



**Universidade de São Paulo**  
**Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI**

---

Museu de Arte Contemporânea - MAC

Livros e Capítulos de Livros - MAC

---

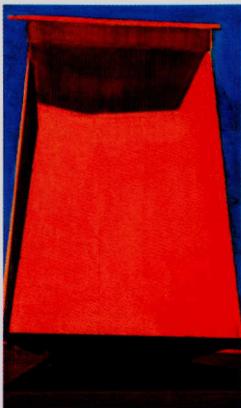
2014

# A nova pintura paulista: André Ricardo

---

<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/46369>

*Downloaded from: Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo*



*Caçamba 8, 2010*

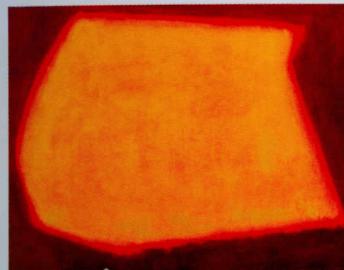
óleo sobre tela / 250 cm x 140 cm

*Escavadeira 1, 2011*

óleo sobre tela / 120 cm x 160 cm

André Ricardo é pintor, num contexto em que a pintura já foi várias vezes colocada em xeque – pela tradição modernista e pelas práticas contemporâneas. Ele trabalha, portanto, a contrapelo das tendências mais atuais da arte contemporânea. Mas esse suporte se traduz, para ele, num fazer artístico de seu próprio tempo, em que ele busca operar uma síntese dos elementos do espaço urbano por meio da cor.

Seus motivos surgem de aspectos e objetos vistos em percursos pela cidade: entre 2011 e 2012, com sua série de caçambas e escavadeiras, ele procurava percebê-las como vocábulos para a construção de uma nova pintura. Eram principalmente sua forma e cor que sugeriam a ele composições. Delas foi extraído – como percebemos com seu trabalho mais recente – a gramática de suas obras até que resultassem em formas plenamente abstratas. Mas, além da forma, André Ricardo está interessado na pesquisa da cor, sua materialidade, sua densidade luminosa, sua textura, sua relação com outros materiais e sua constituição. Se o artista havia começado com telas de grandes formatos a óleo, ele agora exerce seu ofício em formatos e técnicas variados que, como ele mesmo sugere, têm a ver com sua prática de professor. Ao ter de retornar aos procedimentos tradicionais para o ensino da pintura, Ricardo rapidamente os incorporou à sua poética, ressignificando-os por meio de um processo de sintetização das cores e elementos observados na paisagem urbana. Assim, da série de 2011-2012, na qual a forma dos objetos usados era mais perceptível, aqui estamos diante de composições abstratas. Além disso, ao empregar a têmpera, a caseína, o gesso, o papel, a madeira e a tela como base da sua nova pintura, ele pode explorar outras dimensões da cor, que dizem respeito à sua presença material e à sua qualidade luminosa. Surgem, assim, transparências e superfícies opacas que vão constituindo aspectos espaciais nas composições, que nosso olhar atravessa e pode ver atrás, criam profundidades intensas ou parecem brincar entre a superfície do quadro e o espaço real. É principalmente o uso da têmpera que permite a ele criar camadas transparentes de cor e, por vezes, ao contrário, opacidade. O artista também procurou, em alguns momentos, trabalhar em um mesmo quadro com técnicas diferentes em que ele contrasta a qualidade material da têmpera com a pintura a óleo, ou a pintura sobre madeira, sobre papel ou sobre tela, e assim por diante. Por fim, fazem parte dessa dimensão experimental dos procedimentos da pintura (no sentido mais tradicional do termo) as molduras que, por vezes, são de madeira escura,



*Sem título*, 2014  
óleo sobre tela  
250 cm x 200 cm

*Sem título*, 2014  
óleo e caseína sobre papel  
20 cm x 19 cm

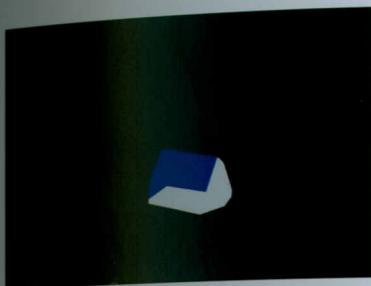
por vezes, clara e, em um caso em particular, combina-se, na lateral do chassis, à própria tela branca.

