

# DE CENAS INSÓLITAS E PAISAGENS DESTEMPERADAS

---

## ON UNUSUAL SCENES AND INTEMPERATE LANDSCAPES

---

**Pedro de Andrade Alvim**

---

PAULO PEDRO LEAL  
JEAN BOGHICI  
ARTE MODERNA  
PINTURA ROMÂNTICA  
CULTURA POPULAR

As múltiplas facetas de Paulo Pedro Leal (1894-1968) compõem um personagem inco- mum: estivador na zona portuária do Rio de Janeiro; empregado doméstico de uma família francesa; pai de santo em terreiro do subúrbio; pintor autodidata que vendia suas obras nas ruas do Centro, tardiamente “descoberto” pelo marchand Jean Boghi- ci. Entre os anos 50 e 70, a obra de Leal é impelida por uma dinâmica emancipadora, procedente de um polo artístico europeu que já não exerce a mesma força de atra- ção. O texto propõe uma relação entre o impulso que a move e a pintura romântica francesa, que redimensiona a tópica clássica da continuidade entre ciclos naturais e afetos humanos, visando extrair-se da marcha acelerada da história.

---

PAULO PEDRO LEAL  
JEAN BOGHICI  
MODERN ART  
ROMANTIC PAINTING  
POPULAR CULTURE

The multiple facets of Paulo Pedro Leal (1894-1968) make up an unusual character: a dockworker in the port area of Rio de Janeiro; domestic servant of a French family; pai de santo in terreiro in the suburbs; self-taught painter who sold his works on the streets of the Center, later “discovered” by dealer Jean Boghici. Between the 50s and 70s, Leal's work was driven by an emancipatory dynamic, coming from a European artistic hub that no longer exerted the same force of attraction. The text proposes a relationship between the impulse that moves it and French romantic painting, which reframes the classic topic of continuity between natural cycles and human affections, aiming to extract itself from the accelerated march of history.

---

**ISSN** 1518–5494

**ISSN-E** 2447–2484

1. Para citar pintores com quem PPL tem afinidades visíveis, aos quais se somam brasileiros (Guignard, Djanira, Di Cavalcanti, Ismael Nery...), cujas obras e reproduções eram igualmente acessíveis.

## PPL E A ESCOLA FRANCESA

As múltiplas facetas de Paulo Pedro Leal (1894 -1968) que nos foi possível dividir compõem um personagem incomum: estivador na zona portuária do Rio de Janeiro; empregado doméstico de uma família francesa no bairro de Botafogo; pai de santo em terreiro do subúrbio; pintor autodidata que vendia suas obras nas ruas do Centro da Cidade, tardiamente “descoberto” pelo futuro marchand Jean Boghici; iniciador de “linhagem artística” que se prolonga na carreira de seu filho, Manuel Faria Leal.

A influência da cultura francesa, onipresente no século dezenove, continua predominante na capital fluminense até a década de sessenta, ainda mais para quem, como o pintor de que vamos falar, nasceu no fim do século retrasado. Enraizada numa cultura popular urbana, a pintura de Leal estabelece pontes com a arte moderna, indústria cultural e formas composicionais clássicas. Os círculos sociais com que o artista estabelece contato a partir de 1953 podem tê-lo introduzido à pintura de Matisse, Gauguin e do Douanier Rousseau<sup>1</sup>. E, o que talvez fosse mais importante, tê-lo familiarizado com gêneros cultivados de pintura: paisagens, naturezas-mortas, episódios históricos e as perseguições de faunos e ninfas que desaguam nas “batalhas de amor” de Cézanne.

As situações de que parte o pintor, sem serem premeditadas ou acidentais, vão ao encontro de formas e espacialidade modernas, que conservam uma base poética clássica; entretanto, o conjunto da obra de PPL está imbuído de um sentido de criação e exploração de um campo temático e formal que lhe são próprios.

