanciando- se de todas as tarefas mundanas. Deste modo, corpo e mente fundem-se como uma única forma. O gesto da mão envolvendo o pincel esvazia-se de si mesmo, de todos os pensamentos mundanos. A pista deste esvaziamento é o que permanece, torna-se um golpe, um único continuum de movimento em relação ao pincel, torna-se a chave para a revelação em Gabriela Machado. Mais do que consumir o espaço, o gesto o define. A ausência é percebida pela presença. A configuração abstrata progride através do espaço como um pincel; move – se no vazio, com a intenção de criar, conceber; trazer o desenho enfim à vida.

O eminente teólogo Pierre Teilhard de Chardin costumava discursar sobre o tema “O espaço do sagrado”, o espaço do ritual. Recordava-nos sobre o caminho de entrada, a transição de um mundo para outro. A passagem do secular ao espiritual. Segundo Chardin, o ápice da experiência em que o homem se atrela ao significado é o momento da descoberta, o instante do Ser. Deste modo, podemos facilmente nos transportar desta noção do espaço sagrado da Teologia para o espaço sagrado das Artes, ou seja; no lugar do gesto, o exato momento da relatividade entre o espaçamento e a temporalidade.

Uma vez que os traços gestuais empregados por Gabriela Machado são tanto um ato temporal quanto espacial, é inegável sua representação como forma de relatividade. O trabalho de Gabriela Machado é essencialmente sobre este tipo de gestual. Uma atitude que encapsula, captura a relatividade de sua experiência no instante. Sua maneira de trabalhar, pensar e sentir delinea – se no processo de manipular o pincel. A tinta está na quietude, na profunda ressonância do rubro – carmim, que vai além dos limites do previsível e do contexto emocional sugerido.

O observador, ao adentrar o espaço da galeria, é envolvido por estas formas abstratas e lineares que dançam sobre a superfície de suas pinturas. Suas formas são simples e diretas, não existe excesso, ou hesitação. Estas são preenchidas com confiança e sutil exuberância, referindo-se a arquitetura do lugar, não literalmente, mas como uma metáfora da presença espacial. Passagens dentro do

espaço que funcionam através de uma interação com o outro. As formas são organicamente desenhadas, mas geometricamente concebidas. Existe uma aguda intensidade biomórfica nas obras de Gabriela Machado, uma profunda alacridade que dá a estas recônditas pinturas o sentido de se estar vivo. Existe nesta orgânica inteireza, um encontro marcado com o mundo dos sentidos.

Consideremos também a questão dos rolos de papel que descem do teto em espirais. Não devemos ignorar o fato de que essa artista brasileira começou sua carreira na arquitetura. Sua entrega à vocação abriu caminho, gradualmente, para o tipo de trabalho produzido por ela atualmente.

A artista vê suas vibrantes formas espiraladas ligadas intrinsecamente a arquitetura. Elas estão ligadas a uma certa sensibilidade oriental, à uma maneira de ver estruturas orgânicas dentro de containers, de paredes, janelas, portas e tetos. Ela oferece-nos uma maneira de representar o espaço, de iluminar nossa noção de prazer visual, como se nossos corpos passassem por entre cômodos abertos.

Existe algo intrínseco sobre as pinturas que é decisivo, uma qualidade difícil de ser ignorada, que penetra a pele, formando-se dentro do ato de ver. Esta inevitável confrontação com as formas orgânicas e temporais de Gabriela Machado – sejam em duas ou três dimensões – é um aspecto indelével de seu trabalho. O resultado é consequência do processo pelo qual ela pensa e representa o sentimento. Suas formas apelam para os sentidos de uma maneira que vai além de nossas rotinas cotidianas. A herança brasileira está muito presente em sua obra. A sensualidade ali, é infatigável, incansável, pois são pinturas presenteadas aos sentidos.

As pinturas da artista nos deliciam pelo simples prazer que oferecem. São destituídas de peso, mas conseguem ser profundamente captadas, capturadas pela retina. Suas obras nos oferecem um momento de descanso para refletir e recomeçar mais uma vez. Propõem a visão de um outro universo. Um ambiente de relatividade onde o tempo e o espaço, o corpo e a mente mesclam-se, fundem-se. As obras acrescentam uma carícia. Um mimo de alegria em nossas vivências diárias, criando um santuário que nos permite sentir conectados.

