

Leda Catunda - I love you baby

Todos nós, desde os privilegiados 1% até os mais periféricos dos 99% restantes, agimos – conscientemente ou não – como parte de um mundo tomado por imagens, em que os próprios indivíduos se formam como imagens por meio das vestimentas, posturas, feições, biótipos e modos de vida que cultivam, registram e difundem. A sociedade de massas, identificada no século passado pelo desmedido fluxo imagético entre poucos produtores de conteúdo e um sem fim de consumidores, pouco a pouco se atualiza em uma rede multidirecional em que cada indivíduo tanto consome quanto edita, customiza, compartilha e oferece a si mesmo como mais uma imagem a ser consumida pelos outros [1].

Nesse cenário, nos voluntariamos (ou somos impelidos) a agir como especialistas proficientes para quem é possível e desejável conformar nossos próprios modos de vida. Visamos uma identidade própria, alinhada com crenças e desejos que elegemos como prioridades pessoais: a vida saudável, o espírito de aventura, a conexão com a natureza, a conectividade cosmopolita, a liberdade sexual, a devoção espiritual, o engajamento político... inúmeras opções renováveis em múltiplas permutações. Para acessá-las, contamos com círculos sociais, jargões e linguagens especializados, condutas e atitudes determinadas e uma miríade de símbolos, sinais, marcas e objetos.

Tudo isso, somado a tecnologias, roupas, alimentos e outros objetos culturais, exerce um papel fundamental na comprovação da conformidade entre nossa conduta, nossa aparência e nossas escolhas de vida. Há, aí, uma armadilha que reconhecemos sem conseguir evitar: para nos diferenciarmos de “todo mundo” acabamos fazendo o que todo mundo faz com tanto afinco: consumimos. Para alguns, a afinação se encontra nas vibrantes cores e texturas do *surf*, para outros, nos dramáticos signos do *heavy metal* ou nos exclusivos itens de design dito independente... em todo caso, reina o imperativo por acumular símbolos que reafirmem ideias enquanto imagens compráveis, vestíveis e reconhecíveis.

Leda Catunda, artista paulistana, está muito familiarizada com esses processos. Desde que começou a expor, na primeira metade da década de 1980, adota como ambiente de sua pintura materiais identificáveis como objetos culturais, em detrimento da tela em branco e sua suposta neutralidade histórica [2]. Elege, entre afetuosa e desapegada, tapetes, toalhas e cobertores estampados; lonas, plásticos e couros processados; camisetas, janelas e fórmicas – substâncias com variadas texturas, formatos e caimentos, que contrastam com aquela ideia de regularidade virgem da tela esticada sobre um bastidor e, mais importante, que estão impregnados de significado antes mesmo da primeira pincelada da artista. Estampados ou brilhantes, felpudos ou impressos, esses sempre foram mais do que suportes inusitados, pois não traziam apenas materialidades peculiares, mas também apelos, imagens e/ou símbolos que Catunda faz questão de enfatizar em seus processos de pintura, costura, colagem, recobrimento e recombinação.

O vínculo entre sua produção e o estridente gosto popular dos objetos de consumo e suas ornamentações não é novo, portanto. Nas três décadas que se seguiram desde a explicitação desse interesse, ele se manteve latente, deixando-se reelaborar frente à pesquisa pictórica da artista e à transformação gradual das noções de gosto, da moda, do popular, do consumo e do ornamento. Recentemente, tal compromisso levou sua obra a entrar em potente ressonância com o mundo habitado por “pessoas-imagem” histericamente dedicadas a “arrasar no *look*”, “tirar foto no espelho” e, claro, “postar no facebook” [3].

Leda tem se dedicado a coletar tecidos, impressões, figuras e objetos oriundos de diversos *lifestyle* (roqueiros, surfistas, skatistas, motoqueiros, torcedores, adolescentes, casais românticos *et cetera*). Em seu ateliê, acumula constelações de figurações, símbolos, emblemas, etiquetas e paletas cromáticas representativas da vontade de pertencimento identitário e da afirmação de personalidade através do consumo. Mistura esses materiais com outros tantos tecidos, padrões e texturas derivados da indústria pós-fordista (muitas vezes *made in china*) e do vertiginoso ciclo de produção e consumo na rede global de circulação de mercadorias. Edita então essas imagens em trabalhos que se equilibram entre a colagem, a colcha de retalhos, a nuvem de figuras, o desenho e a pintura.

