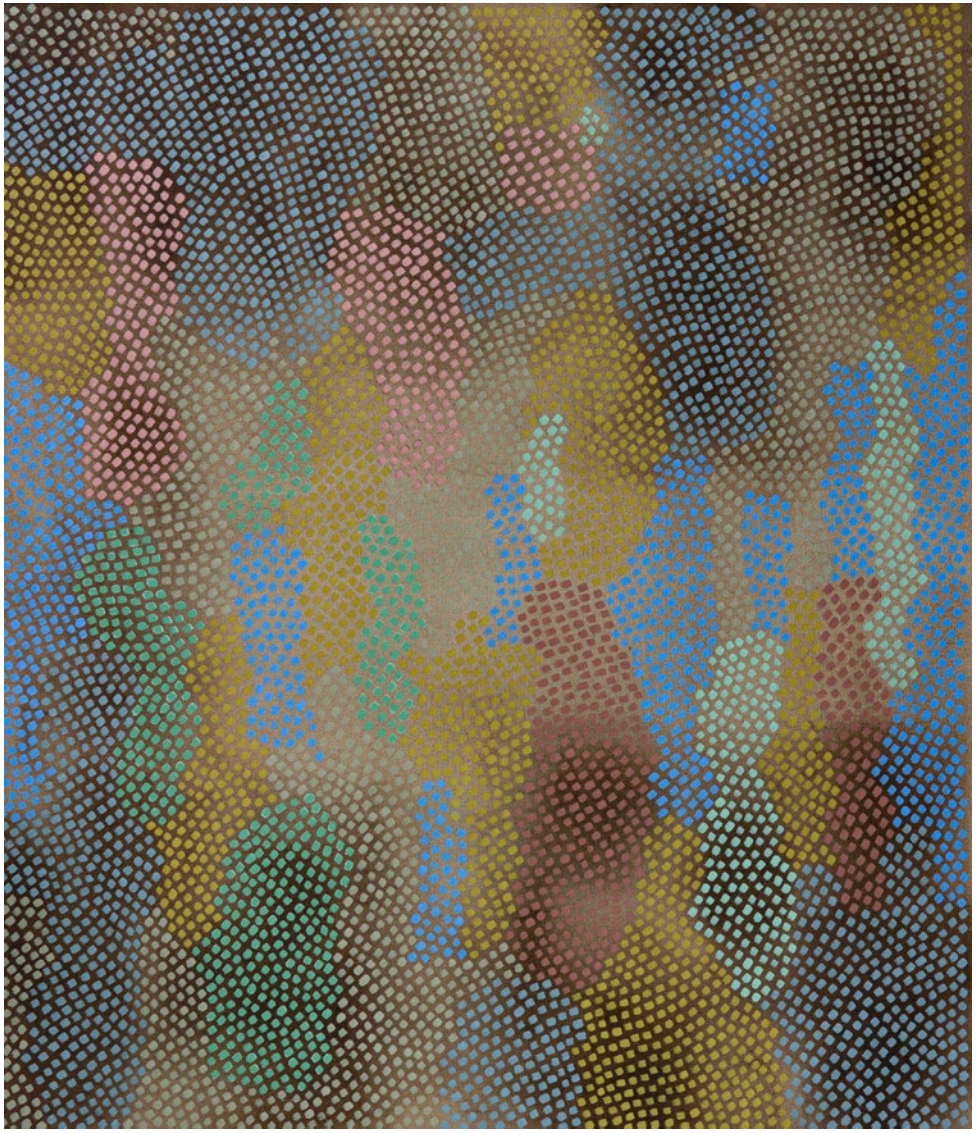
ARTE 132

CLAUDINO NÓBREGA:
UMA TRAJETÓRIA DE SONHOS, CAOS E FÉ



ARTE 132

DE 08 DE JULHO A
05 DE AGOSTO DE 2023

Copyright @ 2023 Arte132 Galeria

1ª edição 2023

Nóbrega, Claudino
Uma trajetória de sonhos, caos e fé /
Claudino Nóbrega. -- 1. ed. -- São Paulo :
Arte132, 2023.

ISBN 978-65-00-71005-2

1. Arte contemporânea - Exposições I. Título.

23-158736 CDD-700.74

Direitos reservados à Arte132 Galeria
Av. Juriti 132
CEP 04520-000 Moema São Paulo SP Brasil

Printed in Brazil 2023

Claudino Nóbrega
Artista

UMA TRAJETÓRIA DE SONHOS, CAOS E FÉ
Pintura dos anos 80

Em 1972, abri um modernariato, a Gallery 764. Foi a primeira galeria especializada neste assunto no Brasil. Nas horas vagas e fins de semana, eu fazia minhas pinturas no andar de cima da galeria, que ficava na rua Melo Alves.

Este período foi bastante experimental, fiz cartazes com tintas luminosas e paisagens bucólicas com enfoque psicodélico, coloridas, surreais. Um novo momento da pintura, já bem diferente de quando começara aos 16 anos. Esse recomeçar foi bem prazeroso e ajudou muito no meu aperfeiçoamento técnico. As pinturas não encalhavam no ateliê, eram ilustrativas e de fácil entendimento, eu as vendia a preços baixos para quem gostasse e também as presenteava. Nesta fase, o amigo e marchand Roberto Rugiero me representou por alguns anos, colocando minhas pinturas em diversas exposições coletivas, Também Antônio Maluf, artista plástico e proprietário da lendária Galeria Seta, que me conhecera menino, foi meu eterno apoiador.

Em 1982, dez anos após a abertura da minha firma, eu já tinha uma concorrência significativa; os valores dos objetos modernistas haviam se multiplicado, virando um rentável investimento, um ativo comercial com boa liquidez, e eu já me sentia rico. Nessa época, estava desenvolvendo uma pintura pontilhista, com técnica própria, aproximada do divisionismo italiano e do mosaico, com cores vivas, temas clássicos, sob orientação do amigo Luiz Munari, professor da FAU-USP. A aceitação desta pintura por parte do mercado foi imediata e, em pouco tempo, consegui duas galerias para me representar: a Galeria Seta e a Marques Galeria.

Empolgado com a ideia de ser artista profissional, mudei-me para o ateliê que construíra um ano antes, em um topo de morro, em Santana de Parnaíba. Decidi fechar a minha amada Gallery 764 para realizar um sonho ainda maior: poder viver exclusivamente de pintura.

Fiz minha primeira exposição individual em 1984, na tradicional galeria A Ponte, com obras adquiridas no período de dois anos pelo marchand Isaac Krasilchik. A exposição correu bem e metade das obras foram vendidas na inauguração. Por ser uma técnica demorada, as encomendas se acumulavam, mas eu trabalhava diariamente nos dois períodos, com disciplina e honestidade, honrando assim os compromissos assumidos, postura que aprendera com meu pai. Nesta fase, que durou três anos e meio, produzi cerca de duzentas telas.

Natureza morta com paisagem
Acrílica sobre lona - 1985
120 x 150 cm
Coleção particular
Foto: ©EstudioEmObra

Natureza morta
Acrílica sobre lona - 1985
120 x 150 cm
Coleção particular
Foto: ©EstudioEmObra