Vermelho (Em Suspenso) por Paulo Venâncio, 2002

Isolar uma ação de todo o resto, prender-se e entregar-se a ela – que não é nada para ninguém – e com ela estabelecer um vínculo irreprimível e constante, e desse fragmento fazer um absoluto disponível mas sem qualquer sustentação, é isso que os desenhos de Gabriela Machado pretendem.

Neles encontramos uma gestualidade contida e extrema. Contida porque não se expande para além de um só gesto, e extrema porque coloca tudo neste gesto, ampliando-o ao máximo. Uma vez executado, nada pode ser retocado ou corrigido. Deve sua existência tal como surgiu.

O que pode levar a buscar essa precisão na execução, a insistência num momento que se fecha nele mesmo sem continuidade? Seria o caso de uma interrupção “primitiva” no fluxo da vida contemporânea tão instrumentalizada e que exige a construção de um fenômeno artificial, que, por assim dizer, desmaterializa a presença tradicional do modelo. Pois esses desenhos se referem a um “modelo” que é literalmente construído espacialmente; tiras de papel higiênico penduradas no espaço. Diferentemente do procedimento tradicional de ateliê, que colocava o pintor diante do modelo durante horas, dias, meses, e que fazia as maçãs apodrecerem no caso de Cézanne, tudo aqui se consome em poucos segundos, nada mais. Para que esta pressão? Para que se livrar assim tão rápido do assunto? Por que não se demorar mais nele? Ou será que só assim ele se sustenta? Será a continuidade do mesmo impulso que anteriormente fazia as naturezas-mortas enormes, desmedidas, algumas com mais de dois metros. Também essa perda da proporção, aumentá-las até e além da escala do corpo não era a forma de lhes dar sustentabilidade?

Em cada um dos desenhos se estabelece uma relação entre o gesto e o todo, uma relação de um para um entre a coisa pictórica e o espaço do papel. Um só gesto vai determinar a ocupação do espaço. E a homogeneidade da cor como que estabelece uma substância indivisível, unitária. O emaranhado da pincelada que, de tão intrincado, chega a se tornar uma bola, parece se referir a um objeto tridimensional instável, corpo escultórico que procura se soltar no espaço até a entropia final do gesto que se prende em si mesmo, encapsulado.

De longe nos vêm à mente os desenhos orientais ideogramáticos sobre papel que, uma vez feitos, não podem ser corrigidos. É um autocontrole fora de qualquer tradição estabelecida o que os desenhos de Gabriela Machado exigem e que nos chama a atenção. Mas aquela certeza que o oriental possuía e transmitia estava na consolidação de um sentido estabelecido durante milênios. Disso estamos muito distantes. Também distantes cada vez mais das nossas próprias certezas ocidentais. Sem querer fazer qualquer analogia com o “princípio de incerteza” da física moderna, também aqui encontramos algo da mesma ordem. Por onde se orientam esses movimentos do pincel? Em qual direção? E se há uma direção, por que ela, por que esta e não outra? Faz diferença ser para cima ou para baixo, para a esquerda ou para a direita? É o que se pergunta sem se obter resposta. De fato, esses desenhos parecem traduzir uma sensação atual, uma indecisão constitutiva dos nossos tempos. Diante disso, coisa que o trabalho decididamente aceita, a resposta é provocar uma intensidade, afirmar uma condição de modo resoluto, sem hesitação. É o que a artista procura fazer. Sem drama ou heroísmo, angústia ou desespero. E esta ação momentânea pode ser vista como paralela a um evento da natureza ou da vida; que em si parece não ter valor, pode ser casual, insignificante, interessante ou desinteressante, mas através dele se busca estabelecer uma determinada intensidade da experiência. Um apoderar-se de algo com toda a intensidade possível.

Temos uma experiência da pintura que busca auto-sustentação diante da Pintura que já não se sustenta por si. Começa-se por não se ter onde se sustentar. Sem pontos de apoio, sem um chão de

onde construir. O único apoio então é o contato sempre intenso do pincel na tela. E o movimento que se constitui sem interrupção até o final da execução. Um ato de distensão que é também concentração, que só ele dá, e que interrompido não mais sustentaria. De modo que uma intensidade se forma no contato do pincel no papel. E o contato dá sustentação, um corpo de pinceladas.