## OS CORPOS

Entre os aspectos mais visíveis que o aproximam de tendências modernas classicistas, está a ênfase no movimento conjunto, seu ritmo e “coreografia”. Boa parte da produ-

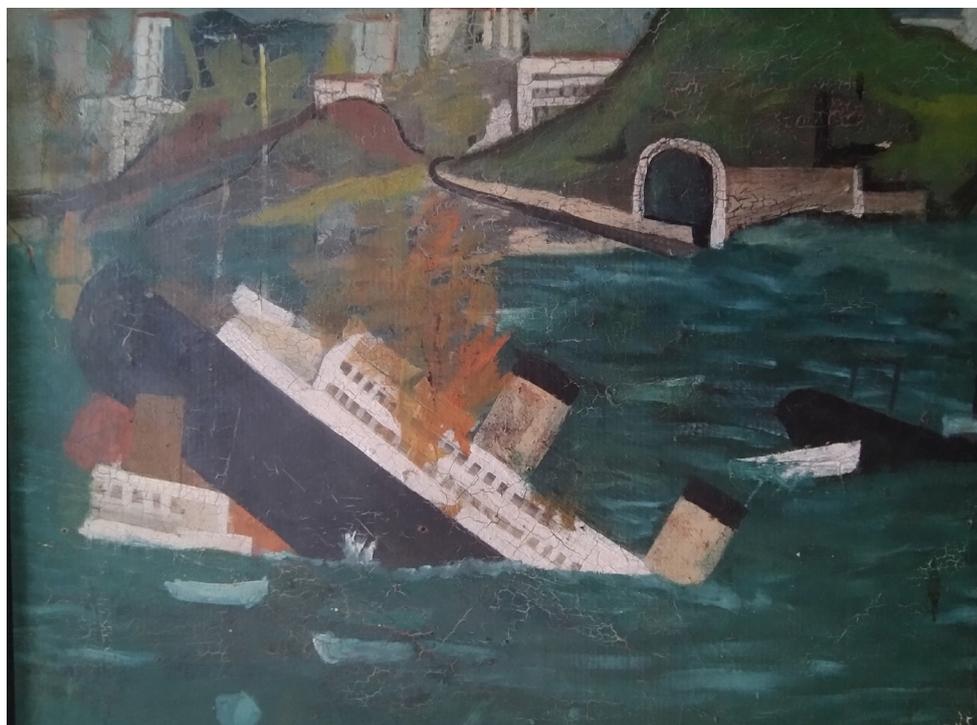


Figura 1: Paulo Pedro Leal, sem título, 49 x 39 cm. Coleção particular.



**Figura 2:** Paulo Pedro Leal, sem título, 81 x 65 cm. Coleção particular.



**Figura 3:** Paulo Pedro Leal, sem título, 81 x 49 cm. Coleção particular.

ção de PPL se compõe de representações de cenas muito povoadas, em que a ação dos corpos tem lugar dominante. Há farta exploração de temas eróticos e entrecos dramáticos, em cores vivas. Pode-se apontar também um elemento de fetichismo... O *Déjeuner sur l'herbe* de Manet pode ter marcado o imaginário do pintor, abrindo passagem às incongruências da vida moderna. Em certas obras, figuras nuas são envol-

2. O retrato de Jean Boghici emerge de um movimentado grupo de figuras com traços mais homogêneos, no canto esquerdo da Bacanal reproduzida acima.

3. Depoimento de Manuel Faria Leal a Lélia Coelho Frota ("PPL: pintor espiritual", em BOGHICI et al, 2000, p. 54).

4. Reproduzido em BOGHICI et al, 2000, p. 4.

vidas por personagens vestidos. Pode ocorrer também o inverso: um grupo elegantemente trajado se aninha numa agitação de gente despida. Os trajes são variados: de gala, esportivos ou populares. As figuras vestidas e seminuas se espalham por cenários idílicos de bosques e coretos.

O jogo com os contrastes se transfere à caracterização racial das personagens, divididas em tons variados de ocre, cinza e salmão. A um modelo coletivo e fusional de representação feminina contrapõe-se a particularização ocasional de *facies* masculinas<sup>2</sup>. Há que se destacar também o exotismo de certas figuras, mulher tatuada ou homem encapuçado, a articulação complexa das poses, os *rictus* faciais abreviados como em figuras de Goya.

Também seria possível encontrar um referencial para essas pinturas nas revistas ilustradas e filmes da época do fim do cinema mudo, contemporâneo dos anos de juventude de PPL. A agitação de muitas cenas remete ao dinamismo do cinema burlesco, à fantasia das grandes produções épicas, seriados criminais e de ficção científica.