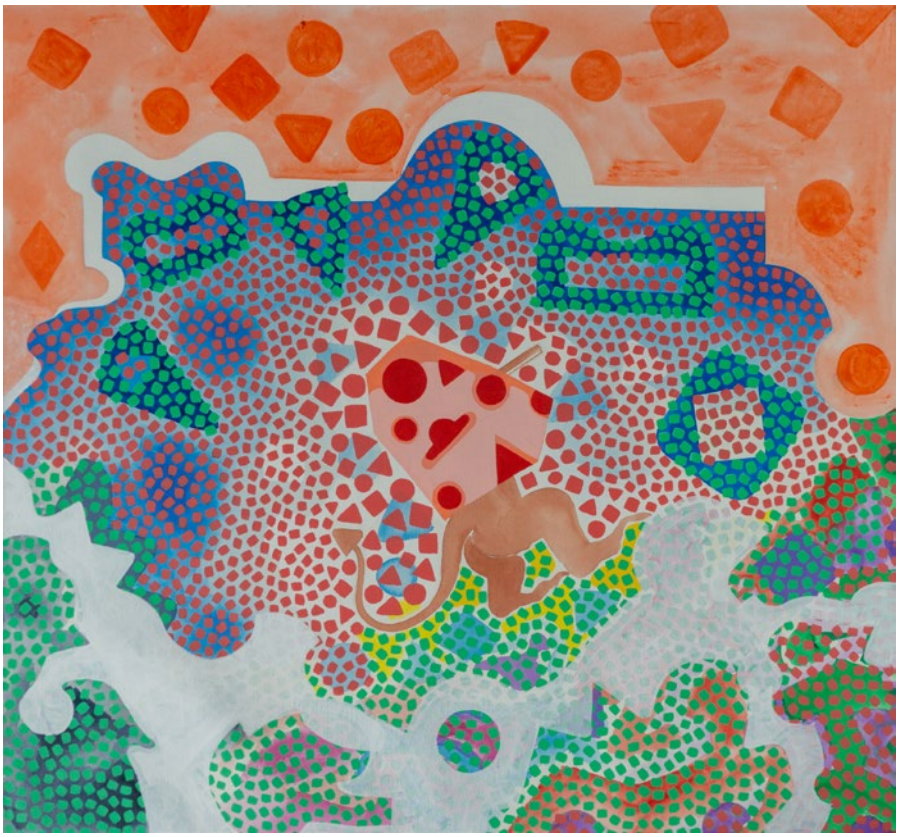
No entanto, em um determinado fim de semana em meados de 1986, recebi o marchand Cesar Luiz Pires de Mello – era sua primeira visita ao meu ateliê, normalmente eu é que levava as telas até ele... Chegou por volta das 11 horas de um dia iluminado de outono, com temperatura agradável. Sentamo-nos no deck para apreciar a paisagem e conversar. Abri um vinho. Cesar era eclético, conhecia profundamente arte moderna e a arte barroca, colecionava os mestres

brasileiros, de forma que tínhamos muitas coisas para conversar. Lamentei por não ter um piano no ateliê, para que ele pudesse tocar antes do almoço.

A refeição atrasou e acabei me excedendo no vinho... Quando ele me encomendou mais duas "naturezas-mortas", eu me alterei e fui deselegante com ele, dizendo que não aceitaria a encomenda. Desabafei dizendo que já estava farto daquela repetição de tema e que percebera que a vida no ateliê ficara monótona demais, que eu precisava mudar de atitude, fazer algo para sair daquela condição de operário da arte e ser mais criativo, mais artista, mais arteiro. Na verdade, estava descontente apenas com minha conduta, não com a pintura em si, que sempre amei fazer, mas não era o caminho que havia sonhado...

Meu espírito inquieto clamava por mudança, novas pesquisas, sujar novamente as mãos de tinta, para poder seguir em frente com mais qualidade. Prometi a mim mesmo que, daquele dia em diante, não aceitaria mais encomendas e mergulharia com profundidade na pintura em busca de algo novo, algo que me representasse, que me instigasse.

O momento gerou enorme força propulsora em mim e continuei, ainda com a técnica pontilhista, a produzir estudos e experimentos, depois queimando-os. Segui mais dois ou três anos nesta instigante pesquisa, uma pintura que exigia mais da minha percepção. Passava momentos de empolgação ao penetrar no desconhecido, adentrar o caos, depois escapar para a luz. Nesses momentos, sentia-me em êxtase e próximo do sagrado, mas, em outros, sentia-me andando em círculos, sem bússola, num imenso deserto à procura de um oásis. Era a mesma vida, trancafiado no ateliê. De vez em quando, separava alguma obra que me parecia ter encontrado algo interessante, algum "acerto".

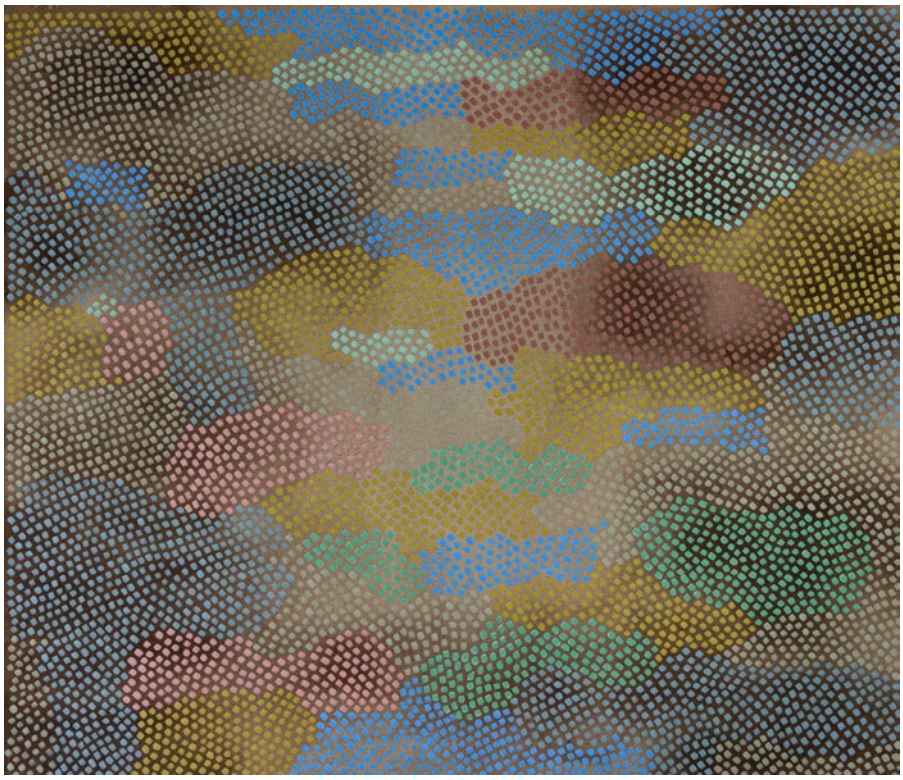


Porta da percepção
Acrílica sobre lona - 1986
74 x 81 cm
Foto: ©LalauPatay

Homenagem a liberdade
Acrílica sobre lona - 1986
39 x 62 cm
Foto: ©LalauPatay

Chegou um momento em que os acertos começaram a ser mais frequentes. Um determinado dia, juntei-os e comecei a contemplá-los de longe, descobrindo que tinham algo em comum – que, nestas telas, as cores já tinham passado para segundo plano e que os acertos, na verdade, decorriam do domínio das composições e decomposições da luz. Comecei uma nova fornada de telas nessa linha, gerando luzes tênues, de várias temperaturas, assumindo conscientemente a distribuição da luz dentro dos limites da tela. Percebi, então, que chegara finalmente a uma nova fase.

A partir dessa tomada de consciência, minha pintura amadureceu, ficou mais fluída, leve e coerente, com interações harmônicas de cores, gerando luzes tênues, adquirindo corpo, vendo surgir imagens arquetípicas e deixando-as criar vida.



Paisagem morena
Acrílica sobre lona - 1988
86 x 100 cm
Foto: ©LalauPatay

Aprendi a usar o “moiré” (efeito ótico que provoca embaralhamento na vista) a meu favor, fundindo cores, formando imagens não existentes. Fui voltando a ter uma sensação agradável ao adentrar nesta série de pinturas que se revelaram num renascimento, com nuvens coloridas em céu festivo, carregadas de fé e de sonhos.

Em 1991, apareceu em meu ateliê o amigo Leon Kossovitch, professor de Estética do Departamento de Filosofia da USP. Leon se encantou com a nova fase, escreveu um texto hermético sobre meu trabalho e, em 1993, publicou-o na revista *Discurso*, do seu departamento, com o título “A Luz em Claudino”. Agora, faço uma homenagem a ele, publicando-o novamente.

Essa nova série de pinturas me trouxe a sensação de completude, de realização, de reencontro comigo mesmo. Havia conseguido chegar num trabalho totalmente meu, sem influências externas, fruto de dez anos contínuos de trabalho. Senti que havia completado um ciclo. Porém, depois de anos a fio sem vender uma única tela, estava me sentindo pobre. Também estava cansado de ter uma vida quase celibatária dentro do ateliê, precisava me reinventar, respirar novos ares, conhecer e ter contato com pessoas, de forma que voltei ao comercio, descansando um pouco da pintura. Como atitude prática, enrolei as telas e as lacrei dentro de grossos tubos de PVC, onde ficaram guardadas por mais de 30 anos e que, agora, tenho a oportunidade de mostrar a vocês.

Para finalizar, deixo aqui meus agradecimentos a Lais e Telmo Porto, a toda a equipe da Arte 132 e, principalmente, a Leca Kanawati, por me incentivar e ajudar nesta empreitada.

