



## **Formas e espaços “imigrantes” nos desenhos de Carlos Pasquetti**

*“Immigrant” forms and spaces  
in Carlos Pasquetti’s drawings*

Icleia Borsa Cattani

ORCID: 0000-0002-9939-6767

### **Resumo**

O artigo analisa a produção gráfica de Carlos Pasquetti (1948–2022), artista e professor do Instituto de Artes, que marca, desde os anos 1970, com sua obra de grande apuro formal e implicações políticas, a produção visual do Rio Grande do Sul.

### **Palavras-chaves**

Carlos Pasquetti. Desenho. Neovanguarda. Arte e política.

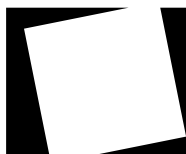
### **Abstract**

*The article analyzes the graphic production of Carlos Pasquetti (1948–2022), artist and professor at the Instituto de Artes, who has marked, since the 1970s, with his work of great formal refinement and political implications, the visual production of Rio Grande southern.*

### **Keywords**

*Carlos Pasquetti. Design. Neovanguard. Art and politics.*

## PORTO ARTE



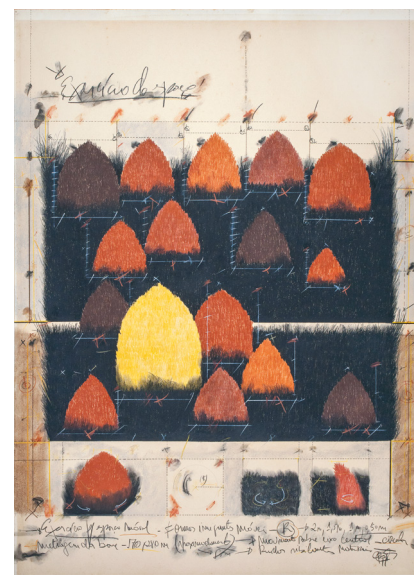
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

Formas "imigrantes". Espaços "imigrantes". Essas expressões, cunhadas por Carlos Pasquetti, encontram-se inscritas em dois dos três desenhos de 1977, pertencentes à Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Eles receberam, no mesmo ano, o Grande Prêmio do Salão de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.



PASQUETTI, Carlos  
(Bento Gonçalves, RS,  
1948 – Porto Alegre,  
RS, 2022)

[FIG. 1:](#)

Exercício para  
espaço, 1977  
Crayon e pastel sobre  
papel, 106,5 x 78 cm

[FIG. 2:](#)

Exercício para  
forma, 1977  
Crayon e pastel sobre  
papel, 106,5 x 78 cm

[FIG. 3:](#)

Exercício de  
espaço, 1977  
Crayon e pastel sobre  
papel, 106,5 x 78 cm

Os desenhos medem 106,5 x 78 cm e foram realizados em crayon e pastel sobre papel. Eram distintas do realizado à época nesta linguagem, inclusive nas dimensões, bem maiores que o usual. Não se tratavam de obras acabadas, nem de esboços: situadas num entre-dois, elas eram complexas e desafiadoras. Pensadas como projetos, representavam uma inovação radical, vinculada ao espírito das neovanguardas. Eram próximas da arte conceitual, com a primazia da idéia sobre a forma, e potencialmente próximas da *land art* e da *arte povera*. Por isso, os escritos e os signos gráficos presentes nos corpos dos trabalhos e, também, certa aparência (embora, até certo ponto, simulada) de inacabado, de algo feito na urgência de uma situação real e ameaçadora. Segundo o artista, os espectadores deveriam interpretar os trabalhos pelo ângulo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

que desejassem; tratavam-se de *obras abertas*<sup>1</sup>, em consonância com o espírito da época, quando a arte tendia à indeterminação, abrindo as obras às diversas possibilidades de leituras. Provavelmente por essa razão, os títulos pelos quais ficaram conhecidos foram *Exercício para Forma*, *Exercício para Espaço*, *Exercício de Espaço*. No entanto, a leitura dos outros escritos presentes em cada desenho indica: formas e espaços para *Esconderijos*. Esse outro dado ressignifica inteiramente os títulos iniciais e coloca os trabalhos diretamente em sintonia com os problemas políticos da época, no Brasil. Carlos Pasquetti foi dos poucos artistas que, em Porto Alegre, trabalhou dentro do espírito das neovanguardas dos anos 1960 – 1970; nesse grupo reduzido, ele foi dos raros a se referirem à trágica situação do País.

Por essas e outras razões, que serão vistas a seguir, as expressões presentes nos escritos que fazem corpo com os desenhos, formas “imigrantes” e espaços “imigrantes”, despertam uma atenção especial. Ao quê, exatamente, se referem essas expressões? Qual sua vinculação com a situação política da época? Qual seu peso afetivo para o artista, descendente de imigrantes, tendo vivido até a adolescência numa região de colonização italiana? Como a biografia pessoal e as circunstâncias do momento se uniram, para levá-lo a trabalhar sobre a temática da ocultação e as diversas migrações das pessoas e das formas, na arte e na vida? O que o levou a unir essas problemáticas difíceis e complexas ao pensamento das neovanguardas? O estudo das suas obras da década de 1970 evidencia a importância e os múltiplos significados dessas expressões naquele momento histórico e naquela etapa da trajetória do seu trabalho. Ele foi um dos primeiros e principais artistas a introduzir no Rio Grande do Sul, um pensamento e uma prática artística profundamente ancorados na experimentação. Trata-se de característica que, vista a partir de hoje, sobressai fortemente em toda a sua produção, juntamente com o rigor da execução e a extraordinária liberdade ao transitar de uma linguagem à outra e ao conectá-las umas às outras.

