

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO

ROSILANDES CÂNDIDA MARTINS

**TEATRALIDADE, MONTAGEM E PERFORMANCE
NA ARTE DE ANA MARIA PACHECO**

GOIÂNIA
2016

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☐ Dissertação ☒ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

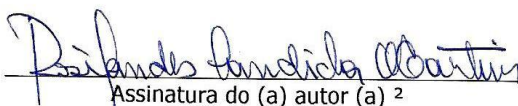
Nome completo do autor: Rosilandes Cândida Martins

Título do trabalho: Teatralidade, montagem e performance na arte de Ana Maria Pacheco

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do (a) autor (a) ²

Data: 20 / 10 / 2016

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.

ROSILANDES CÂNDIDA MARTINS

**TEATRALIDADE, MONTAGEM E PERFORMANCE
NA ARTE DE ANA MARIA PACHECO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, como requisito à obtenção do título de Doutora em História.

Área de concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades

Linha de Pesquisa: Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História

Orientadora: Profa. Dra. Heloísa Selma Fernandes Capel

Goiânia

2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Martins, Rosilandes Cândida
Teatralidade, montagem e performance na arte de Ana Maria
Pacheco [manuscrito] / Rosilandes Cândida Martins. - 2016.
237 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Heloísa Selma Fernandes Capel.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2016.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras.

1. Teatralidade. 2. Montagem. 3. Performance. 4. Ana Maria
Pacheco. I. Capel, Heloísa Selma Fernandes, orient. II. Título.

CDU 792

Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Tese de Doutorado de **Rosilandes Cândida Martins**, aos 18 (dezoito) dias do mês de março de dois mil e dezesseis (2016), com início às 14h00, nas dependências da Faculdade de História, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Tese de Doutorado da aluna, **Rosilandes Cândida Martins**, que apresentou o Tema: "Teatralidade, Performance e Montagem na Arte de Ana Maria Pacheco". A Banca Examinadora foi composta, conforme portaria nº010/16-FH, de 09 de março de 2016, pelos seguintes Professores Doutores **Heloisa Selma Fernandes Capel – UFG-FH**, **Livia Flores Lopes – UFRJ**, **Marcos Antônio Cunha Torres – UEG**, **Márcio Pizarro Noronha – UFG-FAV**, **Rita Moraes de Andrade – UFG-EMAC** e como suplentes: **Eliézer Cardoso de Oliveira – UEG** e **Elias Nazareno – UFG-FH**. Os Examinadores arguíram na ordem citada, tendo o candidato respondido satisfatoriamente. Às 11:30 horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido o candidato aprovado.

Profa. Dra. Livia Flores Lopes – UFRJ Ass. Livia Flores Lopes

Decisão (aprovada)

Prof. Dr. Marcos Antônio Cunha Torres – UEG Ass. Marcos

Decisão (aprovada)

Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha – UFG-FAV Ass. Márcio

Decisão (APROVADA)

Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade – UFG-EMAC Ass. Rita

Decisão (aprovada)

Presidente da Banca Profa. Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel – UFG Ass. Heloisa

Decisão (aprovada)

Reaberta a Sessão Pública, o Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou a Sessão, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Daiany Mendonça Alves, secretária do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Sub-Coordenador: Elias Nazareno

Prof. Dr. Elias Nazareno

Secretária: Daiany Mendonça Alves

Daiany Mendonça Alves

ROSILANDES CÂNDIDA MARTINS

**TEATRALIDADE, MONTAGEM E PERFORMANCE
NA ARTE DE ANA MARIA PACHECO**

Tese apresentada ao programa de Pós Graduação em História, da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutora. No dia 18 de março de 2016, a Banca Examinadora passou a julgamento, em sessão secreta, tendo a candidata sido

Prof^a. Dra. Heloísa Selma Fernandes Capel (UFG)
Presidente da Banca

Prof^a. Dra. Livia Flores Lopes (UFRJ) - Membro Externo

Prof. Dr. Marcos Antônio Cunha Torres (UEG) - Membro Externo

Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha (UFG) - Membro Interno

Prof^a. Dra. Rita Moraes de Andrade (UFG) - Membro Interno

Prof. Dr. Eliezer Cardoso de Oliveira (UEG) - Suplente Externo

Prof. Dr. Elias Nazareno (UFG) - Suplente Interno

RESUMO

Teatralidade, Montagem e Performance na Arte de Ana Maria Pacheco investiga a obra visual da artista plástica tendo como principal corpo visual de análise a série de dez pinturas intitulada *In Illo Tempore I-X* (1994), elaborada na década de 90. A abordagem deste trabalho é a de que a arte de Ana Maria Pacheco (1943) é uma montagem intervalar de múltiplas temporalidades e, sob essa perspectiva, parte-se do princípio de que a artista reinterpreta o universo histórico-cultural de seu ambiente de origem e formação e o relaciona de maneira dinâmica e diversa em sua obra visual. Investiga-se a teatralidade presente na arte visual da artista, elaborada por meio da montagem intervalar e anacrônica da cultura, da qual decorre uma potencial performance nas imagens para a recepção do olhar do espectador. A metodologia utilizada neste trabalho é uma combinação de pesquisa bibliográfica e análise de imagens a partir do processo de “constelação e mesa de trabalho” (Didi-Huberman, 2013), que consiste em intrinchar uma rede de afinidades e relacionamentos das imagens entre si. Os conceitos principais abordados neste trabalho são as noções de “montagem” (Didi-Huberman, 2013), “teatralidade” (Féral, 2011), “geopoética” (Lowenthal, 1982) e “performance e recepção” (Zumthor, 2007).

Palavras-chave: teatralidade, montagem, performance, Ana Maria Pacheco.

ABSTRACT

Theatricality, Montage and Performance in the Art of Ana Maria Pacheco scrutinizes the visual work of the plastic artist as a main visual body analysis on the series of ten paintings entitled *In Illo Tempore I-X* (1994), elaborated in the 90's. The approach of this work is that the art of Ana Maria Pacheco (1943) is an intervallic montage of multiple temporalities, and under this perspective, we are headed to assume that the artist reinterprets the cultural-historical universe of her environment of origin and formation relating it dynamically and diversely in her visual work. It also investigates the theatricality inherent in the artist's visual work, elaborated through the intervallic and anachronistic montage of the culture, from which a potential performance on images derives to the reception of viewers eyes. The methodology used in this work is a combination of bibliographical research and image analysis starting from the process "constellation and work table" (Didi-Huberman, 2013), which consists in entangling a collection of affinities and relationship between the images themselves. The main concepts approached in this work are the notions of "montage" (Didi-Huberman, 2013), "theatricality" (Féral, 2011), "geopoetics" (Lowenthal, 1982) and "performance and reception" (Zumthor, 2007).

Key-words: theatricality, montage, performance, Ana Maria Pacheco.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
 CAPÍTULO I - A MONTAGEM NAS IMAGENS DE PACHECO.....	26
1.1 A montagem segundo Didi-Huberman a partir de Warburg	26
1.1.1 As sobrevivências	31
1.1.2 Da constelação à mesa de trabalho	33
1.2 Apresentação das imagens da série de pinturas <i>In Illo Tempore</i> I a X.....	39
 CAPÍTULO II – ENTRE O EXÍLIO E AS SOBREVIVÊNCIAS: A GEOPOÉTICA CULTURAL DE ANA MARIA PACHECO	69
2.1 Formação de Pacheco, modernismo e impurezas nacionais.....	78
2.2 O barroco da cultura brasileira de herança ibérica	86
2.2.1 O barroco ibérico no Brasil, amálgama de estilos e culturas.....	94
2.2.2 O conjunto de esculturas de Congonhas.....	101
2.3 A encenação barroca liminar de religiosidades e festas em Goiás	106
2.4 O bestiário de animais na paisagem da artista	131
 CAPÍTULO III – TEATRALIDADES EM <i>IN ILLO TEMPORE</i>	144
3.1 Personagens	147
3.2 Corporal, gestual e presença.....	165
3.3 Figurino	170
3.4 Cenografia e objetos	174
3.5 Iluminação	178
 CAPÍTULO IV – <i>IN ILLO TEMPORE</i>: IMAGEM-MONTAGEM PARA O ATO INTERPRETATIVO.....	183
4.1 <i>In Illo Tempore</i> como imagens-montagem para o ato interpretativo	183
4.2 <i>In Illo Tempore</i> como imagens-montagem para o ato de comunicação performativo	187
4.3 <i>In Illo Tempore</i> como imagens-montagem a partir da encenação e sinestesia barrocas ..	191
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	201

BIBLIOGRAFIA	209
---------------------------	------------

ANEXOS	217
---------------------	------------

Anexo A - Série de pinturas <i>In Illo Tempore</i> I-X (1994)	218
---	-----

Anexo B – Cartografia artística de Ana Maria Pacheco.....	229
---	-----

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Ana Maria Pacheco, <i>National Gallery</i> , Londres, 1996. Foto Jon Hedgecoe.....	18
Figura 2 - Ana Maria Pacheco, <i>Plus Galeria</i> , Goiânia, abril de 2015. Foto Layza Vasconcelos.....	18
Figura 3 – Painel com a série <i>In Illo Tempore</i> (1994).....	38
Figura 4- <i>In Illo Tempore</i> I, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: <i>Birmingham Museums Trust</i>	44
Figura 5- Perigos da Fé, 1990, gravura. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 112.	45
Figura 6- Terra Ignota 3, 1993-4, gravura. <i>Pratt Contemporary Art</i>	46
Figura 7- Menina em Noite Escura da Alma, 1999, escultura em madeira policromada. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 163.	47
Figura 8- <i>In Illo Tempore</i> II, óleo sobre gesso. Fonte: SILVA, 2002, p. 55.	48
Figura 9- As Folias de um Anjo da Guarda 5, 1993, gravura. Fonte: SZIRTES, 2004. p. 115.....	49
Figura 10- <i>In Illo Tempore</i> III, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: SILVA, 2002, p. 56.....	50
Figura 11- Série Decapitação (Judith) (detalhe), 1991, desenho. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 109.....	53
Figura 12-Memória Roubada II, 1992, pintura. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 111.	54
Figura 13- Estudo João Batista III, 1992, escultura em madeira policromada. Fonte: <i>Pratt Contemporary Art</i>	55
Figura 14- <i>In Illo Tempore</i> VI, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 119.....	57
Figura 15 - <i>In Illo Tempore</i> V, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: <i>Pratt Contemporary Art</i>	58
Figura 16 - <i>In Illo Tempore</i> VI, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: <i>Pratt Contemporary Art</i>	59
Figura 17 - Terra ignota 4, 1994, gravura. Fonte: <i>Pratt Contemporary Art</i>	60
Figura 18 - <i>In Illo Tempore</i> VII, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: <i>Pratt Contemporary Art</i>	61
Figura 19 - Série “Decapitados” (Salomé), 1991, desenho grafite e pastel. Fonte: SZIRTES, 2004, p.110.....	62
Figura 20 - <i>In Illo Tempore</i> VIII, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 118.....	63
Figura 21 - <i>In Illo Tempore</i> IX, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: <i>Pratt Contemporary Art</i>	66
Figura 22 - <i>In Illo Tempore</i> X, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: SILVA, 2002, p. 58.....	67
Figura 23 - <i>In Illo Tempore</i> X, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: SILVA, 2002, p. 58.....	90
Figura 24 – Noite Escura da Alma, 1999, escultura madeira policromada. Foto John Hedgecoe.	91
Figura 25 – Memória Roubada, 2001, madeira policromada.	98
Figura 26- Memória Roubada (detalhe), 2001, madeira policromada.	99
Figura 27 - Noite escura da alma (1999), escultura em madeira policromada. Fonte: <i>Paratt Contemporary Art</i>	100
Figura 28 - Passos da Paixão, A Ceia, Santuário Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG. Foto Jacob Gelwan.	103
Figura 29 - Passos da Paixão, Subida ao Calvário, Santuário Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG. Foto Jean Yves Donnard.....	104
Figura 30 - Os Doze Profetas, Santuário Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG. Foto: Jean Yves Donnard.....	104
Figura 31 - <i>In Illo Tempore</i> (detalhe), 199, óleo sobre gesso.	105
Figura 32 - <i>In Illo Tempore</i> I, 1994, óleo sobre gesso. <i>Birmingham Museums Trust</i>	110
Figura 33 - <i>In Illo Tempore</i> II, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: Silva, 2002, p. 55.....	115
Figura 34 - <i>In Illo Tempore</i> III, 1994.	118
Figura 35 - Estátua de Roca do Senhor dos Passos, século XVII-XIX, Capela Nosso Senhor dos Passos, Porto Alegre.....	124
Figura 36 - Presépio da cidade de Pirenópolis (GO). Foto João Guilherme da Trindade Curado.	128
Figura 37 – Máscara onça, <i>In Illo Tempore</i> V (detalhe), 1994.	133
Figura 38 – Tatu, <i>In Illo Tempore</i> VII (detalhe), 1994.	133

Figura 39 - Caititu, <i>In Illo Tempore IX</i> (detalhe), 1994.....	133
Figura 40 – Anta, <i>In Illo Tempore X</i> (detalhe), 1994.....	134
Figura 41 - Havia esta Onça, 2014, gravuras. Fonte: <i>Paratt Contemporary Art</i>	137
Figura 42 - Memória Roubada, 1992, pintura.	141
Figura 43 - Noite Escura da Alma, 1999, escultura em madeira policromada. Fonte: MARTINS, 2012, p.119.....	143
Figura 44 – <i>In Illo Tempore I</i> (detalhe), 1994.....	149
Figura 45 - Clotilde Teresa Cardona, trapezista; filhas de Orlandino Leite, 1918. Fonte: TORRES, 1998, p.113 e 167.	153
Figura 46 - Dalila Pantojo, circense e teatro de revista; Irmãs Lys, malabaristas. Fonte: TORRES, 1998, p. 298 e 289.	153
Figura 47 – <i>In Illo Tempore IV, II e IX</i> (detalhes), 1994.....	154
Figura 48 - <i>In Illo Tempore VII</i> (detalhe), 1994 e o burlesco da dançarina de <i>vaudeville</i> , 1920. Fonte: maudelynn.tumblr.com.....	155
Figura 49 - <i>In Illo Tempore VI</i> (detalhe)1994 e burlesco com moça na corda bamba. Foto Ricci Otto – Collotype, 1890. Fonte: thecircusgirl.tumblr.com.	156
Figura 50 - Exalações de fumaça e fogo. <i>In illo tempore III, IX</i> (detalhes) 1994 e Mademoiselle Katamorpa, 1888, Fonte: NOEL, 2008, p. 407.	157
Figura 51- Jogos Perigosos III, 1989, pintura. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 245.	158
Figura 52 – Acrobatas, 1983, escultura em madeira policromada. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 79.	158
Figura 53 – <i>In Illo Tempore X</i> (detalhe), 1994.	161
Figura 54 – <i>In Illo Tempore III</i> (detalhe), 1994.....	161
Figura 55 – <i>In Illo Tempore VI</i> (detalhe), 1994.....	163
Figura 56 - <i>In Illo Tempore I</i> (detalhe), 1994; Maurice Sand: Arlequim 1671; Jacques Callot, 1619	165
Figura 57 – <i>In Illo Tempore X</i> (detalhe), 1994.	167
Figura 58 - <i>In Illo Tempore IX</i> , 1994. Fonte: <i>Pratt Contemporary Art</i>	169
Figura 59 – <i>In Illo Tempore IV</i> (detalhe), 1994.....	172
Figura 60 – <i>In Illo Tempore II, VIII</i> (detalhes), 1994.	173
Figura 61 – A Longa Jornada, 1994, escultura em madeira policromada. Foto Matt Cardy.	174
Figura 62 – <i>In Illo Tempore IV</i> (detalhe), 1994.....	176
Figura 63 - <i>In Illo Tempore V</i> , 1994. Fonte: Pratt Contemporary Art.	177
Figura 64 – <i>In Illo Tempore I</i> (detalhe), 1994.....	181
Figura 65 – <i>In Illo Tempore III</i> (detalhe), 1994.	181
Figura 66 - Ana Maria Pacheco, <i>In Illo Tempore I</i> , 1994. Fonte: <i>Birmingham Museums Trust</i>	219
Figura 67 - Ana Maria Pacheco, <i>In Illo Tempore II</i> , 1994. Fonte: Silva, 2002, p. 55.....	220
Figura 68 - Ana Maria Pacheco, <i>In Illo Tempore III</i> , 1994. Fonte: <i>Wolverhampton Arts and Heritage</i>	221
Figura 69 - Ana Maria Pacheco, <i>In Illo Tempore IV</i> , 1994. Fonte: <i>Pratt Contemporary Art</i>	222
Figura 70 - Ana Maria Pacheco, <i>In Illo Tempore V</i> , 1994. Fonte: <i>Pratt Contemporary Art</i>	223
Figura 71 - Ana Maria Pacheco, <i>In Illo Tempore VI</i> , 1994. Fonte: <i>Pratt Contemporary Art</i>	224
Figura 72 - Ana Maria Pacheco, <i>In Illo Tempore VII</i> , 1994. Fonte: <i>Pratt Contemporary Art</i>	225
Figura 73 - Ana Maria Pacheco, <i>In Illo Tempore VIII</i> , 1994. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 118.....	226
Figura 74 - Ana Maria Pacheco, <i>In Illo Tempore IX</i> , 1994. Fonte: <i>Pratt Contemporary Art</i>	227
Figura 75 - Ana Maria Pacheco, <i>In Illo Tempore X</i> , 1994. Fonte: SILVA, 2002, p. 58.....	228

INTRODUÇÃO

O presente trabalho investiga a obra visual da artista plástica Ana Maria Pacheco (1943) e tem, como corpo visual principal de análise, a série de dez pinturas intitulada *In Illo Tempore* I-X (1994), elaboradas na década de 90. A tese desta pesquisa formula que a arte de Ana Maria Pacheco, por meio de uma montagem intervalar e anacrônica, abriga conteúdos de teatralidade presentes em sua obra, que a artista realiza intrincando as sobrevivências da cultura e da história a partir de suas experiências geopoéticas vividas no Brasil, mais especificamente na região Brasil Central. Ressalte-se que essa montagem veicula e possibilita uma recepção com latente performance em seu trabalho.

O trabalho visual de Pacheco propõe uma complexa montagem que transparece e se presentifica em suas obras. Dessa montagem participam vertentes e mananciais que a artista vivenciou em seu lugar de origem e que permanecem sobreviventes em seu trabalho. Sua arte começa pelo universo e ambiente ao seu redor. Pacheco nasceu em Goiânia, estado de Goiás, Brasil. Nasceu em uma região do interior, na terra interna do país, sendo esse o meio social de sua infância, seu crescimento e sua formação. Em sua produção artística, o espaço vivido deflagra o conhecimento adquirido por meio da vivência, ou seja, da experiência vivida, e que não é apenas lida ou contada, mas experimentada. A paisagem vivida do Brasil Central transforma-se em parte significativa da história da artista e, nesta vivência da paisagem, encontram-se os vestígios, reminiscências, relíquias culturais e estéticas da história vivida por Pacheco. Quando a artista parte para morar na Inglaterra, em 1973, leva consigo esse arsenal apreendido e, em uma forma voluntária de exílio, utiliza-se desse arsenal como potência criativa para quem vive entre duas culturas e países. Esses vestígios estão presentes por meio de sobrevivências, na série de pinturas *In Illo Tempore*. O objetivo deste trabalho é verificar, por meio da montagem intervalar da cultura nas imagens, o enfoque da teatralidade e a potencial performance na recepção desta obra. Portanto, o procedimento, por meio da análise de imagens e de pesquisa bibliográfica, terá como objetivo desenvolver uma análise com focos nesses aspectos.

A série de dez pinturas intitulada *In Illo Tempore* (1994) é a síntese, na pintura, de várias séries de gravuras, obras em papel e desenhos de Ana Maria Pacheco. Essa obra participa do segundo ciclo de sua produção, nomeado “espaços sagrados” (1985-2000) segundo a compreensão de George Szirtes (2004). Do mesmo ciclo participa o conjunto escultórico *Noite escura da Alma* (1999), que dialoga também neste processo de pesquisa, e

que foi visitado em exposição e complementa os dados deste trabalho. Para abordar os temas discutidos neste texto, parte-se da série de pinturas *In Illo Tempore* e percorrem-se algumas relações com outras obras de Pacheco, tal como a obra citada por último, para complementar o raciocínio em momentos oportunos, pois o processo de circunavegação da artista permite e pede por este procedimento. A circunavegação em seu trabalho é um percurso de desenhos, gravuras e pinturas para se chegar à escultura, uma vez que mesmos temas, motivos, personagens, cenas e objetos participam de várias obras diferentes, em diferentes suportes e tempos diferentes de produção.

Justifica-se aqui a relação com outras obras da artista com a série foco deste trabalho, qual seja *In Illo Tempore*, por meio deste processo. Para esta pesquisa é importante a compreensão do percurso de circunavegação que orienta o processo artístico de Pacheco porque este procedimento parte do tempo longo e vultuoso que a artista gasta no desenvolvimento de seus temas. Portanto, é fundamental para propor sua montagem visual. Este processo adotado por Pacheco, o qual ela denomina de circunavegação, consiste em desenhar, gravar, pintar para, por último, culminar na escultura. Neste trajeto, surge-se uma figura, coloca-se um pequeno dispositivo cênico, em seguida a figura é colocada em contato com outras figuras. Do desenho a outros desenhos, do desenho à gravura, da gravura à pintura e, das duas dimensões, passa-se para três dimensões das esculturas. Nesse cruzamento de fronteiras, suportes, técnicas e áreas artísticas, as figuras e personagens de sua arte transitam de uma obra para outra, como fantasmas em uma casa.

A metodologia utilizada neste trabalho parte da pesquisa qualitativa (BAUER; GASKELL, 2002). É uma pesquisa bibliográfica, juntamente com análise das imagens a partir da “constelação e mesa de trabalho”, que intrinca uma rede de afinidades e relacionamentos das imagens entre si, com permutação das configurações. Entre os dados está a série de pinturas *In Illo Tempore*. Faz parte dos dados, ainda, a bibliografia de ordem conceitual e material sobre a artista e sobre a referida série de pinturas, sob a forma de imagens reproduzidas de livros e também virtualmente, bem como uma entrevista gravada com a artista, o registro escrito de uma palestra sua em Goiânia e por uma visita à exposição de sua obra, na Pinacoteca de São Paulo, onde estava exposto o conjunto de esculturas *Noite Escura da Alma* (1999), obra que participa do mesmo ciclo de produção da artista e que guarda relação com os temas pesquisados.

O levantamento e coleta dos dados desta investigação foram realizados em três etapas. Na primeira parte da coleta foi feita a reunião e compilação referente ao material bibliográfico de registros e informações a partir de diversas fontes, tais como livros, catálogos e fontes

virtuais referentes à obra da artista, bem como a seleção dos autores para a cartografia conceitual. Nesta etapa também foi feito o levantamento sobre as imagens *In Illo Tempore*. A segunda parte foi composta pela visita da pesquisadora à exposição intitulada *Ana Maria Pacheco*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, que esteve em cartaz de 10 de novembro de 2012 a 03 de fevereiro de 2013. Nesse evento, estavam expostos, além de grupos de gravuras, dois grupos escultóricos: *Noite Escura da Alma* (1999) e *Memória Roubada* (2001). A terceira parte do levantamento compôs-se do registro, em forma de gravação de voz, de uma entrevista com Ana Maria Pacheco, na cidade de Goiânia, em dezembro de 2013. Também faz parte do arsenal de dados uma palestra ministrada pela artista no Museu de Arte Contemporânea de Goiânia, que foi registrada por escrito, pela pesquisadora, na mesma ocasião da entrevista.

A escolha deste tema de investigação se deu pelo interesse e profissão de artista cênica da pesquisadora¹ deste trabalho, na área da atuação teatral, poéticas e procedimentos de atores. Também pelo interesse, prática e constante exercício artístico das abordagens interartísticas em seu trabalho. Conta também, como contribuição para a escolha, a identificação e admiração pelo processo do qual se vale Pacheco ao utilizar a diversidade de referências da cultura de maneira instigante, ao agenciar o trânsito pela cultura para produzir suas montagens visuais e, por último, pela relação de conteúdo instigante com as imagens produzidas pela artista e as ressonâncias amplas de teatralidade que elas expandem em sua obra.

O percurso desta pesquisa, no primeiro momento, ocorreu com o conhecimento e aproximação com a orientadora, que se deu por meio da participação no GEHIM – Grupo de Estudos de História e Imagem UFG, coordenado pela Professora Heloísa Fernandes Capel, orientadora deste trabalho. Por meio do grupo de pesquisa, ocorreu o conhecimento e aproximação de autores, temas, trocas, debates e discussões que se configuraram formadores e

¹ Rosilandes Cândida Martins. Nome artístico: Rosi Martins. Sou uma atriz e artista cênica que presta atenção às texturas do cotidiano. Atuo nas poéticas teatrais e performáticas para perceber as interações com a vida e estabelecer vínculos inesperados. Sou uma atriz que exerce o corpo como instrumento que vivencia, percebe e pensa junto com as poesias do mundo. Quero estados liminares de prontidão para oferecer experiências de presença. Não quero lidar com correspondências de expectativas, mas alimento desejos de sair do lugar de conforto, reinventar rotas e traçar outros percursos. Quero as conversas entremeadas, as intervenções e interferências. Trabalho com montagens autorais e em processos de colaboração com outros artistas. Fiz mestrado em Arte e Cultura Visual pela FAV/UFG. Academicamente, atuo em linhas de pesquisa com os seguintes temas: *Poéticas e procedimentos de ator. Dramaturgias e montagens de ator e de cena. Teatralidades liminares, relacionais e autoetnográficas. Teatro e cultura visual*. Sou docente no Curso de Artes Cênicas/UFG.

deflagradores das ideias e do projeto de pesquisa. O processo desta pesquisa foi iniciado em 2012 e, nesse período de tempo, o aparato das aulas e orientações apoiou e guiou o processo até o presente momento, de apresentação da pesquisa realizada.

As proposições de Pacheco em sua arte são do entendimento de uma obra feita no contemporâneo. A individualidade do trabalho da artista envolve um vocabulário artístico distinto e de antagonismos que está no cerne da tensão dramática incorporada em suas composições. Pacheco chega à Inglaterra em 1973, como artista oriunda do centro do Brasil, país cujo universo cultural leva consigo. Essa dramática mudança em seu ambiente poderia ser pensada como uma provocação de seu deslocamento e desenraizamento. A montagem de imagens de Pacheco na produção de sua obra, contemporaneamente, brota de uma rica sobrevivência de herança de esculturas e efígies barrocas ibéricas, religiosidade católica e educação no interior do Brasil. Tudo isso enriquecido por memórias de infância, tais como máscaras, procissões, animais, festas religiosas, o que plasma um arcabouço que é constantemente retrabalhado pela pesquisa da artista por meio de agregações da cultura contemporânea de notícias de jornal, literatura, poesia, história, mitologia, além de suas residências artísticas, como foi o caso da *National Gallery* de Londres.

Ana Maria Pacheco² nasceu em Goiânia, estado de Goiás, Brasil, em 1943. É pintora, desenhista, escultora e gravadora. Vive e trabalha na Inglaterra desde 1973. É bacharel em escultura pela Universidade Católica de Goiás – UCG e em música pela Universidade Federal de Goiás – UFG. Em 1965, faz pós-graduação em música e educação no Rio de Janeiro, e, entre 1966 e 1969, leciona em curso de formação de professores, no Instituto de Educação de Goiás. De 1966 a 1973, é professora na Escola de Belas Artes da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Goiás e no Instituto de Arte da UFG. Com bolsa de estudos do Conselho Britânico do Rio de Janeiro, estuda em Londres, de 1973 a 1975, na *Slade School of Fine Art*. De 1985 a 1989, exerce o cargo de diretora titular de Belas Artes na *Norwich School of Art, Norfolk*, Inglaterra. Em 1996, torna-se artista associada da *National Gallery*, Londres. Como professora visitante, leciona em universidades na Escócia, Inglaterra e Irlanda do Norte. Em 2000, recebe o título de doutora *honoris causa* em letras pela *University of East Anglia* e, em 2002, o de doutora *honoris causa* em filosofia pela *Anglia Polytechnic University*, ambas em *Norfolk*, Inglaterra. Em 2000, realiza mostra individual no Museu Nacional de Belas Artes – MNBA, Rio de Janeiro. Em 2004, expõe no *Purdy Hicks Gallery*, Londres, e no *Brighton*

² Para maiores informações sobre a artista veja o anexo II, Cartografia artística de Ana Maria Pacheco, um painel sobre seu trabalho, com informações gerais para um panorama de sua arte e carreira.

Museum & Art Gallery, Brighton, Inglaterra. Tem obras em importantes acervos no Brasil, Inglaterra, Alemanha, Japão e Estados Unidos.

Pacheco partiu para a Inglaterra com intenção de ficar, pois sentia um ponto de crise em sua arte que não poderia ser resolvido no lugar em que estava. George Szirtes (2004) pontua que a distância física e psicológica do lugar de origem era importante para ela naquele momento, assim como o senso de contraste ou a perspectiva da distância. Formava-se o elo de transição de sua experiência e articulação visual. O Reino Unido juntou-se à Comunidade Europeia, houve crise, anos de conflito. Permaneceu na *Slade School* de 1973 a 1975. Segundo Szirtes (1948), em 1973 o diretor do Departamento de Escultura da *Slade School of Fine Art*, Reg Butler, convidou Ana Maria para o seu estúdio e mostrou dispositivos de obras que estava fazendo, dentre as quais ela se recorda de ter visto uma das imagens que Butler fez: uma figura feminina, com olhos de resina e cabelo real, cuja imagem e visualização lhe despertaram, primeiramente, sensação de náusea, recordações da infância, de igrejas, de figuras de carnaval, santos e figuras rituais.

Sua primeira mostra na Inglaterra, na *Blackheath Gallery*, em 1979, incluiu gravuras, esculturas e desenhos. A exposição estabeleceu o modo como Ana Maria viria a explorar sua visão de artista. A primeira fase de sua obra correria paralelamente ao primeiro mandato de Margareth Thatcher, sob dezoito anos deste governo. Em 1997, assumiu o posto de artista associada da *National Gallery* em Londres. Nesse período, fez contato com Susan Pratt e Bernard Pratt, da *Pratt Contemporary Art*. Eles eram agentes e editores de vários artistas e são, até a atualidade, seus representantes. Ainda segundo Szirtes, o contato com eles garantiu à artista independência e apoio financeiro e artístico para a realização de projetos importantes. A independência desse casal com relação à rede de comerciantes londrinos e mesmo a distância física de Londres³ confirmam a aura de “outsiders”⁴. Pacheco, sem a independência que isso lhe proporcionou, certamente teria sofrido maior pressão, no sentido de produzir mais ou diferentes obras. Os *Pratts* providenciaram estúdio, materiais e lhe ofereceram condições para produzir sua obra.

Ainda segundo Szirtes (2004), em 1985, Ana Maria Pacheco assumiu a direção do Departamento de Belas-Artes na *Norwich School of Art*, tendo sido a primeira mulher e a primeira estrangeira a ocupar o posto de direção. Nesse mesmo período, uma amiga querida

³ A *Pratt Contemporary Art* é a galeria representante de Ana Maria Pacheco na Inglaterra e tem sede localizada em Ighthan, Sevenoaks, Kent England. Sevenoaks fica em uma média de 50 km de Londres.

⁴ “Condição de uma pessoa que não faz parte de um grupo, um tipo de forasteiro. Artista que não é comprometido com a arte erudita contemporânea e busca um caminho alternativo próprio e que por isso não faz parte das principais tendências do circuito artístico contemporâneo” (SZIRTES, 2004, p. 57).

foi morta por uma carta-bomba e seu pai também faleceu. Ela fez 40 anos e sentia que ingressava em uma nova fase em sua vida. Os temas dominantes nos quinze anos seguintes seriam a morte, a transformação e a religião.

Ana Maria Pacheco entalha ou pinta ou grava. É uma artífice que cultiva ofício, técnica, persistência e energia intensa no processo de produção. Também manifesta interesse pelo trabalho manual em sua arte, sendo uma artista que imprime um vigoroso esforço ao trabalho que desenvolve, tanto nas pinturas de grande porte, como é o caso de *In Illo Tempore*, quanto nas esculturas com grandes cinzéis, macetes, queima de madeira com maçaricos, serra elétrica e também no trabalho delicado e minucioso de entalhar e colorir.



Figura 1 - Ana Maria Pacheco, *National Gallery*, Londres, 1996. Foto Jon Hedgecoe.



Figura 2 - Ana Maria Pacheco, *Plus Galeria*, Goiânia, abril de 2015. Foto Layza Vasconcelos.

Esta pesquisa está organizada em cinco capítulos. No capítulo I, intitulado “A montagem nas imagens de Pacheco”, aborda-se a noção conceitual de montagem tendo como ponto de partida as considerações do autor Didi-Huberman para se discutir a obra de Pacheco. Esse capítulo mostra que a obra da artista consiste em uma montagem de elementos diferentes e intrincados para elaborar suas imagens. A noção apresentada de montagem (Didi-Huberman, 2013) permite entrever que as imagens da série *In Illo Tempore* apresentam um inventário de formas em sua maneira de serem elaboradas, também entendidas como uma montagem intervalar de movimento vivo e dramático. O intervalo é entendido, além da sua força material como objeto, também como tensões fecundas, analogias, contrastes e contradições presentes nas imagens elaboradas como montagem. Sendo assim, a série de pinturas *In Illo Tempore* se decifra no e com o quebra-cabeça anacrônico de camadas de sentidos visuais a partir de detalhes que montam as imagens. A montagem de que resulta a série supracitada não é apenas no modo de se elaborar a pintura, como processo e procedimento, mas é no emprego de uma montagem que elabora o próprio pensamento e o conhecimento que resulta desta obra visual de Ana Maria Pacheco. Assim é vista a montagem nas imagens neste trabalho.

As imagens de *In Illo Tempore* empreendem, em sua potência visual, elementos que podem ser analisados por meio da montagem da qual a obra é constituída. A noção de geopoética irrompe para dar suporte ao arsenal de vivências apreendidas por Pacheco para montar suas imagens. Sua geopoética se constitui, pois, como conceito que articula as noções de experiência, imaginação e territorialidade pessoal a partir da geografia cultural. Partindo desse arcabouço vivido é que a artista elabora suas imagens com montagem, sendo um dos elementos potentes em tal montagem a teatralidade intrincada nas imagens. Todo esse processo vai gerar uma imagem potente de subsídios para o ato performativo da recepção do espectador.

Em seguida, alude-se ao conceito de “sobrevivência”, tratado por Didi-Huberman (2013) como conectado e intrincado à noção de montagem. Tal conceito pressupõe a ideia de um passado anacrônico que está constantemente a ressurgir. É evocado e lembrado o conceito de “sobrevivência” e o “tempo fantasmal das sobrevivências” para pensar a montagem nas imagens de Ana Maria Pacheco. Como a artista revive e trabalha seu arsenal vivido na geopoética, este conceito é visto pelo autor como o tempo fantasmal ou como os “fantasmas” cujos traços se disseminam por toda parte nas imagens. São as “sobrevivências”, entendidas, neste trabalho, como latências, aparições misturadas com o desenvolvimento

manifesto de períodos e estilos. A partir das sobrevivências da geopoética da artista e de todos os elementos que ela abarca, a artífice elabora esses ingredientes por meio do ofício de artista sismógrafa que escava imagens de sua intensa busca por repertórios, seja de memória da geopoética ou nos repertórios teatrais, visuais, literários e de poesia da cultura. A artista revira o solo de seus territórios de vivências, para pôr a descoberto seus *objets trouvés* de descobertas visuais e memorativas que faz para compor suas imagens na montagem

Prosseguindo, o capítulo traz à baila a discussão da noção de constelação e mesa de trabalho, proposta por Didi-Huberman, como o ato de intrincar uma rede de afinidades e relacionamentos das imagens entre si, com permutação das configurações. Esse conceito incentiva os “pensamentos em séries” e ativa o aspecto caleidoscópico. Relacionar as imagens de *In Illo Tempore* sob esses procedimentos é abrir as imagens, pois a noção de constelação traz subsídios para pensar a rede de relações que se abre entre elas. Na última parte do capítulo, são apresentadas as imagens da série *In illo Tempore* I-X (1994).

O capítulo II, cujo nome é “Entre o Exílio e as Sobrevivências: a Geopoética Cultural de Ana Maria Pacheco”, trata da geopoética da artista, ou seja, das paisagens culturais e do ambiente, o que engloba o contexto histórico-cultural do espaço vivido por ela desde seu nascimento, crescimento e formação na cidade de Goiânia. Em primeiro lugar, explora-se a experiência geopoética da artista para enredar encontros e descobertas sobre as camadas visuais de sentidos depositados em suas geografias pessoais e paisagens poéticas que se configuram em suas criações visuais. Propõe-se, para isso, a visão do Brasil mediterrâneo (José Lobo, 2002) e a região “de dentro” em sintonia com a mirada da artista, cujo espaço vivido se configura como lugar liminar e de transição para a potência de sua criação artística. Com base em Lowenthal (1982) e em outros autores da geopoética, discorre-se sobre o meio ambiente de Pacheco e as forças e lugares imaginários, assim como sobre aspectos da realidade que ela viveu. Esse espaço vivido deflagra, na artista, o conhecimento adquirido por meio da vivência, ou seja, da experiência vivida e experimentada. A paisagem vivida da e na região Brasil Central transforma-se em parte significativa da história da artista e, nessa vivência da paisagem, encontram-se vestígios, reminiscências, relíquias culturais e estéticas de sua história vivida. Ressalte-se que esses vestígios estão presentes na série de pinturas *In Illo Tempore* e no restante de sua obra.

Juntamente com a geopoética, o capítulo trata do empreendimento que a artista faz do seu deslocamento e moradia entre países e culturas diferentes – brasileira e inglesa –, o que causa um entre-lugar de exílio e de deslocamento. Pacheco é uma migrante, mas o estado do exílio, entendido como um lugar voluntário e por escolha própria, bem como uma noção que

fala sobre a desorientação e descontinuidade dos exilados, ao identificar possibilidades criativas neste estado potencialmente melancólico, faz com que sua condição, vivenciando a potência do exílio, plasme uma experiência que a qualifica a produzir uma consciência capaz de utilizar e reconhecer as “dimensões simultâneas” de diferentes culturas, como é o caso de sua montagem.

Em seguida, discorre-se acerca dos elementos barrocos de herança ibérica da cultura brasileira, atendo-se aos componentes reverberantes na obra de Pacheco a partir do barroco colonial e das raízes ibéricas, que foram transformadas e reinventadas no Brasil e que sobrevivem até o tempo atual. O barroco colonial ibérico como amálgama de estilos e culturas estabelece relações com a cultura mediterrânea do Brasil, marcada pelo barroco tardio, fruto do ofício e da imaginação de seus criadores, na maioria descendentes das pessoas africanas e indígenas. São destacados no capítulo elementos que contribuem com a discussão sobre a dramaticidade barroca na arte de Ana Maria Pacheco, tais como o conjunto estatuariário do barroco colonial de autoria de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814). Na arte de Pacheco a influência dos ingredientes barrocos estaria configurada em seu espaço pictórico de narrativa visual dramatizante, em sua mediação eloquente entre luz e trevas, formando um processo destacado e alheio ao cotidiano e ao tempo cronológico. Esse procedimento faz com que o interior de suas imagens, compostas por personagens, figuras ou situações, seja permeado pelo caudal barroco das fontes e impulsos ancestrais. Esse contexto cultural e ritual produz na obra de Pacheco uma dramaticidade com conteúdos estéticos de conflito e embate, de substâncias criativas que se aproximam do teatro, sendo sua obra, nesse aspecto, trespassada pela potência dinâmica dessa estética.

Em seguida, abordam-se as estéticas de religiosidades e festas na evocação e potência geopoética de Ana Maria Pacheco, frutos do contato da cultura brasileira com elementos ibéricos e barrocos, particularmente a cultura local do estado de Goiás, seu lugar de nascimento e crescimento. A pontuação de algumas dessas estéticas rituais e artísticas são para demonstrar e exemplificar sobre parte do que se nomeia, neste trabalho, de paisagens da cultura geopoética. A influência deste manancial cultural, ritualístico e de festa, age na arte de Pacheco com instâncias das cerimônias rituais revividas da cidade de Goiânia e de outras cidades do estado de Goiás, tais como Cidade de Goiás, Pirenópolis e Trindade, bem como a região das localidades rurais, de fazendas. O seu universo potente adensa esse território mítico e poético das paisagens da cultura e a série de pinturas apresenta-se como narrativas visuais, porque se referem às visualidades de memórias de imagens que dialogam com o território dos rituais de catolicismo e suas visualidades populares, milagres, costumes e mistérios. Todas

essas fontes estão na arte de Pacheco agregadas e somadas a outros elementos de sua pesquisa artística e transfiguradas em sua obra, não se apresentando nas pinturas e obras de forma ilustrativa e literal, mas montadas.

Posteriormente, no último momento, como continuidade do assunto anterior, o capítulo se debruça sobre o bestiário de animais na paisagem da obra da artista, presentes nas pinturas de *In Illo Tempore*. Seguindo por essa senda, a série de pinturas carrega um conjunto de animais reais e também híbridos, fantásticos, por meio de máscaras, o que pode ser visualizado em suas obras. No Brasil, os animais ocupam uma grande fatia no imaginário das pessoas e a mitologia animal é muitíssimo farta. A cultura brasileira é rica e recheada de narrativas elaboradas que apresentam e veiculam histórias de animais, inclusive de metamorfoses entre humanos e animais, aspecto que também transparece na obra de Pacheco.

O capítulo III, intitulado “Teatralidades em *In Illo Tempore*”, aborda a teatralidade presente na montagem de Pacheco e argumenta que as imagens dessa série criam no movimento das intrincações de tempos e intervalos no contínuo histórico para apresentar montagens no campo dramático. O capítulo inicia pontuando sobre a noção de teatralidade para delimitar o que Pacheco deixa claro em sua obra, que seria a sua intenção de criar um lugar com desdobramento teatral em suas obras. Isso é entendido como teatralidade, na visão de Féral (2011), que entende o lugar cênico juntamente com a manifestação de uma intenção de autor que contribui para a condição necessária à emergência da teatralidade. Já Patrice Pavis (1999) dispõe sobre a propriedade da noção do que é teatral como o local de onde o público olha uma ação que lhe é representada em outro lugar. O teatro seria um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e, portanto, raios ópticos o constituiriam. Tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorreria a construção onde tem lugar a representação. A teatralidade, desse modo, guarda uma ideia de arte visual como uma ferramenta cênica, de maneira que os componentes da representação se valorizam reciprocamente e fazem brilhar o que é teatral. Esses aspectos de teatralidade são desenvolvidos por Pacheco em sua montagem na série de pinturas: o que é feito com intenção de criar um lugar cênico e um lugar para ser olhado.

Para se localizar, na série de pinturas, esse conteúdo teatral que se torna potente em seu processo de montagem, faz-se necessária a observância das categorias a seguir: personagens; corporal gestual e presença; figurinos; cenários e objetos, além de iluminação. Esses apontamentos de teatralidade são analisados juntamente com algumas observações de historicidades teatrais, ou seja, fragmentos de gêneros teatrais que sobrevivem em ebulição em sua obra. O capítulo aborda esse arranjo na montagem do grupo de pinturas e sua

composição por alguns gêneros da historicidade teatral, isto é, momentos da história do teatro ocidental em que foi produzido determinado estilo, tudo isso verificável na composição de montagem que Pacheco intrinca em sua obra visual.

Sobre a categoria das “personagens”, o capítulo faz conexão de *In Illo Tempore* em sua aparência teatral pousada em forma de um “quadro vivo”, gênero cuja existência já se verificava na Idade Média e no Renascimento. O capítulo segue assinalando sobre o circo, tecendo considerações sobre o fato de a personagem feminina principal da série se conectar aos artistas malabaristas que habitam as pinturas em diversas cenas. Nesse aspecto, a personagem feminina principal flutua por entre as pinturas que compõem a série, ao se transformar e se apresentar como uma artista do picadeiro do circo, mesmo que de forma deslocada e estranhamente colocada na arena das imagens. Essa ambiguidade e estranhamento são discutidos no capítulo como ingredientes que fomentam a obra, tornando-a vital e dramática. As cordas, trapézios e amarrações de suspensão trazem o tom de flutuância que poderia ser derivado do universo circense. Ainda tendo em conta o universo circense, instiga-se também sobre a conexão visual das personagens da série ao Teatro de Revista no Brasil, com seu gênero de *vaudeville* como conteúdo circense burlesco. Por fim, propõem-se relações com os bufões medievais e mascarados, como seres presentes na sociedade, na arte e na cultura, fazendo repercutir o riso e as manifestações profanas.

Logo após, na parte “corporal e presença”, discute-se sobre como a artista propõe, em *In Illo Tempore*, a amplitude de diferenças físicas e proporções violadas, o que contribui para a presença das figuras e sua corporeidade, tais como as cabeças em pescoço curto, as pequenas bocas com lábios vermelhos e vulneráveis, algumas cheias de pequenos dentes rasgantes, e a redução do tamanho das mãos para configurações infantilizadas, gerando e deixando transparecer gestos sedutores ao olhar.

O figurino é discutido como parte da montagem anacrônica e diversa de Pacheco, na medida em que a artista o sobrepõe em sua montagem nas pinturas. Seria um palimpsesto tátil e sedutor com texturas inusitadas e surpreendentes nas roupas e figurinos, com sobrevivências de tempos diferentes. Isso gera um não cabimento nos módulos conhecidos, justamente por lidar com os módulos não conhecidos e artifícios feitos para serem misteriosos e entendidos como roupas para conversar com o sonho, o esquecimento, a fantasia, os mitos, a crueldade, o sadismo, a perversidade e a malícia. Assim como a cenografia e a iluminação se localizam dentro da definição espacial mínima das pinturas para fazer fluir uma atmosfera reverberante de teatro no território das cortinas, drapeados e tapeçarias, como uma dramática manipulação

de roupagem, de cortinas e de vestimentas de palco, de igual modo é que se formam camadas sobrepostas nas imagens vivas da montagem de Pacheco.

No capítulo IV, cujo título é “*In Illo Tempore*: Imagem Montagem para o Ato Interpretativo”, argumenta-se que essa série se compõe de imagens potentes, pois trata-se da montagem de imagens que permitem desdobramentos vivos para o espectador no momento da recepção, entendida como ato performativo e presentificado. Entendendo-se a obra de Pacheco como imagem e, partindo-se do argumento de que este trabalho discute sobre essas imagens como montagem nos capítulos anteriores, estende-se a discussão, nesse capítulo, sobre esta imagem montagem elaborada e virtualmente inquietante para ser recebida pela mirada do espectador, do qual exige um olhar decifrador e de caráter inventivo. Propõe-se que a imagem de Pacheco, em seu conteúdo de montagem, permite ao espectador a vivência de um espaço de diálogos e estranhamentos, ambiguidades e contradições para gerar dramaticidade e densidade.

Na primeira parte erigem-se discussões sobre *In Illo Tempore* como montagem para a construção de uma imagem viva e como ponto de encontro dinâmico, propondo-se a série como imagem que se constitui como “visual” e “visualidade” para interagir e designar a malha irregular de acontecimentos, em vez do visível que está no reino do que se manifesta, ou seja, do que apenas é dado a ver. Instiga-se sobre a potência visual das montagens liminares e intervisuais feitas por Pacheco em sua série para chegar-se à propositura dessa série como “imagem viva”, que, em sua montagem, está apta a se abrir para o olhar do espectador por meio do que pode ser demonstrado na imagem e em sua própria força. Pontuam-se, ainda, sobre as percepções das montagens nas imagens de *In Illo Tempore* e a atenção para o tempo da recepção delas com base no que Zumthor (2007) entende por performance: por um lado, um termo relativo às condições de expressão e de percepção, e, por outro lado, algo que designa um “ato de comunicação” que se refere a um momento tomado como presente.

Na segunda parte discute-se a série de pinturas como imagens-montagem como meio visual desdobrado. É imagem que não economiza nem reduz ou resume, pois é uma estrutura visual de um saber-montagem que reverbera para criar movimento e possibilidades de vertigem no momento do ato interpretativo da recepção. E esse movimento é configurado em saltos e cortes, gerando e estabelecendo relações dilacerantes na temporalidade particular dos esquecimentos e retornos em turbilhões de anacronismos que Pacheco propõe, com a intenção de colocar em movimento, abrir e multiplicar as percepções de sua obra.

A terceira parte do quarto capítulo contempla a análise e discussão da obra de Pacheco como imagem com sinestesia barroca por meio e a partir de sua geopoética. A montagem da artista carregaria elementos do visual hipnótico ligado ao catolicismo, rituais juntamente com opressão, forjados em um amálgama operístico com vigor e melodrama que contribuem para a sinestesia barroca na obra. Seria uma obra apaixonada, terna e patética, com imagens que bebem na dramática sinestesia barroca de desdobramento em direção ao espectador. São imagens para serem vistas com dobras que ultrapassam a moldura e fluem em direção ao olhar. A montagem na referida obra abre a janela das imagens para a recepção performática no momento em que o olhar do espectador chama por suas habilidades em reconhecer gestos, posturas corporais, expressão facial e vestimenta. Discute-se, desse modo, *In Illo Tempore* como imagens que aguardam que o espectador adentre a obra. O elemento teatral do barroco ibérico na montagem de Pacheco conduz a um trabalho de potencialidade do espaço da imagem da pintura para propor uma sensibilização da mente do espectador por meio deste efeito sinestésico, patético e empático que as imagens fornecem.

A arte de Pacheco consiste em manter um projeto e trajeto artístico de longa maturação, tanto nas obras como em sua carreira artística. As suas produções são o processo e o acesso se faz por meio das obras. A artista fomenta seu trabalho em uma montagem intervalar e anacrônica do passado para o presente, por meio de suas pesquisas da cultura visual, narrativa, literária, influência da cultura brasileira e a busca que ela apreende da intrincação da herança barroca ibérica emergente nesta cultura, tais como as igrejas, rituais, cotidiano da cultura, ambiência da natureza e narrativas. Essa temporalidade da montagem intervalar da cultura que ela porta pode ser vista na imbricação que realiza em suas elaborações visuais de vivências pessoais ambientais poéticas, de personagens, presenças e cenários em sua obra como um todo, e que é discutida a seguir nesta pesquisa a partir da série de pinturas *In Illo Tempore* (1994).

CAPÍTULO I - A MONTAGEM NAS IMAGENS DE PACHECO

Neste capítulo, tratar-se-á dos conceitos de montagem a partir das considerações de Didi-Huberman e seu enredamento com as noções de sobrevivência e de constelação e mesa de trabalho para análise das imagens. Depois será apresentada a série de dez pinturas *In Illo Tempore*.

A arte de Ana Maria Pacheco não se enquadra nas tendências e estilos facilmente discerníveis. Ela é uma artista de versatilidade, singularidade, erudição, refinamento técnico e empreendimento criativo de fôlego. Tudo isso aliado ao fato de sua obra ter uma ampla conexão com a cultura. Para tanto, é necessário elaborar um mapa conceitual que forneça subsídios para apoiar a discussão sobre o tema proposto da montagem em suas imagens, que são produzidas em seu dinamismo e solicitam por uma vertente conceitual que ajude na compreensão do arranjo visual complexo e sofisticado que elas configuram.

Este trabalho propõe que a série de pinturas *In Illo Tempore* são imagens elaboradas por meio de uma montagem (DIDI-HUBERMAN, 2013). Os elementos motrizes dessa montagem se localizam na geopoética (LOWENTHAL, 1982) de Pacheco, ou seja, nas vivências em sua região de nascimento e crescimento na cidade de Goiânia. Nesta geopoética, conceito entendido como espaço vivido, estão presentes elementos da ambiência da natureza e de fragmentos do barroco brasileiro de influências ibéricas presentes nas procissões, estéticas rituais católicas de religiosidade brasileira que a artista sedimenta em seu arsenal vivido. Esta maneira de intrinchar elementos em suas imagens é a montagem que este trabalho propõe discutir sobre a obra em análise. Sendo assim, tais imagens, em sua montagem, potencializarão virtualidades que pedem para ser atualizadas, ou seja, são imagens que, em seu percurso de elaboração, pedem para ser decifradas no momento da recepção pelo espectador e que solicitam um ato de recepção com performance, no sentido de presentificar seu conteúdo em potência derivada da montagem.

1.1 A montagem segundo Didi-Huberman a partir de Warburg

A arte de Pacheco na série *In Illo Tempore* solicita, no âmbito deste trabalho, a noção de montagem para auxiliar na compreensão de que as obras dessa artista são objetos complexos e estruturados por configurações anacrônicas. Para corroborar as reflexões que este trabalho propõe, o ajuntamento teórico se inicia a partir da noção de “montagem”, que irá subsidiar como proposição principal os outros enunciados teóricos para a discussão dos temas propostos. Esse conceito emerge a partir de considerações do historiador e filósofo Georges

Didi-Huberman. O grande foco de estudos de Didi-Huberman foi o historiador da arte Abraham Moritz Warburg, mais conhecido como Aby Warburg⁵ (Hamburgo 1866-1929), que ficou conhecido pela Biblioteca Warburg⁶ e o Atlas Mnemosyne⁷. O objeto específico de estudo de Warburg foi o ressurgimento do paganismo no renascimento italiano, mas seu principal legado foi o pensamento sobre as imagens em que buscou novas exegeses, interrogações reflexivas, bem como novos métodos e estilos para abordar o pensamento das imagens.

Didi-Huberman é um autor que, em seus estudos, faz uma captação das forças do passado por meio da arte e das imagens e propõe olhar para a história, sem deixar de habitar o presente. Para esta jornada, um dos conceitos que o autor utiliza é o de montagem⁸, para o

⁵ Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929) adoeceu no período da primeira guerra mundial, em 1918, sofrendo de vários distúrbios psíquicos, e passou temporadas em diversas clínicas até ser internado em Kreuzlingen, na Suíça, de 1921 a 1924, onde foi tratado pelo psiquiatra Ludwig Binswanger (1881-1966). Nesta clínica, em outros períodos, também estiveram internados o filósofo Nietzsche (1844-1900), o bailarino Nijinski (1889-1950) e o ator e dramaturgo Antonin Artaud (1896-1948). Durante o período da internação de Warburg, pela manhã, ele falava com as borboletas, fazendo confidências, em uma convivência com o inseto metamórfico e a ideia da *imagem viva*.

⁶ Biblioteca Warburg reúne uma grande coleção sobre ciências humanas. Ao ser transferida para Londres, em 1933, contava com 65 mil volumes e constituiu-se como Instituto Warburg. A biblioteca imaginada por Warburg, desde 1889 e erguida entre 1900 e 1906, configurou um espaço rizomático em que o autor tanto se perdeu como construiu seu espaço de pensamento. Em sua vertiginosa Biblioteca, Warburg, historiador da cultura, transmite uma polaridade metodológica com dinâmica autobiográfica: ele é paciente colecionador de fichas, livros e imagens, materiais, fatos e formas. Aberto às impurezas do tempo, coleciona mais: viagens e cartografias, ao lado de labirintos e rede de brônquios. Mapeia para si o esquema de suas peregrinações e de sua geografia cultural em suas viagens por Hamburgo e Estrasburgo (Alemanha), pelo Arizona (EUA) e Florença (Itália) em rabiscos em seus papéis que formam um nó espiralado de impulsos, hachuras, riscos, inversões, bifurcações súbitas.

⁷ O Atlas *Mnemosyne* propõe o pensamento warburguiano por imagens e é uma montagem tanto artística quanto cultural. É formado por painéis compostos entre 1924 e 1929, em que estavam agrupadas perto de mil imagens, desenhos, pinturas, páginas de livros, dentre outros. Lida com a ideia de criar uma *constelação* em que se procuram sentidos e se estabelece uma cadeia de transporte de imagens, de linhas de transmissão de características visuais através dos tempos. O Atlas teve um papel decisivo no tratamento e conexão com a *montagem* nas artes. O nome *Mnemosyne* é a personificação grega da memória e a mãe das nove musas. O próprio Warburg definiu seu projeto como uma *História da arte sem texto*. São 66 pranchas (painéis de madeira de 1,5 m x 2,0 m) recobertas de tecido preto. As fotografias são montadas, mas não fixadas em definitivo, sobre o tecido e se constituem de reproduções fotográficas de obras artísticas, pinturas, esculturas, monumentos antigos, edifícios, afrescos, baixos-relevos, gravuras, iluminuras, selos, recortes de jornal, publicidade e moedas. Warburg deixou grande quantidade de manuscritos, de forma fragmentada, sobre o trabalho do Atlas. No dizer de Didi-Huberman (2013), são manuscritos de dolorosa impressão, gramática maníaca, prolixidade linguística e próximos da poesia.

⁸ O autor empreendeu uma grande exposição, em 2010, no Museu Reina Sofia (Madrid) sobre o Atlas *Mnemosyne*, intitulada: *Atlas, como levar o mundo nas costas?*, com o intuito de mostrar que o problema da montagem é geral e ultrapassa o cinema, avançando para todas as artes. Sobre a exposição *Atlas, como levar o mundo às costas?* Museu Nacional Reina Sofia. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=actividad&related=12714>>. Acesso em: 19 jul. 2014. Sopro, panfleto político-cultural. Editora Cultura e Barbárie. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

qual a forma do Atlas *Mnemosyne* de Warburg fornece o melhor exemplo. Montagem é um conceito conhecido, sobretudo da linguagem cinematográfica, mas Didi-Huberman faz estender a problemática da montagem para muitos outros campos das artes. A montagem fomenta as potencialidades para entender as imagens nas artes instigadas pelo anacronismo: “A montagem é uma arte de produzir esta forma que pensa. Ela procede, filosoficamente, de modo dialético. Ela é arte de tornar a imagem dialética. [...] A montagem faz, de toda imagem, a terceira de duas imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 174). No entendimento do autor, o conhecimento pela montagem é próximo aos procedimentos criativos de Walter Benjamin⁹, bem como de Bataille¹⁰ e do cineasta Eisenstein¹¹. Dessa forma, a montagem mostra o jogo a que se entregam numerosos artistas, ao recolherem pedaços dispersos do mundo como faria uma criança ou um “trapeiro”¹².

Nas imagens de *In Illo Tempore*, por meio da vivência nas paisagens da cultura, que será entendida como a geopoética da artista, ou seja, conceito que articula as noções de experiência, imaginação, territorialidade pessoal a partir da geografia cultural. Outro fato é que a artista empreende seu deslocamento e moradia entre países e culturas diferentes

⁹ Walter Benjamin (1892-1940), ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo. De família judaica, nasceu na Alemanha. Associado à Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica, foi inspirado por autores marxistas como Bertolt Brecht. Entre as suas obras mais conhecidas, conta-se *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936). O ensaio de seu livro *Passagens* (1927-1940) é uma obra ensaística que tem Paris como foco e apresenta uma história cotidiana com figuras como o *flâneur*, a prostituta, o jogador e o colecionador. É um texto com 4.500 passagens, entendido como um gênero filosófico/ literário do fragmento, de arquitetura labiríntica e multiestratificada. A obra configura uma *constelação* de imagens justapostas em mosaico e móbile escritural.

¹⁰ O poeta, escritor e artista surrealista George Bataille (1897-1962) era francês, e sua obra se enquadrava tanto na literatura como no campo da Antropologia, Filosofia, Sociologia e História da Arte. Seu pensamento alimenta teóricos das mais diversas áreas, entre eles, Jean Baudrillard, Deleuze e Guattari. Já a revista *Documentos*, editada por Bataille e criada em Paris, em 1929, era uma revista surrealista de arte que exerceu influência na historiografia artística, na redefinição da experiência visual e nas investigações estéticas. Reunia artigos voltados para arte, arqueologia, etnologia, fotografia, jazz, ciência e *music-hall*, um repertório insólito e crítico de imagens.

¹¹ Serguei Eisenstein (1898-1948) cineasta russo relacionado ao movimento de arte e vanguarda russa. Na segunda década do século XX, Eisenstein era um jovem e comprometido cineasta com conhecimentos de desenho e teatro. Com o filme *A greve* (1924), experimentou teorizar sobre a *montagem* como um choque de imagens e ideias. Notabilizou-se por filmes mudos como *A greve* e *O encouraçado Potemkin* (1925).

¹² O termo “trapeiro” é cunhado por Walter Benjamin, relacionado ao poeta Baudelaire; estabelece uma analogia entre o poeta e o trapeiro, sendo ambos portadores de comportamentos, atitudes e tarefas relacionadas ao que é encontrado no refugio da sociedade, na rua. Enquanto os passos do poeta erram pela cidade, à procura de despojos rimados, o trapeiro é figura provocatória que cataloga e coleciona detritos, aquilo que a grande cidade rejeitou, perdeu ou desdenhou. Ao recolher esses destroços, ambos os renovam. O trapeiro encontra nos dejetos e objetos ignorados o tesouro de sua obra. Para o trapeiro ou para o poeta, o refugio interessa como ocupação solitária, à hora em que as pessoas estão abandonadas ao sono. Junto à noção de colecionador-trapeiro, poderíamos avizinhar a do historiador da arte, que constrói e lê o mundo das ruínas. Ruínas como um apelo melancólico e iconoclasta, ao qual Benjamin direciona sua análise. Pode-se entender que para a ruína ainda há história por ser escrita, uma história inconsciente, a ser revelada. No empenho do historiador e do colecionador trapeiro, as fagulhas e estilhaços seriam a matéria de trabalho.

(brasileira e inglesa), o que causa um entre-lugar de exílio e deslocamento, sendo o exílio entendido como noção que fala sobre a desorientação e descontinuidade dos exilados ao identificar possibilidades criativas neste estado potencialmente melancólico. Sobre a estrangeiridade e potência do exílio, tem-se o seguinte: “a experiência do exílio produz uma consciência que é ‘contraponto’, isto é, capaz de utilizar e reconhecer as ‘dimensões simultâneas’ de diferentes culturas” (SAID, 1984, p. 157). Ana Maria Pacheco captou e sedimentou arcações de vivências e experiências na infância e formação pessoal que elabora visualmente na série *In Illo Tempore*, o que equivale a afirmar que as imagens da referida série estão impregnadas de migrações temporais, históricas e geográficas.

A sua geopoética está presente e atuante em seu repertório cultural de formação, permitindo que a artista faça montagens de imagens provenientes da cultura. Esta pesquisa entende que a montagem é precisamente a forma por meio da qual Ana Maria Pacheco atua em sua obra e na série de pinturas *In Illo Tempore* em específico, valendo-se da montagem como ferramenta e pensamento de sua memória, sedimentada por sua geopoética e por suas potencialidades inventivas e estéticas.

Para abordar a arte de Pacheco nas imagens de *In Illo Tempore*, evoca-se a noção de “imagens vivas” como formas de arte em movimento a partir de Didi-Huberman (2013). As imagens vivas são as que permitem um pensamento sobre elas em que se abrem e se multiplicam as vias de interpretação delas enquanto objetos de análise. No campo das imagens, para Didi-Huberman pôr em movimento é abrir e multiplicar o pensamento para criar uma tensão fecunda com relação a essas imagens. Isso porque, em sua concepção: “toda imagem resulta de movimentos provisoriamente sedimentados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela” (2013, p. 33). O estudioso argumenta que nas próprias imagens se constituíam configurações criadoras e ideias que se situam no território das forças móveis da cultura.

A série *In Illo Tempore* apresenta um inventário de formas em sua maneira de presentificar a pintura como uma montagem intervalar de movimento vivo e dinâmico. O intervalo é entendido, além da sua força material como objeto, também como tensões fecundas, analogias, contrastes e contradições. *In Illo Tempore* se decifra no e com o quebra-cabeça anacrônico de camadas de sentidos visuais a partir de detalhes que montam as imagens. A montagem de que trata a referida série não é apenas no modo de elaborar a pintura, mas no emprego de uma montagem que elabora o próprio pensamento e o conhecimento que resulta dessa obra visual de Ana Maria Pacheco.

A montagem na série de pinturas realiza um trabalho que concatena e faz um ajuntamento enigmático de imagens, aproximando elementos díspares, anacrônicos, mnemônicos, para montar visualmente quadros. Cada uma das pinturas intencionalmente preenche o espaço com arranjos que simulam mistérios e jogos. Sobre o trabalho de montagem na imagem, Michaud postula o seguinte: “simultaneamente vista como concatenação de pensamento e como sequência objetiva na qual a rede dos intervalos desenha e distribui ou organiza as representações” (MICHAUD, 2013, p. 293). Sobre a natureza mnemônica dos fatos culturais, afirma Didi-Huberman: “A memória é montadora: organiza elementos heterogêneos (detalhes), escava fendas na continuidade da história (intervalos), para criar circulações entre tudo isso” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 418). Sendo assim, o movimento da montagem perfaz-se em saltos e cortes, para estabelecer relações. E, nesse momento, o trabalho da memória ganha corpo para a aproximação de realidades diferentes. A movimentação das superfícies age para “aproximar as coisas que não se dispõem a sê-lo. O sentido da atualização das imagens pela revelação recíproca que somente a técnica da montagem permite” (MICHAUD, 2013, p. 303). A montagem na obra de Ana Maria Pacheco pode ser pensada nas ressonâncias de visualidades de *In Illo Tempore* com a ajuda da noção de intricação:

Intricação é uma configuração em que coisas heterogêneas ou até inimigas são agitadas juntas: nunca sintetizáveis, mas sem possibilidades de serem desenredadas umas das outras. Jamais separáveis, mas sem possibilidades de serem unificadas numa entidade superior. Contrastes colados, diferenças montadas entre si. Polaridades amontoadas, empilhadas, amarfanhadas, umas dobradas sobre as outras (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 175).

O termo acima, “intricação”, do latim *intrico*, tem o sentido de emaranhar e embarçar, sendo entendido como a metáfora da comparação do pensamento warburgiano em seu termo “sopa de enguias vivas”. A montagem das sequências corporais nas pinturas de *In Illo Tempore* parece ser construída beirando um protocolo em que as imagens em conjunto guardam relações possíveis, mas, em vez de fio da meada, elas agem em maçaroca com rasgos de engenhosidades. O conceito de montagem continua sendo discutido por Didi-Huberman da seguinte forma: “A montagem corta as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Cria um choque e um movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 23, citado em MICHAUD, 2013, p. 98). Este autor ainda afirma: “o salto é um método” (2013, p. 396). Em *In Illo Tempore* a “montagem” é metodologia como instrumento para saltar, e as imagens da série são emaranhadas com a dinâmica à maneira de sístole e diástole dos batimentos cardíacos.

No trabalho de montagem, o pensamento concreto e o pensamento abstrato não se opõem com nitidez, mas determinam um círculo orgânico de capacidade intelectual. Na epistemologia da montagem e das sobrevivências não se separam forma e conteúdo, mas busca-se enredá-los e intrincá-los. Os contrastes colados, diferenças montadas entre si que remetem às imagens de *In Illo Tempore*: “fórmulas com paixões, engramas com energias, marcas com movimentos [...] realismo do detalhe com intensidades dionisiacas, artes do gesto” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 175). E é deste modo que se configuram as imagens de *In Illo Tempore*, em seu procedimento de montagem intervalar, como uma rede que articula figuralmente o armazenamento geopoético vivenciado de Ana Maria Pacheco em uma rede. E ela monta as imagens de maneira surpreendentemente teatral.

1.1.1 As sobrevivências

Esta pesquisa propõe trilhar caminhos para demonstrar como a obra de Ana Maria Pacheco elabora uma montagem com teatralidade a partir de seus repertórios visuais e de suas experiências por meio de seu convívio com dos rituais da cultura e da geopoética de sua formação no Brasil. Dentro deste território, apresenta o conceito de “sobrevivência”, tratado por Didi-Huberman (2013) a partir de seus estudos sobre Aby Warburg. A sobrevivência localiza-se a partir de um passado anacrônico que está constantemente a ressurgir. A forma sobrevivente, no conceito de Didi-Huberman (2013), sobrevive em “termos fantasmais”. A forma desaparece em um ponto da história e reaparece mais tarde, em um momento em que não é esperada. Este modelo se exprime por obsessões, sobrevivências e reaparições das formas. Para o autor, a sobrevivência seria a maneira warburguiana de denominar o modo temporal dessa impureza. Trata-se do paradoxo de uma energia residual, de um vestígio de vida passada. Para este autor, o que faz sentido em uma cultura, muitas vezes, é o “sintoma”, o não pensado e o anacrônico dessa cultura, ou seja, o “tempo fantasmal das sobrevivências”, conforme ele demonstra na seguinte argumentação:

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos da “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo não natural e simbólico, um modelo *cultural* de história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentes inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições das formas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25, grifo do autor).