Leon Kossovitch
Professor de Estética no Departamento de Filosofia da USP

A LUZ EM CLAUDINO

Os cubos dividem a pintura, pois ou a fecham em chave, respingos – abstratos ou figurativos, op-artísticos ou genericamente reticulados – do divisionismo, atualizado como procedimento imediato, ou a abrem como meditação, mediação da inatual arte musiva. A luz que se gera com cubos aparece embaçada na claridade das classes vigentes, escurecedoras da reflexão porquanto fascinadas pelo procedimento técnico; contudo, a pintura pode refratar a atualidade e, atual, refletir sobre o feixe de suas visadas, propagando a sua luz na luz tesserária. Não se tendo José Claudino da Nóbrega convertido aos usos correntes, seu cubo, *tessera*, mira-se na *tesseraria*, arte antiga dos embutidos, que cintila, longínqua, como a mediadora que aproxima a luz a si mesma. O pintor está no foco da luz, memorável momento, em que o olhar se desvia da coisa e incendeia com a luz indivisa o divisionismo e suas atualizações. Enquanto declina a luz instrumentalizada, a reflexão decompõe-se no prisma de seus possíveis: discurso da luz indivisa, ela se tem como dividida e, sequencial, supõe-se adequadamente dividida quando ziguezagueia como ventura de lances o seu curso. Vôo de mosca que diagrama reflexos, a reflexão, atraída pela luz, é heurística e seu traçado analógico cruza a história. Heuristicamente, lança-se a analogia das tésseras, das pintadas e das vítreas, da pintura da luz e da arte do mosaico; refletindo-se uma na outra, distinguem-se, logo, a matéria e seus efeitos. A visada ao cubo helenístico, romano e, principalmente, bizantino separa, aproximando-os, a antiguidade distante e este momento. Sendo patente a material, outra distinção divisa-se: enquanto no mosaico a luz engendra cores variegadas, efeito de ângulos multiplicados por superfícies irregulares de cubos e suportes – parede, abóbada, cúpula –, nos quais aqueles estão embutidos, na pintura de Claudino amplo espectro é gerado da interação cromática de cubos e fundos. No vidro, a cor é processão da luz que a irregularidade dirige; na pintura, a luz é filha da regularidade das películas de cor. A diferença é gerativa: próxima da arte antiga, a pintura é dela distanciada quando se reflete sobre a ordem em que se geram a luz e a cor.

A inflexão de Claudino evidencia-se como deslocamento daquilo a que hoje se chama "ilusionismo verista", demonstrada na antiguidade de Plínio o Velho no elogio. Com a maravilha, o gênero expõe a pintura imitadora da natureza, mostrando o olhar, como o do pássaro e do cavalo, do homem logrado ao tomar por verdadeiro o artifício; a semelhança, demonstrada no gênero por amplificação mirabolante, admira-se no Império como certame da pintura e da natureza enquanto erro e verdade indiscerníveis. Usada na construção da coisa que engana, a luz distingue-a com a distância, modela-a com o claro-escuro, dá-

lhe lustre e reflexividade (na maravilha de Plínio se concentram conhecimentos pictóricos que se expandem, menos como maravilha, mais como ciência, no século XV e no início do XVI, sendo expostos em Leonardo pormenorizadamente. Pintura, em que a luz é princípio, o impressionismo não diminui tais pressupostos, antes os amplia). Instrumentalizada, a luz não se acende para a pintura como luz: absorvida pela coisa como seu requisito, não pode exibir-se indivisa.

Dessa dilatada servidão diverge o Século de Justiniano: lancem-se os olhos na iluminação de Santa Sofia e nos escritos laudatórios da mesma, das mãos de Procópio de Gaza e Paulo Silenciário. No panegírico de Paulo, a extensa descrição do templo magnifica-o com a intensa radiação do léxico da luz: tudo nele brilha, fulge, reverbera, cintila, esplende; na de Procópio, da comparação do sol e das luzes interiores, estas saem ilustradas, reverberantes no ouro musivo, onde os pormenores, dançando à roda, apagam-se na luz que atira a visão para alto-além: "as centelhas da luz impedem o espectador de deter sua visão nos pormenores; cada um deles atrai a visão e a conduz a outro. O movimento circular da visão reproduz-se ao infinito, pois o espectador nunca é capaz de eleger em todo o conjunto o que seja de sua preferência... O espectador eleva-se a Deus e flutua nos ares". Da atenção ao êxtase, do aqui ao além, do finito ao infinito, do gerado ao gerador; metafísica, a ecfrase de Procópio é dirigida por doutrina neoplatônica, decerto a de Plotino, muito certeira: a visão da coisa é ofuscada na ascese da alma à hipóstase superior, Inteligência, ou luz que se vê, Luz, a si mesma, da qual a mesma alma ainda. se alça à hipóstase do Um, Deus de Procópio, cimo da contemplação (luz e sol esplendem metafísica e retoricamente tanto no discurso religioso quanto em discursos com este aparentados, como no mesmo Plotino, no matricial pseudo-Areopagita, em muitos autores cristãos primitivos e em muitos coetâneos seus, gnósticos, no solar imperador Juliano, que defendem modalidades platonizantes em conjunção com outras luzes, as do Avesta, de Zaratustra). Em Procópio, o determinado, pormenor – coisa –, é superado; dele desviando a alma, a luz a dirige para o indeterminado do êxtase; por isso, a luz é rebatida para longe da maravilha pliniana, em cuja indiscernibilidade admirável de construto e natureza se celebra uma história de longuíssima duração. A luz bizantina e neoplatônica está em campo iconográfico distinto do da coisa por ela gerada, pois, geradora, é a esta superior. Heuristicamente, a metafísica da luz é considerada pelos cubos de Claudino: quando ele se desvia da natureza morta e da paisagem, que vinha pintando, não pode mais visar à luz da coisa e, distanciadora, modeladora, lustradora, esta cobre-se de sombra, desaparecendo sob outra, que se acende para a reflexão.

A distinção de luz instrumentalizada e luz indivisa ordena a pintura, relativamente à qual se discorre sobre a ascese de Claudino. Veja-se a pintura-op: dirigida por luz ilusionista, não se distingue ela, apesar do império da geometria, da que imita a natureza, assim, da que divide a luz. Outros sentidos expõem-se na pintura do rarefeito, vapores, fumaças, neblinas, de Turner, ou na do brilho, treme luzência de paisagens de Constable. A coisa ganha generalidade e, com ela, o anteparo, estreito e rígido no século XV e começo do XVI. Além do anteparo, a fonte, na qual a luz é determinada pela coisa de que emana: na investigação luminista, cuja fonte assinalável é o Rafael das *Stanze*, brilha La Tour, em quem se acresce à luz da fonte o seu efeito na carne, revelada transparência. Estendendo as propriedades da coisa iluminada na coisa iluminadora e na coisa translúcida, a

luz não aparece indivisa. Redividindo a coisa, tais propriedades estão ausentes da visada de Claudino, em quem anteparo (mesmo o biface, a um tempo opaco e transparente) e fonte presente são apagados. Por isso, a sua luz diverge da coisa, reaparecendo heuristicamente. Plotino: a luz é Luz na hipóstase da Inteligência, do Ser e do Belo, sendo a coisa afastada como matéria, por genérica que seja quanto às suas propriedades; tampouco sobem à hipóstase a imitação da natureza e as regras retoras da arte, como a simetria (proporções), central nas canônicas ditas "clássicas" e, apesar das restrições por vezes feitas, "helenísticas". Todavia, por próxima que seja conceitualmente da Luz, indivisa como idêntica a si mesma, a pintura não a pode considerar, pois, tendo embora ambas a luz sem partilha, a de Plotino não pertence, por inteligível, à luz, nem a pintura de Claudino, à Luz.