Nascido em 1948, Pasquetti viveu a adolescência e o início da idade adulta nas décadas densas e conturbadas de 1960 e 1970. Guerra Fria, Guerra “quente” do Vietnã, Woodstock, Maio de 68, na França, Primavera de Praga, Black Panthers. Na arte, todas as experimentações das Neovanguardas: Arte Povera, Arte da Terra, Arte Conceitual, Artes do Corpo, Ambientes. E, ainda, o Novo Realismo francês. A fusão da arte

---

1 A primeira edição do livro de Umberto Eco, *A Obra Aberta*, é de 1962.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

com a vida. A crítica ao sistema das artes e às sociedades capitalistas. No cinema, Antonioni e *Blow Up*, um revelador, pela nova linguagem proposta e pelo enigma da imagem. No Brasil, a ditadura militar. No ano de 1968, justamente, o AI5. O mundo se abrindo e o Brasil indo a um fechamento cada vez maior e mais trágico. No jovem artista, havia a inquietação, a insatisfação com o que via na sua realidade, a vontade de encontrar o novo, levando-o à procura de informações por todos os meios possíveis. Era um primeiro modo de “migrar”: pela atualização com o que ocorria no resto do País e no exterior, ele “escapava” da situação local. Nos anos 1960, por sinal, ele cogitava ir mais longe, cursar a Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, projeto inviabilizado pelo falecimento do pai. É fácil compreender sua inconformidade com o ensino tradicional do Instituto de Artes da UFRGS, onde veio estudar naquela década. O jovem artista já era bastante atualizado, devido ao ambiente familiar e tinha uma idéia bastante clara do que queria<sup>2</sup>.

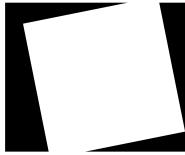
A informação constituía, então, uma primeira forma de “migrar”. Segundo suas próprias palavras, ele conhecia bem o que os artistas brasileiros vinham realizando de mais inovador e revolucionário, bem como a atuação de críticos como Frederico Moraes, Ferreira Gullar e Walter Zanini. Com o mesmo intuito de conhecimento, havia visitado a IX Bienal de São Paulo, em 1967, para a qual os Estados Unidos enviaram uma importante representação da arte POP: Andy Warhol, Jasper Johns, Robert Rauschenberg e outros. Foi o primeiro contato direto com a arte contemporânea internacional e, ao mesmo tempo, com os protestos artísticos e políticos realizados durante a manifestação. Pasquetti já era engajado; no ano seguinte, denunciado por pertencer ao PC do B, foi preso, interrogado e ficou um ano respondendo a processo, até ser inocentado. Experiência traumática. Informação, atualização, engajamento político e suas conseqüências, criação artística: essas questões iriam aglutinar-se, reelaboradas, nos seus trabalhos da década seguinte. Elas iriam dar origem e pautar-se pelas formas e espaços “imigrantes”.

Para ele, a informação sobre o que acontecia no mundo naquele período ocorria quase como “uma força cósmica”. Na realidade, como todos os brasileiros, devido à censura, o artista recebia retalhos de informações, muitas de modo clandestino. As lacunas que persistiam

---

2 Sua família era informada e culturalmente atuante: pais fotógrafos, irmã pintora. O pai participava de grupo teatral e assinava a revista do TBC, essencial na formação do artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

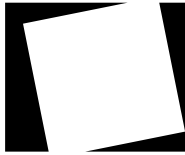
eram preenchidas, como ele afirma, “com a imaginação”<sup>3</sup>. Esse é um dos diferenciais das vanguardas no Rio Grande do Sul: elas foram elaboradas num campo quase virgem; até aquele momento, haviam ocorrido poucas mudanças e nenhuma radical. De certo modo, os artistas inovadores promoveram uma queima de etapas e a ruptura drástica com a arte hegemônica, criando novas possibilidades de constituição de obras. Essas eram marcadas pelo que ocorria no mundo desenvolvido, mas, também, pela criação de outras e originais soluções, norteadas pelas próprias condições de produção; consolidaram uma liberdade de expressão até então inexistente, que geraria importantes frutos para as gerações seguintes.

No Rio Grande do Sul, a modernidade só havia chegado a partir dos anos 1930, e ainda assim, majoritariamente na ilustração gráfica. Afora poucos artistas, a modernidade chegou às “Belas Artes” no final dos anos 1940, com o realismo socialista dos Clubes de Gravura, incentivados internacionalmente pelo Partido Comunista. No RS, como em outros lugares, ocorreu simultaneamente a busca de uma identidade regional conservadora, baseada na imagem do gaúcho e na valorização das lides do campo. A verdadeira ruptura só ocorreria a partir da segunda metade da década de 1960 e nos anos 1970. Para isso, concorreu a crescente urbanização do Estado, o recuo da produção agro-pastoril e o desenvolvimento da industrialização e, pela primeira vez, o estabelecimento progressivo de um sistema de artes. Este contava ao final da década de 1960, com instituições de ensino já consolidadas; com o MARGS, atuante embora em sede provisória e com centros culturais estrangeiros, como o Instituto Cultural Brasileiro – Norte-Americano, a Aliança Francesa e o Instituto Goethe, que traziam publicações, mostras, palestras, debates e peças teatrais. Começaram a surgir galerias comerciais de arte, chegando em torno de vinte nos anos 1970, cada vez mais profissionalizadas. Iniciava-se um pequeno movimento de colecionadores de arte moderna. A crítica de arte, basicamente informativa e não especializada, conquistava progressivamente espaço nas mídias. Os Salões de Arte, numerosos e importantes nas duas décadas, eram as instâncias que abriam espaço para os artistas jovens e para as novas categorias artísticas<sup>4</sup>. Nesse contexto, de crescimento econômico (época

3 FERREIRA, Cláudio B. Jansen. Entrevista com Carlos Pasquetti, 17.09.2013. In: FERREIRA, Cláudio B. Jansen. Desdobramentos da Imagem Fotográfica na Obra de Carlos Pasquetti. TCC, DAV/IA/UFRGS, 2013.