## NAUFRÁGIOS E BACANAIS

As pinturas ligadas a períodos em que PPL fez parte do "exército de reserva" da indústria portuária mostram uma observação detida dos guindastes do porto e da movimentação coordenada de operários, que coexiste com os incêndios e colisões de navios. Montanhas e mares têm mais presença do que o céu, geralmente uma faixa estreita de cor turva. A massa montanhosa bafejada pelas chamas comprime o mar. Sob horizontes rebaixados, túneis abrem suas bocarras, navios colidem e torpedos percorrem as águas. Zonas escuras são invadidas por cores saturadas e tons quentes. Uma paleta intensa e heterogênea, manipulada com presteza, garante a unidade dos quadros, fazendo com que uma sensação de envolvimento predomine sobre o drama e a turbulência.

O filho de Paulo Pedro, Manuel Faria Leal, irá pintar vistas panorâmicas da cidade e interiores de repartições e hospitais que apontam para um sentido de integração funcional ao mundo da produção. Manuel consegue obter uma vaga no Ministério da Saúde (Rio de Janeiro), escapando da informalidade, enquanto o pai é obrigado pela fiscalização da prefeitura a deslocar seus pontos de venda das imediações do Passeio Público para a periferia de Coelho da Rocha<sup>3</sup>. Não menos do que PPL, Manuel é um pintor *totêmico*, que lida com protótipos, mas trilha seu próprio caminho, tomando como base para seu tratamento da paisagem um modelo de "parque tecnológico". Ambos participam de trabalhos de decoração do carnaval, mas Manuel não partilha o ponto de vista "lúmpen" de PPL, seus desvios para o bas-fond e intervenções cataclísmicas na rotina dos dias.

O *Naufrágio* de 1953, com a inscrição "1918"<sup>4</sup>, é uma das obras mais exuberantemente imaginativas de PPL. O fulcro narrativo da cena é uma grande explosão no casco de um transatlântico, causada por um torpedo enviado por um submarino. Pessoas caem no mar, escaleres e balsas flutuam apinhados de pessoas. Em meio a boias vermelhas espalhadas, tubarões se projetam para abocanhar naufragos. Dois outros grandes navios afundam, um ao longe, outro próximo. Uma lua pálida desponta por trás de montanhas escuras, entre as quais uma elevação branca que parece um iceberg. O céu estrelado é varrido por um faixo de luz amarela que parece provir de um farol. Uma forma irradiante se projeta nas nuvens.

Um princípio de irrupção é o ponto comum entre cenas de naufrágio e as bacanais, como o flagrante de um evento que sobrevém de modo súbito. Nas últimas, as mulheres aparecem agrupadas, com expressões assustadiças e véus brancos esvoaçantes que acompanham a agitação dos corpos. Cabelleiras negras e lisas as fazem tomar o aspecto de “índias”. O efeito de surpresa buscado nessas obras remete a uma pintura de Ticiano, *Diana e Ácteon* (Museu de Edimburgo), em que o caçador mitológico afasta um cortinado e irrompe no espaço em que Diana se banha, causando um tumulto de corpos e panos. O olhar iracundo da deusa sobressai de modo parecido aos traços expressivos de algumas figuras das movimentadas cenas de Leal.

A quebra da continuidade espacial, associada a acontecimentos que são fonte de grande comoção, estabelece um elo entre catástrofes marítimas e cenas eróticas. A espacialidade se define ao sabor da movimentação dos corpos e navios, sobre um estado geral de instabilidade, em que a experimentação pictórica se alimenta de efeitos de atração, repulsão e choque.

### O OUTSIDER E O MEIO DE ARTE – ENCONTROS E DESENCONTROS

Jean Boghici relata que sua descoberta não teve nenhum impacto inicial sobre o meio de colecionadores e críticos, e que chegou a pensar que apenas ele “conseguia enxergar a genialidade” de PPL. A antologia de textos do catálogo possibilita um sobrevoo sobre o contexto de recepção (BOGHICI et al, 2000, pp. 74 e 79), cuja resistência ao pintor foi registrada numa crônica de arte: “o todo era uma aberração plástica, um sem-graça de cores, uma confusão tal, capaz de nos revoltar apesar do estado calmo... atingido pelo nosso espírito”<sup>5</sup>.

