

**FERNANDO
CASÁS**
DEPOIS
DE MARTE

M MUSEU
INTERNACIONAL
ESCALURA
CONTEMPORÁNEA

**FERNANDO
CASÁS**

DEPOIS
DE MARTE



Plantas, árvores e flores cuidaram todas as vidas da Terra. Com o aparecimento do humano, esta convivência se quebrou. Cansadas, se foram transformando em energia e começaram a viajar pelo Universo como luz.

Fernando Casás, 1987

Depois de Marte

ÍNDICE

4

8

36

42

96

116

Alberto Costa

Apresentação

Mina Matx

Uma revisita à obra de Fernando Casás

Catarina Rosendo

Escutar a voz da Terra a partir de Marte

DEPOIS DE MARTE

Lista de obras expostas

Biografia e exposições

APRESENTAÇÃO



Alberto Costa

Presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso

A exposição “Depois de Marte”, do artista Fernando Casás, reveste-se de particular importância para o Município de Santo Tirso, uma vez que surgiu na sequência da instalação da escultura “Água para Alberto”, localizada na Praça Camilo Castelo Branco, adicionada ao acervo do Museu Internacional de Escultura Contemporânea em 2018, como uma homenagem ao escultor Alberto Carneiro, um dos grandes impulsionadores do MIEC e seu amigo pessoal, evidenciada pela proximidade física às obras do escultor português que fazem igualmente parte do museu e que estão localizadas na mesma Praça.

A escultura “Água para Alberto”, tal como a exposição que esteve patente na sede do Museu Internacional de Escultura Contemporânea, reforçam a importância do mundo natural na obra deste artista, um dos percussores do movimento Arte & Natureza, sendo a exposição composta por diversas peças produzidas em materiais perecíveis, que demonstram a fragilidade do ser humano e de todos os seres vivos neste planeta.

Esta exposição ilustra também as preocupações ambientais do Museu Internacional de Escultura Contemporânea e do Município de Santo Tirso, bem como os esforços levados a cabo no âmbito do impulsionamento do desenvolvimento sustentável, através do estreitamento da relação entre os cidadãos e a arte, materializado na realização de exposições temporárias, de atividades lúdico-pedagógicas, e na abertura do Centro de Arte Alberto Carneiro, fortemente ligado à Natureza, de acordo com os princípios da obra do escultor Alberto Carneiro.

Este catálogo documenta a exposição decorrida em 2019, bem como o caminho percorrido até à sua concretização, incluindo o posterior estudo e inventariação exaustivos de todos os materiais utilizados na mesma.

**FERNANDO
CASÁS**

DEPOIS
DE MARTE

18 MAI
— 08 SET
2019

MUSEU INTERNACIONAL
DE ESCULTURA CONTEMPORÂNEA
SANTO TIRSO

UMA REVISITA À OBRA DE FERNANDO CASÁS



Mina Matx

"Ir mais além é minha meta, e toda minha aflição".

"Hinos à noite 4" (Hymnen an die Nacht 4), Novalis

O BI E O TRIDIMENSIONAL NO CÓDIGO VOYNICH.

Existe um antigo livro cujo título, Código Voynich, é uma homenagem ao livreiro especializado em antiguidades que o descobriu em 1912 e que, percebendo seu valor, guardou-o consigo. De origem incerto e com toda sua história envolvida em mistérios, é um autêntico documento medieval elaborado na primeira metade do século XV ou talvez antes, magnificamente ilustrado e escrito num idioma diferente de qualquer outro, mas que segue determinadas leis, o que faz pensar numa linguagem complexa. De autor desconhecido, que muitos supõem ser o filósofo Roger Bacon, passou por bibliotecas famosas, inclusive reais, até que seu rastro se perdeu. Hoje em dia se encontra na biblioteca da Universidade de Yale. O livro, que já foi submetido a todo tipo de estudos sobre sua origem, inclusive com as últimas tecnologias digitais, foi também examinado por cientistas, botânicos, linguistas, mas nunca desvelou seus segredos. Apresenta-se como um compendio herbário, uma farmacopeia que descreve até aos últimos detalhes plantas que nunca existiram sobre nosso planeta. Ainda que nos pareçam absolutamente reais, são uma bem sucedida mistura de diferentes Raízes, caules, folhas, flores, frutos, sementes e imaginação criativa.

