

Olho d'água: gestualidade e autoficções na arte de Efrain Almeida

Marcelo Campos*



Efrain Almeida. Instalação, 2006
Foto: André Carvalho

A exposição Olho d'água, individual de Efrain Almeida, aconteceu entre os dias 13 de setembro e 28 de outubro de 2006, na Galeria Graça Brandão, em Lisboa, Portugal. O espaço foi dividido em três núcleos que se integravam num único ambiente. Havia esculturas em madeira, desenhos feitos com carimbos e pintura de giz sobre as paredes. O título da exposição faz referência ao pequeno lugarejo onde o artista nasceu – Olho d'água dos Facundos (Facundos, nome de família da qual Efrain descende) – no município de Boa Viagem, interior do Ceará. Com isso, temos o mote inicial para entender as imagens apresentadas. Efrain, ao longo de sua carreira, ativa os vínculos com a memória e a autobiografia. Ao mesmo tempo, a noção de “escultura” é reelaborada, já que o artista cria um sistema bastante particular de elaboração das peças. Muitas vezes, a madeira é utilizada num processo de montagem, com vários elementos recortados e agregados, como pinos e colas, para a obtenção da unidade final. Os elementos materiais ganham valor construtivo, abandonando pouco a pouco a escultura tradicional, o entalhe direto. Faz-se a recodificação de significados e conceitos que acionam, para além da manufatura, a “sobreidade” (*aboutness*) da arte.¹ A artesanaria recebe uma visão espacializada, arquitetural, transformando-se em elemento instalativo, em adição de unidades. Aquilo que poderia ser considerado linguagem banal ganha o valor conceitual próprio da arte contemporânea.

A visão espacial aparece, em Olho d'água, no ambiente, cujas paredes foram pintadas de vermelho e desenhadas com giz branco. Efrain ativa o gesto, riscando, minuciosamente, um desenho que nos remete a uma vegetação com espinhos, como a coroa do martírio cristão. O vermelho da parede agrega a dramaticidade necessária para que tais elementos não se percam numa gestualidade abstrata. Da mesma forma que ativamos o caráter religioso da imagem, também o perdemos, pois Efrain espalha sobre as mesmas paredes vermelhas um conjunto de desenhos feito com carimbos, apresentando imagens de pássaros. Os carimbos e o desenho a giz deflagram a importância da imediatividade e da efemeridade nos trabalhos da exposição. Nas transcrições dos desenhos em carimbos, dota-se cada gesto, cada unidade, de uma condição original, embora oriundos de uma mesma

* Marcelo Campos é professor adjunto do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutor em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Curador independente.
1 “Propriedade que têm todas as obras de arte de ser sobre algo, de concernir a, tratar de, referir-se a algo”. Danto, Arthur. *Arte y significado*. In _____ *La Madonna del futuro*. ensayos em un mundo del arte plural, Buenos Aires: Paidós, 2003, p. 25.



matriz. É o gesto que gera a originalidade e não a imagem. Efrain retoma na reprodução aquilo que Benjamin havia decretado como ausente na reprodutibilidade: “o aqui e agora da arte”. Cada gestualidade tem sua “existência única”,² tanto nos carimbos quanto nos riscos do giz sobre as paredes.

A mistificação da imagem vai-se esvaindo em outras possibilidades interpretativas. Numa espécie de umbral entre os dois ambientes, Efrain coloca, de maneira deslocada, a escultura de um gato (*Raimundão*) sobre um banco de madeira. Tal qual numa imagem de fábula, o gato parece observar os pássaros na parede, preparando o momento de abocanhá-los. A força dessa escultura predomina no espaço e pode ser comparada ao lugar do espectador. *Raimundão* espreita a exposição – da mesma forma que representa os visitantes, como espectadores do cubo branco – indagativo, perplexo, prudente.³ Somos, todos, deslocados diante da rede de significados da arte que nos torna intrusos, visitantes inesperados.⁴ Numa relação antropofágica, tal qual *Raimundão*, nos posicionamos à espreita, à espera, ávidos pela deglutição.

Efrain Almeida. *Osne*, 2006
Foto: André Carvalho

2 Benjamin, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In _____. *Obras escolhidas*, V. 1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 166s.

3 O’Doherty, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 37.

4 Idem, *ibidem*, p. 69.

No outro núcleo, um conjunto de 31 pintinhos esculpidos em madeira está espalhado, formando um ambiente brejeiro, uma cena de quintal. A esfera privada da instalação se expõe para deleite público, coletivo. Aquilo que parece memória encarna-se como ficção, fábula, já que por mais memorialista, algo escapa nessa tradução temporal. O passado jamais será resgatado. Rememora-se um ambiente familiar que se perdeu (será que um dia existiu?). Essa mediatização transforma recordações em linguagem, linguagem em construção ficcional, pois na expressão do sujeito, a presença do real “será por procuração (as marcas expressivas do artista, os traços indiciais da mão)”.⁵ Não se crê, aqui, num eu originário, cuja tradução se materializa nos objetos, mas, antes, em construções autobiográficas, mais bem definidas pelo termo autoficções.

A arte, então, serve de âncora para sustentar desejos cambiantes, saudades, solidão, no olhar de um menino que se projeta para ser devorado, aceitando a perversidade do espectador – oferecendo-nos, com isso, imagens pastoris que estão, a partir dali, destruídas, destituídas do lugar idílico da memória para serem consumidas como discurso, como retórica.

5 Foster, Hal. A falácia expressiva. In _____.
Reconfiguração: arte, espetáculo, política cultural.
São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 92.