O marchand irá inscrever quadros de Leal em Salões, até então a melhor via de acesso a uma visibilidade pública, mas só depois de alguma dificuldade ele conseguirá ser aceito com *O Dragão do Oriente* (1961), adquirido pelo Museu de Belas Artes. “Finalmente, um quadro no museu!”, teria exultado o pintor<sup>6</sup>. Boghici também mostra as obras a personalidades como o diretor do Museu de Arte Moderna francês, Bernard Dorival e o escultor Alexander Calder. A venda do *Batismo dos filhos de Nagô* ao astro de Hollywood Edward G. Robinson ajudou a consolidar a carreira do marchand, em seu início.<sup>7</sup>

PPL absorve a partir de categorias próprias elementos de cultura europeia, seja através das estampas da Batalha de Verdun que tanto o impressionaram na casa de seus antigos padrões franceses ou dos motivos edênicos revistos pela arte moderna. Algumas outras pinturas pertencem à mesma vertente de exotismo imaginoso do *Dragão*, em que contracenam figuras do extremo oriente e militares em uniformes coloniais. O quadro intitulado *Legionários* é notável pela participação de soldados negros engajados sob a bandeira francesa em um combate no qual não se enxerga o inimigo. Certa figura de Bacanal (BOGHICI et al, 2000, pp. 70-71) faz pensar num personagem dos *Chopnics* de Jaguar ou no sisudo professor Rath, desgarrado no cabaré do *Anjo Azul*.<sup>8</sup>

Numa “elite cultural” sempre questionada por reproduzir de forma indiscriminada ideias que desembarcam do estrangeiro, cria-se uma espécie de *memento*, em que o direito de passagem concedido a um tipo original de extração popular compensa o mal-estar de quem se percebe também como uma espécie de ornitorrinco no cenário internacional... A admiração pelo pintor reúne momentaneamente alguém como Lygia Clark e os chargistas *enragés d’O Pasquim* (BOGHICI et al, 2000, pp. 22 e 74).

5. Pedro Manuel Gismondi, “Paulo, pintor popular”, *Correio Radical*, 1956.

6. Não foi possível averiguar se as condições atuais de visibilidade da obra ainda fazem jus ao entusiasmo dessa reação.

7. Boghici foi procurar o ator no Hotel Copacabana Palace, onde estava hospedado. Originário, como ele, da Romênia, Robinson protagonizou memoráveis filmes de gangster e constituiu uma coleção de pinturas que incluía obras de Van Gogh, Gauguin e Cézanne (BOGHICI et al, 2000, p. 74).

8. Célebre filme dirigido por Joseph von Sternberg em 1930.

9. Depoimento à marchand Cérés Franco.

10. As composições de Poussin percorrem uma gama de humores associados a modos musicais da Grécia antiga, aos quais o pintor se refere (THUILLERS, 1994, p. 64).

11. Na tradição de paisagens “cósmicas” que remonta aos mapas medievais, abria-se um espaço de narrativa impregnado do fascínio pelas catástrofes, sejam naturais ou provocadas, que alcança sua maior síntese nos recortes espaciais de um Brueghel.

12. Um dos melhores exemplos disso é a diátribe de Baudelaire contra o pérfido fanal do progresso.

13. “Ciclo” composto por quatro pinturas de Delacroix representando as estações do ano (1856-63). As fazem parte do acervo do MASP desde 1958.

14. A “suspensão da descrença” (Coleridge) pode ser tida como a melhor formulação de princípio para a crítica de arte que privilegia o componente imaginativo na pintura, de Diderot a Baudelaire.

Em relação à arte de vanguarda que começa a ocupar o meio das galerias, ele passa a adotar uma atitude hostil: “um dia eles vão se dar conta que quem tinha razão era eu” (BOGHICI et al, 2000, p.69).<sup>9</sup>

### DIGRESSÃO SOBRE A PAISAGEM HISTÓRICA

Românticos e modernos revisitaram o tema da Idade do Ouro, criando um gênero “irônico-elegíaco”, em que ressurgem, transformada, a dimensão ideal da paisagem e o sentido de continuidade entre afetos humanos e ciclos naturais. Mas isso só pode acontecer depois da correspondência pictórica entre a “fisionomia da paisagem” e o “estado moral” subjetivo já ter sido perseguida pelo gênero clássico da paisagem histórica.