4 A respeito dessas questões, consultar os textos dos diversos autores nos livros de referência:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

do “Milagre Brasileiro”), de profunda repressão política e cultural e de um sistema de artes em desenvolvimento, ainda bastante frágil, Pasquetti começou a desenvolver seu trabalho artístico.

Em 1968, ainda estudante, foi dos primeiros em Porto Alegre a fazer experimentações de novos meios e formas, trabalhando com uma câmera Super8. Por esses vídeos, recebeu em 1971, o Prêmio Filme Super8 no Salão do Centro Acadêmico Tasso Corrêa, do IA. Ele despontava, assim, como uma das figuras pioneiras do incipiente processo de ruptura.<sup>5</sup>

Naquele momento da sua produção, foram estreitamente articulados os trabalhos com vídeos, ações, cartazes em offset, fotoperformances, ambientes, intervenções em fotos, desenhos e textos – mais as experiências com o espaço, enriquecidas pela criação de cenografias, e com o tempo, nos aprendizados com o cinema e com a performance teatral. A partir desses elementos, ele criou um corpus artístico no qual a emergência e a elaboração de formas e espaços “imigrantes” adquirem todo o seu sentido.

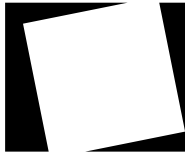
Motivado por suas inquietações, Pasquetti uniu-se a colegas de faculdade e a alguns outros artistas, para conversar sobre suas obras, debater a arte contemporânea e pensar sobre o sistema de arte local. O grupo, formado por ele e por Carlos Asp, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Telmo Lanes, Vera Chaves Barcellos, realizou algumas obras em conjunto, de cunho experimental, paralelamente aos trabalhos individuais. Em 1976, para promover a cultura e a identidade gaúchas, o Governo do Estado reeditou o Grupo de Bagé. Revoltados, os jovens artistas organizaram uma manifestação se contrapondo ao evento oficial e colocando-se claramente ao lado da contemporaneidade e da internacionalização. Em dezembro de 1976, com a adesão de Jesus Escobar e Romanita Disconzi Martins, assinaram um manifesto contra o mercado de arte e promoveram uma mostra relâmpago no MARGS, intitulada *Atividades Continuadas*. Coerentes com a proposta de total desvinculação das galerias comerciais, as obras mostradas não se adaptavam às possibilidades restritas do

---

BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Pesquisas Recentes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/PPGAV, 1995; GOMES, Paulo (Org.) *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Uma Panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007.

5 Nos anos 1960, ocorreram mostras inovadoras, dos artistas Avatar Moraes, Vera Chaves Barcellos e Romanita Disconzi, além da atuação de Pedro Escosteguy, que Pasquetti conhecia. Dois cursos realizados no IA, por Regina Silveira e Júlio Plaza, em 1969 e 1971, trouxeram inovações fundamentais ao meio local.

## PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 4:

Manifesto, 1976

Fonte: Catálogo Geral  
da Pinacoteca Barão  
de Santo Ângelo

## M A N I F E S T O

Na presente situação do movimento artístico gaúcho, onde o mercado de arte assume um vulto nunca antes atingido, o respeito pelo público leva-nos a necessidade de certas colocações esclarecedoras.

Existe uma diferença fundamental entre a eventual venda da obra de arte e a feitura da obra, especificamente para a venda, como um produto que se condiciona a demanda comercial.

Não somos contra a venda da obra de arte. Não aceitamos, isto sim, que o mercado dirija o movimento artístico.

A venda não é medida de qualidade da obra de arte, como prova a história.

O condicionamento ao mercado, leva o artista a uma produção meramente artesanal, muitas vezes beirando um maneirismo, à repetição e a um consequente esvaziamento de conteúdos.

Igualmente, manifestações que sob o rótulo de arte nacional tem como interesse primeiro o mercado de seus produtos, confundem ainda mais o público, quanto a discernir entre manifestações culturais legítimas e interesses de caráter comercial e promocional.

## Propomos:

- Criação de uma nova mentalidade e de um contexto e clima abertos a manifestações que não procurem contentar partes mas sejam o documento vivo de uma criação embasada em novos caminhos e idéias.

- Um trabalho que antes de ter como suporte qualquer veículo material e sua hábil manipulação, seja produto de uma consciência crítica atuante.

- Operações artísticas que sejam verdadeiros centros transformadores da consciência e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico deformador de valores.

- Uma visão lúcida do papel do artista no seu contexto social e de sua participação construtiva dentro deste contexto.

Carlos Asp  
Carlos Pasquetti  
Clovis Dariano  
Jesus R.G. Escobar  
Mara Alvares  
Romanita Martins  
Telmo Lanes  
Vera Chaves Barcellos

Porto Alegre, dezembro de 1976.

mercado: performances, fotografias, filmes, textos, arte xerox, ambientes, serigrafias. O manifesto foi fotografado e ampliado: em consonância com o que era apresentado ao público, os artistas propugnavam "operações artísticas que sejam verdadeiros centros transformadores da consciência e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico deformador de valores"<sup>6</sup>. Com grande repercussão de público e de mídia, esse evento foi interessante por vários aspectos. Primeiramente, por trazer a público uma posição em consonância com as neovanguardas, no repúdio ao sistema capitalista e à sua inclusão no campo das artes. Em segundo lugar, por afirmar um grupo de artistas com posição inovadora e de ruptura radical com o que havia existido até então na produção artística. Em terceiro, por questionar o sistema de arte local, que começava a se consolidar e a reforçar o papel do mercado.

