CONVIVÊNCIAS DISJUNTIVAS, GESTO E ARQUIVO EM FERNANDO LINDOTE

DISJUNCTIVE LIVINGS, GESTURE AND ARCHIVE IN FERNANDO LINDOTE

Rosangela Miranda Cherem (PPGAV/UDESC)[i]
Luciana Knabben (PPGAV/UDESC)[ii]

RESUMO
Dois aspectos são considerados para pensar as pinturas de Fernando Lindote: o gesto e o arquivo. Por gesto artístico se considera o conjunto de obstinações e persistências, reconhecidas quer como lapsos e marcas recorrentes, quer como pontos de inflexão que assinalam singularidades intransferíveis. Por arquivo se considera uma espécie de repertório inextenso e incorpóreo que permite reconhecer lembranças, formular diagnósticos e conceber regras, privilegiando o agrupamento de coisas díspares que aproximam e ordenam, cruzam e validam heteróclitos. Tais aspectos são abordados a partir de três itens: o movimento em direção ao indiscernível, a persistência da malha e das manchas, a matéria em constante interpelação.

PALAVRAS- CHAVE
Fernando Lindote. Gesto. Arquivo. Arte contemporânea.

ABSTRACT
Two aspects are considered when thinking about Fernando Lindote's paintings: the gesture and the archive. By artistic gesture it is considered the set of obstinations and persistences, recognized either as lapses and recurring marks, or as inflection points that mark untransferable singularities. An archive is considered to be a kind of inextensive and incorporeal repertoire that allows recognizing memories, formulating diagnoses and designing rules, privileging the grouping of disparate things that bring together and order, cross and validate heteroclites. Such aspects are approached from three items: the movement towards the indiscernible, the persistence of the mesh and the spots, the matter in constant interpellation.

KEYWORDS
Fernando Lindote. Gesture. Archive. Contemporary art.

Pergunta: Como abordar gesto e arquivo como fios de um mesmo novelo?

O propósito deste texto é reconhecer algumas características do gesto e do arquivo artístico de Fernando Lindote (Santana do Livramento, RS, 1960- vive e trabalha em Florianópolis, SC), considerando como suas pinturas recentes trazem as persistências e consistências constituídas ao longo da sua trajetória. O conceito de gesto é aqui abordado não como um conjunto de movimentos executados durante a realização de uma obra, tampouco um hábito, intenção ou expressão, seja premeditada ou inconsciente. Tratamos o gesto artístico como um composto de obstinações e

persistências, reconhecidas quer como lapsos e marcas recorrentes, quer como pontos de inflexão que assinalam imparidades. Reconhecer estas marcas implica reconhecer singularidades intransferíveis.

Contudo, antes de prosseguir, é necessário admitir: para reconhecer o gesto como imparidade intransferível é preciso considerar o repertório que embasa a criação, sendo que este tanto é alimentado como alimenta o próprio artista. Chamemos isto de arquivo, abordando- o não como uma arquitetura material, onde estão guardados os documentos que testemunham certos marcos ou eventos passados, mas como uma estrutura imaterial única, um composto que permite atualizar diferenças. Ou seja, tratemos arquivo como índice de um pensamento em permanente construção, sujeito a experimentações e revisões, armazenamentos que incluem rascunhos, esboços, constelações, roteiros, mapas, maquetes, diários, coleções. Também fazem parte deste repertório percepções e sensibilidades, heranças e esquecimentos. É neste sentido que todo arquivo opera por fragmentos, regiões e níveis.

Constituindo-se como arsenal movente, inextenso e incorpóreo, permite reconhecer lembranças, formular diagnósticos e conceber regras. Refutando a simplificação da ordem cronológica e os meros significados, o arquivo artístico privilegia o agrupamento de coisas díspares e súbitas que aproximam e ordenam, cruzam e validam heteróclitos. Assim, não se trata de fazer um recorte sociológico ou psicológico, tampouco um retorno ao ponto originário em que tudo começou, mas de perscrutar regularidades que se colocam frente a outras regularidades, reconhecer práticas, coexistências e familiaridades. Trata-se de um tipo de saber que tece verdades narrativas e/ ou visuais, recorrendo a certos jogos dotados de estranhezas e descontinuidades, translações simbólicas e coexistências. Dizendo de outro modo, o que podemos considerar como arquivo neste texto tem a ver com o repertório visual e conceitual, seja plástico ou teórico que Fernando Lindote traz e processa no interior de seu trabalho, enquanto referências, noções operatórias, construções poéticas, soluções matéricas e de fatura. Vejamos como isto acontece.