A paisagem histórica atinge seu ponto culminante em Poussin, que desenvolve um espaço escalonado pela distribuição de cores e luminosidade ao qual se integra o drama humano. O *pintre philosophe* busca acomodar natureza interior e exterior, conectando as peripécias da fábula a modulações de harmonia e contraste<sup>10</sup>. Na *Paisagem com Orfeu e Euridice*, por exemplo, um castelo incendiado faz ecoar o infortúnio do casal na paisagem, como parte de um sistema de reverberações. A oposição de contrastes sobre a qual modula a atmosfera afetiva de seus quadros é a base de uma meditação sobre a distância entre o sujeito e o mundo. Paira a ideia da fragilidade do *telos* histórico, com suas promessas de felicidade, ameaçados pela guerra e pelos ciclos de destruição e renovação da natureza.<sup>11</sup>

Delacroix acentua as oposições de base, e a paisagem tumultuosa que resulta lança dúvidas sobre o poder regenerador da natureza. Em sua época, a arte sofre o influxo de uma descrença na ideia de progresso científico e social<sup>12</sup>. No “Inverno” das *Estações Hartmann*<sup>13</sup>, a busca de uma posição de equilíbrio despenca com os ventos desgovernados que se projetam de falésias para desviar o curso do navegante Eneias. O motivo unificador das quatro pinturas que compõem o ciclo das *Estações Hartmann* pode ser rastreado até o mito de Faetonte (também narrado, como a história de Orfeu e Euridice, nas *Metamorfoses* de Ovídio): o filho de Apolo perde a direção do carro do Sol, o que provoca uma sequência de cataclismos naturais e afeta a própria definição das estações e sua forma de sucessão no tempo (ALVIM, 2015).

Com Cézanne, a dimensão da catástrofe é internalizada no processo da pintura. Para o autor das *Sainte Victoire*, a fase inicial do quadro, que é de reconstituição da estrutura da paisagem, está condenada a submergir na etapa seguinte. “O assentamento geológico, o trabalho preparatório, o mundo do desenho rui e desaba como numa catástrofe” (GASQUET, 1921, p. 83). É na ruptura com a elaboração inicial que se instaura a fase decisiva do processo, em que as cores ganham autonomia e a pintura parte ao encontro de seu verdadeiro nexos estrutural. Com sua percepção moderna de um Veronese ou Poussin “refeito a partir do natural”, Cézanne redimensiona o significado do passado da pintura.

### PINTOR ESPIRITUAL

Ao comentar a pintura de Delacroix, Baudelaire exalta a imaginação como “rainha das faculdades”<sup>14</sup> (BAUDELAIRE, 1868). Se o pintor do *Sardanapalo* é representante pleno de uma época que mergulha na busca de exotismo e fantasia “selvagem”, uma disposição análoga alimenta, na pintura de Leal, a conexão entre energia imaginativa e sensua-

15. Depoimento a Lélia Coelho Frota (“PPL: pintor espiritual”).

16. Conforme nota anterior.

17. Conforme, notadamente no primeiro, a continuidade entre o princípio estético do jogo e o exercício da liberdade política.

18. Reproduzidas em BOGHICI et al, 2000, p. 45 e 75.

19. Datada de 1954 e reproduzida em BOGHICI et al, 2000, p. 56.

lismo pictórico, além da “grande fome de viagens, que nunca pode realizar” (BOGHICI et al, 2000, p. 38). Segundo seu filho, PPL colocava junto às pinturas que expunha nas calçadas do Passeio Público (na época não cercado por grades) uma plaquinha em que se lia: “pintor espiritual”. Essa forma de se apresentar se explica, segundo Manuel, porque “ele ia buscar longe” os motivos de sua pintura, o que não era o mesmo que “estar olhando [diretamente para] uma coisa” (BOGHICI et al, 2000, p. 47)<sup>15</sup>.

“Biscateiro e desempregado”, PPL inicia o desenvolvimento de uma atividade plástica construindo navios de madeira que chegavam a ocupar o tamanho de uma mesa, para os quais teria encontrado compradores entre amigos e conhecidos da vizinhança<sup>16</sup>. Mais do que à tradicional prática de utilização de acessórios para estudar cenograficamente as possibilidades da pintura, a construção desses pequenos navios está ligada à identificação da arte com a gratuidade do jogo e suas reverberações sobre as possibilidades de emancipação individual e coletiva (SCHILLER, 2002; BATAILLE, 1955)<sup>17</sup>: uma experimentação com ideias e formas estruturais abertas, associadas a recursos concretos. Na pintura, esses últimos dizem respeito diretamente aos materiais baratos: Eucatex, tinta Suvinil, óleo de baixa qualidade... e também aos influxos da paisagem circundante, da confluência entre jogo de formas moderno que deságua em experimentalismo e precariedade “periférica”, do tecnicolor do cinema, das impressões em Offset, que são igualmente constituintes da “cor local” que se transmite à sua pintura.