Warburg interpelava as imagens como o que sobrevive de uma população de fantasmas, cujos traços mal são visíveis, porém se disseminam por toda parte nas imagens: “pode ser em uma guirlanda de flores, no detalhe de uma moda de vestuário, em uma fivela de cinto, na circunvolução particular de um coque feminino” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25). “Histórias de fantasmas”¹³ que podem ser entendidas como sobrevivências, latências, aparições misturadas com o desenvolvimento manifesto de períodos e estilos. Para desenvolver a captação das sobrevivências, Warburg propõe a metáfora/figura do “Historiador Sismógrafo”, que é aquele que inscreve e transmite movimentos invisíveis que sobrevivem e que são urdidos sob o solo. O sismógrafo é aparelho para medir forças e formas dinâmicas de movimentos subterrâneos invisíveis e que, na geografia física, descobre a dinâmica dos fenômenos de erosão, dobras de camadas geológicas e as modificações da crosta terrestre.

Nas imagens de *In Illo Tempore*, a persistência das sobrevivências nas imagens surge a partir das vivências da artista em sua geopoética, nem sempre como traços ilustrativos, grandes ou explícitos, mas como traços pequenos e até deslocados. São permanências sutis e em camadas, como expõe o autor sobre a tenacidade das sobrevivências: “sua ‘força’ nasce na tenuidade das coisas minúsculas, supérfluas, ridículas ou anormais. A sobrevivência como tal reside no sintoma recorrente e na brincadeira, na patologia da língua e no inconsciente das formas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69). Em Pacheco, suas sobrevivências de memórias da infância, se desapareceram em um momento de sua vida, reapareceram mais tarde, quem sabe em momento em que não fossem esperadas, para participar de sua montagem na elaboração da série de pinturas, haja vista que, em seu processo de circunavegação, ela foi trabalhando com esses fragmentos de vivências e imagens. Dessa maneira, as sobrevivências, em toda sua complexidade, participam da história de vida da artista de uma maneira anacrônica, com processos conscientes e inconscientes de esquecimentos, redescobertas, inibições e retrações, inversões, sublimações.

As sobrevivências na obra *In Illo Tempore* realizam uma anacronia dos tempos pretérito e presente, e a artista lida com um tempo impuro ao convocar os estilhaços de vivências e sobrevivências para reconfigurá-los em hibridizações e sedimentações em sua obra visual. Coisas mais antigas às vezes vêm depois das coisas menos antigas e coisas de tempos muito diversos estão juntas na série de pinturas, perfazendo assim uma noção próxima do seguinte: “O tipo específico que a sobrevivência pressupõe [...] já não se trata de um rio

¹³ Em 1928, antes de sua morte, Warburg definiu a história das imagens que ele praticava como “História de fantasmas para gente grande”.

contínuo, no qual as coisas simplesmente são transmitidas da cabeceira para a foz, mas de uma dialética tensa, um drama encenado entre curso do rio e seus próprios redemoinhos” (DIDI-HUBERMAN, 20013, p. 76). A sobrevivência dos detalhes da cultura em *In Illo Tempore* pode ser pensada conforme a ideia do autor de que a cultura de uma época situa-se em fontes escritas e acontecimentos de sua história, mas também em seus “ornamentos arquitetônicos, detalhes de vestuário, paisagens remodeladas, imaginação heráldica ou em suas figuras mais marginais, como os grotescos” (2013, p. 88). Observe-se também que, para este mesmo autor, as sobrevivências, além do seu lado vivaz, podem habitar um campo obscuro:

O que sobrevive numa cultura é o mais recalcado, o mais obscuro, o mais longínquo e mais tenaz da cultura. O mais morto, em certo sentido, por ser o mais enterrado e fantasmático, e igualmente o mais vivo, por ser o mais móvel, o mais próximo, o mais pulsional (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 136).

A montagem nas pinturas de Pacheco abriga também esses momentos e indícios de obscuros e nebulosos ingredientes. As sobrevivências da artista em suas pinturas ostentam estranheza temporal, pois implica lidar com metamorfoses e sedimentações do seu arcabouço vivido e mediado. São sobrevivências com persistências de formas no tempo que se constituem com plasticidade imagética, por meio da qual Pacheco pode estabelecer ligações, montagens rizomáticas entre os intervalos dos sentidos e os intervalos de tempo na obra *In Illo Tempore*.

1.1.2 Da constelação à mesa de trabalho

A metodologia utilizada neste trabalho parte da pesquisa qualitativa (BAUER; GASKELL, 2002). Segundo estes autores, a pesquisa qualitativa lida com a interpretação das realidades sociais a partir de três meios através dos quais os dados podem ser construídos: texto, imagem e materiais sonoros, sendo comum a utilização de textos e entrevistas como dados. Já a noção de *corpus* a partir destes autores seria “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista” (p. 44). Portanto, a série de pinturas *In Illo Tempore* é o *corpus* de imagens desta pesquisa. Faz parte dos dados, para analisar esta série de imagens, a bibliografia de ordem conceitual e material sobre a artista e a referida série de pinturas sob a forma de imagens reproduzidas de livros e também virtualmente, bem como uma entrevista gravada com a artista, o registro escrito de uma palestra sua em Goiânia e uma visita à exposição de sua obra.

O levantamento e coleta dos dados referentes a esta investigação foram realizados em três etapas. Na primeira parte da coleta foi feita a reunião e compilação referente ao material bibliográfico de registros e informações a partir de diversas fontes, tais como livros, catálogos e fontes virtuais referentes à obra da artista, bem como a seleção dos autores para a cartografia conceitual. Nesta etapa também foi feito o levantamento sobre as imagens da série *In Illo Tempore*. A segunda parte foi composta pela visita da pesquisadora à exposição intitulada *Ana Maria Pacheco*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no período de 10 de novembro de 2012 a 3 de fevereiro de 2013. Nesse evento estavam expostos, além de grupos de gravuras e livros de artista, dois grupos escultóricos: *Noite Escura da Alma* (1999) e *Memória Roubada* (2001). A terceira parte do levantamento compôs-se do registro, em forma de gravação de voz, de uma entrevista com Ana Maria Pacheco, na cidade de Goiânia, em dezembro de 2013. Também faz parte do arsenal de dados uma palestra ministrada pela artista no Museu de Arte Contemporânea de Goiânia, que foi registrada por escrito, pela pesquisadora, no dia 20 de dezembro de 2013.

A entrevista foi do tipo “semi-estruturada com um único respondente” (BAUER; GASKELL, 2002, p.64), a partir de uma série de questões pré-determinadas, mas com abertura para comentários. As perguntas foram feitas dentro de um período de tempo limitado. A entrevistada foi a artista plástica Ana Maria Pacheco e a entrevistadora foi a pesquisadora deste trabalho, tendo sido também a responsável pela gravação. O local foi a residência da artista na capital de Goiânia, Goiás, Brasil, no dia 21 de dezembro de 2013, às 10 horas. A duração da entrevista foi de uma hora e vinte e três minutos. A gravação foi de áudio, realizada com um gravador Sony M-430, com suporte de fita micro cassete.

A série *In Illo Tempore* plasma um conjunto de imagens que solicita uma premissa conceitual metodológica capaz de interrogar esse *corpus* visual em busca de verificar a hipótese formulada de que a obra da artista dialoga com os componentes de teatralidade e performance em uma montagem. Para fazer a análise destas imagens, esta pesquisa busca em Didi-Huberman (2013), autor que elabora um pensamento sobre as imagens e que as entende como formas de arte em movimento, a tal ponto que esse pensamento “abre e multiplica” as vias de interpretação das imagens enquanto objetos de análise. Para esse autor, pôr em movimento é abrir e multiplicar o pensamento para criar uma tensão fecunda em relação às imagens. Isso porque, em sua concepção, “toda imagem resulta de movimentos provisoriamente sedimentados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33). O autor argumenta que nas próprias imagens

se constituiriam configurações criadoras e uma ideia que se situa no território das forças móveis da cultura. Sendo assim, pode-se pensar neste processo de análise das imagens de *In Illo Tempore* como uma “aproximação comparativa das imagens da arte na história visando uma ciência da cultura” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 401)

Essas forças seriam energias configuradoras das obras que não estão por trás das obras, mas diretamente nas formas. Ainda que pudessem ser determinadas ou limitadas em um minúsculo objeto singular ou detalhe. Detalhes principalmente de cores, recortes e reenquadramentos espremidos no campo das imagens. Para Didi-Huberman, o detalhe é visto como uma singularidade histórica na estrutura das imagens e, por isso, fica-se diante da imagem como se fica perante a contemplação de uma temporalidade permeada por complexidade, a temporalidade transitória e dinâmica dos movimentos próprios desses objetos/imagens:

A cultura de uma época situa-se em fontes escritas e acontecimentos de sua história, mas também em seus quadros, ornamentos arquitetônicos, detalhes de vestuário, paisagens remodeladas, imaginação heráldica, ou em suas figuras mais marginais, como os grotescos. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 88).

Para analisar as imagens de *In Illo Tempore*, esta pesquisa conta com o esclarecimento de Didi-Huberman (2013) quando aponta para o termo “vida das imagens”, entendido como a capacidade que elas têm de se metamorfosearem e de se moverem em um meio do qual sua própria matéria participa. Este processo, que é imagem, mas também ato corporal e social resulta em um ato interpretativo de imagens. Dessa forma, a obra de arte é um ponto de encontro dinâmico:

Ficamos diante da imagem como diante de um tempo complexo, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos. A consequência – ou o desafio – de um alargamento metódico das fronteiras não é outra senão uma desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34).

A percepção metodológica para abrir e ampliar a análise das imagens a partir de Didi-Huberman (2013) aponta para o arcabouço conceitual da noção de “constelação”, que pode ser entendida como o seguinte: “um pensamento enquanto plasticidade, mobilidade e metamorfose” (p. 392). Constelar, com base nas considerações desse autor, é intrinchar uma rede de afinidades e relacionamentos das imagens entre si, com permutação das configurações. Esse conceito incentiva os “pensamentos em séries” e ativa o aspecto caleidoscópico. Relacionar as imagens de *In Illo Tempore* à luz desses procedimentos é abrir as imagens, pois a noção de constelação traz subsídios para pensar a rede de relações que cada

uma das dez imagens em *In Illo Tempore* estabelece entre elas e com a cultura à sua volta. As constelações de imagens têm em vista, sempre, cada uma das imagens em relação às outras. O procedimento da constelação configura-se como uma estrutura visual do próprio pensamento sobre imagens, em um deslocamento combinatório dessas mesmas imagens em conjunto para criar relações possíveis.

Para proceder à análise da série *In Illo Tempore*, o teor da constelação agrega a noção de “mesa de trabalho” em Didi-Huberman (2013). O autor chama de mesa crítica à mesa de trabalho cheia de livros, anotações e imagens. A mesa de trabalho é um procedimento para reconfigurar a ordem dos objetos de análise. Didi-Huberman argumenta que, quando se colocam diferentes imagens ou diferentes objetos em uma mesa, tem-se a possibilidade de modificar sua configuração, fazer pilhas e constelações. Pode-se, assim, descobrir novas analogias, novos trajetos de pensamento. “Uma mesa não se usa para estabelecer uma classificação definitiva, nem inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas, como em um dicionário, arquivo ou enciclopédia, mas sim para recolher segmentos”¹⁴. Dessa forma, o processo pode respeitar a multiplicidade e heterogeneidade, além de outorgar legibilidade às relações postas em evidência. O autor alega o seguinte: “Fazer história é passar a olhar horas para estas imagens, para depois, de repente, aproximá-las, provocando uma centelha. Isso constrói constelações, estrelas que se aproximam ou que se afastam, como dizia Walter Benjamin” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 178). Para ele, as imagens exalam sobrevivências, supervivências, memórias que interrogam o tempo presente. São fantasmas que pretendem conversar entre si e com quem as olha.

O entendimento deste autor é explicitado quando ele explica que na arte “a pintura pensa” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 10), e este pensamento é aproximável pelos meios que são aqueles da própria pintura e da arte. Este seria um pensamento que faz trabalhar uma perturbadora inteligência da arte. Sendo assim, as imagens são atos, memórias e questionamentos. A abordagem das imagens da série *In Illo Tempore*, a partir da constelação na mesa de trabalho, segue as noções propostas por Didi-Huberman e a série e o percurso de análise convidam o olhar para viagens de deslocamentos e percursos não somente na temporalidade e na espacialidade das imagens, mas também nos emaranhamentos das margens, nos intervalos, interlúdios e interstícios. Para o estudioso em questão, as séries são

¹⁴DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, como levar o mundo às costas?* Texto de apresentação da Exposição homônima que esteve em cartaz no Museu Reina Sofia (Espanha). Disponível em: [Site Sopro](http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html), panfleto político-cultural. Editora Cultura e Barbárie. <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

conjuntos de imagens que se relacionam em uma arte dos agrupamentos e podem apresentar, por exemplo, agrupamentos gestuais. A série de pinturas *In Illo Tempore* abriga esta noção de agrupamento em série e proliferativo, que pode ser percebido na mesa de trabalho, tanto na sequência quanto no agrupamento gestual que pode ser detectado nas personagens da série. As imagens juntas da série de Ana Maria Pacheco mostram um sistema complexo, porque ao mesmo tempo em que há uma única imagem, há também o mosaico formado pela referida série, formando um grande painel ou um atlas que cartografa e monta o trabalho da artista.

A série, com dez imagens, foi colocada sobre a mesa de trabalho (Figura 3). As imagens foram observadas sob os aspectos da constelação, e seguiu-se o procedimento de “recolher segmentos”. As imagens observadas foram de livros da obra da artista. Para montar os painéis de observação e mover as imagens entre si, foram usadas cópias coloridas reproduzidas dos livros. As imagens foram observadas para estabelecer as relações postas em evidência e foram buscados os temas representativos que se cruzaram e que de algum modo formavam faíscas. Dos cruzamentos e intersecções entre as dez imagens da série, abordadas nesta investigação, trilhou-se um percurso de análise que interroga por temas representativos recorrentes para dialogar com a abordagem de montagem proposta neste trabalho. A seguir, tem-se a apresentação das imagens da série *In Illo Tempore* de I a X.

Painel da série *In Illo Tempore* I-X (1994)

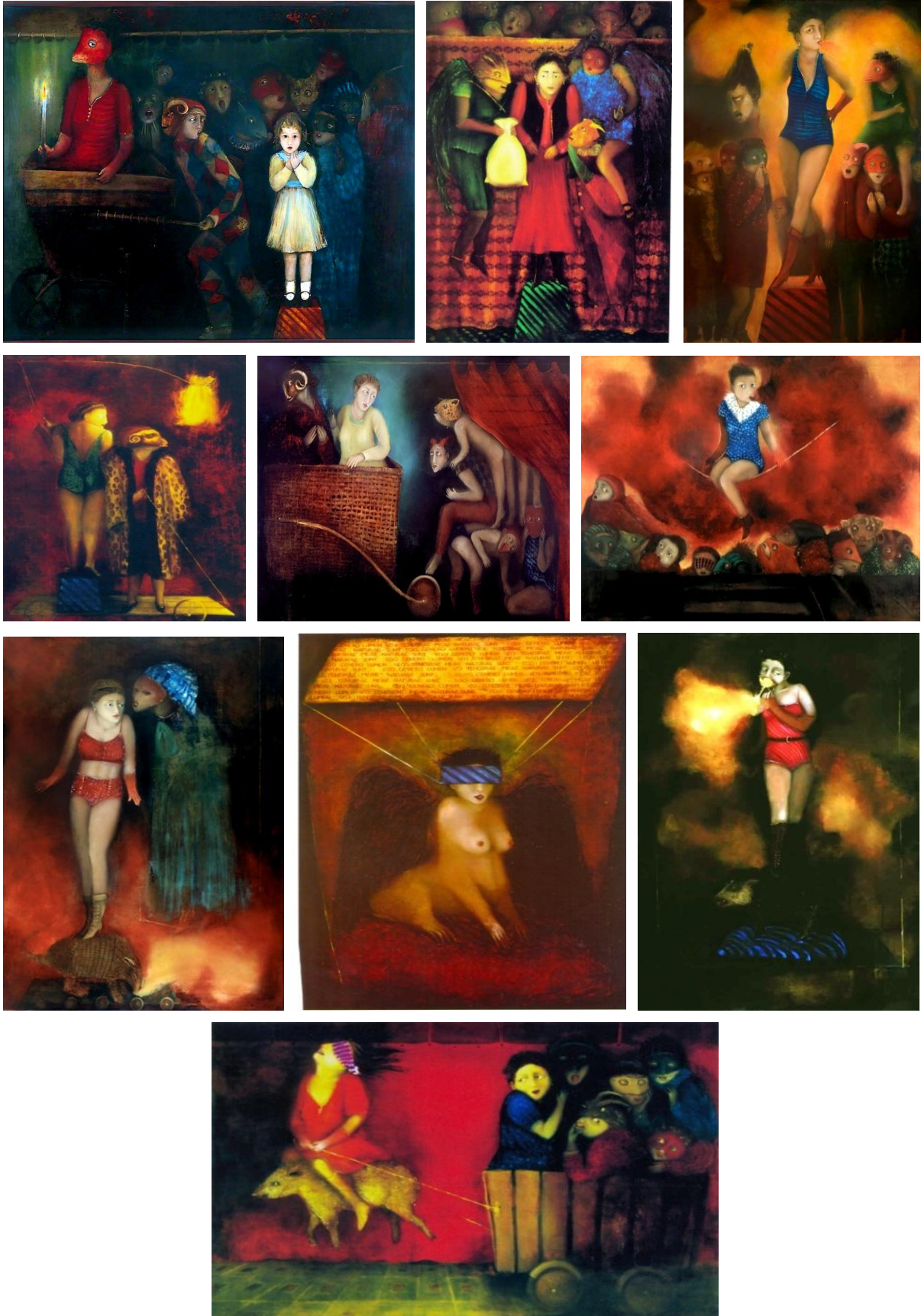


Figura 3 – Painel com a série *In Illo Tempore* (1994)

1.2 Apresentação das imagens da série de pinturas *In Illo Tempore I a X*

In Illo Tempore I-X (1994), óleo sobre gesso, é uma série de dez pinturas de grande porte, que medem em média 2,60m x 1,83m. Esta obra participa do segundo ciclo da produção de Pacheco, nomeado “espaços sagrados” (1985-2000), segundo a compreensão de George Szirtes (2004). O grupo tem a técnica de pintura de painel. Este trabalho é feito com algumas camadas de gesso para preparar o fundo e por cima são delineadas várias cores a pincel. Depois disso, Ana Maria Pacheco brune, ou seja, faz um polimento para tornar muito liso, luzidio na superfície das cores das pinturas, o que lhes confere cores bastante vibrantes e vivas. A técnica da artista é apurada, juntamente com a pesquisa. Pacheco elaborou sua própria maneira de trabalhar cor e forma, conforme detalha Jofre Silva:

Pinta a óleo sobre painéis de madeira, cobrindo-os com várias camadas finas de gesso: uma mistura de giz e cola, a mesma técnica usada na Renascença italiana. O gesso enriquece a luminosidade característica de suas obras. Sua preocupação é criar uma superfície capaz de refletir a luz por meio de uma sobreposição de camadas transparentes de cor, como se fosse um processo natural de sedimentação, formando, assim, um espaço translúcido, dentro da pintura. A artista utiliza chumaços de algodão para depositar camadas de cor, técnica esta desenvolvida ao policromar suas esculturas. No final, as pinturas são enceradas em vez de envernizadas, para que fiquem luminosas, em vez de brilhantes (SILVA, 2002, p. 11).

Também conforme assevera Paul Hills (2004), quando, em 1993, a artista viu o grupo de afrescos de Giotto (1267-1337) em Pádua, encontrou o que buscava em termos de leveza e suavidade para suas pinturas:

As cores de *In Illo Tempore* brilham feito joias radiantes, a partir de dentro. Pacheco usa cor de óleo puro, aplicada direto do tubo, sem mexer na paleta. No começo, ela chama com o termo “vir a conhecer” e as marcas no painel são livres, mesmo o gestual, mas uma vez que uma imagem começa a emergir, a artista traz isso para a realização de um “auto apagamento” deliberadamente perdendo as marcas, expurgando o traço de intervenção autoral. Pacheco é categórica neste ponto: ela não alimenta nenhum fetiche pela pincelada. Quando em 1993, ela viu os afrescos de Giotto em Pádua, ela reconheceu o que estava se esforçando para fazer: no afresco, tão fino e suave, sem maneirismos que atrasa a percepção da imagem ou obtém a forma da narrativa [...] Pacheco trabalha no sentido de uma transparência analógica na forma, o que vai permitir a mente livre para passagem das imagens arquetípicas. Depois do estágio inicial das pinturas, ela renuncia a escova e usa cotonetes para a camada depositada de cor. Esta é uma técnica desenvolvida por ela na policromia de suas esculturas. Quando as pinturas são examinadas de perto, descobre-se uma viva liberdade na aplicação e muitas vezes uma soltura no fazer. O efeito é a acumulação de camadas de cores transparentes como em um processo de sedimentação. No final, as pinturas são enceradas, em vez de envernizadas, então ficam luminosas, reluzentes e cintilantes ao invés de brilhantes. No final, as pinturas são imagens radiantes às quais aparentam diante de nossos olhos como se fossem autogeradas, iluminadas a partir de dentro (HILLS, 2004, p. 74).

Conforme o descrito acima, por meio da técnica de cor, a artista trabalha com uma acumulação de camadas que, ao sedimentar, produz uma configuração de luminosidade e trevas que envolvem as formas, que podem respirar emergidas entre a escuridão e a luz. Especificamente as cabeças e os rostos das personagens, e, pontualmente, a principal ficam claras e luminosas em cada pintura, como se estivessem alumbradas, com uma aura de claridade. Esta pesquisa e empenho de técnica, por parte da artífice, diz muito sobre seu trabalho, pois essa sedimentação de camadas também está presente na montagem de formas sobreviventes de temas, personagens e conteúdos que povoam e habitam sua obra. As personagens saem à claridade se mostrando e se escondendo nos escuros, gerando uma dramaticidade na obra. Assim também como este trabalho, que, elaborado na técnica de coloração, atravessa de viés a obra de Pacheco e chega até o olhar do espectador de forma viva e pulsante.

O título *In Illo Tempore* quer dizer “naquele tempo”, configurando-se como o equivalente latino das fórmulas dos contos de fadas e encantamentos, tal como “Era uma vez”. A expressão lida com o sentido de passagem de tempo, em tempos longínquos, em tempos idos. Como o próprio título provoca, a imagem se desdobra e evoca lembranças, propondo um espaço *mnemônico*, termo que, na mitologia grega, é derivado de *Mnêmon*, que significa *aquele que lembra* e também *Mnemosyne*, deusa que personifica a memória e mãe das nove musas. Atlas *Mnemosyne* também é o nome dos painéis que Aby Warburg produziu com a montagem de imagens, desenhos, pinturas, páginas de livros em que propõe seu pensamento por imagens da *constelação*, em que se procuram sentidos e estabelece uma cadeia de transporte de imagens e linhas de transmissão de características visuais através dos tempos. Hills define o título da série de uma maneira poética e esclarecedora:

Era uma vez... *In Illo Tempore*, o título das pinturas de Ana Maria Pacheco propõe um tempo mítico. As dez pinturas pertencem a um conjunto, não a uma sequência e sua numeração de I a X é uma rotulagem por conveniência, não uma ordem obrigatória. Talvez, como em um ciclo de contos de fadas, há várias histórias, mas cada uma é a mesma história e onde nós terminamos é onde começamos... Era uma vez... (HILLS, 2004, p. 71).

Essa maneira de entender as pinturas da série como um tempo mítico do encantamento produz janelas de observação que conduzem a um território mais alargado e derramado para entender os tantos sentidos da obra diversa de Pacheco. Uma noção de encanto ritual paira sobre suas imagens, como uma névoa que conduz sedutoramente e também perturba ao causar estranhamentos. Ao olhar, pode-se pensar em personagens, histórias e lugares conhecidos, mas logo há um deslocamento que quebra e obriga o olhar do espectador a buscar novas e

outras referências em seu repertório pessoal, produzindo uma intensa e rica maneira de perceber e de se relacionar com as imagens vivas da artista. Essa coletânea dramática teatral, organicamente amalgamada em suas imagens, tem várias procedências, e um dos meios para se chegar a este lugar cênico de presença é o seu processo de trabalho densamente elaborado de uma forma relacional com toda sua obra, o que sugere um labor de artífice visual que recupera a própria experiência de vida por meio da cultura vivida, como também o empenho em reelaborar e mergulhar nas próprias obras como fonte e veículo do trabalho precioso de artífice que Ana Maria retrabalha na reestrutura constantemente em sua produção, de maneira ímpar.

A série *In Illo Tempore*, objeto e foco principal desta pesquisa, sintetiza várias séries de gravuras, obras em papel e desenhos. Ana Maria faz uso do desenho, gravura e da pintura como forma de “circunavegação”, ou seja, grava e desenha muito, depois pinta, para finalmente esculpir, mas circunavegando, porque não faz um estudo direto do trabalho. Quando percebe que internalizou o processo da visão que teve, passa a esculpir. Seu trabalho torna-se interligado por meio desse processo. A artista relata que quer lidar com o que não sabe, fomentando um trabalho de contínua descoberta: “porque que eu pinto e faço gravuras pra fazer uma circunavegação em um mundo de imagens, que eu concebo para chegar a uma solução final na escultura. Portanto a importância de gravura e pintura pra mim, não é um simples exercício de que eu gosto de pintar, não, é porque através desse exercício eu estou lidando na pintura e na gravura com duas dimensões. [...] a pintura e a gravura são exercícios de circunavegação para eu chegar, e é tudo um processo mental, pra eu chegar à solução formal da escultura”¹⁵.

A circunavegação é um processo que sugere significados potentes neste trabalho de pesquisa porque, no contexto da obra de Pacheco, esse processo é em si uma busca de sentidos. A artista descobre suas imagens oferecendo-lhes liberdade de trânsito entre as obras e segue a transformação ao longo de anos. A cada nova criação, meio ou suporte, surgem novas inflexões. Assim, as imagens da série *In Illo Tempore* estão conectadas a temas descobertos em gravuras, desenhos de carvão, pequenas pinturas e aos grupos escultóricos, dentro do conjunto da obra.

Dessa forma, neste trabalho a análise desta série de imagens não se encontra reduzida somente ao grupo de dez pinturas, mas entabula diálogo e admite conexões com outras obras da artista, em um contínuo procedimento relacional com os desenhos, gravuras e esculturas.

¹⁵ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

Na obra de Pacheco, os diversos meios e suportes permitem que motivos, personagens, objetos, cenas e detalhes apareçam e surjam aqui e ali para, depois, serem transferidos e transportados, reaparecendo e ressurgindo em outras obras.

A circunavegação está associada à jornada e à viagem. Mas não a uma viagem fechada e através de um terreno traçado, e sim a uma viagem ao "país não descoberto", ao desconhecido da terra incógnita – *terra ignota*. A metáfora da jornada ou viagem não é apenas relato de processo ou processo de trabalho. É algo recorrente ao tema do trabalho da artífice para montar as camadas de figuras desconhecidas e pontos de referência arcaicos, ou seja, as sobrevivências da cultura, que estão presentes em sua obra.

A série *In Illo Tempore* poderia ser uma crônica cênica visual de enigmas, viagens, segredos, tentações, seduições e mortes. Um sentido do drama percorre todo o trabalho da artista. As personagens aparecem em ações dentro dos nichos/casas das pinturas, realizando ações humanas concentradas. Não se contempla uma empresa cronológica de alegoria moral com começo, meio e fim, mas pode-se acompanhar lado a lado a miscelânea do combate que se apresenta. A narrativa visual é uma jornada que poderia ser entendida no conjunto das dez pinturas ou em cada uma em separado.

Nas dez pinturas a figura em foco é sempre feminina. A figura de uma mulher ou de uma jovem garota cativante percorre todas elas. Há poucas figuras claramente masculinas. A primeira pintura mostra uma menina vestida de branco e reflete sua luz. Um carro alegórico de figuras mascaradas e obscuras passa atrás dela. Há um grupo ou pequena multidão de mascarados e figuras sussurrantes que acompanha a personagem. Nas outras pinturas a menina cresce, vira moça, mulher e explora o mundo. Ela brinca e cospe fogo, se equilibra em corda, faz números circenses, transforma-se em esfinge, brinca com pacotes e cabeça decepada ou, ainda, parte com olhos vendados, montada em uma anta. Os animais estão presentes e são seus companheiros e confidentes.

As texturas visuais flutuam entre os tons suaves da pele em meio à luz que é quase sempre obscuridade ou escuridão, principalmente nos cantos. Szirtes (2004), ao falar sobre o trabalho de Pacheco, utiliza o termo “casa de bonecas” para se referir a seus arranjos de personagens, que despertam sentimentos inusitados. Nas pinturas, as figuras, diferente das esculturas, podem flutuar, pendurar e desaparecer na escuridão. As personagens habitam um espaço etéreo e vaporoso. Imagens imaginadas de inferno e purgatório ou um paraíso às avessas bailam pela percepção. Ambivalências narrativas visuais surgem nas pinturas. Os conjuntos de elementos em cada pintura não oferecem vilões óbvios ou soluções evidentes, nem ocasião e contexto definidos. Os elementos cênicos fornecem condição para que a

narrativa visual liberta paire ante o olhar do espectador. Uma narrativa que instiga sempre para janelas de evidências cênicas e teatrais.

Sobre os motivos em sua obra, nota-se que Ana Maria Pacheco é cíclica, e seus temas são delimitados e explorados “para se repetirem de formas sempre novas: barco, caixa, máscara, animal, tortura, e conspiração formam a bruta gramática de sua linguagem simbólica” (SZIRTES, 2004, p. 175). Alguns desses motivos, presentes na série *In Illo Tempore*, são: plataforma de madeira ou carros com rodas, cabeças, decapitação, máscaras, caixa, saco, carneiro (em forma de máscara) e animais. Esse mesmo autor informa que, quando a artista assumiu, em 1985, a direção do Departamento de Belas-Artes na *Norwich School of Art*, nesse mesmo período uma amiga querida foi morta por uma carta-bomba. E também seu pai faleceu. Os temas dominantes nos quinze anos seguintes passaram a ser a morte, a transformação e a religião. Em 1984 produziu *Réquiem for Bárbara* (Missa para o morto, para Bárbara Agnes). Bárbara Agnes torna-se *agnus* (cordeiro em latim). O trocadilho conjura o “Cordeiro de Deus”. O motivo da caixa ou pacote que pode explodir. A caixa é também referente ao mito grego de Pandora, que pode abrigar o bem e o mal, constituindo-se, portanto, como um recipiente que admite muitas interpretações. E muitas interpretações, que se oferecem ao olhar do espectador, são um dos pontos fortes da obra de Pacheco.

Outra temática recorrente na obra da artista é a da cabeça decapitada. Esse motivo está diretamente vinculado a *In Illo Tempore III*, pois, segundo Szirtes, “A cabeça de João Batista faz parte de um grupo de cabeças decepadas que absorveram a atenção de Ana Maria Pacheco durante o fim da década de 1980 e início da seguinte” (SZIRTES, 2004, p. 108). Ainda segundo o autor, a decapitação é tema e emblema da iconografia mítica e cristã: “Os quatro principais temas mitológicos e religiosos a ela relacionados eram Perseu com a cabeça de Medusa, Davi com a cabeça de Golias, Judite com a cabeça de Holofernes e Salomé com a cabeça de João Batista” (2004, p. 110). O tema das cabeças em Ana Maria Pacheco também tem referência nas cabeças decepadas dos cangaceiros mortos no Brasil, de que a artista se recorda da infância. Esses motivos e temas serão melhor discutidos a seguir, na apresentação de cada uma das pinturas da série, por ordem de sua numeração, de I a X.



Figura 4- *In Illo Tempore I*, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: *Birmingham Museums Trust*¹⁶

Em *In Illo Tempore I* (Figura 4), em meio às sombras e à penumbra, dois focos de luz iluminam a obra. O da esquerda se volta para a personagem no carro com uma vela, guia do coro mascarado e animalizado, intrigante e selvagem. O outro ilumina a menina, figura em destaque no primeiro plano da pintura, na região direita, que parece emanar sua própria luminescência, pois o vestido de cor clara reflete a luz. Com mangas compridas, gola e faixa azul claro na cintura, a menina iluminada está sobre uma caixa riscada, tema recorrente na série. Com meias brancas e sapato de boneca preto de fivela do lado, a imagem da menina remete à forma de uma boneca antiga. Enquanto isso, por trás da menina alumbrada, está o carro alegórico, outro tema recorrente no conjunto pictórico com figuras na penumbra, mascaradas e com roupas cênicas de procissões medievais e carnaval. O carro com rodas, que poderia ser um pequeno barco ou a cesta de um balão, não sai do lugar e, como em um Teatro do Absurdo¹⁷, todos permanecem esperando. No fundo, uma cortina em uma vara de madeira

¹⁶ Site *Birmingham Museums Trust*. Disponível em: < <http://artuk.org/discover/artworks/in-illo-tempore-i-34276>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

¹⁷ Teatro do Absurdo é expressão cunhada pelo crítico inglês Martin Esslin (1918-2002), no final da década de 50, para abarcar peças surgidas após a Segunda Guerra Mundial que tratam da atmosfera de desolação e cujos traços estilísticos divergem do realismo. Alguns autores do Absurdo são Beckett (1906-1989) e Ionesco (1909-1994). Em “Esperando Godot”, de Beckett, as duas personagens permanecem esperando pelo que vai chegar e

e, por trás da vara, uma parede descascada, formando uma sobreposição de camadas de fundos na pintura.

Por meio do processo de circunavegação da artista, é possível observar em duas pontas secas elementos que estão presentes na série. A série de seis pontas-secas *Os perigos da fé* (1990) (Figura 5), com figuras que ressoam elementos cênicos, faz parte dos estudos preparatórios para as pinturas de *In Illo Tempore*. O caminho da escuridão e luz adequado ao suporte preto e branco é trabalhado e transfigurado nas pinturas em um brilho primordial de cor.



Figura 5- Perigos da Fé, 1990, gravura. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 112.

A menina de branco está presente na ponta seca Terra Ignota 3 (1993-4) (Figura 6), na qual um pequeno barco está encalhado e preso a varas; os marinheiros são visitados pela garota, que chega ao barco e se dirige a uma mulher com uma vela que emite uma luz branca brilhante forte, que ilumina a escuridão. Uma verdade insuportável ou perigo iminente parece pairar e assustar a todos, enquanto a menina levanta a mão, levando-a à boca, espantada com o que a estranha luz mística parece revelar.

nunca chega. O teatro do absurdo tende para a poesia que emerge das imagens concretas e objetivadas do próprio palco.

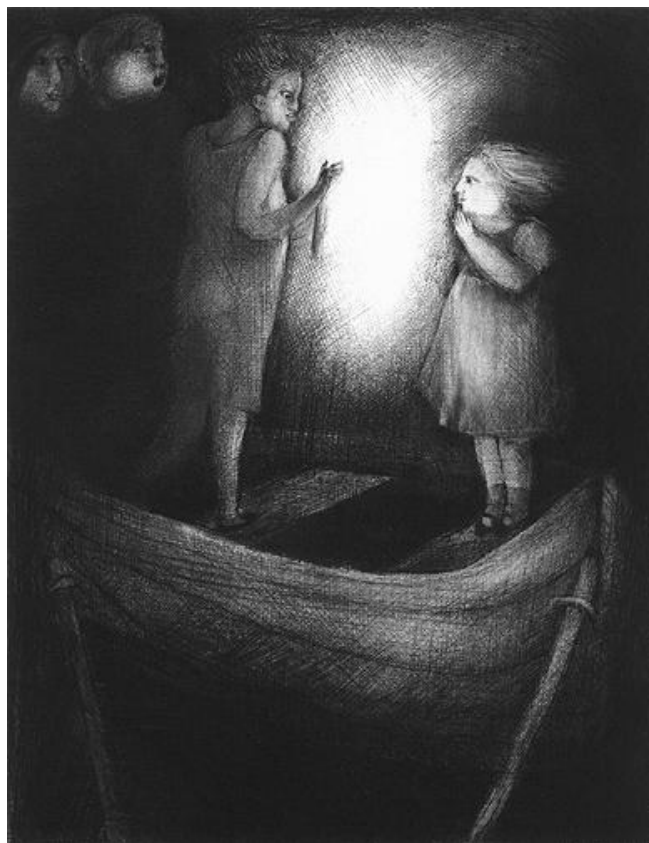


Figura 6- Terra Ignota 3, 1993-4, gravura. Pratt Contemporary Art¹⁸

Essa menina vestida de branco poderia ser relacionada ao fato de que, na cultura ocidental, a figura vestida de branco é associada à morte ou aos entes sobrenaturais, tais como fantasmas, aparições e encantações. A aparição da “mulher de branco” é sabida em todo Brasil. Além do mais, a menina se configura como uma figura vulnerável e sacrificial, chamando por uma alusão cristã do sacrifício, sendo que próximo da menina está uma figura empurrando o carro alegórico com uma máscara de carneiro e seu sentido de sacrifício. Essa menina compõe sua presença nos grupos escultóricos de *Noite Escura da Alma* (1999) (Figura 7) e de *A Longa Jornada* (1994), fazendo relação com o menino deste último grupo.

O carro alegórico empurrado pelo mascarado ganha uma associação com o barco, que é motivo importante em Pacheco, visto que alude ao tema da viagem ou jornada. A longa jornada poderia ser associada à morte como viagem do esquecimento. O barco do distante país de Hamlet, a Dinamarca, e sua mitologia nórdica com o navio ou barco que é embarcação que transporta para o outro mundo. O destino desconhecido é um motivo que ressoa em várias

¹⁸ Pratt Contemporary Art. Disponível em: <<http://www.prattcontemporaryart.co.uk/terra-ignota/>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

narrativas e símbolos na mitologia e iconografia cristã, como a barca de Caronte, que transporta as almas dos mortos através do Rio Estige para o mundo de Hades.



Figura 7- Menina em Noite Escura da Alma, 1999, escultura em madeira policromada. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 163.

Já o grupo de mascarados que passa em cortejo ou procissão atrás da menina se configura com uma grande variedade de máscaras. A máscara é algo emblemático no festival do carnaval, em cujo contexto o sentido de contradição entre um mundo aparente de ordem e entre uma realidade subjacente de caos encontra expressão. Conforme o entendimento de Bakhtin (2008), é durante o carnaval que são permitidas verdades temidas e indizíveis, as quais vêm à tona enquanto tabus sociais são profanados por meio da sátira e da paródia. Morte, demônios, tolos, criminosos e prostitutas, figuras que desestabilizam a ordem social, são entronizadas. O carnaval poderia ser entendido como um teatro ritualístico em que a esfera "inferior" do corpo e seus impulsos deslocam a esfera "alta" de ordem e decoro moral social, ou seja, esteticamente isso é expresso na distorção do grotesco e do irônico. Ainda de acordo com o estudioso russo, "no realismo grotesco, isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular, o princípio material e corporal aparece sob forma universal, festiva e utópica" (BAKHTIN, 2008, p. 17). Para ele, a "percepção carnavalesca" dos grotescos da cultura estaria assim representada:

Ao longo de séculos de evolução, o carnaval da Idade Média, preparado pelos ritos cômicos anteriores, velhos de milhares de anos (incluindo, na Antiguidade, as saturnais), originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as fórmulas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa do povo. Essa visão oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis, flutuantes e ativas (BAKHTIN, 2008, p. 9).

Por meio dessa reflexão, pode-se observar o formato do corpo dos bobos e bufões dos grupos de mascarados de *In Illo Tempore*, que aspira à distorção grotesca da paródia. São anônimos mascarados que falam, olham e conjuram sobre a personagem feminina central das pinturas, constituindo elementos de humor e ironia que, com seus dentes devoradores, borram as fronteiras entre arte e vida. Em suas bocas e lábios há uma bestial maneira de ser, o que parece tornar a visão das relações humanas em um ato devorador mútuo, particularmente perturbador. Trata-se de elementos que montam com teatralidade a imagem em *In Illo Tempore*.



Figura 8- *In Illo Tempore II*, óleo sobre gesso. Fonte: SILVA, 2002, p. 55.

Em *In Illo Tempore II* (Figura 8), uma moça com vestido vermelho, colete preto e botas pretas vitorianas está em cima de uma caixa revestida com tecido riscado de verde e preto, que remete a um minúsculo palco. Atrás da moça, que está pensativa, com olhar distante, tem uma cortina estampada com pequena ramagem floral. A essa mulher é oferecido

um saco branco por um par de criaturas aladas, enquanto uma terceira está em uma reverência trocista. Ela é assediada por esses três mascarados flutuantes que trajam roupas espetaculares e possuem asas. Os três falam e gesticulam ao mesmo tempo. Anjos? Demônios? Personagens carnavalescas? O que está à sua direita segura a sacola com o conteúdo arredondado. Essa sacola, na pintura IV, está pegando fogo e faz parte, na série de pinturas e na obra da artista, do tema do saco ou sacola que guarda conteúdos misteriosos. O saco nas pinturas de Pacheco pode conter algo bom ou algo ruim, mas é no esquema das coisas sobre as quais nem o espectador e nem a artista teriam permissão para saber e conhecer com exatidão. O saco e o tema das cabeças serão discutidos mais à frente.

No canto em cima, por trás e acima da cortina, está o coro de mascarados, que lembra cabeças de manequins em um armário, embora os olhos e expressões estejam vivos e falem por meio de cochichos. Com todos os disfarces e os vários tipos encarnados pelo elenco da artista, *In Illo Tempore* realiza imbricações e encena histórias misteriosas. As criaturas do grupo de mascarados aparecem à espreita e nas sombras, no alto, e assumem ares conspiratórios, com seus olhos e dentes penetrantes. Nas gravuras de *As Folias de um Anjo da Guarda* (1992-1993) (Figura 9), estão presentes máscaras de pássaros e outros animais. Essa é uma obra que faz parte do processo de circunavegação da artista, procedimento por cujo intermédio as figuras vão sendo criadas para habitar as obras. Este anjo brincalhão sobre um carrinho de rolimã, presente na figura a seguir, está do lado esquerdo, na imagem de *In Illo Tempore II*.



Figura 9- As Folias de um Anjo da Guarda 5, 1993, gravura. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 115.

Nessas gravuras retratadas na imagem de *In Illo Tempore II*, os anjos caídos se apresentam como brincalhões e lunáticos. A ambiguidade aqui se refere ao prazer subversivo de ser outro, conforme comenta o autor sobre esta série, ao dizer que aqui o divino e o bestial se encontram e que “vários anjos ‘caídos’ ostentam máscaras de animais e parecem gostar de sua queda e da liberdade que lhes dá para entrar na malícia, loucura e jogada enganosa, para a qual, sem dúvida, no mundo da 'altura' do céu, purgado do demoníaco, não há lugar” (SCHELLING, 2004, p. 82, tradução nossa). O mundo dos anjos carnavalescos que flutuam se encontra com o mundo dos mascarados com dentes cortantes de piranhas, para seduzir, confundir e conjurar sobre a personagem feminina.



Figura 10- *In Illo Tempore III*, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: SILVA, 2002, p. 56.

Em *In Illo Tempore* III (Figura 10), em contraste à duvidosa e temerosa mulher pudicamente vestida da pintura anterior, essa orgulhosa desordeira, fantasiada, segura triunfalmente uma cabeça decepada. A figura feminina central está sobre uma caixa/palco com uma cobertura riscada de vermelho e preto, uma variação da cor do riscado das caixas das duas pinturas anteriores. Ela está de pé, trajando um maiô azul riscado, botas vermelhas de cano alto, salto e luvas vermelhas. Com a mão esquerda na cintura, faz duas ações cênicas de modo concomitante: cospe fogo, ou talvez fumaça, ao mesmo tempo em que, elegantemente, segura pelos cabelos longos, com a mão direita, uma cabeça decepada. Verifica-se que tal cabeça está com os olhos fechados e o sangue ainda pinga do pescoço. O vermelho do sangue parece escorrer por sobre a cabeça do mascarado de verde para, depois, subir para o meio da fumaça que paira sobre o ambiente. Da boca da personagem central, que asperge fumaça, saem também manchas vermelhas. Seria sangue? A ideia de uma cabeça decepada é criada a partir de chacina e de açougueiro. Essa cena sugere um museu de cera dos maus humores com montagens que retratavam criminosos matadores e seus crimes famigerados. Poderia também se relacionar ao *freak show*, em que pessoas raivosas e vingativas tinham seus corpos exibidos em vidros de infusões líquidas, em um *show* de horrores, culminando no estilo de teatro chamado *Grand Guignol*¹⁹, que foi um estilo de teatro especializado em horror naturalista, com bastante sangue, mortes e decapitações.

A multidão mascarada dá risadinhas e suspiros ao olhar para a personagem feminina em cima do pedestal. Um dos mascarados, com vestido vermelho, cobre a boca com horror ou vergonha, ao mesmo tempo em que, com a boquinha vermelha sorridente e zombeteira, troca olhares maliciosos com o mascarado em frente. Uma encenação de zombaria e escárnio. Enquanto isso, outro integrante do grupo olha de relance, com olhos de soslaio, permitindo que se entreveja curiosidade e apreensão em sua fisionomia. Eles nunca reúnem seus olhares com o do expectador, de quem as figuras parecem desviar o olhar. Os mascarados estão embaixo, em volta e por trás da figura feminina principal e têm aspectos infantilizados. Usam roupas de bufões, *clowns* e palhaços antigos. Do lado esquerdo da imagem, a figura mascarada com um vestido vermelho transmite, em seu movimento corporal, uma impressão sensorial de textura macia de veludo.

¹⁹ Este nome é derivado do nome da casa de teatro na região de *Pigalle* em Paris (*Théâtre Du Gran-Guignol*), que durou de 1897 a 1962.

Pode-se fazer uma associação com a lembrança das pinturas medievais sobre o dia de feira em dia de festa, em que os camponeses se deliciam com o espetáculo de açoitamentos de seres humanos, ou como em cenas da revolução francesa, em que se mostra o prazer e emoção derivados do ato de se testemunhar as execuções na guilhotina ou, ainda, com as aquarelas do pintor francês que veio em missão cultural ao Brasil, Jean-Baptiste Debret (1768-1848), ao retratar cenas de açoitamentos de pessoas em condição escrava em sua “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil” (1816 e 1831).

Sobre a decapitação e cabeças em sua obra, Ana Maria realiza em suas invenções visuais poéticas a apropriação de personagens históricas do cordel (livretos artesanais vendidos nas feiras e pendurados em barbante, com narrativa rimada e ilustrados com xilogravuras) e suas personagens de heróis bandoleiros que perpetram feitos atroz e sangrentos. Uma dessas personagens é conhecida como “Lampião”, cujo nome completo é Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), que liderou o bando entre 1920 e 1930. Foi capturado em 1938, tendo sido, tanto ele quanto seus companheiros, decapitados, após o que suas cabeças foram embalsamadas e expostas ao público. A morte de Lampião era noticiada e Pacheco relembra que, quando era criança, viu, no jornal, a notícia sobre a captura dos cangaceiros e sua posterior decapitação. A fotografia desse espetáculo, estampada no jornal, deixou uma profunda impressão na Pacheco garota, sendo esta uma imagem que volta para a artista anos mais tarde, acabando por ser circunstanciada em sua obra. São as sobrevivências em toda sua potência, por meio da geopoética vivida.

Outra fonte são as personagens bíblicas que deceparam cabeças, tais como Salomé e Judith. O caso das sacolas e sacos com cabeças em *In Illo Tempore* pode ser pensado pelo viés da fala de Hills, segundo a qual “às vezes a ressonância arquetípica é alcançada por fusão de mitos” (HILLS, 2004, p. 75).

Na série “Decapitação” (1991) (Figura 11), que consiste em obras que antecedem a série de pinturas *In Illo Tempore*, mas que já continham elementos dessa série, a personagem Judith está sobre a caixa e ostenta a cabeça de Holofernes dentro de um saco que segura com a mão esquerda, em pose de ostentação.

Segura a faca com a mão direita e, pelo ambiente, exala uma nuvem de fumaça. A mulher usa sapato de salto e ponta fina e traja um maiô riscado que remete às roupas de banho da década de 20 do século passado. O grupo de mascarados usa, dentre as máscaras, algumas de tela, evocando semelhança com a aparência de insetos. A Judith da imagem detém triunfalmente a cabeça decepada de Holofernes em um saco. Talvez seu carisma derive do

fato de que ela, uma mulher, tenha desafiado a autoridade masculina em um ato violento de transgressão.

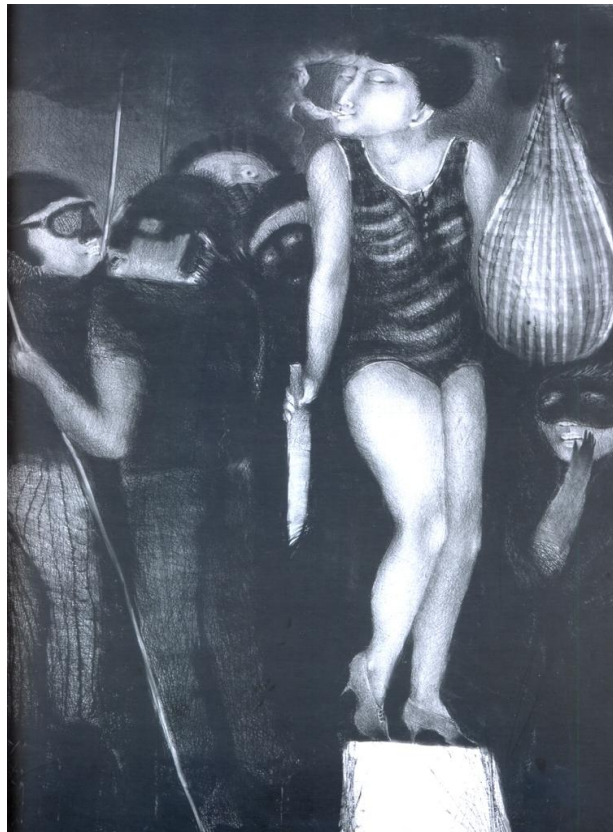


Figura 11- Série Decapitação (Judith) (detalhe), 1991, desenho. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 109.

O dispositivo isolado da cabeça se estende para o motivo da cabeça cortada nessa pintura. Na iconografia tradicional dos motivos da cabeça decepada, pode-se relacionar Perseu, que decapitou a Medusa de Górgona e usou seu terrível olhar para transformar Phineas e seus seguidores em pedra. Também São Paulo foi um dos muitos decapitados entre os mártires cristãos. A cabeça poderia ser uma alegoria do poder; além de o poder precisar de seus mártires, precisa dar exemplo e modelo ao exhibir o executado, como no caso da punição aos cangaceiros no Brasil. Além disso, a ideia da cabeça decepada pode aludir a impressões, evocações de sexo e violência.

O motivo das cabeças isoladas, ou caveiras e crânios, aparece, em 1992, em seis pinturas com o título de *Memória Roubada*. Na pintura *Memória Roubada II* (1992) (Figura 12), em meio à cor vermelha intensa, uma figura com meia máscara de pelo de animal olha para o crânio de animal com chifres amarrado a uma trave rústica de madeira que atravessa a pintura ao alto. A estrutura lembra uma trave de gol em um campo de futebol. Também lembra uma armação de estacas para assar animais no fogo. Como o crânio de animal está amarelado, pode-se perguntar se tem fogo embaixo. Um observador usa uma meia máscara

de pelos de animais, tipo as máscaras do palhaço de folia de reis, feitas de pelos, tipo de capivara²⁰. Ele tem a pálpebra semicerrada e usa uma roupa escura de mangas e abotoada na gola e punhos, talvez uma referência velada a uma roupa de beata. O formato da cabeça do observador e o do crânio apresentam semelhança. Uma corda vermelha enrolada ao crânio o prende à viga rústica, a mesma corda amarra os cantos da trave e, por fim, se enrola ao turbante do observador, estabelecendo uma conexão entre todos. A pintura faz uma transição suave da escuridão para a luz. Um barrado de escuridão causa mistério sobre o que há no piso e faz uma edição e foco para a caveira de animal no alto, lugar da atenção do olhar da figura mascarada, que leva a mão à boca, em sinal de espanto, como a menina de branco de *In Illo Tempore* I, gestual que aparece em outras personagens da série e em outras obras.



Figura 12-Memória Roubada II, 1992, pintura. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 111.

As cabeças são um tema de fundamental importância na obra de Pacheco. Em seu trabalho, ela realizou seu estudo escultural *Caixa de cabeças* (1983). A caixa e a cabeça

²⁰ Animal roedor encontrado no Brasil e que tem habitat também no estado de Goiás. O nome *capivara* procede do termo tupi *kapi'wara*, que significa "comedor de capim".

permanecem como alguns de seus temas recorrentes, tanto a cabeça humana como de animais, tais como vacas, carneiros, pássaros e vários outros animais, o que gera seu surpreendente bestiário. Das cabeças derivam os temas recorrentes das máscaras e também das decapitações.

Com relação às cabeças, talvez o trabalho menos ambíguo de Pacheco seja a cabeça esculpida de *João Batista III* (1992) (Figura 13). A escultura consiste simplesmente de um plano de madeira realizado na haste de altura da mesa; no prato é uma cabeça decepada. A violência das narrativas bíblicas veio ao encontro das sobrevivências de Pacheco e por vários anos as imagens da artista se debruçam sobre aspectos das histórias de Judith e Holofernes e de Salomé e João Batista, as celebradas decapitações de homens infligidas por mulheres.



Figura 13- Estudo João Batista III, 1992, escultura em madeira policromada. Fonte: *Pratt Contemporary Art*²¹.

Vários artistas já trataram essas histórias em termos de conflito entre homens e mulheres e alguns interpretam a decapitação como símbolo de castração. Em Pacheco o trabalho poderia ser pensado a partir do poder, como o sutil exercício de poder de uma mulher de mais idade sobre uma mais jovem, como sugere sua crítica. E com isso as influências privadas, de dentro da casa. A série lida com os acontecimentos dentro do quarto privado, cheio de sombras e cantos escuros.

No banquete do rei Herodes, como relatado no evangelho de Marcos, Herodíades persuade sua filha Salomé a dançar diante de seu padrasto, o rei. A mãe alcança sua vingança

²¹ *Pratt Contemporary Art*. Disponível em: < <http://www.prattcontemporaryart.co.uk/john-the-baptist/>>. Acesso em: 12 de jan. 2016.

de João Batista, ao explorar o poder de sua filha para agradar a um homem. Para isso, Herodíades diz a Salomé para pedir ao Rei Herodes a cabeça de João Batista presenteada em uma bandeja. Já na história do velho testamento, Judith é uma mulher jovem que é modelo de virtude. Nesta história, a empregada poderia ser a mulher mais experiente que é cúmplice para carregar, em um saco, a cabeça de Holofernes.

Sacos não identificados e pacotes se configuram na obra de Pacheco. O saco é foco da atenção nas pinturas II e IV de *In Illo Tempore*. Pode ter começado em desenhos com o saco contendo a cabeça de Holofernes e em seguida o processo foi sendo trabalhado, retrabalhado e reunido em algo do teor da caixa de Pandora. O mito grego de Pandora, segundo Paul Hills (2004), poderia ter sido mediado por Pacheco por meio da ficção brasileira na literatura de Machado de Assis no livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), quando o narrador encontra uma forma primitiva de mulher e pergunta do que ela é chamada, e ela responde que “eles me chamam Natureza ou Pandora. Eu sou sua mãe e sua inimiga. E por que Pandora? Porque eu carrego em minha sacola todas as coisas boas e as ruins, o mais notável de tudo, esperança, a consolação humana” (HILLS, 2004, p. 76, tradução nossa).

As duas personagens de *In Illo Tempore* IV (Figura14) estão sobre uma plataforma/palco de madeira com rodas. A primeira, de costas com o rosto virado para a direita, está de pé, em cima de uma caixa riscada de azul e preto, empilhada na plataforma com rodas. Ela veste um maiô verde e está entretida em controlar uma vareta com uma roldana, em cuja ponta está um saco em chamas, tema recorrente na obra da artista. A outra personagem está de frente, olhando para o lado, veste um casaco com estampa de pele de animal felino e usa uma máscara de carneiro com chifres em espiral em forma de labirinto, apresentando o tema recorrente do cordeiro. Segura um barbante preso à plataforma em que estão colocadas, como se quisesse imobilizar o minúsculo palquinho. Habitam entre partir e ficar nas sombras, e o olhar de quem observa também oscila entre o ir e o ficar, em zig-zag, sístole e diástole no movimento vivo da imagem. Pergunta-se se as personagens irão rolar, em seus jiraus de madeira, para fora do enquadramento, deslizar e desdobrar, fugir do espaço liminar da moldura e sumir na escuridão da profundidade do quadro.

A mulher de casaco com a cabeça de bode resulta em uma figura ambígua e mágica. Poderia ser a mulher de mais idade que aconselha Salomé ou Judith a decepar a cabeça de João Batista ou Holofernes, como também uma condutora mágica do carro/barco para o mundo. As duas mulheres estão de pé no veículo de rodas e lá, como em outras pinturas, com os fios e cordas bem finos para cumprir função de amarração transversal que poderia delinear dependências psíquicas.



Figura 14- *In Illo Tempore VI*, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 119.

. Pacheco introduz em suas imagens, nessa série, diversas cabeças de carneiros em torno das principais figuras. Essas cabeças estão em cima de um armário, amarradas a uma viga superior, em uma estaca, substituindo a cabeça de uma personagem ou como máscaras. A criatura híbrida resultante no caso de substituir a cabeça ou máscara poderia remeter ao minotauro. Outra referência é que o carneiro é elemento sacrificial, por meio da fusão de simbolismos pagãos e cristãos. As cabeças de animais, como o bode da cabeça da personagem da pintura IV e as máscaras de animais do grupo de mascarados das pinturas I, II, V, VI, X podem criar nas pinturas de *In Illo Tempore* um ambiente ritualístico e mágico, no entorno da vítima de sacrifício, instintos primitivos e poder totêmico animal, além de fazerem referência às metamorfoses entre humano e animal, presentes nas lendas e narrativas orais brasileiras. O

símbolo da ovelha se funde com a figura feminina, para dar nascimento à criatura que habita entre a mágica ambiência do ritualístico cristão e do pagão, desdobrados em *In Illo Tempore*.



Figura 15 - *In Illo Tempore V*, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: *Pratt Contemporary Art*²².

Em *In Illo Tempore V* (Figura 15), a personagem feminina que percorre a série de pinturas está dentro de um carro quadrado com textura de trançada de cesto. Ela tem os cabelos bem curtos e está com uma roupa clara iluminada, alumbrada, refletindo a própria claridade, como a menina da pintura I. Ao seu lado está uma figura com máscara de carneiro, tema recorrente da artista, como já se afirmou. Tal máscara possui chifres anelados, o que remete ao labirinto. Ana Maria Pacheco diz que “o herói no labirinto, no tempo contemporâneo, são as pessoas, em vez da figura do herói salvador, como Perseu”²³. A figura com cabeça de carneiro está com uma roupa vermelha com texturas e, enquanto olha para o lado direito, atrás dela só há a escuridão. A mulher iluminada olha para um grupo de mascarados que está no canto direito. São cinco componentes do grupo, porém, de um deles

²² *Pratt Contemporary Art*. Disponível em: < <http://www.prattcontemporaryart.co.uk/in-illo-tempore/>>. Acesso em: 19 jul. 2014.

²³ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

só se veem as pernas, posto que metade do corpo está atrás da cortina vermelha. Na cena, a cor vermelha dá o tom barroco, que emerge dramático.

O grupo faz momices e brincadeiras. Além do clima de sadomasoquismo, agrega algo inocente e pueril, lembrando a brincadeira de “pula carniça”, na qual os participantes saltam uns sobre os outros apoiando a mão sobre as costas dos jogadores agachados, ou seja, “selando” as costas do companheiro de brincadeira, que se curva para frente apoiando as mãos sobre os joelhos.

Sobre a série *In Illo Tempore*, Paul Hills (2004) comenta, a partir do argumento da psicanalista austríaca Melanie Klein (1882 -1960), sobre a fascinação dos adultos por cortinas e sobre a ritualística de o teatro ter suas raízes na experiência infantil ao brincar com a roupa de cama e também com as saias e anáguas da mãe. Para Hills, na pintura V, a sobreposição da cortina puxada pela metade e a cesta de lavanderia amarrada como uma carruagem introduzem o espectador em um mundo de roupas de cama, no qual as personagens se vestem e se despem como se estivessem emaranhadas em um sonho. E olhar isso seria voltar às ansiedades primitivas de jogar e brincar. Jogo em que a criança se arrisca à falta e, fazendo isso, descobre a presença de si mesma e do outro.



Figura 16 - *In Illo Tempore VI*, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: *Pratt Contemporary Art*²⁴.

²⁴ *Pratt Contemporary Art*. Disponível em: < <http://www.prattcontemporaryart.co.uk/in-illo-tempore/>>. Acesso em: 19 jul. 2014.

Em *In Illo Tempore VI* (figura 16), a protagonista da jornada é uma mulher que está sentada em uma corda bamba suspensa, que tanto pode ser um trapézio ou balanço, mas cujo nó de fixação não se vê, porque envolve a cena, principalmente ao fundo, uma nuvem ou exalação de fumaça avermelhada que esconde as pontas da corda e toma conta do espaço. A personagem traça um maiô azul, com gola branca de plumas e uma bota de cano curto. O tecido do maiô lembra a textura de lantejoulas, o que remete à pele das sereias ou às roupas de cabaré e dos transformistas de *shows*. Seus cabelos são curtos e crespos, típicos de uma pessoa negra. Ela é forte e possui olhos muito vivos e grandes, desafiadores, que encaram fixamente os olhos do espectador em sua interminável subida. Na ação de produzir a fumaça com a boca, que invade toda a pintura, parece que ela está fumando um charuto.

Sua pele tem aparência macia, suave, hidratada. As mãos delicadas e pequenas, característica de Ana Maria Pacheco, estão com luvas de um vermelho encarnado e graciosamente tocam a corda. No patamar do chão, no canto embaixo da corda, há um palco de madeira no qual se encontram onze personagens, a maioria mascarada, o que sugere a procissão do ajuntamento ou do coro.

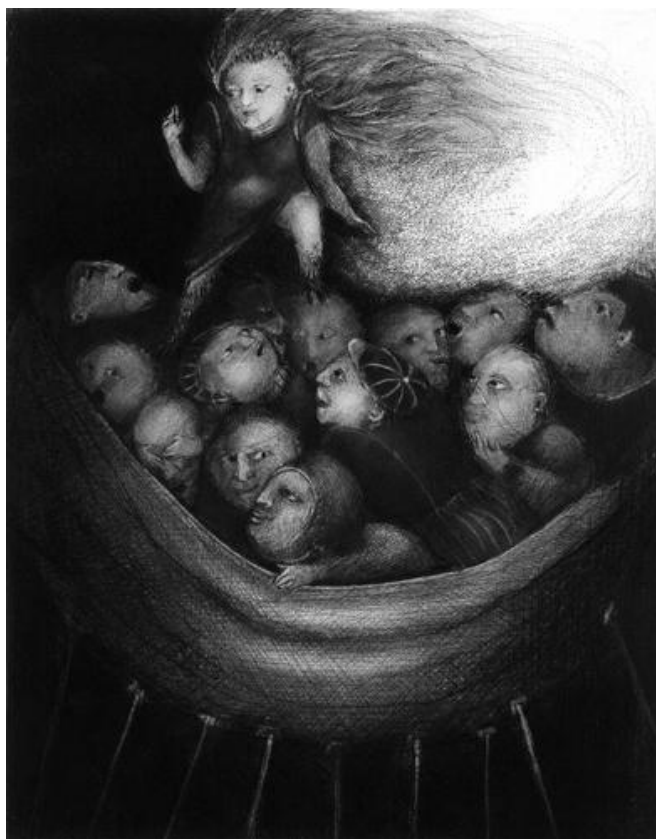


Figura 17 - Terra ignota 4, 1994, gravura. Fonte: *Pratt Contemporary Art*.²⁵

²⁵ *Pratt Contemporary Art*. Disponível em: < <http://www.prattcontemporaryart.co.uk/terra-ignota/> >. Acesso em: 19 jul. 2014.

O público agitado dessa moça na corda, que poderia ser a rua ou ainda um barco que segue levando a todos, faz ecoar uma lembrança da pintura “A Nau dos Insensatos” (1490) de Bosch, ou, ainda, a barca de Caronte conduzindo ao submundo. As personagens da série estão como marionetes de fios em um teatro de bonecos: seria dependência ou levitação? Enforcamento ou apoteose? Como a exalação, imagem da suspensão, no trapézio ou balanço que a cada aparecimento em cada pintura, crescem os mistérios para o olhar do espectador.

Em *Terra ignota IV* (1994) (Figura 17), ponta seca que no processo de circunavegação já desenvolve o tema da pintura, o amontoado de figuras abarrota o barco, e a figura da mulher está de pé. Por trás, uma luz branca em cortinas lhe empresta uma aparência de alucinação e visagem. Em Pacheco, o barco das almas se situa no drama e nos caprichos das fantasias do comportamento humano. As personagens desta série jogam com pequenas e insignificantes alianças, deslealdades, traições, feito crianças em um parque infantil, adultos e pueris ao mesmo tempo.



Figura 18 - *In Illo Tempore VII*, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: *Pratt Contemporary Art*²⁶.

²⁶ *Pratt Contemporary Art*. Disponível em: < <http://www.prattcontemporaryart.co.uk/in-illo-tempore/>>. Acesso em: 19 jul. 2014.

Em *In Illo Tempore VII* (Figura 18), uma mulher de mais idade, como um fantasma, com máscara e manto longo, faz uma visita para uma garota de biquíni vermelho. A personagem feminina está sobre o animal tatu, que, por seu turno, está sobre uma plataforma/palco com rodas, lembrando um carrinho de rolamentos de brinquedo, conhecido como “carrinho de rolimã” no Brasil. A moça tem a pele rosada com textura encarnada, o que faz emergir sensualidade do corpo humano, mas parece desprotegida, aparentando certa fragilidade e vulnerabilidade corporais, principalmente em contraponto com a personagem ao lado, toda coberta, até o pescoço, com uma roupa escura, pesada e longa. Também em dissonância com a pele/proteção de carapaça rugosa e endurecida do tatu a seus pés. Enquanto os dois estão com armaduras de roupas, a moça está vulnerável com sua pele à mostra.

O semblante do rosto da garota está fechado e ela se concentra em ouvir. Está de pé com o corpo tenso e os ombros levantados, com braços que lembram braços “de boneca”, ou corpos rígidos, aparentando a explícita rigidez da personagem da pintura II. A garota, à moda de uma *pin-up*²⁷ triste, mantém-se tensa e imóvel. Olha para o lado, enquanto ouve os cochichos, conselhos ou intrigas de uma personagem com vestido longo e que parece flutuar em meio à fumaça ou névoa vermelha aspergida pelo espaço. Na verdade está sobre um balanço ou trapézio, cujas cordas podem ser observadas em meio à névoa.



Figura 19 - Série “Decapitados” (Salomé), 1991, desenho grafite e pastel. Fonte: SZIRTES, 2004, p.110.

²⁷ *Pin-up* é uma modelo voluptuosa, cujas imagens sensuais produzidas em grande escala exercem um forte atrativo na cultura *pop* por meio de material gráfico sensual, destinado à exibição informal.

Na circunavegação, na série de desenhos “Decapitados” (1991) (Figura 19), enquanto João Batista está à esquerda, com seu cajado e túnica escura, Herodíades aconselha Salomé que, de biquíni, escuta a conselheira, a qual está vestida com túnica escura e tem a cabeça envolta em turbante. Ela gangorra em um balanço ou trapézio circense. Essa cena poderia ser observada como fusão e transformação de dois momentos na história de João Batista: o seu batismo por Cristo no rio Jordão, com a figura de Cristo sendo Salomé. Em vez de o Espírito Santo descer do céu como uma pomba, Herodíades desce em um trapézio para sussurrar ao ouvido de Salomé. Na água do rio há uma cabeça de carneiro. Como um eco que ressoa na decapitação envolvendo mulheres que usam seu poder sexual, Pacheco relabora constantemente, em seu trabalho, as histórias de Judith e de Salomé. Pelo menos quatro pinturas de *In Illo Tempore* têm ressonâncias nessas histórias do contexto bíblico.

