

CRÍTICA DE ARTE

UM ARTISTA COM NOME DE ALMA: a crítica sobre a crítica a Almandrade em *A arte da invisibilidade clara* de Celso Cunha Neto

Taurino Araújo¹

¹ Autor de **Hermenêutica da desigualdade: uma introdução às ciências jurídicas e também sociais** (Del Rey, 2019), jurista, advogado (UESC) e pensador brasileiro, TAURINO ARAÚJO é, poeta, crítico literário, artista visual, Doutor em Ciências Jurídicas e Sociais. A sua *Magnum Opus* é considerada uma Epistemologia genuinamente brasileira, afora o conceito de verdade absoluta, 95 anos depois da Semana de Arte Moderna (1922).

"Celebrando 40 anos de poesia [publicação prevista para 2025], TAURINO ARAÚJO apresenta uma obra com paisagens líricas que vão do átomo ao sertão e ao cosmo desafiando os limites da percepção com rigor filosófico e estético dignos de um semiólogo da alma. MARIA SOLANGE ALVES DE SOUZA PAULA – CRB 5/342 Bibliotecária responsável: *Dançando no meio do inverno — 40 anos de poesia brasileira*".

Especialista em Gestão de Pessoas (PUC-RS), Planejamento Educacional (UNIVERSO-RJ) e História e Antropologia (SERRA GERAL-MG). Autor de **Se você quer subir, não aperte descer: a intuição motivacional do verdadeiro Maslow no case Taurino Araújo**, Instituto Memória: Curitiba: 2023, 2ª ed., atualizada. Condecorado pelo Estado da Bahia com a Comenda de Cidadão Benemérito da Liberdade e da Justiça Social João Mangabeira – CBJM, a maior honraria do Estado.

Em 2025, o autor idealizou e lançou, na Academia de Letras da Bahia, a coletânea **Signos em Transe: uma Fortuna Crítica sobre a Semiótica de Lícia Soares de Souza**. A obra foi coordenada com apoio do CNPq e da Uneb e reúne 62 autores de sete países. Escritos em português, espanhol, francês e italiano, os ensaios abordam temas como literatura, semiótica, francofonia, geopoética, ensino de línguas e o ciclo canadiano. 'Signos em Transe' foi lançado na Academia de Letras da Bahia, em solenidade presidida pelo imortal ALEILTON FONSECA, com apoio institucional da Uneb e do CNPq.

Descrita por especialistas como o maior levantamento etnográfico e semiológico da Bahia nas últimas cinco décadas, a coletânea conta com nomes como WINFRIED NÖTH, ZILÁ BERND, BERTHOLD ZILLY, EURÍDICE FIGUEIREDO, CYRO DE MATTOS, BERNARD ANDRÉS, CLAIRE VARIN, EMILIANO JOSÉ e o próprio TAURINO ARAÚJO.

No momento, TAURINO ARAÚJO está escrevendo a coletânea **A polipoética de VLADIMIR QUEIROZ: uma Fortuna Crítica a partir de seis poemas imprescindíveis**.

RESUMO

Este artigo desenvolve uma metacrítica de *A arte da invisibilidade clara*, de CELSO CUNHA NETO, operando em um sistema de três camadas interpretativas. Em primeiro lugar, ALMANDRADE é apresentado como artista da invisibilidade, cuja obra se sustenta na tensão entre clareza formal e opacidade conceitual. Em segundo lugar, CELSO CUNHA NETO surge como crítico capaz de tornar essa invisibilidade visível, revelando sua estrutura silenciosa através de uma função escópica refinada. Em terceiro lugar, o presente texto examina o próprio gesto crítico de CELSO, tornando visível o modo como ele vê, lê e organiza a experiência perceptiva — estabelecendo assim uma metacrítica. Essa abordagem corresponde a uma <<reflexividade de segunda ordem>>, próxima da que encontramos em DIDI-HUBERMAN, ROSALIND KRAUSS, GADAMER e THIERRY DE DUVE. A partir desse enquadramento, discute-se autoria, enigma visual, topologia da forma, dinâmica escópica e economia estrutural na estética de ALMANDRADE. Também se examina como a prática escultural e perceptiva de CUNHA informa sua crítica, integrando curvatura, emergências volumétricas e morfogênese. Conclui-se que a invisibilidade — na obra, na crítica e na metacrítica — constitui uma singularidade epistemológica em que o sentido só se realiza pela participação ativa do observador.

PALAVRAS-CHAVE: ALMANDRADE; INVISIBILIDADE; CELSO CUNHA NETO; FUNÇÃO ESCÓPICA; METACRÍTICA; REFLEXIVIDADE DE SEGUNDA ORDEM; TOPOLOGIA DA FORMA; CURVATURA; CRÍTICA DE ARTE; POÉTICA VISUAL; ENIGMA VISUAL; ESTÉTICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.