Tempos antes, no norte de Portugal, havia começado a construção de um mosteiro, uma joia na margem alta do rio Ave, em terras que mais tarde veriam crescer a cidade de Santo Tirso. Com sensibilidade e refinamento a cidade atual deu uma nova função ao velho claustro, agora vazio pela falta de monges para habitá-lo: as suas celas foram abertas nas paredes laterais, formando um longo corredor que deixa entrar a luz que nos permite ver os prístinos objetos encontrados nas escavações locais. Entre o étnico e o arqueológico, caixas de vidro transparente expõem à curiosidade dos visitantes cerâmicas, colares, armas e outros objetos. Sem embargo, não se conformaram com isto, que já era muito, e chamaram ao arquiteto Álvaro Siza, que possui a sabedoria de conciliar o antigo e o novo, e ele planejou a complementação do antigo edifício juntando a este um espaço novo e

branco, que alberga o MIEC – Museu Internacional de Escultura Contemporânea, e emprega o mesmo princípio usado no mosteiro: um pequeno e ao mesmo tempo aparentemente monumental espaço interior. O edifício permite completar com seu conteúdo um ciclo da criatividade humana entre cujos princípio e final há milênios de diferença, que se unem e se complementam harmoniosamente.

Entrando agora pelo novo prédio, desde fora se pode ver a exposição de Fernando Casás. O artista sempre surpreende com o inesperado de suas obras, mas aqui é impossível deixar de pensar no incunábulo Voynich, agora em tridimensional, quando o visitante se depara com as plantas que compõem esta quasi-quotidiana e ao mesmo tempo quasi-exótica flora. Conheci há anos as plantas que o artista vinha colhendo, secando, transformando, compondo o que ele chama “amarrados” ou “ajunções”, já em parte incluídas em alguma que outra exposição. Aqui cada “planta” leva sua etiqueta numerada e firmada, e suas dimensões, que em algumas não alcançam 15 centímetros, crescem até ultrapassar os 3 metros. Juntas, formam dois grandes painéis tridimensionais que ocupam as paredes da maior sala do museu.

UM MENINO EUROPEU NO BRASIL.

É necessário neste momento voltar atrás na trajetória do artista, trazido ao Brasil por seus pais, e iniciada nos anos sessenta quando, deixando a sua imaginação voar com a visão dos bosques tropicais, um jovem Casás percebeu num ‘insight’ que cada momento é irrepetível e que é possível deixar-se pulsar com o ritmo da natureza, uma postura holística que tinha a ver mais com a cultura oriental do pertencer ao todo, com a ideia que está contida num enunciado zen ou nos poemas de Bashô, por exemplo. Chamou estes instantes do sentir de “Projetos Idiotas”, por não ser compartilháveis ou explicáveis de tão subjetivos, e todas suas tentativas de repeti-los foram malogradas. Eram momentos únicos que não se deixavam capturar. Nestas incursões pelo meio ambiente, geralmente nas praias ou simplesmente no pedaço da Mata

Atlântica que podia ver emoldurado pela janela do seu quarto, começou a fazer pequenas intervenções, como torcer levemente a rama de uma árvore ou colher um ninho abandonado e colocá-lo em posição inesperada. Levou para casa alguns destes achados, que foi guardando e colecionando. Finalmente começou a juntar este material natural com o lixo urbano que também recolhia, construindo inconscientemente os "amontoados".

A partir daí começou a articular pedaços de madeira em incipientes obras. Casás se preparava para cursar Arquitetura. Através de amigos, porém, soube de uma nova faculdade que acabava de chegar ao Brasil com a inauguração da carioca ESDI Escola Superior de Desenho Industrial. A proposta do curso era formar "designers" industriais e programadores visuais, o que significava o surgimento de uma nova perspectiva, "a forma segue a função", importada diretamente das alemãs Bauhaus e Ulm. No novo país se tentava adaptar o curso a uma aproximação à realidade tropical. Era não só outra maneira de entender e estudar a fabricação de mobiliário doméstico e urbano, máquinas, automóveis e qualquer objeto de carácter industrial, era também trabalhar na sua criação e construção, trazendo o conhecimento de materiais tradicionais e as possibilidades dos novos, manejando conhecimentos de ergonomia, cibernética e até semiologia, teorias sempre conjugadas com o trabalho prático nas oficinas de gesso, madeira, metal, tipografia e fotografia. Nesta época o artista foi muito ativo na gráfica da escola, atendendo pedidos, desenvolvendo trabalhos em serigrafia e impressos obtidos quase artesanalmente na velha máquina tipográfica Minerva de Leque, marca Heidelberg. Tudo isto fortaleceu um lado disciplinado e quase científico que já havia despontado no artista, que até aquele momento trabalhava em casa, influenciando suas obras que passaram a ser mais rigorosas não só nos formatos, mas também na cor, usando o preto, branco e cinza ou o estado natural.