A luz indivisa pode ainda ser captada pela pintura da subjetividade, que, diminuindo a imitação e a conexa eloquência da ilusão, sublima-se como princípio uno, indivisível. Com o século XIX, a pintura pode ser adjudicada ao sujeito, romântico ou expressionista, que nela se pretende expresso enquanto expurga da coisa aquilo que nela tem como exterioridade mecânica, indeterminação. Em tal visão, interior, desligada a luz da coisa assim exteriorizada, a indivisibilidade é tida como orgânica e centrada em sujeito sentimental. Desgarrada da coisa exterior, a luz postulada indivisa, aderindo ao sentimento, depende inteiramente de seu arbítrio; legisferante, o sujeito autônomo exprime-se, mas o expresso não ultrapassa a coisa mesma, pois preestabelecida pelo avesso, as determinações do interior. A autonomia do sujeito expressivo institui a luz determinada, relativamente a ele heterônoma. Modalizando-se a autonomia, suas extensões multiplicam-se: explicita-o a abstração, ora toda ela subjetivada (e que apela, quando busca índices de suposta objetividade, para o etéreo de títulos tirados a léxico cósmico-astronômico), ora, fugindo ao talante da subjetividade, fundada em gramática, como em Kandinsky, na qual volta, dada a autonomia da pintura frente ao objeto e a refringência sua atrás do sujeito, o domínio canônico antes vigente, analogia musical. Dessas divisões, que afetam a luz, segue-se oposição de uso recente: a da realidade (da representação, do exterior, com que se padroniza em chave naturalista-realista o campo múltiplo da imitação) e a do simbólico (que defende ora a representação interna contra a externa, determinando-a como expressão, ora o convencionalismo, generalizado, assim, anti-histórico, de toda a pintura). Impositiva nos anos 30 na crítica e historiografia, tal disjuntiva institui convencionalismo (que inclui em seu escopo tudo, assim, os mesmos naturalismo e realismo) inaplicável à luz indivisa: irredutível à convenção e à subjetividade, a luz de Claudino faz refletir em outro sentido. Não sendo subjetiva, simbólica ou canônica, sua visada desloca arbítrio sentimental, motivação subjetiva, domínio preceitual, instâncias, também estes, da coisa determinada por dentro. Nada é mais atraente – a mosca busca a luz – do que firmar a visada que, pelo menos, tem como possível a pintura da luz. Todavia, outra dificuldade sobrevém: exacerbando-se as exacerbadas posturas da subjetividade repassadas acima, "luz" não é mais que nome, que significa, designando ou não, realidade que esse convencionalismo institui. Luz é, assim, o que se significa como tal no nome; mas a razão nominalista perde, aqui, sua proverbial agudeza, pois, dissemina, preguiçosa, a luz no que o sujeito (ou instância não subjetiva) assim nomeia, desde que a intersubjetividade (ou equivalente desta) o sancione como uso. Em Claudino, nada autoriza a desistência nominalista: como a sua luz não se produz

no abstrato ou no simbólico e tampouco do sujeito sentimental, a arbitrariedade nominalista não é menos insatisfatória, pois na luz – a simples referência a ela como tema basta – tem-se visada.

Luz indivisa é idêntica a si mesma, considerada, não nos usos, determinações – expressividade; anteparo, fonte; distância, claro-escuro, brilho, reflexo, transparência; simetria e outros preceitos –, que a fecham na coisa, por fora ou por dentro, mas nos processos. Em si mesma, a luz é bastante genérica para não ser aproximada com noções de fechamento, forma, figura, limite, dimensão, enfim, determinação: coisa. Aberta, ela retém o informe, o ilimitado, o indeterminado, o indiviso, desde que, na prefixação negativa, não opere o negado como significado do termo. Considerem-se dois exemplos, que explicitam duas modalidades de negação. Vituperando a curiosidade, – que pode ser referida ao "enigma", topos da antiguidade –, na ocorrência os monstros que distraem de Deus o olhar cristianíssimo neles fixado, São Bernardo joga com a antítese de "formosura" e "deformidade": "aquela maravilhosa formosura deformada e formosa deformidade – *mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas*". O significado da raiz "forma" está ausente do quiasma, embora opere, mais que o som, a etimologia. Na descrição do aniquilamento de militares em fuga pelo deserto da Líbia, o poeta Lucano, pressupondo o significado de "limite", implícito no dimensional "maior", mostra Nasídio, picado por serpente, inchar a ponto de a intumescência superar as dimensões de seu corpo. No passo, espantoso também como espacialização da linguagem, o ilimitado do tumor não suprime o significado de "limite" (poderia ser "forma" etc.), pelo qual é articulado o desmedido na *Farsália*. Não é, pois, no sentido deste uso que se propõe o significado da prefixação: espacializações, "ilimitado", "informe" etc., têm por termo geral "indeterminado", aqui, "indiviso", que também significam sem manter o negado.

Afastados forma e limite, que compendiam pictoricamente as modalidades de determinação afloradas acima, a luz indivisa aparece, a um tempo, como abertura e visada. Abertura de generalidade, que não se confunde com pureza, simplicidade (lembre-se, de passagem, a física, na qual a luz se enuncia como complexa e contraditória, sendo nela consideradas complementares as duas interpretações, partícula e onda, descontínuo e contínuo), a luz é, como indivisa, indeterminada. Na abertura, a visada, iconograficamente dirigida: sem título, o visado impõe-se ao olhar, que o reconhece; cada tela opera, assim, como senha, outro significado de *tessera*, sem que, com isso, seja estereotipada a pintura. É como senha que o cubo de Claudino opera reconhecimento, sendo convergentes tanto a multiplicidade de olhares quanto a multiplicidade de telas. Código, a pintura impede arbítrio de subjetividade, preceito de qualquer sorte ou convenção em geral. Reconhecida na tela, a luz da pintura é luz do olhar e, compartilhada, constitui-se como modelo da multiplicidade de reconhecimentos possíveis; análoga, assim, à Inteligência, a luz atribui-se, porém, à memória, que se produz como ato, não no tempo, mas no cruzamento de olhar e tela. O olhar que reconhece a luz indivisa é, simultaneamente, o que se reconhece no vestígio, surgimento da memória (no vestígio não opera visão alguma de pressuposição, que estabeleça, para ele, um antecedente, a marca: do imaginário, estase de visão supostamente havida, a marca é investimento de desejo anelante de originário). No reconhecimento, luz indivisa e luz mnêmica correspondem-se, no olhar, como pintura e vestígio, distinguindo-se ambas, distante a divergência de

incompossíveis, como variações de convergência: a correspondência é a de duas generalidades, a luz de tal tela, como indivisa, e a luz da memória, como múltiplos vestígios. Entende-se a convergência, na luz indivisa, como a abertura de que surgem os vestígios, e, na luz mnêmica, como a variação de vestígios, referidos à luz indivisa. A correspondência é dialógica, pois a generalidade da luz indivisa, abertura, e a convergência nela e nos vestígios, variação, sustêm sem paralaxe o olhar que atualiza, na pintura, os possíveis mnêmicos, com os quais a mesma luz indivisa se faz reconhecer iconograficamente; assim, a correspondência explicita, na senha, a passagem do olhar de luz a luz. Genérica, a luz indivisa é modelo, que não se eleva, participativa ou processionalmente, pois não se constitui como arquétipo ou hipóstase, não se podendo estabelecê-la como anterior ou exterior – superior – à luz mnêmica a ela correspondente: preso ao olhar, o modelo não se desprende do cruzamento, caindo arquétipo e hipóstase. No reconhecimento, operam, portanto, dois sentidos simultâneos do olhar: o da generalidade da luz indivisa, na qual se reconhece o vestígio; o do vestígio, pelo qual a luz indivisa se reconhece. Quanto à generalidade da luz indivisa que a constitui como modelo, ela é do infinito potencial: reconhecida, atualiza luzes mnêmicas compossíveis, pelas quais se faz reconhecer iconograficamente.

A luz da tela só é luz pelo olhar, mas são dela os elementos pictóricos que a fazem ser reconhecida. Como genérica, a luz indeterminada da tela é aperigráfica, porquanto, na pintura, a perigrafia legitima teologicamente a imagem bizantina como circunscrição canônica – nela legislando, icônica, a semelhança –, do Figurado. A aperigrafia, indeterminação pictórica da luz indivisa, não se constitui, pois, como esquema (*skhema = figura*) que regule o olhar com forma prévia, determinação de convencionalismo que não se aplica à pintura de Claudino. Nada configurando, pois aperigráfica, a pintura não é da figura, nem o vestígio: indeterminados os correspondentes, luz indivisa e luz mnêmica, fecha-se a cena, barra-se o fantasma. Todavia, quando as telas de Claudino suscitam discursos emocionais, fica patente o desdobramento da luz mnêmica em vestígio e marca. No desdobramento, a marca é efetivação de um passado e o vestígio, de um presente, ambos estases temporais. Representado passado de um representante presente, a marca é cena fantasmática, com a tela se oferecendo como cenário de ocasião e o vestígio valendo como ingresso para o sujeito que se teatraliza. Fantasmada a marca como cena originária de luzes ocorridas, teatraliza-se um vivido, no qual o olhar é arrebatado por um sujeito narcísico de visão, escoando-se o ato, cruzamento, nos atos teatrais do tempo. Vampirizando o vestígio, a marca, efetivação de percepções, liga-se emotivamente à tela: o sujeito empossado na visão põe-se, emoções correntes, a discorrer, descrevendo, narrando, rememorante na cena da luz de fantasma, pela qual a luz indivisa da tela opera como sorte de efeito-Rorschach.