Conforme processa a profusa cultura material atual, Leda Catunda por vezes reitera as inclinações estilísticas de cada modo de vida (ou nicho de mercado) que toca, conforme condensa seus clichês e apelos. Noutras vezes, quando nivela signos de origem diversa como partículas intercambiáveis de uma mesma substância que escorre entre as obras como em um sistema de vasos comunicantes, enfatiza a equivalência, redundância ou continuidade que se pode intuir entre universos simbolicamente distintos, mas tão semelhantes em seus apelos. Em todos os casos, sua produção nos últimos seis anos tem funcionado como um sismógrafo – ou um adesivo “pega-mosca” – do turbilhão imagético que consome tanta energia, dedicação e investimento dos indivíduos e da sociedade contemporânea [2].

Obras como *Lobo* (2014) e *My Way* (2016) são particularmente exemplares desse processo, na medida em que coadunam universos imagéticos bastante peculiares, possivelmente agressivos ao gosto mediano da classe média e definitivamente estranho aos regimes estéticos vigentes no meio de arte contemporânea, porém absolutamente familiares e afetivos para quem comunga com os universos intercomunicantes do heavy metal, das motocicletas e do rock. Desde o nome de bandas até as estampas de jaquetas e camisetas que ostentam caveiras, lobo e tigre, a primeira imagem cria um feixe de signos simbolistas e imponentes, que resistem aos procedimentos usuais de colagem. Para vencer a hostilidade visual dos signos que aproxima, a obra de Leda Catunda apela a estampas, tintas e traços (pintados ou costurados) também gritantes e inusuais, preferindo o equilíbrio de avessos a qualquer hipótese de atenuação. A atmosfera resultante tem um dourado algo bizantino, enquanto o contorno se define por um friso revestido de tecido que pode fazer pensar em esteiras de praia ou em colchas de retalhos.

Em frente a essas obras, o painel que recebe o visitante que entra na exposição converge dezenas de obras médias e pequenas como amostragem do repertório da produção recente da artista, em toda sua diversidade, vibração e dinamismo. Assim, empilhadas em grande quantidade, as obras manifestam um caráter centrífugo, como uma expressão do próprio turbilhão de imagens. No meio do furacão, é de se imaginar, não há hierarquia ou ordem aparente, tudo tende à equivalência na cacofonia de significados e diferenças.

Seria pouco, porém, identificar a obra da artista com a possibilidade de capturar a voracidade imagética de seu tempo. Leda Catunda faz mais do que diagnosticar e espelhar a pulsão escópica vigente. Como se constata nas obras de médio e grande formato que se sucedem na exposição, existe um esforço considerável em domar o dispersivo efeito de turbilhão descrito anteriormente. Cada trabalho atrai nosso olhar como um corpo coeso e uno, uma composição de cores, figuras e contornos reconhecível: uma forma. À revelia da tendência entrópica de perda das particularidades das imagens de consumo que utiliza, Leda Catunda produz obras de grande intensidade pictórica, que desaceleram o olhar e a interpretação para reencontrarem tanto as especificidades plásticas quanto os sentidos latentes de cada fragmento reunido.