ABSTRACT

This article develops a metacritical reading of *A arte da invisibilidade clara*, by CELSO CUNHA NETO, operating within a three-layered interpretive structure. First, ALMANDRADE is presented as an artist of invisibility, whose work is grounded in the tension between formal clarity and conceptual opacity. Second, CELSO CUNHA NETO emerges as the critic who renders this invisibility visible, revealing its silent structure through a highly refined scopic function. Third, this essay examines CELSO's own critical gesture, making visible the very operation by which he sees, reads, and organizes perception — thus establishing a metacriticism. This constitutes a <<second-order reflexive approach>>, aligned with theoretical frameworks found in authors such as GEORGES DIDI-HUBERMAN, ROSALIND KRAUSS, HANS-GEORG GADAMER, and THIERRY DE

DuVe. From this perspective, the article discusses authorship, visual enigma, form topology, scopic operations, and structural economy in ALMANDRADE's aesthetics. It also explores how CUNHA's sculptural and perceptual practice informs his criticism, integrating curvature, emergent volumetry, and morphogenetic processes. The study concludes that invisibility — in the artwork, the criticism, and the metacriticism — functions as an epistemological singularity in which meaning arises only through the active participation of the viewer.

KEYWORDS : ALMANDRADE; INVISIBILITY; CELSO CUNHA NETO; SCOPIC FUNCTION; METACRITICISM; SECOND-ORDER REFLEXIVITY; FORM TOPOLOGY; CURVATURE; ART CRITICISM; VISUAL POETICS; VISUAL ENIGMA; CONTEMPORARY BRAZILIAN AESTHETICS.

INTRODUÇÃO

CELSO CUNHA NETO conseguiu realizar uma façanha, tendo em vista o desenvolvimento e saboroso aproveitamento de uma página de jornal (Coluna Olhares, JORNAL A TARDE, Salvador da Bahia, 30 de novembro de 2025) ao se comunicar com o leitor médio sem apagar os rastros fundamentais de uma elaboração lenta e cuidadosa em torno de um genial artista, uma vanguarda da arte com nome de Alma: ALMANDRADE (São Felipe, 12 de maio de 1953).

Temos aqui o exemplo de estilo crítico que representa a passagem da crítica estritamente jornalística à crítica teórica mais fundamentada. Essa referência é essencial para justificar a classificação de CELSO CUNHA NETO como crítico de segunda ordem, capaz de unir escrita jornalística, pensamento rigoroso e gesto teórico que valoriza sobremaneira a análise feita.

Retomei a imagem de AYRTON SENNA com sete aninhos dirigindo um Jeep de ouvido sem precisar passar as marchas, tanta a desenvoltura de seu motorismo e do texto denso de CELSO CUNHA NETO, reflexo de **apurada função escópica**, bem montado para se comunicar ao mesmo tempo com os “pobres mortais” e a rigorosa crítica especializada.

Nele, CELSO CUNHA NETO formula uma leitura precisa da obra de ALMANDRADE destacando e definindo como o artista baiano constrói (tanto na poesia quanto nas artes visuais) um sistema estético complexo sustentado pela tensão entre visibilidade extrema e opacidade radical.

O texto é um significativo gesto de serviço num mundo árido em “quase ninguém descobre sozinho os méritos alheios”. (LA BRUYÈRE). Tudo isso com clareza formal — característica marcante dos trabalhos reproduzidos na parte final deste artigo, o que funciona como dispositivo crítico que reorganiza a sensível e produtiva relação entre artista, obra e espectador de uma extraordinária produção transdisciplinar.

1. Invisibilidade e autor: um Barthes invertido

A análise de CELSO CUNHA NETO dialoga diretamente com a noção de “morte do autor”, formulada por ROLAND BARTHES. Contudo, CELSO CUNHA nos esclarece de pronto que ALMANDRADE não elimina totalmente a autoria, nem a dissolve em puro leitor. Ele produz um movimento mais complexo: cria uma obra que parece expor tudo e, simultaneamente, sustentar um núcleo de silêncio saboroso, mas inatingível, e isso é fundamental para que o mundo entenda, de uma vez por todas, o tamanho desse gigante de palavra e arte que é ALMANDRADE.

Por isso, calha muito bem a análise no que BARTHES vê como libertação total do texto e que ALMANDRADE transforma em regime de responsabilidade compartilhada. A obra exige interpretação, mas recusa qualquer garantia interpretativa. O artista não desaparece por completo; ele se torna inacessível.

Assim, a invisibilidade não é apagamento, é método. Um método que coloca o observador em posição ativa, mas sempre sob o peso do não dito que você tão brilhantemente acabou dizendo.

2. A forma como enigma: aproximação a Didi-Huberman

Quando CELSO CUNHA descreve a obra de ALMANDRADE como clara na aparência e indecifrável em profundidade, sua leitura aproxima-se das reflexões de GEORGES DIDI-HUBERMAN sobre a imagem como sobrevivência e latência.

Para o teórico francês, a imagem nunca se oferece plenamente; ela sempre escapa ao gesto de ver. Em ALMANDRADE, essa condição mesmo é levada ao extremo: o artista constrói imagens que parecem absolutamente estáveis, equilibradas, exatas. No entanto, essa

estabilidade é apenas um invólucro que contém uma indeterminação essencial de um ALMANDRADE a cada expressão genial.