Tudo também parece ter ficado muito limitado. Não há muito o que dizer, o assunto é pouco, conciso, abrupto. A área de ação é cada vez menor, em todos os sentidos. É como se equilibrar sobre uma corda, sobre a extensão de um fio que se deve percorrer. Extensão que o próprio andar estende – o próprio pintar pinta. São poucas as opções disponíveis. As opções que só o corpo dá. Especialmente o gesto que não pode ser decomposto em várias operações e que perfaz um exercício repetido de destreza, auto-estimulado, referenciado em si próprio.

Prender-se nas bordas e soltar-se, enrolar-se, contrair – o desenho parece querer se tornar escultórico. Um corpo escultórico que busca adquirir uma energia própria. Assim um enrijecimento momentâneo e intenso do corpo transmite-se à pintura e apresenta-se como um estremecimento visual ascendente/descendente, um desenrolar que se encurva, espiralado, estrebuchar que testemunha um agarrar-se à superfície. Ao final, sobra um nó, um emaranhado suspenso, em queda interrompida.

A outra questão fundamental nesses desenhos é a cor. Difícil imaginá-los em outra que não o vermelho. Tal escolha não é por acaso, acidental. Impossível ignorar toda uma série de associações que o vermelho traz consigo. O vermelho dá às pinceladas um peso feito só de cor. Forma corpo de cor. Uma cor consistente, carnal, tátil, expansiva, romântica, vulgar, luxuriosa, excessiva, intensa, veemente, carnal, invasiva. Tudo isso fica em suspenso, no ar. Estamos muito longe do azul cósmico, incorpóreo, imaterial de Yves Klein – o azul tende ao infinito dissolvente, o vermelho ao corpo finito e à ação. Nestes desenhos, a cor quer se agarrar com veemência ao gesto, enfatizá-lo, afirmá-lo. Por isso um vermelho pesado, flamante. Um vermelho cor ativa e dinâmica, sentimental, vulgar, violento vibrante. Vermelho com um quê de espanhol, goyesco, cartaz de tourada, uma espécie de tauromaquia contida na imaculada folha branca de papel.

Esta experiência pictórica se processa através do contraste de densidades visuais. Dos objetos sólidos, garrafas e frascos das naturezas-mortas passamos para um elemento aéreo, impressionista, um puro fenômeno espacial/luminoso. A transparência diáfana do papel higiênico suspenso é a própria imaterialidade no ar sem peso, delicada absorção da luz, impregnada de luminosidade aérea, prestes a se romper, rasgar. Pura materialidade luminosa, translúcida e incorpórea, um vagaroso vapor, ninféico, exangue. Ao transpor tudo isso para uma outra espessura, peso e densidade visuais esses desenhos criam uma relação entre extremos, corpóreo e incorpóreo, materialidade e imaterialidade, começo e fim, nascimento e morte.

De uma estrutura desfocada para um centro focado ocorre uma certa desreferencialização do espaço, um reposicionamento diante das coisas. Uma reaproximação em segundo grau. As dimensões se alteram, fazendo surgir algumas das maiores naturezas-mortas já vistas, e o desenho age como quem quer “estourar” a imagem. A fascinação pela pincelada aumentada é tal como um balão de ar que continua num lento movimento após o toque, impulsionado por uma energia transferida quase visível. A própria pincelada se tornou o assunto, o motivo mesmo. Marcelo Nitsche, nos anos 1970, isolou a pincelada recortando-a numa superfície de plástico, tornou-a um objeto, como tantos outros da época. Mas ainda assim captava o fascínio de uma ação que se impunha por si própria e que carregava consigo ainda que remotamente a presença do belo. A pincelada ampliada e isolada tornava-se um belo objeto decorativo total e homogêneo; a pincelada era sempre de uma cor só. E isso era fundamental na operação: ser só vermelho, o amarelo, o azul. Uma presença única, total, sem qualquer ambigüidade que poderia assumir entre outras pinceladas. Gabriela Machado pinta as pinceladas. O pintar se tornou assunto e o percurso da pincelada o tema. Isolando apenas uma

ação, repetindo-a várias e várias vezes, não até a exaustão que não poderia existir, mas até um autoconvencimento da sua validade tão prosaica e necessária, uma certeza que se mantém em suspenso. As pinceladas confundem-se com uma figura querendo se constituir sem conseguir.