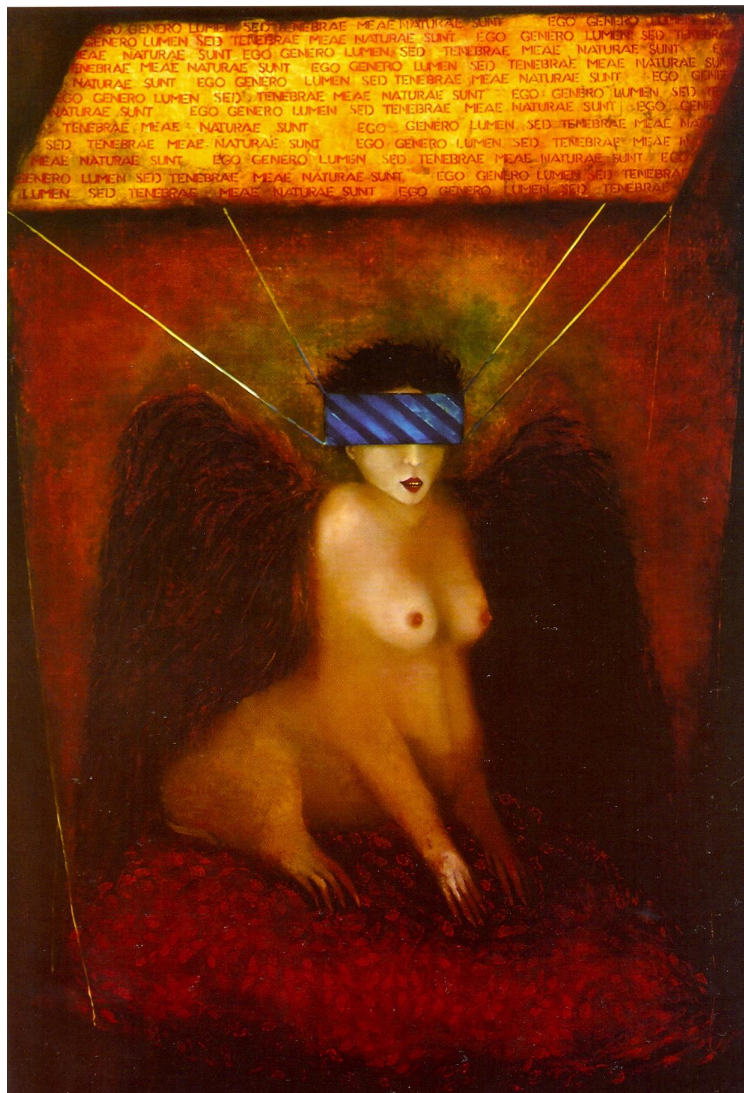


Figura 20 - *In Illo Tempore VIII*, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 118.

A esfinge de *In Illo Tempore* VIII (Figura 20) traz a figura feminina da série transformada em criatura mitológica, composta de partes humanas e animais, um monstro em sua hibridez. Em sua parte humanizada a criatura comunica a função de representar a personagem feminina, que é esfinge com asas para não voar. Figura visual dos monstros lendários na figura de mitologia. Nos fragmentos escritos no presumível paraquedas da pintura, transforma-se a escrita de texto em imagem e, aqui, o caráter de jogo está sobreposto, pois além dos temas das máscaras em forma de um tecido riscado, cobrindo os olhos da esfinge, acima de sua cabeça estão escritos vermelhos em latim, no que parece ser um paraquedas ou um guarda-chuva de papel jornal que abriga, protege ou tenta alçar voo. Mas a esfinge permanece com os pés e mãos cravados em uma espécie de terra vermelha.

A teatralidade se faz sentir por meio do drama presente nas contradições e ambiguidades sempre por perto em *In Illo Tempore*, presentes até nas palavras da esfinge em seu paraquedas: “Ego genero lumen sed tenebrae meae naturae sunt” ou “Eu gero luz, no entanto, as trevas também pertencem à minha natureza”. Segundo Helen Boorman (2004, p. 106), esta é uma citação do *Rosarium Philosophorum*.²⁸

Às vezes, Pacheco faz algumas provocações nas imagens, como a venda que paira sobre os olhos da esfinge como se vedasse a porta entre dois mundos; ao mesmo tempo em que mascara os olhos, deixa o espectador do lado de fora deste jardim secreto. No trabalho da referida artista, as ligações entre morte, poder, magia e sexualidade são potentes e frequentemente as imagens contêm elementos de antigos rituais. A esfinge em *In Illo Tempore* VIII é comentada por Paul Hills (2004) do seguinte modo: “As asas estão esticadas para voar, mas como um casaco de peles ou um *boá* de penas dependurado, esboçado em uma provocação erótica pronta pra abraçar. Enquanto uma almofada escarlate forma seu ninho de amor em uma pilha de veludo carmesim” (HILLS, 2004, p.76, tradução nossa). Diferentemente das outras personagens femininas principais, a esfinge mostra os dentes por entre os lábios. Ela pode beijar ou ferir e suas garras, estendidas como dedos, podem acariciar ou rasgar. O seu ninho ou toca está pendurada por um fio de trapézio, cujo nó de fixação não

²⁸ *Rosarium philosophorum* ou *Rosário dos filósofos* é um dos mais importantes textos da alquimia europeia. Originalmente escrito no século XVI, é amplamente citado em escritos alquímicos posteriores. Apareceu impresso pela primeira vez como o segundo volume de um trabalho maior intitulado *De Alchimia opuscula complura veterum philosophorum*, em Frankfurt em 1550. A expressão “jardim de rosas” refere-se a um conjunto de provérbios alquímicos. Tal como acontece com muitos textos alquímicos, a sua autoria é desconhecida. Diversas cópias, cerca de trinta delas ilustradas com miniaturas, circularam também em manuscritos em francês e alemão.

se vê, do mesmo modo que não se vê a altura que está do chão, pois poderia se balançar sem parar, eternamente, entre a terra e o céu.

A esfinge representava enigmas além da compreensão humana. Também é símbolo que une os quatro elementos: terra, ar, fogo, água. “Na Grécia, a esfinge era uma leoa alada com cabeça humana, enigmática e cruel, monstro terrível” (BRANDÃO, 1998, p. 253). O autor esclarece que a esfinge está presa à terra e tem ausência de elevação, possui asas, mas estas não podem levá-la muito longe e o seu destino é ser tragada pelo abismo. A esfinge, tradicionalmente, é uma criatura mítica com o corpo de leão e a cabeça de ser humano. Na tradição grega, ela tem pernas de leão, asas de um pássaro grande e o rosto de uma mulher. São criaturas mistificadas como traiçoeiras e impiedosas. Aqueles que não podem decifrar seu enigma sofrem um destino típico dos contos e histórias mitológicas, sendo mortos e devorados por esse monstro voraz. Na mitologia grega, a esfinge guarda a entrada da cidade grega de Tebas, permitindo apenas a passagem de viajantes que consigam responder à sua charada. O quebra-cabeça cuja decifração a esfinge exigia dos viajantes era o seguinte: “Qual criatura anda com quatro pernas pela manhã, duas pernas à tarde e três pernas ao anoitecer?”. A resposta é o ser humano. A esfinge é uma criatura que aparece em Pacheco com sua força metamórfica.

De acordo com Nicolau Sevcenko (1952-2014), “na memória, predominam pelo menos duas representações da esfinge, a imagem colossal junto às pirâmides de Gizé no Egito e a criatura que assolava Tebas, na Grécia, propondo enigmas e trucidando os viajantes, até ser definitivamente derrotada e destruída pela astúcia de Édipo” (SEVCENKO, 2000, p. 3). O autor continua dizendo: “Há uma criatura cuja natureza estabelece uma contraposição direta com a Esfinge. É a pitonisa. Sacerdotisa do templo de Delfos, ao mesmo tempo oficiante de Dionísio e hierofante de Apolo” (2000, p. 44). O templo de Delfos era um local sagrado de interação com os devotos. A possessão era o papel da Pitonisa, que ficava alojada em uma gruta escura no interior do templo, envolta em vapores saídos de rachaduras no solo; era em estado de transe que ela respondia às consultas.

Em *In Illo Tempore IX* (Figura 21), a personagem feminina está de pé, levita e segura uma espécie de cálice ou aparelho de fazer fumaça ou de absorvê-la, podendo, ainda, ser um trompete ou uma máscara de gás. Talvez esteja espalhando ou aspergindo o mal e o conhecimento que podem escapar da caixa de Pandora. A exalação é bruma que também poderia ser oriunda do raio de um anjo irado e colérico. Um anjo vingador ou as fúrias do drama grego.

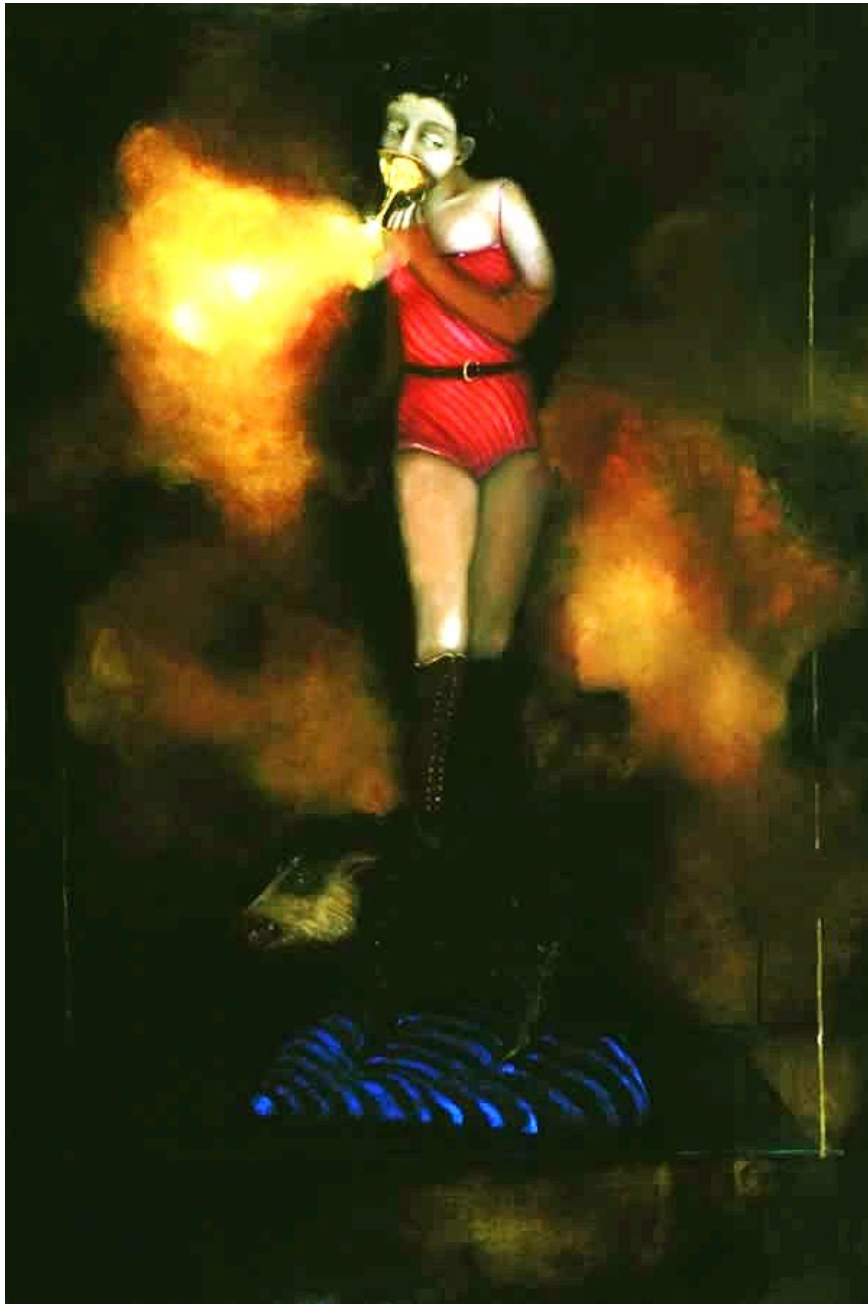


Figura 21 - *In Illo Tempore IX*, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: *Pratt Contemporary Art*.²⁹

Sua pele reflete em meio à escuridão e à fumaça. O animal javali (caititu) está em cima de uma almofada riscada de azul e preto, e esta se encontra sobre um balanço suspenso, pendurado por quatro fios brancos ou brilhantes. Não se vê onde os fios estão amarrados, como acontece também nas outras pinturas, pois suas pontas desaparecem na nebulosa fumaça, escura e luminosa, que recobre o espaço.

Nessa pintura não se vê o chão, portanto não se sabe a que altura está o balanço e a cena toda. O corporal em cena, juntamente com os volumes táteis, a pele e a luminosidade

²⁹ *Pratt Contemporary Art*. Disponível em: < <http://www.prattcontemporaryart.co.uk/in-illo-tempore/>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

fomentam os escuros, promovem uma tatilidade da visão e do olfato na fumaça vermelha. Do drama para a arena circense, sensorialmente, ela emerge ou desce em meio às trevas e ao nebuloso de maneira erótica, equilibrista e pirofagista. Elementos e dispositivos cênicos agentes da condição de teatralidade liminar flutuante na pintura.



Figura 22 - *In Illo Tempore X*, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: SILVA, 2002, p. 58.

Na pintura *In Illo Tempore X* (Figura 22), uma moça parte com os olhos vendados, de vestido vermelho, luvas longas vermelhas e bota, montada no animal anta; parte flutuando, levitando, como em um carrossel, mostrando o movimento corporal nos cabelos e roupa, em êxtase de mênade dionisiaca. O coro mascarado é composto por cinco figuras com olhos maledicentes e cobiçosos. Fazem carantonhas e momices e um deles põe a língua para fora. Entre as máscaras, uma que é a própria cabeça do animal que se parece com um bode, com chifres, olhos e dentes. O chão é de tijolos à vista, com adobes feitos de terra queimada, usados em casas simples na região do Brasil Central. Na imagem, estão visíveis texturas de tecidos, madeira, pelos, peles, couros, cabelos de animais. Os mascarados sugerem personagens deliberadamente desobedientes, que se recusam a promulgar ordens. Pacheco captura momentos de cochichos e zombarias entre eles.

O universo mítico da jornada heroica na série *In Illo Tempore* contempla a heroína feminina errante, andarilha e metamorfa que atravessa todas as pinturas da série e viaja por todas as imagens. A heroína da série faz sua jornada junto a um elenco de personagens com disfarces e habilidades humanas e animais de fantasias, segredos, tentações, seduções e morte. O mito da jornada da alma humana é um território desconhecido e em uma profunda ressonância em todas as culturas. A viagem da alma através da morte e renascimento seria uma busca da humanidade para a autorrealização. O herói seria o arquétipo do eu que se confronta com a escuridão, o lado escuro de si mesmo.

No périplo que a heroína traça na série, faz parte da jornada apreender a descida às regiões infernais. Sobre a saga do herói e a jornada heroica, Joseph Campbell (1990) esclarece que o herói ou heroína é um protagonista que descobriu ou realizou alguma coisa além do nível normal de realizações ou de experiência e, sendo assim, existem dois tipos de proeza, sendo uma a proeza física, em que um herói pratica um ato de coragem durante a batalha ou salva uma vida. Outro tipo é a proeza espiritual, por meio da qual o herói aprende a lidar com o nível superior da vida espiritual humana e retorna com uma mensagem. O autor explicita em seus pressupostos: “Essa pessoa parte numa série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha perdido, quer para descobrir algum elixir doador de vida. Normalmente, perfaz-se um círculo, com a partida e o retorno” (CAMPBELL, 1990, p. 131). A heroína realiza sua jornada pelas dez pinturas, finalizando seu ciclo na última ao partir flutuando no animal, quem sabe para recomeçar novamente ou talvez para jamais retornar.

No trabalho de Pacheco, o calor, o brilho e a força poética em suas imagens, bem como as sombras e elementos trágicos, são montados a partir de seu campo interno e individual, entrelaçado à usina de mitos, oralidades, visualidades da cultura e história, família e coletivo social. Recordações da sua infância, jogos de crianças, brincadeiras infantis e de rua, fantasias e elementos da cultura brasileira compõem e fomentam elementos de sonhos ou pesadelos nos tempos de lembranças e sobrevivências. Esses são elementos que podem ser observados nessa imagem. A seguir, esses elementos são discutidos a partir de sua geopoética.

CAPÍTULO II – ENTRE O EXÍLIO E AS SOBREVIVÊNCIAS: A GEOPOÉTICA CULTURAL DE ANA MARIA PACHECO

Neste capítulo se discorrerá sobre a geopoética de Ana Maria Pacheco e sobre sua vivência no Brasil, entendido como “terra de dentro”. Também se aludirá ao contexto histórico-social e cultural de formação de Pacheco em solo brasileiro, o qual coincide com o período do Modernismo, em que se plasmam as abordagens e deslocamentos das noções de “popular” e nacionalismos na cultura brasileira. Por meio do estudo da vivência geopoética da artista, também se ponderará sobre alguns pontos do Barroco no Brasil, entendendo essa estética como componente da cultura brasileira com raízes ibéricas. Por fim, de forma ainda conectada à sua geopoética, levar-se-ão em conta as estéticas rituais de festas e religiosidades, assim como o bestiário de animais, presentes em sua obra.

Ana Maria Pacheco é uma artista goiana que nasceu e formou sua consciência artística no Brasil e que vive na Inglaterra desde 1973. Seu percurso vital abrange a experiência e formação motivadas por seu deslocamento entre Brasil e Inglaterra. Neste contexto, o Brasil e o cerrado³⁰ do Planalto Central fazem parte da “*terra cognita*” pessoal, ou seja, são um lugar cujos aspectos são conhecidos por ela. Desse modo, abre-se uma janela de discussão

³⁰ O cerrado é o segundo maior bioma da América do Sul e se verifica em grande parte dos estados do país, concentrando-se nos estados da região do Planalto Central, sua área nuclear. Neste espaço territorial encontram-se as nascentes das três maiores bacias hidrográficas da América do Sul (Amazônica/Tocantins, São Francisco e Prata), o que resulta em um elevado potencial aquífero e favorece a sua biodiversidade. Do ponto de vista da diversidade biológica, o cerrado brasileiro é reconhecido como a savana mais rica do mundo, abrigando 11.627 espécies de plantas nativas já catalogadas. As principais espécies de animais encontradas no cerrado são: anta, cervo, onça-pintada, suçuarana, onça parda, tatu-canastra, lobo-guará, lontra, tamanduá-bandeira, gambá, ariranha, gato-palheiro, veado-mateiro, cachorro-do-mato vinagre, macaco-prego, quati, queixada, porco-espinho, capivara, tapiti e preá. A jiboia, cascavel, jararaca, lagarto teiú, ema, seriema, curicaca, urubu comum, urubu caçador, urubu-rei, araras, tucanos, papagaios, gaviões, tatu-peba, tatu-galinha, tatu-canastra, tatu-de-rabomole, tamanduá-bandeira e o tamanduá-mirim, veado campeiro, cateto, cachorro-do-mato, cachorro-vinagre, lobo-guará, jaritataca e o gato mourisco. Cerca de 199 espécies de mamíferos são conhecidas e a rica avifauna compreende cerca de 837 espécies. Os números de peixes (1200 espécies), répteis (180 espécies) e anfíbios (150 espécies) são elevados. De acordo com estimativas recentes, o cerrado é o refúgio de 13% das borboletas, 35% das abelhas e 23% dos cupins dos trópicos. O cerrado também tem grande importância social. Muitas populações sobrevivem de seus recursos naturais, incluindo etnias indígenas, quilombolas, geraizeiros, ribeirinhos, babaqueiras, vazanteiros e comunidades quilombolas que, juntas, fazem parte do patrimônio histórico e cultural brasileiro, detendo um conhecimento tradicional da biodiversidade cerratense. Mais de 10 tipos de frutos comestíveis são regularmente consumidos pela população local e vendidos nos centros urbanos, como os frutos do pequi (*Caryocar brasiliense*), buriti (*Mauritia flexuosa*), mangaba (*Hancornia speciosa*), cagaita (*Eugenia dysenterica*), bacupari (*Salacia crassifolia*), cajuzinho do cerrado (*Anacardium humile*), araticum (*Annona crassifolia*) e as sementes do barú (*Dipteryx alata*). O cerrado é o bioma brasileiro que mais sofreu alterações com a ocupação humana por meio da crescente pressão para a abertura de novas áreas. Nesse sentido, visando incrementar a produção de carne e grãos para exportação, tem havido um progressivo esgotamento dos recursos naturais da região. Nas três últimas décadas, o cerrado vem sendo degradado pela expansão da fronteira agrícola brasileira. Além disso, tal bioma é palco de uma exploração extremamente predatória de seu material lenhoso para produção de carvão. Ministério do Meio Ambiente. O bioma cerrado. Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/biomas/cerrado>>. Acesso em: 30 jan. 2016.

para a série de pinturas *In Illo Tempore* com relação às imagens sedimentadas da vivência, aqui entendida como paisagem vivida a qual se localiza nas experiências humanas com os espaços, lugares e paisagens, como alega Solange Lima (2000):

Enquanto cenários do mundo vivido, as paisagens geográficas vislumbram horizontes de símbolos e signos em contínuo dinamismo, transmitindo mensagens que falam, silenciosamente, da percepção, da valorização, da busca dos significados inerentes às uniões e rupturas do ser humano com seu *espaço vivido* (LIMA, 2000, p. 8, grifo nosso).

Em Pacheco, o espaço vivido deflagra na artista o conhecimento adquirido por meio da vivência, ou seja, da experiência vivida, e que não é apenas lida ou contada, e sim experimentada. A paisagem vivida do e no Brasil Central transforma-se em parte significativa da história da artista e, nesta vivência da paisagem, encontram-se os vestígios, reminiscências, relíquias culturais e estéticas de sua história vivida. Esses vestígios estão presentes na série de pinturas *In Illo Tempore* por meio da montagem que a artista imbrica.

O trabalho de Ana Maria Pacheco, a partir da ideia de Nicolau Sevcenko (2003), tem dupla conexão: uma seria no tempo, unindo o arcaico ao contemporâneo, outra no espaço, unindo o local ao contexto espacial e territorial mais amplo. Vivendo há tempos na Inglaterra, ponto estratégico para vislumbre de horizontes artísticos, ela não só interage com a percepção da cultura contemporânea, mas consegue se articular com contextos de grande concorrência, sem se deixar absorver por eles. E o referido autor cita outra singularidade em Pacheco, a qual diz respeito à consistência de sua erudição: “Seu conhecimento nas áreas de história, literatura, poesia, tradição iconográfica é de uma amplitude e de um rigor que lhe confere versatilidade para trabalhar diferentes recursos, linguagens e sintaxes artísticas” (SEVCENKO, 2003, p. 14). Para o autor, ela se liga não apenas ao âmbito da cultura brasileira, mas a toda à complexa base das dimensões culturais africanas ou das culturas indígenas não só brasileiras, mas de todo o continente americano.

Já Szirtes (2004) afirma: “Nada há na arte contemporânea que possa ser comparado às pinturas do ciclo de ‘*In Illo Tempore*’. Elas são veículos visuais para histórias misteriosas” (p. 116). Esse mistério, para Nicolau Sevcenko (2003), provém do fato de Ana Maria Pacheco possuir uma erudição que engendra um arco espaço-temporal-cultural de longa duração, que vai do presente imediato ao pré-histórico da noite dos tempos, e de ampla inclusão geográfica, restituindo a força conectiva de um mundo onde todas as culturas se comunicam, trocam sinais, interagem fisicamente, material e espiritualmente, caldeando o imaginário mítico e os repertórios iconográficos das culturas variadas, tais como a americana, a africana e a europeia.

A arte de Pacheco começa pelo universo e ambiente ao seu redor. Tendo nascido em Goiânia, uma região do interior, esse foi o meio social de sua infância, crescimento e formação. Sobre este contexto, ela comenta o seguinte: “Uma criança não tem ‘crença’, tem uma enorme sensação de realidade. Na universidade eu mudei intelectualmente, mas a experiência da infância tinge a minha percepção do mundo para sempre” (MCEWEN, 2004, p. 10, tradução nossa). McEwen argumenta que a cidade de Goiânia, à época do crescimento e formação de Pacheco, em termos civilizatórios, encontrava-se no vasto interior da região central do Brasil, uma região que permaneceu isolada das grandes transformações que formaram o Brasil moderno desde o início do século XX. Isso leva a pensar sobre os modos como a artista elabora essas experiências de infância no lugar em que cresceu e monta, em sua obra, as sobrevivências desses momentos. Farrington, por meio de deste seu relato, comenta sobre como a lembrança irrompe para se cristalizar, posteriormente, na obra da artista:

Pacheco descreve como ela estava em um quarto escurecido em uma palestra na *Slade School* e, em um momento de ânsia, e de repente e vividamente lembra-se das procissões religiosas brasileiras, às quais ela assistiu no tempo de criança [...] levada por sua tia a estas procissões de rua, à noite, ela tinha testemunhado as elaboradas efígies religiosas esculpidas com seus cintilantes olhos, dentes e cabelos reais, levadas no alto à luz de velas (FARRINGTON, 2004, p. 68, tradução nossa).

Portanto, com base na descrição apresentada, é possível pensar que a posição de Pacheco é a de uma artista brasileira radicada na Grã-Bretanha e que trabalha com uma profusão de referências densamente entrelaçadas e complexas, sutis e desafiadoras. Já Vivian Schelling (2004) é categórica em dizer que “Talvez uma das influências formativas mais significativas no trabalho de Pacheco possa ser atribuída ao seu lugar de nascimento, Goiânia, no estado de Goiás” (p.79, tradução nossa). Já para Jane Farrington (2004), a região de Goiás onde Pacheco passou sua infância ainda era culturalmente isolada e “rituais cristãos e pré-cristãos se reuniam nestas procissões e Pacheco se lembra de tais imagens fantasmagóricas como uma pequena menina que estava em um tamborete” (p. 68, tradução nossa). A partir dessa constatação, não seria por acaso, portanto, que a menina na pintura da série *In Illo Tempore I* também se destaca em um banquinho, enquanto uma procissão grotesca ocorre por trás dela na escuridão. Por meio dessas lembranças, Pacheco entende que estas primeiras experiências no Brasil configuraram sua motivação artística e, sobre aquele momento, comenta: “a jornada começou”.³¹

A respeito disso, John McEwen também assevera sobre Pacheco: “Na Inglaterra, Ana Maria Pacheco é admitida como uma artista ‘brasileira’” (2004, p. 10, tradução nossa). O

³¹ FARRINGTON, 2004, p. 68.

autor continua argumentando que, sendo o Brasil um país com influências ibéricas, portuguesas e europeias, ao ir morar na Europa, a artista faz um percurso de volta e organiza um certo “quebra-cabeças” de sua herança cultural. Mas esse zig-zag não é simples, porque, desta maneira, é como se ela pudesse analisar seu colonialismo mais objetivamente estando na Inglaterra e vivenciando uma condição de deslocamento por estar de estar fora, isto é, a partir da experiência de um estado consentido de exílio.

Sobre esse exílio de Pacheco como estado de latência criativa, Wilmoth (2004) discorre sobre a desorientação, descontinuidade e solidão dos exilados e identifica possibilidades criativas neste estado potencialmente melancólico de ser. Citando Said, o autor faz a seguinte citação para falar da estrangeiridade e a potência do exílio: “a experiência do exílio produz uma consciência que é ‘contraponto’, isto é, capaz de utilizar e reconhecer as ‘dimensões simultâneas’ de diferentes culturas” (SAID, 1984, s/p, citado em WILMOTH 2004, p. 89, tradução nossa). O autor diz que, apesar de Pacheco não ser uma exilada, mas sim uma imigrante, a sua experiência de culturas muito diferentes, como a da Inglaterra e a do Brasil, compostas de muitos ingredientes culturais, ecoa em muitas referências em sua obra, que se baseia em contos populares brasileiros, mitos clássicos, catolicismo místico e sátira medieval. Para o autor, ainda, o trabalho reflete a experiência de artista *outsider*, mas não de uma artista excluída. Seria a experiência de alguém que pode escolher e se recusar ao direito de pertencer. Ainda sobre o trabalho de Pacheco:

Devemos evitar a compreensão do trabalho de Pacheco somente por meio de sua estrangeiridade, sua diferença cultural e posicionamento de sua perspectiva no exótico; isso torna a sua experiência de trabalho como uma forma de turismo. No entanto, isso é importante porque o trabalho resistiu à assimilação e expressa alienação e fragilidade da consciência humana, em vez qualquer sensação de conforto, compostura ou serenidade (WILMOTH, 2004, p. 89, tradução nossa).

A potência do trabalho da artista, citada acima com ausência de “sensação de conforto”, traduz sua complexa montagem que transparece em suas obras. Dessa montagem participam vertentes e mananciais que ela vivenciou, ao crescer em seu lugar de origem, e que permanecem sobreviventes em sua obra no presente.

Aqui a noção de geopoética ajuda a subsidiar as reflexões desta investigação na obra visual *In Illo Tempore* a partir do mundo vivido de sua criadora na ambiência da região Central do Brasil. A geopoética articula as noções de experiência, imaginação, territorialidade pessoal a partir da geografia cultural³². O termo geopoética pertence ao campo da geografia

³²A geografia cultural como estudo acadêmico emergiu como alternativa às teorias do determinismo ambiental do início do século XX, que compreendiam as pessoas e as sociedades como controladas pelo ambiente no qual

humana³³ e é concebido pelo escritor franco-escocês Kenneth White³⁴ visando desenvolver uma relação sensível e inteligente com a terra considerando um amplo sentido que abre espaço para a cultura. Para Bouvet (2012), a noção de geopoética compila uma perspectiva que é a do ser humano no mundo, de modo a formar um grande mapa ou carta geográfica. O termo é formado pelo prefixo “geo”, que é apelo que vem da terra e de fora. Já o sufixo “poética” é entendido em sentido próximo de inteligência poética colocada em benefício dos recursos físicos e mentais de que dispõe o ser humano.

O Brasil Central é a configuração do arquipélago geopoético movente de Ana Maria Pacheco e implica a existência de referências de um território geográfico e cultural em seu trabalho. De acordo com as noções de geografia pessoal, os mundos pessoais de experiência, aprendizagem e imaginação fundamentam o universo de discurso e, desse modo, “a estrutura toda da imagem compartilhada do mundo é relevante à vida de cada participante, e todo aquele que adere a um consenso deve ter, pessoalmente, adquirido alguns de seus elementos constituintes” (LOWENTHAL, 1982, p. 117). Esse mesmo autor traz a noção de meio ambiente pessoal com capacidade de abrigar imaginações, tanto no plano particular quanto no coletivo:

Cada imagem e ideia sobre o mundo é composta, então, de experiência pessoal, aprendizado, imaginação e memória. Os lugares em que vivemos, aqueles que visitamos e percorremos, os mundos sobre os quais lemos, e os domínios da imaginação e de cada fantasia contribuem para as nossas imagens (LOWENTHAL, 1982, p. 141).

A fala acima esclarece sobre os elementos subjetivos nas geografias particulares e sobre como as visões de mundo abarcam tanto conhecimentos subjetivos quanto objetivos para estudos interpretativos, incorporando o ponto de vista pessoal. Vivendo na Inglaterra desde 1973, Ana Maria Pacheco passou a viver e realizar sua produção artística em país estrangeiro que passa a ser seu ambiente de moradia e de criação. Ela passa a habitar um lugar de interstício brasileiro e inglês. Ana Maria elabora sua pintura e inclui nela o mundo

se desenvolviam. Ao invés de estudar regiões pré-determinadas baseando-se em classificações ambientais, a geografia cultural direcionou seu interesse para as paisagens culturais.

³³A geografia humana ou geografia humanística é uma ciência que se entrosa com as humanidades e ciências sociais, além de se relacionar com as artes. “A geografia humana procura um entendimento do mundo humano através do estudo das relações das pessoas com a natureza, e o seu comportamento geográfico bem como dos seus sentimentos e ideias a respeito do espaço e do lugar” (TUAN, 1982, p.143).

³⁴ Kenneth White (1936) fundou em 1989 o Instituto Internacional de geopoética para promover a pesquisa no campo transcultural e transdisciplinar para o estímulo ao mesmo tempo da pesquisa e da criação artística. Articula territórios disciplinares enquanto campo de pesquisa e criação e visa, dentre esses atravessamentos, a geografia, as artes, a literatura e a filosofia. (BOUVET, 2012).

particular de seu meio ambiente pessoal. Para Lowenthal, “o meio ambiente privado inclui muito mais paisagens e conceitos variados do que o mundo compartilhado, forças e lugares imaginários como também aspectos da realidade, com os quais o indivíduo está familiarizado” (LOWENTHAL, 1982). A artista tinha sedimentado, em seu universo particular, as paisagens vividas do Planalto Central do Brasil. Ao realizar uma jornada por meio de sua viagem para a Inglaterra, ela termina por levar em sua bagagem, nesse exílio, as paisagens aprendidas e apreendidas. Essa sua experiência geopoética enreda encontros e descobertas sobre as camadas visuais de sentidos depositadas em suas geografias pessoais e paisagens poéticas que irão se configurar em suas criações visuais.

Para dialogar com a noção de exílio, Michel Onfray (2009), em seu trabalho *Teoria da Viagem*³⁵, aborda a noção de “errância” e de “nômade”, procedimento feito por meio de viagens a países distantes ou por “*flâneries*”³⁶. Os praticantes das flanagens configuram, cada um a seu modo, narrativas e mapas, providos de um olho geográfico, nas perambulações pelo campo geopoético, a partir de um ângulo singular, de sua formação e de sua individualidade. O autor afirma:

A viagem é classificar e dispor em fórmula, reunir e conjurar a dispersão, matematizar o mundo e tornar possível sua poetização, em particular produzindo os arabescos e o barroco necessários dentro dos limites de um movimento apresentação dos fatos, esboço de um enigma, dramatização, tensão (ONFRAY, 2009, p.99).

A viagem, conforme a afirmação acima, confere à série *In Illo Tempore* o ângulo singular pelo qual foi produzida por uma artista que transita entre os dois países – Brasil e Inglaterra – e, nesse trânsito intersticial, amalgama, por meio da geopoética, a memória das culturas que vivenciou no Brasil.

O conceito de errância pode ser observado também pelo ponto de vista de Paola Jacques (2011), que formula a seguinte argumentação: “Para o errante, o que conta são as vivências e suas apropriações, com os desvios e atalhos, e estas vivências precisam ser experimentadas pelo corpo” (p. 202). A memória do corpo, por seu turno, está relacionada ao registro da sua experiência, experiência vivenciada da própria vida juntamente com o espaço vivido. As errâncias são as apropriações diversas feitas pelos praticantes com suas experiências no espaço vivido. A partir desse pressuposto, pode-se argumentar que Ana Maria Pacheco faz uma reinvenção poética e sensorial e incorpora, com errância, o espaço vivido em suas poéticas visuais na série *In Illo Tempore*. O potencial poético dos espaços vividos para a

³⁵ ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

³⁶ Passeios e caminhadas pela cidade e pela paisagem. Flanagens.

artista é o do Brasil em seu tempo e fase de crescimento e formação. Seu arcabouço vivenciado reflete em sua experiência sensorial e visual, gerando contaminações que levam a uma incorporação e ação imanente e constante em sua obra.

Pacheco configura, em sua série *In Illo Tempore*, a paisagem vivida das diversas culturas da região central brasileira, tramada de relações entre sua individualidade e intimidade com a apreensão dos componentes da realidade da região e do lugar, imbricando realidades culturais, estéticas, históricas e de ambiências. A artista transmite, nessa série, percepções de suas sensações da realidade ambiental que são evocadas nas pinturas. Imagens poéticas das experiências são a forma artística de esta pintora desdobrar a paisagem mirada e vivida, gerando, assim, um saber em movimento das imagens produzidas, em relações associativas, relacionais e em montagens a partir do atravessamento poético e estético do mundo espacial por ela percebido.

No universo visual de Pacheco, o lugar vivido em Goiás é o universo que condensa o bailado mítico e poético cultural. O lugar de nascimento e infância, para ela, repousa sobre a herança de potenciais fantásticos e metamórficos dos povos de diversos continentes que participam da cultura brasileira. O centro do Brasil é o espaço de dentro da artista, e o bosque de árvores arabescadas do cerrado forma o círculo para se trabalhar artisticamente de maneira inventiva visual e em circunavegação.

A circunavegação na obra da artista, ou seja, o enleamento que perpassa por várias obras com seus temas, personagens e elementos, pode ser associada à jornada e à viagem. O lugar de nascimento e crescimento de Pacheco é sua terra interna conhecida, porque vivida. Mas a viagem, a busca circunavegante, porém, não seria fechada, nem atravessaria um terreno traçado, mas seria uma viagem ao "país não descoberto", à *terra incognita*³⁷, *terra ignota*. A metáfora da jornada ou viagem não é apenas relato de processo de trabalho, mas sim algo recorrente ao tema de seu trabalho como jornada para enlear figuras desconhecidas e pontos de referência arcaicos em sua montagem. Isso por meio de sua terra de dentro, "terra conhecida" ou *terra cognita*, sua região de nascimento e formação.

Para o poeta José Lobo, no tempo em que lá no velho continente os reis e os embaixadores, os príncipes e cardeais se ocupavam em acumular posses, nestas paragens

³⁷ *Terra incognita* é expressão latim para "terra desconhecida". Surgiu no século XVI e é utilizada na cartografia para assinalar regiões nunca mapeadas ou documentadas. Do mesmo modo, mares e oceanos não mapeados foram assinalados com os termos latinos *mare incognitum*. Uma lenda afirma que os cartógrafos assinalavam essas regiões com a frase "aqui há dragões", assinalando em seus mapas que existiam monstros e animais fantásticos como serpentes gigantes nos confins do mundo. Atualmente a expressão é utilizada de forma metafórica.

acontecia outra coisa: “aqui na América do Sul, as bandeiras, entrando para dentro do continente em busca do seu conteúdo, já haviam tropeçado no Planalto Central, o *Brasil Mediterrâneo* estava descoberto (LOBO, 2002, p. 22, grifo nosso). Para José Lobo, Ana Maria Pacheco é uma artista comprometida com a herança cultural:

O comprometimento vai além de uma opção, sendo melhor entendido como o destino de quem nasceu em Goiânia, tendo de se haver com a herança provinda de Minas Gerais, onde começa a história do Brasil mediterrâneo, história que alcança Goiás e se derrama para um interior ainda mais remoto, Mato Grosso. Esses três estados: Minas, Goiás e Mato Grosso estão comprometidos com o catolicismo da Contrarreforma e o ouro do Brasil colonial. Deste amalgama de fé e poder, de aventura e riqueza, de vida urbana cercada por poderosa estrutura de estabelecimentos rurais autárquicos poder-se-ia esperar o surgimento de uma síntese criativa, calcada em manifestações locais mais autênticas. Uma cultura *sui generis* poderia ter se desenvolvido se contra a mesma repressão reinol, não houvesse com tamanha violência, impondo-lhe o silêncio (LOBO, 2002, p. 23).

Gravando, pintando ou esculpindo, no entendimento de Lobo, Pacheco aprofunda o corte, dirige o entalhe na direção do que é “interior”. Minas, Goiás, Mato Grosso, o centro geodésico da América Latina no ponto mais remoto de seu interior, assim como o centro da circunferência. Para o autor, Belo Horizonte, Goiânia e Cuiabá, três capitais do interior do Brasil, definem o eixo da cultura mediterrânea e barroca à qual a até mesmo Brasília teve que pagar tributo:

Lúcio Costa escreve, na memória do seu projeto do reencontro do Brasil com seu interior, ter partido do sinal da cruz para resolver o traçado de Brasília [...]. Quando Niemeyer reproduz colunas estilizadas no Palácio da Alvorada, retoma o antigo desenho dos varandões das Casas Grandes da arquitetura colonial. [...]. Para a alma latino-americana o Barroco é um chamamento que vem dessas origens (LOBO, 2002, p. 24).

Ana Maria Pacheco afirma que fazer uma leitura do lugar e do povo de origem “é mais fácil quando você está distante”³⁸. Esse pensamento vai reiterar a ideia de exílio como potência criativa, como foi exposto no início do capítulo. Sobre a geopoética do Brasil Central, a artista assevera que o lugar: “é um mundo completamente diferente, daí o fato das pessoas me perguntarem ‘de onde que vêm essas coisas?’ ‘Vêm daqui’.”³⁹ Acerca da relação de sua jornada entre as culturas brasileira e europeia, a artista comenta o seguinte: “aqui era muito difícil poder explorar isso porque, dado o fato da proximidade muito grande faltava alguma coisa referencial que eu encontrrei lá, minha formação foi feita aqui, isso é muito importante, porque eu lá, é claro que eu fui para Universidade de Londres mas na verdade eu

³⁸ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

³⁹ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

já era, já tinha trinta anos e a minha formação em termos essenciais, foi feita aqui.”⁴⁰ E reitera: “a linguagem do meu trabalho, eu descobri isso na paisagem daqui”⁴¹. Essa afirmação leva a elaborar sobre a tese de que a montagem em seu trabalho é ampla e complexa, além de partir do repertório de sua vivência da cultura brasileira e goiana como nascente e aguada para a criação de sua obra.

Com relação ao lugar do Planalto Central, a artista fala: “o que aconteceu é que quando eu fui para Escola de Arte, eu estava estudando textos de história da Europa, arte europeia. Eu pensei: ‘bom é importante isso, mas eu estou em uma escola de arte no meio de uma favela, quando lá no Setor Universitário, não tinha nada. Eu pensei: gente, o que tem a ver isto com o que eu estou lendo?’.”⁴² A educação formal que Ana Maria Pacheco teve em artes visuais, em Goiás, era fundamentada na arte da Europa, mas era constantemente filtrada e reelaborada por sua percepção e experiência brasileiras. Em seu processo de educação formal na Universidade, em Goiânia, reverberavam experiências que ela relata: “Então você deixa o prédio, sai para confrontar essa paisagem e essa ecologia que não tem nada a ver com o que aprendeu. O cerrado não é uma floresta. Ele o é em contraste com a paisagem europeia, que foi domesticada. Ao redor de Goiás, tudo é ralo, incerto, destorcido... Assim, nós saíamos da escola e nos confrontávamos com isso”⁴³. Quando ela deixava a sala de aula de desenho, olhava para o mundo externo e encontrava no bairro desfavorecido, ao lado do Setor Universitário, em Goiânia, uma paisagem hostil.

Pacheco tece um comentário sobre seu conjunto de esculturas *A Sombra do Andarilho* (2004), afirmando que o andarilho está indo a algum lugar: “no início, quando eu comecei esse trabalho, até começar a imaginar, é baseado na Guerra de Tróia. Porque eu usei Tróia? Porque é a imagem seminal da guerra para nós. E o que acontece é que quando Eneias sai com o pai nas costas, ele está deixando Tróia, mas ele carrega o pai com ele. É porque nós carregamos a nossa história conosco”⁴⁴. Dessa forma, a exilada Pacheco, na Inglaterra, pode trabalhar seus elementos e sensações a partir da sua terra conhecida.

Entre o Brasil mediterrâneo, longe da costa, o “espaço de dentro”, “espaço interior” de Pacheco, ela realiza pontes, traça rotas hemisféricas, choca vidas, mundos, outra cultura, outra

⁴⁰ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

⁴¹ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

⁴² Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

⁴³ Fala da artista citada por Szirtes, 2004, p. 49.

⁴⁴ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

língua em paralelo. Ela pergunta: “No distanciamento do sertão, o sertão permanece?”⁴⁵ O distanciamento físico faz com que se observe o mundo na distância? “A dimensão visual na América do sul é ampla, a capacidade visual é grande. Várias culturas contaminadas de índio, africano e português”⁴⁶. Segundo a pintora, isso fomenta a criação de aspectos míticos. Ela fala que a língua inglesa é direta, já a língua portuguesa é circunavegação: “Passei a usar títulos na Inglaterra. Era um elo que faltava no trabalho. Títulos para criar aberturas, em vez de fechar”⁴⁷. Misturas, riquezas, colonização. Drama, teatro, herança. Linguagem para várias culturas. Oposição e negociação das culturas brasileira e inglesa. Pacheco, em sua fala, no MAM (Museu de Arte Moderna de Goiânia), disse que está entre, ou seja, nem em um, nem em outro país, e encerrou seu discurso abrindo a seguinte via: “Eu não tenho lugar”⁴⁸.

Ana Maria Pacheco agencia em sua obra o repertório geopoético de ambiências de animais, mitologias, oralidades, manifestações de religiosidades e festas que vivenciou no Brasil Central. Foram atos incorporados e performatizados que geraram, gravaram e transmitiram conhecimento para tornar visível todo um espectro de atitudes e valores. A artista explora a expressão incorporada que participa da transmissão do conhecimento social e de suas vivências dessas paisagens da memória no processo de montagem de sua obra.

2.1 Formação de Pacheco, modernismo e impurezas nacionais

A aproximação do território junto ao projeto artístico de Ana Maria Pacheco passa também pelo fato de que ela nasceu e formou sua consciência cultural artística no Brasil em um período de aspirações modernistas. O historiador Nicolau Sevcenko (2004) explica que a formação da artista ocorreu em um período em que as correntes artísticas vertiam na direção do adensamento da memória histórica e da cena cultural. O autor esclarece que o contexto histórico dessa época está distribuído pelos marcos da renovação da cultura brasileira ao longo do período conformado entre meados dos anos 50 e o início da década de 70, época que abrange os anos de formação de Pacheco. Esse foi um período de grande ebulição na atividade artística e inventividade cultural no país. Período marcado também por intensa

⁴⁵ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

⁴⁶ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

⁴⁷ Palestra de Ana Maria Pacheco no MAM - Museu de Arte Moderna de Goiânia, realizada em 20 de dezembro de 2013.

⁴⁸ Palestra de Ana Maria Pacheco no MAM - Museu de Arte Moderna de Goiânia, realizada em 20 de dezembro de 2013.

mobilização política e reivindicação social em meio ao governo de Getúlio Vargas (1882-1954).

A cena cultural demonstrava, segundo Sevcenko, vontade de aproximação com os aspectos mítico-poéticos da cultura brasileira, e em meio ao processo de modernização e desenvolvimento, chamado na ideologia populista de “desenvolvimentismo”, muitos artistas se viram empenhados em interagir com “a rede delicada da memória e restituir a coerência desagregada do imaginário coletivo” (SEVCENKO, 2004, p. 22). Munidos dessas intenções estavam Rodrigo Melo Franco Andrade (1898-1969) e Edison Carneiro (1912-1972), coordenadores do Serviço do Patrimônio Histórico, envolvidos em pesquisas relacionadas à cultura brasileira em relação não apenas ao substrato material, mas, principalmente, em relação à “dimensão espiritual e imaginária, tal como vivida coletivamente em rituais, danças, festas e cerimônias” (SEVCENKO, 2004, p. 22). Este aspecto é de grande relevância na formação de Ana Maria Pacheco, pois era o contexto histórico e cultural daquele momento que fomentava coletiva e culturalmente interesses e atravessamentos com relação à cultura brasileira.

Compartilhavam dessa busca, no contexto da cultura brasileira, artistas e intelectuais estrangeiros radicados no Brasil, tais como o antropólogo e fotógrafo Pierre Verger (1902-1996), o sociólogo Roger Bastide (1898-1974) e a arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992); eles entendiam, em seus trabalhos, o seguinte: “era na riqueza da cultura, no interior do país ou nas comunidades segregadas das grandes cidades, que palpitava latente, inversamente à racionalidade modernizadora, a memória e os símbolos coletivos” (SEVCENKO, 2004, p. 22). Outras fontes, nesse período, provinham de pesquisadores interessados na cultura brasileira, destacando-se o livro *Visões do Paraíso* de Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), primeira edição em 1958, sobre a fusão do barroco português com as fontes míticas dos povos indígenas brasileiros. O historiador também cita as pesquisas empreendidas por Câmara Cascudo (1898-1986) a respeito das tradições no Nordeste e os sertões do Brasil. Desta forma, a comunidade artística abarcava esse manancial de informações, conhecimentos e repertórios imaginativos e gestava, traduzindo em imagens, narrativas, visões e performances que se sintonizavam com a cena cultural no país. Ana Maria obteve sua formação artística e ética nesse contexto.

Tendo ainda em mente o que se discutiu anteriormente, cumpre observar que Carlos Zílio⁴⁹ efetua reflexões sobre as transformações de linguagem nas artes plástica e sobre a

⁴⁹ Carlos Zílio (1944), brasileiro, é pintor e professor que se dedica às artes plásticas desde 1965. Seu trabalho é acompanhado de reflexões teóricas sobre as transformações de linguagens no circuito de arte, com abordagem

relação dos artistas com suas obras e o público, bem como sobre as relações do artista com a cultura para fomentar sua obra artística. Ele entende que, se tradicionalmente o artista encontrava na nudez ou no subjetivismo a melhor forma para situar seu trabalho, na atualidade seria necessária uma ação que substitua a atitude puramente contemplativa. Isso porque, para este autor, entender a arte apenas como uma manipulação de elementos formais seria a apreensão parcial de um complexo mais amplo.

Para Zílio, ainda, a arte é uma forma de conhecimento e seu campo se localizaria no mesmo plano da filosofia e da ciência, com a distinção do uso de linguagens particulares, de concepções, pensamentos e ideias. O autor reflete sobre o fato de a arte brasileira não adotar concepções de purezas nacionais, porque está em conexão relacional com influências de outras culturas e países, conforme pondera:

Uma das principais questões das artes plásticas é a do rompimento de sua dependência a modelos externos. Mas por sermos um ramo da cultura ocidental, não podemos entender esta arte brasileira como algo puramente nosso. O que interessa é, sem esquecer o processo de desenvolvimento geral da arte, pensar uma concepção particular de expressão, vinculada à nossa realidade. Não a imaginamos uma coisa acabada, e sim em constante formação, e que vive ainda seus momentos embrionários.⁵⁰

Para este autor, foi a partir dos anos 30, que a cultura brasileira sofreria influências mais fortes, presentes inclusive ainda hoje:

Os conflitos ideológicos posteriores à 1ª guerra repercutiram entre nós, através de tendências opostas mas muito próximas em suas elaborações sobre arte. Ambas se preocupavam com uma arte autenticamente brasileira que se caracterizava por meio de formulações nacionalistas. De um lado, os intelectuais integralistas (Verdeamarelismo, Grupo Anta); de outro, a interpretação nacionalista que atravessaria várias gerações e teria o seu coroamento no Movimento de Cultura Popular dos primeiros anos da década de sessenta.⁵¹

O autor entende que a expressão típica do populismo, corrente que procurava a mobilização do país em torno do apoio à indústria de capital nacional e que, por meio de reformas sociais, tentava ampliar o mercado consumidor. Esse movimento usaria a cultura

conceitual nos anos 70. Teve ativa participação na resistência à ditadura militar. ZÍLIO, Carlos. Disponível em: <<http://www.carloszilio.com/textos/2006-escritos-de-artistas.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

⁵⁰ ZÍLIO, Carlos. Disponível em: <<http://www.carloszilio.com/textos/1976-malasartes-a-querela-do-brasil.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2015.

⁵¹ ZÍLIO, Carlos. Disponível em: <<http://www.carloszilio.com/textos/1976-malasartes-a-querela-do-brasil.pdf>>. Acesso em: 13 de nov. de 2015.

popular para conscientizar o povo sobre esses objetivos. A arte popular seria assim erigida como um veículo de união nacional:

Estes princípios não resistem a uma análise detida. Submeter a arte a porta-voz de conceitos políticos é estabelecer uma inversão idealista, situando o projeto antes da realidade. O resultado é superficial, pois exprime o modelo didático do real, um juízo moral do autor. Consequentemente, seu discurso é retilíneo, situando-se longe das múltiplas faces da realidade. Além disso, expressões como povo e popular carecem de maior explicitação. Por povo, o populismo nomeava o conjunto da população unida – isto é, a nação – contra o domínio do capital internacional.⁵²

Ainda de acordo com a concepção do autor, os processos de arte chegariam ao país e se adaptariam, encontrando soluções outras em solo brasileiro. Em sua reflexão, cita que a arte brasileira, ao receber as influências, muitas vezes impostas de outras culturas, teve um olhar de intervenção de soluções internas para esta arte estrangeira, mas esta mesma arte brasileira, pautada pela potência da reinvenção, sempre careceu de continuidade, na medida em que sempre sofreu interdição nos momentos do desenvolvimento do seu potencial:

Analisando a evolução da arte brasileira, verificamos que uma das suas principais características é a decontinuidade. Desde a colônia, as escolas transplantadas para o Brasil iam paulatinamente sofrendo um processo de aculturação, explicitado no aparecimento crescente de soluções originais que não possuíam quando aqui chegavam. Estes processos de aculturação sofriam, por causa das intervenções oficiais ou por condicionamentos culturais, uma ruptura que impedia seu natural amadurecimento.⁵³

Essas soluções que a arte visitante sempre encontrou no Brasil contribuíram desde o período colonial para o amálgama e a formação da cultura chamada brasileira. Essa cultura com traços heterogêneos e complexos, à qual esta pesquisa se refere ao indicar que Pacheco elabora sua arte com suporte na cultura. É importante perceber que os substratos que essa artista propõe em sua obra são parte desse arsenal composto da cultura brasileira, desde a colonização por meio dos elementos ibéricos juntamente com as culturas africanas e a dos povos indígenas. Em suas elaborações, a supracitada artista, no momento de criação de sua obra, verte esses elementos culturais anteriormente assimilados e os presentifica e os intrinca no processo de montagem de suas imagens.

Para Carlos Zílio, a arte ganha contornos próprios na colônia depois de imposta pela metrópole, no entanto, seria simplista ignorar o ressurgimento da questão de uma identidade

⁵² ZÍLIO, Carlos. Disponível em: <<http://www.carloszilio.com/textos/1976-malasartes-a-querela-do-brasil.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2015.

⁵³ ZÍLIO, Carlos. Disponível em: <<http://www.carloszilio.com/textos/1976-malasartes-a-querela-do-brasil.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2015.

cultural nacional, sobretudo nos países americanos. Aí a questão ganharia contornos exclusivos, a que não é estranho o fato de tais países terem sido formados segundo o modelo de implantação colonial, para cujo êxito se demarcava e se ocupava um território onde se buscava a uniformização da língua, da religião e dos costumes. Além disso, o processo de independência nacional traz em si sua faceta ideológica de afirmação:

Este projeto é marcado por tensões, uma vez que implica negação e afirmação da cultura colonizadora. Negação, na medida em que busca suas particularidades daquele contexto particular com diversas culturas indígenas e, em alguns países, negras. Afirmação, enquanto consciência de que esta relação cultural é baseada e permeada pela cultura do colonizador (ZÍLIO, 1982, p. 116).

O autor continua sua reflexão, com um dado significativo para pensar sobre a arte de Pacheco e sua correlação e vínculos com a descendência cultural brasileira no período modernista, juntamente com a relação da artista com o contexto internacional de sua arte. Nesse sentido, afirma que na primeira fase do modernismo o Brasil estaria em busca de uma arte nacional que vai lidar com o desrecalque com relação às culturas negras e indígenas:

Além deste desrecalque operado em relação às culturas negras e indígenas, o Modernismo conscientiza e procura trabalhar a tensão entre a produção de arte no Brasil e a sua ligação com a produção europeia. Tratava-se de superar o estado de reverência absoluta mantido pelos acadêmicos, compreendendo a relação com a Europa de uma maneira dinâmica e, sobretudo, contra a cultura ativa. O movimento antropofágico dará a fórmula numa busca de síntese entre o “nacional” e o “internacional”, propondo a devoração do pai totêmico europeu, assimilando suas virtudes e tomando o seu lugar. Uma arte brasileira para exportação, cujo produto mais representativo nesta primeira fase será a obra de Tarsila do Amaral (ZÍLIO, 1982, p. 117).

Essa noção de desrecalque é potente para refletir sobre Pacheco e sobre sua condição de artista em deslocamento entre culturas, entre seu país de origem e seu lugar de exílio, entendido como lugar escolhido para estar e produzir sua obra. Igual caminho parece ter sido traçado por Tarsila do Amaral, que se relaciona com a questão do desrecalque da cultura chamada brasileira. O caminho que Tarsila faz entre as duas culturas, a brasileira e a europeia, e sua percepção da cultura brasileira, poderia se relacionar ao que se instiga neste trabalho sobre Pacheco e seu não lugar conforme a artista comentou em sua palestra, em depoimento já citado neste capítulo.

A pintora e desenhista Tarsila do Amaral⁵⁴ foi uma das figuras centrais da pintura da primeira fase do movimento modernista no Brasil, ao lado de Anita Malfatti (1889-1964). Os comentadores da obra de Tarsila dizem que foi em Minas Gerais que a artista viu as cores de que gostava desde sua infância, mas que seus mestres diziam que eram caipiras e ela não devia usar em seus quadros. Depois, mais tarde, a artista passou a usar essas cores nos quadros, tais como azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo e o verde cantante, cores que se tornaram uma das marcas da sua obra, assim como a temática com as paisagens rurais e urbanas além da fauna e flora do país. Seu quadro *Abaporu* (1928) inaugura o movimento antropofágico nas artes plásticas. *Abaporu* significa “homem que come carne humana”, ou seja, um antropófago. Oswald de Andrade (1890-1954) escreveu o “Manifesto Antropofágico” e junto com Tarsila fundaram o Movimento de mesmo nome. A figura do Abaporu simbolizou o movimento que queria deglutir e engolir a cultura europeia, que era a cultura vigente na época, e transformá-la em algo brasileiro, com foco na valorização do país. A imagem da pessoa indígena antropofágica é usada como metáfora da relação entre o colonizador e o colonizado, para superar a dependência cultural da Europa e, seletivamente, “devorar” o que a Europa tinha a oferecer, em um processo de adaptação dos temas e conteúdos estrangeiros às condições locais.

Outra figuração da antropofagia se verifica no contexto narrativo de *Macunaíma* (1926), romance escrito por Mário de Andrade (1893-1945) que propõe a figura do “herói sem nenhum caráter”. Esse herói – ou anti-herói – empreende viagem da Amazônia para a cidade de São Paulo a fim de recuperar seu amuleto perdido, que magicamente acabou nas mãos de um industrial, que, por seu turno, também é um gigante canibal e feroz, cuja intenção é devorar o herói. Como se pode notar, a formação de Pacheco está, portanto, calcada nas influências deste período, em que se revolve e se repensa a cultura brasileira.

Tarsila do Amaral inicia-se nas artes em 1902, período em que frequenta o Colégio *Sacré Couer* de Barcelona. Em 1904, regressa ao Brasil. Parte para Paris em 1920 para entrar em contato com a produção europeia e aperfeiçoar-se. Nesse período, trava contato com a arte moderna. O interesse coincide com o fortalecimento do modernismo em São Paulo, que, em abril de 1922, se deixa divulgar com a realização da Semana de Arte Moderna. Então ela retorna ao país para “descobrir o modernismo”, ocasião em que conhece Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia (1892-1988). Com eles e Anita, fundam o Grupo

⁵⁴ A pintora e desenhista Tarsila do Amaral (1886 - 1973) nasceu em Capivari (SP). Enciclopédia Itaú cultural. Verbete: Tarsila do Amaral. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa824/tarsila-do-amaral>> Acesso em: 20 dez. 2015.

dos Cinco. A artista volta a Paris em 1923, porém distancia-se da educação convencional e passa a estudar técnicas modernas. Lá, interessa-se cada vez mais pela figuração tipicamente brasileira e de temas nacionais, como a representou em suas obras *A Negra* (1923) e *A Caipirinha* (1923). Retorna para o Brasil com interesse voltado para as coisas daqui e viaja para conhecer as cidades históricas de Minas Gerais. O autor Sérgio Milliet⁵⁵ (1898-1966) comenta sobre esses trabalhos da pintora como “a captação sintética de uma realidade brasileira sentimental e ingênua, de que haviam se envergonhado antes os artistas do nosso país”. A captação dessa realidade brasileira como desrecalque, como comenta Zílio (1982), se efetiva com relação às culturas negras e indígenas que a fase modernista promove. E Pacheco não poderia deixar de conviver com estas vertentes herdadas e presentes na cultura brasileira, no período de sua formação no Brasil.

Já a segunda fase do Modernismo é descrita por Carlos Zílio como a que dá origem à tradição nacional-popular:

De 1930 até 1945, o Modernismo sofre algumas adaptações. Não bastava mais uma arte que fosse brasileira e moderna. Ela havia de ser também social, vale dizer, vinculada aos problemas do povo brasileiro e destinada a ele. Em termos estilísticos, a imagem da segunda fase do Modernismo tem um tratamento mais realista, e passa a privilegiar uma temática voltada para retratar o povo em situações de trabalho, nas suas festas e na sua miséria. Esta posição acompanha uma politização crescente no interior do Modernismo. Ela será no Brasil a repercussão de um projeto cultural de esquerda que se espalha por todo o mundo, embora com conotações e interpretações nacionais (ZÍLIO, 1982, p. 117).

O autor considera que nesse projeto do nacional e popular houve problemas, devido à complexidade de que se reveste a relação entre o poder e as políticas culturais a que se atribui função contestadora. Para o autor, ainda, apesar da posição de antagonismo à ideologia dominante que o projeto nacional e popular se propôs no Brasil, ele cumpre mais uma função reveladora de uma situação ideológica, que propriamente de contestação. E isso aconteceu, porque ele é o projeto cultural hegemônico, e o seu estatuto de oposição se insere em um sistema no qual o poder, ao contrário da aparente omissão, se legitima, o que ocorreu na medida em que o poder “se inclinou” diante desse projeto e, no entanto, é ele quem governou e gestou tal projeto no país.

Levando-se em conta esses comentários é que se pode pensar que Pacheco é uma artista que se formou e que produz sua arte com vínculos estreitos com a cultura brasileira, pautada pela miscigenação, com amplas conexões, influências e misturas. A cultura brasileira

⁵⁵ Enciclopédia Itaú cultural. Verbete: Tarsila do Amaral. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa824/tarsila-do-amaral>> Acesso em: 20 dez.2015.

que Pacheco carrega em seu arsenal para fazer a montagem em sua obra não retém traços de purezas ou de afirmações redutoras: trata-se de uma cultura que ressoa em sua formação artística e é ampliada e revestida de tessituras e diferentes vertentes.

A relação de Pacheco com a cultura, evidenciada em sua arte, não é ilustrativa desses temas e conteúdos. Sua montagem é uma síntese muito sofisticada também com as relações de poder, seja político, econômico ou no campo das relações privadas e em ambientes internos. Os ambientes internos com suas relações privadas, como é o caso de outras obras e das pinturas de *In Illo Tempore*. A artista em seu trabalho não propõe mensagens diretas desses conteúdos, seja da cultura, políticos, econômicos ou de poder. Seu trabalho de arte se relaciona com o poder na sociedade e na cultura, mas não se contenta em ser uma ilustração, assim como entende o autor Andrew Brighton (2004), ao crer que a arte enquanto atividade comunicativa já gera e possui necessariamente o significado político. Brighton também vislumbra o trabalho de Pacheco como uma arte ciente da política, e a estratégia que a artista utiliza é decorrente dessa consciência política, que se desdobra por meio da combinação e justaposição de desfamiliarização das convenções dominantes de representações. Esse deslocamento crítico da gramática da cultura dominante se daria por meio da recombinação de elementos, possibilitando a exposição e a problematização das normas hegemônicas. Esta estratégia de Pacheco, de desfamiliarizar as convenções dominantes, poderia ser pensada por meio da montagem resultante em sua obra, montagem que arregimenta elementos díspares e, quando colocados juntos em suas imagens, propõem uma interpretação longe do familiar e permeada de estranhamentos, elaborando assim uma imagem que necessita ser constituída pelo olhar que com ela interage.

Szirtes (2004) pondera que as obras de Ana Maria Pacheco têm proximidade com mitos, narrativas e poemas em um relacionamento estreito com a literatura. Sendo a linguagem da artista intrigante, na medida em que usa títulos referentes a obras da literatura, tais como *Noite Escura da Alma*, proveniente de São João da Cruz⁵⁶ e *A mais Longa Jornada*, vindo de D. H. Lawrence⁵⁷. Para o estudioso, embora Ana Maria seja sul-americana, não se pode acomodá-la no rótulo do realismo mágico, ou, então, compreendê-la como uma satirista política, tal qual um Goya⁵⁸, pois não seria o que ela faz. O autor pergunta se ela poderia ser

⁵⁶ São João da Cruz (1542- 1591), místico, sacerdote e frade carmelita espanhol; é conhecido por suas obras literárias, principalmente por sua poesia.

⁵⁷ David Herbert Lawrence ou D. H. Lawrence (1885-193), escritor inglês conhecido pelos seus romances, poemas e livros de viagens.

⁵⁸ Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), pintor e gravador espanhol.

apresentada como artista feminista, mas há pouca evidência de uma pauta feminista em seu trabalho e, por fim, o rótulo de exótica seria uma simplificação. Para ele, quando Pacheco garantiu o direito de residir na Inglaterra, havia para ela estas três possibilidades de aceitação: comentadora anti-autoritária da política sul-americana, comentadora feminista do poder de gênero e, por fim, artista exótica.

Mas “*outsider*” é o campo que Pacheco escolhe e considera necessário para operar. Segundo Szirtes, a obra da artista tece críticas à distante política brasileira, mas também como crítica de nosso próprio tempo e, se não em termos específicos, “talvez na apresentação que ela faz das ambiguidades do poder nu e cru, da liderança e das multidões, da transformação” (SZIRTES, 2004, p. 57). Sobre o paradigma colonialista entre Brasil e Europa, o autor comenta que “A arte de Ana Maria Pacheco, quer dizer, assim como sua trajetória como um todo, assim como seus pontos altos oferecem uma nova noção de centro e periferia” (SZIRTES, 2004, p.170). Sendo assim, o projeto artístico de Pacheco acusa influência de sua formação no período modernista no Brasil e isso contribui e reflete em sua geopoética vivida para compor sua montagem nas obras. A seguir, pontua-se sobre um elemento diluído e pertinente desta cultura, o barroco.

2.2 O barroco da cultura brasileira de herança ibérica

Apresentam-se a seguir algumas considerações sobre o barroco ibérico no país como elemento constituinte da cultura e que participa da montagem em Pacheco. Para pontuar algumas elaborações sobre o barroco ibérico brasileiro, não se poderia deixar de avivar a colocação anterior no início deste capítulo, do autor José Lobo (2002), sobre o entendimento da direção “interior” de Pacheco, por meio dos estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, como centro geodésico de eixo da cultura mediterrânea e barroca que participa da obra da artista nas gravuras, pinturas e esculturas. A artista tem um chamamento em sua obra da alma barroca brasileira. Para atestar isso, ela mesma relata isto com clareza: “Eu venho de um país colonial, uma mistura de culturas que forma uma sopa muito espessa. Eu não carrego a bagagem de alguém que nasceu na Europa” (HILLS, 2004, p. 25, tradução nossa).

Conforme se discutiu no capítulo anterior, estão presentes na série de pinturas *In Illo Tempore* a geopoética das vivências da ambiência cultural da região do Brasil Central, que Pacheco experienciou. Esse manancial cultural da experiência vivida na região do tempo de infância, crescimento e percurso de vida, está amalgamado às percepções, informações e também experiências vividas por meio de suas pesquisas artísticas. Um desses componentes

que faz parte de sua geopoética e agrega potência visual presente em sua obra é o barroco colonial de lastro cultural ibérico.

A obra de Pacheco não é considerada por ela, nem por sua crítica, como sendo barroca. Não obstante, é apontada por ela e pela crítica a influência barroca em seu trabalho. O barroco se localiza entre os elementos da cultura híbrida brasileira, e o trabalho da artista possui familiaridade com o universo do barroco, desde a estética até às crenças e o desejo residual dos mistérios, milagres e rituais. Este trabalho caminha sobre o fio da montagem a partir de sobrevivências de elementos que reverberam e emergem no trabalho visual da pintora, cuja obra, em sua totalidade, é intensamente dramática. E no palimpsesto⁵⁹ da constituição desta dramticidade, premente e emergente em seu labor visual, a artista sedimenta notas barrocas e de rememoração da tradição ibérica a partir do barroco colonial que foi transformado e reinventado no Brasil.

Pacheco lida com influências de uma imaginação semicolonial e barroca, segundo Szirtes (2004), e a sua nomeação para artista associada da *National Gallery*, em Londres, foi surpreendente, considerando-se que sua obra não tinha nada a ver com o panorama britânico da *Brit art*, pois sua arte é humanitária, madura e com estranhezas e obliquidades, e, além do mais, ela era: “uma artista de origem sul-americana a se envolver com o núcleo duro da arte europeia ocidental” (2004, p. 39). Sobre este contexto, a artista fala: “Porque existia o fato que eu, estrangeira, em um país na Europa. Eles não têm essa ligação com estrangeiros, como nós temos, dada a colonização aqui. Então, eu não precisei provar mais nada, porque eu já tinha entendido a minha posição com relação a esse aspecto dessa história que a gente carrega.”⁶⁰ Dialoga também com o quadro de referências tanto antigas quanto brasileiras do mundo contemporâneo em sua obra, elementos de temporalidades diversas de sua montagem e intrincação de elementos anacrônicos da cultura, conforme ela declara: “Mas a minha preocupação também é de fazer referência às culturas da antiguidade, porque na verdade a gente é produto de tudo, de toda essa sopa bem grossa. Sobretudo porque, pense bem, nós brasileiros, as referências nossas são enormes porque com o africano veio uma quantidade enorme de referencias, o português e outras do indígena. Nós temos um quadro referencial enorme no mundo contemporâneo, você tem que lidar com isso, não adianta, você não pode viver isolado”⁶¹. As particularidades miscigenadas da cultura brasileira seriam, então,

⁵⁹ Palimpsesto é um tipo de pergaminho em que se pode escrever, raspar e escrever novamente. No entanto, quando o pergaminho está colocado contra a luz, é possível ter a visão das camadas anteriores, revelando os outros escritos.