Mas a marca não insiste no vestígio (fazendo lembrar algum vivido), e o reconhecimento não consiste (na recuperação de algo perdido), pois ambos só diferem pelo imaginário, que os avança como estases temporais da representação. Não se produzindo, no cruzamento de olhar e tela, imaginário de memória, não há percepções originárias, emotivamente: nada insistindo, o vestígio é inconsistente, indeterminação. A determinação de tela, vestígio e olhar é obra religiosa do imaginário, que, propaganda da fenda mnêmica, religa a tela à cena. No cruzamento de olhar e tela, a senha é passagem do olhar de luz a luz,

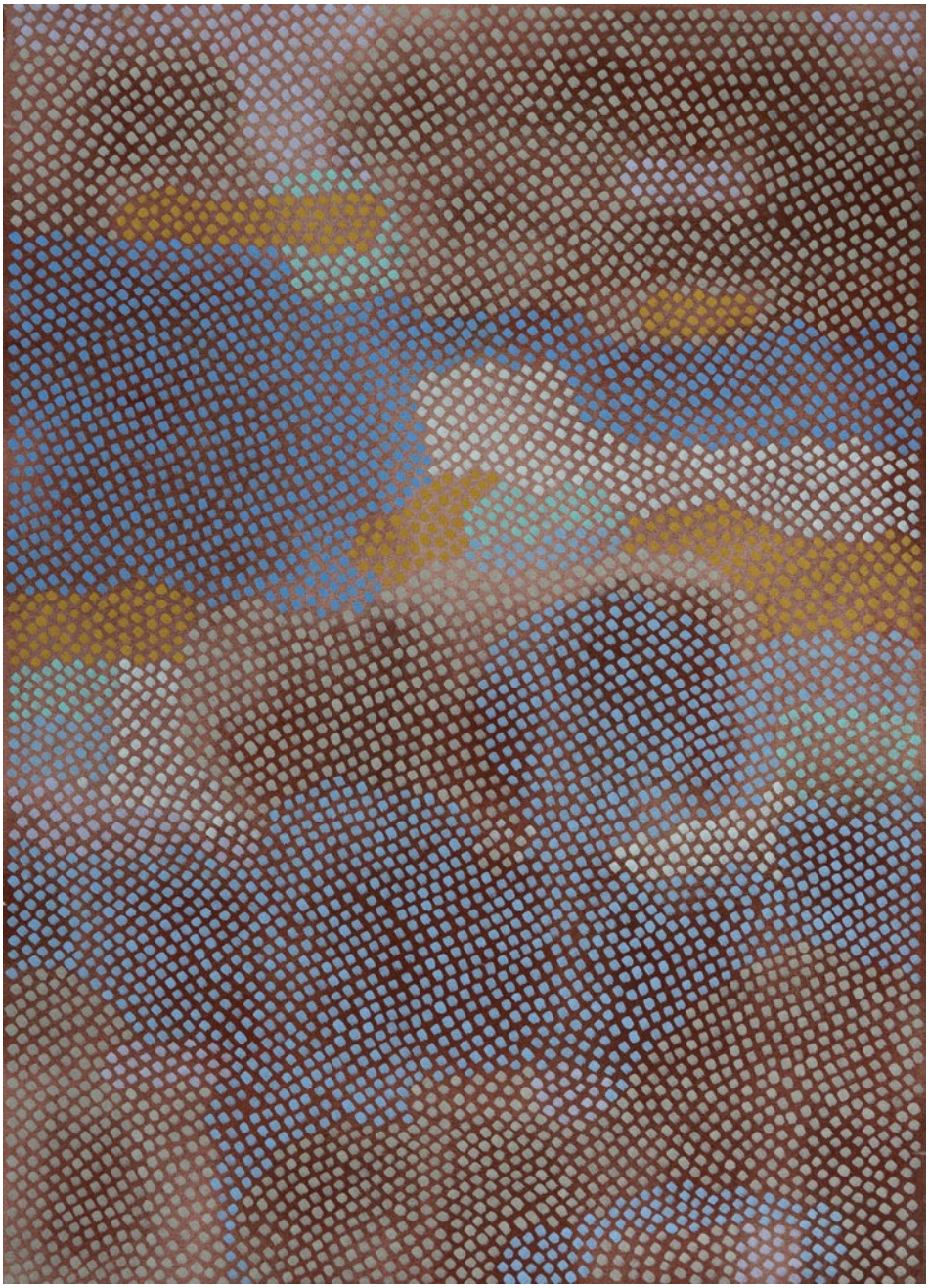
em duplo sentido. Nestes sentidos, o olhar, fazendo corresponder a luz indivisa e o vestígio, impede a intrusão de um terceiro, marca, percepção supositiva; como passagem, o olhar é visada, não rememoração de perspectiva. cênica, e ato, não estase de tempo de rememoração. Como ato e visada, o olhar distingue-se da visão: heuristicamente, enquanto no mosaico bizantino a luz é da visão ascensional, estase de êxtase atemporal, na pintura, cruzando as tésseras, o olhar não é arrebatado por um alto-além, pois, intemporal. A senha de Claudino é a do olhar, das intensidades; achada, sua pintura é potência de achados: *(h)eurísitca = eureka.*

Assim, Claudino não pinta com forma, figura, limite, dimensão: a luz indivisa ultrapassa, no prefixo negativo, as determinações do pensamento pictórico da coisa e impede, impondo-se objetalmente, fantasmação narcísica na marca. Nele, a luz indivisa divide-se, divisionismo distante, em cubos: é a intensidade que vibra em suas telas, porquanto a pintura é descontínua na disposição geral. Como as telas não se pintam segundo princípio compositivo, fechamento, mas como distribuição de intensidades, nelas reverberam átomos, sequências, campos de cor: interação de cubos e fundos. Quando se pretende ter a forma, não a há, quando de motivo, este não está preestabelecido: o efeito é a luz indivisa. Cubo como técnica, senha como código, *tessera* significa, coextensivamente, distribuição na tela, pois seu terceiro significado é "dado", "jogo de dados": a pintura é lance de cubos. Os lances têm abertura, não de aleatório ou de infinito atual (com estes não haveria pintura em Claudino), mas de distribuição. Pois, intensiva, a pintura de cubos é distributiva, sendo a luz gerada de gradações, saltos, repetições. Quando com algo distinto das intensidades discretas o olhar topa, por exemplo, tal motivo, este não é mais que acessório, estase de continuidades, que, na geração da luz pelas cores, afirma- se como resto distributivo. A tela, campo de intensidades discretas, atinge a máxima (que é mínima) claridade, incêndio (que é extinção), onde a singularidade irrompe: em tal lugar da distribuição, há desintensificação, interrompendo-se o jogo do olhar – identidade de cubo e fundo, apagamento de cubo por fundo, queima de cubo. Na distribuição, a luz é gerada como diferença de cor e, onde a diferença se extingue, a luz é cortada, o olhar pasma. A singularidade é a dos indiscerníveis, lugar de que a luz nasce e em que evanesce, limiar. O indiscernível não pertence à luz, pois é o seu outro adiacrítico, zero tesserário: deste nasce o olhar, extinta e reflexão, e neste se reflete sobre o olhar, apagada a luz. Singularidade, em que a reflexão se acha discursivamente adequada à pintura, heurística: máximo e mínimo tocam-se, revezamento de olhar e reflexão. A téssera que se confunde com o fundo é *tessera rasa*, generalidade bem achada pela pintura: tal téssera é pura superfície intelectiva, em que se embute uma reflexão possível, ziguezagueante e intermitente pela arte toda tesserária, cubo, senha, jogo, assim, técnica, iconografia, pintura, de Claudino.