## Nervo Óptico

Carlos Asp  
Clovis Dariano  
Mara Alvares  
Telmo Lanes  
Vera C. Barcellos

22 DE SETEMBRO A 30 DE OUTUBRO DE 1978  
PINACOTECA DO INSTITUTO DE ARTES

RECUPERAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROFESSORIA DE EXTENSÃO  
INSTITUTO DE ARTES

FIG. 5:

Nervo Óptico

Capa do catálogo da  
exposição e  
publicação, 1978  
Coleção do Arquivo  
Histórico do Instituto  
de Artes –  
AHIA / UFRGS

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

Foi na sequência desse evento que os signatários, à exceção de Jesus e Romanita, começaram a publicar os cartazes intitulados Nervo Óptico, nome pelo qual o grupo tornou-se conhecido. Foram 13 edições, com cerca de 2000 cópias cada uma; cada capa trazia a obra de um dos artistas. A expressiva repercussão lhes permitiu entrar em contato com outros núcleos de vanguarda, do Brasil e do exterior<sup>7</sup>. Frutos de uma proposta coletiva, os cartazes não eram novos na obra de Pasquetti, que os realizava desde o início da década de 1970, ao descobrir o *offset*. É importante salientar que, naquele momento, a maioria dos artistas envolvidos já vinha desenvolvendo seu trabalho e, embora não obtendo sucesso de público e de vendas, eram reconhecidas no meio artístico por seu caráter de ruptura e seu experimentalismo.

Os desenhos da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo se inserem nesse contexto de formação e de trabalho. Para compreender alguns aspectos desses trabalhos, cumpre destacar que o artista havia ingressado como professor auxiliar no DAD do IA em 1971, lecionando as disciplinas de cenografia, indumentária, iluminação e técnicas de montagem<sup>8</sup>. Ele realizou cenografias das peças *Hamlet*, 1972, na Pinacoteca do IA – “ambiente cenografado”, invadindo o espaço com panos negros, e a cena com panos coloridos; e *Vestido de Noiva*, 1973: num palco à italiana, trazia planos verticais distantes entre si; a cada personagem, a cada época, a cada espaço, correspondia um plano diferente. Essas elaborações no espaço tridimensional orientaram os desenhos, realizados como projetos, poucos anos depois.

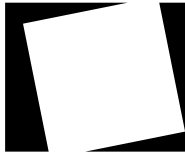
Os trabalhos de Pasquetti sempre tiveram dimensões seriais, aspecto que não atraiu a atenção dos estudiosos. Embora seja prática regular no seu processo, o artista não trata os trabalhos como pertencentes a séries. Essas não têm um nome, cada trabalho possui título próprio e eles não são numerados. As problemáticas, os motivos, as formas, se repetem com variações importantes, mascarando o princípio da repetição, colocando-as do lado da diferença que inaugura o novo. Quando a arte se desvinculou da representação do mundo, visível ou ideal, começaram novas questões referentes ao motivo: o que fazer, e como realizá-lo? À medida que qualquer forma poderia ser considerada válida, a liberdade

---

7 Idem.

8 Como Auxiliar de Ensino; em 1973, ele prestou concurso e foi efetivado. Ele havia lecionado, quando aluno, na Escolinha de Artes do RS; a liberdade de criação, a ênfase na experimentação e o comprometimento com o próprio trabalho, enfatizados por Augusto Rodrigues, são qualidades que permeiam a sua obra até hoje.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

do artista tornou-se, aparentemente, infinita. Mas, só em aparência: não havendo limites às escolhas, os artistas também esbarraram na questão do quê realizar. As repetições e as séries surgiram simultaneamente dessa liberdade enquanto ausência de limites, e das autolimitações, vinculadas às investigações formais conduzidas pelos artistas.

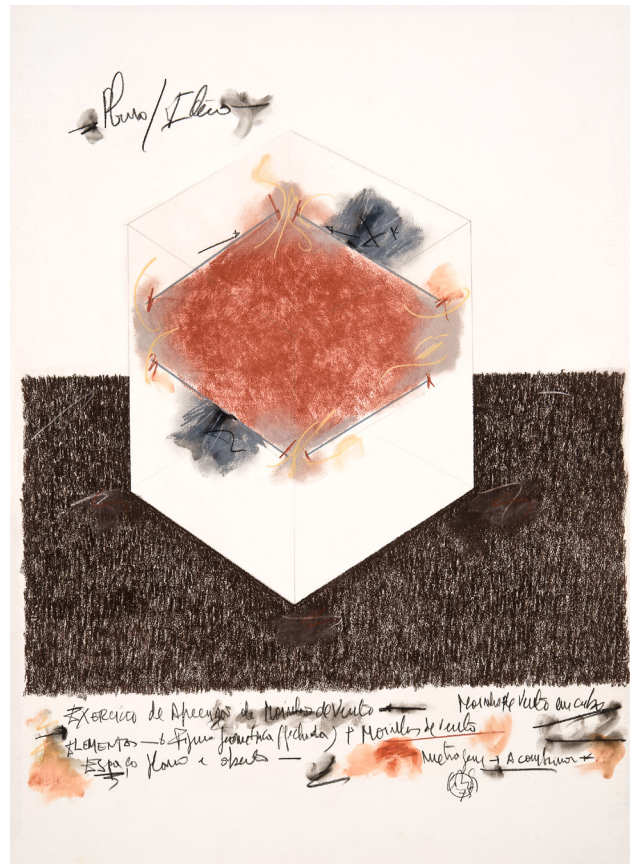


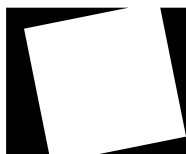
FIG. 6:

PASQUETTI, Carlos  
(Bento Gonçalves, RS,  
1948 – Porto Alegre,  
RS, 2022)

Estudo de espaço para  
esconderijo, 1976  
Grafite e pastel sobre  
papel, 74,5 x 62 cm  
Doação do artista, 1976  
Museu de Arte do  
Rio Grande do Sul  
– MARGS  
Porto Alegre, RS, Brasil

Pode-se afirmar que os desenhos aqui analisados se situam dentro de uma série assistemática, denominada *Espaços para Esconderijos*, envolvendo diversos meios tais como fotografias, intervenções sobre fotos, fotoperformances e desenhos. Todos evidenciam o uso da ironia e da crítica à ditadura; mas, também, se abrem a experimentações e a cruzamentos de formas e de materiais. Quando falamos em série, baseamo-nos num conjunto de trabalhos que trazem em si, nos seus títulos ou em escritos presentes nos seus próprios corpos, uma problemática específica; no caso, tratam-se de espaços para esconderijos. A meda, única em alguns desenhos, prolifera em outros; os espaços vazios, nos quais se percebe o papel do suporte, também transitam e se modificam

## PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

de uma obra à outra. Nos estudos que o artista realiza desses espaços, há alguns em que as medidas não se fazem presentes; não existe, portanto, uma relação obrigatória entre esta e a ocultação. Pode-se destacar duas obras significativas. A primeira, do acervo do MARGS, é de 1976 e se intitula *Estudo de espaço para esconderijo*. Ela põe em cena um cubo, centralizado e com uma espécie de “cobertura” plana, que poderia ser de palha; o fundo é texturado em preto, com o mesmo tipo de grafismo utilizado posteriormente, para sugerir ervas; poderia tratar-se de um gramado, mas carbonizado. Nesse desenho, anterior aos outros, escrita e imagem ocupam espaços e tempos diversos, ao contrário da maior integração que viria a ocorrer mais tarde. Outra obra de 1977 intitulada *Estudo para Deslocamento - Deslocamento - Subterrâneo*, apresenta a mesma textura preta, em formas de caráter arquitetônico, que criam dois quadriláteros numa estrutura ambígua: tratam-se de duas formas, ou do desdobramento de uma única figura? Estão presentes nesse desenho, como nos outros dessa série, as sugestões de volumes com espaços internos, os vazios, as pequenas manchas de cor que não correspondem a formas específicas, os signos similares a flechas, pequenas cruces, linhas tracejadas. Nos escritos, a idéia recorrente de *Estudo p/ espaços de Esconderijos*.

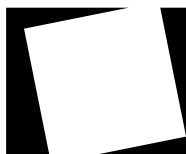


FIG. 7:

PASQUETTI, Carlos  
(Bento Gonçalves, RS,  
1948 – Porto Alegre,  
RS, 2022)

Estudo para  
deslocamento  
– Deslocamento –  
Subterrâneo, 1977  
Grafite e pastel sobre  
papel, 100 x 70 cm  
Coleção privada  
Porto Alegre, RS, Brasil  
Créditos:  
Giovanni Ramos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

Impõe-se uma reflexão especial sobre as texturas realizadas por Pasquetti, integrando as medas e a grama calcinada. Próprias ao desenho, elas criam massas de cor, obtidas por linhas justapostas ou sobrepostas, indicando o caráter linear do material representado. De certa distância, se tem a impressão de uma superfície pintada; importa assinalar que, com o tempo, seu desenho foi se aproximando cada vez mais da pintura. De perto, é possível distinguir as linhas acumuladas, com os ínfimos espaços entre elas, entre os quais se percebe as camadas inferiores ou o branco do papel. A textura se revela mais fortemente nas bordas das formas, onde o contorno inexiste. No seu lugar, pequenos traços transbordam da forma massiva, reforçando o aspecto orgânico. Realizadas como massa, acumulada fio por fio, sem linhas de contorno, essas texturas criam um extraordinário movimento, que dão aos desenhos uma qualidade única.



FIG. 8:

PASQUETTI, Carlos  
(Bento Gonçalves, RS,  
1948 – Porto Alegre,  
RS, 2022)

Sem título [Exercício  
de espaço para  
exercício acrobático],  
1978

Pastel oleoso e  
nanquim sobre papel,  
97 x 68 cm

Doação do artista, 1979  
Museu de Arte do  
Rio Grande do Sul  
– MARGS  
Porto Alegre, RS, Brasil

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

Além da série voltada aos esconderijos, é possível identificar outra, que se entrecruza nos desenhos da época e na qual, a importância maior reside em investigações de formas, espaços e tempos, colocando-as em outro lugar. Os desenhos migram a essa outra série, do mesmo modo que migram os espaços, abertos e fechados, os vãos e fendas, as imagens únicas, múltiplas ou sequenciais, modificando-se ao atravessar os diferentes espaços ou ao ser por eles atravessados. Como exemplo, é possível citar a obra de 1978, *Sem Título (Exercício de espaço para exercício acrobático)*, do MARGS. Ele retoma, em parte, os elementos dos desenhos da Pinacoteca, como as texturas de fibras, a gama de cores, os escritos. Mas, ele traz também, no meio do espaço e desdobrado mais acima, um plano branco, lembrando fortemente a quadra de esportes fotografada dez anos antes. Nota-se a profunda vinculação entre os elementos, como se eles permanecessem em latência, até ser retomados em novos trabalhos. Nessa segunda série, os suportes se modificam; em alguns trabalhos, eles são constituídos por folhas de papel verde, ocre ou ferrugem. O artista também mencionou recentemente uma alteração provocada pelo tempo: o aparecimento de marcas, inscritas como num corpo, com mudanças de tonalidades, pequenos sinais e manchas; enquanto a cor, provinda de materiais de primeira qualidade, permanece fresca como no início. Metáfora do próprio envelhecimento físico do artista e, em contraponto, o vigor permanente do seu impulso criativo.<sup>9</sup>

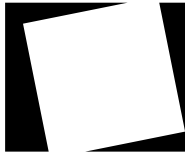
Existe uma constância nos procedimentos do artista naquele período: a performance fotográfica vinha sempre antes dos desenhos; esses traziam, mais tarde, novas relações espaço - temporais e elementos inexistentes nos registros fotográficos, como os escritos e os signos gráficos.

Em todos os desenhos dessa época, destacam-se os espaços em branco, como respiros. Criando vãos ou fendas, eles trazem vazios no seu próprio interior. Eles sempre foram prerrogativa do desenho, sobretudo, na sua função de estudo linear em que o grão do papel pode se tornar o poro da pele ou o grão da terra, delimitados pelos traços de contorno que lhes dão forma. Esses desenhos trazem formas plenas, prenhes de cores e os espaços em branco resgatam sua relação íntima com o suporte.