A relação de cores é que guarda a memória do espaço urbano, dos objetos e elementos que Ricardo extrai de seu cotidiano. Nela sobrevivem as combinações das placas de sinalização e do outdoor, entre outros aspectos da miríade de elementos da paisagem urbana de São Paulo. Foi, sobretudo, na convivência com a capital paulista que o artista aprendeu tais combinações, na medida em que a cidade é híbrida em seu tecido e suas referências, sem jamais ter obedecido a qualquer tipo de planejamento ou política clara de construção de edifícios, vias de acesso, sistemas de circulação, etc. A paleta de cada obra propõe, assim, combinações inusitadas – jamais pensadas na pintura tradicional. Em uma das versões que retoma a forma da escavadeira, há um contraste de amarelo e um rosa quase solferino que transforma a composição numa superfície resplandecente de luz, ao mesmo tempo remetendo às relações de cor possíveis no universo, por exemplo, dos letreiros luminosos ou do outdoor. Em outros momentos, a forma triangular de um toldo visto na rua é sublimada para criar composições diagonais, contrastando zonas de luz e sombra, de transparência e de opacidade, em cujas passagens entrevemos a longa pincelada feita à mão livre com o uso de uma trincha de médio formato.

Outro aspecto importante é certa dimensão de *work in progress* que esses trabalhos têm, uma vez que o artista lança mão de composições antes experimentadas em pequenos formatos, transpondo-as depois para dimensões maiores. Nesse sentido, o conjunto de quadros em branco, preto e azul da prússia que aludem à forma da escavadeira é bastante representativo de seu *modus operandi*: em três telas de pequeno formato, Ricardo explora não só a forma escura do objeto em contraposição ao fundo branco, mas também suas possíveis disposições compositivas, seus recortes e materialidades diversos, ao fazer uso de pigmentos e superfícies diferentes. Por fim – e assim como nas duas versões da forma da escavadeira em cores –, ele volta a esse exercício no grande formato, acrescentando as camadas de experimentação com esses vários materiais.

Voltamos, ao que parece, à pintura de longa duração, isto é, a um processo de trabalho que se faz da depuração dos motivos recolhidos pelo artista e suas possibilidades de apresentação na pintura. O que Ricardo apreende como motivo, ao acaso, nas ruas de São Paulo, tem de passar por um processo de decantação e de “domesticção” pelos filtros da pintura. Ele, assim, é traduzido aos princípios desta última e serve ao artista para colocar à prova as práticas tradicionais de seu ofício. Ricardo se dedicou, mais recentemente, à leitura de ensaios e textos sobre a história da pintura e interessou-se pela questão

Sem  
têm  
sobr  
Sem  
têm  
sobr



*Sem título*, 2014

têmpera e caseína sobre linho e papel  
sobre madeira / 110 cm x 140 cm

*Sem título*, 2014

têmpera sobre linho preparado  
sobre madeira / 29,8 cm x 37,3 cm

da tensão entre representação e abstração, se assim podemos dizer. Em outras palavras, começou a voltar-se para os problemas de pintura colocados, por exemplo, pela pintura medieval, em que matéria, cor, forma deveriam dar conta de algo fora delas, que lhes dava uma vida própria – a questão da representação da luz divina, entre outras. Sua pintura, no entanto, não tem nada a ver com esse aspecto simbólico trabalhado pela tradição, mas se interessa pelo problema pictórico de sua representação que, em última instância, diz respeito à técnica de pintura capaz de atribuir vida à matéria e à cor. A longa duração é, portanto, imprescindível para que a cor aconteça e venha ao pintor, sem haver nisso nenhuma entrelinha simbólica: o tempo do pintor, ao que tudo indica, é o do químico em seu laboratório.