A ESDI ocupava parte de um antigo quartel, o que fazia que suas salas de aula, secretaria e outras dependências não tivessem ligação pela parte

interna. Eram dois blocos compridos, unidos por uma pequena rua para a qual davam saída todos os cômodos. Isto favorecia o diálogo entre professores e alunos, que nos intervalos se juntavam no que seria o centro nevrálgico, a cantina, mais conhecida como "Bar Haus", onde muitos projetos foram discutidos, aperfeiçoados ou mesmo levados a cabo. A própria maneira de ministrar as aulas era diferente do usual. Muitos professores sentavam-se junto aos alunos e com eles conversavam sobre seus trabalhos como um estudante mais. Inesquecíveis as aulas de professores que se transformaram em amigos como Décio Pignatari ou Renina Katz. Ambos acompanharam a obra do artista que ali nascia e anos depois escreveram textos para catálogos de suas exposições. Através de Pignatari teve contato com os irmãos Campos, Haroldo e Augusto, pois os três haviam, há anos, formado o grupo Noigandres de poesia concreta. Entre poetas, também foi amigo de Ferreira Gullar.

Para quem se iniciava na produção artística era difícil estar no Brasil e fugir do construtivismo e do concretismo. Estas eram as correntes dominantes na arte do momento, apresentando muitas relações de leitura, desde a influência da própria Bauhaus, passando pelos artistas russos de inícios do século XX até as afinidades difusas com as pinturas e formas geométricas usadas na cerâmica indígena. Estas últimas eram defendidas por muitos como as mais autênticas. Falamos da exploração das potencialidades e ambiguidades da geometria, cuja ideia subjacente é a arte como construção. Utilizando agora os restos de madeira que sobravam na própria oficina da ESDI, o artista incorporou o azar a este material, trabalhando com um outro construtivismo porque irracional à sua maneira, encaixando diretamente peças e módulos conforme os encontrava. No entanto, este caótico encaixar formava painéis de extremo rigor. O artista seguia ao mesmo tempo trabalhando com restos naturais. A prefeitura da cidade estava derrubando parte do velho e centenário bairro boêmio do Rio, a Lapa, para urbanizá-lo, assim que o artista guardou velhas madeiras ali encontradas para usar depois. A diretora da ESDI era naquela época a

engenheira Carmen Portinho, também crítica de arte. Ela percebeu que aquele rapaz calado e obsessivo no trabalho trilhava um caminho diferente. Deu a ele as chaves das oficinas e da própria faculdade para que pudesse trabalhar quando quisesse, incluídos sábados e domingos. Foi assim que nasceram as primeiras obras feitas por encargo, quando os arquitetos de algumas empresas como Andrés Cebrián, Fernando Cals, Fernando Abreu ou Tereza Mesquita e Bonfim conheceram o trabalho do artista e apostaram por aquele iniciante, encarregando painéis para as Linhas Aéreas Cruzeiro do Sul, um deles para sua loja no elegante Hotel Copacabana Palace no Rio de Janeiro, para o Rio Flat Hotel, o Rio Design Center, para lojas ou para o hall de entrada de alguns edifícios. Trabalhou como sempre com as madeiras, com os detritos, mas foi introduzindo outros materiais, como o aço inoxidável e o poliéster.