⁶⁰ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

⁶¹ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

condição em Pacheco. E as proposições da artista não cabem em esquemas, mas no entendimento de uma obra feita no contemporâneo e com espessura fluida.

Para seguir com as instigações barrocas sobre o mundo das imagens criadas e das sombras e escuridão em sua arte, Pacheco diz que a escuridão faz parte de seu processo de consciência, sendo porta de acesso ao mundo das imagens artísticas. Sobre este mundo escuro no qual habitam as criaturas misteriosas de suas obras, ela afirma: “uma vez que você sabe que o fogo queima, você não vai esquecer. Mas ao saber isso com consciência, o perigo é isso: bloquear a sua descida naquele mundo misterioso, que é o mundo do vamos dizer, inconsciente. Mas é naquele mundo que essas imagens moram.”⁶² Para a artista, as figuras misteriosas nas imagens não têm ligação com o mundo ético do bem e do mal, mas a descida tem que ser feita, assim como a volta, pois não se pode morar nestas regiões: “Tem um dizer que é maravilhoso, do Virgílio, na *Eneida*. Quando o Eneias, o protagonista do poema épico vai descer aos infernos. Porque é de tradição clássica que o herói tem que descer aos infernos. E ele diz para nós, em termos de linguagem psicanalítica: ‘é descida ao inconsciente’. Então, ele está na porta do inferno, e a Sibila fala: ‘Eneias, descida aos infernos é fácil, mas voltar, é trabalho de muito valor’”⁶³.

A descida encontra os escuros e as sombras. Sobre os escuros e as sombras em *In Illo Tempore*, a artista explica um dado importante para a observação desse universo visual: “eu lido com três espaços: o espaço das sombras, que não é o nosso, elas vivem em outro espaço, esse é o nosso, agora aqui embaixo é o mundo subterrâneo”⁶⁴. Ana Maria Pacheco esclareceu em sua entrevista que o motivo do seu interesse na mitologia grega e nas referências dos textos bíblicos se passa pelo seguinte: “porque nós somos produtos de uma cultura judaico-cristã. Não que eu queira lidar com aspectos de conotações metafísicas e teológicas, e vou dizer por que, porque não tenho inclinação nem conhecimento para fazer tal investigação, para mim é mais um mundo de imagens.”⁶⁵ Dessa forma, a partir das falas da artista, é possível conectar a relação de sua obra com traços de visualidades ibéricas e barrocas herdadas na cultura brasileira.

Sobre os aspectos barrocos ritualísticos, a artista discute que estes elementos foram banidos na Inglaterra, local em que reside e produz desde 1973, pelo modelo racional do iluminismo e a imaginação puritana. A artista relata isso da seguinte forma, primeiro se

⁶² Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

⁶³ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

⁶⁴ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

⁶⁵ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

referindo ao Brasil e depois à Inglaterra: “nosso comportamento é muito ligado pela nossa história e ao mundo barroco, porque foi iniciado todo processo de colonização no auge da contrarreforma então toda essa ideia, eu exploro. [...] lá é muito problemático, porque eles têm horror de fazer uso disso em artes visuais porque é o problema da história deles, do processo do puritanismo. Porque por razões históricas, na Inglaterra houve uma destruição muito grande como nós sabemos, pelas várias revoluções que eles tiveram, mas uma em particular, que era de cunho religioso, de destruir as imagens, por causa do puritanismo. De se desligar do mundo papista, que eles chamam do vaticano catolicismo”⁶⁶.

E a artista continua sua fala sobre a cultura do país em que reside em relação à sua arte: “o protestantismo na Inglaterra, como nós sabemos, não é como Lutero na Alemanha, que foi o processo político exclusivamente para desligar do poder da igreja [...] o que é curioso na Inglaterra é que eles destruíram os monumentos, mas preservaram as instituições medievais [...] De maneira que por esse motivo, um trabalho com este caráter que tem o meu, é difícil em vários locais, em várias linhas de pensamento, de se aceitar. Por esse motivo, porque eles têm horror de qualquer coisa que seja ligada a esse mundo que foi destruído, é lógico que a boa maioria não tem nem consciência disso, porque já é parte do inconsciente coletivo do todo”⁶⁷. Diferente desta reflexão da pintora sobre a limpeza e assepsia das imagens na cultura britânica, as igrejas barrocas no Brasil são justamente reconciliação e síntese, como informa o autor abaixo:

As igrejas do período do barroco do século XVIII têm a teatralidade de suas contrapartes europeias, mas uma linguagem de sotaque regional distinto. Os artistas não foram estabelecidos, os nomes apareciam ocasionalmente em documentos oficiais, mas a maior parte era de artesãos recém-libertos da escravidão, que tiveram a sorte de sobreviver [...] Sua arte preservava a memória de imagens e técnicas africanas, mas a sua iconografia era europeia (SZIRTES, 2004, p. 43).

Para o autor, o barroco brasileiro tinha adotado técnicas artísticas africanas, tais como a policromia, cordas e cabelos de verdade, a fim de imitar a vida real. Assim também como os “santos de roca” de procissão. O barroco, mais do que arte decorativa religiosa, é uma maneira de compreender a condição humana do sofrimento e interioridade. Pelo convite do barroco brasileiro enquanto arte dinâmica, borra-se a fronteira, porque ele é mais perturbador. Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho, era filho de arquiteto português e mãe africana e em sua arte sintetizou elementos dos estilos africanos e barroco, dentre outros, mas principalmente do barroco. O poder dramático de Aleijadinho e o barroco têm relação

⁶⁶ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

⁶⁷ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

com a teatralidade de Ana Maria Pacheco, conforme ela fala: “de todas as conquistas de descobertas da América, o barroco brasileiro é muito mais rico porque ele é mais complexo, porque tem outras referências que o barroco europeu não tem [...] O vermelho é importante também mencionar, que foi o vermelho que eu vi muitas vezes lá das obras do Aleijadinho. As paredes são vermelhas, eu usei aquele vermelho”⁶⁸.

As paredes vermelhas às quais a pintora se refere são as paredes do conjunto de esculturas *Noite Escura da Alma* (1999) (figura 24). Assim como a artista cita o uso do vermelho neste grupo de esculturas, também é fato que ela utiliza na série *In Illo Tempore* o vermelho em sua composição, influenciada pelo barroco, o que dá grande subsídio de dramaticidade na série de pinturas. O vermelho intenso da série está nas cortinas, especificamente em V e X (Figura 23), nas exalações de fumaça vermelha em II, VI, VII e IX. Na alfomada/terra da esfinge de VIII, na prede de fundo de IV, nas peças de roupas vermelhas que sempre aparecem em todas as pinturas, seja em forma de vestido vermelho ou de luvas vermelhas.



Figura 23 - *In Illo Tempore X*, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: SILVA, 2002, p. 58.

⁶⁸ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.



Figura 24 – Noite Escura da Alma, 1999, escultura madeira policromada. Foto John Hedgecoe.

“Obscura loja de brinquedos barrocos” é um termo utilizado por Szirtes (2004, p. 175) para se referir à obra de Ana Maria Pacheco. Aqui deste lado do oceano, o teatral a partir do barroco se mostrou por trás de piedosas e patéticas faces de santos em cima de andores, de procissões, bochechas de anjos de pele morena, em retorcidos corpos nos adros das igrejas, nos objetos de ex-votos, tudo isso amalgamado a manifestações, tais como as religiões de matrizes africanas e as danças iorubás trazidas pelos povos africanos, além do teatro de rua das festas. A partir de toda essa imbricação, pode-se abrir uma janela para a observação e análise das imagens vivas de Pacheco em suas características de montagem e teatralidade, além de potencial sinestésico para recepção do espectador.

Barroco é uma arte de religiosidade ritual católica na qual sobressaem trevas e sombras. Supõe-se que o sentido precário da alma e da condição humana é capturado entre as forças da luz e escuridão, sendo que o demoníaco e o sagrado podem ficar emergentes neste trabalho. Frequentemente transportado com claro e escuro juntamente com a potência do *phatos* (patético) da imagem barroca, humanos lutam contra forças terríveis que supostamente os puxam para um submundo escuro e de aniquilação. Muitos dos elementos e temas dos trabalhos de Pacheco, bem como a aura geral de suas pinturas, gravuras e esculturas parecem

formados pela estrutura e sensação deste mundo de sombras, cor e visceralidade do barroco ibérico brasileiro, conforme comenta Schelling:

Na forma de suas mãos, no realismo naturalista da sua escultura de qualidade arredondada, o esculpido de suas figuras recordando ambos os entalhes populares de madeira e o Barroco no sentido intenso extraordinário do sagrado e do terrível, além dos aspectos sublimes do “realismo” dos olhos e da boca, equipados com dentes reais, borram a distinção entre representação em uma visada de maneira alucinatória (SCHELLING, 2004, p. 81, tradução nossa).

Como se verifica, o autor descreve as esculturas barrocas, comentando sobre a virtuosa eclosão das impressões assaltam as imagens. O mesmo ocorre nas pinturas de *In Illo Tempore*: uma escuridão profunda e ambígua que rodeia as figuras. A aparente clareza do trabalho é ameaçada pela escuridão literal e metafórica. Esses elementos na montagem de Pacheco podem se percebidos por meio das nuances e cromatismos barrocos e ibéricos reinventados, os quais a artista verte em sua obra. Pode-se dizer que o barroco no Brasil, além de ser uma herança ibérica, é principalmente um estilo que se constituiu a partir da participação e criação de artistas descendentes de povos negros e de povos indígenas nativos e cativos residentes na Colônia. É essa uma característica do barroco colonial, do qual participa a infiltração e a força visual brasileira de notas transformadoras na cultura ibérica herdada. É a partir da montagem que a teatralidade referente a esse estilo adquire relevância visual na obra de Ana Maria Pacheco.

Desse modo, além do barroco ibérico com técnica, estética, fórmula patética e sinestesia de comunicação com o espectador, a dimensão mítico-poético da cultura brasileira, segundo Sevcenko (2004), tem reverberação no vocabulário cultural ibero-brasileiro como a palavra “alumbramento”, como o historiador explica a seguir:

Palavra de origem hispânica, datada dos fins do período medieval e especificamente referida à heresia dos “iluminados”, os fiéis que acreditavam na visitação e encarnação direta do espírito santo como a mais alta, de fato a única experiência religiosa, em detrimento da mediação da Igreja e do clero. Brutalmente perseguidos e caçados ao sul da Europa, procuraram fugir para ilhas distantes das cruzadas papais e garras da Inquisição, espalhando-se pelos confins das novas terras descobertas pelos navegantes, cinde a se concentrar, sobretudo no Brasil, território recoberto de uma densa aura mística desde as origens da colonização (SEVCENKO, 2004 p. 28).

Para o autor, a experiência de presentificação, de contato direto com as energias luminosas, restituindo a solidariedade na coesão, manifesta-se sobretudo nas festas, danças, rezas, cantigas, nas narrativas orais e romarias no Brasil. Segundo o autor, é uma comunhão fundada na arte e no ritual. Sevcenko, ao falar da latência mítico-poética, afirma que: “a arte e a performance assumiram um papel central e revitalizante no contexto brasileiro” (2004, p.

28). Na arte de Ana Maria Pacheco esta fluência estaria configurada em seu espaço pictórico de narrativa visual dramatizante, em sua mediação eloquente entre luz e trevas, formando um processo destacado e alheio ao cotidiano e ao tempo cronológico, mas esse procedimento é para reproduzir, no interior de suas imagens, tanto figuras como situações reais, permeadas pelo caudal das fontes e impulsos ancestrais.

Esse contexto cultural e ritual produz na obra de Ana Maria Pacheco uma dramaticidade com conteúdos estéticos de conflito e embate, de substâncias criativas que se aproximam do teatro, sendo este aspecto de teatralidade trespassado pela potência da dinâmica estética dos rituais. As criações a partir dessa dinâmica ritualística estética, por um lado, habitam projeções de encanto e, por outro, deslocamentos e estranhezas.

Os rituais da cultura brasileira de conteúdo ibero-barroco, presenciados por Ana Maria Pacheco e tal como referidos acima por Sevcenko, estão intrincados nas imagens da série *In Illo Tempore* com seus potenciais de liminaridade, a partir do entendimento de Schechner (2012). São elementos teatrais de rituais, festas, simbologias e mitologias que respaldam o conjunto da obra de Pacheco em suas dimensões dramáticas. São atividades liminares que marcam lugares em que a estrutura convencional é mais flutuante e, por serem atividades lúdicas, são mais abertas ao acaso, tanto na elaboração, quanto na percepção e recepção.

No contexto histórico e artístico, o barroco surgiu no início do século XVII na Itália e chegou ao continente americano trazido pelos colonizadores ibéricos (portugueses e espanhóis). A arte barroca surgiu em meio à crise espiritual que a Europa enfrentava em razão da Reforma Protestante e que cindiu a unidade religiosa do continente, provocando um rearranjo de caráter político internacional, sendo que neste processo a Igreja Católica perdeu força e espaço. Dessa maneira, constituiu um estilo de reação contra o classicismo do Renascimento, estilo cujas bases giravam em torno da simetria, proporcionalidade, economia, racionalidade e equilíbrio formal. O barroco passa a se configurar então, como uma reação contra o espírito renascentista, impregnado de clareza e ordem.

A estética barroca passa então a trilhar pela assimetria e o excesso, buscando a irregularidade ao buscar a liberação espacial e mental das convenções da geometria elementar. Empenha-se em exprimir em seu estilo e expressão, por meio do claro e escuro, e intenta pelo absurdo assim como pelo efeito ilusionista. Tudo isso feito com exagero e irregularidade nas formas, alimentando também o contraditório por meio do dramatismo com movimento, rastreando a abundância de linhas curvas e contrastes. Como se não bastasse, o barroco age com uma composição assimétrica retorcida, além de desequilíbrio em espiral. O

próprio termo “barroco”, que dá nome ao estilo, designa uma pérola de formato bizarro e irregular.

Para além do estilo e da estética, esses traços barrocos constituíram uma forma de vida e deram entonação e coloração à cultura do período. Uma cultura que enfatizava a dramaticidade e a dissolução dos limites e que passou a ser um veículo vigoroso e importante para a Igreja Católica, posto que lhe permitia expressar, a partir do aspecto visual, seus ideais de suntuosidade, ostentação e pompa. Pode-se observar como as construções dos grandes palácios, teatros e igrejas buscavam criar um impacto espetacular com comoção e efeito exuberante de enleio e captura, prendendo o observador em sua atmosfera catártica, apoteótica, envolvente e apaixonada. Nas artes do seu contexto cultural, este estilo integra as estruturas arquitetônicas juntamente com o conjunto da pintura, escultura, artes decorativas e performáticas da música, dança e teatro.

O barroco é um palco em que o discernimento emocional emerge ao lado do racional com o propósito de impressionar os sentidos de entendimento do observador. Para isso, traz em suas características a busca do teatral, do fantástico e do fabuloso na cenografia, além do jogo e embate de luz e sombras. Entre as cores elementares e fortes do barroco estão o vermelho, o azul, o dourado e o branco. O barroco é uma arte da sedução e dos sentidos que utiliza a imagem plástica e a metáfora. Este estilo lida com a percepção sensorial imaginativa, afetiva e ativa. É um palco de sensações.

Essa estética teve grande aceitação na península ibérica, em especial em Portugal, cuja cultura, além de essencialmente católica, estava impregnada de misticismo herdado dos árabes e judeus, favorecendo uma religiosidade caracterizada pela intensidade emocional. E de Portugal o movimento passou à sua colônia na América, o Brasil, onde o contexto cultural dos povos indígenas e povos africanos forneceu um tecido para a composição deste palimpsesto que é a cultura brasileira, a partir do barroco, como se discutirá a seguir.

2.2.1 O barroco ibérico no Brasil, amálgama de estilos e culturas

O período entendido como Brasil Colonial ou Brasil Colônia ocorreu entre os séculos XVI e XIX, período em que o território brasileiro era colônia do império de Portugal. Durante a maior parte desse período, o barroco foi o estilo artístico dominante, o qual foi introduzido no Brasil a partir do século XVII, portanto, cem anos após seu surgimento na Europa. Foram os missionários católicos, especialmente jesuítas, os encarregados de catequizar e aculturar os povos indígenas no contexto da colonização portuguesa atuante no país. O estilo era transmissor da cultura europeia e das leis católicas entre os povos nativos e

cativos indígenas e negros. Intrinsecamente ligado à religião católica, o estilo teve entre seus propósitos o de ser projeto de combate aos protestantes, que condenavam o luxo nas igrejas e o culto às imagens. Holanda comenta sobre as contradições que geraram as singularidades e as diferenças que o processo colonizador engendrou na cultura brasileira:

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra (HOLANDA, 1995, p. 31).

O autor fala sobre as formas de convívio, instituições e ideias de que a cultura é herdeira. Em relação à península ibérica, resalta as características bem peculiares em sua história e formação espiritual, defendendo a ideia de que ela seria um tipo de sociedade que teria se desenvolvido, em alguns sentidos, de maneira diferenciada:

É significativa, em primeiro lugar, a circunstância de termos recebido a herança através de uma nação ibérica. A Espanha e Portugal são [...] territórios-ponte pelos quais a Europa se comunica com os outros mundos. Assim, eles constituem uma zona fronteira, de transição, menos carregada, em alguns casos, desse europeísmo (HOLANDA, 1995, p. 31).

A análise acima reitera a ideia de que as influências ibéricas na cultura brasileira contribuem ainda mais para o múltiplo e matizado agregado da cultura em seu sortimento. Oriundos de diversos países, os religiosos ativos no Brasil, muitos deles literatos, arquitetos, pintores e escultores, contribuíram para esta complexidade, trazendo sua variada formação. Além do contato com o Oriente, através das companhias de comércio marítimo, que também deixou traços evidentes de sua contribuição para a compilação cultural variada. Os artistas do Brasil, que eram chamados de artesãos, buscavam reproduções em obras europeias antigas, que se lhes apresentavam e eram usadas como modelo formal e adaptadas nas criações. É do resultado de todos esses entrecruzamentos que nasceu o eclético barroco colonial brasileiro, sobre o qual continua a esclarecer o autor:

No caso brasileiro, a verdade, por menos sedutora que possa parecer a alguns dos nossos patriotas, é que ainda associa à península ibérica, a Portugal especialmente, uma tradição longa e viva, bastante viva para nutrir, até hoje, alma comum, a despeito de tudo quanto nos separa. Podemos dizer que de lá nos veio a forma atual da nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a essa forma (HOLANDA, 1995, p. 40).

Conforme acredita o autor, a cultura brasileira concatena elementos ibéricos em sua constituição, dentre os quais se pode citar o barroco para fomentar e confirmar a fé e as

tradições dos conquistadores cristãos, que haviam chegado para dominar e explorar o enorme território, impondo-lhe sua cultura. Com o passar do tempo, as pessoas dominadas de origem negra e indígena, que trabalhavam como artesãos, começaram a conferir ao barroco importado da Europa feições do território da colônia. Pode-se pensar, mesmo, que essa aclimação constitua testemunho da formação imbricada dessa cultura, de modo a plasmar um estilo que foi, em solo brasileiro, movido pela inspiração religiosa, ao mesmo tempo em que deu ênfase à sensorialidade cativada pela riqueza dos materiais, formas e exuberância decorativa, conforme se esclarece abaixo:

O estilo barroco chega ao Brasil pelas mãos dos colonizadores, sobretudo portugueses, leigos e religiosos. Seu desenvolvimento pleno se dá no século XVIII, cem anos após o surgimento do Barroco na Europa, estendendo-se até as duas primeiras décadas do século XIX. Como estilo, constitui um amálgama de diversas tendências barrocas, tanto portuguesas quanto francesas, italianas e espanholas. Tal mistura é acentuada nas oficinas laicas, multiplicadas no decorrer do século, em que mestres portugueses se unem aos filhos de europeus nascidos no Brasil e seus descendentes caboclos e mulatos para realizar algumas das mais belas obras do barroco brasileiro. Pode-se dizer que o amálgama de elementos populares e eruditos produzido nas confrarias artesanais ajuda a rejuvenescer entre nós diversos estilos.⁶⁹

Essa mescla de elementos faz do barroco brasileiro um estilo singular porque miscigena diferentes pessoas, fontes e culturas. Se a Igreja tinha papel como mecenas na arte colonial, por meio das diversas ordens religiosas que trouxeram o estilo, tais como os beneditinos, carmelitas, franciscanos e jesuítas, é, porém, quando as confrarias como associações leigas (irmandades e ordens terceiras) tomam a frente na produção artística que o barroco frutifica em escolas regionais, sobretudo no Nordeste e no Sudeste do país⁷⁰. Também é significativo na arte dos Sete Povos das Missões na região da Bacia do Prata, cujas ruínas mais consistentes são as da missão de São Miguel, no Estado do Rio Grande do Sul.

Para alguns autores, como Zuenir Ventura (2010), a herança barroca permanece viva no atual cotidiano do brasileiro, expressa em uma variedade de formas artísticas e sociais, definindo uma maneira de ser que se confunde com a própria noção de brasilidade:

Foi quando a Espanha, depois de se apossar da Coroa vizinha, criou a União Ibérica e incorporou a seu imenso império colonial Portugal e, por extensão, o Brasil, que estava engatinhando. O chamado Século de Ouro, que vai de fins do século XVI a

⁶⁹ Enciclopédia Itaú Cultural. Verbete: barroco brasileiro. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo63/barroco-brasileiro>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

⁷⁰ Em Goiás, o barroco tem uma de suas referências na obra do escultor goiano José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874), fonte de influência no trabalho de Pacheco. O artista possuía grande fascínio pela escultura sacra e produziu mais de 200 peças em estilo barroco, que esculpiu principalmente em madeira, com detalhes e filetes dourados. Boa parte do que criou pode ser visto na Cidade de Goiás, antiga capital do Estado, no Museu de Arte Sacra da Boa Morte.

fins do seguinte, é um dos momentos dourados e mais radiantes do barroco, um estilo artístico que é também uma expressão de vida, uma visão de mundo, uma maneira de sentir, de ver, de se vestir e até de ser [...] O barroco não foi. Ele ainda é, continua presente em quase todas as manifestações da cultura brasileira, da arquitetura à pintura, da comida à moda, passando pelo futebol.⁷¹

Para o autor, a cultura do Brasil não só nasceu barroca, como o barroco é “a alma do Brasil”. Essa alma barroca seria um modo de ser emaranhado no cotidiano dos brasileiros. Uma dramaticidade barroca estaria presente desde as estéticas do cotidiano dos objetos e gambiarras de soluções inventivas para as necessidades e soluções das vicissitudes e contratempos, plasmando um barroco que teria atravessado o tempo com todas as modificações e ocorrências e sobrevivido na cultura brasileira de maneira maleável, atualizada, contemporânea e viva.

O barroco é nuance que expõe a representação de emoções intensas e elementares, além de desenvolver o narrativo do discurso visual, prevendo a obtenção de um efeito afetivo, como argumenta Araújo:

Além da beleza das formas e da riqueza dos materiais, durante o Barroco, o Catolicismo se valeu enfaticamente do aspecto emocional do culto. O amor, a devoção e a compaixão eram visualmente estimulados pela representação dos momentos mais dramáticos da história sagrada, e assim abundam os Cristos açoitados, as Virgens com o coração trespassado de facas, os crucifixos sanguinolentos e as patéticas imagens de roca, verdadeiros marionetes articulados, com cabelos, dentes e roupas reais, que se levavam em procissões solenes e feéricas onde não faltavam as lágrimas e as mortificações físicas e os pecados eram confessados em alta voz. As festividades religiosas constituíam, na verdade, mais do que uma forma de expressão piedosa, eram também os mais importantes momentos de socialização coletiva na vida colonial, frequentemente se estendendo para dentro do ambiente privado (ARAÚJO, 1998, p. 16).

Os elementos teatrais dramáticos relatados pelo autor se deixam verificar na série *In Illo Tempore* por meio mais sutil, mas visivelmente direto, como se podem entrever os efeitos de luz e sombra e também o trabalho com as cores, adquirindo o, vermelho, sempre destaque. A atenção da artista para a vestimenta das personagens da série, apesar de não ser barroca, mas de tempos diferentes juntos, faz com que o figurino transmita uma textura de composição e arranjo que poderia ser relacionado ao barroco em seu carregamento para a sedução. E, neste caso, a sedução objetiva sair da imagem à procura do olhar do espectador. Este é um cruzamento entre a série e o barroco na montagem que a artista realiza, em

⁷¹ VENTURA, Zuenir. *O barroco é estilo ou será a alma do Brasil?* In: Revista Época, 13/12/2010. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI156437-15518,00.html>>. Acesso em: 08 de Nov. 2015.

elementos patéticos, de sedução e sinestesia, que se amalgamam flutuantes na série de pinturas.

Outra obra de Pacheco que pode ser observada de maneira muito particular pelo prisma da montagem barroca é *Memória Roubada* (2001) (figuras 25 e 26). Nesta obra, tendo em mente o que o autor acima citado fala sobre sanguinolentos corações, nota-se que o próprio coração está no chão, atravessado por adagas à maneira de Nossa Senhora das Sete Chagas⁷² e é o centro dos olhares das cabeças que estão nas prateleiras do móvel de madeira que, por sua vez, remete à feição de um oratório do interior das casas na época colonial. Neste ambiente privado, a artista desenvolve sua teatralidade e seu drama. As cabeças que miram o coração perfurado estão com expressões patéticas de sentimento e seus movimentos são afetados pelo horror da tragédia.

Tendo em mente esta obra de teor histórico e crítico, qual seja *Memória Roubada*, Brighton comenta o poema de José Lobo: “Chumbo nos ouvidos, mãos arrancadas, olhos vazados, sexos castrados” que está escrito de vermelho nas portas do oratório como o horror sentido pelas cabeças diante da atrocidade. Para esse autor: “As palavras não falam apenas da brutalidade da conquista, mas do ataque à memória, à história, à consciência que precedeu e se lembrou da invasão; uma cultura surda, aleijados, cegos, castrados e ainda o assunto brutalizado do imperialismo moderno” (BRIGHTON, 2004, p. 97).

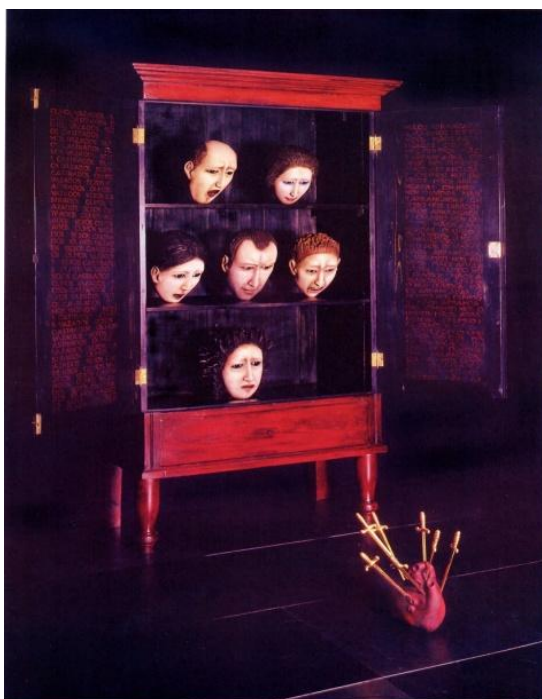


Figura 25 – *Memória Roubada*, 2001, madeira policromada.

⁷² Na iconografia de Nossa Senhora das Sete Chagas ou Nossa Senhora das Dores surge representada sendo ferida por sete espadas no coração, por ocasião da morte na cruz do filho Cristo. É representada com uma expressão dolorida diante da cruz, ao contemplar o filho morto.



Figura 26- Memória Roubada (detalhe), 2001, madeira policromada.

Assim também ocorre no conjunto escultórico *Noite Escura da Alma*⁷³ (1999) (figura 27), de Pacheco, em que o martírio de São Sebastião é cuidadosamente montado de maneira cenográfica e engenhosa. Os componentes que Araújo (1998) relata sobre o aspecto emocional estão presentes com esmero e cuidado. Começa pelo dramático São Sebastião açoitado e trespassado de flechas. Na sala escura com paredes vermelhas, a luz banha de modo estudado as esculturas. O espectador transita nesta sala de exposição pelo espaço labiríntico banhado pela iluminação de luz e sombras que vasa nas paredes vermelhas propositalmente pintadas com essa cor trágica, que chama relações com a dor, o sangue, a paixão, a morte e a vida. Nada mais barroco e tenso em seu fio esticado de drama. Entrar na exposição é entrar em um mundo teatral de encenação e teatralidade barroca.

No grupo de esculturas, o grupo de preto circula o São Sebastião emcapuzado e ostenta rostos de inquisidores. A inquisição no Brasil, durante o período colonial, esteve presente com o objetivo de proibir as práticas de feitiçarias e superstições:

⁷³ Esta exposição foi visitada durante o processo de recolhimento de dados para esta pesquisa e, para mais informações, vide artigo da pesquisadora em parceria com a orientadora sobre este grupo escultórico, intitulado “The dark night of the soul: performatividades flutuantes nas teatralidades transmodernas de Ana Maria Pacheco”. Karpa – Revista de Teatralidades e Cultura Visual. Disponível em: <<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa5.1/Site%20Folder/heloisa1.html>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

⁷³ MORAES, Aline de Prado. *Inquisição no Brasil: casos das heresias da Colônia*. Disponível em: <<http://www.pr.anpuh.org/resources/anpuhpr/anaais/ixencontro/comunicacaocoordenada/Inquisicao%20no%20brasil%20casos%20de%20heresia%20na%20colonia/AlinePM.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2015.

A primeira visitação no Brasil foi feita entre 1591 e 1595, percorrendo Bahia, Pernambuco, Itamaracá e Paraíba. Além da preocupação constante com os cristãos-novos, ela também tinha preocupações relativas ao protestantismo e aos comportamentos morais e sexuais não pertinentes aos dogmas católicos⁷⁴.

A inquisição pode ser pensada como elemento participante do período barroco colonial e estilhaço de herança presente no amalgamado da cultura brasileira. Assim como nas obras escultóricas de Pacheco, mostradas acima, nas pinturas de *In Illo Tempore* ressoa o vetor inquisitorial por meio do grupo de mascarados que observa e julga a personagem feminina principal, mesmo que seja por meio de bazófia e conjuração. Os olhos de conspiração e zombaria atravessam as cenas em seu teor de inquisição, ainda que travestidos em jogos e brincadeiras infantis, o que torna a cena perturbadora.



Figura 27 - Noite escura da alma (1999), escultura em madeira policromada. Fonte: Paratt Contemporary Art⁷⁵

⁷⁴ MORAES, Aline de Prado. *Inquisição no Brasil: Casos das Heresias da Colônia*. Disponível em: <<http://www.pr.anpuh.org/resources/anpuhpr/anaais/ixencontro/comunicacaocoordenada/Inquisicao%20no%20brasil%20casos%20de%20heresia%20na%20colonia/AlinePM.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2015.

⁷⁵ Paratt Contemporary Art. Disponível em: <<http://www.parattcontemporaryart.co.uk/dark-night-of-the-soul-full/>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

2.2.2 O conjunto de esculturas de Congonhas

O estilo barroco no Brasil, livre, dinâmico, de influência indígena e africana, em toda sua dramaticidade, pode ser visto frequentemente como forma estética em sintonia com a concepção ibero-americana de experiência do mundo. São pontos altos do considerado barroco ibérico as esculturas de Aleijadinho, sendo de particular relevância, para Pacheco, a tradição dessas esculturas, que têm suas origens nas esculturas de madeira da igreja com influências ibéricas, importadas na época da conquista do Brasil, sendo que a elas se juntou as culturas e as estéticas indígena e africana.

As obras de Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho (1730-1814), são abordadas aqui para dialogar com os elementos teatrais verificáveis na obra de Pacheco. Aleijadinho tem seu estilo relacionado ao barroco como expoente marcante na arte que carrega e modifica os traços da tradição ibérica com notas transformadoras a partir do trabalho de seus artífices, e, em sua obra, mantém uma linguagem artesanal em seu processo de se apropriar dos modelos hegemônicos, ultrapassando esses modelos e conformando uma obra instigante e inventiva. Assim como o barroco brasileiro aborda o mundo de forma teatral, Ana Maria Pacheco dialoga com esses resquícios de laços ibéricos em sua obra.

A cultura mediterrânea do Brasil está marcada pelo barroco tardio, fruto do ofício e da imaginação de seus criadores, na maioria, descendentes das pessoas africanas e indígenas. Um dos expoentes é Antônio Francisco de Lisboa, o Aleijadinho, que foi escultor, entalhador e arquiteto. Seu conjunto estatutário inclui os *Passos da Paixão* (1799) e os *Profetas do Antigo Testamento* (1805) do adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas, Minas Gerais. O artista era filho de um mestre de obras e arquiteto português, Manuel Francico Lisboa, e sua escrava Isabel. É relatado que o conhecimento de Francisco Lisboa tenha adquirido pelo contato com seu pai, o qual ele assistia durante os trabalhos que realizava. A partir de 1777 começaram a surgir sinais de uma grave doença degenerativa que, com o passar dos anos, deformou-lhe o corpo e prejudicou seu trabalho, causando-lhe grandes sofrimentos, tais como dores e deformações corporais lhe valeram o apelido de “Aleijadinho”. A teatralidade no barroco brasileiro a partir dos traços ibéricos, pode ser apreciada na obra de Antônio Francisco Lisboa que:

O espírito do Barroco era o da universalidade católica e imperial e, nesse aspecto, o Aleijadinho foi um verdadeiro mestre desse estilo. Ele captou instintivamente as noções básicas do Barroco em termos de movimento, ausência de limites e espírito teatral, bem como a ideia de que todas as artes, arquitetura, escultura, talha, douramento, pintura e até mesmo espetáculos efêmeros deveriam ser usados como elementos que contribuíssem harmoniosamente para um grandioso efeito ilusório (BURY, 2006, p. 46).

O legado de Aleijadinho em Congonhas é notável não somente como o trabalho de um artista criativo, como também colaborador para uma estética brasileira, entendida como uma cultura que introduz notas inventivas peculiares e singulares em uma tradição importada de além-mar. O Santuário de Bom Jesus de Matosinhos é um conjunto arquitetônico e paisagístico formado por uma igreja, um adro e seis capelas anexas, localizado no município brasileiro de Congonhas do Campo, estado de Minas Gerais. O conjunto foi construído entre 1757 e 1875, e a igreja é um exemplar da arquitetura colonial brasileira, com rica decoração interna de talhes e pinturas. O adro do santuário está ornado com as doze estátuas, em pedra-sabão, dos profetas do Antigo Testamento, e nas seis capelas estão os sete grupos escultóricos de madeira policromada representando os Passos da Paixão de Cristo. São estátuas criadas por Aleijadinho em parceria com o artista Manoel da Costa Athaíde (1762-1830) e seus assistentes. O local é também centro de devoções de pessoas de todo o país, recebendo milhares de peregrinos todos os anos e recolhendo grande coleção de ex-votos⁷⁶ que o santuário preserva na Sala dos Milagres.

O conjunto escultórico dos Passos da Paixão é uma implantação cenográfica que segue o modelo do *Sacro Monte*⁷⁷, uma tipologia da *Via Sacra*, que remonta à tradição séculos antes de ser reencenada em Congonhas. Constitui-se de um conjunto de cenas da Paixão de Cristo, destinadas a invocar piedade e compaixão, reconstruindo resumidamente o percurso de Jesus desde a última ceia até a crucificação. Aleijadinho trabalhou na elaboração das 66 estátuas que compõem o conjunto, divididas em seis capelas, que apresentam os sete dos passos da paixão. As cenas do conjunto escultórico dos Passos da Paixão do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, é descrito resumidamente a partir do trabalho de Márcia Toscan (2013): Capela 1 - A Última Ceia: Jesus senta-se com seus discípulos em torno de uma mesa redonda. Capela 2 - Agonia no Horto das Oliveiras: Jesus, no centro da cena, de joelhos, prevê os seus futuros sofrimentos, agoniza e dialoga com um anjo que ao mesmo tempo o consola e lhe oferece o cálice das amarguras. Capela 3 - Prisão de Jesus: mostra-se

⁷⁶ O ex-voto significa por força de uma promessa ou de um voto; quer dizer “o voto realizado”. É o presente dado pelo fiel ao seu santo de devoção em consagração, renovação ou agradecimento de uma promessa. As expressões votivas são tradicionalmente reconhecidas sob as formas de pinturas ou desenhos, figuras esculpidas em madeira, modeladas em argila ou moldadas em cera, muitas vezes representando partes do corpo que estavam adoecidas e foram curadas. Comumente são representados como placas com inscrições, manuscritos em papel ou como objetos de uso cotidiano, ressignificados no contexto religioso.

⁷⁷ “Sacro monte” é uma tipologia da arte sacra cristã que simula, por meio da composição com estátuas realistas em tamanho natural, os eventos derradeiros da vida de Cristo. São usualmente localizados em locais elevados, recordando o caminho de Jesus até o monte do Gólgota. Diversas capelas ou estações são montadas pelo caminho, onde são reencenados com estátuas os passos da Paixão ou da *Via Crucis*.

uma cena movimentada, com oito personagens. Jesus, ao centro, está entre os soldados que vieram capturá-lo para levarem-no até seu juiz. Capela 4 - Flagelação e Coroação de Espinhos: A capela abriga duas cenas, separadas por uma vara. Na primeira Jesus, de pé, em atitude de total passividade, está atado a uma coluna baixa, rodeado de soldados em posturas dinâmicas que o ridicularizam e torturam com açoites. Seu pescoço está sangrando pelo atrito da corda com que o puxaram. Na outra cena, Jesus está sentado, vestindo um manto vermelho. Capela 5 - Subida do Calvário e Carregamento da Cruz: É uma cena complexa, com onze imagens. Ao centro, Jesus, com expressão de sofrimento, carrega uma grande cruz. Capela 6 - Crucificação: Outras onze imagens reproduzem a cena em que Jesus já está sobre a cruz sendo pregado pelos soldados.

Nas esculturas dos Passos da Paixão (Figuras 28 e 29), os discípulos assumem posições dinâmicas, com intensa gestualidade. Essa teatralidade com base no gestual se conecta a Pacheco, haja vista a semelhança entre seu trabalho com o aspecto espacial de cenografia, incluindo seus desenhos, pinturas e esculturas. Esse aspecto se projeta enquanto grupo e, também, individual e corporalmente como estudo de personagens que representa. Assim como os Passos da Paixão, as estátuas dos doze profetas compõem um conjunto dramático de elementos. Cada um deles segura um pergaminho com uma mensagem que convida à reflexão e à penitência, ou anuncia a vinda do Messias. São eles: 1-Isaías, 2-Jeremias, 3-Baruc, 4-Ezequiel, 5-Daniel, 6-Oséias, 7-Joel, 8-Amós, 9-Abdias, 10-Abacuc, 11-Jonas, 12-Naum.



Figura 28 - Passos da Paixão, A Ceia, Santuário Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG. Foto Jacob Gelwan.



Figura 29 - Passos da Paixão, Subida ao Calvário, Santuário Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG. Foto Jean Yves Donnard

Cada um dos profetas está em uma posição diferente, fazendo gestos que se relacionam. O observador tem a sensação de que as figuras de pedra estão se movendo, gesticulando e dirigindo-se ao público.



Figura 30 - Os Doze Profetas, Santuário Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG. Foto Jean Yves Donnard.

No âmbito da obra de Pacheco, a relação com a arte deste escultor também ocorre pela apreensão de intenção iconográfica no contexto da ação e do movimento que o barroco reverbera. A obra escultórica dos *Profetas de Aleijadinho* (Figura 30), além de aliar doçura e realismo, teria uma intenção estética de movimento e eloquência. Já para Soraia Silva

(2001), a concepção do conjunto de esculturas dos profetas é típica do barroco religioso, o qual imbrica o dramático e o coreográfico. Como recursos expressivos intencionalmente planejados para causarem um efeito com mais dramaticidade, condizente com o espírito barroco que os anima. O conjunto tem sido estudado por alguns autores como um arranjo de características coreográficas executado em uma dança, por meio de suas variadas posturas. Uma dança coerente e habilmente orquestrada, segundo Soraia Silva:

O que o Aleijadinho efetivamente deixou representado nesta obra foi uma dinâmica postural de oposições e correspondências. Cada estátua representa um personagem específico, com sua própria fala gestual. Mas apesar dessa independência no espaço representativo e até mesmo no espaço físico, elas mantêm um diálogo corporal, formando uma unidade integrada na dança profética da anunciação da vida, morte e renascimento (SILVA, 2001, p. 91)

O caráter teatral, orquestrado e patético do conjunto narra com perplexidade dramática e dá margem para interpretações estéticas diversas. A intensidade patética do conjunto de esculturas de Aleijadinho se relaciona com a obra de Ana Maria Pacheco nestes aspectos dramáticos.



Figura 31 - *In Illo Tempore* (detalhe), 199, óleo sobre gesso.

O barroco que se nota na obra de Pacheco inspira uma devoção mística e passional e, em sua concepção teatral, não deixa de lidar com o trágico e o bizarro, presentes no trabalho

da artista. Heresia, irreverência, Madonas⁷⁸ de graça juvenil e menino Jesus brincalhão estão presentes no conjunto de esculturas de *Noite Escura da Alma* (1999). Inspiração de Madona se faz presente na montagem visual de *In Illo Tempore* por meio de sua personagem feminina principal, quando flutua, voa, paira sobre o ar dependurada nas cordas, trapézios ou flutuando em êxtase sobre uma anta (Figura 31). A herança cênica do barroco, como considera Sevcenko (2000), perdura até os dias de hoje em expressões sincréticas de longa e rica tradição que sobrevivem em diversos pontos do país, como as procissões⁷⁹, ladainhas, congadas, ternos de Reis e no carnaval, esta festa associada ao calendário religioso e uma das expressões da cultura contemporânea brasileira que atualiza a cenografia luxuriante e luxuosa do auge do teatro e das festas barrocas de além-mar e do Brasil. Esses subsídios perfazem a montagem visual de Pacheco na série de pinturas *In Illo Tempore*, como será pontuado a seguir.

2.3 A encenação barroca liminar de religiosidades e festas em Goiás

A evocação e potência geopoética de Ana Maria Pacheco, na montagem de sua obra *In illo Tempore*, amalgama nos subsídios da cultura localizados no estado de Goiás, lugar de nascimento e crescimento da artista. A seguir instiga-se sobre as festas e estéticas rituais que Pacheco presenciou em sua infância e crescimento. A geopoética da artista abarca as procissões, ritos religiosos e festas, em suas instâncias liminares que serão pontuadas aqui a procissão do fogaréu da cidade de Goiás (GO), a festa de Trindade (GO) e o palhaço da Folia de Reis (GO). Essas estéticas festivas e ritualísticas apresentam componentes de cultura barroca ibérica presentes em suas constituições. A mentalidade barroca lida com o drama e o excesso. Para ilustrar isso, poderia ser pensado aqui sobre a crença em milagres⁸⁰, ex-votos⁸¹, devoção às relíquias⁸² e rituais que chegaram ao país e se misturaram aos rituais e às superstições⁸³ do povo brasileiro, em especial às de pessoas de origem indígenas e negras.

⁷⁸ Madona é o nome dado à representação artística da Virgem Maria, mãe de Cristo, em pinturas e esculturas da tradicional arte sacra cristã.

⁷⁹ Procissão, de *procedere*, "para ir adiante", "avançar", "caminhar" é um corpo organizado de pessoas caminhando de uma maneira formal ou cerimonial. Muitas vezes acontece sob a forma de um cortejo religioso realizado em marcha solene normalmente pelas ruas de uma cidade, carregando imagens e entoando orações e cânticos.

⁸⁰ Milagre, na concepção da história do teatro antigo, refere-se a uma forma de teatro religioso em que se encenavam histórias atreladas às vidas dos anjos e santos e que foram muito populares na Idade Média. Na concepção geralmente empregada, milagre ou milagre, do latim *miraculum*, do verbo *mirare*, "maravilhar-se", é um acontecimento dito extraordinário que, à luz dos sentidos e conhecimentos até então disponíveis, não possui explicação científica conhecida.

Pacheco vem de Goiás, no centro do território brasileiro, longe do litoral. Sevcenko (2004, p. 48) relata que, na colonização, os portugueses nunca ousaram penetrar na selva espessa do sertão. Eles se mantiveram perto das costas do país, em segurança e próximos dos navios que os ligavam à Europa. Mas o autor diz que o Brasil é caracterizado por sua extensa rede de rios que atravessam todas as regiões do país. Sendo assim, as pessoas indígenas sabiam que, para entrar nas florestas densas, as estradas possíveis eram os rios. Segundo o autor, foram os descendentes dos colonos pobres e das mulheres indígenas das missões jesuíticas que acabaram conquistando o interior brasileiro, sempre se movendo ao longo dos rios. Foi por estes meios que se chegou a Goiás e se deparou com o ouro. Nesta atmosfera de fusão cultural entre pessoas indígenas, africanas e europeias de todos os matizes, floresceu a síntese cultural que foi o barroco brasileiro. Esta cultura intrincada é ingrediente que Pacheco sedimenta nas memórias e recordações do espaço das igrejas, de santos e figuras rituais, e sua arte relaciona instâncias persistentes de dramaticidades míticas, religiosas e de memórias corporais, visuais e afetivas de Goiás.

A influência desse manancial cultural, ritualístico e estético age na arte de Pacheco com instâncias das cerimônias rituais e de festas revividas da cidade de Goiânia e de outras cidades próximas a essa capital, tais como a cidade de Goiás, Pirenópolis e Trindade, bem como a região das localidades rurais, de fazendas, de matas da região. O seu universo potente adensa esse território mítico e poético das paisagens da cultura para apresentar as pinturas como montagens que se referem a visualidades de memórias de imagens, histórias e mitos que dialogam com o território dos rituais de catolicismo popular, milagres, costumes, mistérios, lendas, ambiências e paisagens.

Os rituais estéticos religiosos que Pacheco vivenciou, e que também são parte dos elementos ibéricos da cultura do país e estão intrincados na série *In Illo Tempore*, são entendidos a partir de seus potenciais de liminaridade, o que, de acordo com o entendimento de Schechner (2012), são os acontecimentos ocorridos que tomam posições intermediárias e

⁸²Uma relíquia é um objeto preservado para efeitos de veneração no âmbito de uma religião, sendo normalmente uma peça associada a uma história religiosa. Podem ser objetos pessoais ou partes do corpo de um santo ou personagem sagrada. O culto das relíquias está presente em várias denominações do catolicismo. As relíquias são usualmente guardadas em receptáculos próprios chamados relicários. Na generalidade das religiões protestantes, a veneração de relíquias é desaprovada.

⁸³Superstição é a crença em situações associadas à suposição de que alguma força sobrenatural agiu para promover a suposta causalidade. Um exemplo comum no Brasil é a crença de que quebrar um espelho causa sete anos de azar. Podem estar baseadas em tradições populares e relacionadas com o pensamento mágico. O supersticioso acredita que certas ações como rezas, curas, conjuros, maldições e outros rituais podem influenciar sua vida.

liminares⁸⁴. A ideia de limiar pode ser entendida como algo que tem capacidade para restabelecer a conexão entre as polaridades da realidade, entre os aspectos ambivalentes e complementares que o arbitrário cultural e social, muitas vezes, transforma em dicotomias. O termo “liminar” vem do vocábulo latino *limen* e designa a soleira ou limiar. A palavra é entendida, literalmente, como limiar ou peitoril, o que remete a uma característica arquitetural cuja função é ligar um espaço a outro. É uma passagem “entre lugares” e não se constitui um lugar em si mesmo. Um *limem* é frequentemente estruturado por um lintel, o qual traça a vacuidade que o reforça e pode ser entendido da seguinte forma:

Um *limem* é um limiar ou um peitoril, uma fina faixa, nem dentro, nem fora de uma construção ou sala, ligando um espaço a outro. É mais uma passagem/corredor/via do que um espaço em si mesmo. Em performances rituais e estéticas, o espaço sutil do *limem* é expandido em um amplo espaço, de forma real, bem como conceitual. O que, normalmente, é apenas um *estar entre*, tornar-se o local da ação. E, no entanto, esta ação permanece, para usar a frase de Turner *betwixt and between* (o intermediário). Ela é ampliada no tempo e no espaço e ainda mantém sua qualidade peculiar de passagem e temporalidade. Na arquitetura, o espaço vazio de um *limem* é ligado ao topo por um *lintel*, geralmente feito de madeira cerrada ou pedra. Isto proporciona reforço. Conceitualmente, o que acontece dentro de um espaço-tempo liminar é *reforçado, enfatizado* (SCHECHNER, 2012, p. 64, grifos do autor).

Para Schechner (2012), algo liminar refere-se a ações ou comportamentos em/entre. O ritual é caracterizado por uma configuração espaciotemporal específica, pelo recurso a uma série de objetos, por sistemas de comportamentos cujo sentido constitui bens comuns de um grupo. O ritual propõe uma dimensão espacial e corporal que é feita de ações físicas. Fortalece a capacidade de criar e agir em um espaço que passa a ser entendido como culturalmente construído e os limiares constituem lugares intermédios articulados. Essas noções sobre liminaridade e ritual se conectam à abordagem dos conteúdos presentes nas imagens de *In Illo Tempore* a partir da geopoética cultural de Pacheco, porque esta apreende a vivência estimulada das estéticas do sagrado nos ritos de religiosidade em procissões e festas e articula sentidos desses eventos culturais e sociais com elementos híbridos, ou seja, pertinentes ao sagrado e ao profano, ao religioso e ao mesmo tempo de configuração estética e artística.

As diversas e diferenciadas vivências rituais empreendidas por Pacheco como configurações estéticas, juntamente com as narrativas e oralidades, resultam em sobreposições em camadas de sentidos visuais nas imagens de *In Illo Tempore*. As procissões da religiosidade católica em Goiás são rituais que abarcam vivências religiosas que se configuram como prática devocional. Mas, por outro lado, enquanto rituais da cultura, se

⁸⁴ O termo “liminar” é utilizado por Richard Schechner e Victor Turner com base nas considerações do etnógrafo francês Arnold Van Gennep (1873-1957), em seu estudo *Os Ritos de passagem* (1909).

situam no território do profano em diálogo com o sagrado. Na experiência com o sagrado é possível vislumbrar e delinear configurações estéticas que resultam em experiências das vivências estéticas, conforme os autores afirmam:

Os rituais são constituídos como configurações teatrais que dizem à comunidade aquilo que ela foi, é e poderá ser, mediante um conjunto de atitudes que devem ser analisadas pelos devotos. Portanto, as encenações e os cortejos acompanhados de coreografia e música correspondem a modelos estéticos através dos quais o sagrado se dá a ver aos indivíduos imersos também no mundo profano (PEREIRA; GOMES, 2002, p. 63).

Para os autores, os rituais religiosos “apresentam um volume e intensidade de formas e cores que distinguem os signos sagrados e os disponibilizam como ponte para a transcendência e o deleite estético” (PEREIRA; GOMES, 2002, p. 66). Esse fato possibilita aos ritos das procissões e cortejos serem também apreensíveis de maneira laica e artística. As visualidades dos rituais e suas configurações estéticas de narrativas sagradas estão relacionadas à arte de Pacheco na série *In Illo Tempore* no deslocamento encenado de quadro vivo dos carros com rodas de procissão, no grupo que se desloca em procissão, nas cores, na luminosidade e escuridão, além das formas, máscaras e objetos, contribuindo para um quadro dramático nas pinturas.

As festas em homenagem aos santos e seus eventos, tais como as procissões, têm amplo envolvimento da população das cidades pequenas e de médio porte no Planalto Central Brasileiro. Na visão de Carlos Brandão: “Os acontecimentos rituais de envolvimento coletivo são quase sempre ligados às festas dos ciclos católicos, em Goiás.” (BRANDÃO, 2004, p. 35). Para este autor, a procissão se compõe de uma multidão respeitosa de devotos que viaja por perto, para andar, cantar e rezar. Ele esclarece ainda, o seguinte sobre a procissão: “o que torna ritual no catolicismo é sua qualidade de deslocamento, de viagem” (BRANDÃO, 1989, p. 39). Sendo assim, as procissões são situações em que “predomina sempre a ideia de que o culto religioso é nômade, porque leva as pessoas a seres e poderes celestiais, retirando-as por momentos do lugar onde estão” (BRANDÃO, 1989, p. 40). Em *In Illo Tempore*, o deslocamento e os movimentos da procissão poderiam ser conectados às pinturas em estado de potência e tensão, ou seja, prestes a acontecer, pois as personagens poderiam sair do lugar em seus carros com rodas a qualquer momento.

São citados aqui alguns desses acontecimentos, tais como a Procissão do Fogaréu da cidade de Goiás, a Festa de Trindade e o Palhaço da Folia de Reis. Esse ritual das procissões, do culto religioso e festivo e a máscara se conectam ao estado de liminaridade por intermédio de seus potenciais de posições intermediárias e de estéticas rituais por meio de sua apreensão

laica e artística, por parte de Pacheco. Pode-se observar que em *In Illo Tempore I* (Figura 32) os elementos de procissão estão presentes por meio da iluminação de velas da personagem de vermelho em cima do carro e o cortejo de mascarados, que segue como um painel de fundo na pintura. A Procissão do Fogaréu da Cidade de Goiás possui o caráter da iluminação feérica⁸⁵ de fogo e deslumbre que é, ao mesmo tempo, ritualístico e dramático.



Figura 32 - *In Illo Tempore I*, 1994, óleo sobre gesso. Birmingham Museums Trust⁸⁶

A luz de fogo surge na pintura de Ana Maria e nas outras imagens da série em que aparece fumaça ou fundo enfumaçado, além de nuvens de fumaça avermelhadas. A personagem de vermelho, no carro, usa uma máscara pontiaguda, que pode ser vista nos estudos preparatórios de Pacheco, como uma máscara de pássaro. Mas essa máscara vermelha, no sentido horizontal, em vez de vertical, pode remeter também à máscara/capuz dos farricocos, personagens da Procissão do Fogaréu. A personagem à frente do coro e figura de proa do carro alegórico está de vestido vermelho, além de segurar uma vela acesa branca e longa, causando a luz bruxuleante ao seu redor.

⁸⁵ Feérico com significado de deslumbrante, maravilhoso, fantástico, que denota magia, que pertence ao mundo da fantasia: fadas são feéricas. Iluminação feérica seria uma iluminação espetacular. Dicionário digital Caldas Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/fe%C3%A9rico#ixzz3AelPcacZ>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

⁸⁶ Site Birmingham Museums Trust. Disponível em: <<http://artuk.org/discover/artworks/in-illo-tempore-i-34276>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

Nas procissões entendidas como rituais liminares, tem-se festas e cortejos em que a dramaticidade pulsa e é vibrante, imbricando-se religiosidade e estética na força de paradas de rua e mascaradas, participando do arsenal da cultura. As procissões são modos de representação religiosa, com apropriação do espaço público e urbano das ruas da cidade e do espaço aberto. Sendo assim, outro ponto a ser observado é o movimento e deslocamento em grupo que as procissões e cortejos realizam e que pode ser observado na imagem da série e nas procissões. O curioso é que Pacheco monta esses quadros de descolamento de grupos em procissão, porém, em quadros vivos nas pinturas, pois a sensação em *In Illo Tempore* poderia ser a de um quadro vivo ou de uma encenação em um oratório ou um presépio.

A Procissão do Fogaréu, na Cidade de Goiás⁸⁷, é uma procissão católica de influência ibérica que encena a prisão de Cristo e tem início à meia-noite da quarta-feira, no período da Semana Santa. Ela começa com a iluminação pública apagada, ao som de tambores, e com os farricocos encapuzados carregando tochas de fogo. A procissão tem início na porta da Igreja da Boa Morte, na praça principal da cidade, e segue para a escadaria da Igreja de N. S. do Rosário. Em seguida, avança em direção à Igreja de São Francisco de Paula, que simboliza o Jardim das Oliveiras, local em que ocorre a prisão de Cristo, representado por um estandarte de linho pintado pelo artista plástico de influência barroca, Veiga Valle, no século XIX. As obras deste artista goiano de influência barroca também fazem parte do caudal vivido de Pacheco.

Os farricocos são constituídos por quarenta homens encapuzados, com tochas de fogo e com indumentárias de grande efeito visual, cores vibrantes e reluzentes, compondo-se de um capuz/máscara cônico pontiagudo e túnicas compridas, retas e de mangas compridas em vermelho, amarelo, azul escuro, roxo, verde escuro, laranja, dentre outras cores. A escuridão, as tochas e os encapuzados criam um clima assustador imprimem um caráter medieval à procissão. Os farricocos representam os soldados romanos que foram prender Cristo, mas estes personagens encapuzados possuem outras significações e são atribuídas mais de uma intenção à sua figura: também são denominados penitentes e, ainda, mantenedores da ordem:

⁸⁷ A Procissão do Fogaréu acontece anualmente durante a Semana Santa na Cidade de Goiás, antiga capital do Estado de Goiás. É uma festa que foi retomada na década de 1960 por iniciativa de membros da Organização Vilaboense de Artes e Tradições. Por volta da meia noite, quarenta farricocos dirigem-se para a porta da igreja/museu da Boa Morte, junto com uma banda que dá ritmo à caminhada. As luzes da cidade são apagadas e a procissão se desloca, passa pela ponte sobre o Rio Vermelho em frente à Casa de Cora Coralina e chega à igreja do Rosário, onde há a primeira parada, em seguida caminham por entre as ruas e becos até chegar à igreja de São Francisco. Após o término da pregação religiosa, a procissão volta para seu ponto de partida, a Igreja da Boa Morte e ali é finalizada. IESA - Instituto de Estudos Sócio-ambientais/ UFG – Universidade Federal de Goiás. Procissão do Fogaréu. Disponível em: <<https://festaspopulares.iesa.ufg.br/n/3738-procissao-do-fogareu>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

“inicialmente o farricoco possuía um caráter de penitência e estigmatização. Sua presença nas procissões estava relacionada à expiação pública de faltas cometidas e ser farricoco era ser portador de um estigma” (BRITTO, 2008, p. 6). Os farricocos, para Bariani Ortêncio, “representam as figuras que apareciam, durante a Idade Média, diante dos condenados à força, ou à morte por execução pública. Eles tinham a missão de abrir caminho entre os que manifestavam contra ou a favor da execução” (1983, p. 179).

A Procissão do Fogaréu e sua personagem-símbolo, o farricoco, “comparecem tanto em Portugal, quanto na Espanha, e em algumas de suas colônias na América, contribuindo para que possamos designá-los como de origem ibérica” (BRITTO, 2008, p.4). Sobre a procissão em Goiás, o mesmo autor pondera o seguinte:

Procissão do Fogaréu [...] recebendo influências externas tardias e devido ao isolamento da cidade, os moradores de Goiás conseguiram, a seu modo, reinterpretá-las imprimindo um trabalho único a partir dos materiais e condições disponíveis. Seu ritual consegue refletir uma cosmovisão específica existente no interior do país, adaptada às particularidades do meio ambiente. Consiste em um exemplar testemunho do modo de vida dos séculos XVIII e XIX adotado pelos agentes em face da distância de Portugal e da costa brasileira e também das transformações do século XX, quando a comunidade estava ávida por reencontrar suas raízes e rizomas culturais (BRITTO, 2008, p.13).

Para o autor, essa procissão acontece em Goiás, assim como nas cidades ibéricas e nas coloniais brasileiras, constituindo um legado de rememoração a partir de ritos que anualmente recuperam o drama da Paixão de Cristo. Na Procissão do Fogaréu, o farricoco e o espetáculo provocado pelas chamas são os elementos centrais: “o Fogaréu é desde o século XVIII uma das grandes festas populares feéricas, justamente por seu caráter maravilhoso (pertencente ao mundo da magia, das fadas, do espetáculo)” (BRITTO, 2008, p. 3). Ana Maria Pacheco vivenciou esses rituais feéricos e sedimentou essas visualidades, presentificando-as em sua obra. O feérico e o fogo em seus significados mais míticos e ancestrais se ajuntam na montagem de Pacheco na série *In Illo Tempore*, de maneira a deixar transparecer a sua vivência dessa cultura.

Entre esses elementos ibéricos, barrocos e de religiosidade, assim como o palhaço da Folia de Reis e a Procissão do Fogaréu da Cidade de Goiás, a Festa de Trindade é um manancial em termos de visualidades do campo do estético e do afeto. É uma romaria católica do Divino Pai Eterno, celebrada no primeiro domingo do mês de julho. Trindade é uma cidade a 18 km da capital de Goiás, Goiânia, e sua origem foi marcada pela religiosidade. Durante o período de romaria, milhares de romeiros percorrem a pé os 18 quilômetros entre Trindade e

Goiânia, pela rodovia GO-060, conhecida como “Rodovia dos Romeiros”. A maioria das pessoas faz o trajeto em uma via sacra para pagar promessas e agradecer as graças alcançadas. O nome da cidade vem de “Santíssima Trindade”, a imagem cultuada na Basílica do Divino Pai Eterno, que representa as figuras divinas do Pai, do Filho e do Espírito Santo. A romaria iniciou-se por volta de 1850 e, durante esse tempo, atraiu devotos de todo país, sendo bastante frequentada por moradores da área rural de Goiás. Os devotos ou romeiros, como são chamadas as pessoas que frequentam a Festa de Trindade, participam de várias etapas ritualísticas, entre elas “beijar os pés do santo”, por meio da visitação à imagem do santo na Basílica para beijar uma fita de cetim dependurada na referida imagem. Nesse momento, a pessoa realiza o cumprimento de um voto ou agradece pela graça recebida. Existem diferentes formas de se “pagar uma promessa”:

Longas caminhadas a pé; as filas para beijar ‘os pés do divino Pai Eterno’; os depósitos de esmolas no cofre do santo; rezar terços e ladainhas; bem como tirar benditos diante da imagem; nas procissões, sair descalço, vestir criança de anjinho (até sete anos), colocar prato de velas acesas sobre a cabeça e vestir-se de virgem (vestido branco imitando noivos para as moças virgens); beber 50 copos de água no dia do pai Eterno; entrar despido na igreja; deitar nu na porta da igreja coberto com um lençol para que seja pulado por outros romeiros (DEUS; SILVA, 2003, p. 48).

Na Sala dos Milagres, em Trindade, está a exposição dos ex-votos. Os ex-votos trazem uma linguagem simbólica e visual de objeto, o que permite recuperar a memória do momento da promessa: “O ex-voto é resultado de um compromisso. Para um devoto, promessa é dívida. Dívida que ele paga indo até a igreja do santo com o qual ele se comprometeu” (DEUS; SILVA, 2003, p. 49). A distância que separa o romeiro da imagem é ligada pela fita de cetim na imagem. Assim, o romeiro segura e beija a fita, reza, agradece pelo milagre e, juntamente com as orações e agradecimentos, deixa a prova concreta do milagre ou graça recebida, que é o ex-voto:

Os ex-votos são partes do corpo curado reproduzidos em cera, parafinas ou madeiras; Foto:grafias de pessoas que foram curadas ou salvas de um perigo; pedaços de cabelos ou barbas; roupas; maquetes de casas; diplomas de formatura; capacetes; bandeiras; réplicas de cruzes; roupas usadas nas procissões por anjinhos ou virgens (DEUS; SILVA, 2003, p. 49).

A Sala dos Milagres de Trindade é um local que reúne um grande ajuntamento de objetos provenientes dos milagres e graças alcançadas. Esses objetos reunidos remetem à forma de *assemblages*⁸⁸. São montagens que extrapolam as explicações estéticas conceituais,

⁸⁸O princípio que orienta as *assemblages* é a “estética da acumulação”. O princípio é a utilização de imagens triviais do imaginário da sociedade de massas e objetos de uso cotidiano (cartazes, publicitários, imagens

devido ao seu conteúdo patético/afetivo humano de dor, sofrimento, miséria, dramaticidade e tragicidade. Todo esse arcabouço visual e afetivo fez parte das captações visuais de Pacheco. O ajuntamento de objetos e o modo como são arrumados na Sala dos Milagres remetem ao modo como a artista constrói e preenche o espaço dramático materialmente na série de pinturas. Em uma perspectiva de montagem, os objetos de diferentes procedências juntam materialidades e desdobram sentidos sempre relacionais. *In Illo Tempore* atrai lembranças dos “gabinetes de curiosidades”⁸⁹ e Museus de Cera. Tanto as montagens da Sala dos Milagres de Trindade, assim como as pinturas de *In Illo Tempore*, não acumulam simplesmente, mas ajuntam com intenção e perfazem caminhos estéticos e de drama humano atravessado por fé, afetos e estranhezas.

Já os anjos de procissão da Festa de Trindade remetem a uma visualidade poética de delicadeza, doçura, singeleza, cuidado e fé. Sua indumentária é composta de uma camisola de anjo, asas e auréola. As roupas dos anjos são confeccionadas com tecido de cetim que apresenta leve brilho, geralmente branco ou em outros tons claros. As asas são feitas de diversos materiais que denotam leveza e flutuância, como penas, plumas e papel. Na cabeça, são colocadas auréolas, completando visualmente e performativamente do encantamento divino.

As asas das personagens de *In Illo Tempore* II (figura 33) remetem às visualidades das asas dos anjos de procissão da Festa de Trindade, que são crianças vestidas para “pagar uma promessa”. As crianças vestidas de anjos agenciam e intrincam, performando liminarmente entre o real e o fictício, o cotidiano da vida pessoal e o território estético, ficcional, de devoto e teatral. São vestimentas e deslocamentos de caminhada para uma liminaridade performática e ritualística da fé e do pagamento da promessa por meio da presença corporal em ato.

As duas personagens com asas da pintura estão levitando, enquanto as asas sugerem os Ícaros de procissão, com as plumas e penas que atraem o olhar para uma visualidade sensorial de leveza e maciez, além da flutuação. Mas as cores não são claras e a textura parece ser espinhenta. É também visível que as aparências das duas personagens também desvelam um tom demoníaco. O sagrado e o profano, porém, são recorrentes em *In Illo Tempore* e

cinematográficas, Fotos de revistas, luzes) trabalhados com a ideia de bricolagem, que vai além de colagem. Enciclopédia Itaú Cultural. Verbete: *Assemblages*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbetes=325>. Acesso em: 11 ago. 2014.

⁸⁹ Gabinetes de curiosidades renascentistas, o armário em que se guardavam objetos raros: “O *cabinet* era um móvel vitrina fechado, todo construído de pequenas gavetas, nichos, portas e prateleiras, no qual era guardado um número razoável de objetos preciosos, *les curiosités*, como cartas, joias, miniaturas, esculturas, pedras, animais, plantas, minerais, conchas e fósseis, entre outros” (DEMETRESCO, 2001, p. 43).

convivem em uma tensão fecunda, artística e inventiva. É possível também verificar, na série, por meio das plataformas com rodas ou carros rústicos de madeira, a conexão como o carro do andor, que é um carro/plataforma com rodas que desliza na frente do cortejo da procissão transportando a imagem do santo. Também por meio do formato de ajuntamento em grupo dos mascarados que remetem ao grupo da procissão. A série de pinturas de Pacheco dialoga como movimento da procissão e do cortejo, por meio do movimento dos caminhantes que perfazem uma jornada, mesmo que em um quadro vivo e parado das imagens



Figura 33 - *In Illo Tempore II*, 1994, óleo sobre gesso. Fonte: Silva, 2002, p. 55.

.Nesses objetos que aparecem em várias pinturas da série, da maneira como aparece na pintura X, pode ser observada a relação visual com o carro de bois, uma visualidade do ambiente da paisagem geopoética de Pacheco. As peregrinações em carros de bois fazem parte da Festa de Trindade e sua procissão. Atualmente ainda há caravanas de carros de bois, em menor quantidade, em comparação aos tempos passados⁹⁰. Nas viagens para a romaria,

⁹⁰ Em 1924, houve mais de mil carros de bois na romaria de Trindade. Cada um levava de seis a dez pessoas, vindo de até 100 léguas de distância (aproximadamente 400 quilômetros) de suas casas. (DEUS; SILVA, 2003, p. 51).

“transportavam-se utensílios domésticos, não só da cozinha, mas também colchões, redes, bancos, tamboretas, baús com roupas e outros objetos necessários para a estada durante a festa” (DEUS; SILVA, 2003, p. 51). O empilhamento e o ajuntamento de objetos dentro e em cima do carro de bois podem ser observados em *In Illo Tempore* nos empilhamentos realizados pela personagem feminina no cenário das pinturas por meio das caixas riscadas, objetos e animais.