O espírito de jogo é patente nas paisagens, com a sobreposição de planos que vão sendo acrescentados, criando “regras de tráfego”. E também nas naturezas-mortas, construções hieráticas, com formas planas, contornos recortados e cores expansivas. Em obras como *Vedete e Pensamento*<sup>18</sup> há um jogo explícito de combinação de figuras com formas abstratas, espacialidade plana e sugestões de volume. Na última citada, há intercalação de componentes decorativos e simbólicos, e seu ponto de chegada poderia ser algo como uma hipostasiação dos gêneros (naturezas-mortas, retrato).

## A PINTURA NA ENCRUZILHADA

Os dons do visionário, profeta ou vidente têm sua imemorial participação na arte. A dimensão do jogo se amplia numa espécie de especulação unindo o destino cósmico e individual, de modo transfigurado, sob uma aura que pode ser de glória, tragicidade, patetismo... A umbanda praticada por Leal incluía escrever uma “senha” para quem vinha consultá-lo, que consistia em escrever “num papel... a tradução da vida da pessoa” (BOGHICI et al, 2000, p. 42). No fim de sua vida, ele comunicou a Boghici o projeto de um quadro com o presidente francês Poincaré (1860-1934), sentado num trono, recebendo a África e a Europa. Outra pintura alegórica de caráter ecumênico, *Crucificação*<sup>19</sup>, mostra Jesus Cristo no centro, de braços abertos, tendo junto a si duas figuras ajoelhadas – o Caboclo Pena Branca e um homem negro devoto de umbanda. Em seus dois extremos, dois outros personagens vestidos de branco e usando colares de conta: um “preto velho” curvado sob o peso de uma cruz e um homem branco estropiado.

Outras pinturas realçam a presença de componentes étnicos em cenas em que diferentes grupos se defrontam de maneira desordenada. Comentando *Oferecimento de flores*, de 1966, Lélia Coelho Frota lembra oportunamente que “é notória a adoção da prototipia indígena em todos os rituais de umbanda” e fala em “nítida ascendên-

20. A autora e reporta que Paulo dirigia um candomblé de caboclo de linhagem nagô, dedicado ao culto a “São Jorge, seu rei da mata” ou “Ogum, seu Rei da Mata”. As informações constam do depoimento da companheira de PPL feito a Lélia Coelho Frota depois da morte do pintor (BOGHICI et al, 2000, p. 44). É reportado que Paulo Pedro Leal era filho de baianos, o que deve ter influenciado sobre o caráter particular de sua prática umbandista e a versatilidade de sua trajetória.

21. Seria necessária uma investigação aprofundada para identificar traços desses componentes “ontológicos” na produção do pintor, e em que medida se poderia assinalar uma interseção entre a escatologia popular e a verve desencantada da classe média.

cia da raiz indígena”, num “momento ótimo de integração entre os rituais de origem africana e cristã” (BOGHICI et al, 2000, p. 34)<sup>20</sup>. Ocorrendo ou não “integração” entre agrupamentos étnicos, as pinturas deslocam a oposição ocidental entre natureza e cultura, e preservam uma afinidade com modos totêmicos e anímicos de processar a realidade (DESCOLA, 2016).<sup>21</sup>

O *ménage* de visões de mundo afro-indígenas e franco-brasileiras chega em cada quadro a uma resolução *ad hoc*, na associação de componentes locais a gêneros de tradição europeia. *Batalha de Verdun, Estado maior, Afogamento de mendigos* ou as goiescas *Amigo Urso e Loucos* remetem a determinados modelos consolidados \_ emblema histórico, “crônica” social, libelo insurrecional\_, mas sua construção plástica e imagética não se conforma ao sistema de contrastes e oposições que participa da formação desses modelos. Neste ponto, forma e representação se interpenetram, pois o processo de execução de PPL não toma por base o dispositivo de contrastes e oposições que vão se encadeando por etapas, mas uma matéria fluida sujeita a “erupções”. Oposições e fusões são operadas de forma aparentemente incongruente, na ausência de sistema preestabelecido que module a distinção dos elementos e sua indefinição “atmosférica”. Há uma afinidade com o modo como a pintura moderna se afasta de um tonalismo naturalista no uso da cor (KLABIN et al, 2009, pp. 27-30) abrindo-se para experimentos formais que interferem sobre a esfera da representação.