Um gesto que remete ao indiscernível

Em 2010 Fernando Lindote apresentou na Bienal de São Paulo, uma obra intitulada *Cosmorelief*, na qual constatamos a impossibilidade de discernir entre pintura e objeto, estrutura maquínica e orgânica, manchas e tiras escorregadias, correntes e fitas, animais e plantas, veladuras e planaridades, chão e parede, fragmento e totalidade. Diante desta cenografia nossos olhos não alcançam sossego e nosso pensamento não alcança nenhuma certeza, enquanto as perguntas proliferam: como definir estas formas? Por que algumas parecem mais estáticas, enquanto outras parecem verter amolecidas? Ao que remetem estas estruturas construídas espacialmente? Aos poucos vamos reconhecendo um plano escuro e por cima dele uma espécie de máquina por onde saem traços retos como tubos sobrepostos à figura geométrica situada sobre fundo azul, enquanto outro tom de azul parece esvoaçar como formas alveolares e amolecidas. O gotejamento da tinta é impresso na parede em forma de sacolas ou bolsas portando algo dentro. A estrutura orgânica, interior à figura geométrica, está delineada com formas transparentes, assim como as formas exteriores a ela aparecem como veladuras ou sombras sobre a estrutura escura.

Algumas flores parecem derivadas das fitas brancas, enquanto outras apresentam-se indefinidas. Não sabemos: seriam dálias, lírios ou orquídeas? Sua estrutura mais clara aparece sobre um fundo escuro, compondo uma espécie de imagem em positivo-negativo: dia- noite ou um raio X? Através da transparência e das camadas aguadas, figuras maquínicas destacam-se sobre o fundo liso das paredes e do teto. Toda a atmosfera do ambiente está envolta num azul, cujas formas geométricas se dissipam por imagens esbranquiçadas. No chão, o único elemento tridimensional se repete em duas direções e suas linhas estão entre os arredondados e os retilíneos. Tudo se divide entre recipientes e planos: bolsas gástricas, indicadas pela matéria em cor marrom na base? O chão inverte a lei gravitacional, fazendo com que o piso pareça continuar pela parede, combinando espaço arquitetônico e espaço pictórico numa sorte de *skyline* em miniatura.

a. b.

Figura 1. a) Fernando Lindote, 29 Bienal de São Paulo: *Cosmorelief,* 2010, tinta acrílica, cimento, esculturas em fibra de vidro, projeção de vídeo, 700x700 cm. Foto: Karina Zen.
b) Henri Matisse, Lemons and Mimosa, 1944, oil on canvas, 54 x 65 cm, Detroit Institute of the Arts, USA. Fonte: https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/lemons-and-mimosa-1944.

Tentemos agora um caminho comparativo com a finalidade de ampliar o horizonte das nossas reflexões. Voltemos nosso olhar para a pintura de um artista caro a Fernando Lindote, detendo-nos nas flores e frutas, tal como percebidas por Henri Matisse, o qual faz os limões e mimosas flutuarem como manchas amarelas em meio às folhas destacadas por singelos contornos a partir de um fundo azul mais profundo. Não se trata de um olhar perspectivístico ao qual pertencem figuras, mas tudo parece dançar na superfície, inclusive espalhando os limões pelo espaço pictórico. Na obra de Fernando Lindote o azul profundo com flores esvoaçantes também não é fundo. Tampouco a forma que poderia remeter a uma estrutura de Francis Picabia, mostrando seu mecanismo como um desenho descritivo, não é desenho, embora não se trate de uma figura com cor chapada, pois há diversos tons de azul.