As formas “claras” são, na verdade, zonas de espessura silenciosa. O visível aponta para o invisível, não como transcendência, mas como falha produtiva. É nessa falha que a obra não apenas vive, mas desfruta de ampla e merecida recepção no Sul do país.

3. Construtivismo como fissura: diálogo com o neoconcretismo

CELSON CUNHA —nitidamente, em uma página— revela ALMANDRADE como voz irrepetível dentro de uma tradição que inclui o concretismo e o neoconcretismo. Porém, o artista opera um deslocamento: mantém a precisão geométrica, mas rejeita a transparência racionalista. Em vez de purificação, há enigma. Em vez de função comunicativa, há silêncio como estratégia.

Se o concretismo defendia objetividade e universalidade, ALMANDRADE reinscreve com traço único a definição reduzida num campo de ambiguidade. Aproxima-se, nesse sentido, da revisão que FERREIRA GULLAR propôs no Manifesto Neoconcreto: a obra como corpo vivo, irredutível a esquema. Mas, diferente de GULLAR, ALMANDRADE não utiliza somente o corpo ou poesia sensorial para romper o cálculo. Ele usa o próprio cálculo para criar indecisão.

Temos em relação a essa opção epistemológica aquilo que LYOTARD discute como sendo a tensão permanente entre linguagem e figuração, entre o que pode ser dito e o que só pode ser visto. Essa referência é extremamente útil para situar a obra de ALMANDRADE, que trabalha justamente com o choque entre geometria clara e sentido inacessível. E reforça também sua leitura do gesto crítico de CELSON CUNHA, que transita entre discurso e figura — entre nomear a invisibilidade e deixar que ela permaneça como enigma visual.

A racionalidade é mantida, mas esvaziada de qualquer promessa interpretável.

4. A redução como multiplicação

Outro ponto central na leitura de CELSO CUNHA, é decorrente de sua função escópica — bastante treinada e burilada em imagem e escuta — isso se reflete na clarividência da ideia de que a obra de ALMANDRADE não se define por excesso de elementos, mas por uma economia rigorosa que amplifica o campo de sentidos. Essa afirmação ganha um peso sofisticado, se levarmos em conta a profundidade do olhar de CELSO CUNHA NETO em aludido ponto, valendo a pena uma digressão nisso que é uma crítica da crítica.

5. Sobre os fundamentos geométricos e a gênese topológica do volume na obra de Celso Cunha Neto quanto à validação escópica

A prática escultórica de CELSO CUNHA NETO — o autor da crítica à obra de ALMANDRADE — se estrutura na convergência entre geometria elementar, topologia e percepção visual, revelando um campo de investigação singular no qual o volume emerge não como acréscimo material, mas como consequência do gesto mínimo que curva o plano.

A partir de entidades fundamentais — ponto, linha, plano — o artista constrói um sistema próprio de geração de formas que integra pensamento matemático, rigor experimental e um entendimento radical da experiência do olhar. É aqui que se insere o conceito de **função escópica** sofisticada a que me reportei, ou seja, o modo como a obra de arte é vista, completamente e, sobretudo, enquanto convocação, organização e transformação do próprio ato de ver a riquíssima produção de sentidos que a obra de ALMANDRADE provoca.

Autor de obra prolífica, a pesquisa de CELSO CUNHA NETO parte da noção aplicada por ele mesmo em sua fase abstrata iniciada a partir dos anos 1990, de que o plano, quando submetido à curvatura, abandona sua condição euclidiana e passa a operar em regime topológico.

Tal transição ecoa princípios da **geometria diferencial** (GAUSS, RIEMANN), segundo os quais pequenas deformações em uma superfície geram novos campos de curvatura com propriedades morfológicas próprias. Ao curvar um único vértice de um triângulo retângulo, CELSO CUNHA produz superfícies hiperbólicas; ao curvar dois vértices em sentidos opostos, surgem configurações de sela,

formas característica de curvatura negativa. Esse processo evidencia que a tridimensionalidade é uma propriedade emergente e não um dado inicial que ele domina muito bem e, portanto, sabe identificar.

Essas operações se aproximam das noções de **variáveis paramétricas** presentes na morfogênese contemporânea (GIBSON, THOM), tendo em vista que a percepção nunca é um ato isolado, embora o método de CELSO CUNHA permaneça manual e elaboradamente experimental e a superfície, portanto, é tratada como campo vivo: qualquer alteração — mínima que seja — implica reconfiguração estrutural drástica.

6. A hipótese infinita: arte como campo epistemológico

CELSO CUNHA NETO descreve sua investigação como “hipótese que insiste em permanecer questão”. Essa postura se alinha à compreensão de **arte como conhecimento** desenvolvida por pensadores como NELSON GOODMAN e VILÉM FLUSSER, para quem a obra de arte não ilustra apenas conceitos, mas **produz** conceitos e, digo mais, evidente finalidade estética. Trata-se de um construtivismo de “versões do mundo” através do qual o artista opera como pesquisador que manipula variáveis e verifica empiricamente suas consequências formais e potencial de referência artística maior ou menor.

