# NAZARENO RODRIGUES: O VAZIO DESENHADO

## *NAZARENO RODRIGUES: THE DRAWN EMPTYNESS*

*Carolina Vigna[1], Marcos Rizolli[2]*

***Abstract*** *— Analysis of emptiness and its relationship with silence, as well as the importance of entitling in the work of contemporary Brazilian artist Nazareno Rodrigues. The piece chosen for this work was the series of China ink drawings called Valentes, from 2009, and has an affinity towards Dadaism. Its patterns show absence more than presence. Emptiness is the meaning, which goes beyond materiality and what is visible. This place, the non-image, is where the destabilization of the watcher happens, his aesthetic experience. The relationship between emptiness and silence, which is conducted through narrative, language. In its press release, replicated by various general published media, the description of this series is "various drawings of old military uniforms presented as vigilant, as if issuing a warning to be read silently". Silence, in Nazareno, is security and risk, closeness and separation.*

*Index Terms — Nazareno Rodrigues; emptiness; drawing; contemporary art*

### NAZARENO RODRIGUES: O VAZIO DESENHADO

O vazio na obra de arte, especialmente em Nazareno, é repleto de significados. Considerando a ausência personificada do humano na série de desenhos a nanquim intitulada *Valentes*, de 2009, há uma relação entre o vazio e o silêncio, que se dá através da narrativa, da linguagem. Em seu *press release*, reproduzido em diversos periódicos generalistas, a descrição desta série é: "*diversos desenhos de antigos uniformes militares se mostram vigilantes, como a emitir um aviso a ser lido em silêncio*".

O silêncio, em Nazareno, é segurança e risco, aproximação e afastamento.

Se pensarmos pelo conceito de algo ser o significante de outro, é possível pensar em Nazareno como dadaísta. Seus uniformes mostram mais a ausência do que a presença. O vazio é o significado, que vai além da materialidade e do visível. Está neste lugar, o da não-imagem, a desestabilização do fruidor, a sua experiência estética (não no sentido kantiano, mas como oposto à anestesia).

Anne Cauquelin aponta a importância da linguagem na arte contemporânea, pós-Duchamp: "*Expor um objeto é intitulá-lo*." [1] O título é parte da designação da obra e, por ser leve, no sentido de ser um signo impalpável, a autora o considera uma cor. Ou seja, é parte constituinte da obra. Se o título, que se posiciona no espaço expositivo como um apêndice à obra, é seu constituinte indissociável, o texto integrado diretamente à obra, inegavelmente, também o é.

A questão que se coloca é como. E esse como depende não apenas de quem titula mas também de quem o lê. O *self* de todos os envolvidos integram-se nesta equação. Segundo Calvino:

> Mas a resposta que mais me agradaria dar é outra: quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e no outono, a pedra, o cimento, o plástico... [2]

Diante de tantos *selfs*, como é possível a fruição ou compreensão? Primeiro, precisamos estabelecer o sentido de código, da compreensão do humano. Segundo Flusser:

> A comunicação humana é um processo artificial. Baseia-se em artifícios, descobertas, ferramentas e instrumentos, a saber, em símbolos organizados em códigos. Os homens comunicam-se uns com os outros de uma maneira não "natural": na fala não são produzidos sons naturais, como, por exemplo, no canto dos pássaros, e a escrita não é um gesto natural como a dança das abelhas. Por isso a teoria da comunicação não é uma ciência natural, mas pertence àquelas disciplinas relacionadas com os aspectos não naturais do homem, que já foram conhecidas como "ciências do espírito" (*Geisteswissenschaften*). A denominação americana "*humanities*" expressa melhor a condição dessas disciplinas. Ela indica na verdade que o homem é um animal não natural. [3]

Toda produção humana é, portanto, codificada. Entretanto, existem alguns denominadores comuns que permeiam a nossa constituição, salvo, naturalmente, alguma deficiência física. Cito como exemplo uma música instrumental que independe de idioma para ser compreendida como música. Naturalmente, existirão diferenças culturais em sua fruição, mas a percepção da linguagem como sonora é indiscutível.

---

[1] (Petrópolis, RJ – Brasil, 1971). Bacharel em Artes Visuais pela Belas Artes SP. Atualmente cursa a pós-graduação Stricto Sensu em "Educação, Arte e História da Cultura" na Universidade Presbiteriana Mackenzie SP e a Lato Sensu em "História da Arte: Teoria e Crítica" na Belas Artes SP. Email: carolina@vigna.com.br Site: http://carolina.vigna.com.br/

[2] (Campinas/SP - Brasil, 1959). Docente-Pesquisador no Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie - São Paulo / Brasil. Licenciado em Educação Artística com Habilitação Plena em Artes Plásticas (1980) pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Mestre (1993) e Doutor (1999) em Comunicação e Semiótica: Artes, pelo Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Pós-Doutorado em Artes (2012) - DAP/IA-UNESP. Líder do Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas - CNPq. Pesquisador-Visitante no Dipartimento Delle Arti Visive, na Università Degli Studi di Bologna - Itália; Professor-Visitante na Universidad de Las Américas, em Puebla ? México; Professor-Visitante no Istituto Brasile-Italia / IBRIT, em Milano - Itália; Professor-Visitante na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto - Portugal. Email: marcos.rizolli@mackenzie.br

**DOI 10.14684/WCCA.9.2016.90-92**

**© 2016 COPEC**

O mesmo não acontece com a linguagem verbal. Dependemos do domínio do letramento e do idioma para compreendermos seu significado. Por ser um signo simbólico, não indicial ou icônico, e portanto arbitrário, a palavra não possui contiguidade com seu significado. Não é incomum, por exemplo, percebermos um alfabeto estranho a nós como um desenho gráfico e não como escrita. Nazareno não fornece esta contiguidade. Nazareno opera principalmente na terceiridade e, em relação ao interpretante, no símbolo.