A primeira experiência artística aberta e participativa, no sentido do envolvimento de outras pessoas, aconteceu anos depois quando a cadeia de hotéis de hotéis Seltom encarregou ao artista uma série de gravuras para os quartos do novo hotel em Porto Velho, na região amazônica. Casás criou uma serigrafia sobre acrílico com um desenho geométrico básico e duas combinações de cores, o que permitia que as extremidades completassem uma terceira forma quando colocadas em qualquer posição ao lado de outra gravura igual, formando diferentes estamparias um pouco ao estilo de antigos azulejos. Quando acabou a série, distribuiu os exemplares entre os operários que ultimavam a construção, pedindo que eles os pendurassem nas paredes conforme seu gosto pessoal, sem se importar com o número de peças, cores ou posições. Isto gerou um grande entusiasmo que levou à participação de outras pessoas que estavam por ali como, por exemplo, os próprios arquitetos responsáveis pelo projeto do hotel. A obra se transformou, assim, numa ação aberta, igualitária e participativa, involucrando pessoas distantes de qualquer manifestação de arte. Partindo de um desenho minimalista e racional, o artista obteve painéis com conceitos estéticos individuais e muito diferentes entre si.

Desde esse tempo Casás trabalha sempre em linhas simultâneas e paralelas. Estas podem ser imateriais como os “Projetos Idiotas”, efêmeras como as pequenas intervenções que conformavam as “Entradas na Natureza” e chegar à formalização do material em esculturas e relevos a partir de pesquisas e da colheita de restos naturais. Sempre atento à importância destes processos, que algumas vezes lhe pareciam tão ou mais importantes que a própria obra “final”, o artista seguiu desbastando as madeiras, “limpando” as partes podres como faria a chuva ou o vento, e foi encontrando formas extraordinárias. Começou a observar o rastro dos insetos que nelas haviam vivido. Um dia, manuseando uma velha e pequena porta feita de madeira compensada, encontrou-se com o trabalho dos cupins que era de uma evidente inteligência coletiva, quase uma criatividade estética sem outra intencionalidade que não fosse a sobrevivência. Ao destacar as placas umas das outras, o artista viu uma espécie de “escavação arqueológica”, na qual descobriu uma interioridade oculta que, através de caminhos e túneis, conformava uma estranha e indecifrável escritura. Para entendê-la não havia nenhuma pedra Rosetta que disponibilizasse a leitura, nem computadores que pudessem encontrar um padrão ou algoritmo. Só mesmo a vivência que nos ensina que o inseto come a albura e deixa atrás o durâmen da madeira pode ajudar a entender o resultado. A única e real possibilidade, porém, é deixar que a sensibilidade encontre ali algum sentido. As obras desta série conformaram o “Ciclo do Cupim”.

Este foi o ponto de inflexão que nos permitiu ver o embrião da ação ética e estética do artista, que teve seu início no momento em que ele encontrou, valorou e escolheu um material que geralmente passa despercebido ao olho civilizado. Voltando aos elementos guardados há muito na sua casa, “a curiosidade de Fernando Casás” – como sempre dizia o crítico russo-brasileiro Marc Bercowitz quando o mencionava – começa a seguir infinitudes de caminhos. Quando se tratava de material encontrado nas praias, nele apareciam galerias e restos de elementos calcários, deixados geralmente pelo “*Teredo navalis*”, um verme que ataca as madeiras submersas no mar

ou águas salobras. Se a madeira e seus derivados como papel ou cartão estavam ao ar, dentro de casa ou até mesmo quase vivos na natureza, então os principais xilófagos eram a traça e o cupim, notavelmente ativos nos trópicos, corroendo o material e deixando o cerne intacto. Conformam um processo-design para sua sobrevivência. Mostrar aquele trabalho quase microscópico é permitir a visualização de uma criação ligada à sua própria destruição, Eros e Thanatos. A inexorável lei do eterno retorno que nos revela Nietzsche: caminhar, cavar, comer, multiplicar-se e finalmente encontrar a morte. Então outra vez a procura de um novo habitat, porque aquele se destruiu no construir.