O plano triangular retângulo é tratado como um **operador topológico** — unidade mínima capaz de gerar multiplicação estrutural. Sua escolha não é intuitiva: o triângulo é o único polígono indeformável na geometria euclidiana. Ao deformá-lo, CELSO CUNHA introduz o paradoxo topológico que o impulsiona há mais de 40 anos: transformar o indeformável em campo de metamorfoses.

7. A função escópica: o olhar como operador da forma

Aqui reside o ponto mais profundo de sua pesquisa: a obra não funciona apenas como objeto tridimensional, mas como **organização do olhar**. A função escópica, conceito trabalhado por MERLEAU-PONTY e posteriormente aprofundado por Jacques LACAN, descreve a relação segundo a qual não é apenas o sujeito que vê o objeto; o objeto também estrutura o modo de ver do sujeito.

Em CELSO CUNHA NETO, essa **função escópica**, que me pareceu tão importante em sua crítica à obra de ALMANDRADE, se manifesta de três maneiras:

7.1. A forma que solicita o olhar

As superfícies curvadas produzem vetores visuais, inclinações, torções que orientam o percurso ocular. O olhar nunca repousa, ele é convocado ao movimento. A obra dita o percurso e isso me parece que gera uma alquímica percepção de claros e sombras que sofisticam o conjunto naquilo que MERLEAU-PONTY argumenta que não ser um ato passivo de ver, mas um envolvimento corporal e perceptivo entre observador e mundo. É dizer: uma visão sempre atravessada pelo corpo e pelo movimento ou aquela desenvoltura para compreender na diversificada e relevante construção de ALMANDRADE a nudez extrema, a máscara que ninguém consegue penetrar, os "seres correta e rigorosamente nus" aos quais se refere DÉCIO PIGNATARI.

7.2. A ambiguidade volumétrica

Volumes que emergem de planos curvados produzem situações ópticas instáveis: não há frente, não há verso, não há centro fixo. Essa instabilidade ecoa estudos de **percepção fenomenológica** (MERLEAU-PONTY): o volume só existe plenamente quando visto em deslocamento.

7.3. A coautoria do fruidor

A forma depende do ângulo, da distância, da posição. Para LACAN, o "olhar" não é atributo do sujeito, mas ponto cego que o objeto devolve. Em suas esculturas, aquilo que se vê altera o que a obra "mostra". Cada fruidor constrói uma versão da forma. A obra produz a experiência que a produz.

Assim, sua prática não apenas cria objetos, mas **modela a experiência visual**. A função escópica é o lugar onde a topologia encontra a fenomenologia, tudo a permitir que CELSO CUNHA NETO se torne o crítico capaz de ler a obra de ALMANDRADE não apenas pelo aspecto formal, mas os dispositivos de (in)visibilidade e dinâmicas escópicas que ela provoca.

8. Topologia, filosofia da forma e o papel do acaso no fazer do crítico e do artista.

O processo criativo de CELSO CUNHA NETO INCORPORA tanto controle quanto contingência. Ao permitir curvaturas aleatórias, o artista apropria-se de uma lógica próxima ao que ILYA PRIGOGINE chama de “ordem a partir do caos”: pequenas variações introduzem grandes alterações morfológicas. Ainda assim, o triângulo retângulo mantém a coerência estrutural da peça. Esse jogo entre acaso e estabilidade produz formas que são simultaneamente previsíveis e surpreendentes.

A complexidade filosófica da obra de CELSO CUNHA se articula com conceitos de:

- **mudança e morfogênese estrutural** (D'ARCY THOMPSON),
- **dobras e infinitudes** (GILLES DELEUZE),
- **corpo-obra que se constitui pelo olhar** (MERLEAU-PONTY),
- **instabilidade produtiva da forma** (UMBERTO ECO, obra aberta).

Essas referências não são ilustrações externas, mas afinidades teóricas naturais à prática e concepção de CELSO CUNHA NETO que, entretanto, potencializam a análise das externalidades potenciais de cognição de uma Obra de Arte como sendo evidentemente relevante, qual acontece com ALMANDRADE.

9. O volume como evento escópico

As produções análises de CELSO CUNHA NETO não são apenas topologias, nem exploração de formas, mas um saboroso **evento escópico**. A forma existe na medida em que é vista, e o ato de ver é reorganizado pela forma. O volume nasce do gesto que curva o plano e continua nas operações perceptivas que cada obra convoca no fruidor.

Assim, a singularidade de sua produção reside na fusão entre:

- matemática experimental,
- filosofia da forma,
- experiência sensível,
- e função escópica como operador central.

O plano se curva. O volume aparece. O olhar se desloca. E é nessa tríade — gesto, forma e visão — que sua obra encontra sua força mais profunda. Destarte, essa estética relacional contextualiza o modo como a crítica de CELSO não se limita à obra, mas produz uma experiência de relação — entre artista, forma, leitor e espaço discursivo.