Uma das possíveis analogias que podem ser feitas, dentre as várias, entre as nuvens vermelhas que aparecem nas imagens da série de pinturas, tais como na figura VII, é a terra vermelha da região de Goiás em forma de poeira vermelha. A terra vermelha é conhecida por ser um solo fértil para o cultivo de plantações, sendo por isso chamada de “terra de cultura”. As nuvens de poeira no período das ventanias formam redemoinhos vermelhos que rodopiam pelos quintais, campos, estradas e céus. No período das chuvas, a terra forma uma lama vermelha e pegajosa. A terra, em sua potência fértil de gerar vida, sua força de elemento e sua relação com a poética do lugar, torna-se uma marca da ambiência vivida por Pacheco em sua geopoética do espaço vivenciado, depois gestada em suas pinturas.

O carro de bois, como uma espécie de carroça andarilha e nômade, remete também às carroças antigas do povo cigano e do circo mambembe no Brasil. No período da Festa de Trindade, a comunidade dos ciganos⁹¹ está presente para a venda de tachos, objetos de cobre e outros produtos. Alguns trabalham no comércio temporário montado para a festa, chamado de “barraquinhas”⁹². Tem-se também, somando-se às visualidades dos carroções dos circos, os parques de diversão itinerantes, que acampam na cidade de Trindade em todos os anos da festa e montam seus brinquedos, tais como, roda gigante, carrossel, e os mais velozes, como a Montanha Russa ou Barco *Viking*, com nomes de países de continentes distantes, alimentando a imaginação de lugares longínquos e lendários.

Os parques de diversão na Festa de Trindade apresentam uma atração encenada chamada “Monga, a mulher gorila”, que é uma das atrações tradicionais. A atração acontece da seguinte forma: em um minúsculo palco escuro e nebuloso, dentro de um caminhão fechado, uma mulher, geralmente de biquíni, fica presa dentro de uma jaula enquanto um

⁹¹ O bairro Samara, situado na periferia da cidade de Trindade, é popularmente identificado como “um bairro de ciganos”. RODRIGUES, Cintya Maria Costa. *Memórias das dinâmicas sócio-espaciais de grupos culturalmente definidos por suas práticas migratórias*. Disponível em:

<http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=7908&Itemid=217>. Acesso em: 11 ago. 2014.

⁹² As barraquinhas de rua são o comércio de ambulantes que fornece diversão no clima da festa, além dos bailes itinerantes e os parques de diversões.

narrador, com voz cavernosa, explica a tenebrosa transformação pela qual ela passará. Ele narra como os pelos crescem, as garras aparecem e os dentes viram presas caninas. No clímax da metamorfose, o monstro destrói as grades e ataca o pequeno público, que sempre foge apavorado.

A ilusão é feita com um aparelho de jogo de espelhos que garante a transformação de uma garota em um macaco gigante, que, por sua vez, é alguém vestindo uma fantasia, quase sempre bem gasta e sovada. É um número quase em extinção e à maneira dos pequenos circos mambembes no Brasil, uma atração incrivelmente poética e comovente, principalmente pelo caráter de limitação financeira e pela vida sofrida da estrada que levam as trupes que realizam este tipo de atração. Pode-se fazer uma comparação entre *In Illo Tempore* III e a atração “Monga, a Mulher Gorila”⁹³ na pintura III (Figura 34).

Pode-se observar, por meio do número performático de transformismo ilusionista de “Monga, a mulher gorila”, o caráter do animal e suas metamorfoses em gente e vice-versa, elemento da obra de Pacheco, aqui em relação à sua geopoética vivida do lugar. Transformismo também presente nas máscaras, em destaque a máscara de pássaro da personagem em cima à direita, e da personagem com cabeça de carneiro à esquerda, embaixo. Essas metamorfoses animais da geopoética poderiam ser entendidas a partir de seus potenciais de liminaridade de Schechner (2012), pois tomam posições intermediárias e liminares nas transições de estágios de vida. Para o autor, os rituais configuram rupturas com o cotidiano, etapas intermediárias que assinalam e conferem sentido às transições entre estágios. O caráter de exibição na postura da personagem feminina de *In Illo Tempore* III e da protagonista da Monga são ações físicas pertinentes às atrações de variedades (truques, mágicas, circo-teatro, cabaré, *strepapease*). Todo esse microcosmo festivo, ritualístico, estético e cênico é intrincado em *In Illo Tempore*.

⁹³ Monga, a mulher gorila, é um número de espetáculo que, originalmente, nasceu de uma atração e história real: a da mexicana Julia Pastrana, nascida em 1834 e falecida aos 26 anos. Julia desenvolveu uma forma severa de hipertricose, doença raríssima, deixando o corpo coberto de pelos. No show, ela se mostrava, dançava e cantava, e se exibia como “A Incrível Híbrida ou Mulher-Urso”. A personagem com a cabeça na mão e a cena remetem ao parque de diversões, aos trens fantasmas e um *freak show*. Os *freak shows* eram caravanas que viajavam pela Europa e EUA entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, com “shows de aberrações”, também chamados de “show de horrores”, que consistia na exibição de humanos ou animais dotados de algum tipo de anomalia relacionada a mutações genéticas, doenças ou modificações físicas. Tais exibições ocorriam frequentemente em circos e carnavais. Dentre as atrações mais recorrentes, havia as mulheres barbadas, gêmeos xifópagos, casos de gigantismo e nanismo, casos de má formação orgânica. Blog Isso é Bizarro/Monga, a mulher gorila. Site Isso é Bizarro. Disponível em: <<http://www.issoebizarro.com/blog/mitos-e-lendas/mitos-lendas-monga-mulher-gorila/>>. Acesso em: 11 ago. 2014.

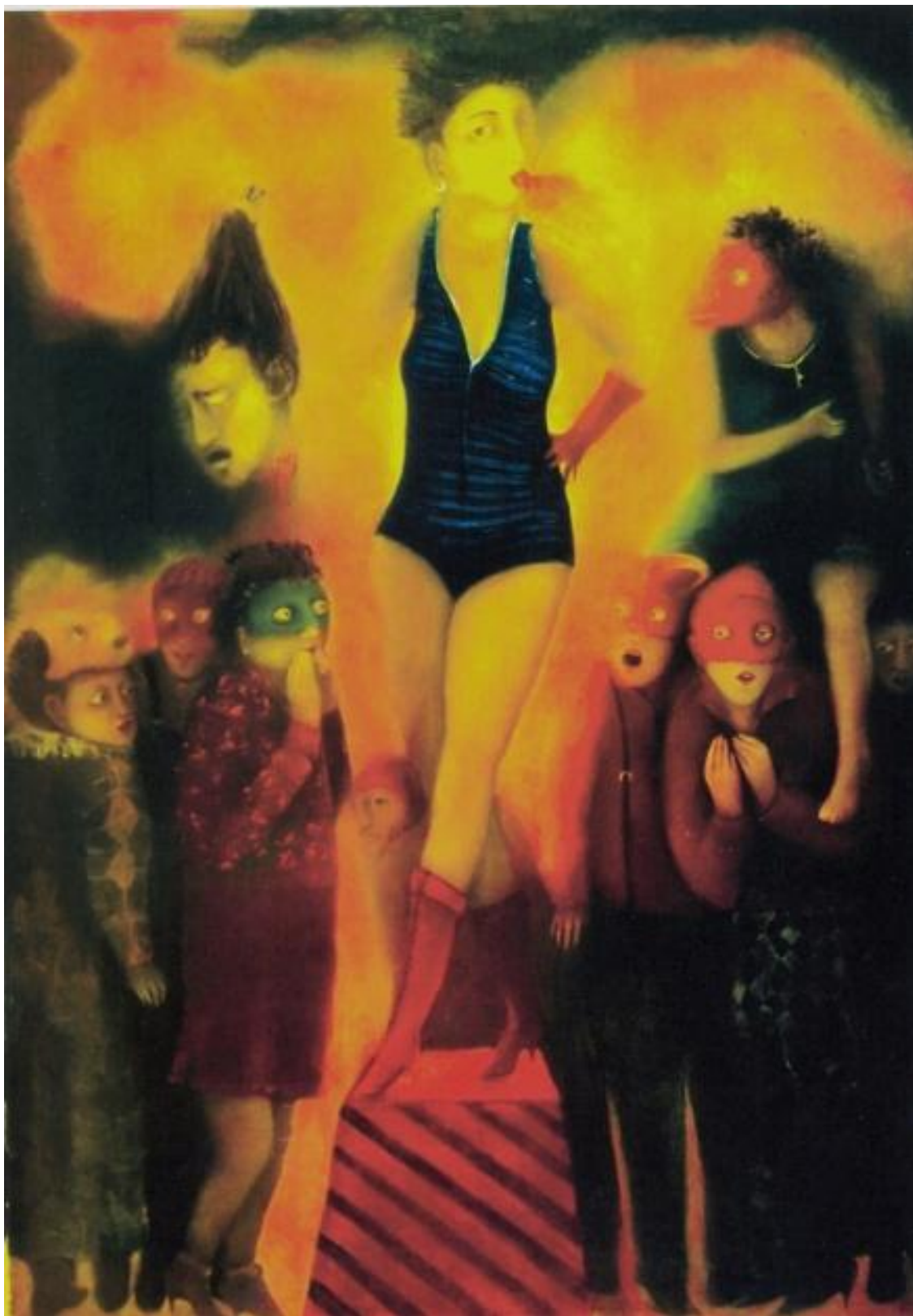


Figura 34 - *In Illo Tempore III*, 1994.

Pacheco presenciou as revivências da cultura da região de Goiás e monta em sua obra as ressonâncias e sobrevivências dessas performatizações da cultura. Como poderia ser

pensado sobre a figura do bufão e palhaço dançarino da Folia de Reis⁹⁴, que em sua sobrevivência medieval e dos elementos da cultura ibérica está presente na montagem de *In Illo Tempore* por meio de uma conexão como o grupo de mascarados. A Folia de Reis é um cortejo que revive a mítica viagem dos reis magos a Belém da Galileia, hoje estado de Israel. “O teatro sagrado da Folia de Reis, por um lado nos lembra os mistérios medievais, por outro desperta nossa atenção pela pertinência com que se adapta a diferentes cenários rurais e urbanos” (PEREIRA; GOMES, 2002, p.77). Dentre os vários objetos rituais da Folia de Reis, a máscaras dos palhaços se relaciona com a série *In Illo Tempore*. As máscaras, que geralmente são feitas pelo próprio palhaço, são maiores que suas cabeças e diversos materiais são utilizados em sua confecção, tais como papelão, tecido, madeira, arame, espuma e aplicações de pelos de animais (crina de cavalo, pelos de animais silvestres, lãs de carneiro, couro de cabrito). Com esses materiais aplicam-se dentes, bigodes, narinas, orelhas e chifres.

Tudo isso faz do palhaço da folia uma criatura dotada de natureza fantástica e animalesca. Por meio do mascaramento, de suas danças, gestos e falas cômicas, esses seres animalescos, divinos e grotescos tomam corpo e dividem o espaço ritual com os devotos na manifestação do catolicismo popular da Folia de Reis. A máscara do palhaço, pertinente ao contexto do ritual religioso, hibridiza com o contexto estético e artístico da cultura, sendo considerada uma ritualística e uma “máscara brasileira”, conforme dizer de Jacob Klintonowicz, para quem, ainda, a máscara desperta “prazer visual, intelectual, emotivo, ético” (KLINTOWITZ, 1986, p. 18). São máscaras utilizadas para performar no espaço liminar com potência e presença. Esse bufão dançarino e essa máscara liminar que enreda possibilidades entre o animalesco e o humano ou, até o demoníaco, poderiam reverberar na montagem de *In Illo Tempore* em seus desdobramentos para metamorfoses e transformações das personagens mascaradas.

Sobre a máscara do palhaço da Folia, Paulino tece uma reflexão sobre a relação da igreja católica com elementos, tais como o corpo em toda a sua completude, incluindo o riso e a máscara. No caso do palhaço dançarino, como uma relação conflituosa desde os primórdios

⁹⁴ O palhaço da Folia de Reis e sua máscara conformam uma figura participante do sistema dinâmico da cultura. Ao mesmo tempo a figura deste palhaço dançarino com sua máscara propõe subversões, dissonâncias e conflitos dentro do grupo da folia por seu conteúdo jocoso e grotesco. É uma figura que se destaca na folia por sua postura e comportamento dissonante de bufão. A Folia de Reis em Goiás, em forma de grupo, faz o giro, ou seja, percorre estradas das fazendas e ruas das cidades, cantando e pedindo ajuda e algum dinheiro, para atender ao cumprimento de alguma promessa feita por algum folião. É uma forma de os devotos repetirem a viagem dos três Reis Magos. Saem por volta dos dias 25, 30 ou 31 de dezembro, até o dia 6 de janeiro, dia de Santos Reis. Em Goiás há Falias de Reis em diversas cidades. Em cidades do interior do estado, tais como: Jaraguá, Mossamedes, Pirenópolis, Americano do Brasil, Anicuns, Itaberaí, Iporá e outras. Em Goiânia, nos bairros de Vila Nova, Novo Mundo, Setor Universitário, Pedro Ludovico, Balneário Meia Ponte e outros bairros. (CANESIN; SILVA, 1983).

do cristianismo. O autor alega que uma das melhores formas de fazê-lo parece ter sido atribuindo-lhes filiação diabólica, ou seja, tornando-os agentes do mal e, portanto, indesejáveis e perigosos. Desse modo, o autor alega que a uma diabolização paulatina foram também sendo submetidos o riso, o corpo e a máscara. Porém, por mais que tenha obtido êxito nos meios oficiais da igreja, não se conseguiu impedir que estes mesmo elementos estivessem presentes em instâncias populares da religião e que acabassem aportando no Brasil, vindos no rastro da memória dos colonizadores. O autor instiga sobre os encontros dos elementos ibéricos com os povos brasileiros da seguinte forma:

Aqui, as ações, as palavras e os objetos trazidos pelos “conquistadores das Terras de Santa Cruz”, assim como as máscaras, passaram por um novo processo de resignificação em função do contato com os povos indígenas e africanos. Apesar de haver uma tentativa de reproduzir no Brasil a mesmas restrições eclesiásticas europeias, a religiosidade que se formou aqui se mostrou muito mais externalizada e dramática. Recursos cênicos, como as máscaras, foram fartamente utilizados, principalmente nas encenações dos “autos” promovidas pelos jesuítas, que retratavam episódios da bíblia com o objetivo de catequizar novos fieis. E assim, as máscaras permaneceram em diversas manifestações religiosas populares, especialmente naquelas cujo tema central é o da visita dos Reis Magos à manjedoura.⁹⁵

Esses elementos estéticos rituais, como a máscara do palhaço da Folia de Reis, é uma demonstração do tipo de vivência plástica da cultura que Pacheco presenciou em sua paisagem. Assim como o atravessamento da cultura brasileira formada pela junção do ibérico com os tons e cromatismos brasileiros para formar sua cultura. Entre as interpretações sobre a figura do palhaço da folia, tem destaque a vertente de sua ligação com o bíblico Rei Herodes, que mandou matar o menino Jesus: “O palhaço na folia representa o Rei Herodes, que tem acesso a todas as dependências da casa, menos ao presépio, por ali estar o Menino Jesus, a quem ele perseguiu” (ORTÊNCIO, 1983, p. 315). Pode representar, ainda, os soldados de Herodes:

O palhaço da folia é o soldado de Herodes que persegue o menino Jesus: o número deles varia de um a três. São mascarados, porque, segundo a tradição popular, quando foram ao presépio procurar o menino Jesus para matá-lo, não tiveram coragem. Então, não voltaram ao quartel do rei e, para não serem reconhecidos, passaram a usar máscaras. Esses personagens são bastante engraçados. Eles assustam as crianças (DEUS; SILVA, 2003, p. 59).

⁹⁵ PAULINO, Rogério Lopes da Silva. *As máscaras dos palhaços da Folia de Reis: imagens e ações do mal no catolicismo popular brasileiro*. Bahia: 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2008. Disponível em: <http://www.proibidao.org/wp-content/uploads/2011/12/Rogerio-Paulino_As-Mascaras-dos-Palhacos.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2016.

O palhaço é uma personagem da Folia de Reis em Goiás que acompanha a jornada da companhia e é um de seus membros; no entanto, seu comportamento ritual opõe-se a todos os outros. Ele não obedece nem ao gerente nem ao embaixador, figuras de autoridade e hierarquia da folia. O palhaço no contexto do ritual acompanha o grupo com uma conduta oposta à dos foliões pelo seguinte motivo: “Na folia existe um enfrentamento simbólico entre foliões e o palhaço” (BRANDÃO, 2004, p. 387). Este autor informa que o palhaço atua entre uma cantoria e outra da Folia de Reis, dançando uma alegre coreografia e estabelecendo um diálogo jocoso, de maneira graciosa. “Para ganhar alguma coisa, em geral dinheiro, o palhaço oferece para ‘dançar um lundu’, e ao som da sanfona, ele faz uma alegre coreografia, abraçado com o grande facão de madeira que traz consigo” (BRANDÃO, 2004, p. 266). Em alguns desses giros da dança, ele corre atrás dos cachorros e das crianças, sempre transitando no uso de movimentos desengonçados que inclui até acrobacias com saltos mortais.

O desempenho cênico dos palhaços com ações imprevistas são desordeiras com intenção de provocar riso em contraste com o lado sério da celebração do cortejo da folia. Este brincante folião e dançarino mascarado caminha além de suas definições de roteiros fundadores da Folia de Reis, perfazendo a imagem de um bufão mascarado que tem parentesco com a grande família dos cômicos que sobrevivem pelos tempos e culturas. Sevcenko (2000) cita a “maliciosa legião de *tricksters*”, dentre eles, “Macunaíma, Peer Gynt, Saci, Exu, Hermes, Pã, Jurupari” (2000, p. 19). A plenitude da máscara é vista quando se encontra em ação, dentro do contexto da presença do palhaço no ritual. Nas pinturas de Pacheco, essa potência da ação ritual está presente visualmente nas figuras dos mascarados. O palhaço é uma personagem de ritual multifacetado que oferece diversas interpretações e desdobra múltiplos sentidos performáticos, teatrais, sociais e históricos.

Na série *In Illo Tempore*, a recorrência nas pinturas que vertem para o palhaço da Folia se situa nas máscaras do grupo de mascarados das imagens, mas, além disso, na sua configuração dissonante do cortejo da folia, por meio da sua figura grotesca com conteúdos de comicidade, mas que também amalgama sensações de medo, por aparentar um ser animalesco que expressa força primeva de agressividade física. Para Sevcenko (2000, p.11): “Ana Maria tira todo efeito possível desses contrastes desorientadores que contrapõem os personagens hirtos às cataduras aberrantes, como as das carantonhas, ou o gesto comedido da cena turbulenta, como nos arranjos tumultuosos da iconografia barroca”. Assim como Didi-Huberman (2013) afirma que a cultura se localiza também em seus grotescos e a visualidade do palhaço mascarado nas pinturas de Ana Maria Pacheco comunica a subversão do humor em sua figura de palhaço-dançarino profano e carnavalesco, o que nos remete às ideias de

Bakhtin (2008) sobre o carnaval. No ritual da Folia de Reis e na série *In Illo Tempore*, o palhaço, com sua máscara, realiza agenciamentos de liminaridades entre o sagrado e o profano, o divino e o carnavalesco, o religioso e o animalesco.

Sobre esse aspecto, a autora Taylor (2013) comenta sobre o repertório de comportamento expressivo como transmissor de memória cultural, esclarecendo que a transmissão da memória social é um comportamento que se dá por meio do conhecimento ampliado ao lado da memória e da história. Assim, ele participa da transferência e da continuidade do conhecimento:

A ideia de movimentos expressivos como reservas mnemônicas, incluindo movimentos padronizados feitos e lembrados por corpos, movimentos residuais guardados implicitamente em imagens e palavras (ou nos silêncios entre eles) e movimentos imaginários sonhados em mentes, não anteriormente à linguagem, mas como partes constitutivas delas (TAYLOR, 2013. p. 30).

Dessa forma, em sua geopoética, Pacheco faz uso de seu arcabouço cultural de imagens e lembranças e monta esse arsenal em suas imagens. Entende-se assim a sua produção de maneira intervalar, pois o repertório encena a memória incorporada, em razão de ela ter presenciado os gestos, oralidade, movimento, danças e todos aqueles atos vistos como conhecimento efêmero em suas vivências da cultura de origem. E a artista, de posse desse repertório, como uma tesouraria elabora seu inventário e faz sua agência individual: “o repertório ao mesmo tempo guarda, transforma as coreografias de sentidos” (TYLOR, 2013, p. 51). Dessa maneira, Pacheco agencia em sua obra o repertório vivenciado.

Nesses repertórios, a influência barroca, por meio de suas esculturas, é elemento potente na obra de Pacheco. Assim como foi visto anteriormente sobre o barroco colonial brasileiro, a pintura e a escultura barrocas se desenvolveram como artes para obtenção do efeito cenográfico sagrado da igreja, entendida como lugar para a busca de efeito sinestésico e arrebatador. Esse efeito sinestésico do barroco é fundamental na obra de Pacheco, pois suas imagens em sua montagem são dotadas de um caráter sensorial.

Para explorar essa intervenção na obra da artista, nos grupos escultóricos, e também nas pinturas, pois pintar e esculpir fazem parte de seu processo de circunavegação e são atividades interligadas técnica e tematicamente. No caso de *In Illo Tempore*, podem-se relacionar vários elementos sobreviventes do barroco. Pode-se levantar sobre a estatuária⁹⁶

⁹⁶Uma estátua é uma obra de escultura criada para representar uma entidade real ou imaginária. No Catolicismo quando uma estátua representa a divindade, um santo ou anjo, sendo ritualmente abençoada e recebendo a denominação de imagem.

barroca brasileira, que acabou por ser criada em madeira policromada, a qual era pintada com cores vivas e decorada com ornamentos acessórios que podiam ser coroas e resplendores em Prata e ouro, podendo, ainda, ser cravejados de pedras preciosas. Também podia receber olhos de vidro, dentes de marfim e vestidos de tecido. No caso das esculturas dos ex-votos, estes foram comuns na arte colonial no século XVIII e, geralmente, eram feitos de maneira rústica, encomendados pelos devotos aos artesãos ou realizados pelo próprio devoto para pagar alguma graça recebida ou em penhor de alguma promessa. Também eram confeccionados em cera ou parafina.

O culto aos santos e personagens divinos por meio da iconografia escultórica serviriam para inflamar os sentidos em direção aos interesses celestes e atuar como ponte entre o devoto e o ser divino que representavam e por meio dos quais o fiel poderia estabelecer comunicação com o retratado, dele recebendo graças por intermédio de sua imagem. O uso do teatro para fins sagrados já existia na Idade Média, cujas representações de *Mistérios* com marionetes ou atores vivos diante das igrejas e catedrais eram herdeiras das tradições ainda mais remotas dos ritos iniciáticos dos mistérios pagãos.

Convém refletir que, para atrair a participação do público, a recriação da dramaturgia mística se constituiria de modo a permitir que as ações teatrais pudessem ser feitas também no espaço aberto, que seria o espaço das procissões. Nesse espaço, há a movimentação física do fiel durante o trajeto, o que propicia a estimulação do corpo das pessoas. Esse trajeto em movimento corporal seria diferente daquela contemplação inerte diante da imagem no altar, em ambiente fechado.



Figura 35 - Estátua de Roca do Senhor dos Passos, século XVII-XIX, Capela Nosso Senhor dos Passos, Porto Alegre⁹⁷.

Ainda dentre a estatuária, que poderia ser considerada elemento sobrevivente na obra de Pacheco, podem ser consideradas as grandes estátuas de roca (Figura 35), que são o tipo de imagem sacra com trajes de tecido para serem levadas em procissão no andor. Exemplos podem ser os tipos de Nosso Senhor dos Passos e *Mater dolorosa*. A prática das procissões com imagens de roca vestidas e articuladas ganhou força no culto católico, especialmente durante o período barroco.

A técnica das imagens de roca consistia em entalhar a madeira apenas parcialmente, o que lhes aliviava o peso. Os acabamentos eram feitos apenas nas partes que deveriam ser vistas pelo público, tais como as mãos, cabeça e pés. O restante do corpo consistia em uma estrutura de ripas ou armação oca, uma espécie de gaiola, coberta pela roupa de tecido. Sempre com o intuito de realizar o objetivo de *mímesis*, as imagens passaram a ser construídas com membros articulados, para que pudessem assumir uma gestualidade evocativa e variável de acordo com o progresso da ação cênica. E não apenas isso, mas

⁹⁷ Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Capela_Nosso_Senhor_dos_Passos>. Acesso em: 12 jan. 2016.

também para enfatizar o aspecto ilusionístico, além de membros articulados, destinados a possibilitar a realização de representações teatrais sacras, essas estátuas podiam ter os olhos de vidro ou cristal, cabeleiras naturais, lágrimas de resina brilhante, dentes e unhas de marfim ou osso. Também a parte do sangue das chagas dos mártires e do Cristo flagelado podia ser destacada com a aplicação de rubis em sua cor vermelha. Uma exuberância das estátuas de roca passeia de forma reinventada em Pacheco, mais especificamente nas esculturas, embora nas pinturas este viés do ilusionismo não esteja puro, e sim em cruzamento com outros elementos para formar a montagem.

As vestimentas das imagens, sempre com a finalidade de produzir efeitos de maior ilusão, imitavam as das pessoas vivas e eram muito variadas, inclusive podiam chegar a roupagens completas que imitavam as usadas pela nobreza da época e com exageros dramáticos dos brocados, rendas, joias, fitas, sedas, galões ou bordados de ouro e Prata. Também veludos e armações para vestidos, além de resplendores, coroas e diademas. Essa eloquência visual das roupas barrocas pode ser vista reverberada nas pinturas de *In Illo Tempore*, por meio de suas roupas contemporâneas misturadas às roupas teatrais, de circo e de bufões. Em vez de roupas da época barroca, Pacheco produz um anacronismo e montagem intervalar nas épocas dos trajes em suas pinturas. Mas essa mescla temporal e de gêneros produziria efeitos de ilusão, mas ao mesmo tempo de estranhamentos, ao lidar com ambiguidades e colocar na mesma cena, na pintura, elementos díspares.

Além da estatuária que fazia parte dos instrumentos usados para invocar emoções nos fiéis, fazia parte da encenação a construção dos cenários para abrigar as estátuas a fim de fabricar ilusão de realidade em sua concepção teatral. A partir da tradição italiana de teatro, os jesuítas conceberam um cenário típico tanto para encenações propriamente ditas como para as procissões: a montanha solitária, ou rocha, *la roca*, em espanhol, por isso o nome “santos de roca”. Para fins práticos, para que pudesse ser levada às ruas em procissão, a montanha era usualmente resumida em uma imitação de rochas ou em uma gruta construída sobre carros que eram puxados ao longo do trajeto. Algumas vezes o cenário rochoso era substituído por outro pintado de perspectiva ilusionista. Esse cenário, com sua encenação barroca, é elemento potente na obra de Pacheco, pois difunde e deságua em sua obra,

Junto com tudo disso, para relacionar à carnação e pele luminosa das personagens femininas principais em meio à escuridão de *In Illo Tempore*, pode-se observar que a pintura da estatuária era levada à semelhança da carne humana. Para a pintura, preenchiam-se os poros da madeira para fazer uma superfície lisa, com material à base de argila ou barro, conhecido como “bolo armênio”. Logo após, as pinturas de rosto, mãos, pés e as partes

visíveis do corpo, processo chamado “*encarnação*” que, assim como o nome sugere, tem por objetivo fazer uma imitação do efeito da carne humana nas partes visíveis.

Nas pinturas de *In Illo Tempore* a noção da “*encarnação*” barroca descrita acima é percebida por meio da cor da pele das personagens, muito lisa e de aparência macia e luminosa, realçada e clara em meio à escuridão e cores das pinturas. Nas esculturas, o trabalho da artista propõe a sua policromia desenvolvida por meio de pesquisa que desenvolveu. Tanto nas pinturas como nas esculturas, Pacheco elabora as carnes extremamente lisas que comunicam e produzem sensações ao espectador. Como estátuas de cera do Museu Madame Tussauds⁹⁸, as esculturas maiores, acima do tamanho natural com suas colorações, parecem vivas. Elas dizem e conversam de maneira sobreposta ao olhar do espectador: o primeiro momento como forma, para logo em seguida aguçar o olhar para a cor aplicada. Essa dupla articulação da policromia, que reflete diretamente no olhar avivado, faz a obra de Pacheco suscitar e aguçar a mirada na direção de sua recepção performativa.

As pessoas que mantinham estátuas no interior das casas, muitas vezes, as colocavam em pequenas capelinhas ou oratórios de madeira e, à medida que os recursos financeiros da família eram melhorados, encomendavam-se móveis luxuosos e muito ornamentados para servirem de oratórios. O oratório católico é um nicho com imagens de santos e é destinado à devoção no interior das casas. Teve sua origem na Idade Média e ainda hoje é utilizado nas casas como local de oração. Esse hábito chegou com o colonizadores portugueses e firmou seu costume no Brasil, lugar em que os oratórios foram muito utilizados nas fazendas, senzalas e residências como local de culto privado ou público.

A série *In Illo Tempore*, em seu quadro de cenas em um ambiente fechado, poderia ter esta referência da mobília do oratório. Por ser um nicho ou caixa na qual é montada a cena do drama barroco, poderia se conectar a Farnese Andrade⁹⁹, artista mineiro, pois sua arte elabora

⁹⁸ O Museu *Madame Tussauds* é um museu de figuras de cera, cuja sede principal fica em Londres e possui filial em mais países. O nome é proveniente de Marie Tussauds (1761-1850), que nasceu na França e trabalhou como governanta para um médico chamado Philippe Curtius, que, com talento em modelação da cera, ensinou esta arte a Tussauds. Ela iniciou sua carreira modelando em cera as máscaras de vítimas da Revolução Francesa. Logo depois se mudou para a Inglaterra, em 1835, e fez uma mostra de seu trabalho na *Baker Street* perto do endereço do atual museu. Suas técnicas convencionais ainda são usadas para criar figuras da realeza, políticos, atores, astros da música pop e heróis do esporte. Museu Madame Tussauds. Disponível em: <<https://www.madametussauds.co.uk/london/en/>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

⁹⁹ Farnese de Andrade Neto (Araguari, Minas Gerais, 1926 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996). Pintor, escultor, desenhista, gravador, ilustrador. Farnese de Andrade faz gravuras abstratas, trabalhando com formas regulares e cores fortes. Para criar as matrizes utiliza materiais encontrados nas praias, como pedaços de madeira cheios de sulcos. Desde 1964, cria objetos ou *assemblages* com cabeças e corpos de bonecas, santos de gesso e plásticos, todos corroídos pelo mar, coletados nas praias e nos aterros. Passa a comparar materiais como redomas de vidro, armários, oratórios, nichos, caixas e imagens religiosas em lojas de objetos usados, de antiguidades e depósitos de demolição. Utiliza ainda, com frequência, velhos retratos de família, herdados de um tio fotógrafo,

a partir de objetos e há a constância da caixa em sua obra, em forma de oratório, armário, gaveta, gamela ou ampola. São objetos carregados de erotismo, sensualidade e religiosidade, que parecem impregnados de atmosfera opressiva. Com referências pessoais e grande carga afetiva, gerada tanto pela presença dos objetos antigos e rudimentares, com características altamente pessoais e biográficas. Está presente em sua obra também uma montagem de tempos entre passado e presente.

Outro tipo de estatuária que se tornou conhecida durante o Barroco foi o grupo do presépio, um conjunto de figuras que reconta o nascimento de Jesus e a visita dos Reis Magos, sendo geralmente montado em casas e igrejas católicas na época do natal. Vindo da arte barroca brasileira para a pedagogia de tornar a liturgia do natal mais acessível e, portanto, mais próxima dos fiéis, através das representações da cena de adoração ao menino Deus na manjedoura em Belém. É uma cenografia em tamanho natural ou em miniatura, para fazer uma narrativa cênica e visual do nascimento do menino Jesus. A tradição foi inaugurada pelo padre José de Anchieta, que, ajudado por pessoas indígenas, modelava pequenas figuras em barro para ensinar-lhes a doutrina cristã. Com várias cenas e um cenário para contextualizá-las, variam em tamanho, alguns em miniatura, outros em tamanho real. A relação de *In Illo Tempore* pode ser pensada com os presépios (figura 36). O que pode acontecer é que, muitas vezes, essas cenas escapam à doutrina e se tornam montagens muito particulares nas mãos de cada montador, pois cada pessoa faz sua composição, sua cenografia e interpretação própria para narrar o nascimento do Deus Menino.

e postais. Em 1965, realiza a série de desenhos *Eróticos* e inicia os *Obsessivos*. Enciclopédia Itaú Cultural. Verbete: Farnese de Andrade. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9245/farnese-de-andrade>> Acesso em: 20 dez. 2015.



Figura 36 - Presépio da cidade de Pirenópolis (GO). Foto João Guilherme da Trindade Curado.

Com escalas e perspectivas variadas, os presépios desenvolvem-se agrupando os núcleos e personagens da narrativa cristã, apresentada em figuras de tamanhos diferentes. No Brasil, os presépios têm uma tradição muito rica e completamente inventiva. Exemplo disso acontece na cidade de Lagolândia, a 30 km de Pirenópolis, na qual o período natalino dos presépios faz surgir um acontecimento em cada casa da pequena cidade: cada morador monta seu presépio com personagens muito diferentes umas das outras, tecendo relações inusitadas e não usuais.

Em um mesmo presépio, os moradores colocam ao lado do recém-nascido galinhas d'angola, tatus, tamanduá bandeira, personagens de Walt Disney¹⁰⁰ e até os personagens infantis dos “teletubbies”. Essa multiplicidade visual montada na mesma imagem de cena com elementos tradicionais e elementos da cultura *pop* contamina a cena do presépio de uma maneira intervalar e intermediária. Faz uma montagem com elementos díspares a partir da reinvenção. Pacheco, em suas camadas montadoras, arranja e elabora as imagens à maneira de um presépio ou de um quadro vivo, e a imagem de *In Illo Tempore* encena uma narrativa que, em seu quadro de imobilidade, desfolha mil sinais para o olho que o mira, constituindo-se como imagem viva. Um dos motivos é o encontro, em uma mesma cena, de elementos

¹⁰⁰ Walt Disney (1901-1966) foi produtor cinematográfico, cineasta, diretor, roteirista, dublador, animador e co-fundador dos estúdios Disney.

sobreviventes, que são propositalmente pensados e estudados pela artista para a confecção da montagem em sua obra.

Nesse contexto, as primeiras manifestações teatrais jesuíticas como ferramenta para catequização dos primeiros moradores do Brasil são as peças de José de Anchieta, religioso e dramaturgo do século XVI. Sua produção se insere na concepção de catequese cênica. Entre as influências de Anchieta está o teatro de Gil Vicente. Os enredos geralmente retirados da bíblia, além da história da Paixão de Cristo e a Via Sacra. Suas peças evidenciam uma das características do teatro religioso barroco, que é o sincretismo com personagens retiradas de vários períodos históricos e misturadas às figuras lendárias. No *Auto de São Lourenço*, por exemplo, aparecem juntos imperadores romanos, anjos, santos, uma idosa, meninos e demônios indígenas. Essa dramaturgia visual teatral barroca pode de ser observada em *In Illo Tempore*, em seus aspectos de ajuntamento de elementos díspares para montagem.

Naquela época, as representações eram feitas ao ar livre por não haver casas de teatro. Segundo Sevcenko (2000), o local para tais representações era usualmente nas praças diante das igrejas ou ao longo das procissões e com as estátuas de roca, estas funcionando como grandes marionetes em seu papel evocativo. Elas se deslocavam com o auxílio de cenários móveis instalados em cima de carros alegóricos que acompanhavam o percurso. Sevcenko (2000) defende que, nessas ocasiões, o barroco expunha toda sua força aglutinadora e sua energia extravasante com poder de encantamento:

Então toda a cidade se move. As imagens desfilam solenes, refletindo as cores de suas tintas, vernizes, pedrarias e tecidos luxuosos, entre massas de velas e rolos da névoa perfumada exalada pelos turbulos. A multidão adquire forma, organizada na hierarquia de suas funções, lustre e condição social. À frente, os representantes do Rei e da Igreja com suas insígnias e trajes de gala, seguidos dos militares em armaduras, as irmandades e confrarias com seus ícones e estandartes, e a escravaria agregada sob a efígie da Santa Misericórdia. Todos na mesma cadência, marcada pelos coros polifônicos e pelos clamores da fé, gritos, vivas, lágrimas e confissões espontâneas de pecados e vícios inimagináveis... À noite se davam as encenações teatrais, recitações, cantos, danças e mascaradas. As coreografias formais dos minuetos e contradanças nos salões extravasavam para as mouriscas e lundus nas varandas e dali para os congos, batuques e cucumbis nos quintais e terreiros. As danças noturnas se encarregavam assim de dissolver as rígidas segregações hierárquicas longamente ritualizadas durante o dia, reembaralhando as cartas ao acaso dos destinos individuais. Na vertigem dos rodopios e requebros, cada um incorpora o eixo em torno do qual gira o mundo, se lançando ao imprevisto das contingências, guiado apenas pela verdade profunda da fantasia (SEVCENKO, 2000, p. 39).

Segundo o autor, o teatro profano também acontecia como entretenimento espontâneo, seja no espaço público ou no privado. O teatro de marionetes era de uso frequente e o improvisado era usual, sendo frequente o uso do português misturado ao espanhol e aos

vernáculos indígenas. Havia textos traduzidos e editados na metrópole que eram em geral adaptações de obras eruditas famosas que eram vendidas a baixo custo à semelhança da literatura de cordel¹⁰¹.

As procissões teatrais do barroco colonial, como cita Sevcenko, faziam uso de elementos dramáticos presentes na montagem da série *In Illo Tempore*: o carro-palco, o qual remonta à encenação tipicamente medieval do palco montado em uma carroça ou em um carro rústico com rodas. Era uma cenografia comum em procissões na Espanha e Itália. Margot Berthold, em seu livro *História do Teatro*, salienta:

As origens do carro-palco remontam a 1264, quando o papa Urbano IV institui a festa de *Corpus Christi*, que foi depois celebrada com procissões solenes por toda a Europa ocidental. [...] O desenvolvimento do palco sobre carros deu-se de maneira independente da literatura dramática. Sua natureza móvel oferecia duas possibilidades: os espectadores podiam movimentar-se de um local para outro, assistindo a sequencia das cenas, montadas em cenários sobre os carros, eram levadas pelas ruas e representadas em estações predeterminadas (BERTHOLD, 2001, p. 209).

Esse recurso do carro-palco era desenvolvido no cerimonial da procissão de *Corpus Christi* na Espanha. O cenário era organizado como um *tableau* (quadro vivo) que ganhava vida com a representação teatral. É o pequeno tablado da representação processional, construído sobre um carro. O carro-palco entrava na praça do mercado, onde se representava um julgamento no qual a Virgem Maria intercedia pela humanidade pecadora e arrancava do demônio as pobres almas que haviam caído em seu poder¹⁰². Algumas peças terminavam com um piedoso desejo: “Que isso vos conduza ao paraíso”.

Na montagem da obra de Pacheco estão presentes sobrevivências do barroco mesclado e heterogêneo, bem como a subsistência dos elementos ibéricos, baseado em uma visualidade patética, cenográfica e narrativa, que se expressa por alegorias e espiraladas visualidades, despertador afetos intensos e que se desdobrou plasticamente em extrema complexidade, em

¹⁰¹ Literatura de cordel, também conhecida no Brasil como folheto, é um gênero literário popular escrito frequentemente na forma rimada, originado em relatos orais e depois impresso em folhetos. Remonta ao século XVI, quando o Renascimento popularizou a impressão de relatos orais. Esse nome tem origem na forma como tradicionalmente os folhetos eram expostos para venda, pendurados em cordas, cordéis ou barbantes em Portugal. Alguns poemas são ilustrados com xilogravuras também usadas nas capas. Os autores, ou cordelistas, recitam esses versos de forma melodiosa e cadenciada, acompanhados de viola, como também fazem leituras ou declamações empolgadas e animadas para conquistar os possíveis comparadores.

¹⁰² Este é o tema da peça *O Auto da Compadecida*, obra do dramaturgo e romancista paraibano Ariano Suassuna (1927-2014). Esse autor é um dos fundadores do Movimento Armorial, em Recife, movimento artístico brasileiro que primou pela busca de uma arte que coloca em primeiro plano o universo cultural e lúdico do sertão. Suassuna reúne histórias da literatura popular oral bebendo em diversas fontes e recriando um sertão medievalizado. Tal movimento procura orientar para esse fim várias formas de expressões artísticas: música, danças, literatura, artes plásticas, teatro, cinema, arquitetura, entre outras.

fortes contrastes e no dinamismo das formas artísticas, pois era a expressão visível do prolixo, paradoxal e dramático. Esta plasticidade sedutora encontra ressonância na obra da artista, e estas texturas barrocas presentes em sua obra, conforme foi investigado anteriormente por autores e a partir da própria fala da artista, vão ao encontro das relações com o recebimento que seu trabalho encontra na Inglaterra, pois sendo um país de influência luterana, é um país que porta um olhar enxuto para o mundo e a apreciação artística, devido à destruição de imagens e referências de seduções das formas e texturas barrocas que possam fazer referências aos conteúdos católicos. Na perspectiva barroca, o religioso católico educava as pessoas com arte em direção à apreciação das virtudes abstratas, seduzindo-as pelos sentidos corpóreos. Isso era aguçado por meio da presença patética das formas e por meio da sinestesia, que fazia ecoar sensações.

2.4 O bestiário de animais na paisagem da artista

A recorrência da geopoética cultural nas imagens de Ana Maria Pacheco por meio bestiário de animais presentes nas pinturas de *In Illo Tempore* reverberam a experiência do seu meio ambiente pessoal real e inventivo e faz emergir, na série, imagens visionárias e mapas mentais imaginativos que refletem suas visões de mundos e de formas recorrentes na cultura e na ambiência da região de origem. Seguindo por esse aspecto, a série de pinturas carrega um conjunto de animais reais e também híbridos fantásticos por meio de máscaras, o que pode ser entendido em suas obras como bestiário. A definição do termo bestiário¹⁰³ vem do latim *bestia*, “animal”, e faz referência a um gênero literário medieval, que se vale da descrição física e de comportamento de animais, reais ou fantásticos, para a construção de fábulas.

Esses bestiários eram manuscritos ilustrados que, na cultura medieval, demonstravam animais em textos, imagens, rituais, folclore, heráldica, canções e provérbios. Eram representados muitas vezes de forma alegórica e grotesca¹⁰⁴, e esses animais ocupavam o

¹⁰³ Enciclopédia Itaú Cultural. Verbete: bestiário. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5431>. Acesso em: 12 ago. 2014.

¹⁰⁴ Grotesco é termo derivado do italiano *grottesco* (de *grotta*, “gruta” ou “cova”). Surge na história da arte aplicado a um estilo ornamental inspirado em decorações, murais da Roma antiga, descobertas em ruínas escavadas no Renascimento. Tais monumentos fornecem sugestão para ornamentos pintados, desenhados ou esculpidos, “baseados em combinações de linhas entrelaçadas com flores, frutos e outras formas, como figuras extravagantes, máscaras, e animais fora do comum. O ornamento grotesco, de modo geral, se caracteriza pela criação de universos fantásticos, repletos de seres humanos e não humanos fundidos e deformados – pelo apelo à fantasia e ao mundo dos sonhos e pela fabricação de outras formas de realidade”. Enciclopédia Itaú Cultural. Verbete: Grotesco. Disponível em:

primeiro plano no imaginário medieval, entre eles, dragões, crocodilos, leões, asnos, porcos, baleias, unicórnios, aves e peixes. Além dos animais reais, o bestiário menciona os seres híbridos, meio humanos, meio animais para construções fantásticas de cenas em diversos estilos de pinturas, tais como Hieronymus Bosch (1450-1516).

Em Pacheco, o ambíguo das diferentes figuras às vezes atinge as formas do que é humano e bestial ao mesmo tempo. Em *In Illo Tempore* os animais aparecem sob a forma de animais em três pinturas (VII, IX e X) e sob a forma de máscaras em sete pinturas que hibridizam as personagens metamórficas com pelos e chifres de animais e sob a forma do monstro híbrido, como a esfinge na pintura VIII. A onça (Figura 37), que está presente na série como máscara na pintura V, e há uma referência ao seu pelo e manchas no casaco de peles da figura da pintura IV. Além da onça, os animais da referida série os quais fazem uma relação direta com a região do Brasil Central, por serem nativos desta região, são o tatu na pintura VII (Figura 38), o caititu ou porco do mato (javali) na pintura IX (Figura 39) e a anta na pintura X (Figura 40).

O tatu é um animal habitante do continente americano que tem, entre seus ambientes nativos, a região do Brasil Central. O caititu (*pecari tajacu*) nome proveniente do termo tupi “*kaiti'tu*”, também conhecido por caitatu, taititu, cateto, tateto ou porco do mato, é nativo, dentre outros lugares, da América Latina e do Brasil, sendo bem conhecido na região do estado de Goiás. Este porco tem a pelagem longa e áspera e seus dentes estão à mostra. Seus pelos são do mesmo tipo que aparece em algumas máscaras de pelos das outras pinturas. A anta do termo árabe “*lamta*”, conhecido também como tapir, derivado do tupi “*tapi'ira*”, é um mamífero sul-americano e está presente em todo o ecossistema dessa região.

Esses bichos são companheiros da menina-moça-mulher das pinturas. Os animais que habitam esta geografia da memória aparecem na série, ora sob os pés, ora a menina está montada e ainda, em outros momentos, surgem em forma de máscaras com formatos zoomórficos.



Figura 37 – Máscara onça, *In Illo Tempore V* (detalhe), 1994.



Figura 38 – Tatu, *In Illo Tempore VII* (detalhe), 1994.



Figura 39 - Caititu, *In Illo Tempore IX* (detalhe), 1994.

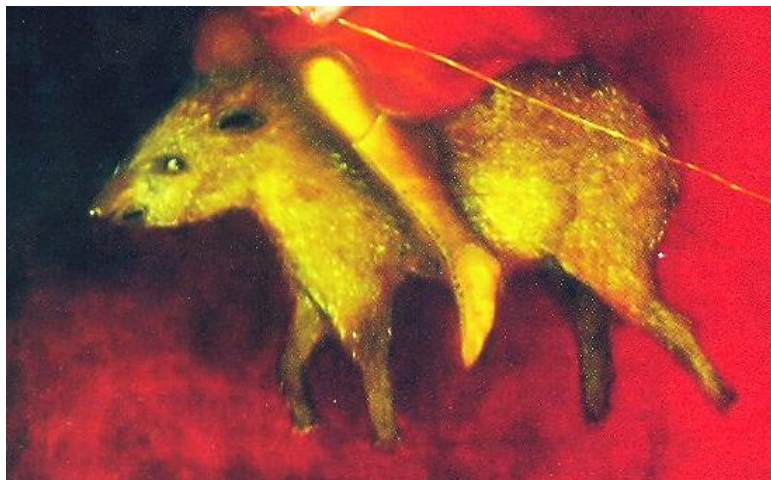


Figura 40 – Anta, *In Illo Tempore X* (detalhe), 1994.

A recorrência da paisagem está entranhada nas imagens por meio dos animais presentes em *In Illo Tempore*. São imagens que reverberam as experiências da artista com seu meio ambiente pessoal real e inventivo, que refletem suas visões de mundos e de formas. Um bestiário sobre animais reais e imaginários poderia ser observado na obra de Pacheco juntamente com o princípio do corpo em metamorfose presente em *In Illo Tempore* nas diversas figuras com máscaras de animais que compõem visualmente nas pinturas um bestiário fabuloso. O autor Jofre Silva (2002) esclarece sobre os animais no mundo cristão. Em seu ponto de vista:

[...] animais são usados frequentemente como referências a desejos e sensações selvagens de ordem inferior; na cultura maia, cada pessoa tem um animal como alter-ego, personificando suas qualidades essenciais; em fábulas, animais são usados para representar virtudes e vícios humanos; na literatura oral brasileira pessoas são metamorfoseadas em animais como consequência de uma transgressão moral (2002, p. 7).

Pacheco utiliza em suas obras este panorama de animais, em situações inusitadas e não realistas. Nas cenas das obras estão empilhados, dependurados, flutuando ou em situações de prestidigitação e ilusionismos de mágica circenses e teatrais. No Brasil, os animais ocupam uma grande fatia no imaginário das pessoas e esta mitologia é muitíssimo farta. A cultura brasileira é rica e recheada de narrativas elaboradas e histórias de animais, inclusive das metamorfoses entre humanos e animais. Mulheres que se transformam em cobra (Boiúna), em coruja (Martina Pereira), em mula (Mula sem Cabeça); literatura de cordel que relata sobre “A mulher que bateu na mãe e virou cachorra na sexta-feira da paixão”; homem que vira boto;

vira cachorro (Lobisomem). A serpente adormecida debaixo da cidade de São Luis do Maranhão e o touro negro encantado da lenda do rei português Dom Sebastião. Esses são alguns poucos exemplos do extenso e elaborado enredo das histórias de encantamento, além da ampla mitologia de vida e ritualística dos povos indígenas e suas ligações com os animais. Por fim, o extenso e consistente arsenal da etnopoética dos mitos e narrativas africanas e suas ligações e sentidos animais. Um vasto e consistente arsenal de literatura oral de metamorfoses entre animais e humanos.

Para entender o uso da imagem do animal em Pacheco, pode-se percorrer uma grande quantidade de fontes férteis de animais e de conjunções entre humanos e animais na cultura brasileira e na realidade. No plano da montagem, pode-se apontar o biográfico de sua geopoética como gatilho para alguns aspectos do bestiário em sua obra, além dos encontros míticos e de metamorfoses. Voltar às raízes profundas da artista é mergulhar em sua terra de origem, o interior do Brasil. Animais e fábulas animistas têm sido parte de uma tradição oral e Pacheco é uma mestra de metamorfoses animais.

Em Goiânia, onde Pacheco cresceu, há uma conexão potente e rica entre o elemento urbano e a cultura do campo e da natureza. Nesta cultura do campo se localizam os elementos da paisagem de matas e florestas, bem como da vegetação nativa. As reverberações e instigâncias dessa cultura influenciaram Pacheco em sua montagem. Entre esses elementos está a convivência da artista com animais da região. Juntamente com isso, muitos contos brasileiros de animais, provérbios e ditados da cultura brasileira são fórmulas ricas em metáforas de animais. Tudo isso aliado ao fato de ela relatar que era familiarizada com a leitura das *Fábulas de Esopo* e dos *Contos de Grimm*.

Dentre esses animais, que compõem as metamorfoses em Pacheco, há destaque para a onça como animal que, na região do estado de Goiás, tem um *corpus* narrativo e mitológico sobrenatural e extraordinário. Este animal tem grande referencial do maravilhoso, fantástico e do fantasmagórico. A onça possui um repertório variado desde os “causos” de onça até os milagres nas Salas dos Milagres das igrejas católicas, bem como abordando as narrativas de mulheres que se transformam em onça. Relacionado também a este animal, há a literatura escrita, por meio do conto “Meu Tio o Iauaretê”¹⁰⁵ do autor mineiro Guimarães Rosa (1908-1967).

¹⁰⁵ O conto “Meu Tio, o Iauaretê” pertence à obra *Estas Estórias*, de Guimarães Rosa, publicada postumamente em 1969. Por intermédio de um monólogo-diálogo, Tonho Tigreiro, o protagonista, conta as suas aventuras a um interlocutor que está presente na narrativa, mas que nunca é nomeado. A narração se passa no tempo limitado de uma única noite que se inicia com a chegada de um visitante ao rancho de Tonho Tigreiro e termina com a morte do caçador, já ao amanhecer. A suposta região é a do sertão, do mato virgem, dos gerais, fazendo supor as

Os “casos” de onça da região Brasil Central têm uma grande diversidade e são narrativas orais continuamente criadas e recriadas. São contos reatualizados por cada pessoa, constituindo uma narrativa performativa de oralidade. Nas histórias de onça em Goiás, fala-se de uma onça denominada “onça da mão torta”. Em uma de suas versões, uma bruxa vira onça para se alimentar, mas perde as roupas com as quais fazia sua transmutação e torna-se onça para sempre. E outra versão, a feiticeira come uma folha dada por sua irmã gêmea, para se transformar em onça e caçar alimentos para ambas. Porém, no momento de dar a segunda folha, que desfaria o feitiço, a irmã fica com medo e foge, ao passo que a onça cai em uma armadilha, quebra a pata e fica com a mão torta. A onça nesta história é um animal invencível, pois mesmo atingida por vários tiros, nada lhe acontece. As versões são dadas por pessoas que afirmam “já terem-na visto”. Em outra lenda, o animal é o espírito de um velho vaqueiro que durante sua vida foi mau ao extremo, e depois de morto transformou-se na onça como castigo pelas perversidades que praticara durante sua vida. Ele virou uma fera que é espírito e não pode ser morta, daí o grande medo que inspira por onde vagueia. Ela costuma ficar escondida nas matas e dificilmente se consegue vê-la; quando ataca, raramente alguém consegue escapar. Dessa forma, onça é um animal que, ao mesmo tempo em que assusta, evoca respeito por ser inteligente, ágil, esperta, estrategista, agindo em silêncio e com precisão.

A onça ou jaguar, como animal fantástico, aparece nas lendas de várias regiões da América do Sul, e o animal é uma força quase invencível, de grande ferocidade e violência. São comuns as narrativas sobre sua metamorfose animal para humano e vice-versa, bem como a aparição como representante da alma de uma pessoa morta. Há um mito Yuracaré, da Amazônia, que elucida a associação da onça com o céu da noite. Com o objetivo de vingar sua família, que havia sido dizimada por um herói humano, a última das onças implora a ajuda do sol e da lua. O sol não lhe dá atenção, mas a lua oferece-lhe abrigo e esconderijo e, desde então, a onça vive sempre com ela, e por isso se tornou um animal e uma caçadora noturna. Há também um mito Kaiowa, segundo o qual a onça é o único animal que tem o

imediações do norte de Minas e do sul da Bahia. Tonho é filho de mãe índia, Mar'Iara Maria e vive longe da civilização, em um lugar habitado mais por onças do que por seres humanos. Ele era matador de onças, era contratado para *desonçar* o mundo. Depois descobriu que era parente das onças e parou de matá-las. Para redimir-se das mortes anteriores, passou a matar gente. Guimarães Rosa, montado a cavalo, embrenhava-se pelo interior de Minas para ouvir histórias contadas por violeiros, caçadores, pescadores, jagunços, contadores de "causos". Anotava tudo e depois, na cidade, submetia à sua própria alquimia, reinventando a linguagem e produzindo textos. GOMES, João Batista. *Meu tio, o Iauaretê*. In: Estudos literários. Secretaria de Cultura do Amazonas. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ZPr-1tR0qEJ:www.bv.am.gov.br/portal/download.php%3Farquivo%3Dconteudo/estudos_literarios/pdf/Meu%2520tio,%2520o%2520Iauarete.pdf+&cd=3&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 20 dez. 2015.

segredo do fogo, seu maior tesouro desde o início do mundo. Em uma de suas lendas, a onça-rei das selvas era o animal mais forte e tinha a guarda do fogo, sendo por isso temido e invejado; no entanto, é enganado por outros animais que lhe roubam o fogo. Consegue recuperá-lo, mas, irado com o roubo, ameaça incendiar a floresta. Nas quatro gravuras abaixo, intituladas *Havia esta onça* (2014), cujos títulos são, nesta ordem: na floresta, na cidade, em perigo, em transição (figura 41). São gravuras em que sobe um grito de animalidade ferida, e a onça aqui também é animal que participa da obra de Pacheco na maneira de visualidade da sua geopoética.

A onça pintada é um animal cujo *habitat* brasileiro se localiza nas matas da região Centro-Oeste; é o maior mamífero carnívoro do Brasil e foi listada, em 2003, pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente (IBAMA) como ameaçada de extinção. São animais de hábitos solitários, tendo maior atividade ao entardecer e à noite. Possui os caninos fortes e dentes carniceros bem desenvolvidos e especializados para cortar a carne das presas. Os dentes afiados de fera têm ressonância nos dentes de alguns personagens do coro mascarado em *In Illo Tempore*, que ostentam dentes miúdos parecidos com dentes de animais.



Figura 41 - *Havia esta Onça*, 2014, gravuras. Fonte: *Paratt Contemporary Art*.¹⁰⁶

Ana Maria Pacheco faz uso de seu arcabouço cultural de imagens e lembranças que performatiza esse arsenal visual e inventivo nas imagens de sua obra. A onça é um animal que também está estampado na sala dos milagres de ex-votos da Basílica do Pai Eterno, por meio da pintura do ex-voto “O Milagre da Onça”, ocorrido em 1914, no qual o devoto narra a história de como foi salvo do ataque de uma onça e de não morrer devorado pelo animal:

A 1 de fevereiro de 1914, homens de Goiabeiras (Inhumas) foram caçar uma onça que lhes tinha dado grande prejuízo. Jerônimo Martins Borges deu um tiro nela, mas não a matou. A onça, furiosa, lançou-se sobre o perseguidor. Jerônimo ficou debaixo da fera que o maltratou horivelmente. Neste perigo gritou: “Divino Padre

¹⁰⁶ *Pratt Contemporary Art*. Disponível em: < <http://www.parattcontemporaryart.co.uk/there-was-this-jaguar/> >. Acesso em: 23 fev. 2016.

Eterno, valhei-me," prometendo ao mesmo tempo o melhor de seus bois, no caso de ser salvo. No mesmo instante, largou a onça sua vítima. Lançou-se sobre outro companheiro Teófilo que ficou morto no lugar. Jerônimo sarou e veio cumprir sua promessa e rende graças ao Divino Padre Eterno. (Trecho que faz parte da pintura exposta na Sala dos Milagres no Santuário do Divino Pai Eterno – Trindade/GO, 1914).¹⁰⁷

A máscara de onça é uma das máscaras das Cavalcadas de Pirenópolis (GO)¹⁰⁸. Nas Cavalcadas, esclarece Carlos Brandão (2004, p. 49): “Os mascarados são as representações dos cavaleiros. Incapazes de produzir um ritual solene, reproduzem o dos cavaleiros (o drama e os jogos) como farsa, ou se quisermos, como anti-ritual”. O autor ainda diz que os mascarados das Cavalcadas de Pirenópolis “constituem bandos e simbolizam multidão” (2004, p. 48). Essa relação de bando e agrupamento de mascarados condiz com os aglomerados de mascarados que podem ser observados nas pinturas da série *In Illo Tempore*.

Os animais e máscaras de animais sempre desempenharam papel importante na história humana, e a região de Goiás, local de crescimento de Pacheco, é uma sociedade próxima à natureza, sendo também uma região que aglomera, em sua ambiência, intensa e rica textura de elementos ligados à natureza e aos animais. Assim como os demônios têm suas origens nas entidades pagãs dos monstros híbridos com pés de bode, chifres e rabo, tributos animais de instinto e poder, assim também como os sátiros e faunos, sereias, centauros, esfinges, minotauros, boiunas e botos entre tantos outros encantados. O animal demoníaco não esconde sua potência instintiva e primitiva. Já do ponto de vista dos tempos ancestrais, os seres humanos se vestiam com peles de animais, para passarem a ser o animal. Vestir peles de animais para imitá-los. Imitar bisões e animais para atraí-los, para ter sorte na caçada e ser protegido.

Sobre as máscaras com pelos e aspectos de animais presentes em *In Illo Tempore*, pode-se dizer que as peles de animais dos tempos mais primitivos foram sendo substituídas por máscaras de animais. Máscaras utilizadas para se disfarçar completamente no animal dos tempos primitivos. Sumir com a expressão do rosto humano, para que o corpo do portador da máscara adquira a beleza e o aterrador do demônio animal em toda sua dignidade e

¹⁰⁷ Trecho recolhido e registrado por escrito pela autora desta pesquisa em visita à Sala dos Milagres do Santuário do Divino Pai Eterno em Trindade (GO), no dia 20 de junho de 2014.

¹⁰⁸ A festa das Cavalcadas de Pirenópolis é realizada desde o início do século XX e conta a história da batalha épica entre mouros e cristãos. É uma manifestação dramática que é encenada ao ar livre, anualmente, durante três dias, e acontece após os festejos da Festa do Divino Espírito Santo, 50 dias após a Páscoa. São dois exércitos com 12 cavaleiros de cada lado, que, durante três dias, se apresentam às tardes no Campo das Cavalcadas, encenando a luta com muitos figurinos ornamentados com bordados e coreografias equestres.

deslumbre. Ressalte-se que o teatro e a dança, em seus primórdios, são considerados como artes derivadas dos movimentos do disfarce animal primitivo e dos gestos e ações para ser um animal. Imitar um bisão com passos de dança e ações de imitação de um animal. Fazê-lo presente, naquele momento. Com o poder da máscara, performar o animal. Depois, pode-se dizer que vieram as habilidades artísticas e elaboração de artífices para produzir máscaras tão refinadas que fossem capazes de uma personificação e comunicação com o divino e o misterioso com força intensa de presença total.

Podem ser citadas as máscaras da Ilha de Bali, as dos bufões da Suíça, do Teatro Nô no Japão ou as do México. As máscaras brasileiras dos povos indígenas, como as do Curupira da Festa da Moça Nova, dos Tikúna do Amazonas; dos Kadiwéu do Mato Grosso, máscara de tamanduá dos Kayapó do Pará; do Cara Grande dos Tapirapé, no Amazonas; do Palhaço da Folia de Reis, de Goiás, Minas Gerais e São Paulo; das Cavalladas de Pirenópolis (GO) e de São Luis do Paraitinga (SP); da Maria Angú de São Luiz do Paraitinga (SP); do Gigante do Boi Calemba em Natal (RN); do Bumba Meu Boi do Maranhão; Máscaras da Festa de Marzagão Velho (AP), do Cavalo Marinho da Zona da Mata de Pernambuco, com seus 73 personagens e com duração de até 8 horas seguidas; além das máscaras do carnaval de cada local diferente do Brasil.

O motivo animal simboliza habitualmente a natureza primitiva e instintiva do ser humano. Mesmo nos tempos atuais, é possível perceber e conhecer a violência dos impulsos instintivos em sua potência no que se refere às emoções. Segundo Jung (1993), a consciência ainda é uma aquisição muito recente da natureza está em um “estágio experimental”. Ela seria frágil e sujeita a ameaças e danificações. Para ele, entre os povos primitivos ocorre a “perda da alma”, que seria uma ruptura, uma dissociação da consciência. Para este autor:

Entre os povos primitivos, para quem a consciência tem um nível de desenvolvimento diverso do nosso, a “alma” (ou psique) não é compreendida como uma unidade. Muitos deles supõem que o homem tenha uma “alma do mato” além da sua própria, alma que se encarna num animal selvagem ou numa árvore com os quais o indivíduo possui alguma identidade psíquica [...] essa identidade toma várias formas. Se a alma do mato é a de um animal, o animal passa a ser considerado uma espécie de irmão do homem (JUNG, 1993, p. 24).

Jung sugere e considera que, apesar do alto nível da civilização, a consciência humana não alcançou grau de continuidade, e poderia ser vulnerável e suscetível à fragmentação. A faculdade de controlar as emoções, que seria vantajosa por ser considerada civilizada, seria, de outro ponto de vista, “bastante discutível já que despoja o relacionamento humano de toda a sua variedade, de todo o colorido e de todo o calor” (1993, p. 25). Sob esta perspectiva,

poder-se-ia instigar sobre a obra de Pacheco em sua temática de metamorfoses animais e sentidos instintivos bestiais. Sob as fantasias inconscientes, evasivas, precárias, vagas e incertas, nota-se que as pinturas de *In Illo Tempore*, e também o restante da obra da artista, trazem em seu conteúdo animal a vitalidade do instinto, que por vezes guarda seus mistérios e segredos: ser humano e “ser animal” em seus desdobramentos instintuais.

No Brasil, os artistas viajantes elaboraram suas séries de trabalhos com imagens da fauna do país. Esses artistas são aqueles cuja produção encontra-se ligada aos desenhos e às pinturas que elaboraram. Além do caráter documental, acompanharam os deslocamentos no espaço, descobertas de paisagens e tipos humanos. Esses artistas integravam expedições artísticas e científicas, desde a chegada dos portugueses, no século XVI. Espécimes de animais estranhos, juntamente com “bons selvagens” ou “canibais”, compõem um imaginário europeu acerca do Novo Mundo. Enquanto os artistas viajantes tinham um olhar estrangeiro com relação ao Brasil, Ana Maria Pacheco possui um olhar “de dentro” da cultura que vivenciou em sua geopoética.

Nas imagens da série *In Illo Tempore*, algumas máscaras dos grupos só ostentam a parte da frente, outras simulam a cabeça completa do animal. Esses objetos trazem as sensações de metamorfose, transformação e visualidades de mitologias brasileiras e da oralidade. Monstros que montam um repertório de seres híbridos, com feições dissidentes da lógica coletiva. São visualidades que instigam a percepção de monstros e híbridos como figuras que ocupam o intervalo entre humano e animal. Gente meio bicho com gosto de carne e sangue nos dentes. A monstruosidade poderia ocorrer em um contexto de preceitos de orientação cristã, em que o corpo deve obedecer a ideais retos, puros e dicotômicos entre normal e não normal, puro e impuro, limpo e o sujo. As figuras da série hibridizam essas noções.

As cabeças e crânios de animais são presentes na arte de Pacheco. Assim como a máscara de carneiro em *In Illo Tempore* IV, também há o crânio de animal na pintura *Memória Roubada I*, (1992) (Figura 42), obra que foi adquirida em 2013 pelo MAC - Museu de Arte Contemporânea de Goiânia. Na pintura, um grupo de mascarados, matreiro e conspiratório, troca olhares com seus dentinhos cortantes e mãos pequenas à mostra. Usam roupas de tempos passados, com um perfume medieval. Enquanto isso, uma cabeça ou crânio de vaca está presente no primeiro plano da pintura. A cabeça de vaca está em um tecido vermelho de fundo ou almofada. Está amarrada com cordas ou tiras vermelhas que a envolvem para segurar, mas também de forma a ornamentar, pois estão frouxas e fazem volteios suaves e ornamentais, como em um estandarte, uma bandeira de santo. Nas regiões das fazendas em

Goiás, principalmente em pequenas propriedades, é comum encontrar um crânio ou caveira de vaca ou de boi fincada na entrada do curral ou na porta da casa.



Figura 42 - Memória Roubada, 1992, pintura.¹⁰⁹

Os criadores de gado e agricultores de pequeno porte acreditam que a caveira de animal defende o rebanho, a lavoura e a casa contra o mau-olhado, as pragas, perdas e intempéries, enfim, afugenta as ameaças. Essa crença na cultura brasileira resulta de numerosas convergências étnicas pois, segundo Ribeiro, “Quase sempre as nossas tradições populares, analisadas à luz de um exame mais profundo, baseado na filiação histórica e na comparação, revelam essas múltiplas origens, aparentemente indevassáveis” (1977, p. 119). Segundo o autor, esta convicção mística de pendurar uma caveira de vaca em um tronco ou estaca para afastar os malefícios, por certo, é uma herança da crença que, há milênios, inspirava os cretenses do culto primitivo de cultuar o touro e dessa prática surgiram os sacrifícios de touros, populares entre os romanos. Este culto do touro e do sacrifício com caveira chegou à Península Ibérica, em Portugal, e deixou sobrevivência por meio do bento da procissão de *Corpus Christi*. Isso juntamente com a influência africana banto dos

¹⁰⁹ O que rola ponto com. Disponível em: < <http://www.oquerola.com/revista/mac-recebe-duas-novas-exposicoes-de-arte-contemporanea/>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

povos da Lunda, com o costume rural de fincar bichos com chifres em troncos. O autor refere-se, ainda, ao fato de que entre esses mesmo povos, há o “muhanhe”, um tronco, assim chamado, onde os caçadores depositam as caveiras, chifres e ossadas como troféus de suas atividades rurais. Essas ossadas seriam enfeitadas com tiras de tecido, de preferência na cor vermelha. Assim como são vermelhas as cordas que amarram a cabeça de vaca na referida pintura.

As amarrações com fios, cordões, cordas e linhas aparecem na obra de Pacheco, às vezes como o fio das três Moiras tecelãs ou o fio de Ariadne. Em *In Illo Tempore* os fios estão dispersos por todas as pinturas, nos cenários, e são manipulados pelas personagens. Estão nos trapézios, balanços, puxando os carros, na corda bamba do circo, no paraquedas da esfinge, nas cortinas. Pacheco, em sua obra, expõe também as amarrações das vítimas de sacrifício, sejam animais ou pessoas. Assim como amarra a caveira de vaca na pintura *Memória Roubada* (1992), também utiliza as amarrações bem visíveis e destacadas para a vítima de execução do São Sebastião encapuzado do conjunto de esculturas *Noite Escura da Alma* (1999) (Figura 43).