Por fim, o trabalho de André Ricardo atualiza um cânone modernista brasileiro, pois uma referência para ele é Alfredo Volpi, entendido como um precursor dos concretos paulistas, que o artista tanto admira. Essa referência é articulada a outras que lhe são igualmente importantes, sendo a mais marcante a da pintura norte-americana dos anos 1950, na qual ele destaca Jasper Johns e Mark Rothko. Com estes dois últimos, Ricardo talvez tenha aprendido a usar a grande superfície, as transparências, mas nada reteve dos aspectos “sujos” de Johns, ou “espiritualizados” de Rothko. Sua relação com a pintura paulista dos anos 1940 e 1950 parece ser mais próxima por causa do tratamento da matéria, do amor pelo domínio do *métier* e da passagem fundamental que ele faz entre o que poderíamos chamar de naturalismo e a abstração. A geração de Volpi esteve bastante ligada às práticas da pintura italiana do entreguerras, em que os valores da tradição desse meio foram atualizados, principalmente, em composições de paisagens, retratos e naturezas-mortas e que, de certa maneira, preparariam a geração mais jovem para absorver as experiências da abstração na França, para lançar sua própria pintura abstrata. Em seu *Taccuino VI*, um pintor italiano dessa geração, Renato Birolli, diria que “La pittura si sostituisce alla natura e nasce e se sviluppa al pari di quella” [A pintura substitui a natureza e nasce e se desenvolve paralelamente a ela]. Nesta afirmação, Birolli procurava legitimar seu processo de abstração em pintura não totalmente desvinculado de certa noção de naturalismo, mantendo assim o que era, para ele e seus conterrâneos, os lastros entre a pintura e a vida. Esses pintores seriam responsáveis por criar uma prática de pintura abstrata na Itália do imediato pós-II Guerra Mundial que procurava fugir das acusações de decoração e de autonomia da arte, embasando seus procedimentos nessa passagem à abstração que não se desvincularia nunca da observação do entorno, da paisagem, e do exercício da natureza-morta. De certa forma, podemos dizer que Ricardo procede uma operação semelhante,



aprendida também por Volpi e seus contemporâneos no diálogo com seus pares italianos. Não à toa, seria essa geração dos anos 1950 que teria ocasião de ver, por três vezes na mesma década em edições da Bienal de São Paulo, obras de Giorgio Morandi – pintor muito apreciado por essa geração e, na crítica brasileira, um exemplo emblemático da relação e da tensão entre esse naturalismo e a abstração, tal como procuramos entender aqui. A geração de pintores que Ricardo teve como professores parece ter processado essa raiz dos anos 1950 da pintura paulista por meio da redescoberta da pintura norte-americana. Desse encontro, o jovem pintor parece reter o trabalho com a escala da pintura, as superfícies ou composições de cor e a admiração pelo

ofício. Entretanto, nada resta do heroísmo da pintura modernista. Ao contrário, o trabalho de Ricardo é, nesse sentido, cauteloso, indagador e cético em relação a essa reputação da pintura e seu autor. Não há, nele, a confiança na inspiração, tampouco qualquer aspecto subjetivo mais lírico. De fato, ele procede como o pesquisador, o químico em seu laboratório, como dito anteriormente: ele não esconde seus procedimentos nem suas técnicas, e há certa crueza na sua apresentação quase como uma constatação.

O espaço de trabalho de Ricardo é muito revelador do processo de fatura de suas pinturas. O artista pintou de branco as paredes de seu pequeno galpão, recobrindo-as, ademais, de painéis brancos de MDF sobre os quais pendura suas obras. Estas não são apresentadas ao visitante de seu ateliê em abundância, muito pelo contrário: o artista as mostra uma a uma, às vezes propondo combinações também econômicas. Essa preocupação com a subtração de elementos e cores tem, com certeza, a ver com o efeito da sua pintura: é na síntese e na economia que ela ganha força e consegue criar as tensões vivenciadas por cores e formas no processo de trabalho do artista. Lembrando que ele vai extraíndo seus motivos da cacofonia de objetos, cores e formas das ruas de São Paulo, o seu trabalho é de depuração, de decantação. Procura fixar nosso olhar em alguns aspectos essenciais, convida-nos à contemplação (porque não?), sem que esta última seja intencionada a nos elevar, mas pura e simplesmente para que retomemos consciência das coisas do mundo. **Ana Gonçalves Magalhães**

ANA GONÇALVES MAGALHÃES é docente e curadora da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Historiadora da arte, tendo atuado como coordenadora editorial da Fundação Bienal de São Paulo entre 2001 e 2008. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) desde 2000. Possui bacharelado em História na Universidade Estadual de Campinas (1992, UNICAMP), mestrado em História da Arte e da Cultura na mesma universidade (1995), e doutorado em História e Crítica de Arte na Universidade de São Paulo (2000, USP). É docente do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Museologia, ambos USP.