No momento em que, havendo chegado a seu termo de expansão, o centro do sistema econômico mundial se mescla à periferia, o efeito revulsivo que se produz na superfície das pinturas de PPL é um índice da alteração provocada pela “integração” de ontologias diversas sobre um sistema pictórico de contrastes historicamente estabilizados. PPL e Jean Boghici se dirigem, cada qual movido por um conjunto de motivações próprio, para uma zona em que as “sociedades quentes” em processo de “resfriamento” encontram as “sociedades frias” em situação oposta (LÉVI-STRAUSS e CHARBONNIER, 1989, pp. 30-34).

No século dezenove, um Delacroix buscava extrair-se da marcha acelerada da história, premida pela evolução técnica, buscando uma espécie de “primitivismo clássico”. No século seguinte, Paulo Pedro faz o movimento oposto, partindo da periferia em direção a um centro que já não exerce a mesma força de atração.

## APONTAMENTOS COMPLEMENTARES

É possível que PPL tenha tido contato com o rico acervo de pintura histórica do século dezenove do Museu de Belas Artes, nas imediações da Cinelândia e do Passeio Público, onde expunha seus quadros. Alguma coisa da vivacidade e fulgor da pintura acadêmica pode ter-se transmitido às composições do artista.

O mencionado princípio de irrupção que se manifesta em suas obras, aproximando naufrágios e cenas carnavalescas aponta, para além de uma força inerente ao impulso fabulativo, em direção ao “big bang” em que consistiu o encontro de mundos europeus, africanos e indígenas, de que testemunha a insistência do componente multirracial nas pinturas.

À dimensão amorosa que prevalece em algumas delas, se opõe, de modo complementar, a irrupção da violência e da luta. Ela se apresenta em primeiro lugar nos naufrágios, imagem bélica e catastrófica com a qual o projeto colonial e seus desdobramentos socioambientais estabelecem vínculo intrínseco. Em segundo lugar, nas

22. Por exemplo, "Cabaret na Lapa" (1966), "Briga no botequim" (1965) e "Crime na Lapa" (1953), reproduzidos em BOGHICI et al, 2000, pp. 39, 47 e 51.

escaramuças entremeadas de elementos de ficção e *non-sense*<sup>22</sup>, em que ruas, bares e cabarés são cenários de enfrentamentos envolvendo policiais, figuras encapuçadas, cadáveres e casais nus que circulam em meio à confusão.

Por fim, o caráter soberano do jogo (BATAILLE, 1955) se aplica também à brincadeira com os poderes ilusionísticos da arte, como na materialização por um diminuto mágico de smoking de uma gigantesca vedete nua, agachada na borda do quadro/palco, possivelmente para galvanizar o desejo de um público imaginário. E às naturezas-mortas, que rompem a própria imobilidade, projetando cores e abrindo novos espaços com suas formas, sugerindo uma disponibilidade permanente para a substituição e recomposição dos componentes da pintura.

## REFERÊNCIAS

- ALVIM, Pedro. O outono do convulsionário: Delacroix e as estações Hartmann. Interfaces. Rio de Janeiro, v. 1, 2015, pp. 45-62.
- BATAILLE, Georges. Lascaux ou la Naissance de l'Art. Paris: Skira, 1955.
- BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1859. Curiosités esthétiques. Paris: Michel Levy, 1868.
- BOGHICI, Jean et al. Paulo Pedro Leal, pintor espiritual. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 2000.
- DESCOLA, Philippe. O avesso do visível: ontologia e iconologia. Tradução de Denise Gonçalves. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, v. 2, n. 31, 2016, pp. 127-137.
- GASQUET, Joachim, Cézanne. Paris: Ed. Bernheim-Jeune, 1921.
- KLABIN, Vanda et al. 6 perguntas sobre Volpi: um debate sobre arte brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude e CHARBONNIER, Georges. Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1989.
- SCHILLER, Friedrich. A educação estética do homem. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- THUILLERS, Jacques. Nicolas Poussin. Paris: Flammarion, 1994.

**PEDRO DE ANDRADE ALVIM**

Artista visual e professor de história da arte e pintura no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade de Campinas, doutor em História da Arte pela Universidade de Paris I.