O artista se desnortou literalmente naqueles caminhos que davam passo a outro mundo, totalmente novo e desconhecido para ele. Obsessivo, sem descansar um momento, podia-se dizer que “participava” das construções dos insetos e acabou por sentir que aqueles eram caminhos abertos por seu próprio inconsciente. Queria trilhar tudo, conhecer, se movimentar para diante, mas também de volta, sentir seus inícios, saber que era um menino peninsular, saído de terras frias e chegado ao trópico sem saber como ou porquê. O caminho era claro, unir todas estas sensações, trabalhar o material. Como? Reflexiona por dias, semanas, mergulha no precipício até chegar ao fundo do poço e chega à conclusão de que não há nada que fazer. Percebe então que a única possibilidade é desnudar-se da civilização, dos condicionamentos, do pré-concebido e seguir o jogo do ser, o jogo do animal. Depois somar a isto o olhar do que vem de fora, o jogo do cientista. A resposta a esta mistura é a evidenciação.

O AZAR E AS FORMAS.

Até aquele momento o artista havia trabalhado jogando com os elementos do azar e das formas, pedaços de madeira e outros restos tal como os encontrava, uma espécie de “assemblage” que logo unificava pela pintura. Aos restos de portas, estantes e pedaços de barco encontrados começou a juntar o material inesperado e imprevisível da natureza.

Seguiu pintando o resultado, mas percebeu que era um contra sentido, não podia evidenciar delicados relevos e ao mesmo tempo cobri-los de pintura. Começou a proteger o material de tal maneira que este já não necessitava mais a tinta ou a cera. Queimava a madeira, que é também uma forma de evitar o inseto; outras vezes não usava nada: ou a madeira era de uma qualidade que afastava o xilófago, ou o artista queria que o processo continuasse até a desconstrução da obra, para poder seguir as modificações inerentes à lei do eterno retorno.

Dominante em quase todo o litoral do Brasil a Mata Atlântica, ainda que hoje em dia muito esparsa, produz seus detritos. Outros restos, muitas vezes árvores inteiras descem pelos rios e acabam no mar que, no jogo das marés, devolve quase tudo à terra firme. O artista, andando nas praias naquele tempo meio desertas da região que vai de Angra dos Reis, de Parati, até Caraguatatuba, recolhia os pequenos restos de palha, de sementes, coquinhos, conchas e outros elementos naturais enquanto trabalhava na observação destas marés que, em seu movimento de vai e vem, deixa delicados bordados na areia. Este desenho é seletivo em si mesmo, os objetos menores funcionando como sombras para os maiores ou simplesmente separados em níveis. O artista tentou imitar este funcionamento, primeiro com a “Engenhoca” um tambor atrelado a um motor que no seu girar erosionava pequenos pedaços de madeira. O resultado, porém, carecia de espontaneidade. Passou então a separar e selecionar aquele mínimo material recolhido através de diferentes crivos e peneiras, uns mais finos e outros grossos, de maneira a criar diferentes texturas. Distribuídos sobre três tamanhos diferentes de pranchas quadradas de compensado, separados, evidenciados, resultou na série que o artista denominou “Reciclo”.

Entrementes Casás encontrou restos de aglomerado, um material feito a partir de serragem comprimida. Sobre este material modificado pelo humano, que transformou o natural original numa pseudo madeira estruturalmente diferente, os xilófagos não encontram veios a seguir, e corroem a madeira como

se estivessem sem rumo, dando voltas sobre voltas, sem encontrar uma direção ao seu trabalho e em consequência à sua própria vida. O resultado visual foi como pequenas ilhas distribuídas sobre o suporte original sem nenhum ritmo ou critério. A situação obviou esta aparente falta de rumo que o artista entendeu como uma indução à loucura do inseto, já que sua ação, ao não ser produtiva, não forma caminhos nem abrigos e se torna destrutiva para seu construtor. Havia nascido a “Série Labirinto”.

O “Ciclo do Cupim” havia significado a primeira exposição individual de Casás, na Galeria Oca do Rio de Janeiro. Imediatamente depois a pesquisa se desdobrou no “Reciclo”, que foi mostrado na mesma galeria, esta vez em São Paulo. Apresentando uma obra diferente das que se faziam naquele momento, estas exposições foram muito controvertidas, com espectadores impressionados pelo impacto que causava aquela nova maneira e outros dizendo que nunca tinham visto lixo pendurado em parede. Finalmente uma antológica selecionada das três pesquisas juntas foi mostrada numa exposição em Vigo, sua terra natal, intitulada “Ciclo, Reciclo, Labirinto”, que significou um importante momento na vida do artista.