Ana e André (2016), por exemplo, parte de uma qualidade de imagem completamente banalizada, o registro vernacular de uma *road trip* do casal referido pela “américa”, os Estados Unidos. Paisagens montanhosas de tirar o fôlego, o mar, linhas do horizonte, a bandeira hasteada, todas as cenas guardáveis como lembrança universalmente compartilhável de uma experiência reconhecível estão presentes em enquadramentos auto-explicativos, sem caráter fotográfico distintivo. Impressas em tecido *voile*, ficam ainda mais lavadas e impessoais, embora mantenham sua legibilidade inequívoca como signo da viagem. Leda Catunda elege diversas dessas cenas, sem hierarquizá-las, mas agrupando-as como se num arquivo de imagens digitais. Acontece então um balanço delicado entre a montagem que enfatizaria o caráter genérico do quadro e o desenho que dá ao todo um aspecto único, sedutor e - por que não? - belo. Um círculo de grafismos de cores e figuras apelativos, *kitsch* ou *camp*, emoldura a parcela principal do conjunto e define uma forma circular. Linhas douradas, outra vez, ligam as imagens, costurando-as como uma malha e ao mesmo tempo definindo uma estrutura ritmada no interior do quadro. Outras imagens são elegidas para flutuarem ao redor do círculo, ecoando sua forma em uma arranjo solto de peças também emolduradas por trabalhos gráficos em verde, laranja, vermelho e dourado. Tudo se espalha, mas nada sobra em relação a uma composição que estabelece claramente um campo visual coerente e estruturado.

É fundamental lembrar que, por mais que utilize procedimentos da *assemblage*, da colagem e até do *patchwork*, Leda Catunda opera dentro da tradição da pintura e herda dali a noção de quadro como unidade consistente e centrípeta. Mesmo quando em formatos irregulares, excêntricos até, a sua pintura pode ser identificada como um corpo estruturado e autossuficiente em seus elementos narrativos e visuais. O quadro, no sentido estrito da moldura, é remodelado e subvertido com grande liberdade, mas o corpo pictórico se sustenta como unidade de concentração da atenção da artista e do espectador.

Uma consequência disto é que a experiência diante de sua obra não se entrega à hiper-excitação dos sentidos: o olhar, seduzido por cada obra, deixa de deslizar indiferente pela superfície das imagens. Da mesma forma, cada peça pede por um juízo próprio, enfatiza conflito ou harmonia, beleza ou choque, humor ou drama, muitas vezes até em discrepância com o que se poderia esperar se dependesse apenas das imagens apropriadas pela artista.

Nesse sentido, *Saleti* (2013), *Morumbi* (2014) e *Crowd* (2016) – tríade de peças de grande formato em que desemboca a sala principal da exposição – merecem destaque. Tratam-se de três possibilidades distintas de desenho de uma malha orgânica que tanto pode ser em si mesma uma figura autossuficiente, quanto, como é o caso, estruturar uma improvável constelação de signos e cores apropriados. Diante dessas obras, é preciso considerar a importância do desenho para as operações pictóricas de Leda Catunda. Em meados dos anos 1990, o desenho orgânico que pratica em variados suportes ganhou proeminência em sua obra, trazendo cortes em forma de gotas, círculos, línguas, asas e outros contornos para a definição da estrutura de suas obras. Com esses cortes, cuja forma chegava a implicar o título de cada peça, a artista reforçava a qualidade objetual de sua pintura, seu peso, densidade e qualidade própria. Também deslocava parcialmente o foco das figuras na superfície das telas para a própria obra (com suas cores, matérias e contornos) como imagem ou meta-imagem [3].

Não por acaso, a ênfase no desenho dos contornos e a predominância dos temas impressos são duas características que estiveram em jogo dialético na produção de Leda Catunda desde aquela época: polaridades em alternância na configuração de cada pintura. O que se destaca na produção dos últimos três anos é a síntese inédita que converge uma ampla gama de imagens com o uso complexo e afirmativo do desenho como estrutura pictórica.

Equivale a dizer que nunca as formas de Leda Catunda tiveram tanta elaboração e presença (nesta mostra, além de protagonizarem uma série de gravuras e muitas das aquarelas apresentadas, elas foram transpostas para algumas paredes do espaço expositivo como padronagem ubíqua) e, ao mesmo tempo, nunca as imagens do mundo apresentadas foram tão marcantes, tão banais e ansiosas por atenção.