É comum, inclusive, a repetição do texto que está inserido na obra, no título. A soma do significado se dá na percepção que só é possível em sua fruição mais lenta. Por isso Nazareno a insere na obra, não apenas no título. Misturando, portanto, tanto a *linha* quanto a *superfície*, resultando em um código misto, "*imagético* e *conceitual"*. [4]. Ainda, segundo Flusser:

> É óbvio que os dois tipos de leitura [escritas; pintura] envolvem tempo, mas será o "mesmo" tempo? Aparentemente sim, já que podemos medir em minutos o tempo despendido nos dois tipos de leitura. Mas um simples fato nos detém. Como podemos explicar o fato de que a leitura de textos escritos usualmente demanda muito mais tempo do que a leitura de quadros? Será que a leitura de quadros é mais cansativa, a ponto de termos de interrompê-la? Ou será que as mensagens transmitidas nos quadros são normalmente mais "curtas"? Ou não será então mais sensato dizer que a mensuração em minutos não consegue demonstrar essa particularidade? Se aceitarmos isso, poderemos dizer que a leitura de imagens é mais rápida porque o tempo necessário para que suas mensagens sejam recebidas é mais denso. Ela se abre em menos tempo. Se denominarmos o tempo envolvido na leitura de linhas escritas de "tempo histórico", devemos designar o tempo envolvido na leitura de quadros com um nome diferente. Porque "história" significa tentar chegar a algum lugar, mas ao observarmos pinturas não necessitamos ir a lugar algum. A prova disso é simples: demora muito mais tempo descrever por escrito o que alguém viu em uma pintura do que simplesmente vê-la. [5]

Ou, segundo Merleau-Ponty:

> Agora a palavra não é distinta da atitude que ela induz, e é apenas quando sua presença se prolonga que ela aparece como imagem exterior e sua significação como pensamento. As palavras têm uma fisionomia porque nós temos em relação a elas, assim como em relação a cada pessoa, uma certa conduta que aparece de um só golpe a partir do momento em que elas são dadas. [6]

Todos os trabalhos gráficos de Nazareno, até o momento, utilizam claramente o texto inserido na obra e sua repetição no título (vide Figura 1). Então, mesmo sendo dependente de idioma, o título assume um valor de cor (Cauquelin), tornando-se um elemento pertencente à linguagem visual.

Nazareno escreve frases junto aos desenhos que, assim como a imagem, nos levam ao afastamento e à aproximação (exemplo: "tal qual os fanáticos que pensam ter Deus do seu lado"). A escrita possui um tempo de leitura diferente da imagem, mais lento. Seu posicionamento lado a lado com a imagem, neste contexto, transformam o tempo de fruição da imagem. Calvino traça a relação entre estes processos:

> Podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre normalmente na leitura: lemos por exemplo uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto. [7]

A confluência de ambos processos causa, alego, um terceiro processo imaginativo. Na obra de Nazareno, este terceiro processo imaginativo, acredito, não com uma eficácia maior, quase didática, como seria natural supormos, mas menor face à dúvida e ao questionamento gerado pelas relações possíveis entre estes elementos. Isso se dá posto que a literatura possui uma parte visual própria, como diz Calvino:

> Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. [8]

E que, portanto, por pertencer exclusivamente ao fruidor, entra necessariamente em conflito com a imagem apresentada.

Nazareno trabalha principalmente com memória e infância, incluindo contos de fadas e sua biografia. Esta série retira da "cena" a personagem rígida, severa, que se supõe pela associação comum aos uniformes militares. Fica, portanto, a beleza das vestimentas cheias de detalhes. Nazareno fica com a delicadeza e descarta a rigidez mas, ao apontar para o vazio, nos aproximamos-afastamos justamente da aspereza que não se vê.

Figura 1. Nazareno Rodrigues. *Você, ansioso e sincero como o boneco do ventríloquo.*(Valentes, 2009). Galeria Emma Thomas [9]

## REFERÊNCIAS

[1] CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins, 2005. (Coleção Todas as artes). P. 101

[2] CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas.* Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 138

[3] FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação: Vilém Flusser*. Org. Rafael Cardoso. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 89

[4] FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação: Vilém Flusser*. Org. Rafael Cardoso. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 113-114

[5] FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação: Vilém Flusser*. Org. Rafael Cardoso. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 105-106

[6] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos). p. 316

[7] CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas.* Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 99

[8] CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas.* Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.110

[9] EMMA THOMAS, Galeria. Nazareno Rodrigues. *Como eu fiz para chegar até você* (Valentes, 2002). Galeria Emma Thomas. Disponível em <http://emmathomas.com.br/page/nazareno-obras/>. Acesso 01 NOV 2015.