Os pequenos animais e seus dejetos, seu comportamento construindo galerias, túneis e caminhos tortuosos seguiram sendo o tema do artista durante mais de 10 anos e hoje em dia, ainda que já não seja o centro, com frequência encontramos restos comidos pelo cupim ou pela erosão na sua produção artística. Foram básicos nas suas intervenções na natureza e em obras como os maços de jornais comidos por insetos, as publicações de arte metidas em formigueiros, os formigueiros enchidos de gesso para destacar suas formas. Descobriu depois que este último foi também, anos depois, uma pesquisa feita pelas empresas de logística nórdica em busca de métodos para melhorar a distribuição dos correios naqueles países.

A partir deste momento Fernando Casás foi adentrando outro território. Nem todo desgaste era originado pelo trabalho animal, e havia os que

traziam em si a força das intempéries. Nasceu a “Série Eros / ão”, a destruição que traz dentro de si o Eros criador, evidenciando a ação presente no movimento dos ventos, das chuvas, dos rios. O movimento que leva ao desgaste / reinício, a vida que gera a morte que gera a vida, o desagregar do material, a assustadora entropia, função-disfunção. Testemunhar essa transformação é sentir a gênese mesma da vida, que nos trópicos se desenvolve sem disfarces, sem descanso nem pausa, diante mesmo do nosso olhar. A exposição resultante, com o mesmo nome da série, foi levada ao Pavilhão Victor Brecheret, na entrada do Parque da Catacumba, situado na Lagoa Rodrigo de Freitas, um espaço urbano de lazer, cultura e preservação da natureza. O artista queria deixar a cidade, sair do Rio de Janeiro e dedicar-se somente à arte. Deixou atrás a sua bem sucedida Agência Prodesign Propaganda e Design. A publicidade era gratificante, divertida e muito bem remunerada; no entanto, sentia que este trabalho, tão diretamente feito para agradar, para manipular, para comerciar, trazia na procura do estético um lastre para sua autenticidade. Anos depois soube que uma pessoa se apropriou do nome Prodesign e com ele trabalha até hoje. Construiu um atelier na serra e começou a erguer uma casa. Por esta época também se embrenhou com mais constância e profundidade na Mata Atlântica, fazendo intervenções, recolhendo materiais e fotografando, ato do que renegava até aquele momento.

No processo de comprar materiais para a casa, conheceu um cortador de madeira que vivia por aquela região, um tipo que levava consigo uma xícara e uma garrafa térmica das que fazia uso constante. Todos pensavam que era café, mas na realidade era vinho tinto. Este homem, cuja ligação com a arte era inexistente, se enamorou das obras de Casás e lhe deu de presente os restos de uma gigantesca árvore Ouriço de cerca de quinhentos anos de idade. Por não ser madeira de boa qualidade, foi cortada em parte para fazer caixotes e o resto abandonado no meio da floresta. A explicação de tal desperdício é que, no Brasil, um madeireiro compra um pedaço de bosque e pode levar - destruir, matar - tudo que encontra

ali. Para chegar ao terreno haviam feito uma pseudo estrada com um trator que derrubava tudo que encontrava a seu passo.

Numa certa madrugada tropical, quando a brisa fria dava passo ao calor do sol, o artista e os operários que construíam sua casa foram de caminhão até o lugar indicado. Uma odisséia seguir aquele precário caminho com o velho veículo ameaçando rolar pelo precipício. O drama, no entanto, foi encontrar aquele tronco que parecia um dinossauro abatido. Casás ficou atônito, e sentiu que os deuses da floresta perdiam sua força protetora ante aquela enorme agressão. Sentiu-se levado a fazer, e fez, uma intervenção, simplesmente mudando de posição os enormes pedaços de madeira, que mediam em alguns pontos mais que 6 metros de diâmetro, deixando-os ali mesmo, um réquiem mudo testemunhando aquela natureza se desfazer lentamente e voltar a nutrir a terra. A intervenção se chamou "Corte". Tantos séculos depois, porém, nenhuma semente jamais alcançará o mesmo tamanho daquela árvore primigênia. À sua volta ainda havia outros grandes pedaços, que Casás e seus ajudantes recolheram. Escondida, fiz as primeiras fotos do artista que nunca se deixava flagrar / fotografar em ação. Os restos foram levados ao atelier e deram origem a várias obras como "Voo", "Fogo", que também levava outros tipos de madeiras e uma escultura modulada, "Onda". Estas obras conformaram uma exposição levada ao Espaço ESDI, uma galeria criada pelo próprio artista anos antes, quando chamou para participar no projeto seu amigo Freddy van Camp. Ali rompia seus próprios limites, já que as dimensões das suas obras haviam aumentado singularmente, fazendo com que a exposição se expandisse desde dentro da sala, onde estavam três peças de madeira, até em frente à porta de entrada à galeria, onde foi colocado "Terra", um bloco granítico cortado e rejuntado que quase impedia a passagem na pequena rua que vertebrava a faculdade, fazendo com que os transeuntes fossem obrigados a se desviar. A exposição era 'Longa Noite de Pedra', uma homenagem do artista à sua terra natal, título de um poema do galego Celso Emilio Ferreiro, tenaz e ativo adversário da ditadura franquista. As obras