---

9 Em 1978, ele viajou aos Estados Unidos com bolsa Fullbright, para realizar o MFA (Master of Fine Arts) no Art Institute of Chicago.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

As obras da Pinacoteca situam-se na intersecção das duas séries: onde os diferentes componentes dos trabalhos se cruzam, mas sem se tocar, separados pelo infra-mínimo de que fala Duchamp.



A alusão aos espaços e formas “imigrantes” é uma constante. Eles são os fios condutores das duas séries. As formas “imigrantes” da meda e do cubo cruzam as fronteiras entre ambas e se fazem presentes, como forma única ou múltipla. No desenho *Exercício para forma*, temos uma única meda, ocupando o centro do espaço e apresentada de modo singular, como que “fatiada” em três partes horizontais. Os vãos entre essas partes constituiriam os esconderijos. É interessante notar que, nesse mesmo período, dentro de uma série de doze projetos desenhados à semelhança dos aqui em questão, há outra pilha de feno com as mesmas características: desenhada em preto, com três fendas horizontais, mas que correspondem a um projeto de iluminação e são percorridas por lâmpadas. Assim, os mesmos vãos que servem para abrigar e ocultar,

FIG. 9:

PASQUETTI, Carlos  
(Bento Gonçalves, RS,  
1948 – Porto Alegre,  
RS, 2022)  
*Exercício para  
forma*, 1977  
Crayon e pastel sobre  
papel, 106,5 x 78 cm

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

podem ser usados para chamar a atenção e evidenciar a estrutura. A mesma forma migra de um lugar ao outro; e, nessa migração, muda de corpo, transforma-se; do mesmo modo que, ao ser perseguido, o corpo muda de espaço e de status: de corpo livre, solto, anônimo, a corpo designado (alvo), devendo esconder-se – migrar para outro lugar que o abrigue; quem sabe, posteriormente, emigrar, refazendo em sentido contrário a trajetória dos antepassados. A saga do deslocamento, presente ainda na memória pessoal e familiar, sendo refeita num movimento inverso. Talvez, a denominação de formas “imigrantes” tenha surgido dessa evocação: o peso simbólico da história familiar se repetindo. Afinal, os que vieram ao Brasil também haviam sido expulsos da terra-mãe, se não por razões políticas, pela miséria e pela fome. Sentimento de rejeição tão forte, que eles também negavam: mal o navio deixava o porto, muitos jogavam seus passaportes ao mar, garantindo que jamais voltariam ao seio da pátria que os expulsava. Formas imigrantes – corpos imigrantes. O artista, ao ser obrigado a permanecer em Porto Alegre durante um ano, provavelmente sonhou em emigrar. A meda, feita com ervas, frutos da terra (terra-mãe), torna-se o símbolo, e também o signo, desse deslocamento. É significativo que, no ano seguinte à realização dos desenhos, Pasquetti tenha ido estudar no exterior.<sup>10</sup>

Os espaços vazios e preenchidos também se alteram de um desenho ao outro, mudando seu peso e densidade. Assim, os projetos de execução de diapositivos ou vídeos, trazem pequenos desenhos sequenciais, separados por vãos horizontais, alterando as relações entre espaço e tempo, figura e lugar. O trânsito que esses projetos estabelecem entre os lugares e as formas vinculam-se diretamente à expressão espaços “imigrantes”. Eles migram, e quem parte nunca é quem volta. Por isso, a variação, a total liberdade, o caráter experimental e enigmático dos desenhos: as imagens nunca são explícitas, os escritos conduzem parcialmente a interpretação, mas podem obscurecê-la ainda mais. O artista deseja que os espectadores vejam os trabalhos por qualquer aspecto, qualquer ângulo, qualquer elemento: seus olhares e seus pensamentos podem migrar de uma forma à outra, de um espaço ao outro, dos escritos às figuras e vice-versa. As obras são configuradas como projetos, para delegar sua construção simbólica ao espectador.

Os montes de feno possuíam, sem dúvida, muitas conotações para o artista. Em primeiro lugar, um peso afetivo, de uma realidade que ele

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

conhecia bem, na qual havia crescido, seu lugar de pertencimento. É interessante notar que ainda hoje, muitas vezes de modo jocoso, ele mistura palavras e expressões em italiano à sua fala. Em segundo lugar, a representação das medas na pintura moderna do século XIX, sobretudo, com Monet, Gauguin e Van Gogh. Trabalhar com elas pode ser, assim, signo de pertencimento à história da arte ocidental, eminentemente européia, do mundo dos antepassados. É importante salientar que, até os anos 1970, o Rio Grande do Sul possuía uma cultura muito mais voltada para o exterior do que para o Brasil. E, considerando as características da obra do artista como um todo, talvez a presença dos montes de feno tivesse, também, um componente irônico: a História da Arte ministrada no Instituto de Artes, nos anos 1960, normalmente parava no impressionismo. Portanto, realizar um trabalho contemporâneo com os mesmos, era criticar subliminarmente o sistema de ensino vigente. Em terceiro, e aqui se encontra outro aspecto da vivência do artista, o uso da meda como estratégia de ocultação. Após sua prisão, o artista passou um ano lutando contra o impulso de esconder-se; espécie de síndrome do pânico, na época ainda sem diagnóstico. Nas medas (que surgem na fotografia pouco tempo depois), há um aspecto real, de possibilidade de esconderijo. Mas, há novamente uma conotação irônica: por que buscar abrigo numa estrutura tão frágil e vulnerável? Por isso, a proposição das mesmas dentro de estruturas cúbicas subterrâneas, como ocorre nos desenhos.