Em face desse referencial, possibilita uma análise mais profunda da e conforme a perspectiva de NICOLAS BOURRIAUD ao defender que a arte contemporânea cria relações e não apenas objetos isolados no mundo, mas a relação tripla ora analisada: **obra (ALMANDRADE)**, **crítica (CELSO)** e a **metacrítica** desenvolvida neste artigo.

É a partir desse campo teórico que CELSO CUNHA NETO retrata tão bem o gesto de ALMANDRADE que lembra a defesa de MIES VAN DER ROHE (“less is more”), mas substitui seu ideal funcionalista por uma lógica poética onde menos é, na verdade, indeterminado, marcante, tão lindo tão sensível. Vejo nisso tudo os meandros de luzes e sombras talvez vistas apenas no artista com nome de Alma.

A redução, portanto, formal funciona como multiplicador semântico. Um quadrado, uma linha, uma cor isolada — nada disso remete a significado estável. Cada elemento se torna potência, não mensagem. É a “obra aberta” de ECO, mas sem o conforto do horizonte interpretativo. ALMANDRADE não propõe caminhos; propõe abismos controlados.

10. A dimensão histórica: produção como resistência

CELSO CUNHA também sabe que ALMANDRADE se formou sob o AI-5 e atuou longe dos principais centros do circuito de arte. A opção pelo silêncio, pelo rigor e pela introspecção formal ganha, nesse contexto, outra camada: uma forma de resistência que não se dá pelo grito, mas pela persistência.

Assim como artistas ligados à poesia marginal, ao experimentalismo gráfico e à arte conceitual brasileira dos anos 1970, ALMANDRADE construiu um campo de investigação que sobrevivia à margem do institucional.

Esse isolamento não empobreceu sua obra; ampliou sua liberdade formal, ampliou seu mundo e recepção em todos os cantos, mais nitidamente nos meios críticos especializados do Sul do país.

Conclusão: a invisibilidade como singularidade epistemológica

À luz dessas camadas analíticas e das articulações teóricas expostas, torna-se possível compreender a posição singular que a invisibilidade assume na obra de ALMANDRADE e no gesto crítico de CELSO CUNHA NETO.

A leitura de CELSO CUNHA NETO revela, sobretudo, que ALMANDRADE produz uma poética do limiar. Sua obra existe entre o visto e o impossível de ver, entre a estrutura e o silêncio, entre a disciplina geométrica e o colapso do sentido. Não se trata de hermetismo arrogante, mas de uma prática que entende a arte como espaço de indecisão, que a **função escópica** do autor da crítica, CELSO CUNHA NETO, tão bem nos revela.

À luz das camadas analíticas e das articulações teóricas apresentadas, torna-se possível compreender a posição singular que a invisibilidade assume na obra de ALMANDRADE e no gesto crítico de CELSO CUNHA NETO.

A leitura realizada por CELSO CUNHA evidencia que ALMANDRADE produz uma poética do limiar: sua obra existe entre o visto e o impossível de ver, entre a estrutura e o silêncio, entre a disciplina geométrica e o colapso do sentido.

Não se trata de hermetismo, mas de uma prática que entende a arte como espaço de indecisão, como zona instável em que o olhar é convocado a pensar. A função escópica mobilizada por CELSO CUNHA NETO revela precisamente essa dinâmica, expondo como a invisibilidade se organiza e se oferece ao fruidor, num palco de realidade hermenêutica como postula TAURINO ARAÚJO.

Nesse contexto, a metacrítica aqui desenvolvida não se coloca como como dispositivo reflexivo capaz de evidenciar o circuito de (in)visibilidades que articula obra, crítica e interpretação.

Ao examinar como ALMANDRADE produz a invisibilidade como estratégia estética, e como CELSO CUNHA a torna visível por meio de um olhar rigoroso e sensível, este artigo busca iluminar a operação crítica que estrutura essa passagem. Seu propósito não é unificar essas camadas, mas mostrar que o sentido emerge do entrelaçamento delas, no modo como cada gesto — artístico, crítico e analítico — se dobra sobre o outro.

O artista baiano ALMANDRADE alcança, assim, uma singularidade raríssima: cria objetos que são claros e indecifráveis, precisos e instáveis, abertos e meticulosamente construídos. Sua invisibilidade não oculta a forma; oculta a origem da forma.

Essa sutileza transforma cada observador em coautor, cada leitura em gesto inaugural. Já a crítica de CELSO CUNHA NETO, inscrita em sua produção prolífica e rigorosa, opera como mediação escópica que devolve ao leitor a possibilidade de ver o que estava à sombra, ampliando o horizonte de interpretação sem fixá-lo.

A análise proposta por este artigo evidencia que a crítica se constitui como ato de ver e como ato de tornar o ver inteligível, reafirmando que a potência epistemológica do percurso reside na própria reflexividade que mantém aberto o campo interpretativo. Assim, a metacrítica não encerra o gesto crítico: prolonga-o, expondo seus mecanismos, seus modos de olhar e suas formas de fazer ver.