Tal como Matisse faz no espaço biplanar, o autor de *Cosmorelief* constrói no espaço tridimensional um centro povoado, através de uma espécie de círculo com outros pequenos objetos disfuncionais. As folhas soltas na pintura de Matisse aparecem como rastros de algo que foi deixado ali depois de algum tempo. Seus limões são figuras definidas e remetem a formas geométricas que seguem um movimento de curva convexa, apontando para o canto superior da pintura. Do mesmo modo, a obra de Lindote não se movimenta no espaço, mas se espalha e tem peso. A “máquina Picabia” está estacionada do plano da parede, não vai se soltar e sair voando como os limões na obra de Matisse. Os brancos dos objetos refletem a cor do teto do ambiente, seriam neutros, mas dialogam com o espaço arquitetônico pelo contraste

de cor. Apesar de se tratar de uma pintura tridimensional, a lógica de espaço do fundo é a mesma da obra de Matisse, ou seja, trata-se de uma invenção espacial com regras próprias.

A criação deste espaço remete à noção de indecidibilidade, tal como operada por Derrida (DERRIDA, 2004), ou seja, lugar de inúmeras cópulas de opostos que subjazem por baixo da cristalização dos conceitos, gerando uma indeterminação de um elemento em relação a um outro, refutando as formas hierarquizantes e permitindo a coexistência de múltiplas declinações: o inteligível e o sensível, a autonomia e a heteronomia, o interior e o exterior, o sentido literal e o sentido figurado. Deste entendimento, chega-se a um outro, onde o mesmo autor (DERRIDA, 2012), trabalhou o conceito de artes espaciais, considerando-as como uma espécie de movência disciplinar. Sendo o espaçamento um efeito, a pintura, o desenho e os objetos que compõem *Cosmoreliefs* podem ser concebidos como possibilidades, ao mesmo tempo silenciosas, posto que há nelas algo que não é possível abarcar, e também reverberantes, posto que ali incide uma sorte de estrutura sobre a qual sempre resta algo a ver, fazendo com que a acumulação tranquila daquilo que se conhece ceda seu lugar ao infinito e ao inapreensível. Eis a recorrência que parece incidir sobre o pensamento pictórico de Fernando Lindote, materializando-se nas obras, marcadas pelo apreço ao indiscernível.

Um repertório que considera a malha e as manchas

Consideremos agora a tela intitulada *Espólio dos Viajantes,* onde um tronco estendido na diagonal ascende do terço inferior esquerdo para o canto superior direito, impedindo a visão do vazio que está ao fundo da tela. Se esta forma poderia aparecer isolada e solitária, aqui se percebe a sugestão de uma floresta, cuja densidade foi suprimida por uma espessa camada de tinta opaca e sobreposta por aguadas. Entre manchas e cipós, diversas camadas de tinta reforçam esse apagamento, onde prolifera um colorido celeste. Por sua vez, em *Guardião*, o que seriam manchas, flores e fiapos ou folhas se transforma numa espécie de rede ou malha colorida e luminosa, contrastando com um fundo escuro, salientado por uma espécie de orifício situado bem no primeiro plano e meio do espaço interior da tela. Quase não há respiros ou áreas vazias, tudo é permeado por pinceladas.

Figura 2. a) Fernando Lindote, Espólio dos Viajantes, 2015, óleo sobre tela, 180 x 150 cm, coleção Ylmar Corrêa Neto. Foto: Guilherme Ternes b) Fernando Lindote, Guardião da Fala, 2019, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, coleção particular. Foto: Denise Bendiner. c) Luiz Zerbini, High Definition, 2009, acrílica sobre tela, 250 x 394cm, coleção Inhotim, Minas Gerais. Foto: Eduardo Ortega.

Para fins comparativos, observemos uma pintura de Luiz Zerbini que se apresenta como uma paisagem plana conjugada com a verticalidade das palmeiras. Embora possamos reconhecer a presença de uma praia ao fundo, nas camadas que se dirigem ao primeiro plano, as linhas estão metamorfoseadas como uma grade vegetal. Ocorre que, como na pintura de Henri Matisse, os planos desta grade se misturam e parecem avançar em direção ao espectador. Algumas bromélias estão no chão, quase transformadas em répteis em tons de lilás. As folhas comparecem num espaço que, pelo excesso de detalhes, acaba se tornando uma estrutura reticular preenchida por manchas. Contrastando com o título em inglês, essas plantas não possuem um aspecto naturalista, mas um artificialismo proposital.