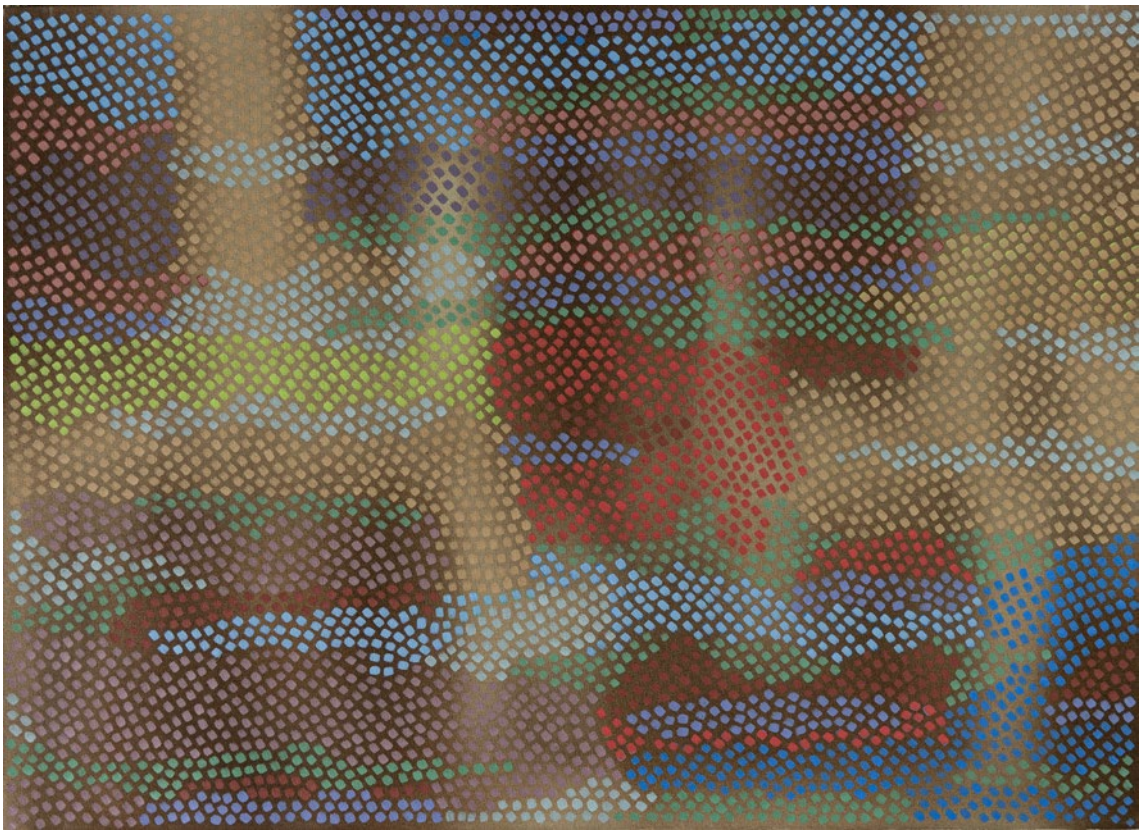
Artigo publicado em 1993 na Revista *Discurso* do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia da USP

KOSSOVITCH, L. A luz em Claudino. Discurso, [S. l.], n. 20, p. 137-146, 1993. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.1993.37960. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37960. Acesso em: 3 jun. 2023

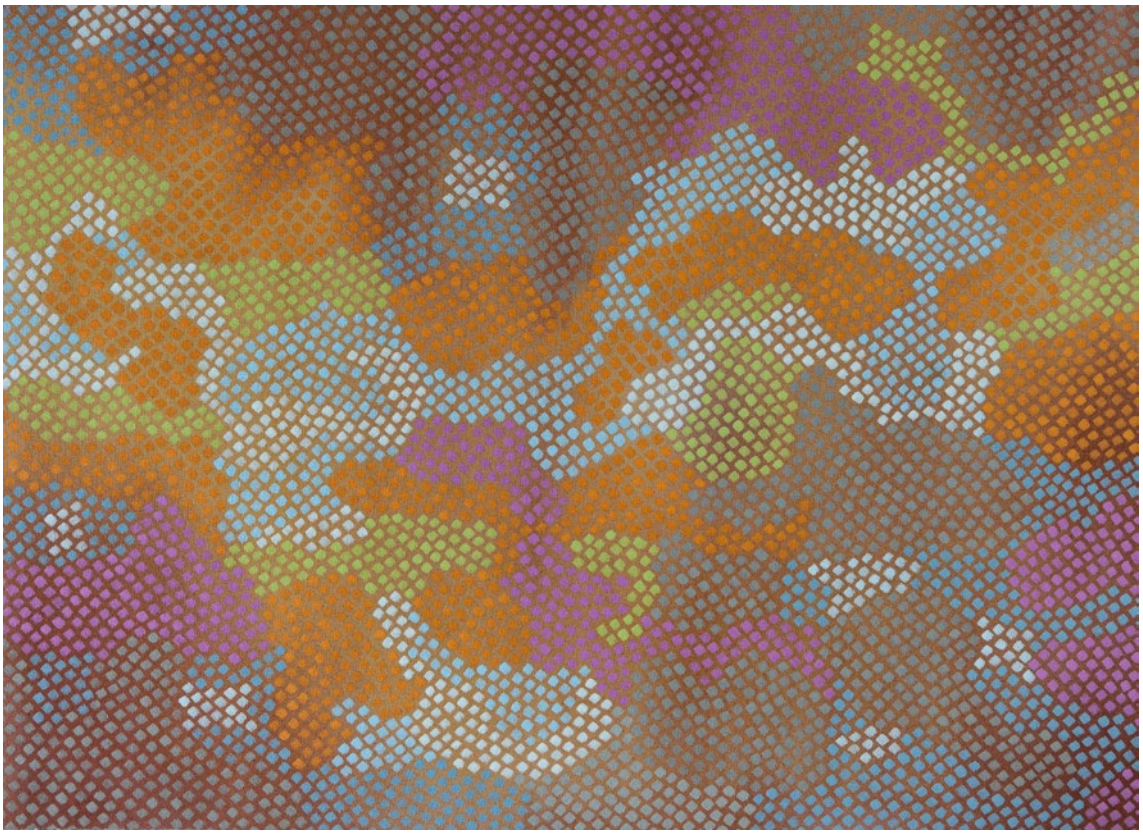
CLAUDINO NÓBREGA:
UMA TRAJETÓRIA DE
SONHOS, CAOS E FÉ



Paisagem aérea
Acrílica sobre lona - 1988
95 x 68 cm
Foto: ©LalauPatay



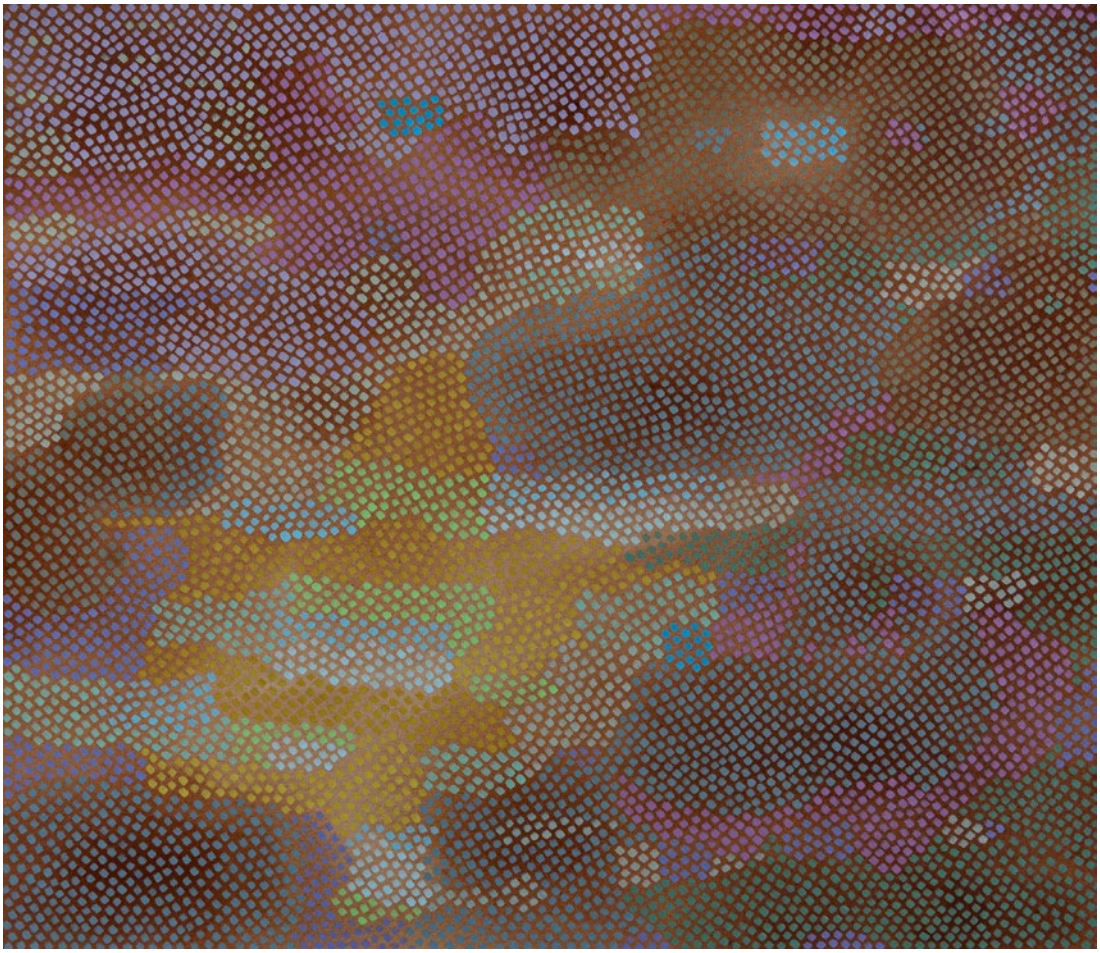
Lagos e montanhas
Acrílica sobre lona - 1988
69 x 95 cm
Foto: ©LalauPatay