Com isso, temos um espelho do mundo das imagens, como o vivemos e produzimos, mas também temos o seu contrário: a possibilidade da forma autoconsciente e de contemplação prolongada. Reflexo sereno de um mundo histórico. Cenas do consumo que resistem ao consumo imediato, exigem reflexões: Como podem ser memoráveis esses arranjos de materiais tão descartáveis? Haverá autenticidade no cerne de signos pré-fabricados? Por que fazer novas imagens? Por que ainda insistir em olhar atentamente para o que nos cerca? Como viver em imagens e não ser também uma delas?

É de se esperar que a artista seja a última a pretender ter respostas definitivas para essas perguntas. Ela está suficientemente comprometida com a observação do mundo para saber que qualquer reflexividade distante, protegida por certezas teóricas, tende à ingenuidade ou à arrogância. A obra de Leda Catunda evita colocar-se como uma visada protegida que avalia e julga o que está ao seu redor. Ela prefere dobrar a aposta, acelerando ainda mais as tendências que encontra, deixando que elas mesmas explicitem suas contradições por exagero ou absurdo. E isso, sempre, afetuosamente, como quem não pode deixar de amar o que eventualmente critica.

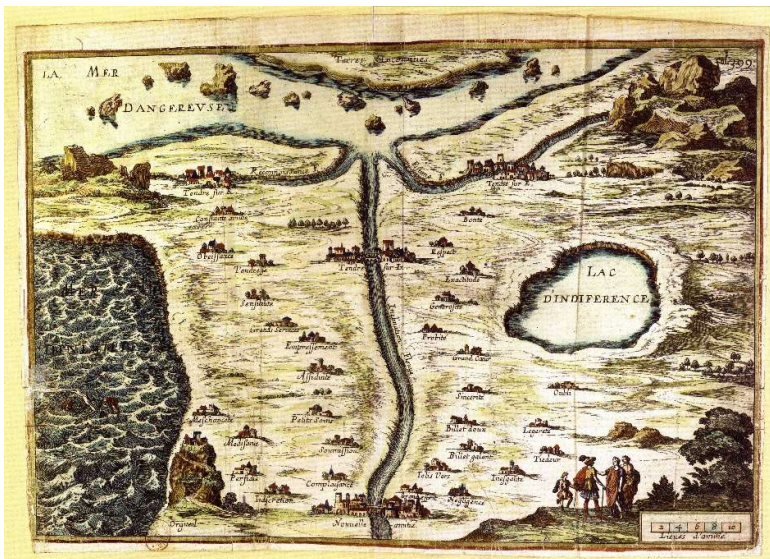
Tomemos, por exemplo, a colagem *Coisas para comprar* (2016). Ao agregar uma quantidade sem fim de marcas retiradas de etiquetas, logos e cartões dos mais diversos produtos, a artista cria uma malha homogênea e um pouco perversa, simulação de um exercício de abstração geométrica cuja substância é feita, como diz o seu nome, de coisas para comprar. A padronagem resultante é o avesso das suas primeiras obras com tecidos, as *Vedações* (1983): lá, um produto trazia uma estampa que a pintura podia recobrir parcialmente e assim alcançar um lugar intermédio entre gesto pictórico e apelo ao consumo; aqui, são as próprias marcas que são reunidas pela pintura em uma estampa, sem precisarem amearhar outras imagens. Assim, essa imagem poderia muito bem ser apresentada como uma tautologia do consumo no século XXI.

Nesse sentido, essa obra concretiza um projeto crítico que se delineia desde que as primeiras estampas e objetos "moles" foram escolhidos como matéria-prima por Leda Catunda nos anos 1980. Em conjunto, esses materiais delineavam um certo universo do gosto que residia entre o *kitsch* das mercadorias voltadas à classe média e as preferências da artista, como ela mesma esclarece em sua tese de doutorado (xxxx). A partir daí a expansão do repertório visual de sua obra e também o ecletismo irrefreável das mercadorias e embalagens levam a um cenário que extrapola o gosto como eleição subjetiva e define o gosto como espécie de medium atravessado por multidões de consumidores anestesiados. Nas palavras da artista, em sua tese:

"Num universo saturado de objetos e imagens, por assim dizer, para todos os gostos, essas visualidades vão sendo absorvidas pela visão periférica, sem que seja possível qualquer tentativa de edição por parte de quem está exposto, devido ao volume e intensidade com que são lançadas no mundo. Desta forma se estabelece uma convivência plácida e pouco questionadora, onde o excesso visual é tolerado ou mesmo aclamado e encarado simplesmente como o fruto de uma necessidade de recobrir o mundo..." [4]

Se a malha azulada de *Coisas para Comprar* pode ser comparada à grelha de um tabuleiro, também pode ser lida como uma paisagem contemporânea, em que o design eclético e onívoro

do século XXI faz as vezes de flora, fauna e topografia. Essa analogia se reforça se olharmos *Eles e elas* (2016), obra com ponto de partida similar em que o azul dá lugar ao rosa na trama e reemerge no centro como um inusitado lago circular habitado pelas formas que a artista chama de borboletas. Se lido como um mapa, o resultado lembrará a *Carte de Tendre* (carta ou mapa do afeto) cartografada no século XVII e publicada no romance de Madeleine de Scudéry [5]. Neste caso, porém, as sublimações contemporâneas do desejo tomam o lugar das agruras do amor romanesco de outrora; enquanto o temível Lago da Indiferença é substituído por algo que poderíamos apelidar de Lago do Escapismo.



Pois o próprio campo do afeto não escapa ao vórtice que quer substituir todas as emoções em coisas para comprar e imagens pré-formatadas. *I love you baby, I love you baby II e I love you so much* (2016) lidam com as consequências dessa vertigem, na medida em que absorvem a iconografia do amor romântico, heterossexual e burguês ainda soberana no campo simbólico do querer. A língua franca falada pela mídia, pela propaganda e pela indústria apela sem muitas ressalvas à combinação de corpos saudáveis e jovens, abraços sensuais, cenas de intimidade posada e contextos que remetem a uma noção genérica de conforto – em uma propagação de clichês cujo poder se verifica, por sua vez, na enorme quantidade de amantes que procuram emular esse imaginário com seus próprios corpos, vidas e atitudes.

Nesses casos, a artificialidade das imagens não é tomada como um obstáculo, mas antes como um recurso valioso, pois substitui emoções concretas por uma soma de arquétipos prefabricados. Consciente, então, da eficiência de tamanha artificialidade, Leda Catunda coleciona as mais vulgares dessas cenas em desenhos feitos a mão livre, depois reproduzidos em obras como as citadas acima. Em *I love you baby*, um desses desenhos aparece agigantado – imenso casal que poderia ter saído diretamente de uma propaganda de *blue jeans*. Ao redor, arabescos e formas feitas pela artista reagem ao desenho, ornamentos circundando a imagem de um relacionamento decorativo.

Trata-se de uma "saída para dentro": ao invés de atribuir profundidade a uma imagem clichê, a artista reforça a superficialidade do quadro com recursos de ornamentação. A deselegância do conjunto atesta seu caráter desmedido e decorativo. Tais qualidades, por sinal, não deveriam ser interpretadas como valores pejorativos, apesar da moral modernista que nos condiciona a

sempre desprez -las. A superficialidade e a gratuidade dos grafismos empregados pela artista a liberam do risco de "salvar" as imagens de que se apropriou.

Falta ainda uma peça incontornável para pesar a postura  tica e est tica de Leda Catunda em sua produ o recente. *Mar Linda* (2016), última obra concluída na prepara o desta exposi o, reitera e desloca as qualidades das pinturas citadas anteriormente. A principal matéria-prima, neste caso,   o vasto acervo fotográfico feito pela jovem hom nima ao publicizar (e encenar) seu cotidiano em redes sociais *online*.