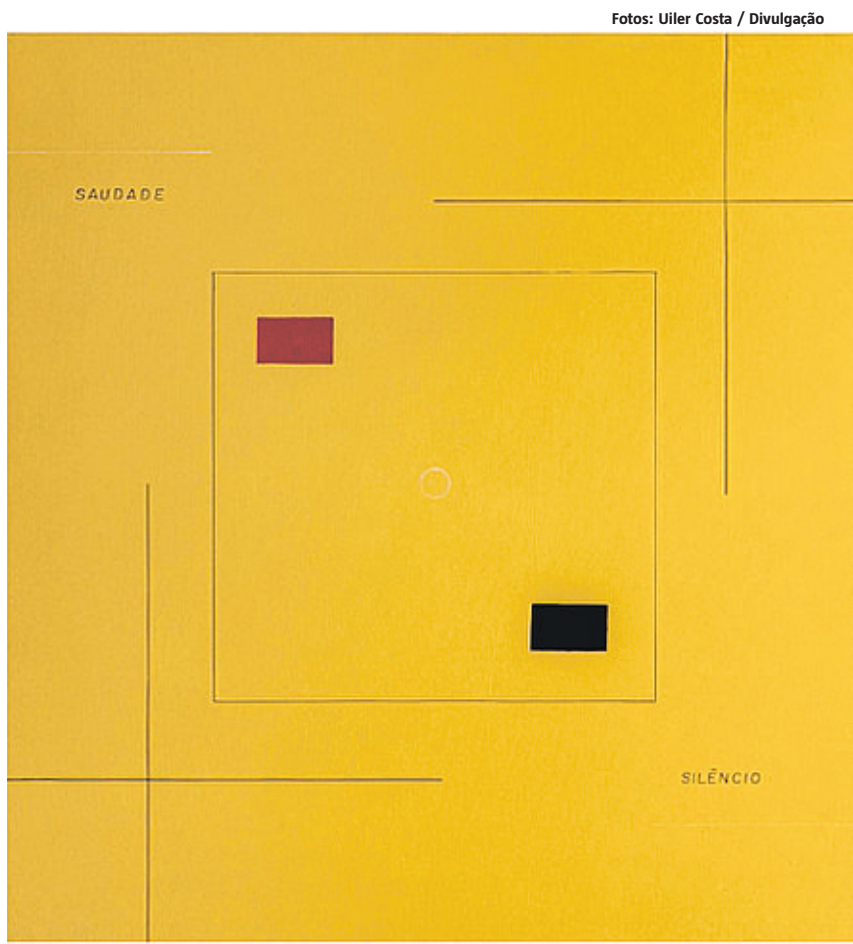
A obra de ALMANDRADE não explica. A obra convoca. E permanece — como afirma CELSO CUNHA NETO em sua admirável contribuição dominical na Coluna *Olhares*, do Jornal *A Tarde* — pulsando múltiplas intenções, deixando à crítica e ao leitor a tarefa de acolher, revelar e reinscrever suas (in)visibilidades.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOAVENTURA, Eduardo. *Poética na Hermenêutica da Desigualdade de Taurino Araújo*. Disponível em: <https://jornalgrandebahia.com.br/wp-content/uploads/2023/06/Poetica-na-hermeneutica-da-desigualdade-Por-Taurino-Araujo.pdf>. Acesso em 14 de setembro de 2025.

- BOURRIAUD**, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo, SP: Martins, 2011
- DELEUZE**, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Editora Papirus, 1991.
- DIDI-HUBERMAN**, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013b.
- _____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ECO**, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FLUSSER**, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2005.
- GADAMER**, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GIBSON**, James J. *Abordagem ecológica da percepção visual*. Rio de Janeiro: LTC, 1986.
- GOODMAN**, Nelson. *Linguagens da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GULLAR**, Ferreira. *Teoria do Não-Objeto*. In: *Experiência Neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- KRAUSS**, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 2002
- _____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- LACAN**, Jacques. *O Seminário – Livro 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LYOTARD**, Jean-Francois. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998.
- MERLEAU-PONTY**, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- PRIGOGINE**, Ilya; **STENGERS**, Isabelle. *A Nova Aliança: Metamorfose da Ciência*. Brasília: Editora UnB, 1997.
- STEINBRUCH**, Alfredo; **WINTERLE**, Paulo. *Geometria Analítica*. São Paulo: Pearson, 2009.
- THOM**, René. *Estabilidade estrutural e morfogênese*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- THOMPSON**, D'Arcy. *Sobre crescimento e forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.



Saudade/Silêncio (acrílica sobre tela)



Escultura *Carpete e corda*



Objeto *Brasil*: década de 1970



A arte da invisibilidade clara

A singularidade do artista baiano Almandrade na poesia e nas artes visuais, com obras potentes em que pulsam múltiplas intenções

Almandrade, nascido Antonio Luiz Morais de Andrade, em São Felipe, Bahia (1953), emerge como figura central na arte baiana. Sua trajetória marca-se por uma identidade multifacetada: arquiteto, teórico, jornalista, professor, poeta e artista visual. Essa multiplicidade é fundamental para compreender sua obra.