A beleza insuspeita do papel higiênico no espaço tem algo do prosaísmo absoluto contemporâneo: num filme recente, *Beleza americana*, uma cena de alguns minutos de um saco de plástico flutuando no ar ao sabor do vento, era “bela”. Esse quase sublime pós-moderno, invertendo tudo que o romantismo associou ao termo sublime, apresentava na nulidade banal de um resíduo qualquer uma dimensão única e incomparável e que se fosse percebida por qualquer um na rua provavelmente não causaria nenhum interesse. É um tanto trágico verificar que o vaivém de um pedaço de lixo ao vento possa ser objeto de atenção continuada e exprimir uma condição flutuante, desde que isolado de tudo. Também aqui, nesse papel higiênico suspenso, encontramos algo do gênero desta beleza irrelevante, desencarnada, insubstancial, que vai do tocante ao trivial, sem se contradizer. E se substancializa, por outro lado, num vermelho veemente que é também uma emergência de vida.

Texto de Paulo Venâncio sobre as obras *Vermelho* e *Sala dos Fios* de Gabriela Machado.

E, ainda por cima, são vermelhas...
por Paulo Sérgio Duarte, 2002

A cor de sangue domina o branco impuro do papel, parece fustigá-lo num drama romântico. Poder-se-ia imaginar cada pintura como um pequeno teatro comprimido, monólogos do vermelho, como um grito contemporâneo. Mas nessa cor não reside nenhuma angústia e, se é gritante, nela está presente uma satisfação, uma alegria mesmo do fazer que contraria a memória da escolha cromática e suas alusões.

Primeiro vemos somente cor, mas, no mesmo instante, move-se intensamente nos rastros do pincel. A tinta não flutua, adere à superfície, no entanto não vai entranhá-la. A pincelada larga e sanguínea se opõe fortemente ao plano claro. Reina sozinha sobre o que antes parecia uma imensidão branca. Agora se impõe e redimensiona a superfície na escala do corpo. O gesto é contínuo, rápido e sobrepõe-se a si mesmo algumas vezes. Sua velocidade varia dependendo do suporte: mais rápido e suave sobre o papel, seria mais lento diante da resistência áspera da tela e traria outras surpresas. A gestalt do resultado final é convulsionada pelo movimento que sugere ter ido até onde o braço alcançava. É evidente que estamos muito longe de um passado – já moderno – quando os pintores trabalhavam com o pulso. Nessa pintura, Gabriela Machado mobiliza o corpo inteiro. E sua forma é, também, este movimento. Então, a presença do corpo é literal e constitutiva da pintura. Insisto: não há alusão a uma fantasmática do corpo ou memória de figura. Encontramos, sim, a presença do corpo nos seus rastros na superfície.

Mas o gesto não é tão livre quanto parece. Não se trata de algo instintivo e pulsional. Na verdade, a artista olha um modelo, seu ponto de partida, cuja imagem será transformada pela ação da pintura. São grandes instalações de tiras contínuas do prosaico papel higiênico que ocupam parte do atelier. Um caminho tortuoso foi meticulosamente construído e está suspenso no ar, quase escultórico: o seu “modelo”. São seções dessa trilha aérea que o olhar segue e o braço tenta acompanhar. A metamorfose da instalação branca de papel em pintura sanguínea torna-se uma mimésis sem representação. Para os que vivem matando a pintura, o trabalho de Gabriela é uma lição. No reino de objetos banais, de cambalhotas performáticas, de primitivos digitais e suas paletas eletrônicas com milhões de cores, nessa empáfia regressiva chamada de “pós-moderna”, uma investigação como a que temos diante dos olhos nos renova a crença na persistência da arte.