Na obra *Arjuna* Fernando Lindote apresenta na lateral esquerda da tela uma estrutura em preto. Não sabemos se é um elemento arquitetônico ou maquínico que aparece ali. No outro extremo, sugerindo um movimento que se lança em direção àquela forma, vemos o que poderia ser uma máscara escultórica. Diversas pinceladas coloridas e bastante gestuais se interpõem e aludem um combate que resulta em cores manchadas e sem contornos. Diante desse espaço explosivo, não é difícil aceitar o título que remete a um personagem de HQ e entender as duas lutas travadas: a da narrativa temática e a da disputa colorante. Apesar da referência ao filósofo Nietzsche ou ao historiador da cultura, Aby Warburg, o mesmo acontece em *O Sismógrafo de Aby.* O contraste que traz cores mais terrosas e avermelhadas quase confunde a cena

que se deslinda esquemática no primeiro plano através da estrutura orgânico-máquínica, enquanto as manchas se distribuem de modo disperso entre as formas vaporosas e rochosas, ou seriam carnais?

a. b. c.

Figura 3. a) Fernando Lindote, Arjuna, 2012, óleo sobre tela, 200 x 150 cm, coleção Ylmar Corrêa Neto. Foto: Karina Zen. b) Fernando Lindote, O Sismógrafo de Aby, óleo sobre tela, 2018, 200 x 200 cm, coleção do artista. Foto: Guilherme Ternes. c) Lucia Laguna, Jardim n. 15 2013, acrílica e óleo, 160x160cm, coleção particular. Fonte: https://www.premiopipa.com/pag/artistas/lucia-laguna/.

Observemos agora a geometria pictórica, através de outro movimento comparativo, onde comparecem imagens a partir de um fundo denso produzido pelas diversas camadas sobrepostas. Assim, a tela de Lucia Laguna hibridiza imagens geométricas, travando um combate entre as formas retilíneas que remetem aos rabiscos e esboços e aos pedaços de cores que parecem se dividir entre tons rosados no terço horizontal inferior e esverdeados no restante horizontal da tela. Enquanto que em Lindote a referência a Matisse advém do jogo de profundidade, na figuração mais explícita de Laguna a referência parece buscar a indistinção entre interior e exterior. Todavia é pela conjuntura combativa entre a malha linear e a composição colorante que o campo da obra se estabelece, obliterando qualquer significado mais explícito ou declarado. Eis o modo como se reafirma o recurso ao inapreensível que insiste e persiste no gesto de Fernando Lindote.

Um campo de convívios interpelantes

Em Fernando Lindote o orgânico e o inorgânico, o humano e o animal, a identidade e a alteridade são incessantemente interpelados. Vejamos duas obras em que isto

acontece: *Trampeto* e *Autorretrato com máscara de porco*. No primeiro caso, estamos diante de um objeto de E.V.A., aparentemente uma estrutura muito semelhante às formas maquínicas, sendo preciso prestar muita atenção ao material e ao modo como o mesmo foi trabalhado num momento em que desdobrava questões da antropofagia como tema trazido do modernismo brasileiro, através do próprio feito de ruminar, deglutir e devolver. Assim, no ato de mastigar, afirma-se a matéria babada, transformada em coisa outra, neste caso, um estranho objeto, onde órgão e máquina, humano e animal se afirmam como tema e objeto pictórico. No segundo caso, estamos diante de uma pequena pintura, feita 13 anos depois. Aparentemente nada possuem em comum, todavia trata-se de processar a ideia junto com a matéria, amalgamando-as.

Trampeto pode ser uma pintura que saiu do plano e se instalou no espaço fora do lugar de origem, suas camadas de mordidas empilhadas liberam um quadrado em que repousa ume espécie de rato com rabo agigantado. Por sua vez a pintura que apresenta a cara de um porco, acumula densas camadas de tinta, aludindo às diferentes camadas da carne humana em sobreposição à carne animal, lançando a questão do retrato e do autorretrato no terreno de uma cortante ironia. E não seria este um gesto que devora antropofagicamente nosso próprio olhar?

a. b. c.