A personagem está de joelhos e bem amarrada a um tronco rústico de madeira, com cordas que não são esculpidas na madeira policromada. Pacheco utiliza cordas como objeto realista e faz uma amarração com várias voltas. Esse componente da amarração comunica uma violência e coerção por meio do elemento tátil e de textura que é extremamente conhecido e reconhecido no cotidiano que é a corda. Em meio ao túnel-labirinto com elementos de estranhamento, o espectador se depara com um objeto que reconhece de imediato. As cordas e amarrações, assim como no figurino e nos adereços, Pacheco pontua com elementos reconhecíveis, e assim oferece algumas migalhas de pão para demarcar o caminho. Mas nada é o que parece ser.

Assim como a personagem amarrada de *Noite Escura da Alma* (1999) ou a caveira de vaca de *Memória Roubada* (1992), as amarrações poderiam estar ligadas ao trato com os animais, para serem domados. Amarram-se animais nas fazendas em Goiás, ou prendem-nos em currais, para que possam ser domesticados. O formato do nó que prende o São Sebastião encapuzado é parecido com o nó que se usa para “pear” as vacas, ou seja, amarrar prendendo as pernas do animal, para que ele não se mexa durante o processo de ordenha. Os animais e os elementos ligados a eles, na obra de Pacheco, propõem sensações que passeiam por regiões instintivas e primitivas. Fazem contrapontos e ao mesmo tempo contribuem com a trama elaborada na montagem desta artista.



Figura 43 - Noite Escura da Alma, 1999, escultura em madeira policromada. Fonte: MARTINS, 2012, p.119.

O bestiário de animais com suas metamorfoses, oralidades, encantamentos e mitologias relacionadas, assim como os rituais de religiosidade e festas juntamente com a encenação barroca e seus elementos de estética ritual, são potências acumuladas e sedimentadas que reaparecem sob formas variadas e reinventadas nas sobrevivências da montagem visual da artista. Os elementos de sua geopoética vertem e deságuam constantemente em sua montagem em *In Illo Tempore*. Em seguida ao que se expôs sobre a geopoética de Pacheco com elementos da cultura barroca, segue o próximo capítulo, o qual versará sobre os fragmentos de teatralidade flutuantes no trabalho da artista.

CAPÍTULO III – TEATRALIDADES EM *IN ILLO TEMPORE*

Neste capítulo, serão tecidas considerações sobre a montagem na obra de Pacheco, buscando evidenciar que há elementos de teatralidade na série *In Illo Tempore*. Para apontar com clareza estes elementos na montagem e suas imbricações nas imagens, foram levantadas cinco categorias na série para encaminhar a reflexão: personagens; corporal, gestual e presença; cenário, figurino e iluminação. Juntamente com essas categorias são verificadas algumas partículas de historicidade do teatro, tais como: os quadros vivos, personagens circenses, os bufões e mascarados. A seguir, passa-se a discutir como esses elementos emergem e ressoam no conjunto de pinturas *In Illo Tempore*.

Sobre a vertente teatral em sua obra, Pacheco fala a respeito da presença de personagens e cenografia no preenchimento da definição espacial na série de pinturas *In Illo Tempore*. Nesse aspecto, afirma que os adereços são uma forma de montar o espaço: “os adereços são uma forma de me ajudar a estabelecer o espaço dentro do espaço”¹¹⁰. Ela fala também sobre a criação do espaço da pintura no espaço da tela: “O espaço, eu crio. O espaço, ele não existe, porque eu estou criando o espaço dentro de um retângulo, então, por esse motivo eu posso explorar todas as possibilidades de lidar com aquela imagem que é recente em minha mente. Quando, então, eu internalizo isso aí, eu vou fazer escultura. Então, na escultura eu não uso, é raríssimo, aliás, eu não uso os ‘props’ (adereços, objetos de cena)”¹¹¹. Portanto, Pacheco possui uma intenção de criar um lugar cênico nas pinturas, isso é teatralidade na visão de Féral (2011), que entende o lugar cênico juntamente como a manifestação de uma intenção de autor que contribui para a condição necessária à emergência da teatralidade.

In Illo Tempore possui uma teatralidade que salta aos olhos. Sobre este conceito, Patrice Pavis (1999) dispõe sobre a origem grega da palavra teatro, o *theatron*, e que esta revela uma propriedade fundamental desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é representada em outro lugar. O teatro seria um ponto de vista sobre um acontecimento, um olhar, um ângulo de visão e, portanto, raios ópticos o constituem. Tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção na qual tem lugar a representação. A teatralidade, desse modo, guarda uma ideia de arte visual de maneira que os componentes da representação se valorizam reciprocamente e fazem brilhar o que é

¹¹⁰ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

¹¹¹ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

teatral. Em *In Illo Tempore* esta característica de visualização dos elementos teatrais amalgamados aos visuais é ressaltada, fazendo um ato de comunicação e executando um chamado diretamente à mirada do espectador.

Em Didi-Huberman a noção de “fórmula patética” ou “Fórmula do páthos” poderia ser útil para pensar o teatral nas imagens de *In Illo Tempore*. Esta fórmula considera a imagem com o mímico, o plástico e a gestualidade, além do tato e motricidade e dos sentimentos estéticos elementares. Estaria inscrita no gesto corporal e a linguagem dos gestos. O autor afirma: “só há inscrição da imagem sobre um fundo de linguagem dos gestos” (2013, p. 188). A fórmula patética seria o afeto na forma, assim como formas corporais e linguagem física dos gestos, os movimentos corporais nas artes plásticas. Estaria, ainda, para a observação da imagem do corpo, a pantomima burlesca e o gesto trágico.

A imagem desempenha um papel cada vez maior na prática teatral contemporânea, pois se tornou a expressão e a noção que se opõem ou se diferenciam, como possibilidade e ampliação, daquelas teatralidades diretamente ligadas ao texto dramático e às fábulas. A natureza visual de representação, no dizer de Pavis (1999) a encenação entendida como a “colocação em cena”, é sempre colocação de imagens imaginadas e imaginantes, no lugar de uma figuração mimética. Essa dimensão relaciona-se com a ideia de imagens de arte como “fantasmas” (DIDI-HUBERMAN, 2013), e a teatralidade poderia ser entendida como pensamento produzido por imagem e pensamento colocado em cena. No caso de *In Illo Tempore*, são imagens que produzem uma visualidade de teatralidade.

A referida série é um grupo imagético que abriga essa potência e amalgama estratégias de sobrevivências de historicidades teatrais. Esses elementos tornam-se visíveis por meio das heterogêneas corporeidades, gestos, espacialidades cênicas, vestimentas, objetos e adereços, máscaras e presenças de personagens. Esta historicidade do teatro pode ser observada nas pinturas por meio de fragmentos visíveis de estilos, gêneros de teatralidades que aparecem em seus fragmentos nas imagens montadas pela artista. A teatralidade na série ostenta seu artifício e caráter construído com urdimento das cenas montadas por meio da inventividade da pintora.

Sarrazac (2012) entende que teatralidade deve contar com a percepção do espectador e distingue-se da literatura dramática. Então, a teatralidade permite pensar o teatro sem o texto, e ela seria: “o advento, no âmago da representação, do próprio teatro, e do espetacular que associa o espectador à produção do simulacro cênico e seu processamento” (p. 179). E, para esclarecer mais, o autor ainda informa:

O termo teatralidade é formado a partir do adjetivo teatral ligado à especificidade do teatro. O sufixo idade compreende igualmente a ideia de potencialidade, o objeto define-se então por sua finalidade externa e seu devir: é teatral o que quer e pode ser teatro (SARRAZAC, 2012, p. 178).

As pinturas de *In Illo Tempore* dialogam com essa noção de teatro, que pode também ser abordada a partir do corpo no “espaço portador de teatralidade” que Pacheco preenche e monta cuidadosamente nas cenas das pinturas. Tal noção remete à noção entendida por Josette Féral (2011), que leva em consideração o reconhecimento de um “espaço de ficção”. No entendimento dessa autora, a teatralidade ocorre quando o espaço ficcional se enquadra de maneira programada. A teatralidade está presente e o espectador percebe a teatralização da cena e a teatralidade do lugar. Quanto ao espaço, ele aparece como portador de teatralidade porque o sujeito aí percebeu relações de uma encenação, conforme a autora alega:

A teatralidade vem da divisão entre o espaço cotidiano e o espaço da cena. Dentro do espaço cênico também tem uma divisão, sobre o que é real material e o que é criado na cena. E o olhar do espectador sempre faz ida e volta – como uma agulha – entre o real e a ficção. Ou o espaço cotidiano e o espaço cênico [...] e é muito importante esse vai e vem, ele está na base da experiência estética e da experiência teatral também (FÉRAL, 2011, p. 183).

Esse lugar cênico, juntamente com a manifestação de uma intenção de autor, contribuem para a condição necessária à emergência de uma “teatralidade performancial”. A identificação, pelo espectador/observador, de “um outro” espaço, a percepção de uma alteridade espacial implica alguma ruptura com o real ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade. E assim como o espaço da teatralidade é intencional para a percepção, também são intencionais os gestos corporais voltados para a realização, isto é, as pinturas em *In Illo Tempore* são povoadas, habitadas por corpos presentes visualmente e realizando ações teatrais. Sobre o fenômeno artístico materializado em cena por meio da corporeidade gética presente nas pinturas, argumenta o autor abaixo:

[...] muita coisa do que não dizem ou do que é indizível exprime-se em posturas corporais, faciais e gestuais que revelam linhas de força, vetores de sentidos portadores de alusões, que falam a linguagem do não-verbalizável, em seus diferentes níveis, e se constituem em verdadeiros emblemas de significação. No repertório do corpo e do gesto [...] encontra não só meios de desenhar plasticamente a personagem, como de sugerir e configurar os movimentos que permitem o mergulho do espectador na intimidade do drama (GUINSBURG, 2008, p. 59).

Por meio da reflexão acima pode-se dizer que, em *In Illo Tempore*, Pacheco agencia uma montagem que é uma conexão entre sua forma de arte e os conteúdos culturais, plasmando um arranjo que elabora a montagem visual com teatralidade. Para entender como ressoa a teatralidade nesta série de pinturas, as imagens nela presentes foram abordadas nesta

investigação por meio do percurso de análise que interroga por temas representativos que podem ser observados e conectados nas dez obras. O critério de seleção das categorias foi o de se escolherem alguns tópicos que se cruzavam nas dez pinturas e que pudessem abranger e possibilitar uma janela de entrada para desenvolver a discussão sobre a presença da teatralidade na obra. Desse modo, as pinturas montam uma visualidade de teatralidades que podem ser observadas a partir destes cinco apontamentos de categorias: personagens; corporal, gestual e presença; figurino; cenografia e objetos; iluminação.

3.1 Personagens

As personagens são entendidas na obra como o sujeito, indivíduo, figura, elemento humano nas pinturas. No contexto das pinturas, são solistas, duetos, quarteto e grupos. A personagem feminina principal está presente nas dez pinturas, sendo uma heroína em jornada, às vezes assustada ou confusa, às vezes desafiadora e decidida. Faz dupla com uma coadjuvante ou confidente em três pinturas (IV, V, VII) e quarteto em uma (II). A heroína se apresenta como personagem que se transforma em cada pintura, apesar de ter um distanciamento e se manter dentro do seu mundo de estranhamento e delírio; metamorfoseia-se, em cada pintura, com traços de *glamour* dos artistas de ribalta, circenses, mágicos, ilusionistas, *performers* e burlescos. As personagens coadjuvantes ou confidentes, que acompanham a personagem principal, aparecem em quatro pinturas da série (II, IV, V, VII). O grupo de mascarados em coro e conspiratórios aparece em seis pinturas: se juntam em um painel que se desloca em procissão/cortejo (I), estão em um plano alto de um mezanino elevado, como cabeças dentro de um armário (II), como público que assiste a uma *performer* (III), empilhados uns sobre os outros fazendo equilíbrios e brincadeira de "pula-carniça" atrás da cortina (V), em um plano baixo da ribalta do palco de madeira, observam a equilibrista na corda (VI), em um bolo amontoado dentro de um carro de madeira com rodas (X).

Em termos de montagem da cena na série de pinturas, os elementos de teatralidade são sempre relacionados e ligados uns aos outros, pois a montagem amalgama e relaciona os elementos diferentes. As figuras da série parecem estar teatralmente pousadas em forma de um "quadro vivo", gênero que já se encontrava na Idade Média e no Renascimento. Apreende a vida em sua realidade cotidiana e dá um conjunto de imagens patéticas com o auxílio de quadros. O "quadro vivo" é um gênero de encenação em que um ou vários atores permanecem imóveis e congelados em uma pose expressiva, o que sugere uma estátua ou pintura. Pavis

(1999) afirma o seguinte sobre esta técnica: “O quadro vivo inaugura uma dramaturgia que descreve ambientes” (p. 315). Para esse autor, supõe-se que a imobilidade contenha o germe do movimento e a expressão da interioridade. Evoca situações de ações de personagens. É uma imobilização, uma atitude congelada que partem para a influência do modo de abordagem desse quadro. Pequenos toques entrevistados em lampejos de percepção. Essa imobilidade está presente nas pinturas da série, em seus quadros com personagens montando uma cena.

As personagens na série participam de um tipo de encantamento visual. São presenças com pés de anjos noturnos que flutuam, pairam e levitam. Os tipos humanos das obras de Pacheco têm uma presença física forte, além de aparências fantásticas e quiméricas, porque podem ser associados à memória e à imaginação. Dentre os diversos papéis da série, há a protagonista com seus cúmplices e o coro de mascarados, mas não há garantias de separações claras entre vilão e vítima. Não há receptores passivos de crueldade. A esfinge, que é a protagonista em VII, aparece com dentes cortantes à mostra. Diante das criaturas da imaginação, observa-se que elas buscam por sua habitação nas pinturas porque precisam encontrar seu lugar no mundo das pinturas e seu modo de apresentação nos níveis de camadas sobrepostas de texturas nos quadros.

In Illo Tempore ainda poderia ser comparada a um tabuleiro com dez pinturas/cartas à maneira das cartas do Tarô, que é um jogo de cartas que, desde o século XVIII, passou a ser usado como oráculo para a previsão do futuro. Atualmente o tarô também é instrumento de estudos pela psicologia de Carl Gustav Jung, psicólogo do século XX que desenvolveu ideias sobre arquétipos, ou seja, as imagens arcaicas da memória coletiva ancestral que estariam nos inconscientes. Essas imagens poderiam ser ativadas por determinado símbolo que revigoraria e traria à tona a carga emocional que a imagem possui. As cartas de tarô poderiam ser ilustrações sobre os anseios da alma e dos dramas humanos. Em uma análise com este oráculo, as cartas do “carro” e da “roda da fortuna” estariam para os carros de madeira com rodas e andores de procissão nas pinturas. A carta do “louco” faria ressonância com os grupos de mascarados. “O mago” e “a temperança” nas personagens manipuladoras de objetos. Já “o enamorado” poderia ser relacionado à moça dividida e em dúvida entre dois seres que lhe oferecem um saco misterioso na pintura II.

A protagonista feminina central se configura sempre em um pedestal ou suspensa no ar por cordas, fios, trapézios. No começo é uma garota jovem (Figura 44) e aparece isolada no brilho intenso das luzes de ribalta, cercada de sombras por testemunhas e sendo chamada para ir ao desfile pelos mascarados da parada em procissão. Depois vai sofrendo metamorfoses em

outras pinturas. David Elliott (2004) relata sobre essas transformações em personagens femininas da série de pinturas e cita, entre as mais conhecidas, a esfinge, as matadoras Salomé e Judith, a sedutora mulher do balanço e propõe até Pornocrates¹¹² para a comparação da mulher com o javali na pintura IX. Segundo ele, são imagens de mulheres com força, que transcendem os caprichos de apenas um flerte sexual e se situam no território de um poder feminino primordial.



Figura 44 – *In Illo Tempore I* (detalhe), 1994.

A encenação circense das personagens femininas que pode ser observada na série *In Illo Tempore* se relaciona ao universo de conteúdo circense em sua montagem de teatralidade. O circo é lugar onde o trágico se mistura ao cômico. E o deus da gargalhada se apresenta como um intrincado jogador, um mascarado em meio às cenas dramáticas que Pacheco propõe. “O circo é o mundo de cabeça para baixo. O raro, o extravagante, o inquietante; tudo aquilo que de certo modo nos desafia, sempre encontrou seu melhor refúgio no circo” (PEREIRA, 1988, p. 35). Pacheco trabalha com o inquietante e o perturbador em uma

¹¹² A imagem chamada Pornocrates ou a senhora com o porco (1878) é do artista belga Félicien Rops (1833- 1898).

linguagem múltipla e próspera de interpretações e sensações para o olhar. A série tem uma atmosfera eletrizante de proezas circenses, como sugere o autor sobre estas pinturas:

Artistas e malabaristas se expõem aos olhares de escrutinadores de um público ávido por emoções, mas o que as performances oferecem são, sobretudo estranhas emanções de vapores turvos, tornando ainda mais sufocante o ambiente já densamente coberto por sombras. A luz fugaz sobre os rostos revela uma balburdia de máscaras que torna impossível distinguir onde termina o palco e começa a plateia, fundindo fantasia e realidade numa celebração bizarra de suspensão dos sentidos (SEVCENKO, 2000, p. 5).

Artistas malabaristas de *In Illo Tempore*, às quais o supracitado autor se refere, habitam as pinturas em diversas cenas. A personagem feminina andante por entre as pinturas se transforma e se apresenta como uma artista do picadeiro do circo, mesmo que de forma deslocada, estranhamente colocada na arena, mas a ambiguidade e o estranhamento são ingredientes que tecem a obra e a torna intensamente vital e dramática. As cordas, trapézios e amarrações de suspensão trazem o tom de flutuância que poderia ser derivado do universo circense. O circo é uma camada presente na montagem das imagens das pinturas e comunica um estado de risco, poesia e estranhezas na série.

O mundo do circo está ligado à vontade de desatar a chave de imaginar e construir mundos flutuantes, suspensos, desejosos, perigosos e de risco. Entre o *freak* e o inatingível, é aspiração que abriga o desejo de sair do mundo de conforto, da rotina e do cotidiano maçante e mortificador. O circo oferece tudo que não se tem na vida regrada. É um chamado para a contravenção das vontades. Um território que ilumina frestas de cor e esconde grandes trechos de obscuridade. Estado de graça e risco iminente de queda. Uma lembrança inesquecível para uma vida inteira, geralmente é assim que as pessoas se referem às apresentações circenses a que assistiram na infância ou em tempos pretéritos. Não se passa impune pelo circo, porque ele é fascinante, atraente, sedutor e ao mesmo tempo ameaçador e amedrontador. Nas camadas de palimpsesto de encenação teatral montada na obra de Ana Maria Pacheco é possível fazer relações com alguns elementos do circo.

Dentre esses elementos, podem-se destacar, em *In Illo Tempore*, os artistas circenses, que estariam no grupo dos acrobatas. Acrobata seria a pessoa que pratica exercícios de agilidade, equilíbrio ou de demonstração de força em um circo ou *music-hall*. Também pode ser uma pessoa que procura impressionar e maravilhar por meio de procedimentos extraordinários e habilidosos. Do grupo dos acrobatas, derivam os equilibristas, malabaristas, contorcionistas e trapezistas. Os equilibristas são artistas que se exibem em corda, arame, cavalo ou em bicicleta. Fazem equilíbrio de objetos ou com o corpo, em posições difíceis sobre mãos, cabeças e pés ou sobre aparelhos. É um termo geral para os artistas circenses que

se envolvem apresentações de equilíbrio. Uma pessoa conhecida como “base” assume uma posição e a mantém, enquanto outra pessoa, conhecida como “volante”, mantém uma posição de equilíbrio sobre a base, que pode ser parada sobre os ombros, mãos ou braço. Já os trapezistas, voadores (volantes) saltam de um trapézio para outro com movimentos combinados. Os malabaristas, por sua vez, dominam a arte de manipular objetos com destreza. Há muitos tipos de malabarismo, dentre eles, o de manter objetos no ar, lançando e executando manobras e truques. Os malabares de lançamentos mais comuns são as bolinhas, pinos, argolas, pedaços de madeira, facas e objetos com fogo. Também é possível observar a presença de elementos dos pirofagistas e ilusionistas/mágicos. Além de domadores de animais, que estabelecem uma relação com o uso de chicotes e açoitamentos, o que poderia se relacionar com algumas nuances de masoquismo e sadismo nas pinturas.

O circo é barroco. Assim como a teatralidade do barroco brasileiro pode ser considerada um dos elementos da montagem da obra de Ana Maria, também a visualidade dramática do circo entra como mais um elemento dessa montagem. No caso de *In Illo Tempore*, os artistas circenses e até mais especificamente “as artistas” circenses:

O imaginário do circo já está contido nos esgares das gárgulas das grandes catedrais e nos bestiários iluminados do século XII [...] o circo é gótico, romântico, barroco, surrealista. O circo é tudo, menos clássico. Pois o espírito que o habita não suporta a serenidade (PEREIRA, 1988. p. 37).

O gótico, o romântico, o barroco e o surrealista como atributos do circo, conforme cita o autor acima, também se fazem presentes nas personagens e na cenografia que reverberam na montagem de Pacheco. O tipo de artista de circo que este trabalho propõe relacionar à obra é o dos circos brasileiros itinerantes, que sobreviviam e sobrevivem em condições limitadas e precárias para fazer sua arte. Para Torres (1998), do ponto de vista da cultura e da história, esses circos, em suas origens, tiveram relação com os ciganos que migraram para o Brasil, fugindo da inquisição, e nisso reside uma relação com a cultura ibérica brasileira.

Alguns pontos para reflexão sobre o elemento circense na arte que Pacheco abriga em sua montagem podem ser pensados a partir das considerações de Torres (1998), segundo o qual, a época de ouro do circo no Brasil foi o século XIX, quando os grandes circos estrangeiros vinham ao país, de acordo com os ciclos econômicos do café, da borracha e da cana-de-açúcar. Eles vinham de navio pelo litoral e depois seguiam até o rio da Prata e a Buenos Aires. Quando um circo vinha de longe e de navio, desembarcava em um porto do Brasil, tal como do Rio de Janeiro, Santos, Salvador, fazia a festa e depois partia. Para o historiador, no último quarto do século XVII, já existiam grupos circenses indo de cidade em

cidade, inclusive em lombo de animais, tais como burros, para fazer espetáculos pequenos, em dia de festas. Esse circo itinerante tem relação com os ciganos que migraram para o Brasil: “acredita-se que com a constante perseguição aos ciganos na Península Ibérica, muitos tenham chegado ao Brasil e entre suas atividades, incluíam-se a doma de ursos, o ilusionismo e as exhibições com cavalos” (TORRES, 1998, p. 20). O povo cigano, nesta conjectura com o circo no Brasil e a errância, ilumina uma relação com a obra de Pacheco e coliga com sua mitologia da viagem, dos barcos e dos deslocamentos.

Os carros de andor de procissão em *In Illo Tempore*, com as personagens femininas sendo puxadas ou paradas em forma de acrobatas e equilibristas do efêmero, ou ainda manipulando objetos do cotidiano, remetem ao universo do circo. O imaginário cigano juntamente com o circense se encontra, além das estradas e da tenda, no imaginário romantizado do ser artista, como sendo um ser livre das obrigações diárias da vida e eu tem uma vida regada a alegria, prazeres e festas:

Sempre houve ligação dos ciganos com o circo. No Brasil, no Setecentos, há registros de padres reclamando dos ciganos, que usavam estruturas parecidas com as do circo de pau fincado. Eles vinham para cá expulsos da Europa, e eram domadores, exímios cavaleiros, tinham cavalos etc. [...] já havia arte circense no Brasil, obviamente não em um circo como se conhece hoje. Naquele tempo, nas festas sacras, havia bagunça, bebedeira e exhibições artísticas. Os padres escreviam relatos pondo a culpa nos ciganos e nos artistas (TORRES, 1998, p. 20).

Em cada destino desses artistas, se apresentavam inúmeras dificuldades, segundo o autor, tais como trilhas remotas, caminhos de burros, atoleiros, barreiras, montanhas inóspitas, entraves burocráticos e preconceitos. Mapeando o país com sua trupe, esses pequenos circos sacudiram a pasmaceira e a mesmice dos campos mais distantes. Alimentaram fantasias, desejos de liberdade e sonhos aprisionados de muitas pessoas. Os padres condenam os artistas andarilhos e sua catequese prega penitências de punição da carne e castigos para os prazeres da pele.

Entre as famílias circenses que chegaram ao Brasil, segundo Torres (1998), estão Teresa-Cardona (Figura 45), que veio da Espanha nos primeiros anos do século XX. A família Leite, com Orlandino Leite, que aos treze anos fugiu de sua casa no Pará para acompanhar o Circo François – na foto as filhas de Orlandino Leite e a também circense Dalila Pantojo. Depois o autor relata sobre as Irmãs Lys, malabaristas (Figura 46). Também relacionado ao circo, no Brasil, tem-se o *Vaudeville* e o teatro de variedades, o qual teve sua configuração no Teatro de Revista. Esta é uma relação que também pode ser feita com as figuras femininas de palco que habitam *In Illo Tempore*. Na imagem, Glorinha, artista

circense que fez parte da Companhia Záquia Jorge de Teatro de Revista. O Teatro de Revista no Brasil corresponde ao gênero *Vaudeville*.

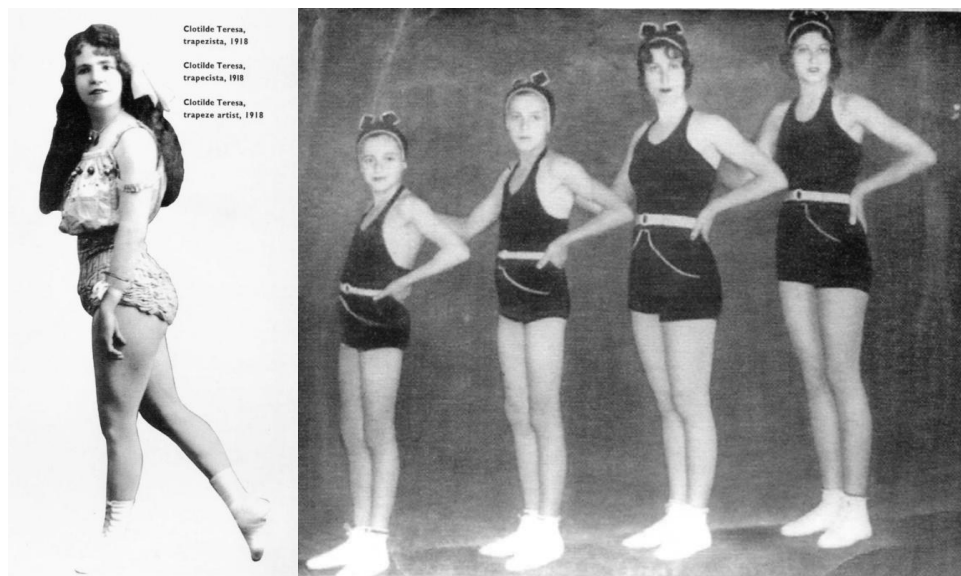


Figura 45 - Clotilde Teresa Cardona, trapezista; filhas de Orlandino Leite, 1918. Fonte: TORRES, 1998, p.113 e 167.



Figura 46 - Dalila Pantojo, circense e teatro de revista; Irmãos Lys, malabaristas. Fonte: TORRES, 1998, p. 298 e 289.



Figura 47 – *In Illo Tempore IV, II e IX* (detalhes), 1994.

A encenação circense das personagens femininas de ribalta na teatralidade pode ser observada na série em seu conteúdo circense burlesco (Figura 47). O Teatro Burlesco é um estilo de teatro presente nos gêneros teatrais do Circo, *Vaudeville*¹¹³, no *Music Hall*¹¹⁴ e Cabaré¹¹⁵. A arte do Burlesco refere-se aos tipos de apresentações teatrais com música, comédia e performances, muitas vindas do circo, como trapezistas, ventríloquos, comedores de fogo e marionetistas. Teve seu auge no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, principalmente nos EUA. Consiste em paródia ou sátira e também pode participar da

¹¹³ O teatro de *Vaudeville* ou teatro de variedades, como era conhecido na Europa, fez grande sucesso nos Estados Unidos entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Desenvolveu-se a partir de muitas fontes, incluindo salas de concerto, cantores, circo, circo de horror, museus de curiosidades, literatura burlesca. Nos Estados Unidos, esse teatro de variedades caiu no gosto popular, na segunda metade do século XIX, ao ser apresentado em bares e casas de espetáculos, geralmente dirigidos a audiências masculinas.

¹¹⁴ *Music Hall* é uma forma de entretenimento teatral burlesco de origem britânica, popular entre 1850 e 1960, definido como uma mescla de música popular, comédia e participações especiais, tipo o mágico Houdini, no início do século XX. Eram demonstrações de trapezistas, mágicos, ilusionistas, dançarinos, ventríloquos, engolidores de espada, lutadores e desafios de força, animais estranhos e curiosidades. O termo também é associado ao teatro, espaço onde ocorriam as apresentações. Similar ao Teatro de Revista no Brasil, ou *vaudeville* nos Estados Unidos.

¹¹⁵ *Cabaret* ou *Teatro-cabaret* é estilo ou gênero que indica um espetáculo de entretenimento em pequena escala, no qual são apresentadas canções, esquetes, sátiras, transformismos, discursos, cujo teor costuma apresentar comentários obre as condições sociais, políticas ou artísticas. O mais radical desse parque de diversões foi o *Cabaret Voltaire*, em Zurique (1916-1917), onde Hans Arp e Tristan Tzara deram os primeiros passos para o Dadaísmo.

categoria estética grotesca, sendo uma representação teatral ou dança com teor farsesco. Essa forma teatral mistura vários tipos de arte, tais como teatro, circo, *ballet* e pantomima. Para Pavis (1999, p. 36) “o burlesco é um princípio estético de composição que consiste em inverter os signos do universo representado, em tratar com nobreza ao trivial e trivialmente o que é nobre, acompanhando nisso o princípio barroco do mundo às avessas”. A seguir, quatro sequências de imagens consteladas para percepção das historicidades teatrais sobreviventes nas imagens de *In Illo Tempore*. A historicidade sobrevivente escolhida para se observar é o burlesco. As imagens das fotos das sequências, em preto e branco, são retratos de artistas burlescas, em forma de cartões de visita e cartões postais, feitos por fotógrafos dos estúdios de fotografia da época. As cortinas cenográficas dos estúdios fotográficos remetem às cortinas e fundos de *In Illo Tempore*, além dos telões pintados com temas de céu e nuvens.



Figura 48 - *In Illo Tempore VII* (detalhe), 1994 e o burlesco da dançarina de *vaudeville*, 1920. Fonte: maudelynn.tumblr.com¹¹⁶.

O burlesco pode ser observado na figura-imagem de *In Illo Tempore VII* (Figura 48), na qual a personagem está com a roupa vermelha de duas peças, bordada com texturas, e pode ser comparada à roupa da dançarina burlesca de *Vaudeville* dos anos 20; outra recorrência

¹¹⁶Maudelynn Menagery. Vaudeville dancer. Disponível em: <http://maudelynn.tumblr.com/post/31039755862/lovely-portrait-of-a-1920s-vaudeville-dancer>. Acesso em: 11 ago. 2014.

entre as duas imagens é o gestual das mãos, sendo que os ombros levantados e tensos da personagem de Pacheco empresta-lhe o ar de tensão que é recorrente na obra da artista. A postura das pernas e a prontidão corporal de presença também se assemelham. A figura de *In Illo Tempore* tem a pele à mostra, ao passo que as artistas do burlesco antigo usam meias nas pernas, o que representa formas diferentes de provocação sedutora.

Já a personagem de *In Illo Tempore* VI (figura 49) está sentada na corda bamba e pode ser relacionada à artista da corda de 1890. Elementos circenses de exibição, equilíbrio e risco. A roupa cênica com aplicações de ornamentos e brilhos também pode ser observada. O telão pintado com céu e nuvens dos estúdios para fazer o fundo das fotos remete aos fundos de fumaça e exalação que se verificam em várias pinturas da série.



Figura 49 - *In Illo Tempore* VI (detalhe)1994 e burlesco com moça na corda bamba. Foto Ricci Otto – Collotype, 1890. Fonte: thecircusgirl.tumblr.com¹¹⁷.

O burlesco pode ser observado na sensualidade e na sedução intrínsecas às roupas da personagem principal de *In Illo Tempore* VI (Figura 50), com a aplicação de plumas na gola da moça da primeira imagem, de modo a seduzir por meio de uma sensação visual tátil de maciez. São vedetes. A figura de *In Illo Tempore* tem os traços de uma mulher negra e deixa transparecer ousadia e atrevimento em razão da exalação que sai de sua boca, o que remete a um charuto, e por meio da ação de encarar o espectador com o olhar objetivado.

¹¹⁷The Ohio State University, Library Catalog. Charles H. McCaghy collectin of exotic dance from burlesque to clubs (1868-2013). Disponível em: <<http://library.osu.edu/find/collections/theatre-research-institute/mime-dance-and-movement-collections/charles-h-mccaghy-collection-of-exotic-dance-from-burlesque-to-clubs/>>. Acesso em: 11 ago. 2014.



Figura 50 - Exalações de fumaça e fogo. *In illo tempore* III, IX (detalhes) 1994 e *Mademoiselle Katamorpha*, 1888, Fonte: NOEL, 2008, p. 407.

As exalações de fumaça que as personagens de *In Illo Tempore* produzem podem ser relacionadas à artista circense, pirofagista e burlesca, de 1888. A sobrevivência da historicidade teatral do burlesco se afirma nas posturas corporais e na ação de cuspir fogo e fumaça. A personagem feminina de *In Illo Tempore* III tem a perna esquerda à frente e sustenta a pose de artista burlesca no momento em que exhibe a finalização do número apresentado, que é macabro e de *freak show*, para exhibir a cabeça decepada em um espetáculo sangrento e exuberante. A mulher está com uma bota, o que remete à questão de poder que este tipo de calçado ostenta, além do seu uso em fantasias e jogos sadomasoquistas. Anacronismos, intervalos e sobrevivências de tempos, épocas, estilos e movimentos.

Quanto ao circo ligado ao bestiário ao qual Antonio Torres (1988) se referiu como imagens que ressoam o circo e sua dramaticidade, Ana Maria tem um trabalho de dez gravuras, intitulado *Bestas* (2000), em que a narrativa remete às pesquisas da artista sobre o cordel. Há outras dez gravuras baseadas nas fábulas de Esopo, intituladas *Fábulas* (2001). Ainda a partir dos seus interesses pelo cordel, ela elaborou as séries de gravuras *Gargântua e Pantagruel* (1993-1994), além das xilogravuras de figuras de animais *Cinco Seres Imaginários* (1993-1994). São imagens sempre animadas por ações dramáticas, assim como a série de vinte impressões de serigrafias nomeadas *Um bestiário moderno* (2004). Já em *Jogos Perigosos* (1989), a artista elaborou um conjunto de quatro pinturas a óleo sobre papel com o drama claramente localizado na arena circense. São figuras femininas matreiras, conspiratórias e com nuances eróticas, como a equilibrista com sua maromba, ou bastão (Figura 52).



Figura 51- Jogos Perigosos III, 1989, pintura. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 245.

Já em “Acrobatas” (1983) (Figura 53), escultura em madeira policromada, dois acrobatas estão amarrados com uma corda grossa e áspera em uma trave rústica que se equilibra entre duas escadas sobre um andaime, que, por sua vez, lembra tanto um palco de madeira do teatro medieval, quanto o cadafalso de uma forca.



Figura 52 – Acrobatas, 1983, escultura em madeira policromada. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 79.

As sungas listradas atraem o olhar para a região pélvica. Os corpos estão tensos e as expressões tanto podem ser de concentração para realizar a proeza do número quanto podem resultar da dor na tortura ou, ainda, serem de masoquismo, ao sentir prazer na dor. Pode-se também observar, nessa escultura, a presença dos corpos irradiando seus conteúdos múltiplos para o olhar que os vê. A presença corporal esculpida e viva ressoa no espaço, no ambiente imediatamente ao seu redor, desdobrando, à maneira da dobra barroca, significados, sentidos, interpretações e conexões sem fim. Juntamente com a luz de teatro em focos e frestas direcionadas exatamente para onde se deseja, em uma atitude de montagem cênica. A luz edita o que se quer ver, direciona o olhar e dá brilho para recortar e contrastar com a escuridão. Os espaços escuros, em nichos e cantos, são outra característica de Pacheco presente nessa escultura, estando também muito potente nas pinturas de *In Illo Tempore* e no conjunto escultórico de *Noite Escura da Alma* (1999).

A cenografia é cuidadosamente pensada com o palco-estrado de madeira e os cavaletes com a trave de madeira rústica onde estão amarradas as personagens. A corda grossa e rústica está presente também em *Noite Escura da Alma* (1999), amarrando o São Sebastião executado. A corda eleva a superfície tátil das obras, propondo uma percepção de tatilidade e uma materialidade sutil de aos olhos e ao corpo do espectador, remetendo à aspereza, ao que incomoda, prende e arranha. Poderia também desenrolar os sentidos de tortura e sensações masoquistas e sádicas, em planos declarados e sutis e em camadas muito elaboradas, como acontece em toda a complexa obra de Pacheco.

Seguindo com a descrição das personagens da série, o grupo de mascarados de *In Illo Tempore* parece ressoar uma dependência dos indivíduos uns sobre os outros. Agrupadas ou sentadas claustrofobicamente juntas em um carro ou armário, aparentam testemunhar atos terríveis executados pela personagem principal e as outras em cena. Estão em posições ligeiramente desconfortáveis. Ao mesmo tempo em que são figuras graciosas, são também desajeitadas. Essas criaturas espreitam nas sombras da noite, sendo meio animais, meio gente, meio máscaras. A horda ou ajuntamento aparece nas pinturas como uma massa de pessoas que surge geralmente no fundo e se funde em um único corpo e rosto que se projeta da escuridão para a luz. A multidão mascarada é comentada por Brighton:

A multidão em conjunto com a intimidade de crianças, as mãos são colocadas sobre a boca para esconder um risinho ou maravilha. Eles olham com culpa ou malevolentes para fora no visor como se um adulto tropeçou ou sua charada manchada. Muitas vezes, há algo engraçado nessas criaturas. Mas esses personagens infantis são do tamanho de adultos e nas imagens e esculturas há os atributos físicos da sexualidade adulta (BRIGHTON, 2004, p. 95, tradução nossa).

Esses adultos em miniatura, descritos acima, trazem sensações de motivos infantis sob a pele de adultos no convívio social. Essas crianças adultas são perturbadoras com seus jogos de torturas e fantasias e parecem engendrar certa intimidação, o que é reforçado por certo sabor que parecem sentir em causar desconforto no outro. Seus sussurros ansiosos e conspiratórios parecem ressoar sons cochichados que ecoam no ambiente, preenchendo-o com sua maledicência. Não parecem sustentar um riso de tolos, mas sim um riso ridículo e absurdo para reconhecer projeções de medo, deflacionado pela sátira grotesca.

Os mascarados se entreolham de maneira conspiratória e zombeteira, envoltos em vermelhos com aparência de ensanguentados e com suas bocas com dentinhos afiados, cortantes e rasgantes. São dentes afiados de figuras predatórias que lembram os dentes de piranhas¹¹⁸, peixe carnívoro brasileiro. Ver esses dentes nas pinturas poderia despertar temores carnívoros devorantes e quem sabe até canibais. Constituem, assim, uma selvageria apresentada de maneira ameaçadora para quem olha. Imagens de dentes de roedores e assombrações evocadas no ser humano pelo animal, “para continuar a devorar ou ser devorado”, conforme as palavras de Pandora, citada por Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como observa Paul Hills (2004, p. 76). Enquanto isso, os olhos são matreiros e apontam para a existência de possíveis tramas, com rumor e maledicência. Aliados a isso, zombaria, escárnio e chacota, que sustentam tensão e drama (Figura 54).

Os mascarados parecem mostrar as faces privadas da obsessão, habitando a linguagem visual teatral entre cortinas, escuridão, proporções macabras, criaturas nas sombras e à espreita, meio animais e meio máscaras. Esse grupo poderia ser pensado como uma horda ou ajuntamento que aparece nas gravuras e pinturas (Figura 55). Os grupos de mascarados na série propõem uma ordem paralela e fantástica, mas que delata a dupla face da realidade com sátira e elementos grotescos. São potência de referência para esse grupo os rituais pagãos, nos quais se encontram as origens dos teatros em diversas culturas, rituais dos quais constituem exemplos as manifestações ritualísticas e de festas, os palhaços mascarados da Folia de Reis no Brasil, as danças e folguedos brasileiros com máscaras, além do carnaval.

¹¹⁸ Piranhas são peixes carnívoros de água doce que habitam os rios da América do Sul. São principalmente na região Brasil Central, no Pantanal mato-grossense e da Amazônia.



Figura 53 – *In Illo Tempore X* (detalhe), 1994.



Figura 54 – *In Illo Tempore III* (detalhe), 1994.

O coro é um elemento de historicidade do teatro que aparece em seis pinturas do grupo de dez. As pequenas multidões com máscaras emergem com sentidos satíricos. Esse grupo de mascarados poderia ser pensado com referência ao coro a partir do teatro grego, que designa um grupo que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, fazendo sempre um papel de comentarista e portando-se como a voz do coletivo. Esse coro grego confunde-se com as celebrações ritualísticas de um grupo em que dançarinos e cantores formam, ao mesmo tempo, público e cerimônia: “A tragédia grega teria nascido do coro de dançarinos mascarados e cantores” (PAVIS, 1999, p. 73). Esse autor diz que o coro trágico era composto por doze coreutas, ao passo que o coro da comédia utilizava vinte e quatro pessoas.

No grupo de mascarados da pintura *In Illo Tempore X*, há uma máscara com chifres que é uma alusão ao “Cordeiro de Deus”, mas a visualidade desse animal na pintura também tece relações com o bode, miticamente oposto ao cordeiro, pois recorre a ligações instintivas. Há máscaras de bode também nas pinturas de número I, IV e VI. Além de pertencer ao bestiário do universo das pinturas e ao tema recorrente do “Cordeiro de Deus”, o animal entabula relações com a mitologia grega. O bode é um animal utilizado no ritual de sacrifício na antiga Grécia, estando na origem da tragédia, que significa “canto do bode”. O grupo de mascarados e personagens furtivas sussurrantes aparece, como uma espécie de coro de sátiros, configurando um elemento do dionisíaco. Na mitologia dos povos gregos, os sátiros são divindades da natureza com o aspecto de homens com pernas, cauda, orelhas e chifres de bode. Os sátiros compunham o cortejo do deus Dioniso, juntamente com as bacantes. Em honra a esse deus eram realizados as festas dionisíacas e os ditirambos, que são celebrações rituais e procissões que estão nas origens míticas do teatro ocidental: “A origem do teatro grego – e com ele, da tradição do teatro ocidental – confunde-se com as celebrações ritualísticas de um grupo no qual os dançarinos e cantores formam a cerimônia” (PAVIS, 1999, 73).

Os ditirambos eram uma espécie de poema constituído de parte narrativa, recitada pelo recitante principal, o corifeu, e de outra parte que era feita pelo coro, executada por personagens vestidas de sátiros e faunos. Esse grupo sobreviveu no coro das peças das tragédias. “No teatro grego, o coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação” (PAVIS, 1999, 73). Na pintura X, pode-se observar, no grupo de mascarados dentro da carroça, tanto a relação com o coro grego, quanto com a máscara dos sátiros, em seu hibridismo animal.

Na Idade Média, o coro no teatro se subdividiu no interior da ação para participar da fábula. No século XVI, torna-se entreato musical, já que Shakespeare o personaliza e o

encarna em um ator encarregado do prólogo e do epílogo, sendo ele o *clown* e o bobo. Depois segue seu trajeto até chegar a ser, em Brecht, elemento do fator de distanciamento. O coro em toda esta trajetória citada anteriormente pode ser observado em *In Illo Tempore*, nos grupos de mascarados conspiratórios.

As máscaras na referida série são variadas, sendo interias e meias- máscaras, de tecidos amarrados, várias zoomórficas, assumindo forma de onça, de bode e de animais com chifres, com pelo tipo a capivara, ora se apresentando apenas com um bico de pássaro cobrindo a boca, ora com um saco na cabeça, apenas com olhos abertos (Figura 56). Há também casos em que todo o rosto é coberto e, mesmo, verificam-se atitudes de relações masoquistas e sádicas, como na pintura V.



Figura 55 – *In Illo Tempore VI* (detalhe), 1994.

O grupo mascarado nas pinturas usufrui de sua ambivalência proporcionada pelas máscaras. A dança e o riso para afastar a ameaça e a diversão são ao mesmo tempo paródia pela máscara, pelo disfarce e pela inversão. A máscara permite a renovação com o triunfo do corpo e de suas necessidades, desforra a tirania do espírito e da moral social. Nas pinturas pode-se vislumbrar uma relação de comicidade/riso com sentido corrosivo por meio das figuras humanas das pinturas caracterizadas como loucos das confrarias alegres da Idade Média, os quais representavam no teatro profano o papel que os diabos ocupavam no drama religioso.

Com inúmeras alusões satíricas, o grupo de “loucos” era considerado transgressores das normas estabelecidas e as atividades dos foliões extrapolam em muito o plano da representação teatral: “periodicamente estes grupos invadiam o espaço urbano, participando de um universo derrisório em que as regras de convivência e sociabilidade vinham a ser

invertidas” (MACEDO, 2000, p. 225). Os participantes do grupo mascarado com seu corporal, gestual e roupas remetem aos bufões da época Medieval e do Renascimento, aos integrantes dos cortejos e paradas de rua. Há presenças que conduzem aos loucos e bobos da corte, representados por diversos pintores, que estão no caminho entre os bufões e o palhaço. Os bufões são seres grotescos, não condizentes com os padrões estabelecidos pela sociedade, e que acompanham a humanidade desde o início dos tempos, sendo conhecidos como bobos da corte na Idade Média ou bobos da aldeia. O bufão faz-se presente na sociedade, na arte e na cultura, fazendo repercutir o riso e as manifestações profanas. É uma personagem cujo riso não é domesticado.

De acordo com Pavis, o bufão se define da seguinte maneira: “o princípio orgiástico da vitalidade transbordante, da palavra inesgotável, da desforra do corpo sobre o espírito da derrisão carnavalesca do pequeno ante o poder dos grandes, da cultura popular ante a cultura erudita” (1999, p. 35). Para esse autor, o bufão, como o louco, é um marginal que está autorizado a comentar os acontecimentos impunemente, ao modo de uma espécie de paródia do coro da tragédia grega. O autor esclarece que o bufão guarda a lembrança de suas origens infantis e simiescas. Partindo de considerações de Adorno, Pavis ainda esclarece o seguinte: “Na semelhança dos *clowns* com os animais se ilumina a semelhança humana com os macacos: a constelação animal-tolo, clown, é um dos fundamentos da arte” (1999, p. 35). Além disso, o autor afirma que o bufão tem um poder desconstrutor e destoa onde quer que vá.

Ainda no território do grupo de mascarados de *In Illo Tempore*, o Arlequim, personagem da *Commedia Dell’arte*, é um tipo de bufão presente com suas referências nesses grupos de pinturas. A esse território dos bufões, a esses trânsitos interculturais, pode-se reacionar a personagem do Arlequim da *Commedia Dell’arte*, comédia italiana renascentista, e *In Illo Tempore I* (Figura 57). Nesta sequência de Arlequins de épocas diferentes, sobrevive na pintura um componente da personagem e do traje de losangos coloridos, que está empurrando o carro.



Figura 56 - *In Illo Tempore I* (detalhe), 1994; Maurice Sand: Arlequin 1671¹¹⁹; Jacques Callot, 1619¹²⁰

O Arlequin, como personagem mais conhecida e popular da *Commedia Dell'arte*, que é entendida como “comédia de máscaras” e teatro de rua apresentado com personagens-tipo fixas e com roteiro pré-estabelecido, mas que previa o improviso feito por profissionais do teatro no fim da Idade Média e Renascença. Entre as personagens fixas, o Arlequin trajava, inicialmente, roupa de retalhos e trapos coloridos, mas, com o tempo, sua vestimenta foi assumindo uma geometria cartesiana e bem medida de losangos.

3.2 Corporal, gestual e presença

Corporal, gestual e presença são definidos aqui como o corpo das personagens que realizam ações e gestos na obra. Presença é a maneira como o elemento humano irradia, ressoa e desdobra seu conteúdo na obra. A série *In Illo Tempore* se notabiliza por criar cenas que sugerem, a partir da presença corporal e da cenografia, intensidade dramática. As figuras humanas na série estão imbuídas de forte presença física, assim como as personagens da maior parte da obra de Ana Maria Pacheco. Nas dez pinturas, a personagem feminina está sempre sobre alguma estrutura. Está de pé em sete pinturas (I, II, III, IV, V, VII, IX); está sentada em três, sobre corda, na terra vermelha, e em uma anta (VI, VIII, X); em uma pintura está de costas (IV); em duas está vendada (VIII, X); em seis está com cabelos curtos (I, III, V, VI, VIII, IX); em três com cabelos trançados (II, IV, VII,); em uma com cabelos soltos ao vento (X), um dos indícios de raro movimento na série; em duas está flutuando (II, X); possui

¹¹⁹Carnival. Maurice Sand: Arlechino (1671). Disponível em: <<http://www.delpiano.com/carnival/html/harlequin.html>>. Acesso em: 12 ago. 2014.

¹²⁰ BERTHOLD, 2001, p.1.

asas mitológicas e outras que parecem ser adereços de figurinos (II, VIII). A personagem feminina é de estatura mediana, tem pele clara em nove pinturas e é negra em uma (VI).

Sobre os corpos das personagens, nota-se que os pés estão em posicionamento paralelo, cruzados ou flutuantes. Calçados com botas, sapatos de salto e descalços em uma pintura (VIII). As mãos, em sua maioria, são pequenas com dedos curtos e finos, à exceção da esfinge, que tem garras longas. Estão em posição paralela na frente do peito, segurando objetos ou ao longo do corpo levemente afastadas para fora. Várias mãos são cobertas por luvas vermelhas. As figuras têm características infantis com essas mãos pequenas infantilizadas, cabeças grandes, sentimentos de ameaça na ambiguidade entre curiosidade infantil e malícia adulta. Amplitude de diferenças físicas e proporções violadas que contribuem para a presença das figuras e sua corporeidade. A personagem feminina protagonista tem ombros rígidos e levantados em duas pinturas (II e VII). Os pescoços são curtos e um tanto atarracados, e os cabelos são curtos, trançados, por dentro das máscaras e soltos esvoaçantes em uma pintura (X).

As cabeças são mais acentuadas, redondas com queixos pontiagudos. Os olhos são pequenos mas muitíssimo vivos, destacados e expressivos. O branco dos olhos é marcado, permitindo que se veja a pálpebra trabalhar em alguns casos, o que perfaz a imagem de olhos mais amendoados. Eles também são vivos por entre as aberturas das máscaras. Estão vendados em duas pinturas (VIII e X). A personagem feminina está objetivando o olhar para o espectador em três pinturas (I, III, VI). Nas outras pinturas, está olhando para o nada, para objetos, para o grupo de mascarados, para outras personagens, mirando de soslaio ou vendada.

Nas pinturas de *In Illo Tempore* a presença física e a corporeidade das figuras humanas saltam aos olhos. A presença é ressaltada por meio das posturas e feições dramáticas, além da densidade emocional. As figuras humanas na referida série, assim como em grande parte da obra de Ana Maria Pacheco, têm algumas características infantis dos corpos das crianças e bebês, com mãos pequenas e infantilizadas, cabeças grandes para os corpos, ombros arredondados e pernas grossas. Sentimentos de ameaça na ambiguidade entre curiosidade infantil e malícia adulta. Com essas proporções confusamente misturadas de criança e adulto, as figuras se ressentem de sofrimento e inocência (Figura 59).



Figura 57 – *In Illo Tempore X* (detalhe), 1994.

A distorção da forma aumenta o poder da presença corporal das figuras, tais como o alargamento da cabeça, o desaparecimento do pescoço, a tensão nos ombros e o encurtamento dos braços levantados. A amplitude de diferenças físicas e proporções violadas contribui para a presença das figuras e sua corporeidade. As cabeças portam estranhezas, assentadas em um pescoço curto, as testas são mais baixas e minúsculas e os queixos adquirem maior amplitude na maçã do rosto. Os olhos são falantes com o branco dos olhos, brilhantes, entre os quais os narizes longos e finos descem sobre pequenas bocas com lábios vermelhos e vulneráveis, algumas cheias de pequenos dentes rasgantes.

As mãos são expressivas e seu tamanho é reduzido, o que as torna infantilizadas. São adornadas com um par de luvas vermelhas, o que permite transparecer gestos sedutores ao olhar. Há também uma coisa curiosa, qual seja o fato de que Pacheco reduz o tamanho e a articulação das mãos de modo que elas passam a se assemelhar um pouco com patas e sejam menos capazes de movimentos. No mesmo caso, a artista reduz o tamanho dos pés, que estão sempre ornados por sapatos, tais como botas vitorianas, sapatos com saltos e fivelas, sapatos de bufões. Raros pés estão descalços, como a esfinge e alguns nus do grupo de mascarados de V.

Ainda a respeito dos olhos, verifica-se que eles são importantes, com olhares de sofrimento ou de presumível maldade, direcionando o olhar para um foco no quadro ou encarando o espectador. Alguns são emoldurados por máscaras ou são olhos vendados, no caso da Esfinge de VIII e da personagem feminina montada na anta de X. Também há as figuras afetadas corporalmente, que se expõem em ambiguidades de situação. Elas habitam seus lugares nas pinturas demarcando os tempos fictícios. As presenças das personagens irradiam ficção na obra e com isso emerge a teatralidade. A dramaticidade do conjunto parece ser intensificada por essas formas com aberrações, intensamente elaboradas, que se apresentam em uma gesticulação variada e teatral.

Para dialogar com as noções de gesto corporal nas imagens de *In Illo Tempore*, a noção de “fórmula patética” ou fórmula afetiva é discutida por Didi-Huberman, a partir de seus estudos sobre Warburg, como fórmula patética, que se daria por meio de um traçado “em ato” das imagens, pelo qual “a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas” (2013, p. 171). A fórmula patética é forma que está no elemento corporal e na linguagem dos gestos nas imagens das artes plásticas. É movimento do corpo afetado pelas paixões. Movimento em que o corpo é trágico e movido pelo afeto intensificado em sua forma pelo componente dionisiaco, que abriga a graça do terrível, o combate, a embriaguez do sofrimento e a soberania das metamorfoses em gesto corporal mímico e plástico:

No estado dionisiaco [...] o conjunto da sensibilidade é excitado e exacerbado, a ponto de descarregar de uma só vez os seus meios de expressão e de intensificar, simultaneamente, seu poder de representação, imitação, transfiguração e metamorfose, todas as modalidades da arte do mímico e do comediante. O essencial continua a ser a desenvoltura da metamorfose (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 266).

A “plasticidade das metamorfoses” e poder metamórfico seriam o deslocamento e encarnação configurados em animalidade, gestos e contorções. Esses elementos estão presentes na obra de Pacheco, seja nas máscaras de animais ou nos gestos corporais das personagens de *In Illo Tempore*. A fórmula patética pode ser entendida como as formas corporais em uma linguagem física dos gestos e em movimentos corporais representados nas artes, dialogando com a ideia de que as técnicas do corpo, tais como saudações, danças, regras de combate, esportes, posturas de repouso oferecem uma articulação privilegiada no campo da linguagem gestual que estrutura as obras de arte visuais.

Sobre a constituição técnica e simbólica dos gestos corporais em uma dada cultura, os estudos antropológicos de Marcel Mauss (1872-1950), em suas técnicas corporais, têm

relação com o campo da *Antropologia Teatral*¹²¹ de Eugênio Barba (2012). Esse campo estuda: “o comportamento fisiológico e sociocultural do ser humano em uma situação de representação” (2012, p. 14). A demonstração do comportamento físico na série *In Illo Tempore IX* (Figura 60) poderia ser observada na personagem feminina que está de pé, com o corpo torcido para a direita, demonstrando um “equilíbrio precário”, ou seja, está em “equilíbrio de luxo” ou “equilíbrio em ação”. Esses são alguns nomes que Barba (2012) usa para designar o princípio no qual atores de diferentes culturas usam o corpo, dividindo-o simetricamente em duas partes e usando sempre o peso de forma não simétrica.

Na vida cotidiana, as pessoas estão constantemente reagrupando os músculos e, com isso, micromovimentos são realizados em camadas, às vezes não perceptíveis, com o intuito de oferecer sustentação. É esse movimento que dá energia para a pessoa “estar presente” no mundo. Um ator aumenta consciente e controladamente esse desequilíbrio para, justamente, dilatar sua energia a fim de conseguir um “corpo fictício”.



Figura 58 - *In Illo Tempore IX*, 1994. Fonte: Pratt Contemporary Art.¹²²

¹²¹ A antropologia teatral lida com processos comparativos com os vários procedimentos do teatro oriental, ocidental e das diversas culturas. Essa atividade de investigação comparativa acontece na *International School of Theatre Anthropology* (ISTA), uma rede internacional e multicultural de *performers*, atores, estudiosos e acadêmicos do teatro fundada em 1979, uma espécie de universidade livre itinerante cujo foco central é a Antropologia Teatral. A pesquisadora deste trabalho participa regularmente das residências artísticas promovidas pelo *Odin Teatret* com Eugênio Barba e os integrantes do grupo. As residências são realizadas na Dinamarca, país da sede do grupo e em eventos produzidos no Brasil.

¹²² Pratt Contemporary Art. Disponível em: < <http://www.prattcontemporaryart.co.uk/in-illo-tempore/>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

A personagem feminina da série, em pé, em *In Illo Tempore IX* (figura 60), lida com a noção que, na antropologia teatral, é chamada de “presença”. O equilíbrio precário, provocado pelo fato de estar de pé firmando-se em cima do animal e do balanço, também é causado pelo salto da bota. As oposições da personagem feminina da série dividem o seu corpo: o olhar, o ombro esquerdo e a perna direita tendem para o lado esquerdo, ao passo que o ombro direito e o braço, juntamente com a perna esquerda, voltam-se para o lado direito. O corpo está sinuoso, e o trabalho de soprar ou aspirar a fumaça cria tensões que afloram entre peso e flutuância, o que gera a presença da figura humana na pintura.

3.3 Figurino

Figurino é a categoria das roupas, vestimentas, indumentária das figuras humanas da obra. Na série em questão a artista usa cores vibrantes, estando muito presentes no vestuário, sobretudo o vermelho, azul e verde, cores da cartela barroca, que se contrapõem à luminosidade da pele clara das figuras humanas. Os figurinos e adereços de figurinos fazem dos sujeitos das pinturas elementos de ribalta. As vestimentas atraem o olhar com cor, brilho, estampas, listras ou texturas. A figura feminina está equipada para sedução: maiôs e biquínis circenses e burlescos; cinco vestidos vermelhos (I, II, III, V, X); botinhas e botas vitorianas como item de fetiche, sedução e poder (II, III, V, VI, VII, IX, X); sapatos de salto (IV); oito luvas vermelhas que, assim como as botas, são características da obra de Ana Maria Pacheco (I, II, III, IV, VI, VII, IX, X); cinto (IX), casaco de peles (IV); *boá*/gola de plumas (VI). As roupas possuem texturas tais como o tecido de paetês com lantejoulas e bordados (II, III, V, VI, VII); as estampas são os losangos da roupa do arlequim (I, II, V); o *animal print* do casaco de peles (IV); os elementos riscados (I, II, III, IV, VI, IX, X), característica da obra da artista. Sempre há uma peça na cor vermelha em cada pintura, seja um vestido ou outra peça, tal como uma luva, máscara, biquíni, maiô, blusa ou até a terra vermelha nas mãos em forma de luva, como se vê na pintura VII, em que a personagem feminina está nua da cintura para cima, pois é uma esfinge, apenas com uma venda riscada nos olhos. São roupas para provocação erótica. Roupas para brincar. Roupas para jogar e para exercer fantasias. Neste palimpsesto de peles de vestimentas, a montagem anacrônica e intervalar se faz sentir pelos estilos diferentes de roupas e épocas diversas. Pode-se pensar nesta montagem de vestimenta como um guarda-roupa de “brechó” (loja de venda de roupas usadas de diversas épocas e tendências diferentes juntas em um mesmo lugar). Roupas circenses e burlescas (II, III, IV, V, VI, VII,

IX); a roupa ligada ao Arlequim da *Commedia Dell'Arte* (I, II, V); as roupas ligadas aos bufões, procissões medievais e carnaval predominantes no grupo de mascarados (I, II, III, VI, X); roupa fetichista do grupo de mascarados de sunga e bota (V); bata ritualística da sacerdotisa (VII), com um pano que lembra uma estampa africana na cabeça; o vestido vermelho com um modelo parecido, mudando a manga curta (X); vestido da menina antiga, com seu sapato boneca (I); os nus (V, VII).

A vestimenta na obra de Ana Maria Pacheco não é apresentada realisticamente. Também não poderia ser localizada em apenas um período ou gênero de acordo com a história da arte, história da pintura, história das roupas, história do figurino ou história do teatro. As roupas ou figurinos são de fundamental importância na obra de Pacheco. Elas fazem parte da montagem anacrônica que ressoa teatralidade na obra da artista. As peças de vestimenta em seu conjunto estão afastadas das referências tradicionais conhecidas. Não se configuram para se localizar em um determinado tempo histórico ou gênero; em vez disso são potentes em trazer uma textura de deslocamento de tempos e gêneros e compor uma trama de anacronismos na montagem de sobrevivências.

Pacheco dá conta de sua montagem anacrônica e diversa ao sobrepor um painel tátil e sedutor com texturas inusitadas, surpreendentes e com diversidade de referências. A análise das roupas e figurinos em Pacheco, a partir da montagem de sobrevivências, não cabe apenas nos módulos conhecidos, justamente por lidar com os módulos não conhecidos e artifícios feitos para serem misteriosos. Isso porque são roupas para conversar com o sonho, o esquecimento, a fantasia, os mitos, a crueldade, o sadismo, a perversidade, a malícia e com o afeto. Como propor roupas que comuniquem de maneira maleável estas camadas de elementos? Pacheco faz uso dos estilhaços de sobrevivências da cultura e de todo seu repertório pessoal geopoético. Seja das memórias de infância, do barroco ibérico brasileiro, dos elementos da manifestação da cultura, religiosidade, bem como do teatro e circo. Isso pode ser claramente observado nas roupas das personagens em sua obra, em cujo *corpus*, em muitas pinturas, desenhos, gravuras e também nas esculturas, as pessoas estão vestidas para a cena do teatro ou paramentadas com fantasias, como se fossem participar de um jogo muitas vezes perturbador. Tudo isso com roupas de diversos anacrônicos de teatro, circo, *show*, carnaval, jogos eróticos, igreja e mundo da moda (Figura 61).

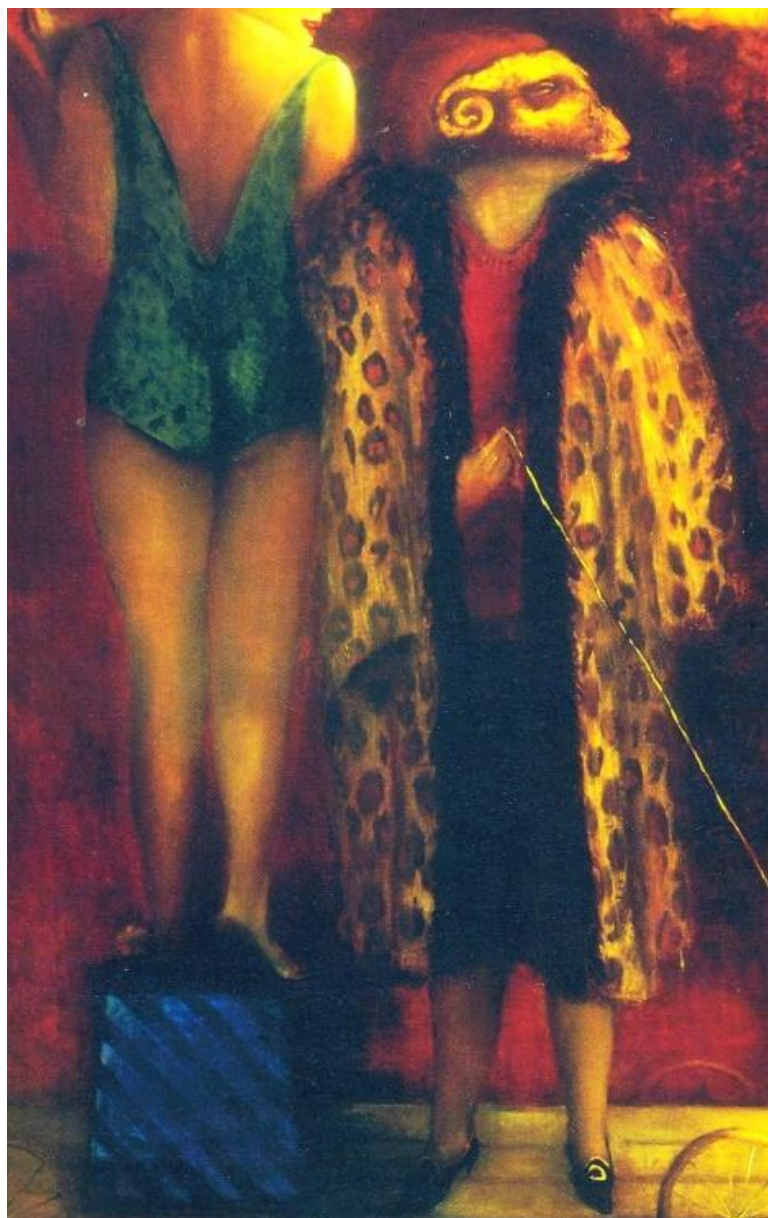


Figura 59 – *In Illo Tempore IV* (detalhe), 1994.

Em meio a esse território amplamente imaginativo e fértil de associações, a artista salpica algumas peças de roupas muito conhecidas do cotidiano e que são, portanto, de fácil reconhecimento, assim como algumas personagens vestidas de maneira singela e austera. Ela mistura peças atuais e realistas para pontuar e temperar essa montagem. A textura dos tecidos e estampas é muito presente, e o tecido riscado aparece em várias pinturas da série (Figura 62). A personagem feminina principal está em cima da caixa coberta com tecido riscado em quatro pinturas, assim como a venda da esfinge é riscada também. Os tecidos listrados já foram chamados de “pano do diabo” (PASTOUREAU, 1993) por seus atributos associados à situação de margem ou fora da ordem social, pois eram usados para confeccionar, em épocas

diferentes, as roupas das prostitutas, presidiários ou dos bufões. Além disso, as roupas de Pacheco, em sua montagem sobrevivente, referem-se também a uma forma do ontem e a imaginação não deixa de invocar a presença de nuances de esquecimento.

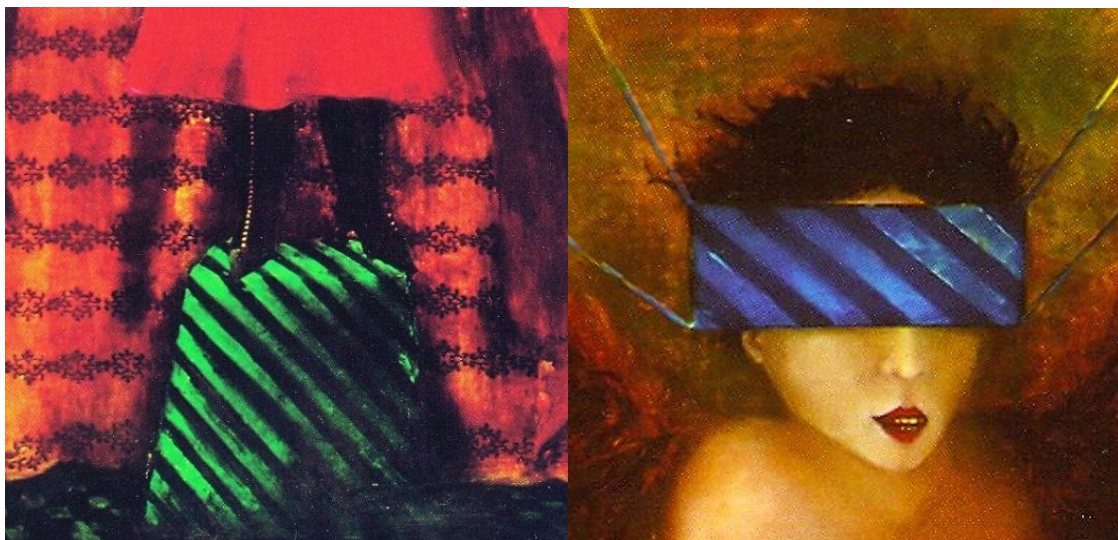


Figura 60 – *In Illo Tempore II, VIII* (detalhes), 1994.