Sua formação em Arquitetura e Urbanismo pela Ufba o dota de compreensão intrínseca da tensão entre controle racional e caos que permeiam o espaço. Elementos que subverte e explora em suas criações. A organização meticulosa em seus trabalhos não é fim em si, mas ferramenta para a desconstrução do condicionamento perceptivo.

O trabalho de Almandrade é singular no contexto da poesia e das artes visuais brasileiras. Influenciado pelo Poema-Processo, fez peças combinando vários modos de expressão literário-artística. Sua voz interdisciplinar e descentralizada — com distância do eixo São Paulo-Rio — torna-se independente e atualiza, originalmente, os projetos das vanguardas brasileiras.

Estabelece diálogo fértil com contemporâneos como Sérvulo Esmeraldo, Montez Magno e Paulo Bruscky. Seus desenhos, pinturas, poemas visuais, livros de artista contêm engenho e enigma.

O papel em branco é protagonista. Sobre ele, formas, linhas, letras e palavras estão em constante retroalimentação. Aquilo que parece apenas forma abstrata revela-se poema e vice-versa.

Em cada linha, forma e ausência, Almandrade nos lembra que a arte é diálogo sem fim. A abstração dialoga com a concretude visual que se impõe. A redução formal expande significado, como um haikai que, em poucas palavras, evoca um universo inteiro.

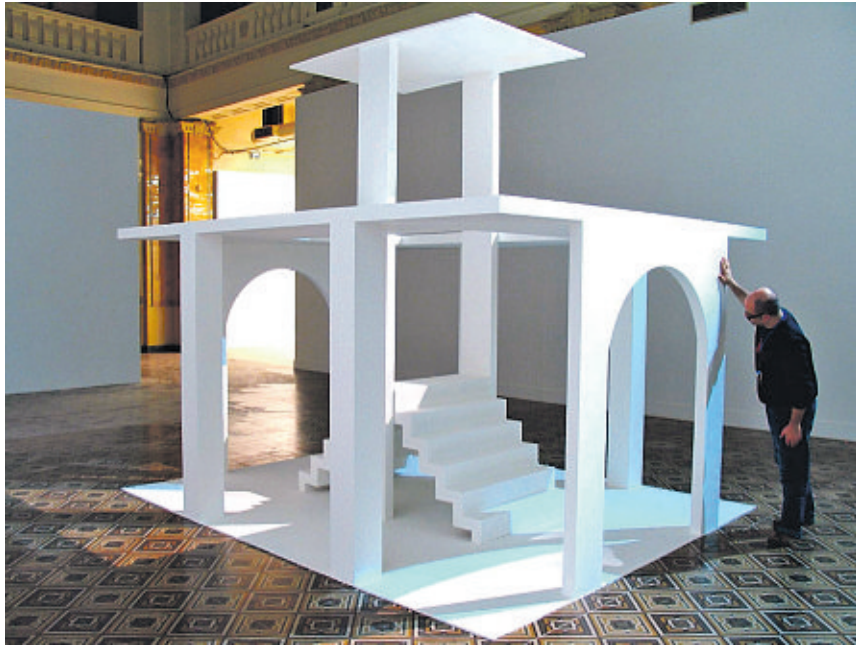
A obra de Almandrade desafia as convenções da autoria e da interpretação, convidando o espectador a uma dança complexa de cocriação. Sua arte não se apresenta como monólogo fechado, mas como espaço aberto onde o receptor se torna cúmplice ativo na tessitura do sentido.

Diante de sua obra, experimenta-se simultaneamente presença e ausência: uma nudez abstrata — máximo três cores, linhas geométricas puras, escalas miniaturizadas — promete transparência absoluta. Contudo, essa transparência é armadilha estruturada com precisão. Quanto menos a obra se veste, mais impossível se torna desvesti-la.

Décio Pignatari percebeu essa particularidade ao descrever as obras como “objetos cabíveis num bolso”, captando a miniaturização radical que as caracteriza. Essa redução não purifica através de sinceridade formal, oculta através de clareza máxima. A nudez extrema funciona como máscara impenetrável. As linhas falam com precisão matemática, cada ângulo rigorosamente calculado, “como a letra de um abecedário”, elementar e fundamental.

Instala-se o silêncio. Estrutural. Total. Impenetrável. Não há revelação processual, confissão de intencionalidade, manifesto que declare. Como foi feita? Por que exatamente estas cores, proporções, dimensões? Impossível determinar. O que Almandrade pensava ao criar? Estruturalmente inacessível, deliberadamente bloqueado.

Esta é a verdadeira nudez: a imposição da invisibilidade através da clareza máxima. Vê-se tudo e nada simultaneamente. Pignatari chamou a isso de “limpeza do olho artístico” — limpeza que deixa ferida aberta, exigindo reconstrução contínua. A obra amputa tudo que tradicionalmente tranquilizava: a autoridade do autor que fala claramente, a coerência de marca, a narrativa linear de intenção. O obser-



Instalação

vador é obrigado a preencher vazios com sua própria criatividade desesperada.