A questão do belo, apesar de banida da estética por exigências históricas, retorna de tempos em tempos de seu exílio para obras contemporâneas, como nessas pinturas de Gabriela. Por que são belas essas pinceladas sanguíneas sobre o papel? Colabora para isso a solidão do vermelho escuro, condição necessária, mas, sem dúvida, não suficiente. A concisão do resultado final e a crueza da pincelada única e contínua, sem retoques ou macetes, também contribuem. Há, portanto, um dado moral, se quiserem, ético, nesse fazer que o dignifica. Mas também a mimésis sem representação na busca de uma forma que seja capaz de traduzir o espaço em um plano abandonando qualquer ilusionismo, anulando qualquer profundidade, reduzindo este espaço a puro movimento convulsivo na superfície. Finalmente, a escala do corpo humano que produz uma empatia imediata com o próprio corpo do observador, como se suas dimensões não pudessem ser outras. Tudo isso, para mim, colabora para a beleza dessas pinturas. E, ainda por cima, são vermelhas...

Texto de Paulo Sergio Duarte sobre a obra Vermelho de Gabriela Machado.

Encarnado
por Afonso Luz, 2002

Não seria suficiente dizer do vermelho que vemos ser ele uma cor. O que está diante de nós é como que uma tinta viva, uma ação cromática, uma espécie de desabrochar do vermelho testemunhado pelos nossos olhos. Ali intuímos a mobilidade deste pulso energético que se expande como luz, como chama. Sensual e vivo como fogo e flor. É desta vitalidade de um corpo transitório, de um corpo que é inapreensível em sua duração, que se alimentam os desenhos, quase pinturas, de Gabriela Machado.

Besteira seria não olhá-los em sua singularidade e classificá-los como mais uma exemplo de uma arte oriunda da voga americana de action-painting . Sem dúvida, um momento definitivo na formação de nossa sensibilidade contemporânea. Ocorre que nestes trabalhos de Gabriela a ação é quase residual, sem ter a força instauradora daquelas pinceladas. Se vemos uma dança das mãos a distribuir sobre o plano a cor, ela é animada pelo profundo silêncio deste branco do papel que a acolhe. Há algo de um retraimento original nestas gestualizações, um desdobrar-se sobre si mesmo, uma recusa em se expandir indiferenciadamente sobre todo o espaço que lhe resta.

É deste tenso jogo instaurado entre a cor e o desenho, entre a energia de uma cor que quer se alastrar e a contenção do gesto que evita a sua dissolução, que irrompe a arte destes trabalhos. Neles sentimos algo de nossas vidas a pulsar.

Texto de Afonso Luz sobre a obra Vermelha de Gabriela Machado.

Sopro de Corpo
por Ronaldo Brito, 1998

De saída, esses desenhos de grandes dimensões vão parecer a todo mundo naturezas-mortas fora de escala. O risco imediato de um sucinto texto crítico é consumir o seu espaço enumerando tudo o que os vinculam e tudo o que os diferenciam do gênero tradicional. Numa certa medida, porém, eles não podem prescindir de tais considerações pois foram efetivamente realizados no embate com essa tradição. Começam por testar, digamos assim, a viabilidade contemporânea de uma prática ortodoxa de atelier – o estudo sistemático de algumas poucas formas sob algumas poucas composições. O que já foi natural e até curricular envolve agora uma grave escolha pessoal: a reafirmação da validade estética do contato afetivo com coisas singulares, e suas ressonâncias imaginárias, num mundo que opera segundo a lógica serial anônima e vive ultimamente a proclamar a glória do virtual.

Algo na perene irresolução material desses desenhos sugere uma posição incômoda, senão deslocada, na sociedade atual. Desde logo, contudo, a sua escala e o seu caráter frontal atestam um desejo inequívoco de visibilidade pública. O aspecto provisório revela-se, paradoxalmente, índice do permanente – assinala a ambigüidade essencial da dimensão humana, o seu misto de liberdade e fragilidade.