Figura 4. a) Fernando Lindote, Trampeto, 2003, e.v.a. mordido, dimensões variáveis, acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Foto: Karina Zen. b) Fernando Lindote, Pai porco, 2018, óleo sobre tela, 140 × 100 cm. Foto: Sergio Guerrini. c) David Hockney, *May Blossom on the Roman Road*, 2009, óleo sobre tela 72x192cm. Fonte: https://www.hockney.com/works/paintings/00s.

Façamos novamente um movimento para ampliar o horizonte de entendimento das obras de Lindote, neste caso recorrendo a uma pintura de David Hockney. Consideremos o caso em que animais e vegetais encontram formas que, de tão detalhadas, acabam por se desmanchar. Assim, a repetição das minúcias não forma uma textura apenas ornamental, mas um hibrido, uma sujeição a outro ser. Na tela *May Blossom on the Roman Road,* o elemento vegetal pode ser uma escultura planificada, um cenário ou um personagem que quase parece criar vida e sair andando, mas ao mesmo tempo parece insistir no fato de que não passa de um efeito da imaginação. As formas animais e vegetais se tornam indistintas, as pinceladas abundam como *pixels*, conferindo às imagens um aspecto publicitário, proveniente do universo pop ou da representação gráfica esquematizada, do desenho animado ou do *cartoon*.

Bem verdade que a imagem do porco na pintura de Fernando Lindote parece causar tanto estranhamento como a do outro animal presente em *O crânio, o macaco e a árvore***.** Aqui a mancha se confunde com a forma, sendo a caveira mancha de branco e preto. A tinta que remete ao expressionismo abstrato, apesar de espessa se espalha, afirmando a mancha e o disperso numa densidade opaca.

a. b. c.

Figura 5. a) Fernando Lindote O crânio, o macaco e a árvore, 2019, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, coleção particular. Foto: Denise Bendiner. b) Fernando Lindote, Autorretarto com máscara de porco, 2000, óleo sobre tela, 40 x 30 cm (projeto Outro Porco Empalhado, bolsa da Fundação Vitae). Foto: Heloisa Espada. c) Rembrandt Van Rijn, *Boi Dissecado*, 1655. Óleo no painel. 95,5 x 68,8 cm. Louvre, Paris.
Fonte:https://pt.wikipedia.org/wiki/Boi_Dissecado#/media/Ficheiro:Rembrandt,_bue_squartato,_1655,_01.JPG.

Em *O boi esquartejado* de Rembrandt reconhecemos um fundo escuro, cujas pinceladas espessas em tons claros criam uma textura quase tridimensional. Na pintura de porco de Lindote, o fundo vermelho confunde-se com as tonalidades do animal, destacando-se a iluminação e o tom mais aberto e espesso da tinta. Já na pintura do macaco com o crânio, os elementos se destacam através de três partes: o fundo que lembra a raiz de uma árvore ou outro elemento vegetal, o macaco de perfil em que o rosto parece sair do plano da tela e o próprio crânio que figura como mancha, deixando a evidência de seus contornos se perderem pela espessura da tinta.

Mas enquanto na pintura de Rembrandt a parte iluminada encontra-se no centro vertical da pintura, as duas pinturas de Lindote não possuem essa centralidade, apesar do retrato de porco ser indicado como autorretrato. Isso ocorre porque o porco avança quase até as bordas do retângulo, não permitindo visualizar o fundo. Em Rembrandt o espaço em volta da carcaça se apresenta sobre fundo escuro, enquanto outros fatos acontecem ali: uma estrutura em diagonal sustenta a carne e uma moça espia por trás de uma porta, conferindo perspectiva ao espaço. As obras de Fernando Lindote estão centradas no animal através de um olhar muito próximo, afirmando que o personagem central não passa de uma mancha.