Paisagem chinesa
Acrílica sobre lona - 1989
60 x 85 cm
Foto: ©LalauPatay

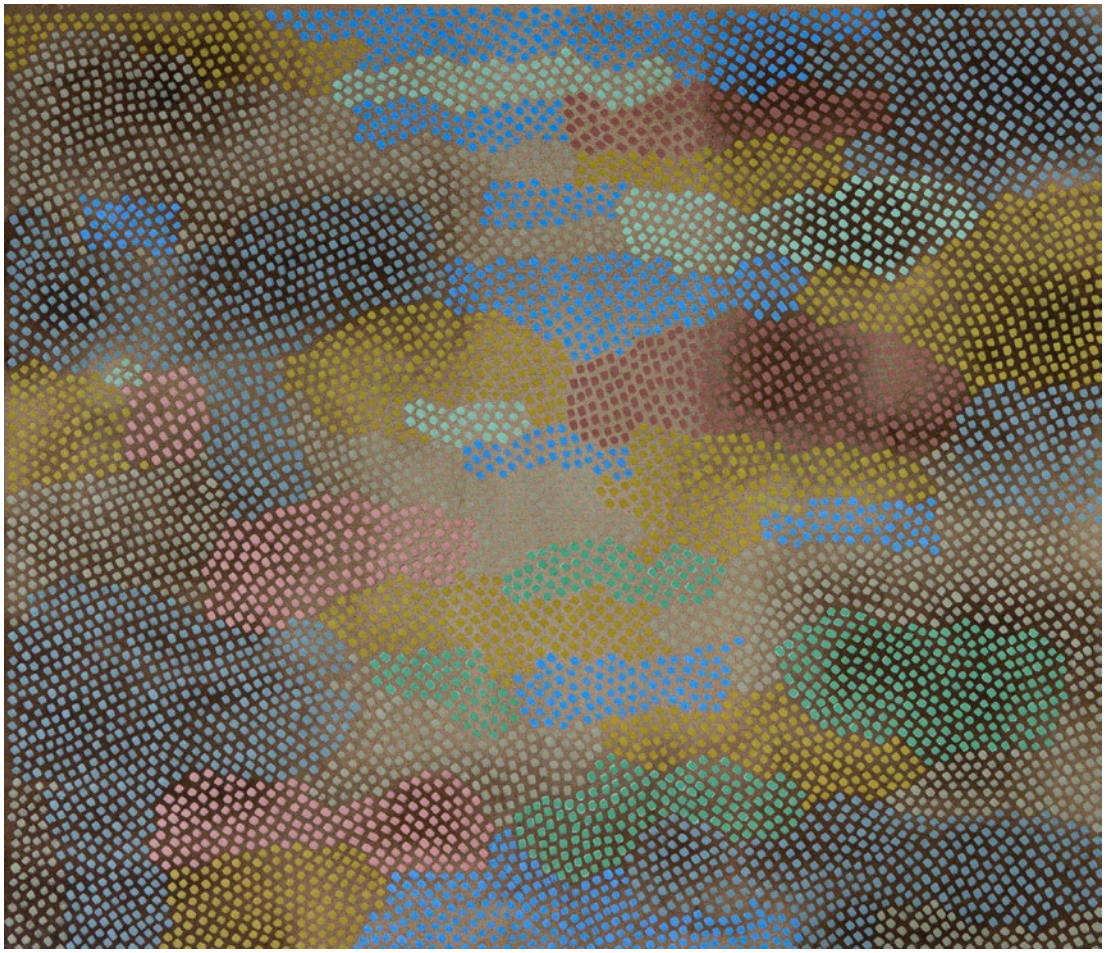
Vista do mirante
Acrílica sobre lona - 1989
53 x 84 cm
Foto: ©LalauPatay

Cálice de Deus
Acrílica sobre lona - 1989
92 x 92 cm
Foto: ©LalauPatay



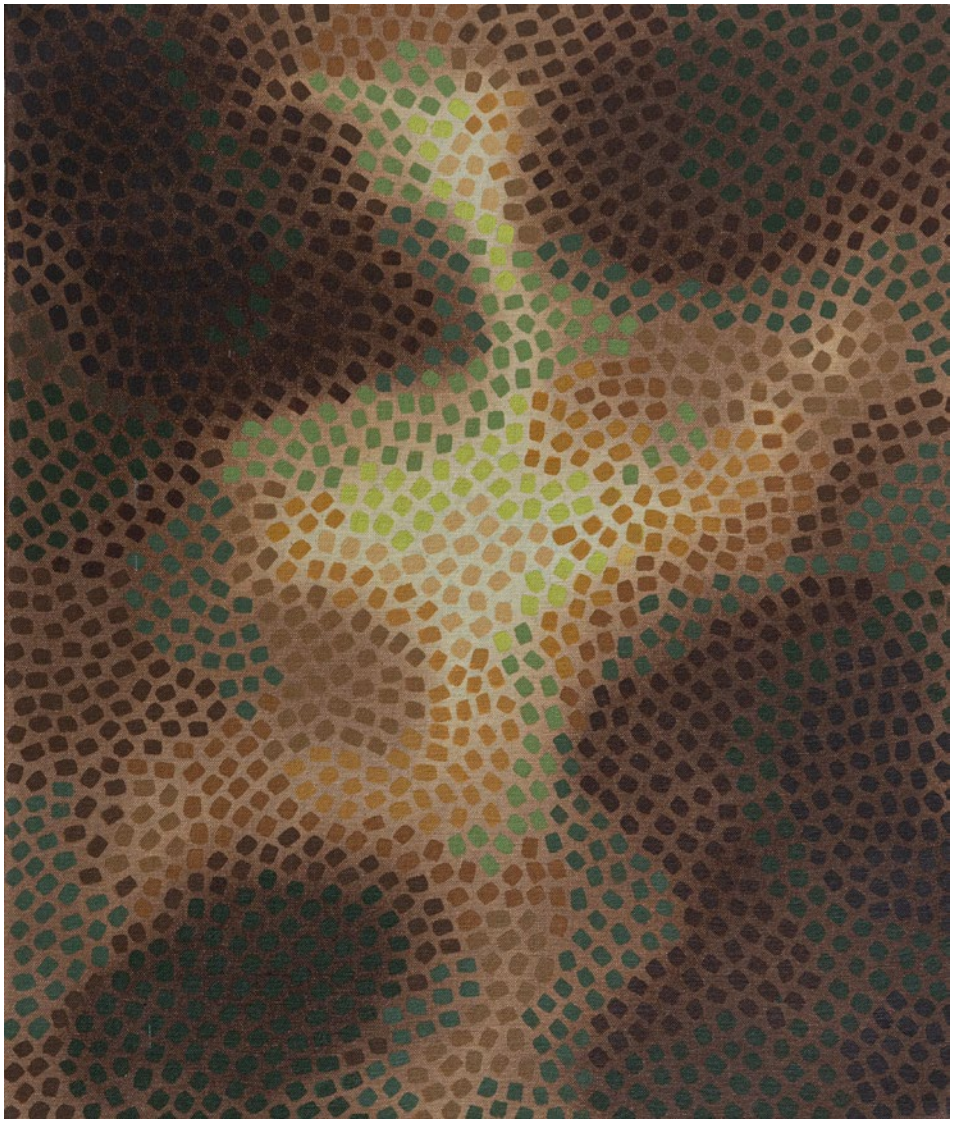
Nas asas da Panair
Acrílica sobre lona - 1989
86 x 100 cm
Foto: ©LalauPatay