Movido pela inabalável convicção universalista própria da alta modernidade, Morandi elevou a cena doméstica de suas naturezas-mortas à dimensão de um cosmo. A pintura não era menos do que um estilo ético de vida e sua química cotidiana destilava um lirismo estóico que valia tanto pelo pouco que cantava quanto pelo muito que calava. Graças à sabedoria da renúncia, a inteligência composicional se restringia a variações diferenciais mínimas e, por isto mesmo, ótimas – vingavam assim, à sua maneira, como autênticos exemplos universais. Nos desenhos “quebrados” de Gabriela Machado – quase precárias esculturas de papel – por sua vez, a lógica composicional acaba de fato em soma zero: uma ordem sumária de sucessão, a rigor indiferente, apenas alinha os elementos entre si. A todo custo, a artista procura conjurar a sedução do contemplativo, literalmente desdobra-se para contrariar o reflexo condicionado do equilíbrio composicional – no chão, debruçada sobre um papel particularmente recalcitrante, em rápidos movimentos ela vai olhando e desenhando suas “garrafas”; simultaneamente, molha o papel e maneja o bastão de nanquim, sem tempo para vislumbrar o que faz, muito menos efetuar retoques, dada a secagem instantânea da tinta.

É irresistível a tentação de chamá-las naturezas mortas em ação. Com toda certeza, visam um curto-circuito da lógica relacional que vai aproximá-las da action-painting de Pollock, de Kooning e Kline. E que pertençam à história de um gênero plácido por excelência, supostamente fadado ao exame minucioso de qualidades estáveis, é mais um fator intrigante que conta a seu favor. Mas, feita a aproximação, devemos logo desfazê-la, ao menos relativizá-la sensivelmente. Ausente o pathos sublime típico do expressionismo-abstrato, suprimida a crença no gesto absoluto, redentor da individualidade livre, a urgência do artista contemporâneo torna-se menos um rito expressivo do que um corre-corre ansioso que tenta reinventar uma espontaneidade de segundo grau. E também – porque não? – um corre-corre reflexivo em torno da pergunta pelo conteúdo de verdade e pelo alcance cultural de obras de artes singulares dentro de um real ostensivamente avesso ao valor de qualidade propriamente dito, isto é, aquilo que torna alguma coisa idêntica a si mesma e distinta de todas as outras.

Sobriamente, portanto, limitemo-nos a registrar o caráter francamente corpóreo do trabalho. Desenhar com o corpo todo, envolver-se fisicamente com o papel, a tinta e os “modelos”, nada disto hoje em dia implica propósito heróico ou transgressivo – são antes reações espontâneas, multiplicação inevitável de técnicas díspares por parte de um artista aflito por ampliar e diversificar o contato vital com um mundo ameaçado talvez pela desgraça estética strictu-sensu: não o horror, nem a miséria, mas a mera insignificância da presença.

O convívio constante e amoroso com os mesmos modelos eleitos vai se expressar através do transe casual de um fazer que gostaria de sustentar-se indefinidamente num fugaz entrevê-los – o ideal inatingível seria revê-los sempre pela primeira vez – sem cair jamais na rotina da contemplação de uma presença imóvel em tudo e por tudo obsoleta. Nestas condições, compreensivelmente, não resta a esses desenhos outra alternativa senão crescer (em todos os sentidos) até se transformarem em objetos estéticos híbridos: impositivos, pesados demais enquanto desenhos mas frágeis, irregulares, enfim inadaptáveis a qualquer outra categoria. Só assim tomam a forma material de seu dilema: liberar a energia poética, a verdade humana, demasiado humana, de experiências visuais “gratuitas” sob o modo de ser “necessário”, culturalmente responsável, próprio ao trabalho de arte.

Para cumprir o seu problemático destino contemporâneo, as naturezas mortas de Gabriela Machado abolem a convenção básica do gênero – a cena em perspectiva – em favor de uma solução planar, pós-cubista, que lhes garante uma presença por assim dizer “direta” na superfície do mundo. O que não deixa de produzir, a meu ver, um efeito de estranhamento. Nada mais imprevisível do que reações estéticas subjetivas mas não se deve tampouco subestimar a força objetiva de hábitos perceptivos seculares e a consequente fixação de padrões formais inconscientes. Diante de qualquer natureza-morta, automaticamente procuramos ajustar-nos ao ponto de vista do pintor frente a seu campo de projeção. Ora, a ausência de plano projetivo distingue esses enormes desenhos planares. Ainda assim, nossa primeira reação, e mesmo a segunda e a terceira, é buscar a visada correta, a distância adequada para contemplar uma cena já agora inexistente.