Consideremos agora um outro conjunto de obras, onde a visualidade é interpelada através do esfacelamento figurativo. O que percebemos é uma criatura invadida por um ser amorfo, assemelhado a um pato da Disney. Ao lado dela uma pantera abre a boca por onde escorre sangue. Uma forma mole conecta na vegetação transparente a carne desfeita do que a pantera comeu e sai pelas mãos da figura central como pelos ensanguentados. A figura desaparece ao fundo e manchas que se assemelham a carne aparecem como se fosse asas. Há teias de aranha no canto superior esquerdo e uma forma de obra dobrável de Lygia Clarck surge amarronzada no jardim.

a. b. c.

Figura 6 . a) Fernando Lindote, A Imperatriz Antropófaga, 200x200m, 2018, óleo sobre tela. Foto: Sergio Guerrini b) Fernando Lindote, A Imperatriz Antropófaga, 2017, 150 x 140 cm, coleção particular. Foto: Isaias Martins. c) El Greco, Anunciação, 1600, óleo sobre tela, 107x74cm. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Anunciação_(El_Greco)#/media/Ficheiro:El_Greco_-_Anunciação.jpg.

Na imagem da imperatriz a figura humana encontra-se absoluta, destacando-se do fundo escuro, seus contornos são contidos, diferentes da primeira imperatriz que se constitui através de manchas abstratas. Está de frente ao plano e sua coroa possuí um arranjo floral e luminoso que se diferencia do restante. É o único trecho claro, seus tons rosáceos e alaranjados se formam por camadas de pinceladas. Se compararmos a imagem da outra imperatriz e a pintura de El Greco, poderíamos supor que esse arranjo é como uma aparição. Advém da parte superior do retrato, configurado como visão em contraponto ao restante da escuridão. O elemento disforme presente na primeira imagem da imperatriz situa-se na cabeça, contido por linhas muito finas e delicadas.

Eis o arquivo mnemônico que preserva um olhar sobre as manchas de Rembrandt e o colorido intenso sobre fundo noturno de El Greco, assumidos como obras admiradas e estudadas por Fernando Lindote, seja através de pequenas imagens reproduzidas por meio impresso e penduradas com aparente displicência pelas paredes de seu ateliê, seja através de obras visitadas com minuciosa atenção e horas de observação nos museus. Mas eis também um olhar voltado para a história do modernismo brasileiro, sobretudo seus esforços processuais que caminharam entre as problemáticas figurativas e os problemas conceituais.

Resposta: gesto e arquivo são mesmo os fios de um só novelo!

Para finalizar podemos ratificar a singularidade do gesto artístico de Fernando Lindote. Tanto nas instalações e objetos, como nas pinturas, trata-se de um movimento que se fundamenta nas próprias regras e prossegue em direção ao inapreensível. A persistência da malha e das manchas no campo pictórico, permite a criação de formas e figuras indivisas, onde os planos de fundo e superfície, abaixo e acima, horizontal e vertical, interior e exterior podem ser constantemente refeitos. A matéria da arte não conhece leis, fazendo com que o maquínico e o orgânico, o natural e o artificial, o humano e o animal só conheçam o estado movente e cambiante.

A este respeito cabe lembrar as reflexões do historiador da arte, Yves- Alain Bois (BOIS, 2009), para quem a estrutura formal é parte da obra e guarda sua especificidade, evitando que a mesma se torne mera ilustração e preserve no seu interior as marcas próprias das singularidades artísticas. Considerando que a forma contempla tanto a estrutura como a morfologia da obra, observa a questão do *arquidesenho* para abordar as figuras humanas monocromáticas recortadas, coladas e incorporadas como parte do gesto pictórico feito por Henri Matisse, sendo neste universo indiviso e magmático, infenso à normatividade e à linearidade, a obra emerge como gesto intransferível, definida e definidora de um repertório ímpar como a parte irreprodutível de cada um de nós.