A materialidade visível das roupas das figuras no espaço das pinturas conecta com a palavra tecido, “textere”, que também pode ser usada para designar o ato de construir e desconstruir, trançar, enredar ou desfilar a cena em dramaturgias visuais. Ao ressaltar os corpos por meio do modo de vesti-los, a imagem conduz a múltiplos corpos em suas performáticas composições. Esta série de pinturas traz os figurinos como objetos de sensações que tomam a forma tridimensional dos corpos, estabelecendo uma imagem que desdobra sentidos e conexões com a mirada do sujeito que os observa, de modo a plasmar uma recepção inesperada. As roupas, juntamente com os corpos, emergem potentes e maleáveis para fazer sonhar entre pesos que passeiam flutuantes em suas montagens de imagens. Assim como em *In Illo Tempore*, as roupas na arte de Pacheco são veículos para o teatral e o performático. Como no conjunto de esculturas *A Longa Jornada* (1994) (Figura 63), em que as dobras dos tecidos das roupas, com seus plissados, drapeados e riscados oferecem um convite amistoso para se entrar na obra e se sentir acolhido, conquanto este seja um portal que veicule trânsitos misteriosos de muitas possibilidades, como se verifica em toda a obra de Pacheco.



Figura 61 – A Longa Jornada, 1994, escultura em madeira policromada. Foto Matt Cardy.

Os corpos vistos na obra seduzem com sua presença e sua gestualidade, estudadas em posições de presenças. A teatralidade está imbricada nesses corpos que ladeiam o espaço enevoadado entre as carnes e as sombras. Corpos, objetos, espaço, luz, escuridão. Teatralidade e encenação montam uma pintura que pode assombrar quem olha. Quando se pensa que compreendeu, as trevas atormentam as certezas e fazem o olhar se esquivar e duvidar. O que terá por trás das cortinas? Do lado direito e esquerdo, acima e embaixo, no espaço escuro para dentro do quadro? Nos interstícios escuros, essas imagens se apresentam liminares, de maneira intervalar e de fendas escuras. A série *In Illo Tempore* convida a percorrer caminhos que expandem os sentidos e instigam sobre os repertórios imagéticos que se propõem, despertando devaneios visuais e deslocamentos no território da experiência entre obras visuais tramadas com teatralidades, desde suas vestimentas e figurinos.

3.4 Cenografia e objetos

Entende-se por cenografia, nesta obra, o espaço criado e os elementos materiais arranjados nesse lugar. Também objetos e adereços de cena que compõem a obra. As cenas das pinturas se localizam em ambiente interno e claustrofóbico, povoado por objetos cenográficos. O ambiente da série é interno para as personagens das pinturas e o expectador está de fora e é convidado a entrar e vasculhar o camarote teatral. São aparatos dispostos em

vários níveis de apelo, objetos de cenografia e adereços de cena e também artefatos comuns ou de uso cotidiano. Nos elementos de cenografia estão as cortinas teatrais de tecidos (I, II, V, X). Observe-se que as cortinas são elementos rituais no teatro, porque estão no espaço de liminaridade entre ficção e realidade, seja no procênio ou no fundo do palco; os varões de madeira rústicas em que estão dependuradas as cortinas (I, II, V); os carros e plataformas com rodas de madeira (I, IV, V, VII, X), tema recorrente da artista; as caixas riscadas que a protagonista pisa e nas quais equilibra (I, II, III, IV, IX) e que também são temas recorrentes da artista; a corda bamba (VI); trapézios (VII, IX); a fumaça e aspersão de fogo como fundo do espaço cenográfico (III, VI, VII, IX); presença dos animais tatu, porco do mato e anta (VII, IX, X); paredes de fundo texturizadas (IV, V VII, X); painel escrito preso à cabeça da personagem (VIII); o chão quando aparece é escuridão, textura de piso, madeira de palco, adobe ou terra (I, II, V, VI, VIII, X); nos objetos há os sacos (II, IV), outro tema recorrente da artista; a cabeça decepada (III), tema também recorrente em sua obra; as máscaras (I, II, III, IV, V, VI, VIII, X); as cordas, cordões e fios (IV, VI, VII, VIII, IX, X) para amarrar, dependurar e puxar os carros e plataformas. Note-se que o saco pegando fogo, os trapézios, o painel escrito, as cortinas, a corda também são temas recorrentes na obra de Pacheco.

A cenografia é um elemento potente no conjunto da produção artística de Ana Maria Pacheco, e em *In Illo Tempore* ela cumpre papel fundamental. Em suas pinturas, a artista repensa a questão da encenação ao dividir e delimitar várias pinturas da série por cortinas e tapeçarias, as quais revelam ou escondem, tanto do ponto de vista externo para o expectador, quanto interno para a personagem garota ou mulher protagonista central. Szirtes comenta sobre a série:

A definição espacial é mínima: (o espaço é mais estreito que em Caravaggio, Ticiano ou Rembrant). Nós apenas o sentimos. Não há evidência concreta. As figuras estão próximas do plano (como nos afrescos de Giotto). Seu palco é estreito, claustrofóbico, mas há escuridão suficiente para que nele desapareçam, se quiserem (SZIRTES, 2004, p. 120).

Dentro dessa definição espacial mínima que o autor sugere, o espaço cenográfico nas pinturas da série faz fluir uma atmosfera nutritiva e reverberante de teatralidade. *In Illo tempore* é o território das cortinas, drapeados e tapeçarias. Uma dramática manipulação de roupagem de cortinas e vestimentas de palco formam camadas sobrepostas nas imagens vivas. São paredes cobertas com panos para testemunhar o espaço das personagens empilhadas, dependuradas e flutuantes. Nessa flutuação poderia ocorrer uma ironia corrosiva na paródia do voo dos anjos ou acrobatas com relação às personagens que flutuam dependuradas por fios, cordas e cabos. Em relação aos carros de madeira com rodas (Figura 64), verifica-se que não

estão se movendo pelo espaço, até porque não há mapa que traça um curso, nem marcos ou pontos de referência que mostrem aonde se está indo ou, mesmo, se se está indo a algum lugar.



Figura 62 – In Illo Tempore IV (detalhe), 1994.

Já os pedestais listrados em que a menina e a mulher estão mudam a cor das listras de vermelho para verde, para vermelho, para azul e são listras que reaparecem em cada pintura. As mesmas listras azuis reaparecem na almofada da pintura IX, com luxuosa suavidade delicadamente pisada pelos cascos de um javali, para, em seguida, essas listras azuis surgirem na venda que tapa os olhos da esfinge. Os objetos, tais como pedestais listrados ou as cortinas e cabos, tornam-se parte do assunto desta série; podem ter sido inventados, quem sabe para serem cenários de um melodrama ou, ainda, os acessórios de um mágico de circo.

Sobre montagem no contexto teatral, Eugênio Barba (2012) pondera que é uma palavra que dialoga com o termo “composição”, que significa “por com”, ao passo que montar é colocar junto, tecer ações, criar o drama, o que seria uma síntese de materiais e fragmentos retirados de seus contextos originais. A montagem da cena no conjunto imagético de *In Illo Tempore* é realizada por corpos presentes no suporte pictórico, ladeados pelos objetos cenográficos – plataformas com rodas, carros de madeira, cortinas, trapézios, balanços, estrados, módulos, caixotes, cordas, máscaras, roupas, adereços –. Com todo seu urdimento material, a pintora elabora uma urdidura de dramaturgia visual e de visualidade, que se junta à corporeidade das personagens em forma do gesto, na imagem corporal para elaborar a imagem viva. Essa montagem teatral derrama-se da pintura em direção ao olhar do espectador.



Figura 63 - *In Illo Tempore V*, 1994. Fonte: Pratt Contemporary Art.¹²³

O espaço da cena na série de pinturas de Pacheco é o espaço no ambiente interno, fechado, claustrofóbico e mergulhado na escuridão (Figura 65). Na imagem, o carro remete a uma cesta ou “jacá” que exibe texturas artesanais de trançados feitos à mão e sustenta uma estética do precário na elaboração de alguns objetos, tais como as plataformas e carrinhos, que lembram madeira de demolição. Em meio aos escuros e às sombras, os acúmulos, drapeados e dobras da cortina vermelha a conectam ao barroco. A presença de cortinas, carros, caixas e plataformas com rodas, que monta a cena em ambientes fechados, faz com que o espectador deleite-se em olhar. Ressalta o íntimo, o constrangedor e, em alguns momentos, até o vergonhoso. Uma sala de teatro minúscula, um nicho, um oratório, um teatro em miniatura. É mínimo, porque está amontoado, empilhado e intrincado visualmente.

Nesta pintura, os ajuntamentos e amontoados são feitos com o coro de mascarados, que estão com pouca ou nenhuma roupa. O espaço em *In Illo Tempore* é um “espaço com intenção de teatralidade” (FERÁL, 2011), sendo percebido a partir da materialidade corporal, da presença e gestual das figuras que habitam a imagem. A cortina é um elemento sempre presente na série, como um objeto pertinente ao palco italiano, que é o palco mais tradicionalmente conhecido e utilizado pelos palcos modernos: é retangular, em forma de

¹²³ Pratt Contemporary Art. Disponível em: <<http://www.prattcontemporaryart.co.uk/in-illo-tempore/>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

caixa aberta na parte anterior, situada ao fundo e em um plano acima da plateia, provido de moldura (boca de cena), bastidores laterais (espaço de circulação e serviço) e de pano de boca ou cortinas. A cortina, no palco tradicional, é a marca que separa a ficção e o real, visto que divide o espaço da cena e o espaço do cotidiano, ou seja, ela é um espaço liminar.

O cenário é a “máquina de sonhar” (PAVIS, 1999) e, em *In Illo Tempore*, as ideias de teatro e parque de diversões podem ser acrescentadas às percepções da casa de bonecas, presépios, teatro de silhuetas e sombras. Este ambiente escuro sugere o clima dos nichos e cantos, que podem ser descritos como:

O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes, metade porta. Será uma ilustração para a dialética do interior e do exterior [...] a consciência de estar em paz em seu canto, propaga, por assim dizer uma imobilidade. Um quarto imaginário se constrói ao redor do nosso corpo, que acreditamos estar bem escondido quando nos refugiamos num canto. As sombras logo se tornam paredes, um móvel é uma barreira, uma tapeçaria é um teto (BACHELARD, 1993, p. 146).

Para o autor citado, o canto torna-se um armário de lembranças. O canto nega o palácio, a poeira nega o mármore, os objetos desgastados negam o esplendor e o luxo. As personagens estão entre viver nos cantos escuros, imobilizadas, ou partir como nômades em procissão que escorre e rola pelas plataformas de madeira e objetos moventes, tais como palcos móveis, que gangorram em balanços, trapézios e cordas. Os cenários das pinturas têm movimentos por meio de balanços, dependurados sobre rodas, sobre cordas flutuantes. O coro mascarado está dentro de um pequeno carro de madeira, a plataforma de madeira é uma carroça que se parece com carrinhos de brincar. As rodas lembram carrinhos de pipoca, carrinhos de bebê, engenhocas e gambiarras confeccionadas no quintal, com tábuas de caixotes, montando uma “estética do precário”, potente em texturas de afetos.

3.5 Iluminação

Iluminação é aqui entendida a partir do que se vê nas imagens referente à luz, às sombras e às penumbras em diálogo com tudo que acontece na obra. Pacheco trabalha muito com as nuances de luz, sombras e escuridão. Há o fogo diretamente com vela e saco pegando fogo (I, IV); as fumaças vermelhas e afogueadas (III, VI, VII, IX); o alumbramento da menina de vestido claro (I); em todas as pinturas há as regiões escuras em forma de manchas, cantos, nichos, espaços, fundos, chão, teto, atrás das cortinas, atrás das fumaças, dos lados; os rostos da personagem feminina e partes do corpo são mais iluminados de branco; os grupos de mascarados estão nas penumbras e sombras; os quentes vermelho e amarelo estão presente na luz (III, IV, VI, VII, IX).

A iluminação, conforme Pavis (1999), é o mesmo que “criar a partir da luz”. Para o autor, a plasticidade da luz tem muitas funções, tais como comentar uma ação, isolar um elemento na cena, criar atmosfera, dar ritmo, fazer com que a cena seja entendida e revelar os argumentos e sentimentos. A luz se situa na articulação do espaço e do tempo, é fluida e pode dar o tom em uma cena. O autor esclarece, ainda, que a luz é um recurso que pode agir sobre a imaginação do espectador sem distrair a atenção, já que “a luz tem uma espécie de poder semelhante ao da música; toca outros sentidos, mas age como ela; a luz é um elemento vivo, um dos fluidos da imaginação” (1999, p. 202). A luz nas obras de Pacheco vivifica o espaço da obra, assumindo dimensões metafísicas, além de controlar e nuançar os sentidos com sua modulação. A luz em *In Illo Tempore* é um elemento atmosférico que religa e infiltra elementos separados e esparsos, é uma substância da qual nascem vitalidades das pinturas. O trabalho da luz e principalmente da escuridão, na série de pinturas, constrói e intrinca os elementos diversos para a montagem com teatralidade.

A cena das pinturas de *In Illo Tempore* é trabalhada pela luz. Pacheco tem muito domínio da luz e faz uso desse recurso em suas obras de forma magistral. O espaço, a escuridão e os objetos são potentes e intensos na série. Trevosos e sombrios, eles habitam os fundos e interstícios das imagens. A pintura é povoada por seres que expõem presenças lascivas e obscuras. Linguagem visual de cortinas, escuridão, proporções macabras. O contexto é ambíguo, assim como as relações entre as figuras. Complexidade de significados e poder emocional bruto de narrativa e presenças. Vale de sombras e obsessões. Algumas personagens em primeiro plano, enquanto outras permanecem na penumbra. As sombras são intensificadas pela iluminação de escuridão do teatro, da capela ou da cripta. Os intervalos, entendidos como passagens de um movimento a outro, constituem material para os elementos da arte de Pacheco. No grupo imagético, os fundos recortam e esfumaçam partes escuras e são eloquentes nas imagens. Dizem de ausências ou de presenças escondidas na noite escura, com instigância de mistérios.

A ausência proposital de iluminação em algumas partes na obra elabora silêncios e ausências falantes nas zonas sombrias da série. Os escuros às vezes se localizam nos cantos do ambiente e esses cantos são relevantes para se vislumbrar a intimidade, mas também o mistério e o sombrio no espaço interior. Para observar as regiões escuras em *In Illo Tempore*, abre-se o diálogo com a noção de “regime noturno da imagem”, a partir das ideias do antropólogo cultural Gilbert Durand, que propõe uma organização dinâmica dos esquemas e símbolos e entende o mito como “constelação de imagens”. Para Durand (2002), em sua atuação sociológica e cultural, o ser humano é dotado de uma faculdade simbolizadora e,

nessa relação, o autor localiza o “regime do imaginário” na complexidade das ciências humanas para esboçar uma integração de regimes heterogêneos:

O Imaginário – ou seja, o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra. [...] Para poder falar com competência do Imaginário, não podemos nos fiar nas exiguidades e nos caprichos da nossa própria imaginação, mas necessitamos possuir um repertório quase exaustivo do Imaginário normal e patológico em todas as camadas culturais que a história, as mitologias, a etnologia, a linguística e as literaturas nos propõem (DURAND, 2002, p. 18).

Nesse repertório de imagens sobre o qual fala o autor, o “regime noturno da imagem” abarca os esquemas da intimidade e da profundidade. É desse regime que decorrem as imagens e figuras da noite. A valorização da noite faz-se muitas vezes em termos de iluminação e a poética noturna tolera as “obscuras claridades” (DURAND, 2002, p. 268). A montagem das visualidades das imagens de Pacheco dialoga e se relaciona com as noções noturnas. No repertório de imagens que são exploradas, criam-se estranhezas em meio a objetos familiares e do cotidiano. Causa hibridações entre ser humano e animal e também entre fantasia e realidade. Mascarados que se assemelham a bonecos e manequins que parecem apagar a fronteira entre o animado e o inanimado. O onírico nas pinturas aborda sentimentos inquietantes de medo, desejo e erotização.

Já a luz de velas acesas (Figura 66) recorda o real ou o fantasiado mundo da infância da artista. Esse tipo de iluminação era usado em procissões e também na região rural das fazendas, lugar em que não havia luz elétrica. Claridade que pode conduzir a excitação e medo ao ficar em volta da luz bruxuleante de uma lamparina e ouvir histórias assustadoras de onças, “causos” de fantasmas e aparições. Na série, as criaturas de Pacheco flutuam com influências das visagens da oralidade brasileira, de visualidades do carnaval e também em um mundo subterrâneo e secreto abaixo da superfície. Na referida série, a escuridão e as sombras contribuem para uma encenação de mistérios perturbadores. Pacheco tempera o fogo nas nuvens de vapor que envolve as figuras e desencadeia comboios férteis de imagens com impressões e sensações (Figura 67).

Os vapores de luz na série definem formas no espaço, contribuindo para manter alguns cantos e principalmente o fundo sem forma, como o anjo de luz ou vapor em IX. Assim como são enigmáticos os sacos e sacolas, são igualmente enigmáticas as exalações de fogo e luz e as respirações luminosas nas pinturas de Pacheco. Como o escrito em latim da esfinge, o mesmo

poderia ser pensado sobre a visitação de anjos caídos para as exalações de fogo e fumaça, que, assim como Lúcifer, são portadores de luz, mas também comportam escuridão. Neste universo, a distinção entre luz e trevas é ambígua, na medida em que tanto poderia ser a escuridão da tortura ou da masmorra, como também a luz de velas e fogo que propõem o acolhimento, símbolos de fé e transcendência humana. Do ponto de vista técnico, tanto as formas quanto as personagens podem respirar emergidas entre a escuridão e a luz, perfazendo a cena teatral.



Figura 64 – *In Illo Tempore I* (detalhe), 1994.

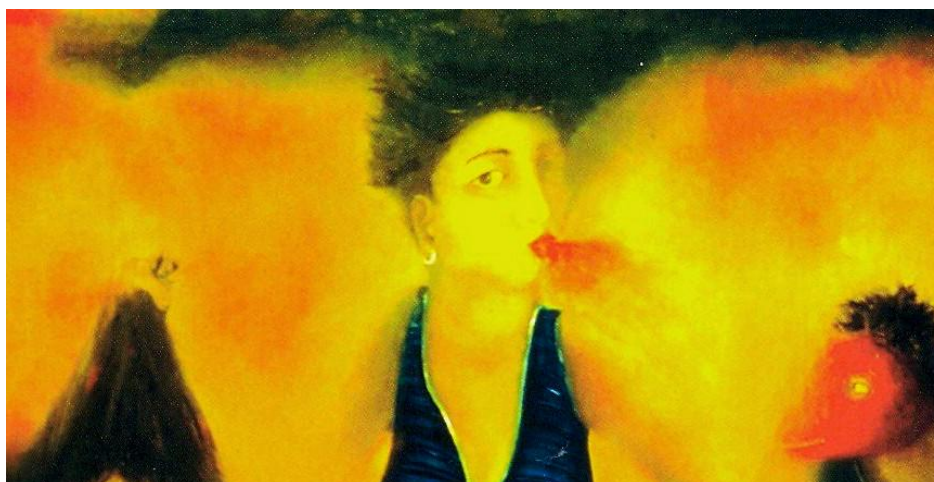


Figura 65 – *In Illo Tempore III* (detalhe), 1994.

Na série, a ambiguidade das figuras permitiria acessar sentimentos à beira do drama e do melodrama. Mas também com tragédia e escuridões imponderáveis, as quais lidam com as questões das relações humanas e com o mal mundano, tudo isso balançando com ternura em um oratório. *In Illo Tempore*, em sua teatralidade, convida e traz um deus das trevas para brincar entre labaredas e fumaças dentro de caixas cênicas, ou seja, os dez palcos que constituem a série.

A partir do que foi discutido e levantado, segue o ultimo capítulo, que abordará a obra *In Illo Tempore* como imagem para ser recebida pelo olhar espectador em um processo de comunicação a ser constituído por esse mesmo olhar. As imagens da série serão consideradas como entes potentes de estados fluidos e proponentes de interação com o olhar da recepção pelo espectador. Parte-se da noção de recepção como ato performativo e segue-se dialogando com críticos da obra de Pacheco.

CAPÍTULO IV – *IN ILLO TEMPORE*: IMAGEM-MONTAGEM PARA O ATO INTERPRETATIVO

Discorre-se, neste capítulo, sobre a obra de Ana Maria Pacheco como imagem para ser observada e constituída pelo olhar do espectador no momento do ato interpretativo da recepção. Investiga-se aqui sobre o que as imagens da artista portam e carregam para o momento do ato interpretativo que delas se realiza. Também se discute sobre a textura de que tais imagens parecem se revestir e os modos pelos quais se efetiva o contato entre elas e o espectador, no momento da recepção. Inquire-se e discute-se, ainda, sobre qual seria a potência presente nas imagens a partir de sua condição de montagem para o ato comunicativo e receptivo. A partir do argumento de que este trabalho vislumbra e discorre sobre as imagens de Pacheco como montagem nos capítulos anteriores, estende-se a discussão, nesta parte, sobre essa imagem-montagem elaborada e virtualmente inquietante para ser recebida pela mirada do espectador, exigindo-lhe um olhar decifrador e de caráter inventivo, visto que se trata de imagem que permite ao espectador a vivência de um espaço de diálogos e estranhamentos, com carga de dramaticidade e densidade ali registrada.

A relação da recepção aqui se relaciona com o conceito de performance, recortado e focado no entendimento da presentificação do virtual no ato da recepção. O apoio conceitual parte de Paul Zumthor (2007) e de Didi-Huberman (2013), além do diálogo com as obras dos autores da coleção de ensaios críticos que trata da recepção da obra de Pacheco, intitulada *Collected Essays: texts on the work of Ana Maria Pacheco. Selected texts: 1983-2004* (2004). Além dessa coleção de ensaios críticos, a análise também entabula diálogo com outros autores que se debruçaram sobre o pensamento crítico da obra de Pacheco, tais como George Szirtes e Nicolau Sevcenko. O terceiro ponto de apoio para a discussão que se erige neste capítulo é a entrevista que a artista concedeu à autora desta pesquisa.

4.1 *In Illo Tempore* como imagens-montagem para o ato interpretativo

Ana Maria Pacheco afirma o seguinte sobre sua recepção: “Eu quero que as pessoas leiam o trabalho dentro dos termos da experiência do espectador”¹²⁴. Essa fala da artista traz um subsídio fundamental para o que este capítulo almeja discutir: as imagens de *In Illo Tempore*, para serem percebidas, exige um olhar de confronto e presença do espectador. Por ser uma montagem intervalar, a recepção das imagens depende dos espaços ambíguos e não

¹²⁴ Entrevista realizada com a artista no dia 21 de dezembro de 2013.

resolvidos da percepção. O espectador é confrontado com um complexo de impressões visuais que o movem rumo a uma percepção como ato interpretativo.

Sobre a confrontação e presença, a artista fala: “Um dos maiores problemas que encontrei em usar grupos de figuras foi que, tão logo elas se colocam juntas, os espectadores imediatamente começam a construir uma história [...] O que estou tentando fazer não é ilustrar eventos, mas achar uma maneira de trabalhar através da qual eu possa mais explorar do que confirmar as expectativas que os observadores trazem”¹²⁵. Pode-se pensar que as imagens de Pacheco acertam em cheio quem as olha. É consistente a potência em sua obra, com suas múltiplas possibilidades de interpretação, ao apresentar um campo aberto para o olhar percorrer. A artista diz que deseja explorar as expectativas de quem se defronta com sua obra. Nessa perspectiva, pode-se argumentar que os espectadores contemporâneos podem carregar as próprias experiências e influenciar a obra. O espectador do tempo atual pode reconhecer o mundo nas imagens a partir do ponto de vista pessoal, e as imagens de *In Illo Tempore* visam fazer um chamado de acontecimento para o espectador em sua recepção de interação. As imagens desta série possuem caráter aberto porque não reproduzem literalmente o passado vivido pela artista, mas o substituem, nos intervalos mais sombrios e enigmáticos do mundo atual, sob a inspiração de criaturas de miragem e situações grotescas. As pinturas propõem um arrebatamento compulsivo por intermédio de um acontecimento visual. A imagem como acontecimento se conecta à discussão por se aproximar da noção de visualidade para ser presentificada. Para afirmar a montagem em Pacheco, a fala de Szirtes colabora para dizer que a obra é intrigante pelo seguinte:

[...] nela reconhecemos seres humanos envolvidos em ações dramáticas identificáveis, modos com que estamos familiarizados por meio da história da pintura, escultura, teatro e ópera, história do cinema e noticiários; e complexa, à medida que a gama dos seus personagens, corpos, cenários, arranjos e sua presença em geral provêm de uma tradição da qual somos apenas semiconscientes (SZIRTES, 2004, p. 33).

A montagem de Pacheco é entendida como amálgama de elementos que este trabalho discute e que o autor acima fala de obra que vai gerar imagens que ressoam em sua elaboração, sobre conteúdos que se oferecem à interação com o olhar do espectador. O olhar para as imagens de Pacheco encosta no tátil e seu destino pode envolver fragmentos de memórias, tanto conscientes quanto não manifestas. Assim como Adler pondera sobre a

¹²⁵ SZIRTES, 2004, p. 57.

recepção da obra de Pacheco como possível de ser vivenciada a partir dessa montagem que sua criadora engendra, e a percepção dessas obras: “adentrá-las é experimentar outro mundo que se engaja intensamente com nossos próprios sentimentos e emoções mais profundas” (ADLER, 2004, p. 44, tradução nossa). A autora faz a conexão do mundo de sobrevivências das imagens da artista com o mundo do olhar de quem as vê. Sendo assim, são imagens que levam em consideração a história de quem as observa.

A partir do exposto acima e da montagem que a artista realiza, as imagens geradas participam do território do que se faz ver, ou seja, o visual. Didi-Huberman (2013b, p. 39) diferencia o visível do visual e entende que o visível está no reino do que se manifesta, ou seja, do que é dado a ver. Por outro lado, o visual designa a malha irregular de acontecimentos: “atingem o visível com outros rastros de estilhaços, ou marcas de enunciação, com outros índices de um trabalho, uma memória em processo” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 39). A discussão das imagens de Pacheco, neste trabalho, se passa como “visualidades” para interagir. Parte da noção de ver com o olhar. Justamente na região em que se localizam o “visual” e a “visualidade”. Não parte da atitude de observador passivo ou de uma pessoa que apenas enxerga uma imagem, mas de uma pessoa que olha.

Para entender-se com as definições acima, as noções de “imagem viva” e “imagem dialética” são discutidas abaixo como potência para instigar visualmente sobre as montagens liminares e intervisuais feitas por Pacheco em sua série. Didi-Huberman (2013), quando aponta para o termo “vida das imagens”, entendido como a capacidade de elas se metamorfosearem e se moverem em um meio do qual sua própria matéria participa, define que a imagem é também entendida como “*ato* (corporal, social)” (2013, p. 38). Esse entendimento é de imagem como ato vivo e pulsante, que participa dos enredamentos sociais e que, ao entrar em contato com o olhar que a decifra, se abre por meio da presentificação de sua virtualidade e potência de elaboração em razão da montagem em sua constituição.

As imagens-montagem da série se oferecem como potentes às noções de tempo de recepção performático e podem ser pensadas em diálogo com a noção de “imagens dialéticas”, conforme a compreensão de Didi-Huberman, circunstanciada em seu livro *O que vemos, o que nos olha*. O autor afirma que a imagem dialética seria a imagem que: “nos olha e nos obriga a olhá-la para constituí-la” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 170), ou seja, é a imagem que critica as maneiras de se verem-na e obriga a mirada do espectador a escrever esse olhar, não pra transcrevê-lo, mas para “constituí-lo”, em uma função jamais apaziguada. A forma artística seria imagem dialética por excelência, quando nela se constrói sua novidade que se configura entre inquieta e alerta. A imagem artística, segundo o autor, seria o lugar

onde se poderia considerar o que se vê e o que olha de volta. A série *In Illo Tempore* é imagem artística dialética porque exige para si, por meio de sua montagem, que haja uma conversa com a mirada do espectador. A série comunica com o procedimento de movimento de despertar, que é presente e necessidade de uma obra em que fulgura a memória da lembrança montadora, ao mesmo tempo em que atualiza um projeto de razão plástica performática que exige a constituição atual do olhar. Conforme esclarece o autor:

Não há, portanto, imagem dialética sem um trabalho crítico da memória confrontado a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido. Walter Benjamin compreendia a memória não como a posse do rememorado – um *ter*, uma coleção de coisas passadas – mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu lugar (DIDI-HUBERMAN, 1998, 170).

A série *In Illo Tempore* é imagem dialética porque é imagem produzida a partir da situação anacrônica e intervalar da montagem, resultando em uma figura que é de presente remanescente. “A imagem dialética é o ponto comum entre o artista e o historiador, por meio de uma forma poética enquanto imagem dialética: a da imagem de memória e de crítica ao mesmo tempo” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 178). A imagem dialética tanto é elemento do passado, como elemento do presente. As imagens de *In Illo Tempore* se oferecem para a recepção também de acordo com o seguinte ponto de vista: “as coisas visuais [...] aparecem como paradoxos *em ato*, nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se abrem a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 246). A referida série propõe imagens que se abrem diante do olhar do espectador e, como imagens-montagem, são potentes em fornecer deslocamentos para a recepção. Ao examinar de perto as personagens fictícias de *In Illo Tempore* é difícil não reconhecer um gesto ou postura com os quais o espectador não se sinta familiarizado, mas logo isso já conduz ao estranhamento.

Olhar para as imagens da série alimenta o pensamento da obra de arte autônoma em relação ao seu criador no momento da recepção, além de evidenciar uma mudança de paradigma ao deixar subtendido sobre os sujeitos espectadores às voltas com errâncias. Sem verdades ou certezas, não mais com concepções na dualidade do certo e errado, mas mergulhados nas camadas ambíguas de sentidos e significações, deixando transparecer reminiscências de palimpsestos. As imagens são percebidas em suas contradições históricas com relação à arte e à realidade. A arte é movida por um espectro e também se mantém irresoluta, na esfera do engano, da imagem, pois o que se vê se compreende e se sente, em uma relação de interação com as imagens que olham de volta. Se “ver” é uma operação do sujeito, tal operação seria, portanto, fendida, inquieta, agitada e aberta.

In Illo Tempore como “obra de arte é um ponto de encontro dinâmico” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 44), visto que é montagem que abrange múltiplas temporalidades e sentidos amplos, aspecto que contribui para enfatizar, nas imagens, a relevância que elas carregam para o “tempo da recepção”. Nesse sentido, a recepção de *In Illo Tempore* é entendida como uma atividade que permitiria a operação da experimentação do olhar do espectador na situação e no momento da interação visual. A força dessa série é potente para ser ativada junto com a mirada do espectador, isso porque suas imagens propõem percepções entranhadas às lembranças e deflagradas a partir das vivências de sua criadora, que as montou e, a partir dessa montagem, plasmou visualidades para serem experimentadas pelo olhar vivo, pulsante e incerto do espectador. Portanto, significa que isso proporciona interações de forças com dimensões de recepção e interação visual. Nas pinturas da referida série, a partir de sua constituição, a natureza do olhar do espectador impõe-se em fluxo intervalado e dinâmico.

4.2 *In Illo Tempore* como imagens-montagem para o ato de comunicação performativo

Para abordar a obra de Pacheco como imagens que chamam por uma mirada com relações de performance, recorre-se à razão performática na recepção, a partir de Paul Zumthor (2007), para cujo entendimento a performance é um termo relativo, já que, por um lado, prende-se às condições de expressão e de percepção e, por outro, designa um “ato de comunicação”, referindo-se a um momento tomado como presente. Significa a presença concreta de participantes implicados neste ato de maneira imediata. Dessa forma, a performance é um momento de recepção privilegiado. A situação performancial aparece então como uma operação cognitiva, sendo um “ato performativo” daquele que contempla. Essa situação performancial, segundo Zumthor, cria o espaço virtual do outro, entendido como “espaço transicional” (2007, p. 42). Seria então espaço de transição de uma ação em curso.

Performance é sobre estar no presente. E para o entendimento da potência que as imagens de Pacheco portam, carregam e reservam para o instante de recepção, segue-se na trilha apontada por Zumthor, tendo sua argumentação como ponto crucial para este entendimento. O autor entende a performance como uma emergência que retém um traço fundamental: ela realiza, concretiza, faz passar algo que pode ser reconhecido, da virtualidade à atualidade. Desse modo, designa uma ação em curso, mas que jamais se dará por acabada, já que é um desejo de realização mais do que uma completude. Pensando assim, ela é provisória.

A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda. A cada nova mirada interpretativa, as imagens se para abrem novos horizontes e percepções.

As imagens de *In Illo Tempore* são imagens para serem vistas perante o olhar do espectador, com suas características de montagem. Para isso, convoca-se a afirmação de Zumthor para entender que o visual na obra de Pacheco é performativo a partir de sua elaboração montadora: “Percebemos a materialidade, as estruturas, reações em nossos centros nervosos” (ZUMTHOR, 2007, p. 53). A imagem e o olhar interagem e operam em compreensão fundamentalmente dialógica: “meu corpo reage à materialidade do objeto” (2007, p. 63), afirma ainda o autor, reiterando que a atuação do corpo e da presença desempenham um forte papel, e “a performance é sempre constitutiva da forma” (2007, p. 31), de modo que esta categoria implica competência e é marcada por sua prática. Para o campo da recepção como ato interpretativo, o autor diz que performance é “um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta” (2007, p. 31) e retém quatro traços para a performance na recepção: performance traduz, é reconhecimento e traz da virtualidade à atualidade; é uma “emergência” que aparece como fenômeno que ultrapassa o curso comum dos acontecimentos; é uma conduta aberta do sujeito que assume comportamento repetitivo sem redundância e, por fim, afeta o que é conhecido e modifica o conhecimento.

As imagens de Pacheco são suscetíveis de traduzirem virtualidade para a atualidade, pois lidam com estilhaços no momento de sua elaboração, os quais pedem para serem montados novamente perante o olhar do espectador, em consonância com seu ponto de vista. Além disso, são também passíveis de “emergência que ultrapassa o curso comum dos acontecimentos” por motivo de suas inusitadas quebras de sequência e intervalos, deixando espaços em branco para o olhar do espectador.

Essas imagens são aptas a uma “conduta aberta com repetição sem redundância” porque, a cada nova mirada para elas, pode-se percebê-las de outro jeito e com novas possibilidades, devido ao seu arranjo de montagem que sobrepõe elementos díspares e de origens e tempos diferentes. São, desse modo, imagens vulneráveis a “afetar o que é conhecido e modificar o conhecimento” por meio de seus estranhamentos visuais, que causam uma mirada com deslocamentos do lugar conhecido e habitual de origem, produzindo uma névoa perturbadora que interfere de maneira a desfamiliarizar as referências do espectador, instigando assim à ironia e ao juízo dos lugares hegemônicos.

A partir do que se mencionou acima, pode-se levar em conta as inter-relações entre o fazer artístico de Pacheco e o futuro espectador, visto que a pintora de *In Illo Tempore* fornece uma resposta-montagem. A imagem atuante, à luz dessa noção, se apresentaria para o olhar do

espectador como paradoxo em ato, no qual as intenções de elaborações visuais e edições do trabalho da pintora correm para cruzar com a edição do espectador. A partir daí, as imagens vivas fornecem pacotes que estimulam os “pensamentos em foguetes” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 392), com ritmos de surpresas nas recorrências de percepções.

As montagens de Pacheco são um meio visual desdobrado, plasmando uma obra que não economiza nem reduz, muito menos resume. A imagem presencial das pinturas não é ilustrativa, pois é uma estrutura visual e ao mesmo tempo “pensamento por imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2013a). A esta noção se alia a noção de saber-montagem que, para esse autor, constitui um saber que cria movimento e possibilidades de vertigem; movimento que é configurado em saltos e cortes, gerando e estabelecendo relações dilacerantes. Para esse autor, ainda, o momento em que o trabalho da memória ganha corpo se dá na temporalidade particular dos esquecimentos e retornos em turbilhões de anacronismos. Também para ele, colocar em movimento é abrir e multiplicar, por meio de uma ação em que o pensamento da montagem cria uma tensão fecunda. Na recepção, aliado ao trabalho da memória do espectador, Paul Zumthor reflete sobre a noção de corporeidade e afirma que: “é pelo corpo que os sentidos são percebidos” (2007, p. 80). O corpo daria as medidas e as dimensões do mundo da ordem do sensível: visível, audível e tangível. Então, os conhecimentos da ordem das sensações não afloram apenas ao nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói. O corpo no ato da recepção é ambiência para se envolver em uma aproximação hesitante e errática, tornando-se o lugar em que se articula a poeticidade ligada à sensorialidade.

Pacheco, na elaboração de suas imagens, propõe desenvolver e gerar em seu espectador o sentimento de sensualismo, o qual guarda relação com os entornos de uma corporeidade perceptiva, memorativa e imaginativa. Por meio deste processo sensorial, ocorreria a geração de um acúmulo memorial do corpo e, por consequência, um conteúdo que permanece inscrito na memória corporal. Esses conhecimentos da ordem das sensações constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói. “Não temos senão o nosso corpo para nos manifestar. Aproximação hesitante, errática, o lugar em que se articula a poeticidade. A poeticidade ligada à sensorialidade” (ZUMTHOR, 1998, p. 80). O corpo é fundamental na obra de Ana Maria Pacheco porque seria uma via de acesso à sua obra de montagem sensorial. É a agência corporal que dá poder ou que torna impotente, sendo justamente por meio do corpo que se olha, que se vê e que se observa.

Em *In Illo Tempore* o acontecimento visual ocorre no instante em que as imagens se oferecem ao olhar como uma montagem de amálgama complexo para ser perpassado por um

olhar ativo. O olhar que reconhece as pinturas como imagens vivas, sendo que esta ação solicita não somente abrir a visão e incorporar o objeto olhado, mas também e, principalmente, abrir o sujeito. Lacoste fala sobre “pensar a pintura, quando a visão se faz gesto na medida em que a percepção do corpo vivo nos dá um acesso ao que o pensamento conceitual perdeu, e que a pintura nasce desse corpo perceptivo e em seguida se lhe oferece o gesto do pintor” (LACOSTE, 2011, p. 110). Nesse caso, é necessário supor um corpo vivo, ou seja, o ser no mundo por intermédio do corpo. Um pensamento com relação à pintura que leva em conta “um corporal como sujeito ativo da percepção”. O gesto inteligente do pintor e o mundo visível criado por esse gesto.

As imagens da série se relacionam com a presentificação do olhar e, desse modo, são imagens-montagem que “estendem a mão” para a interpretação desse objeto-imagem para ocorrer no sujeito. Assim como em Zumthor (1998), também o conceito de “performatividade”, citado em Carlson (2009) a partir de Lyotard, é entendido como um princípio operante de conhecimento que afeta o pensamento. Dessa maneira, a performatividade na recepção não valoriza o que é “verdadeiro” ou “correto”, mas o que pode ser demonstrado na imagem e em sua força.

Uma das forças nas imagens da Pacheco é a ambiguidade, conforme é citado: “Muito do trabalho de Ana revela sua aguda sensibilidade tanto para linguagem visual e verbal, simbolismo e metáfora como componentes vitais entre todos que a permitem articular ideias e conceitos enraizados na ambiguidade” (BOORMAN, 2004, p. 105). Isso porque, em cada uma das pinturas, todos os elementos estão implicados e envolvidos, e o olhar do espectador terá que interpretar, narrar para si e identificar relacionamentos, gestos, olhares, identificar ou não os algozes e conspiradores. Olhar para as figuras do trabalho de Pacheco é pensá-las como divinas e bestiais, assustadoras e cômicas, como são os espectadores que as miram. Tais imagens são poderosas porque pertencem a um mundo de montagem de sobrevivências da cultura e as definições verbais correm o perigo de reduzi-las à ilustração. Pacheco, ao elaborar as pinturas, remove efetivamente a narrativa identificável, prevenindo, assim, o desfecho de uma interpretação fechada.

Para Hills (2004), Pacheco faz, em suas obras, uma provocação ao espectador, “em que os espectros/fantasmas são mais reais que carne e a loucura um jogador mais poderoso que a razão” (2004, p. 76). Há, nas pinturas, demarcação do tempo fictício pertinente e elas e que habita aquele lugar, um lugar fictício que conversa com o espectador. “Não são obras para serem vistas, mas para serem experienciadas; elas fascinam a percepção sensorial dos olhos, mas atingem, sobretudo, a dimensão visionária do subconsciente cultural” (2004, p. 28).

Desse modo, a obra de Pacheco, como montagem em sua performatividade, gera tensões relativas à situação e à participação do espectador, que introduz consciência de uma experiência no tempo, além da rejeição da busca de “essência da arte” em favor da mistura de fronteiras, a fim de se aproximar do entendimento de que é o olhar que pousa sobre as coisas e as constitui. Portanto, a série *In Illo Tempore* oferece imagens para que os sentidos constituídos entrem em contato com as imagens em um ato de comunicação por meio das relações do olhar, gerando e engendrando sensações de captura e de intriga.

O espectador, diante das pinturas de Pacheco, permanece sobre o limiar. O limiar de dar vida às imagens. O limiar da criação do olhar. Essa é a performatividade da recepção da artista: da presentificação do ato de olhar. Pacheco desenvolve uma pesquisa intensa por meio de seus estudos para os gestos, posturas e o corpo das personagens, as quais têm uma vida inteira por trás e transmitem isso exatamente no instante em que se colocam os olhos nelas. O olhar do espectador testemunha em ato um momento recortado de uma vida inteira daquela personagem. A invenção do espectador trabalha incessantemente montando qual seria a vida daquela personagem e porque ela está daquele jeito naquele instante do encontro, ao ver a obra. Por que a personagem tem aquele olhar de dúvida? De súplica? De inocência? De maldade? A vida das personagens é canalizada para o instante em que o espectador pousa os olhos sobre as obras. A vida está no olhar vivo que encosta na imagem, e a condição das figuras de Pacheco aspira ao que evocam em quem as olha: elas dependem do olhar do espectador para existirem vivas.

4.3 *In Illo Tempore* como imagens-montagem a partir da encenação e sinestesia barrocas

No âmbito da propositura das imagens de Pacheco como montagem para as vias do ato performativo da recepção, discutem-se as imagens da série *In Illo Tempore* a partir do vórtice barroco. As imagens de Pacheco, em sua montagem, agregam vivamente a substância barroca, não em sua filiação como obra, visto que a artista não faz uma obra barroca, mas esse elemento participa da montagem, por meio de sua geopoética e concatenação de elementos da cultura, conforme anteriormente se buscou evidenciar neste estudo. A imagem da artista acusa a existência de um viés e de barrocos em razão do jogo de sombras e luz de sua geopoética, sedimentada no ibérico brasileiro e desdobrada nas imagens das pinturas.

Na “loja de brinquedos barroca” (Sziertes, 2004) de Pacheco, o ambiente tema é tão significativo quanto as criaturas por ele envolvidas. É espaço psíquico com uma profundidade ocupada e animada por uma ação dramática. Loucuras e travessuras com

presença da ambiguidade e do prazer subversivo que o exercício de ser um “outro” traz para cada indivíduo. *In Illo Tempore* enfoca a habilidade humana de sonhar e realizar fantasias, com toda a sua conjuração de disfarces e tipos encarnados pelo elenco da artista. Para Szirtes, “As raízes da obra de Ana Maria Pacheco estão no barroco brasileiro, no carnaval, no ritual e na abolição da distinção entre o espaço da arte e o espaço do teatro, da arena ou do ritual” (2004, p. 174). Para o autor, isso se faz presente no distanciamento e na tensão, uma tensão entre arte e teatro, que poderia ser também na complexidade de significado e poder emocional bruto. Prosseguindo, o estudioso fala do trabalho de Pacheco como território nebuloso, próximo ao terreno entre arte e religião, asseverando que a transgressão barroca é seu paradoxo central:

O paradoxo central da obra de Ana Maria Pacheco tem consistido no seu uso da transgressão barroca – quer dizer, a transgressão do espaço físico e psicológico do observador no campo do teatro ou do real – posto em xeque por sua rejeição ao movimento barroco (SZIRTES, 2004, p. 144).

E o mesmo autor comenta: “assim como Aleijadinho, Ana Maria Pacheco fala de uma linguagem visual encantadoramente macarrônica” (2004, p. 157). Essa transgressão do espaço a partir do barroco, em Pacheco, é fundamental para se pensar sua relação performativa da imagem e o que isso pode produzir no ato da mirada do espectador. Já Sevcenko explicita o seguinte sobre as obras da referida artista:

Eis porque elas evocam experiências fluidas, como as do teatro, do ritual, das peregrinações, das procissões e dos carnavais. Esse é seu nexos com o vórtice da encenação barroca que absorve, amalgama, dissolve as identidades, recriando estados ampliados, híbridos, imprevistos e metamórficos de reapresentação. As máscaras, fantasias, vestimentas e adereços são elementos cruciais dessa coreografia imaginária tanto quanto a *mis-em-scène*, as presenças contingentes, as referências simbólicas e as criaturas mitológicas. A fantasia que antropomorfiza os animais é o mesmo encantamento que zoomorfiza os humanos (SEVCENKO, 2004, p. 30).

No vórtice da encenação barroca citada acima, pode-se pensar sobre a sinestesia barroca na montagem de Pacheco. Para isso, busca-se pela palavra “sinestesia”, que vem do grego *synaísthesis*: *syn* significa “união” e *esthesia* significa “sensação”. Dessa maneira, poderia ser a relação de planos sensoriais, a qual se verifica espontaneamente e que varia de acordo com os indivíduos, entre sensações de caráter diverso, mas intimamente ligadas na aparência. Exemplo disso seria o fato de um determinado ruído ou som poder evocar uma imagem particular, ou um cheiro poder evocar determinada cor. É um fenômeno estudado pela neurociência, porém nesta pesquisa se refere especificamente à sinestesia a partir do barroco, com base nas sensações que derivam da imagem em sua percepção e apreciação.

As imagens de *In Illo Tempore* aguardam o espectador que, ao adentrar o universo da obra, entrará em contato com o elemento teatral do barroco na montagem, o que conduz a um trabalho de potencialidade do espaço da imagem da pintura e, em última instância, propõe uma sensibilização da mente do espectador. Esse efeito sinestésico, empático e patético deriva do barroco por meio da superação do conceito renascentista de *mímesis*, visto que o artista barroco passa a se preocupar com a representação de determinadas entidades culturais que demandam uma mudança de estratégia frente ao exercício da arte. O arcabouço da arte, então, passa a ser visto a partir de um universo extraordinário, delirante e arrebatador, só passível de representação em razão da capacidade imaginativa dos indivíduos. O artista organiza com sua técnica retórica e persuasiva a demonstração visual das esferas culturais barrocas “e o fruidor interpreta ativamente a imagem representativa que absorve da obra. Portanto, a arte possibilita a substituição da realidade pela imaginação, transforma o que está além da razão objetiva em realidade visível” (BAETA, 2001, p. 974). Esse autor relata que, no barroco, o ilusionismo ótico, a maravilha e o fantástico permitem o entendimento da prodigiosa organização do mundo, inacessível para a contemplação racional.

O mesmo autor ainda prevê que, para a arte barroca, não é significativa a construção do espaço apenas como representação objetiva formal, mas toda a pesquisa dirige-se para a articulação espacial que sensibiliza o indivíduo por meio da imagem que suscita. Dessa maneira:

O que os artistas barrocos desenvolveram como ninguém, o seu princípio estruturante, foi o conhecimento dos “modos de visão”. A arte não se contempla a priori, como objeto de fruição lógica e imediata. É construída com o rigor consciente de uma pesquisa visual sistemática, a criação a serviço da percepção subjetiva, para ser fruída pela mente como obra aberta (BAETA, 2001, p. 974).

Pacheco monta sua obra a partir do barroco ibérico, que se manifesta amalgamado na cultura brasileira e que é baseado em uma visualidade teatral e cenográfica. Esse vórtice barroco se expressa por alegorias e espiraladas descrições e também como despertador de afetos intensos, que se desdobra plasticamente com complexidade, em fortes contrastes e no dinamismo das formas artísticas, pois se empenha para ser a expressão visível do prolixo, do paradoxal e do dramático. Dessa maneira, a espiral barroca em Pacheco expõe a representação de emoções intensas e desenvolve o discurso visual, prevendo a obtenção de um efeito afetivo e sinestésico.

No território do sensorial e sinestésico, o barroco dialoga com a noção de “empatia” na imagem, o que, para Didi-Huberman, seria: “Reconhecer nos objetos o poder da empatia

não e apenas abrir a visão e incorporar o objeto: é também abrir o sujeito” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 352). As imagens de Pacheco se conectam a esse juízo por meio do pensamento desse autor sobre a noção de empatia na imagem, a qual seria imagem onírica com movimento orgânico e também seria aquela imagem que contém os mitos, os sonhos, o afetivo, o cognitivo e a fórmula patética. Seriam imagens que puxam, aspiram, devoram no movimento da atracção empática e da incorporação, em uma potência das imagens que é, também, uma potência de interpenetração do objeto no sujeito e do sujeito no objeto. Incorporar o inorgânico no orgânico, e a interpretação da imagem no sujeito.

Isso poderia ser conectado, conforme esclarece Manguel sobre a imagem/teatro e o prolongamento da experiência, que é a interação do espectador com o momento em que a artista perde o controle sobre a obra em favor da recepção viva e presentificada:

Uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local para representação. O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele [...] confere à imagem um teor dramático, como capaz de prolongar sua experiência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer. O espaço do drama não está necessariamente contido apenas no palco de um teatro: a rua, a cidade, toda podem ser aquele espaço, e ele pode estar espelhado no microcosmo fechado de uma tela (MANGUEL, 2001, p. 291).

Por meio da citação acima, pode-se elucubrar sobre o fato de as pinturas de Pacheco serem montagens que, quando foram elaboradas, certamente sua criadora tinha suas intenções, porém ela não saberia dizer quais interpretações seriam dadas por parte dos espectadores futuros. Esse tempo potente e múltiplo de futuro está localizado no momento da recepção, em que o espectador irá abrir as imagens montadas e irá destrancar, com seu olhar e sua história pessoal, suas experiências, informações e sensações para decodificar a imagem segundo seu vetor pessoal.

Pacheco explora a maneira pela qual as figuras existem muito densas e fortes como presença física para serem vistas, sentidas e percebidas. Assim como nas pinturas da série, os grupos de esculturas que possuem figuras múltiplas em cena, tais como em *Noite Escura da Alma* (1999), *A Longa Jornada* (1994) ou *Terra do Não Retorno* (2002), em cuja apreciação o espectador é atraído para se aproximar do grupo, além de se intrometer entre as figuras e de se relacionar em uma conversa de olhar e ser olhado por elas. De igual modo, em *In Illo Tempore*, a artista dá força às suas imagens por meio da sedimentação de ingredientes de sua geopoética e seu arsenal de ingredientes pesquisados e amalgamados no campo das estéticas liminares rituais de suas vivências. Tudo isso para gerar sinestesia dramática barroca, de acordo com o que foi visto neste trabalho anteriormente. Isso pode ser instigado conforme

postula a autora Helen Boorman (2004), que faz uma relação entre a obra de Pacheco, o ritual do teatro, a religião e o artista e teórico teatral Tadeusz Kantor¹²⁶:

O misticismo religioso, bem como a qualidade teatral da obra de Ana, evoca o visual poderoso, hipnótico e quase insuportavelmente comovente das performances do artista polonês Tadeusz Kantor, cujos temas infância e memória, catolicismo e ritual, opressão institucional e política compartilham o fascínio e a ambivalência de Pacheco. Os rituais recordados e legitimados de criação e apocalipse - paixão e réquiem - que definem os parâmetros da vida e nos aprisionam dentro deles. Eles permitem o desconhecido tanto quanto confirmam a crença ou fé. Embora, ao contrário de peças de Kantor [...] Pacheco não usa música, mas muito do seu trabalho contém ressonância musical e de ópera. Os cânticos da liturgia, os temas da paixão e réquiem, atestam a importância da música na suspensão da racionalidade no teatro da imaginação (BOORMAN, 2004, p. 105, tradução nossa).

Para a autora, o trabalho de Pacheco lida com o sentido do mistério religioso ou ritual, a punição, o luto e a transcendência. Esses são elementos que propiciam imagens com subsídios potentes para desdobramentos vivos para o espectador. Há forte dramaticidade na série por meio de sua montagem, baseada nas sobrevivências geopoéticas da artista. Nesse aspecto, as imagens carregam esses elementos do visual poderoso e hipnótico ligado ao catolicismo, rituais juntamente com opressão forjados em um amálgama operístico, com todo vigor e melodrama que contribuem para a sinestesia barroca na obra de Pacheco.

As imagens de Pacheco, ao ressoarem esse melodrama barroco operístico, são portas e janelas para o encontro com o olhar do espectador, cuja participação em *In Illo Tempore* também irá se constituir em olhar algo secreto e até vergonhoso como uma espécie de *voyeur*. O convite barroco poderia ser uma pista e ponto de partida para esse chamamento. Não se sabe como reagir. Nessa hora, as pinturas adensam e, talvez nesse momento, somente a delicada relação com a infância e os jogos que Pacheco configura nas pinturas funcionem como uma lufada de vento para o expectador, que também está presente nas cenas, sendo esse um pacto pressuposto e tácito com a obra da artista. O convite é para admirar figuras em um mundo fechado, em cujo interior elas se relacionam entre si, envolvidas em embates pessoais em sua interioridade de câmara escura e barroco camarim.

Na série, o ambiente é interno para as personagens das pinturas, e o expectador de fora é convidado a entrar e vasculhar o estranho camarote teatral operístico. As figuras simulam se mover, porém estão paradas em seus carros de madeira, comunicando-se com o espectador por meios dramáticos da forma, presença, gesto, associação e contenção em seus movimentos de quadros vivos. Sinistro movimento que se configura em *In Illo Tempore*: são carros e palcos de madeira que rangem no escuro. Em meio às trevas e neblinas vermelhas, as tábuas

¹²⁶ Tadeusz Kantor (Wielopole 1915 - 1990) artista polonês, pintor, cenógrafo, encenador e criador de *happenings* e performances.

chiam, gemem, tremem, atritam e estalam. As personagens saem à claridade se apresentando e também se escondendo nos escuros, gerando uma dramaticidade teatral e cênica em toda a obra. De forma ambivalente entre o comportamento civilizado e a vida demoníaca das paixões, a série gera encontro com surpresas que revelam o descaradamente humano nas suposições de interpretações das imagens.

Os corpos e rostos expressivos desse melodramático e sinestésico arranjo patético barroco são corpos que estão nus ou envoltos em vestimentas. Neste camarote de sombras que é *In Illo Tempore*, as roupas servem como veículos de presença. O lado de fora torna-se um estandarte do estado interior das personagens, e isso é compartilhado com a figura do espectador no ato da recepção. As imagens se tornam imaginativas ao não apontarem, de modo realístico, para uma época demarcada que enquadre as roupas e os adereços da série. Ao afastar-se das referências tradicionais e sobrepor-se as referências na montagem, a referida obra obriga o espectador a ter um olhar inventivo e pensante, posto que está diante de imagens que geram o acontecimento no momento de sua recepção. Nas roupas e figurinos, em meio a este território amplamente imaginativo e fértil de associações, a artista salpica algumas peças de roupas muito conhecidas do cotidiano e, portanto, de fácil reconhecimento, assim como algumas personagens vestidas de maneira singela e austera. A complexa rede de vestimentas se estende e se encolhe pelas obras com suas dobras e drapeados e expande até o olhar do espectador toda sua intensa teatralidade para gerar a recepção performativa.

A montagem na obra de Pacheco abre a janela das imagens para a recepção performática no momento em que o olhar do espectador chama por suas habilidades em reconhecer gestos, posturas corporais, expressão facial e os códigos de vestimenta. Essa procura por meio da história pessoal do espectador, de sua cultura vivida e suas experiências, irá elaborar e procura pelo reconhecido e pelo entendível. O olhar deseja situar o contexto e se esforça para identificar a cena à sua frente, para interpretar a obra, procurar as referências que realmente acaba por encontrar. Porque há trechos na montagem de Pacheco que são muito conhecidos e familiares. Logo em seguida, porém, se perdem e desmentem o que acabou de ser afirmado, já não é mais terreno conhecido e revira para um estranhamento não familiar. Sentidos opostos estão colocados juntos, nas posturas corporais, expressões faciais e na relação entre as personagens. Mas o que acontece nas imagens da obra de Pacheco é que ela lida com paradoxos. As ambiguidades nas formas de agrupamento e de expressão das figuras em *In Illo Tempore* e no restante de sua produção artística se desdobram em noções perturbadoras ou mesmo angustiantes. Essas ambiguidades ressoam para o espectador certas sensações que se tornam maneiras de intensificar os seus confrontos. Um dos caminhos e

possibilidades de se pensar esses paradoxos e contrários é perceber que a artista, em sua montagem, promove as sinestésias e sensações barrocas a partir de suas ambiguidades, contrários e paradoxos.

As presenças nas imagens de Pacheco convidam a entrar em seu espaço; isso até certo ponto, porque não se pode entrar nas obras sem entrar em si mesmo, sem experimentar se parecer um pouco como elas. O espectador desavisado, ao perceber e ficar perto das conspirações e jocosidades que as obras apresentam, com seus pequenos conteúdos de maldade, não se mantém mais em um território seguro. Isso pode ser percebido no coro de mascarados, em que se tem um elemento artificial e estranho. Ele é distanciador, pois concretiza, diante do espectador, outro espectador. Outro juiz da ação que a comenta. O grupo de mascarados já encarna o espectador nas pinturas. Na recepção de Pacheco, a jornada do espectador é a exploração com seu olhar pelo desconhecido, pela sua imaginação e principalmente pela incerteza de saber. Conforme Boorman comenta sobre a relação do mundo onírico e de festa presente na obra de Pacheco, o que poderia ser relacionado ao universo do cineasta Fellini (1920-1993):

O sentido de festa, do sonho desdobrado do absurdo final do jogo, lembra fortemente de Fellini, diretor que Ana admira. Grande parte do conteúdo do seu trabalho, como em uma *mise-en-scene* cinematográfica, está fora do palco, sugerido pelos personagens do drama em sua evocação de fantasia e momentaneamente um mundo de ilusão compartilhada [...] Assim, o espectador é convidado para o mundo que Ana cria, para desfrutar de sua riqueza e para considerar seu significado, é a sua maior conquista que, mesmo como estranhos neste mundo, somos seduzidos e movidos por seus elementos de tragédia e comédia. Ana cria um espaço mágico com ecos de igreja, esquinas da rua e teatro onde os dramas da condição humana e imaginação são performados (BOORMAN, 2004, p. 106, tradução nossa).

Por meio dessa reflexão, constata-se que o mundo onírico de ilusão compartilhada que a autora sugere sobre o trabalho de Pacheco contribui para o sentido performático na recepção, porque a obra dessa artista é apaixonada, terna e patética. Não é barroca, mas bebe em sua teatralidade dramática de desdobramento em direção ao espectador. As dobras ultrapassam a moldura e fluem em direção ao olhar. Ela sussurra fluências de música, mas a rigidez nos corpos resiste e empresta-lhe uma espécie de recepção brusca. As figuras afetadas corporalmente se expõem em ambiguidades de situação. Elas habitam seus lugares nas pinturas, e com isso demarcam os tempos fictícios. As presenças das personagens irradiam ficção na obra e, com isso, fazem emergir o desdobramento, por meio da montagem e da teatralidade, do conteúdo de performance do olhar.

Para Vivien Lovell (2004), o espectador de Ana Maria Pacheco, presente diante da obra “torna-se parte do drama na tentativa de decifrar a cena” (p. 115, tradução nossa) e

também “Pacheco expressa tanto o que é mais pessoal para ela e universal para nós. Ela consegue isso porque não tenta nos ensinar qualquer coisa, a imagem funciona a um nível primal sob os canais de linguagem” (p. 117, tradução nossa). Esse canal primal da comunicação, de que a autora fala, operaria por meio das imagens que exemplificam formas enérgicas, a força nas imagens e imagens vivas. As figuras humanas em *In Illo Tempore* surgem do escuro ou entram no escuro e pairam iluminadas dramaticamente no limiar do quadro, desdobrando seus sentidos para encontrar o olhar do espectador com os sinestésicos persuasivos barrocos.

A artista trabalha nos territórios da gravura, da pintura e da escultura, e a crítica reconhece que ela tem uma preocupação com o processo de produção e a realização técnica. Na pintura, no caso da série *In Illo Tempore*, a pintora não demonstra o gesto de pincelada, pois, em virtude de seu polimento extremo, não apresenta traços da feitura do pincel, porém: “as pinturas rejeitam o ato de pintar, mas o invocam como forma de presença. Em outras palavras, agem como intrusões no campo do real” (SZIRTES, 2004, p. 116). Também sua policromia, percebida por meio da cor da pele das personagens, muito lisa e de aparência macia e luminosa, é realçada e reflete em meio à escuridão as cores das pinturas de *In Illo Tempore*. A artista propõe a sua policromia feita por meio de pesquisas que desenvolveu, tanto nas pinturas como nas esculturas. Elabora as carnes extremamente lisas que comunicam e produzem sensações ao espectador. Elas dizem e conversam de maneira sobreposta ao olhar do espectador: o primeiro momento como forma, para logo em seguida aguçar o olhar para a cor aplicada. Essa articulação da policromia reflete diretamente no olhar avivado e faz a obra de Pacheco suscitar e aguçar a mirada na direção de sua recepção performativa e viva.

As imagens criadas pela artista, ao produzirem uma temporalidade de metamorfoses, apontam para a profundidade do corpo das personagens na cena e lida com uma organização sensorial e visual dos volumes que abrangem cromatismos, transparências, luminosidades, obscuros, tensões materiais e volumes. A dimensão cênica dos elementos visuais em *In Illo Tempore* abre-se e o corpo atuante das personagens se encontra entre a escuridão e a luz, o avermelhado barroco da fumaça e o empilhamento do cenário amarrado por cordas, fios e barbantes.

As obras de Pacheco pedem análises que relacionem as obras entre si, pois são criações que guardam relação umas com as outras. O motivo é o seu processo de circunavegação no procedimento de produção e pensamento das obras. Assim também pode-se pensar o trabalho elaborado na técnica de coloração na série, que atravessa de viés a obra e chega até o olhar do espectador de forma viva, pulsante, promovendo um ato performativo.

Isso pode ser pensado no grupo de pinturas, assim como nos conjuntos escultóricos em que, para citar exemplo, os queimados da madeira produzem drapeados nas vestes e as aplacações de cabelos, olhos de ônix e dentes fabricados para as esculturas chamam e convergem para texturas sensuais e táteis, elaborando com isso presença corporal cênica e influenciando na relação direta e presentificada do olhar.

A questão do poder, ponto forte na obra da artista, também elabora na imagem subsídios em sua montagem, potentes para a imagem dramática e com desdobramentos barrocos em seu drama. Pacheco, conforme já se mencionou, é uma artista que se formou e que produz sua arte com vínculos estreitos com a cultura brasileira, elaborando a partir desta cultura um deslocamento crítico, por assim dizer, da gramática da cultura dominante e, por meio da recombinação de elementos, possibilitando a exposição e problematização das normas hegemônicas, conforme esclarece Brighton:

Ela trabalha com ficção, mitos e metáforas ao invés de combinação e contexto. Pacheco usa a tradição popular ao invés da cultura de massa e, para tratar desse assunto, usa a tradicional escultura figurativa. Por isso o seu trabalho escapa de alguma forma da bagagem ideológica de ambos os meios dominantes de representação e do figurativo europeu tradicionalista da escultura e da pintura. Ela tem elaborado um imaginário no qual pode ser reconhecido o exercício de poder que constitui a vida social. A elaboração da iconografia dos trabalhos constrói um teatro de relações sociais. Neste teatro não há inocentes. Para entrar na sociedade, é necessário atuar na charada. Em sua aparente acessibilidade, pode ser considerada democrática, mas olhando a imagem da sociedade, no mínimo, se questiona o valor da democracia tal como a conhecemos. (BRIGHTON, 2004, p. 99, tradução nossa).

Para o autor, há um paradoxo final em como o espectador da obra de Pacheco, ao entrar em seu imaginário, reconhece suas paisagens e “assim, seu humor negro, suas acusações e sátiras, o espectador é seduzido em esforço reflexivo. O trabalho assume e cria uma inteligência desencantada. No que se pode dizer, reside a sua esperança” (BRIGHTON, 2004, p. 99, tradução nossa). O exercício de poder que o autor cita está presente na obra de Pacheco e contribui para desencadear o olhar para a imagem viva por meio do pensamento e invenção do olhar receptor.

Os processos de interação com as imagens de *In Illo Tempore* são camadas de percepções e aproximações, variáveis de elementos visuais em pleno movimento, alterando-se, configurando-se, vindo à tona. Esse movimento se constitui em gerúndio, mesmo quando em pausa. Os sentidos polissêmicos da referida série geram percepções diferentes para diferentes pessoas. São sentidos sobrepostos, resultando “palimpsestos” de sentidos e desdobrando camadas da montagem com seus elementos dramáticos, de relações sociais e poder, o jogo da arte e o jogo social derramam para fora da imagem, em direção ao olhar do

espectador. A arte da imagem em *In Illo Tempore* está intrincada com a noção dionisiaca e as imagens não solicitam apenas a visão, solicitam inicialmente o olhar, mas logo arregimentam também a memória, o desejo e a capacidade de intensificar e potencializar a totalidade do sujeito sensorial, psíquico e social. A teatralidade como construção visual é entendida por Juan Villegas (2009, p. 185), quando aponta para as “intervisualidades para a construção de teatralidades sociais como formas representativas de indivíduos, profissões, etnias, nacionalidades”. Os termos “construção visual” também são importantes para se entender o modo de olhar e de interagir com as imagens construídas pelo espectador no ato de olhar.

In Illo Tempore é trabalho que combina tradição de teatro e artes visuais em imagens que combinam ferocidade e suavidade com estruturas e relações de poder. Protagonistas e vítimas, às vezes acumulando esses papéis, em trocas individuais e em grupo. A série é trabalho incisivo da montagem, e a relação entre as figuras se dispõe feito relações entre atores, individuais e em grupos, podendo ser examinadas por esta visão. Cada uma das dez pinturas fornece relacionamentos que podem ser observados como atores em diferentes atuações. O espectador, em Pacheco, recupera e potencializa o vivido, porque a artista sobrepõe um palimpsesto de montagem tátil e sedutora com texturas inusitadas, surpreendentes e com grande diversidade de referências visuais da cultura, amalgamadas e emaranhadas. As imagens de sua obra são portadoras de performatividade porque propõem um desafio forte para o espectador, ao forçar seu pensamento a reconhecer e lidar com a complexidade e a profundidade que elas configuram em sua montagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As percepções que se realizam neste ato nunca são finais, pois os gestos e palavras, ações e criações estão disponíveis e abertos para se atingir sempre novos significados culturais e históricos. A história, as artes plásticas e o teatro, na condição de conteúdos culturais, participam da tessitura de uma malha viva de materialidades, uma tessitura que ganha nova dimensão a cada novo olhar, a cada novo contexto social. O que se sucedeu nesta pesquisa foi a intenção de entrelaçar algumas proposições por meio da matéria artística permeada de possibilidades e de compreensões. Ana Maria Pacheco configura seu ponto de vista em uma montagem de obra de arte sobre o Brasil, um país marcado por incongruências, disparidades, barbáries e multiplicidades. A artista propõe percepções desconfortáveis da vida social por meio de jogos perigosos, sombriamente cômicos, com charadas e segredos, ricamente elaborados e sempre abertos ao olhar do espectador. Inúmeras ressonâncias atravessam seu trabalho para fazer configurar seu dialeto artístico iconográfico, amalgamado e montado em suas texturas estéticas e éticas.

Para tecer estas considerações finais, evoca-se a fala de Pacheco: “Eu estou tentando criar pontes.”¹²⁷ Essas pontes, em sua obra, poderiam ser entre o passado e o presente, sua infância e a idade adulta, o formalismo e a figuração, o Brasil ibérico e a Europa, sua atual casa, entre católico e protestante. Em *In Illo Tempore*, Pacheco reelabora motivos e temas para montar sua obra. Situada em seu voluntário exílio, potente de criação, pode-se perceber que as identidades não são perenes. Neste trânsito de Pacheco entre o Brasil e Inglaterra, as identidades ganham novos significados pela re/atualização de suas práticas artísticas e socioculturais. Ela propõe em sua obra um encontro entre o que se foi e o que se pretende ser, forjado no olhar de hoje. Sua obra é montagem de inter-relação com grau de intervenção de si e da cultura com que se defronta e negocia com incertezas e possibilidades, nas expectativas da contemporaneidade. É por este processo cultural que possibilita visualizar a dinâmica de transformação do mundo e semblantes do humano na obra visual desta artista.