De minha parte, frente à inesperada presença literal desses largos papéis enrugados, recorri ao seguinte expediente crítico: ora avançava em sua área de irradiação física até ficar quase embaixo de suas figuras gigantes, ora afastava-me o bastante para apreender de golpe o conjunto com olhar distanciado. No primeiro caso, as “garrafas” tendiam a assumir um aspecto escultórico de totens ou ícones imperturbáveis; no segundo, mostravam-se discretos elementos de uma combinatória minimalista, membros de uma série lógica. Desnecessário acrescentar que as duas interpretações – junto a outras tantas leituras eventuais – não são mutuamente excludentes.

Mas, sem dúvida, permanecemos no âmbito tradicional do desenho – todo o sucesso da operação depende, afinal, do mérito do traço. Mais especificamente, creio, da intensidade do traço. Um pouco de pressão a mais da mão, um pouco a menos, e o resultado estaria comprometido. E, no entanto, ninguém saberia determinar o grau exato de tal intensidade... Em alguma medida imponderavelmente precisa, de maneira uniforme ao longo da série, os traços não são nem suaves demais para sugerirem climas intimistas – ou cederem aos apelos “epidérmicos” do papel – nem deliberadamente enfáticos para autorizarem a impressão enganosa de expressividade gestual – eles se atêm estriitamente à superfície como se surgissem através das bordas e logo se tornassem parte intrínseca do papel.

Gabriela Machado
por Reynaldo Roels Jr., 1992

Tratar a pintura (ou desenho) a partir da gestualidade é um procedimento já explorado pela arte, desde que o expressionismo abstrato e, antes dela, também o surrealismo apareceram em cena. Com eles, em alguns momentos, o aleatório também fez sua aparição e constitui um modo específico de pôr em xeque paradigmas que o precederam. No caso presente, o desta mostra, trata-se não de retomar a manobra – o que poderia resultar menos em uma retomada e mais esvaziamento da história –, mas de atualizá-la dentro de certos princípios menos evidentes, reencontrando uma nova ordem em um novo conjunto.

O trabalho de Gabriela tem início com o gesto, marcando no papel um percurso súbito e imediato. Não instintivo, mas consciente a despeito de automatizado. Não se esgota nisto, porém: este é apenas o início do processo, com que apenas parcialmente precisamos tomar contato. Aí é que começa a obra propriamente dita, na qual o desenho exerce apenas o papel de matéria primeira do raciocínio. A partir daí, o que interessa são os desdobramentos serializados que ela desenvolve.

Já um artista como Milton Machado mostrou ser possível decompor a pintura, não a partir de dentro, de seus elementos constituintes, mas a partir de um princípio serial e combinatório extremos ao trabalho original (melhor dizendo, inicial) e incorporá-lo em seguida à obra como um de seus elementos primários. Como ele, Gabriela compreendeu a possibilidade de refazer o trabalho tendo como princípio uma “arquitetura” que não será encontrada na matéria-prima, ou na pintura inicial (embora vá dela depender na medida em que aquela arquitetura oferece possibilidades a priori limitadas). Gabriela, contudo, estendeu a estrutura arquitetônica revelada por Milton para a arquitetura real, aquela do lugar onde o espectador vive efetivamente a obra, com resultado de que a ênfase recaí menos nesta do que naquele.

Não é necessário insistir no fato de que não há qualquer intenção de limitar o trabalho a um situacionismo existencialista, onde a arte vale unicamente por aquilo que ela “dá a viver ao espectador” – afinal de contas, qualquer obra de arte digna deste nome o faz, com maior ou menor intensidade –, e sim de incorporar a ele um elemento sensorial explícito, dialogando com procedimentos que não necessariamente ou somente de maneira assistemática permitem sua explicação (é bom não esquecermos que existe entre nós toda a tradição neoconcreta para sustentar tal atitude). Embora, como é evidente, não se trate aqui de um único trabalho (uma “instalação”) mas de um conjunto de trabalhos (uma “exposição”, no sentido tradicional do termo).

O que se oferece ao espectador, assim, é a confluência de uma série de postulados, todos já presentes na tradição da arte contemporânea (históricos, portanto), reorganizados de modo a possibilitar uma leitura onde sua pertinência seja evidenciada. Pois, entre simplesmente absolver uma tradição, por relevante que seja, e potencializá-la no real, não cabe dúvidas quanto atitude a adotar.