Paisagem fugaz
Acrílica sobre lona - 1988
95 x 68 cm
Foto: ©LalauPatay



Paisagem morena
Acrílica sobre lona - 1988
86 x 100 cm
Foto: ©LalauPatay

Os bailarinos
Acrílica sobre lona - 1989
131 x 65 cm
Foto: ©LalauPatay



O violeiro
Acrílica sobre lona - 1990
64 x 55 cm
Foto: ©LalauPatay

JOSÉ CLAUDINO DA NÓBREGA

CURRÍCULO

1951- Nasce na cidade de São José, Santa Catarina

1958- Muda-se com a família para São Paulo

1967- Tem as primeiras noções de pintura com Giovana Parisi

1967- Faz aulas de pintura com o artista plástico Rodrigo de Haro, desenvolvendo noções de pintura moderna

1968- Participa de exposição coletiva na Galeria Azulão, em São Paulo

1968- É convidado por Luiz Henzi Gonzaga, então restaurador do MASP, para ser seu assistente

1969- Entra em contato com os artistas Willys de Castro e Hercules Barsotti, que o introduzem a conceitos contemporâneos

1972 -Abre uma galeria especializada em objetos Art Deco e pinturas modernistas (o primeiro Modernariato do Brasil)

1975- Começa a desenvolver uma pintura ligada ao regionalismo, porém, com um enfoque psicodélico

1976- O marchand Roberto Rugiero passa a divulgar e expor suas obras em diversas mostras coletivas

1979- Funda, juntamente com seu pai, com Pietro Maria Bardi, o secretário de Cultura Cunha Bueno e o poeta Mario Chamie, a Feira de Antiguidades no vão livre do MASP

1981- Viaja para o Peru e visita o ateliê Medievel, em Cuzco, e o ateliê Velázquez, em Lima, ambos remanescentes do período colonial. Neste último, faz um estágio, onde aprende técnicas seculares de preparo de fundos e veladuras

1982- Produz algumas serigrafias na técnica pontilhista. Interessa-se por essa técnica e pesquisa o pontilhismo francês, desenvolvendo uma série de pinturas com técnica própria

1984- Exposição individual na "A Ponte Galeria de Arte" (SP).

De 1982 a 1986, tem seu trabalho reconhecido pelo mercado de arte e passa a fazer parte do acervo das seguintes galerias: A Ponte Galeria de Arte (SP); Galeria Seta (SP); Galeria Cosme Velho (SP); Paulo Vasconcelos Galeria de Arte (SP); Galeria Marilia Razuk (SP); Oscar Seraphico Galeria de Arte (Brasília); Marques Galeria (SP), Mauricio Meirelles Escritório de Arte (MG).

1986- A partir desta data, começa um período de experimentações, ainda com a técnica pontilhista

1988- Tem seu nome e biografia inseridos no Dicionário Crítico da Pintura no Brasil (pg. 356), escrito por José Roberto Teixeira Leite

1991- Leon Kossovitch, professor de Estética e Filosofia da USP, publica um texto na revista Discurso, do departamento de Filosofia, sobre seu trabalho, com o título "A Luz em Claudino".

1993- Começa a dedicar-se ao estudo da história paulista

1998- Desenvolve uma pintura inspirada na história paulista com foco no rio Tietê, tentando fazer uma simbiose entre ecologia e arte

2003- Exposição individual em 25 de janeiro, intitulada "Homenagem a São Paulo", no Museu Brasileiro da Escultura (MUBE). Essa mesma exposição percorreu algumas cidades ribeirinhas do rio Tietê: Cabreúva, Santana de Parnaíba e Bariri

2004- Lança o Instituto Rio Tietê no CIEE, com a presença do então governador, Claudio Lembo

2012 – Participa da exposição coletiva "Aparecida – a Virgem Mãe do Brasil", no Museu Afro Brasil.

2016- Participa de exposição coletiva na Mostra de Arte Contemporânea, na cidade de São Francisco Xavier (SP).

2023 – Expõe suas pinturas pontilhistas dos anos 80 na Arte132 Galeria.

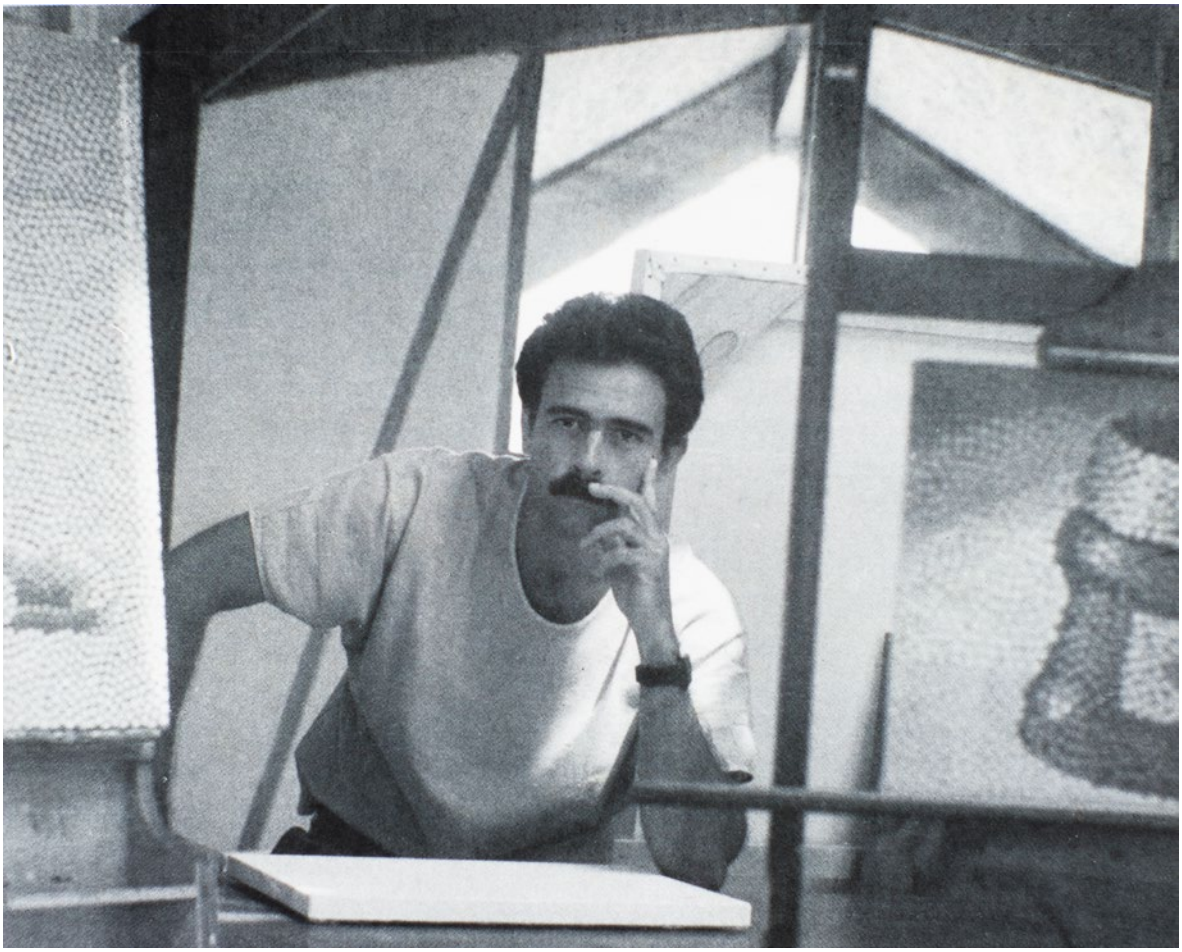


Foto feita em 1983, período da primeira fase pontilhista.

Foto: ©LalauPatay

Foto atual mostrando os tubos onde as telas da segunda fase foram guardadas.

Foto: ©LalauPatay

Arte132 Galeria

Diretoria
Telmo Porto

Gestão e vendas
Leca Kanawati

Comunicação e acervo
Suzana Mendes

Gestão financeira
Luciana Porto
Maurício Porto

Identidade visual e folder
Claudio Novaes conceito/design/direção

Impressão
ST Graf

Assessoria de imprensa
A4&Holofote

a4 & holofote
COMUNICAÇÃO

Esta edição foi realizada por ocasião da exposição **Claudino Nóbrega: uma trajetória de sonhos, caos e fé** na Arte132 Galeria durante os dias 08 de julho e 05 de agosto de 2023

Imagem da capa
Paisagem morena
Acrílica sobre lona - 1988
86 x 100 cm
Foto: ©LalauPatay

Av. Juriti 132
Moema São Paulo SP
Brasil CEP 04520-000
Tel.: + 55 11 5054-0357
contato@arte132.com.br
www.arte132.com.br
instagram: @arte132galeria
facebook: /arte132galeria

Segunda a sexta das 14h00 às 19h00
Sábado das 11h00 às 17h00

ISBN: 978-65-00-71005-2
CBL
9 786500 710052