Dessa forma, é importante negar qualquer atitude endurecida de classificação em relação ao seu trabalho, cuja atualidade, movimento vivo e interferência cultural ainda estão longe de se esgotar. Sua crítica a denomina “outsider”, ou seja, alguém que habita um lugar de exílio, potente de criação, para se colocar e trabalhar sua arte. Somente assim a artista poderia fazer o seu trabalho. A obra de Pacheco ocupa uma posição na arte brasileira, da qual ela participa no momento de criação contemporâneo e ao mesmo tempo formula uma relação

¹²⁷ MCEWEN, 2004, p. 9.

desta produção com a questão da cultura brasileira. Isso a localiza, pois, na própria trama do tecido cultural brasileiro. Portanto, na tentativa de rastrear a conexão entre sua arte e a cultura a partir da qual essa arte se origina, é necessário evitar reduzi-la a uma ilustração dessa cultura. A relação de Pacheco com a cultura acontece de forma não ilustrativa ou documental, mas de forma mediada e fluida. Sua obra, além do nível estético, político e ético, efetiva uma aguda penetração no universo cultural. Sua arte, como atividade comunicativa, gera e possui o significado político por meio de sua montagem, que suscita combinações e justaposições para desfamiliarizar as convenções dominantes de representações.

A arte de Pacheco é o trabalho de uma brasileira que está inserida no contexto da arte internacional e corre riscos de interpretações redundantes, tais como a de ser descrita como “exótica”, o que configuraria um simplismo raso e anulador das possibilidades de camadas de texturas de análise e entendimento. É de importância vital para a compreensão dessa artista não olhar sua obra simplesmente como retrato das injustiças na sociedade brasileira, mundial ou até mesmo como forma de protesto político. Isso seria negar e desrespeitar a seriedade de seu complexo labor ético/estético. É no entendimento de arte séria, com ampla complexidade e sem redundâncias, que os trabalhos de Pacheco podem ser elaborados e pensados. Exemplo disso seria uma possível causa específica de minorias, tal como a personagem central em *In Illo Tempore* ser feminina. Mas a questão de gênero pura e focada não se sustentaria, no caso de uma causa feminista explícita, pois as sensações e provocações das imagens podem ser absorvidas por todas as orientações sexuais possíveis, ao se entrar em contato com sua obra.

Em virtude de todos os aspectos que foram mencionados neste trabalho, percebe-se que, na montagem que são as imagens de *In Illo Tempore*, as sobrevivências não se decifram orientadas por sucessões cronológicas ou por gêneros e escolas, mas como quebra-cabeça anacrônico, ou seja, há na mesma pintura animais do cerrado com a personagem Salomé da mitologia bíblica, cortinas vermelhas e escuridão barroca com arlequins renascentistas, acrobatas de circo com ex-votos. Esses detalhes sobreviventes não são indicadores de afirmação, mas de uma obra fluida. Isso porque, nessa obra, Pacheco lida com uma memória errática, ou seja, pautada por tempos diferentes e não encadeados. Sua montagem é preenchida por imagens heterogêneas e elementos anacrônicos de suas lembranças e vivências. Estas sobrevivências estão nas pinturas entre espaços escurecidos e em tons negros ao fundo delas, o que poderia indicar ressonâncias de elos perdidos e lacunas da memória. As imagens de *In Illo Tempore* são anacrônicas porque mergulham no imemorial, e isso pode ser constatado por meio da observação dessas imagens, portadoras de sobrevivências como montagens de significações e temporalidades múltiplas.

Portanto, no trabalho de Ana Maria Pacheco, o calor, brilho e força poética em suas imagens, bem como as sombras e elementos trágicos, são montados a partir de seu campo interno e individual, entrelaçado à usina de oralidades, visualidades da cultura e história, família e coletivo social. Como se mencionou, nas estéticas rituais dos elementos do barroco ibérico, tais como procissões, festas, anjos, parque de diversões, palhaço dançarino mascarado da Folia de Reis, carros-palco, presépios, oratórios, santos de roca. Esses são alguns dos ingredientes dos ajuntamentos das recordações da sua infância, jogos de crianças e de ruas, fantasias. Além dos animais em seu bestiário e as oralidades. São elementos que fomentam substâncias de sonhos ou pesadelos do tempo de lembranças e sobrevivências da artista. A Pacheco adulta vai agregar a este arsenal, em forma de enredamentos de componentes e partículas do contemporâneo, da cultura, dos meios de comunicação, da história, da literatura, para engrossar o caudal de seus ingredientes e fazer montagens em sua obra.

Dessa forma, a artista deixa transparecer em seu trabalho uma montagem do arcabouço vivido da cultura geopoética que viveu e aglomera elementos de teatralidade para propor uma imagem com interação visual no momento da recepção. O repertório de elementos sedimentados em sua obra é visto como o conjunto das sobrevivências que emergem em suas visualidades. Pacheco se nutre da cultura brasileira em seu farnel de manifestações cênicas, da religiosidade ibérica às ritualísticas das religiões africanas; da oralidade e mitologia indígenas brasileiras à literatura escrita; do barroco ibérico em seu drama intenso às lembranças de infância. Seus repertórios visuais são provenientes de suas experiências e convívio com as imagens vitais da cultura por meio dos rituais da cultura da geopoética de sua formação no Brasil Central. É a partir desse arcabouço, em sua montagem, que se podem observar e constatar os elementos referentes ao campo dramático e teatral nas imagens. Esse aspecto pode ser constatado nas presenças das personagens, nas ações que realizam, nas roupas, máscaras, cenografia e iluminação, potentes pontuados nesta pesquisa, e vislumbrados na série de pinturas *In Illo Tempore*.

A montagem intervalar leva em consideração o anacrônico, o que contraria os usos de uma única época, deixando entrever em suas pinturas o fora de moda e o antiquado, aquilo que é de outros tempos. São imagens que ressoam e instigam consciência de quem as olha, da dramaticidade de tempos anacrônicos na montagem na pintura. A arte de Pacheco reconhece as fronteiras das tradições e as transforma de maneira inventiva e instigante. Cruza fronteiras culturais sem abandonar a variedade e a consistência da imaginação mítica. Agencia interculturalidade, ressoa espaços liminares de potência e de presença. A diversidade de referências, algumas tão antigas quanto o épico de *Gilgamesh*, que ela leu na infância; outras,

já contemporâneas, conferem à sua obra ressonância ampla. Isso pode ser verificado na relação que a pintora estabelece com a potência dramática do barroco ibérico presente nas pinturas, não à maneira de citação literal, mas disseminada por meio de sua decantação sutil de fineza para tratar, por exemplo, com os teatrais, dramáticos e grotescos da cultura. Dessa forma, a artista realiza suas montagens culturais. Em Pacheco, a trança do tempo vai e vem, flutuando como medusa.

Em vista dos argumentos apresentados, a série *In Illo Tempore* é montagem que apresenta uma ossatura teatral pela forma com que as imagens encadeiam esboços dramáticos. A imagem do drama está entranhada nas peripécias das figuras e personagens que brincam e jogam, e a liturgia dramática também aparece na motivação da montagem das cenas em cada pintura. A teatralidade parte do princípio de que nas pinturas se reconhecem sujeitos, seres humanos e personagens envolvidos em ações dramáticas. Nas pinturas, estão presentes gestos e arranjos na presença dos corpos e sujeitos que provêm de uma tradição que enreda o tecido de um processo visual dramático. Uma teatralidade intensa com elementos cênicos que instiga as dramaticidades do circo e as origens e história do teatro ocidental medieval, como os bufões e o carnaval.

A teatralidade nas imagens de *In Illo Tempore* monta corpos em uma ambiência dramática. A série lida com ambiente interno fechado, com seres humanos estranhos, misteriosos, com formas humanas enlaçadas e em metamorfoses animais. Cria uma visão insólita e fantástica, com tom tragicômico. A plasticidade das metamorfoses está presente em exuberância dionisíaca por meio das intensidades das estéticas rituais que a artista presenciou no Brasil Central por meio de sua geopoética (procissões, máscaras, animais, narrativas). Outra vertente que enreda em sua teatralidade é o recurso de figuras humanas, com sentido dramático que pode ser encontrado na cultura e arte brasileiras do barroco, desde as obras de Aleijadinho, com suas características de barroco miscigenado, com seu poder dramático de gestos, posturas e fluência de dança, até obras que sintetizam elementos góticos, renascentistas e africanos.

Por todos os aspectos discutidos, as roupas e figurinos na série participam da montagem anacrônica da artista de maneira intensa e potente, configurando uma importância fundamental para a teatralidade, pois elas afastam as figuras da vestimenta conhecida e as tira da mera reportagem de roupas cotidianas, familiares e realistas. O guarda-roupa de Pacheco abriga trajes de bufões medievais, carnaval, fantasias, personagens do circo, chegando até o mundo da moda. Podem ser também observados trajes derivados das roupas que a artista presenciou em sua infância no Brasil, tais como as das procissões. Memórias da infância,

barroco ibérico e visualidades da cultura brasileira do interior do país. Isso pode ser pensado no grupo de pinturas de *In Illo Tempore*, em cuja constituição os trajes chamam e convergem para texturas sensuais e táteis, elaborando com isso presença corporal cênica e influenciando na relação direta e presentificada do olhar no corpo do espectador. A complexa rede de vestimentas se estende e se encolhe pelas obras com suas dobras e drapeados e expande para tragar o olhar do espectador em toda sua intensa teatralidade. A aparência fantástica é dada aos trajes das personagens da série, pelas superposições das estampas e texturas dos tecidos. As significações nas imagens de *In Illo Tempore* são em favor da percepção da gestualidade do corpo e da teatralidade que as imagens detêm. Arte dramática que se manifesta da arte do cortejo mitológico. Historicidade do teatro com visualidade nas pinturas, que é percebida por meio da montagem na pintura nos gestos e figurinos. As fantasias, disfarces, máscaras e adereços permitem ao corpo, na série de pinturas, aceder ao limiar da própria presença na pintura.

A montagem de Pacheco, por conseguinte, é potente em instigar performance em sua recepção porque faz mover, na medida em que constrói em sua arte uma instabilidade iconográfica intencional de montagem. Constrói montando nos arranjos de composição de suas cenas, bem como nas relações entre as personagens que habitam as pinturas. Sua obra tira do lugar porque se comunica ao olhar do espectador por meio dos meios dramáticos e patéticos da forma, nas associações constantes do corporal, gestual e presenças. Sua arte faz mover porque rompe com limites da vida pictórica da arte, instigando e deslocando porque não tem vergonha de mostrar o humano em todas as suas faces e reentrâncias. Pacheco provoca o olhar ao dizer que traição, poder, maldade, ciúme, inocência são partículas inevitáveis não só da vida social e institucional, mas também das relações pessoais e privadas.

Tendo em vista os aspectos observados nesta investigação, as imagens-montagem são potentes em fornecer, para a recepção do espectador, estranhamentos e deslocamentos. Ao examinar de perto as personagens fictícias de *In Illo Tempore*, é difícil o espectador não reconhecer um gesto ou postura com que não se sinta familiarizado, mas logo isso já conduz a o desconfortável. Se as imagens dessa série de pinturas lembram demônios que estão com o espectador e/ou dentro dele, monstros com os quais ele precisa lidar, o fato de se ver recriação desses monstros em sua frente propõe um vir a ser da existência dessas imagens e de tempos sobreviventes em sua retina. Tem-se a sensação de que a personagem feminina central carrega uma inocência e que se encontra à mercê da observação e maledicência do grupo de mascarados, cuja curiosidade inicial também é manifestação de emoções mistas, mas que vão sendo percebidas aos poucos em uma nuance que chega até o desejo primitivo de ferir e

rasgar com os dentes. As obras lançam o espectador em posições tanto de identificação quanto de repulsa, de modo que se encontra na situação de enfrentar seu arsenal interno de preconceitos, ansiedades e monstros. E, assim como o contemporâneo lida com a realidade de máscaras e de múltiplas personalidades e instáveis, o palco de *In Illo Tempore* move essa brincadeira trocando as vozes e trajas no elenco presente das pinturas.

A obra de Pacheco se constitui como uma forma fictícia de vida que abriga a mitologia da artista, evocando um mundo complexo de relações e práticas. O espectador, ao se reconhecer e se localizar nesse imaginário, pode elaborar uma relação de encantamento com a obra, ao mesmo tempo em que vivencia uma sensação oriunda do campo do desconfortável. Esse misto penetra as retinas e se faz presente em todo o arsenal de lembranças, afetos e memórias do espectador, ou seja, suas vivências. Trata-se de uma obra que exige uma elaboração constante e viva por parte de quem a contempla.

O consistente empenho técnico de Pacheco, em sua obra, diz muito sobre seu trabalho, pois esta sedimentação de camadas também está presente na montagem de formas sobreviventes que povoam e habitam sua produção. As personagens saem e entram na escuridão e, ao se apresentarem e se esconderem nas trevas, geram uma dramaticidade no conjunto de pinturas. Assim também como o trabalho elaborado na técnica de coloração atravessa de viés esta obra e chega até o olhar do espectador de forma viva, pulsante, promovendo performance de presentificação do ato de olhar.

A policromia percebida por meio da cor da pele das personagens, muito lisa e de aparência macia e luminosa, é realçada e reflete em meio à escuridão e cores das pinturas da série. A artista propõe a sua policromia desenvolvida por meio de pesquisa que realizou, o que faz tanto nas pinturas como nas esculturas. Pacheco elabora as carnes extremamente lisas que comunicam e produzem sensações ao espectador. Elas dizem e conversam de maneira sobreposta ao olhar do espectador: o primeiro momento como forma, para logo em seguida aguçar o olhar para a cor aplicada. Essa articulação da policromia reflete diretamente no olhar avivado e faz a obra da artista suscitar e aguçar a mirada na direção de sua recepção com performance.

Em *In Illo Tempore* a imagem corporal amalgama-se com os objetos, que poderiam ser derivados de um olhar do trapeiro benjaminiano como coletor de farrapos. Uma dialética esfarrapada dos fiapos dos tecidos, cebola e tapeçaria humana. A obra de Pacheco propõe uma recepção porosa e maleável que gera um entre-lugar liminar que transita entre as personagens da pintura e o olhar do espectador. Esses espaços intermediários contribuem para a montagem e são as fendas que montam, na série, a armação dos intervalos, os quais podem ser

entendidos como redes de articulações corporais e figurais que organizam e irrigam o sistema de montagem da obra. Os intervalos dos tempos e sentidos podem gerar fronteiras e clandestinidades, o que torna o tempo das pinturas impuro, vazado, múltiplo e residual. A artista constela hiatos de anacronismos na malha de furos, na qual os intervalos agem produzindo tensões fecundas. Esses saltos, produzidos por meio de um pensamento em ação para amalgamar imagens umas às outras, é que sugere uma lógica evocativa que procede por saltos em sua montagem.

A performance na série de pinturas *In Illo Tempore* se manifesta nas imagens como instigadoras de um olhar que necessita decifrá-las. O espectador, com seu olhar, constitui a obra como procedimento de olhar “em ato”. Ato incorporado de presentificação e presença. As pinturas dessa série elaboram um empreendimento que exerce interfaces e permeabilidades entre as linguagens artísticas das artes plásticas e do teatro. É obra que instiga uma narrativa visual que provê suporte para criações de híbridos inesperados. O conjunto potencializa a presença, na arte, do mítico e do cultural. O diferente habita e compartilha o mesmo lugar, qual seja a obra. Uma viagem ao mundo subterrâneo por meio de uma jornada ao trágico com dinamismos que fazem emergir dramas e sombras.

Por fim, o que se pode dizer é que a montagem nas pinturas de Pacheco evoca experiências fluidas, manantes como os saberes do teatro, do ritual e da performance. Tudo isso é fecundo para engendrar estados estendidos e derramados, nas soleiras e umbrais dos lugares liminares da arte. São estados de transformações que alteram e contribuem para suscitar espaços múltiplos e polissêmicos de re/apresentação. O drama e o espaço/tempo das teatralidades em *In illo tempore* abre-se para o trabalho de transformação dos corpos e imagens. Os corpos das figuras humanas nas imagens são portadores da presença evocativa dos rituais, e o corpo/olhar do espectador se presentifica para constituir a imagem. São “presenças” no interior e no exterior das pinturas.

Em vista dos argumentos mencionados, *In Illo Tempore* configura um sutil exercício de poder do ambiente privado, da casa, das paredes fechadas e do quarto com cantos escuros. Relações entre mãe filha, de uma mulher de mais idade e uma mais jovem, como em Salomé e sua mãe. Dentro desses cantos escuros habita o olhar de uma multidão mascarada que observa, conspira e conjura. A arte de Ana Maria Pacheco é contínua, fluida e apresenta fluxo imprevisível. Feito um rio em que se misturam águas renovadas e antigas, suas obras de desenhos, gravuras, pinturas e esculturas estão interligadas por veias pelas quais fluem os elementos da sua montagem para a criação nas imagens vivas. O espectador viaja por essas montagens de cenas visuais e flana por cada obra, portando o ato vivo e constante no olhar

potente. Essa é a montagem intervalar, cultural e dinâmica, performática e densa de teatralidade, a qual Ana Maria Pacheco realiza em sua obra plástica e visual intitulada *In Illo Tempore*.

BIBLIOGRAFIA

ADLER, Kathleen. Ana Maria Pacheco: Dark night of the soul. In: *Collected essays: texts on the work of Ana Maria Pacheco. Selected texts: 1983-2004*. England: Pratt Contemporary Art, 2004. p. 39-44.

Ana Maria Pacheco, Sculpture at the Cathedral. Catálogo. Salisury: Salisbury International Arts Festival, 2012.

Ana Maria Pacheco, Shadows of the Wanderer. Catálogo. Salisbury: University of Kent, 2011.

Ana Maria Pacheco, trabalhos selecionados de gravuras e desenhos. Catálogo. Goiânia: Museu de Arte Contemporânea, 2002.

ANA MARIA PACHECO. *Entrevista gravada com a artista concedida à pesquisadora*. Goiânia: 21 de dezembro de 2013, às 10 horas, duração 1:23.

ARAÚJO, Emanuel. O universo mágico do barroco brasileiro. In: ARAÚJO, Emanuel (Curador). *O universo mágico do barroco brasileiro*. São Paulo: SESI, 1998.

AVERINI, Ricardo. Tropicalidade do barroco. In: ARAÚJO, Emanuel (Curador). *O universo mágico do barroco brasileiro*. São Paulo: SESI, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAETA, Rodrigo Espinha. Ouro Preto: cidade barroca. In: *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidade Pablo de Olavide, 2001. p. 981.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2008.

BARBA, Eugênio. *A Arte secreta do ator, um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Ed.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2002.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Biblioteca Setorial Museu de Arte de Goiânia/Documentação e Reserva Técnica, Goiânia. Pasta 25 “Ana Maria Pacheco”.

BOORMAN, Helen. Unfolding the magic spell: imagery and imagination in the work of Ana Maria Pacheco. In: *Collected essays: texts on the work of Ana Maria Pacheco. Selected texts: 1983-2004*. England: Pratt Contemporary Art, 2004. p. 103-106.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. Campinas: Papirus, 1989.

_____. *De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 2004.

BRIGHTON, Andrew. The work of Ana Maria Pacheco. In: *Collected essays: texts on the work of Ana Maria Pacheco. Selected texts: 1983-2004*. England: Pratt Contemporary Art, 2004. p. 93-99.

BURY, John. Os doze profetas de congonghas do campo. In: BURY, John & OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. (Orgs.). *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. IPHAN / Monumenta, 2006, p. 46-47.

_____. Os doze profetas de Congonghas do Campo. In: BURY, John & OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. (Orgs.). *Arquitetura e arte do Brasil colonial*. IPHAN / Monumenta, 2010, p. 36-59.

CANESIN, Maria Tereza; SILVA, Telma Camargo. *A folia de reis de Jaraguá*. Goiânia: Centro de Estudos da Cultura Popular/UFG, 1983.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.

COELHO, J. L. L. (Org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner/ Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

DEMETRESCO, Sylvia. *Vitrina, construção de encenações*. São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2001.

DEUS, Maria Socorro de; SILVA, Mônica Martins. *História das festas e religiosidades em Goiás*. Goiânia: Editora Alternativa, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: Ed. KKYM, 2012.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELLIOT, David. The smile on the Face of the Tiger. In: *Selected texts: 1983-2004*. England: Pratt Contemporary Art, 2004. p. 69-70.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

FARRINGTON, Jane. The Longest Journey. In: *Collected Essays: Texts on the work of Ana Maria Pacheco. Selected texts: 1983-2004*. England: Pratt Contemporary Art, 2004. p. 67-68.

- FÉRAL, Josette. *A Fabricação do teatro: questões e paradoxos*. Revista brasileira. Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 566-581, maio/ago. 2013.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea*. Revista Repertório, Salvador, n. 16, p.11-23, 2011.
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HILLS, Paul. Dark night of the soul. In: MARTINS, Carlos (Org.). *Ana Maria Pacheco: gravuras, esculturas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.
- HILLS, Paul. *In illo tempore: ten paintings by Ana Maria Pacheco*. In *Collected essays: texts on the work of Ana Maria Pacheco. Selected texts: 1983-2004*. England: Pratt Contemporary Art, 2004. p. 71-77.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JACQUES, Paola Berenstein. Errâncias urbanas. In: PARDO, Ana Lúcia (Org.). *A teatralidade do humano*. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.
- JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.
- KANTOR, Tadeus. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KERN, M. Lúcia B. *Imagem, historiografia, memória e tempo*. In: Revista Artcultura. Uberlândia: v.12, n.21, p.9-21. jul-dez., 2010.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Máscaras brasileiras*. São Paulo: Rhodia, 1986.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMA, Solange Terezinha. *Geografia e literatura: alguns pontos sobre a percepção da paisagem*. Revista Geosul, v. 15, n. 30, p. 7-33, jul./dez. Florianópolis: 2000.
- LOBO, José. *Memória roubada de Ana Maria Pacheco: obra latino-americana*. In: SILVA, Jofre (Org.). *Ana Maria Pacheco - Memória roubada*. Goiânia: Universidade Estadual de Goiás/ Centro de Formação Artística, 2002.
- LOVELL, Vivien. Ana Maria Pacheco. In: *Collected essays: Texts on the work of Ana Maria Pacheco. Selected texts: 1983-2004*. England: Pratt Contemporary Art, 2004.
- LOWENTHAL, David. Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica. In: *Perspectivas da geografia*. São Paulo: Difel, 1982.
- MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MCEWEN, John. Introduction. *Collected essays: texts on the work of Ana Maria Pacheco. Select texts: 1983-2004*. Sevenoaks/Kent England (Reino Unido): Pratt Contemporary Art, 2004. P. 9-11.
- MANGUEL, Alberto. *A imagem como teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- MARTINS, Carlos (Org.). *Ana Maria Pacheco: gravuras, esculturas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MILLER, Sanda (Org.). *Ana Maria Pacheco: dark night of the soul*. Aldershot/Burlington: Lund Humphries, 2001.
- NOEL, Daniel. *Circus (1870-1950)*. Köln: Tachen, 2008.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- ORTÊNCIO, Waldomiro B. *Dicionário do Brasil Central*. São Paulo: Ática, 1983.
- PASTOUREAU, Michel. *O pano do diabo: uma história das listras e dos tecidos listrados*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, Edmilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. No balanço do divino: notas sobre uma estética do sagrado. In: *Flor do não esquecimento - Cultura popular e processos de transformação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PEREIRA, Manuel. *O mundo de cabeça para baixo*. Revista O Correio da Unesco, março 1988, ano 16, n. 3, p. 35-38.
- PRATT, Susan (Org.). *Collected essays: texts on the work of Ana Maria Pacheco. Select texts: 1983-2004*. Sevenoaks/Kent England (Reino Unido): Pratt Contemporary Art, 2004.
- PRATT, Susan. *Ana Maria Pacheco in the national gallery*. National Gallery Publications Limited, 1999, p. 25.
- RIBEIRO, Joaquim. *Folclore do açúcar*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Nacional, 1977, p. 119-124.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
- SÁNCHEZ, José Antônio. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca/Espanha: Ediciones de la Universidad de Castilla, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge, 2002.
- SCHELLING, Vivian. Ana Maria Pacheco - in contest. In: *Collected Essays: texts on the work of Ana Maria Pacheco. Selected texts: 1983-2004*. England: Pratt Contemporary Art, 2004. p. 79-84.

SEVCENKO, Nicolau. A Estranha ciência do esquecimento. In: SILVA, Jofre (Org.). *Memória roubada e a arte de Ana Maria Pacheco*. Goiás: Centro de Formação Artística da UEG, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. O olhar da medusa na caixa de Pandora: cosmogonia, mito e história na arte de Ana Maria Pacheco. In: MARTINS, Carlos. *Ana Maria Pacheco: gravuras, esculturas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013.

_____. Transes, travessias, transportes e transgressões. In: *Ana Maria Pacheco - trabalhos selecionados gravuras e desenhos*. Goiânia: Museu de Arte Contemporânea de Goiás, 2000.

_____. Uma artista alumbrada, uma imaginação nos limites do tempo, do espaço e da cultura. In: SZIRTES, George. *Exercício de poder: a arte de Ana Maria Pacheco*. Goiânia: Ed. da UCG; Inglaterra: Pratt Contemporary Art, 2004.

_____. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis, 2000.

SILVA, Jofre. Os ciclos épicos da arte de Ana Maria Pacheco. In: *Memória roubada e arte de Ana Maria Pacheco*. Goiânia: UEG- Centro de Formação Artística, 2003.

_____. *Ana Maria Pacheco - Memória roubada*. Goiânia: Universidade Estadual de Goiás, 2002.

_____. *Memória roubada e a arte de Ana Maria Pacheco*. Goiânia: Centro de Formação Artística da UEG, 2002.

_____. Sombras do Andarilho. Revista Núcleo Goiano de Decoração, Goiânia, vol. 6, ano 3, p. 43-48, jan. 2008.

SILVA, Soraia Maria. *Profetas em movimento: dansintersemiotização ou metáfora cênica dos Profetas do Aleijadinho utilizando o método Laban*. São Paulo: Edusp. 2001.

SZIRTES, George. *Exercício de poder: a arte de Ana Maria Pacheco*. Goiânia: Editora UCG/Inglaterra: Pratt Contemporary Art, 2004.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; VIANA, Leticia C. R. *As artes populares no planalto central: performance e identidade*. Brasília: Verbis Editora, 2010.

TYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TORRES, Antônio. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte/Atração, 1998.

TOSCAN, Márcia. *As simbologias religiosas dos santuários do Bom Jesus do Monte de Braga e do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2013.

TUAN, Yi-fu. Geografia humanística. In: *Perspectivas da geografia*. São Paulo: Difel, 1982.

VILLEGAS, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine-Califórnia: Ediciones de Gestos, 2009.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. Escritos, esboços e conferências. São Paulo: Cia. das letras, 2015.

WILMOTH, Simon. Circumnavigation: the poetics of exploration in the work of Ana Maria Pacheco. In: *Collected essays: Texts on the work of Ana Maria Pacheco. Selected texts: 1983-2004*. England: Pratt Contemporary Art, 2004. p. 85-89.

ZÍLIO, Carlos. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

REFERÊNCIAS NA INTERNET

Aspectos do cerrado. Disponível em: <http://eco.ib.usp.br/cerrado/aspectos_vegetacao.htm>. Acesso em: 30 jan. 2016.

Birmingham Museums Trust. Disponível em: <<http://artuk.org/discover/artworks/in-illo-tempore-i-34276>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

BOUVET, Rachel. *Como habitar o mundo de maneira geopoética?* Revista Interfaces Brasil/Canadá, v. 12, n. 1, p. 9-15. Rio de Janeiro: UFF, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/interfaces/article/view/435/303>>. Acesso em: 19 jul. 2014.

BRITTO, Clovis Carvalho. *Luzes e trevas: Itinerários da procissão do fogaréu em Goiás*. 26ª Reunião Brasileira de Antropologia. Porto Seguro, 2008. Disponível em: <http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2013/clovis%20britto.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2014.

Carnival. Maurice Sand, Arlechino. Disponível em: <<http://www.delpiano.com/carnival/html/harlequin.html>>. Acesso em: 12 ago. 2014.

Dicionário digital Caldas Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/fe%C3%A9rico#ixzz3AelPcacZ>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, como levar o mundo às costas?* Texto de apresentação da Exposição “Atlas, como levar o mundo às costas?”. Museu Reina Sofia (Espanha). Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=4981&cd_idioma=28555>. Acesso em: 12 ago. 2014.

Enciclopédia Itaú Cultural. Verbetes: Barroco brasileiro. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo63/barroco-brasileiro>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

Enciclopédia Itaú Cultural. Verbetes: *Assemblage*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=325>. Acesso em: 11 ago. 2014.

Enciclopédia Itaú Cultural. Verbetes: Bestiário. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbetes=5431>. Acesso em: 12 ago. 2014.

Enciclopédia Itaú cultural. Verbetes: Farnese de Andrade. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9245/farnese-de-andrade>> Acesso em: 20 dez. 2015.

Enciclopédia Itaú Cultural. Verbetes: Tarsila do Amaral. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa824/tarsila-do-amaral>> Acesso em: 20 dez. 2015.

GOMES, João Batista. *Meu tio, o Iauaretê*. In: Estudos literários. Secretaria de Cultura do Amazonas. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ZPr-EltR0qEJ:www.bv.am.gov.br/portal/download.php%3Farquivo%3Dconteudo/estudos_literarios/pdf/Meu%2520tio,%2520o%2520Iauarete.pdf+%&cd=3&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 20 dez. 2015.

IESA - Instituto de Estudos Sócio-ambientais/ UFG – Universidade Federal de Goiás. Procissão do Fogaréu. Disponível em: <<https://festaspopulares.iesa.ufg.br/n/3738-procissao-do-fogareu>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

Isso é Bizarro. Monga a mulher gorila. Disponível em: <<http://www.issoebizarro.com/blog/mitos-e-lendas/mitos-lendas-monga-mulher-gorila/>>. Acesso em: 11 ago. 2014.

Karpa Revista de Teatralidades e Cultura Visual. Disponível em: <<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa5.1/Site%20Folder/heloisa1.html>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

Maudelynn Menagery. Vaudeville dancer. Disponível em: <<http://maudelynn.tumblr.com/post/31039755862/lovely-portrait-of-a-1920s-vaudeville-dancer>>. Acesso em: 11 ago. 2014.

Ministério do Meio Ambiente. O bioma cerrado. Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/biomas/cerrado>>. Acesso em: 30 jan. 2016.

MORAES, Aline de Prado. *Inquisição no Brasil: Casos das Heresias da Colônia*. Disponível em: <<http://www.pr.anpuh.org/resources/anpuhpr/anais/ixencontro/comunicacao-coordenada/Inquisicao%20no%20brasil%20casos%20de%20heresia%20na%20colonia/AlinePM.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2015.

Museu Madame Tussauds. Disponível em: <<https://www.madametussauds.co.uk/london/en/>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Exposição “ATLAS - Cómo llevar el mundo a cuestas?” Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=actividad&related=12714>>. Acesso em: 19 jul. 2014.

PAULINO, Rogério Lopes da Silva. *As máscaras dos palhaços da folia de reis: imagens e ações do mal no catolicismo popular brasileiro*. Disponível em: <http://www.proibidao.org/wp-content/uploads/2011/12/Rogério-Paulino_As-Mascaras-dos-Palhacos.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2014.

Pratt Contemporary Art. Disponível em: <<http://www.prattcontemporaryart.co.uk/>> Acesso em: 24 jul. 2014.

PRATT, Susan. Disponível em: <<http://www.prattcontemporaryart.co.uk/>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

RODRIGUES, Cintya Maria Costa. *Memórias das dinâmicas sócio-espaciais de grupos culturalmente definidos por suas práticas migratórias*. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=7908&Itemid=217>. Acesso em: 11 ago. 2014.

Sopro, panfleto político-cultural. Editora Cultura e Barbárie. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

The Ohio State University, Library Catalog. Charles H. McCaghy collectin of exotic dance from burlesque to clubs (1868-2013). Disponível em: <<http://library.osu.edu/find/collections/theatre-research-institute/mime-dance-and-movement-collections/charles-h-mccaghy-collection-of-exotic-dance-from-burlesque-to-clubs/>>. Acesso em: 11 ago. 2014.

VENTURA, Zuenir. O barroco é estilo ou será a alma do Brasil? In: *Revista Época*, 13/12/2010. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI156437-15518,00.html>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira. As obras de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997. Disponível em: <<http://www.carloszilio.com/textos/1976-malasartes-a-querela-do-brasil.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2015.

ZILIO, Carlos. *Da Antropofagia à Tropicália*. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae18_carlos_zilio.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2015.

ZILIO, Carlos. *Sem título*. <<http://www.carloszilio.com/textos/2006-escritos-de-artistas.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2015.

ANEXOS

Anexo A - Série de pinturas *In Illo Tempore* I-X (1994)



Figura 66 - Ana Maria Pacheco, *In Illo Tempore I*, 1994. Fonte: *Birmingham Museums Trust*.



Figura 67 - Ana Maria Pacheco, *In Illo Tempore II*, 1994. Fonte: Silva, 2002, p. 55.



Figura 68 - Ana Maria Pacheco, *In Illo Tempore III*, 1994. Fonte: *Wolverhampton Arts and Heritage*.

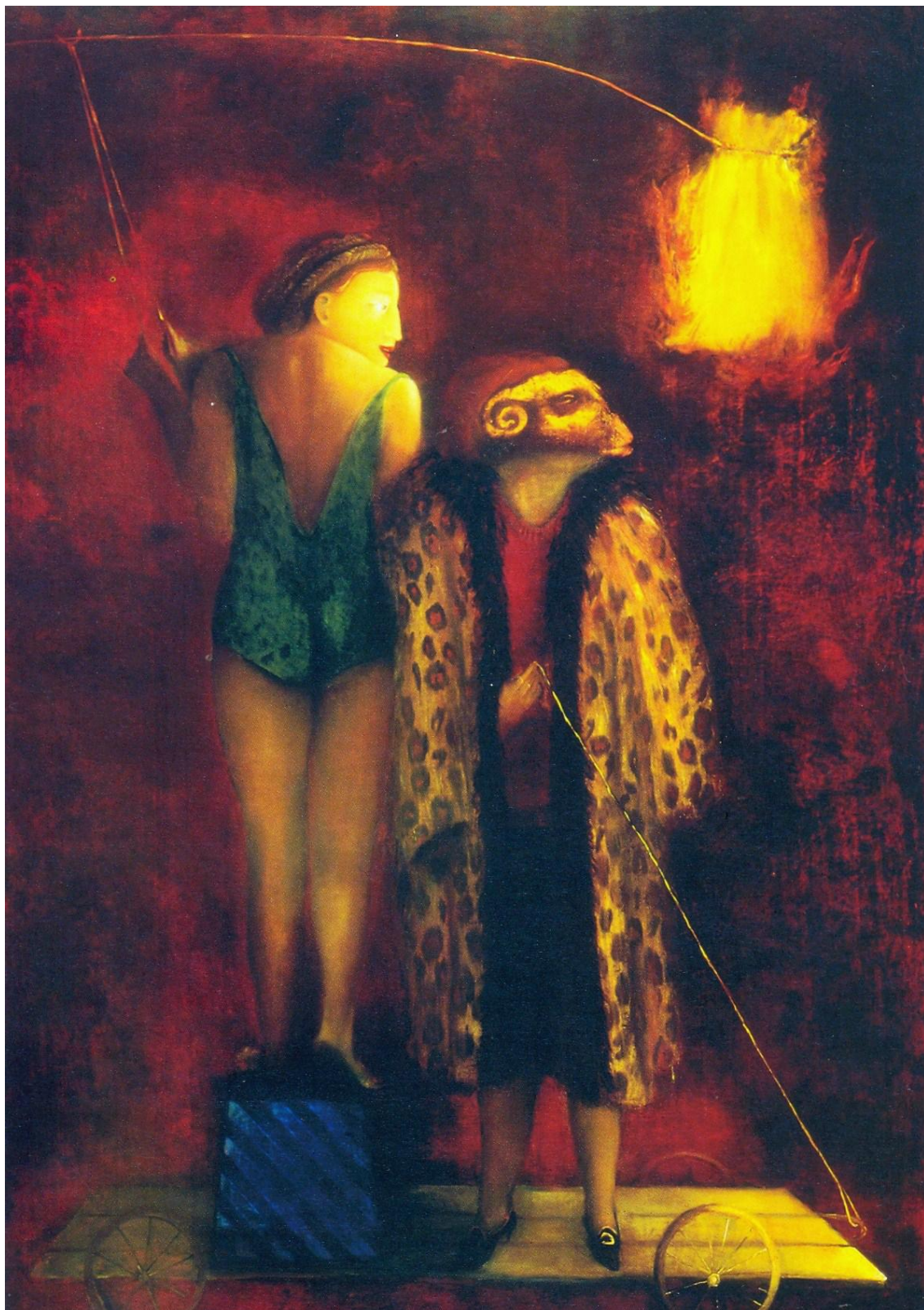


Figura 69 - Ana Maria Pacheco, *In Illo Tempore IV*, 1994. Fonte: *Pratt Contemporary Art*.



Figura 70 - Ana Maria Pacheco, *In Illo Tempore V*, 1994. Fonte: *Pratt Contemporary Art*.



Figura 71 - Ana Maria Pacheco, *In Illo Tempore VI*, 1994. Fonte: *Pratt Contemporary Art*.



Figura 72 - Ana Maria Pacheco, *In Illo Tempore VII*, 1994. Fonte: *Pratt Contemporary Art*.

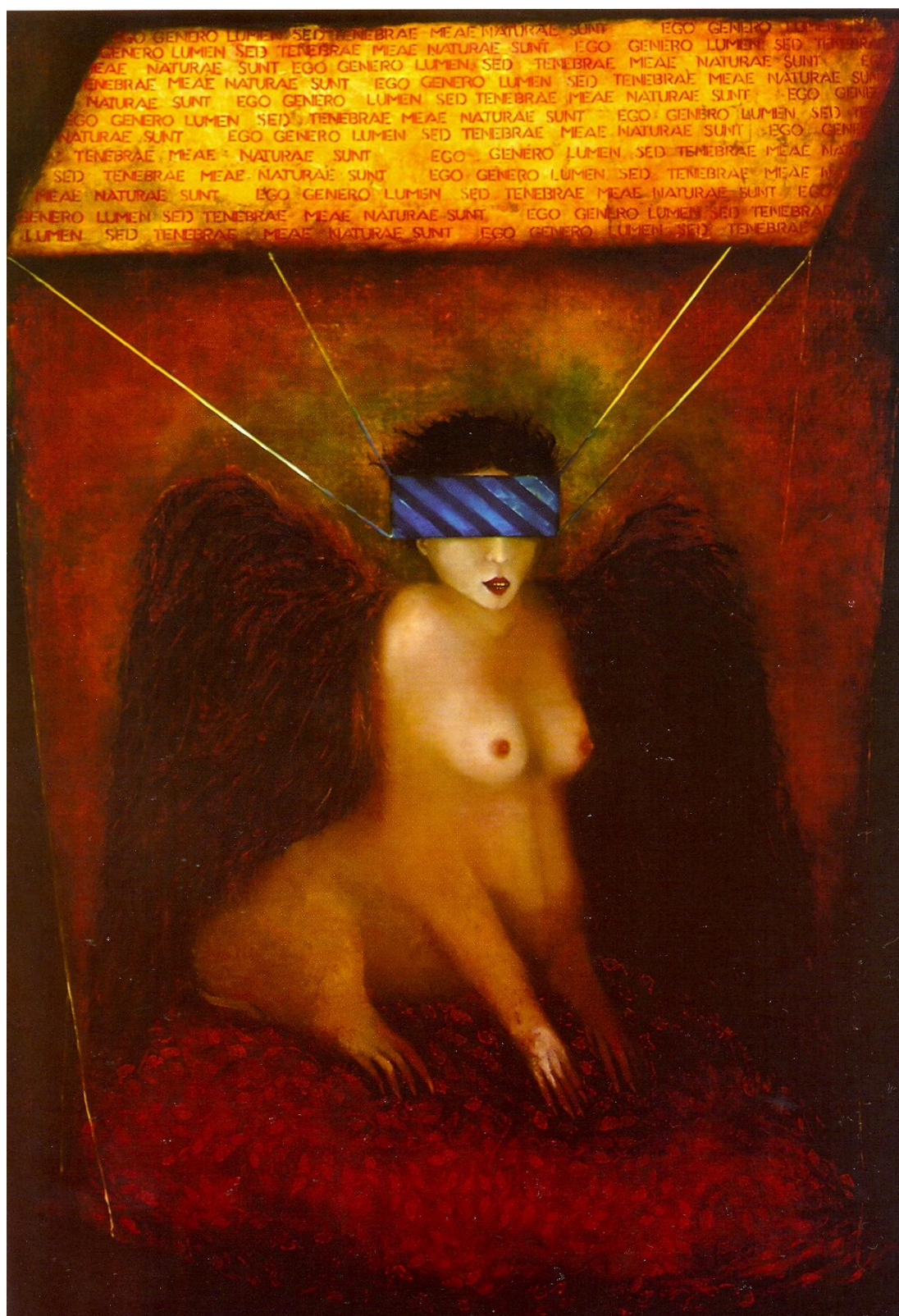


Figura 73 - Ana Maria Pacheco, *In Illo Tempore VIII*, 1994. Fonte: SZIRTES, 2004, p. 118.



Figura 74 - Ana Maria Pacheco, *In Illo Tempore IX*, 1994. Fonte: *Pratt Contemporary Art*.



Figura 75 - Ana Maria Pacheco, *In Illo Tempore X*, 1994. Fonte: SILVA, 2002, p. 58.

Anexo B – Cartografia artística de Ana Maria Pacheco

Cartografia artística de Ana Maria Pacheco

Esta cartografia não pretende ser um levantamento completo das obras e exposições da artista, mas um painel sobre seu trabalho, com informações gerais para um panorama de sua arte e carreira.

A artista no Brasil

1943

Nasce em Goiânia (GO).

1960-1964

Graduação em Escultura pela Universidade Católica de Goiás e em Música pela Universidade Federal de Goiás.

1965

Pós-Graduação em Música e Educação.

1966-1973

Professora na Universidade Católica de Goiás e na Universidade Federal de Goiás.

1970

Mostra individual na Fundação Cultural, Brasília (DF).
Primeiro prêmio, Bienal de Goiás.

1971

Mostra coletiva na Bienal de São Paulo.

1972

Mostra coletiva no Museu de Arte Moderna, São Paulo.

A artista na Inglaterra

1973-1975

Slade School of Fine Art, Londres: bolsa de estudos do Conselho Britânico.

1976

The Face of the Hero, água-forte, 15x15 cm.

1977

Dialogues I, água-forte, 55x48cm.

Between Mitchan and Croydon – the Heritage of the Aged, água-forte, 55x44 cm.

Between Mitchan and Croydon – the Heritage of the Aged, água-forte, 34x20 cm.

Between Mitchan and Croydon – the Heritage of the Aged, água-forte, 39x29 cm.

Dialogues I, água-forte, 55x48 cm.

Study of Two Figures, madeira policromada, 90x80x40 cm.

1977-1979

Sculpture I, madeira policromada, aproximadamente 120x60x60 cm.

1978

The Banquet I-II, água-forte, 43x35 cm.

Dialogues II, água-forte, 59x47 cm.

This Time They Came to Stay, ponta-seca, 15x11 cm.

This Time They Came to Stay, ponta-seca, 18x26 cm.

Daemoni Vera Dicenti Non Est Credendum I-II, água-forte, 27x23 cm.

King and Queen, 16x11 cm.

Funny Couple, 21x18 cm.

Gentleman, 34x23 cm.

Two Ladies, 34x23 cm.

1978-1979

Sculpture, madeira policromada, aproximadamente 150x60x60 cm.

1979

Study I-IV, desenho, 100x140 cm.

Study V, desenho, 90x90 cm.

The Seven Faces of a Trickster, desenho, 77x57 cm.

The Masters I-IV, água-forte, 48x33 cm.

Sculpture III, madeira policromada, 115x58x27 cm.

Sculpture IV, madeira policromada, madeira policromada, aproximadamente 90x90x60 cm.

Blackheath Gallery, Londres: gravura, desenho e escultura.

1980

Some Exercise of Power, desenho, estudo para escultura, 183x200 cm.

Some Exercise of Power, escultura, madeira policromada, 182x280x185 cm.

Institute of Contemporary Arts, Women's Images of Men, Londres, coletiva: escultura.

Primeiro prêmio: International Exhibition of Original Drawings, Rijeka, então Iugoslávia.

1981

Every Man Wears a Head on His Shoulder I-IV, água-forte, 69,5x54,5 cm.

1982

The Banquet, desenho, estudo para escultura, 173x170 cm.

The Rise and Fall of a Tyrant I-III, desenho, 183x183 cm.

Study of The Three Graces, desenho, aproximadamente 240x183 cm.

Hayward Gallery, Hayward Annual 1982: British Drawing, Londres, coletiva.

1983

Box of Heads, escultura, madeira policromada, estudo para The Banquet, 93x71x20,3 cm.

The Three Graces I-III, escultura, madeira policromada, 128,3x213,4x152,4 cm; 58x20x184 cm; 195,6x170x123 cm.

The Three Graces, desenho, 206,5x177 cm.

The Three Graces I, desenho, estudo para escultura, 175x175 cm.

The Three Graces II, desenho, estudo para escultura, 183x244 cm.

The Three Graces III, desenho, estudo para escultura, 183x183 cm.

Acrobats, desenho, estudo para escultura, 169,5x277 cm.

Acrobats, escultura, madeira policromada, 340x390x193 cm.
 The Banquet, desenho, estudo, escultura 183x366 cm.
 Untitled, desenho, estudo para pintura, 182x169 cm.
 Untitled, desenho, estudo para pintura, 179x171,5 cm.
 Studies of Heads 1-2, escultura, madeira policromada, 38 cm de altura e 25,5 cm de altura.
 Ikon Gallery, Birmingham: escultura, desenho, pintura e gravura.
 Ikon Gallery, Birmingham: residência artística.

1984

Requiem for a Barbara I-IV, desenho, 121x86 cm.
 The Endeavours of a Certain Poet, desenho, 215,5x180,5 cm.
 Untitled, óleo sobre papel, 200x300 cm.
 The Three Graces 1-10, ponta-seca, 17,8x16,5 cm.
 Trinity School, Leamington Spa, Warwickshire: residência artística.
 Filme documentário: "One Eye for the Devil and One for God", dirigido por Terry Brian para a Central Independent Television.

1985

The Banquet, escultura, madeira policromada, 183x400x250 cm.
 The Endeavours of a Certain Poet, desenho, 195,6x155 cm cada painel.
 Wisdom of a Old Age I e II, ponta-seca, 60,5x73,2 cm.
 International Contemporary Art Fair, Olympia, Londres: escultura.
 Cornhouse, Manchester, Human Interest: coletiva.
 Assume a direção do Departamento de Belas-Artes da Norwich School of Art and Design (1985-1989).

1986

Studies of Heads 1-4, escultura, madeira policromada, de 165 cm a 180,5 cm de altura.
 Man and His Sheep, desenho, estudo para escultura, 35,6x52,7 cm.
 Requiem, iniciada, escultura, pedra.
 Man and His Sheep I-II, ponta-seca, 72,5x108,5 cm.
 Study for Man and His Sheep, escultura, pedra, 160x160x160 cm.
 Study of Head, escultura, pedra, aproximadamente 35 cm de altura.
 Primeiro prêmio: 8ª Bienal de Gravuras da Noruega, Fredrikstad.
 Burgdofen Bildhauer-Symposium, Burgdorf, Suíça, The Human Image of Today: escultura.
 Rex Irwin Gallery, Sydney: escultura, desenho e gravura.

1987

The Longest Journey I-II, ponta-seca, 108,5x72,5 cm.
 Trust Betrayed 1-10, ponta-seca, 16x20 cm.
 Primeiro prêmio: Intergrafik'87, Alemanha.

1988-1989

A Little Spell in Six Lessons 1-6, ponta-seca, 8,5x10 cm.
 Caixas para abrigar A Little Spell in Six Lessons, 22x22x22,5 cm.

1989

Man and His Sheep, desenho, estudo para escultura, 200,5x123,5 cm.
 Man and His Sheep, escultura, madeira policromada, 200x450x400 cm.
 Man and His Sheep, desenho, estudo para pintura, 180,5x281,5 cm.

Study of Head, escultura, madeira policromada, 20 cm de altura.
 Study for Painting I-II, desenho, possível estudo para In Illo Tempore, 150x124 cm, 150x117 cm.
 Study for Requiem (John the Baptist I), escultura, pedra, 32x30x24 cm.
 Dangerous Games 1-4, óleo sobre papel, 34,3x26,7 cm.
 9ª Trienal de Gravuras da Noruega.
 Deixa a Norwich School of Art and Design.

1989-1990

Perils of Faith 1-6, ponta-seca, 38,7x51,5 cm
 Rehearsal 1-10, água-forte, 18,8x16,5 cm.
 Artsite Gallery e St. John's Catholic Church, Bath: escultura, madeira policromada, 315x69,8x69,8 cm.

1991

Beheaded (Judith), desenho, estudo para pintura, 16,7x243,5 cm.
 Beheaded (Salome), desenho, estudo para pintura, 164,5x239,5 cm.
 Untitled, desenho, estudo para pintura 167,5x243,5 cm.
 Camden Arts Centre, Some Exercise of Power, Londres: escultura e desenho.
 Museum of Modern Art, Oxford, Some Exercise of Power: escultura e desenho.

1992

Memória Roubada I-IV, óleo sobre gesso, 122x122 cm.
 Untitled I-IV, estudo para pintura (In Illo Tempore), óleo sobre papel, 29,2x22,9 cm.
 Study of Head (John the Baptist III), escultura, madeira policromada, 31,8x50,8x74 cm.
 Oriel Gallery, Some Exercise of Power, Cardiff: escultura e desenho.
 Trondhjems Kunstforening, Trondheim, Noruega: escultura.
 Winchester Cathedral, Trilogy: escultura e desenho.

1993

Follies of a Guardian Angel 1-8, ponta-seca, 12,6x11,5 cm.
 The Three Fates, serigrafia, 154x118 cm.
 Oslo Kunstforening, Oslo: escultura e pintura.
 Filme de Tv: "Grace and Power: The Art of Ana Maria Pacheco". Produção e direção de Clive Dunn, da Seventh House Filmes, para Anglia Television.

1993-1994

Terra Ignota 1-10, ponta-seca, 32,5x25,4 cm.
 Study for Revelation I-IV, serigrafia, 70x54 cm.
 Revelation I e II, serigrafia, 157x117,5 cm.
 The Dark Night of the Soul, ponta-seca, 108x82 cm.
 Don Quijote y Dulcinea 1-6, litogravura, 12,4x14,4 cm.
 Quietus Est 1-7, água-forte, 17,4x24 cm.
 Gargantua and Pantagruel I-XIII, xilogravura, 12,5x10,4 cm.
 Five Imaginary Beings 1-5, xilogravura, 12x14 cm.
 And They Inherited the Earth I e II, xilogravura, 210x112 cm.

1994

The Longest Journey, escultura, madeira policromada, 320x335x1000 cm.
 In Illo Tempore I-X, óleo sobre gesso, 260x183,4 cm, 260x175 cm.

Norwich Castle Museum, Norfolk, Twenty Years of Printmaking, Norwich: gravura e escultura.

The Gas Hall, Birmingham, Museum and Art Gallery: escultura e pintura.

Armory, Nova York, The Print Fair: gravura.

1995

Requiem, concluída, escultura, pedra (iniciada em 1986), 310x750x340 cm.

Lux Aeterna I-II, ponta-seca, 38,5x51 cm.

As Proezas de Macunã, 1-12, ponta-seca, 9,7x8,5 cm.

Ormeau Baths Gallery, Belfast, mostra inaugural: gravura, desenho e escultura.

Goodwood, West Sussex: escultura.

1996

Untitled Studies (Dark Night of the Soul), dez painéis, óleo sobre gesso, 59x102 cm.

Esfinge Flechada, água-forte com ponta-seca, 79,3x61,2 cm.

Studies for a Modern Bestiary, pastel a óleo, 23x19 cm.

Studies of Heads, madeira policromada, 30 cm de altura sem base.

Untitled I-II, relevos em pedra, 55x70x13 cm.

Untitled I-II, óleo sobre gesso, 122x97 cm.

The Trout Gallery, Weiss Center for the Arts, Dickinson College, Carlisle, Pensilvânia: escultura e gravura.

Nomeada quarta artista associada da National Gallery, Londres (1997-2000).

1997

Studies for Transformations, pastel a óleo, 52x66 cm.

Transformation I-IV, pastéis a óleo, 147x152 cm, 189x233 cm.

Buzios, pastel a óleo, 142x147 cm.

Old Jail Art Center, Albany, Texas: escultura e gravura.

Wolverhampton Art Gallery, The Body Politic: escultura.

1997-1998

Tales of Transformations I-IV, água-forte colorida, 39,5x52,5 cm.

Tales of Transformations 1-6, ponta-seca, 17,5x20 cm.

1998

Hades I, pastel a óleo, 193x271 cm.

Study for St. Sebastian I e II, ponta-seca, 79,8x59,8 cm.

Untitled Studies for Sculpture 1-6, bronze, altura de 23 a 30,5 cm.

Derby Museum & Art Gallery, The Body Politic: escultura.

1999

Dark Night of Soul, escultura, madeira policromada, 228x540x660 cm.

Queen of Sheba and King Solomon in the Garden of Earthly Delights, óleo sobre gesso, 242,5x168 cm.

Lux Aeterna, óleo sobre gesso, 259x183 cm.

Agraciada com a Ordem de Rio Branco: Embaixada do Brasil em Londres.

Kilkenny Arts Festival, Kilkenny, Irlanda: escultura e pintura.

National Gallery, Londres: Ana Maria Pacheco in the National Gallery: New Paintings and Sculpture. Exposição itinerante.

Filme para exposição: “Ana Maria Pacheco in the National Gallery”. Escrito e narrado por Collin Wiggins. Distribuído pela National Gallery Company Ltd, Londres.

2000

Studies for Bandits (Conselheiro, Zumbi, Tiradentes and Lampião), monotipia, 100x87 cm.

Studies for Land of No Return 1-8, monotipia, 67x60 cm.

Land of No Return (Ishtar; The Head of Humbaba; The Flood; The Flower of Youth; and Descent to the Underworld), pastéis a óleo, 75x57 cm.

Domestic Scenes, 1-10, água-forte, 20x28,8 cm.

Beasts 1-10, ponta-seca, 11,8x9 cm. Cinco grupos em caixas individuais com tampa em óleo sobre gesso.

Hairy Legs of the Queen of Sheba 1-6, serigrafia, 11,5x13 cm.

Armory, Nova York, works on Paper.

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro: desenho e gravura.

Museu de Arte Contemporânea, Goiânia: desenho e gravura.

Dark'Art 2000, Senegal: escultura.

Quietus Est, livro de edição limitada com texto de Anthony Suttch, publicado pela Pratt Contemporary Art, Ightham, Kent.

Agraciada com o título de Doutora 'Honoris Causa' em Letras pela University of East Anglia, Norwich, Norfolk.

2001

Shadow of the Wanderer, primeiros estudos, pastel a óleo e lápis sobre papel, 22,5x21 cm.

Hairy Legs of the Queen of Sheba I-Vi, pastel a óleo, 48x46 cm.

Sheba and Solomon, monotipia, série de quatro, 17x19 cm.

Fables 1-10, ponta-seca, 9x11,8 cm. Cinco grupos em caixas individuais com tampa em relevo.

Memória Roubada, escultura, madeira policromada, 200x300x300 cm.

Bandits I-IV, água-forte, 67x60 cm.

Ashmolean Museum, Oxford, Dark Night of the Soul: escultura e pintura.

Absences, The National Touring Exhibitions, Noruega e Suécia: escultura.

Salander-O'Reilly Galleries, Nova York: escultura.

Blackburn Museum and Art Gallery: escultura.

2002

Study for a Modern Bestiary (Goat), óleo sobre gesso, 43x34 cm.

The Sphinx that Learned to Fly I-IV, monotipia, 27,7x21,5 cm.

Sheba and Solomon – Sheba's journey I e II, monotipia, 21,5x27,7 cm.

Studies of Heads I-III, escultura, madeira policromada, 183x50x50 cm com base.

Study for Land of No Return, escultura, madeira policromada, 193x540x660 cm.

Salander-O'Reilly Galleries, Nova York, Dark Night of the Soul: escultura.

Museu Britânico, Queen of Sheba: Treasures from Ancient Yemen: desenho.

Agraciada com o título de Doutora 'Honoris Causa' em Filosofia pela Anglia Polytechnic University.

CFA, Universidade Estadual de Goiás, Goiânia, Memória Roubada: desenho, gravura, pintura e escultura.

2003

Untitled Studies for Painting 1-6 (Unicorns), pastel a óleo, 31x23 cm.

Rhinoceros Dreams I-IV, pastel a óleo, 30x 35 cm.

Medea, Phaedra, Dido, Lilith, óleo sobre papel (12x15,5 cm; 14x17,5 cm; 11,5x17 cm; 12,7x17,5 cm).

Christian Beasts (Dragon, serpent, Dove, Ram), óleo sobre cobre (10x11 cm; 22,5x21 cm; 12x13,9 cm).

Studies for sculpture (Shadow of the Wanderer), pastel a óleo e lápis sobre papel, 22,5x21 cm.

Misfortunes of a Sardine 1-8, ponta-seca, 12x15 cm.

Salander-O'Reilly Galleries, Nova York, Land of No Return: escultura.

Pierrepont Fine Art, Oxford, individual: pintura e trabalhos em papel.

Oldham Art Gallery, Some Exercise of Power.

Kunsthalle Wien, Heiliger Sebastian: A Splendid Readness for Death. Coletiva.

Agraciada com o título de Fellow da University College London.

2004

Study for Shadow of the Wanderer, escultura, madeira policromada, 204x130x105 cm.

Study for Shadow of the Wanderer 1-4, desenhos, 37x43 cm.

Study for Shadow of the Wanderer I e II, desenhos, 100x72,5 cm.

Hades II, III e IV, pastel a óleo sobre papel, 146x179,5 cm.

A Modern Bestiary, Artist's Book (30,5x26 cm), serigrafia, 24x19,5 cm.

Sheba and Solomon Artist's Book, ponta-seca colorida à mão (18,2x13,2 cm; 8x8,4 cm).

The Damned I – Tityus, desenhos, estudos, 120x113,5 cm.

The Damned II – Ixion, desenhos, estudos, 124x119,5 cm.

Blackburn Museum and Art Gallery: escultura.

Purdy Hicks Gallery, Londres, individual: escultura e trabalhos em papel.

Brighton Museum and Art Gallery: escultura e trabalhos em papel.

National Touring Exhibitions, Hayward Gallery for Arts Council, Londres: gravura.

Obras e exposições mais recentes no Brasil e exterior (2005-2016)

2005

Espaço Cultural da Universidade Católica de Goiás, Goiânia, Brasil: lançamento do livro Exercício de Poder - A Arte de Ana Maria Pacheco (George Szirtes), desenhos e gravuras.

Museu de Arte Contemporânea de Jataí, Jataí, Brasil, coletiva: obras da artista do acervo do Museu de Arte Contemporânea.

Museu de Arte de Goiânia, Óptica 72 Olhares a Goiânia, Goiânia, Brasil, coletiva: acervo do Museu de Arte Contemporânea.

Centro Brasileiro Britânico - Cultura Inglesa, São Paulo, Brasil: desenhos.

2006

Untitled, estudo para escultura, madeira policromada, folha de ouro, altura 108 cm.

Studies of Heads, pedra.

Comedia I-III, monotipo, lápis, folha de ouro, papel, 79x61 cm.

2007

Only a Brief While Here, artist's book: 25,5x20 cm.

Dark Event I-VII, gravuras, 68x60,7 cm; 77x68,2 cm.

2008

Shadows of the Wanderer, escultura, madeira policromada, 260x390x605 cm.

Memória Roubada II, escultura, madeira policromada, folha de ouro, base de ardósia, gold leaf, 207x240x300 cm.

Tales of Trust and Betrayal I-V, pastel a óleo sobre papel e folha de ouro, 53x45 cm.

The Danforth Museum of Art, Danforth: esculturas.

2009

Osborne Samuel Galery, Londres: esculturas.

Space4 Gallery, San Diego, EUA: gravuras.

Southbank Centre, Londres: gravuras.

Samuel Osborne Gallery, Londres: esculturas, trabalhos em papel.

2010

Domestic Scenes, série de dez gravuras, papel, coloridas à mão, têmpera: 20x26,8 cm.

Guardians I-IV, gravuras, 32.8x25.8 cm.

An Ancient Dark Night Descended Upon My Soul I & II, gravuras, 99,7x75,7 cm.

The Sphinx That Learned to Fly 1-6, gravuras, 12,5x10 cm.

St. John's Church Waterloo, Londres: escultura.

Studio 3 Gallery, The Jarman Building, Canterbury: escultura.

2011

Enchanted Garden, 2011-15, relevo policromia e técnicas mistas, 30x25 cm

Descent, têmpera, folha de ouro, papel: 98x143 cm.

Journeys, série de seis impressões, coloridas a lápis, 66.5x50.8 cm.

2012

The Turning World, relevo, madeira policromada, folha de ouro, ônix, pregos, acrílico, 37,5x29,7x9,5 cm.

Untitled (estudo para escultura), madeira policromada, ouro e folha de prata, ônix, pregos, 144,5x19,8x16,4 cm.

Studies of Heads, madeira policromada.

Studies for sculpture, madeira policromada.

The First Kyiv International Biennale of Contemporary Art: escultura

Salisbury International Arts Festival, Salisbury: escultura.

London Art Fair, Business Design Centre, Islington: escultura e pintura.

The London Original Print Fair Royal Academy of the Arts, Londres: gravuras.

Salisbury Arts Centre Salisbury, Ana Maria Pacheco in conversation with Colin Wiggins.

Ageas Salisbury International Arts Festival, Salisbury and South Wiltshire Museum.

Salisbury Cathedral, Salisbury: escultura.

Kristian Krokfors Summer exposição.

2013

Canto General, poemas selecionados, livro: 28x22 cm.

Homage to Neruda, série de 11 impressões, cloração manual adicional, papel, folha de ouro, 54,6x69 cm.

Untitled, 2006. Polychromed wood, gold leaf.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil: gravuras e esculturas.

London Art Fair, Londres: escultura e pintura.

The London Original Print Fair Royal Academy of Arts, Londres.
 Cley 13 Contemporary Art, The North Norfolk Exhibition Project: esculturas.
 Talk by Colin Wiggins on the work of Ana Maria Pacheco.
 St. Albert's Catholic Chaplaincy, Edinburgo, Escócia: esculturas e pinturas.
 Cervantes Institute, Londres: artist's book.
 Plymouth City Museum and Art Gallery: escultura.
 Scottish National Gallery of Modern Art 2, Edinburgo: *pintura*.
 Park Avenue Armory, New York: book's artist.

2014

Burial, gravura: 80.9x60.8 cm.
 Esfinge Flechada II, gravura, 79x61 cm.
 The Miraculous Journey of a Little Vixen, série de dez gravuras, 24x30,5 cm.
 Sainsbury Centre for Visual Arts, Norwich: escultura.
 Studio 3 Gallery, Jarman Building University of Kent, Canterbury: pinturas, desenhos, gravuras, artist's books, filmes.

2015

The Gallery at Norwich University of the Arts: esculturas e pinturas.
 London Original Print Fair.
 Norwich University of the Arts, Norwich: esculturas.
 Norwich Cathedral, Norwich: esculturas.
 Norwich Castle Museum, Norwich: relevos.
 Art Gallery and The Cathedral of St John the Baptist, Norwich: eculturas.

2016

Fair at the Royal Academy of Arts, Londres: pinturas.
 Norwich Castle Museum & Art Gallery, Norwich Castle: relevos.
 Chichester Cathedral, Chichester: escultura.

Acervos públicos com obras de Ana Maria Pacheco

Reino Unido
 Arts Council Collection
 Ashmolean Museum, Oxford
 Birmingham Museum and Art Gallery
 Blackburn Museum
 British Council
 British Museum
 Castle Museum, Nottingham
 Contemporary Art Society
 Government Art Collection
 Harris Museum and Art Gallery, Preston
 Hat Hill Sculpture Foundation, Chichester
 Norwich Castle Museum
 Oldham Art Gallery
 South East Arts Gallery
 Tate Gallery

The Unilever Collection
 Victoria and Albert Museum
 Wakefield Art Gallery
 Whitworth Art Gallery, Manchester
 Wolverhampton Art Gallery

Brasil
 Instituto Cultural Itaú, São Paulo
 Museu de Arte Contemporânea, Goiânia
 Museu de Arte de Goiânia
 Universidade Católica de Goiás, Goiânia
 Universidade Federal de Goiás, Goiânia

Estados Unidos
 Cincinnati Art Museum, Ohio
 Fogg Art Museum at Harvard University, Cambridge, Massachusetts
 New York Public Library
 Sweet Briar College, Virginia
 The Vivian and Gordon Gillkey Center for Graphic Arts, Portland Art Museum

Alemanha, Japão, Noruega
 Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Alemanha
 Setagaya Art Museum, Tóquio, Japão
 Museum of Contemporary Art, Fredrikstad, Noruega
 Trondhjems Kunstforening, Trondheim, Noruega

Principais prêmios e nomeações

2015- Prêmio Mário Pedrosa da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) - artista contemporâneo.
 2012- Comenda Ordem do Mérito do Anhangüera pelo Estado de Goiás, Brasil.
 2003- Fellow, University College London.
 2002- Doutora Honoris Causa pela Universidade de Norwich das Artes
 2000- Doutora Honoris Causa pela Universidade de East Anglia.
 1999- Premiada com a Ordem do Rio Branco pelo governo brasileiro.
 1996- Nomeada Artista Associada na National Gallery, Londres
 1986- Convidada para Burgdorfer Bildhauer-Symposium, Suíça: *a imagem humana de hoje*.
 1985- Nomeada Chefe de Belas Artes na Norwich School of Art, Norfolk (1985-1989)
 1973- Bolsa British Council da Slade School of Fine Art, em Londres.
 1970- Primeiro Prêmio, Bienal de Goiás. Seleccionada para representar o Brasil na Bienal de São Paulo.

Atividades educacionais

1996-69 - Professora no Instituto de Educação de Goiás (Curso de Formação de Professores) Goiás, Brasil.
 1966-73 - Professora na Escola de Belas Artes e na Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás, Brasil / Professora no Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás, Brasil.

1985-89 - Diretora titular de Belas Artes na Norwich School of Art, Norfolk, Inglaterra.

Membro de banca examinadora

1986-89 - Grau Honorífico de Bacharel (BA) - Escultura - Cheltenham & Gloucester. College of Arts & Technology (Escola de Belas Artes).

1987-89 - Grau Honorífico de Bacharel (BA) - Departamento de Belas Artes, Goldsmiths College - Universidade de Londres.

1990-92 - Diploma Superior & Grau de Mestrado (MA) Interdisciplinar - Artes e Arquitetura, Kent Institute of Art & Design, Canterbury.

1992-94 - Grau Honorífico de Bacharel (BA) - Gravura - Chelsea School of Art, London Institute.

1993-95 - Grau Honorífico de Bacharel (BA) - Escultura, Pintura, Gravura, Universidade de Ulster em Belfast/ Faculty of Art & Design.

Participação em colegiados

1987-89 – Membro do Conselho de Estudos da Slade School of Fine Art, Londres, Inglaterra.

1988-92 - Membro do Conselho Diretor da CNAAC (Council of National Academic Awards), Inglaterra.

1989-92 - Membro do Conselho de Seleção de Roma para concessão de Bolsas de Estudos de Escultura.

1992-95 - Membro do Comitê da Slade School of Fine Arts.

1993-95 - Membro do painel permanente de peritos externos da área de Belas Artes na Universidade de Londres.

Professora visitante em instituições

Inglaterra

Norwich School of Art, Norwich; Ruskin School, Oxford; Newcastle Polytechnics; Staffordshire Polytechnic; Winchester School of Art – Winchester and Barcelona; Cheltenham & Gloucester College of Art & Technology; Birmingham School of Art; Kent Institute of Art & Design, Canterbury; Maidstone Art School.

Londres

Royal College of Art; Royal Academy of Arts, Slade School of Fine Arts; Goldsmiths' College; Tate Gallery (Conferência organizada pela Wimbledon School of Art); Chelsea School of Arts; Byam Shaw School of Art; King's College London.

Grã-Bretanha

Glasgow School of Art, Escócia; Edinburg College of Art, Escócia; Universidade de Ulster, Irlanda do Norte.