O trabalho com medas incluiu várias etapas. O primeiro procedimento do artista foi intervir numa meda real, escavando um orifício na sua base; tratou-se do primeiro “Espaço para esconderijo”. A meda, assim alterada e fotografada por Mara Álvares<sup>11</sup> no campo em que fora construída, deu origem à série de obras do mesmo nome. Deleuze, mencionando a repetição em Monet, afirma que a primeira meda traz em si todas as seguintes. Pode-se afirmar o mesmo sobre esse trabalho de Pasquetti: por isso, a (re) construção dessa meda por Aracy Amaral na 8ª Bienal do Mercosul, em 2011, o tocou tanto.<sup>12</sup> Embora fosse um processo radicalmente diferente da primeira vez, quando ele interviu numa estrutura pré-existente, a materialização da mesma ativou sua memória afetiva. Aquela era a forma original, originária da série e a própria série em potência, concentrando em si a repetição que cria a diferença.

11 Pasquetti não realiza fotografias; na época, suas performances eram fotografadas por Mara Álvares.

12 FERREIRA, Cláudio B. Jansen. Entrevista com Carlos Pasquetti, 17.09.2013. Idem.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

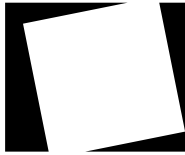
e-ISSN: 2179-8001

Após intervir nas medas reais e registrá-las, o artista desenhou, diretamente sobre suas fotografias, elementos como alvos. A frágil estrutura revelava, assim, seu caráter ambíguo: ao mesmo tempo, abrigo e campo minado. Nesse sentido, essas fotos evocam outras, realizadas em 1969 e já intituladas *Exercício de Espaço*. Essas mostram o artista próximo ao centro de uma quadra de esportes, que possui uma série de círculos concêntricos; fotografados do alto e a certa distância, assemelham-se a um alvo. É neste que o artista se coloca, entre a borda e o epicentro. Constata-se a ironia: esse espaço ocupado pelo corpo é o oposto do esconderijo; ele está não apenas exposto, mas, praticamente designado. Ciente da contradição, ele retomou a quadra de esportes em desenhos posteriores, como um gatilho para a criação de enigmas. Em outras obras, desvinculou-a da proposição de esconderijo, unindo-a diretamente a explorações espaciais.

Com as intervenções nas fotografias ocorre outro processo artístico, presente desde as primeiras vanguardas, como na Mona Lisa de Duchamp (*L.H.O.O.Q.*). Assim como Duchamp, Pasquetti interfere na foto e lhe atribui outro sentido: eis sua realidade completamente transformada, pela intenção irônica e crítica.

A importância inovadora da arte como proposição, no contexto local não pode ser ignorada. O trabalho de Pasquetti inovou pelos meios empregados nas obras (sobretudo, aqueles ligados às tecnologias mais de ponta à época) e pelas características internas das mesmas. Esse aspecto fica mais evidente no desenho: linguagem tradicional até então, envolvendo aspectos técnicos, formais e temáticos bem estabelecidos, ele aparece no seu trabalho, simultaneamente, como projeto e obra acabada. Os desenhos eram, convencionalmente, de naturezas mortas, modelos vivos e outras temáticas tradicionais (que ele “odiava”, segundo declarou). Os projetos eram fictícios; ele os qualifica de “projetos inúteis”<sup>13</sup> mas davam outra conotação aos trabalhos. De grandes dimensões, comparativamente ao realizado então, possibilitavam a experimentação de diferentes soluções. Por último, o que também era novo, ele alternava, sobrepunha e justapunha planos de diferentes cores, volumes, formas plenas, formas vazadas, linhas e grafismos diversos, além da escrita e das zonas em que o papel era deixado em branco. Constantes da maior importância são as reflexões plásticas / visuais: sobre espaço e tempo; sobre imagem única e imagens sequenciais; sobre campos abertos e

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

fechados no interior mesmo da imagem; sobre a relação entre forma e palavra. Pois, partes dos espaços de representação são preenchidas por escritos; basicamente, por palavras ou frases curtas que se encadeiam numa sequência intrigante e reveladora ao mesmo tempo. Além do mais, sua leitura é dificultada pela interferência de elementos do próprio desenho, o que induz a certo mistério – ou, pelo menos, a uma ocultação intencional do seu real sentido – gerando enigmas.

Em *Exercício para Forma*, a meda que ocupa o centro do espaço é contornada parcialmente, em três lados, por uma forma quadrangular em negro, realizada com a mesma textura. Chama a atenção, ao ver esse desenho na sequência do que pertence ao MARGS, de 1976, esse contorno assumindo a forma do cubo, como se a meda tivesse sido transposta para dentro do desenho precedente. Seriam, segundo os projetos, as estruturas subterrâneas. Se pensarmos no cubo do espaço cênico, com sua "quarta parede" transparente, podemos, também, associar esses trabalhos às suas experiências com cenografia, o que evidencia a constância da dualidade espaço real – espaço representado no seu pensamento plástico – visual.

O cubo, presente desde sua primeira exposição na Galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), em 1971, é elemento constante. Naquela mostra, o artista criou um ambiente, talvez o primeiro realizado na cidade, com caixas de vidro contendo plantas e folhas secas. Alguns observadores os compararam a túmulos com corpos. Recorrendo novamente à contradição como forma de ironia, nos desenhos de 1977, os cubos, enquanto abrigos subterrâneos serviriam, justamente, ao oposto: salvar pessoas da morte. Sugeridos nos três trabalhos, eles teriam a função de esconder as medas sob a terra, como abrigos ocultos. As formas e espaços "imigrantes", só poderiam existir enquanto elementos dos desenhos em si, não no que eles propõem enquanto projetos. Apenas no espaço bidimensional todos os deslocamentos, proliferações, substituições e metamorfoses são possíveis, ao contrário da rigidez relativa dos lugares construídos

Uma pequena meda repete-se na margem inferior, onde estão as palavras, e quase se confunde com elas. Ocupam o mesmo espaço, como se desenho e escrita não diferissem entre si. Nessa última, o artista fornece as dimensões dos elementos, *forma semi-subterrânea dividida em 3 partes h 6m – 3 divisões espaciais de 0,40 m*. E conclui: *Original – Espaço imigrante –subterrâneo – buraco, 5m profundidade – 3m larg. p/ transformação + sonoridades mínimas – altamente sigiloso*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