E o que dizer do arquivo de Fernando Lindote? Compreender a singularidade de seu gesto artístico implica reconhecer certas filiações, heranças e referências, ou seja, como se formou seu repertório mnemônico, intelectivo e sensível. Em seus depoimentos, colhidos através de conversas em aberturas de exposição, conferências e outras situações em que fala sobre sua trajetória e processo artístico, observa-se um olhar sobre sua infância e seu lugar pouco definido, a começar pelo local de seu nascimento: Santana do Livramento, cidade muito próxima ao Uruguai. A criança que foi morar em Porto Alegre era vista como gaúcha, embora não se reconhecesse nesta tradição, pois era filho de pai baiano, de quem recebeu uma iniciação musical e literária. Seu avô paterno era um português plantador de cacau no sul da Bahia e seu avó materno foi prefeito com histórico de lutas políticas no início republicano no Rio Grande do Sul. Quando teimou em não ir mais para a escola, entre onze e dezesseis anos, dividiu-se entre ver televisão, desenhar e ler, incluindo gibis e cartuns, passando

a fazer HQ para jornais e estudar com Renato Canini, ilustrador atuante que desenhou para a Editora Abril e aperfeiçoou o personagem Zé Carioca nos anos 70.

Aos dezessete anos, Fernando Lindote voltou para sua cidade natal, fazendo aulas de desenho com professores, cujo repertório imagético provinha de pintores uruguaios como Torres García, José Cuneo e Pedro Figari, processando seu rigor compositivo e paleta cromática. Também se interessou por literatura, entrando em contato com leituras de Herman Hesse, Thomas Mann, Clarice Lispector, Erico Veríssimo, Caio Fernando Abreu e Mario Quintana. Tal bagagem lhe permitiu voltar para Porto Alegre aos 18 anos, onde atuou como cartunista e desenhista para o Jornal Zero Hora, aventurando-se pela crítica de arte e textos poéticos. Nos anos 80, quando já morava em Florianópolis e dava início a sua carreira artística, voltou sua atenção e interesse pessoal pela produção de Hélio Oiticica. Fazendo uso de um pensamento mais investigativo do ponto de vista conceitual, reconheceu na aparente simplicidade das primeiras estruturas e circuitos, concebidos em clave mais geométrica e retilínea, uma referência às máquinas de Duchamp e Picabia.

A partir dos anos 90, interessado em dessublimar as vanguardas com suas prescrições e bandeiras muito delimitadas, buscou de modo mais maduro as inúmeras tradições e referências, as quais incluem desde as pinturas barrocas europeias, até um repertório associado ao modernismo brasileiro. Assim, combinou Macunaíma e a antropofagia: a boca, a baba e a mordida, o balbucio e o estado pré- verbal com questões do *ready made* (o conceito e a linguagem) e do surrealismo (o inesperado e o delírio da livre associação), do construtivismo e do minimalismo (a premeditação e o cálculo), da *pop art* (temas que incluem Topo Giggio e Zé Carioca). Seu percurso como professor independente, atento aos processos artísticos, suas exposições em âmbito nacional, suas viagens para locais onde pode conhecer artistas de diferentes épocas e contextos, ainda se conjuga com músicas de MPB e rock que ouve enquanto pinta, desenhos animados que ainda assiste, objetos da cultura de massa que adquire para que se espalhem e convivam pela sua casa e ateliê, em cujas paredes também cola algumas referências figurativas de obras que admira. Eis o arquivo artístico, essa espécie de alma que, como tal, não pode se repetir nem ser transferida, mas permanece impregnada nas experimentações e trabalhos de Fernando Lindote e que

segue prestando crédito apenas as suas próprias hierarquias e normas, atravessamentos e movências.

Notas

[i] **Rosangela Miranda Cherem:** Professora de Teoria e História da arte no PPGAV-CEART-UDESC. Orienta e possui pesquisas sobre História das sensibilidades e percepções artísticas modernas e contemporâneas. Desenvolve pesquisa intitulada: Acervos e Arquivos Artísticos em Santa Catarina, Implicações e Conexões. Contato: rosangelamcherem@gmail.com.
[ii] **Luciana Knabben:** Doutoranda na linha de Teoria e História da arte no PPGAV-CEART-UDESC, sob orientação de Rosangela M Cherem. Também é arquiteta, artista visual e curadora. Contato: lknabben@gmail.com.

Referências

BOIS, Alain Bois. A pintura como modelo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

DERRIDA, Jacques. As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida. In: Pensar em não ver, escritos sobre as artes do visível. Florianópolis: Ed. Ufsc, 2012.

DERRIDA, Jacques. Gramatologia. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2004.