Dada a explícita performatividade das fotografias de Mar Linda, seria ocioso e até equivocadamente utiliz -las para esboçar conclusões sobre sua "real" personalidade. N  obstante,   plausível tom -las como exemplares para pensar em dois processos vigentes. O primeiro   o parcelamento das dinâmicas de identifica o imagética descritas no começo deste texto: no lugar da busca por uma hipercoer ncia arquetípica de estilos, muitos têm escolhido se aprofundar na lógica mais ágil e descartável do *look* para experimentar (e divulgar) inúmeras auto-imagens sem necessariamente almejar coincidir com alguma delas. O resultado   um eterno baile de máscaras virtual que pode tanto ser concebido e percebido como histriônico quanto como libertário (numa atualiza o inesperada da libera o pelo absurdo de Albert Camus). O segundo processo decorre do primeiro, particularmente no contra-uso por uma parte da juventude das exigências midiáticas sobre sua aparência e sexualidade: ao invés de refutar essas solicita es, esses jovens a respondem em dobro, exagerando os signos de sensualidade e consumo em imagens parcial ou totalmente encenadas.

Isso   importante porque o tratamento de Leda Catunda duplica tal atitude. Ela conforma um arquipélago de fotografias impressas sobre voile e reenquadradas por molduras redondas rusticamente embrulhadas por telas pintadas de prateado. Aqui e ali, interven es pictóricas d o ao conjunto uma unidade cor de rosa, sabor tutti-fruti, com c tricos toques de amarelo fluorescente. Em algumas peças não há fotos de Mar Linda, mas sim cores e estampas. Uma delas traz apenas o voile transparente, deixando ver a parede atrás de si. Outra, a maior, ocupa o centro do arranjo circular com uma clássica *selfie* em três quartos, queixo empinado, olhar e boca sensuais voltados ao observador.

Nenhuma dessas escolhas refuta a atitude exagerada das poses apropriadas pelo trabalho. Ao contrário, tudo reverbera o *frisson* do enfeitar-se e a disputa pela nossa aten o. Na moda, os consultores pedem para evitar a combina o de decote, pernas de fora e tecido colado em uma mesma peça, sob risco de transparecer vulgaridade. Na pintura, mesmo em sua conjug o contemporânea p s-tudo, seria plausível adotar um critério similar, pedindo para evitar transparência, cores metálicas, estampas, figura o, retrato e colagem em uma mesma obra. Mar Linda e Leda Catunda recusam esses chamados da elegância, fazendo do exagero uma arma para a cria o de algo que não caiba em nenhuma categoria existente.

No caso da artista, pelo menos, os resultados devem ser suficientes para desencorajar respostas prontas. Mesmo que cercado de muitos simulacros e falsas promessas, seu objeto envolve prazer real. Ainda que imersa em crítica e ironia, sua obra também fala das possibilidades de encontrar prazer efetivo, reflexivo e dinâmico diante da pintura, uma pintura feita junto com, para quem e enquanto se vive e se sente em imagens.

Paulo Miyada

[1] Em uma metáfora McLuhaniana: a cena se parece menos com um rio caudaloso abastecendo recipientes inertes e mais com o turbilhão de infinitas partículas agitadas para todas as direções durante um maremoto.

[2] Uma revisão abrangente dos anos de formação da artista, sua relação com os professores que lhe tutoraram na FAAP, suas afinidades e contrastes com seus colegas de geração e suas escolhas de materiais pode ser encontrada no texto de Tadeu Chiarelli em XXX, XXX

[3] Música WWW,

[2] Mantendo em vista os gêneros na história da arte, é possível pensar em retratos, se resgatarmos o imaginário dos retratos de burgueses feitos por artistas como Hans Holbein e a importância dos objetos na definição dos indivíduos. Alternativamente, é possível pensar em paisagens, levando a identificação entre homem, cultura e território até uma histórica exorbitância narcísica.

[3] À época, olhares de críticos como Lisette Lagnado e Paulo Herkenhoff encantaram-se a tal ponto com a morfologia orgânica desta fase que a interpretaram como uma superação do conteúdo narrativo, figurativo e apropriação de sua obra. A história acabou demonstrando ser esta na verdade uma passagem necessária para o reencontro com os ícones da sociedade de consumo alguns passos adiante (XXX XXX).

[4] YYY WWW, p. 17

[5] Esse intrigante mapa foi mais recentemente lembrado por Guy Debord, entusiasta da possibilidade de mapear afetos, em detrimento de cartografias técnicas supostamente neutras.