Almandrade desmonta a ideia do autor como fonte única de significado. Apresenta trabalhos que pulsam com múltiplas intenções, por vezes incompatíveis, cujos sentidos se reconfiguram a cada novo contexto. Não há manual de instruções, há deliberada abdicação da autoridade interpretativa, gesto de generosidade que empurra o receptor para a responsabilidade absoluta.

Estrutura silenciosa

Almandrade, ainda que assine suas obras, recusa exercer poder interpretativo. A estrutura silenciosa diz: “Você criou isto. Você é responsável. Mas não lhe ofereceremos chave alguma”. Quanto mais se estuda sua obra, menos marca se encontra. Quanto mais se aproxima, mais distante ela fica, paradoxalmente.

O espectador, condenado à criatividade pela própria estrutura da obra, fabrica a marca. Inventa o autor cada vez que interpreta. A marca não preexiste como propriedade do objeto; é criada na leitura. O espectador torna a obra viva através de sua morte criativa, abdicação de certeza, aceitação de responsabilidade impossível.

Isto não é libertação alegre. É responsabilidade absoluta disfarçada de nudez inocente, obrigação camuflada de transparência. A obra sussurra: “Eis-me aqui, vazia, transparente, leia-me livremente”. Mas sabe — caladamente, estruturalmente — que o observador não conseguirá deixá-la vazia.

Pignatari, ao cunhar “nudismo abstrato”, capturou a essência da arte de Almandrade. Não é abstração fria ou vazia, mas redução aos elementos mais essenciais, despojamento que, paradoxalmente, revela profundidade metafísica.

Almandrade inventou um “haiku brasileiro”, reduzido à expressão mais simples. Forma concisa que convida a descobrir o oculto. Propõe

performance visual obrigando o observador a cruzar informações, descobrir sons rítmicos de sua leitura.

Suas pinturas e esculturas em pequenos formatos — maquetes, “abrigos não habitáveis”, “arquiteturas do acaso” — sonham em ser grandes. Esculturas em série, formadas com peças repetidas multiplicadas segundo encaixes, permitem novas leituras a cada posição.

Sua poesia faz-se de temas essenciais; o eu lírico gasta-se nas arestas do mundo, rasga-se nos ângulos dessa realidade limitada. Drummondiano, sem deixar de posuir voz própria, Almandrade recria clima claustrofóbico. “Pensar é/ abrir portas,/ migrar/ para o desconhecido”. Em versos sucintos, amplia a potência do signo poético. Temas de amor, erotismo e dor recebem tratamento ácido e político.

Contra o mapeamento higiênico do construtivismo, Almandrade propõe “máquina semiótica” atravessada pelo desejo, poder e loucura. Contra a acumulação, lança desperdício. Como Duchamp, instaura discussão sobre compromisso: “Sua arte gera terror geométrico, que só se suporta como riso”.

Novos códigos

Almandrade bombardeia a linguagem criando novos códigos como ato político, subvertendo estruturas de poder inerentes à comunicação. Seu livro Linguagem (anos 70), com linha em onda, onda em caligrafia, exemplifica como transforma a materialidade da palavra em gesto de liberdade e experimentação.

Uma análise do “carpete de Almandrade” revela obra de deslocamento radical. Na parede, um retângulo feito de carpete. Seu lugar “natural” é o chão; aqui cobre fração de parede. Ao deslocá-lo para a parede, o artista obriga o espectador a questionar o convencional.

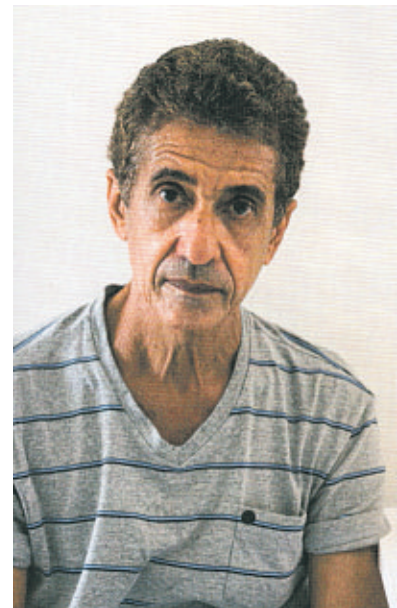
O artista quer evitar a festa do olhar que classifica e descarta rapidamente. Exige espectador aseta que se perca em seu jogo inútil. Os trabalhos de Almandrade são objetos bons para pensar, máquinas devoradoras de leitura.

Contemplar Almandrade é ato de coragem e entrega. É aceitar convite para habitar espaço onde certezas se desfazem e a presença do observador se torna parte indissociável da obra. É sentir eco de pensamento que se recusa a ser estático, que nos impulsiona a pensar, sentir e criar continuamente.

A obra de Almandrade permanece janela para lugar que não existe, espaço onde clareza formal encontra enigma existencial, onde busca por significado se torna jornada contínua e infinitamente recompensadora.

*O CONTEÚDO ASSINADO E PUBLICADO NA COLUNA OLHARES NÃO EXPRESSA, NECESSARIAMENTE, A OPINIÃO DE A TARDE

Uiler Costa / Divulgação



Almandrade desafia as convenções da autoria e da interpretação