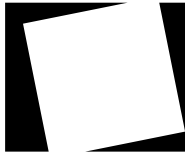
e-ISSN: 2179-8001

No segundo desenho, *Exercício para Espaço*, há medas pretas, com vãos em branco e em amarelo, colocadas dentro de espaços cúbicos, com um quadrilátero maior que as delimita. Diferentemente do trabalho anterior, há aqui uma repetição das medas, causando um efeito de proliferação dentro do mesmo espaço, com variações provocadas pelos vãos e por diferenças nas dimensões e nos tons do fundo, mais claros ou mais escuros. Em volta do cubo maior, que delimita os "casulos" com as medas, a mesma textura preta do desenho precedente assume a forma de um contorno: circunda a base e as laterais do cubo que encerra a forma, chegando quase até a parte superior desta e termina com texturas semelhantes a gramíneas. Trata-se da terra, que circunda o esconderijo e que parece carbonizada, como após uma hecatombe. Os escritos trazem, além do título, as especificações: *Exercício p/ espaço subterrâneo - Estruturas - Espaço estruturado em compartimentos - "h" total 12 m (aproximado) profundidade total 15m - Cada compartimento com 1 meda (h 3,5 l 2 m) Medas - cada uma com faixa p/ esconderijo. Espaço com esconderijos altamente sigilosos.*

No terceiro desenho, *Exercício de Espaço*, as medas parecem agrupadas em lugares diferenciados. As maiores e mais centralizadas distribuem-se sobre dois fundos negros, separados por um vão que delimita cada um. Abaixo, uma terceira faixa de papel em branco se subdivide em escritos, próximos à margem externa do suporte, e, acima, dois pequenos desenhos de medas, cada uma, circundada por uma margem preta. Nesse trabalho, ao contrário dos outros dois, os tamanhos e as cores das medas variam: marrom escuro, siena, siena queimada, amarelo. Um quadriculado tênue, feito de linhas tracejadas em branco sobre o fundo preto, sugere que aqui, também, os compartimentos subterrâneos, que isolariam as medas umas das outras, estariam presentes. Nesse desenho, o artista escreveu, além do título: *Exercício p/ espaço móvel - Formas imigrantes móveis - R - 2 m, 1,5m, 1m, 0,50 m. Metragem da base - 170X280 m (aproximadamente) - movimento sobre eixo central - circular - Som - Ruídos sibilantes naturais.*

Os escritos a lápis representam uma inovação de peso e uma ruptura a mais com o princípio de representação. Nesses trabalhos, eles são feitos numa caligrafia pouco legível, induzindo o espectador interessado a um trabalho de decifração. Permeados por abreviações, com as orientações colocadas de modo sintético, eles parecem ter sido feitos na urgência de uma situação premente, que exigiam uma solução imediata.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

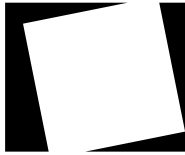
v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

A insistência no conteúdo “altamente sigiloso” evidencia uma situação de clandestinidade, de oposição ao poder instituído e repressor. Esses escritos conduziam à compreensão de uma realidade vivida por muitos, com maior ou menor intensidade. No contexto histórico da época, “clandestino” e “imigrante” parecem indicar a mesma direção. Num mundo que, de certo modo, havia parado de girar, condenado a um imobilismo retrógrado, a mobilidade era, apesar de tudo, a característica dos que migravam, dos clandestinos; daqueles cujo movimento, para dentro dos esconderijos “altamente sigilosos” ou para fora do País, era o único recurso. No interior da terra-mãe, ou fora dos seus limites; a arte figura esse momento crucial, existencial, da vida do artista e de tantos outros brasileiros. Ela nos leva a pensar na sua forma específica de resistência, para além do que é mostrado ou dito: pelo seu devir que, hoje, podemos avaliar com mais clareza nas obras aqui observadas. Nesse novo momento sombrio que vivemos hoje, elas nos ajudam a pensar no que queremos e como alcançá-lo – pela arte e para o mais-além que ela nos abre e para o qual, desde sempre, migramos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.47

Set 2023

e-ISSN: 2179-8001

**ICLÉIA MARIA BORSA CATTANI**Endereço para acessar CV: <http://lattes.cnpq.br/6952735371047311>

Crítica de Arte e Professora Titular aposentada do Departamento em Artes Visuais (IA/UFRGS) e doutora em História da Arte - Arte Contemporânea, pela Universidade de Paris I - P. Sorbonne (1980). É autora e organizadora dos livros: "Modernidade" (UFRGS, 1992), "Icléia Cattani" (FUNARTE, 2004), "Mestiçagens na Arte Contemporânea" (UFRGS, 2007), "Paisagens de Dentro" (FIC, 2009), "Arte Moderna no Brasil" (C/Arte, 2011), "Artes Visuais na Universidade: 3 Ensaios" (UFRGS, 2012), "Iberê Camargo Século XXI" (FIC, 2014). Também foi curadora de importantes mostras, destacando: "Iberê Camargo: Trajetória e encontros, 1985 - 1986" (1986), "Representação Brasileira na Bienal de Pintura de Cuenca" (1998), "Mestiçagens" (2007), "Paisagens de Dentro" (2009), "Iberê Camargo Século XXI" (2014). Foi Membro do Conselho Curatorial da Fundação Iberê Camargo (2011 - 2015). Participou, como crítica convidada, do seminário "Os Olhares de Curadores e Críticos sobre as coleções universitárias" (2016), promovido pelo Departamento de Difusão Cultural e pela Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

---

**Como citar:** Borsa Cattani, I. (2023). Formas e espaços "imigrantes" nos desenhos de Carlos Pasquetti. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(47).

**Doi:** <https://doi.org/10.22456/2179-8001136305>

---