trabalhavam com os tradicionais conceitos básicos da natureza presentes em quase todas as antigas culturas, tanto ocidentais como orientais: Água, Terra, Ar e Fogo. Receber ali a visita de Carlos Drummond de Andrade foi, para o artista, uma honrosa surpresa. Um dos maiores poetas brasileiros, com 80 anos e frágil saúde, saiu de Ipanema e foi ao centro do Rio para ver a exposição. Infelizmente não coincidiram pessoalmente, mas o poeta, a quem Casás admirava à distância, deixou escritas num díptico da exposição belas frases ao artista e sua obra. Um ano depois a obra "Terra" foi exposta na entrada do MAM Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, conformando a "Intervenção pela Ecologia", acompanhada de um manifesto escrito distribuído aos presentes¹, no qual o artista ironicamente discorria sobre o modelo de destruir o natural a favor do artificial. A colocação dos restos centenários de um tronco em um espaço dedicado à arte contemporânea evidenciava a dupla realidade dos trópicos.

NO AMAZONAS E NAS MINAS GERAIS.

A misteriosa região amazônica, como outras regiões florestais brasileiras, é cheia de lendas, plantas e animais exóticos, uma história conformada pelo imaginário e pelas reais e tristes histórias da miséria humana que, na ganância ou na luta pela sobrevivência, vai matando a floresta e seus peculiares habitantes. Já desde antes de embarcar para lá o artista havia ouvido muitos casos a esse respeito, uns evidentemente falsos e outros verdadeiros; no entanto o que mais o impressionou foi verídico, com testemunhas que escreveram sobre o fato, e aconteceu na outra grande massa florestal brasileira, a Mata Atlântica. Um grupo de colonos alemães chegados a meados do século XIX ao interior de Minas Gerais não encontrou nenhuma das benesses que lhes haviam sido prometidas pelo governo brasileiro, e tiveram eles mesmos que derrubar a mata e construir suas casas. Entre grandes peripécias, contatos com índios, doenças desconhecidas, etc., um fato decididamente pode nos dar a dimensão

¹ Texto anexado ao final.

do bosque tropical. Em meio a uma tormenta, caiu enorme árvore bloqueando a frente da casa de uma família. Tinha tal diâmetro que o morador, sem ajudas maiores ou mesmo ferramentas adequadas, não teve outro remédio que cavar uma escada no próprio tronco que lhe permitisse sair e voltar à casa.

Há muitos anos atrás, voar sobre a Amazônia era sobrevolar por horas um oceano verde. Agora me dizem que por causa do desmatamento é como sobrevoar uns interrompidos mares. Também me dizem que houve um pensador espanhol que chamou aquela massa compacta de monótona, e vendo desde cima podemos pensar que ele estivesse de mau humor ou, quem sabe, talvez até tivesse razão. Mas ao pisar terra a impressão é outra e intuitivamente entendemos que não se pode penetrar naquela selva sob pena de perderse para sempre. A pessoa que chega tem a sensação de estar com um pé na atualidade que acaba de deixar, enquanto que com o outro entra em um passado prístino e intocado, tal é a quantidade de informação que a natureza nos faz chegar pelo olhar, pelo odor, pelo som, por todos os sabores, de tal maneira que perdemos nossas referências e já não sabemos onde nos encontramos. Frente a tanta coisa nunca vista podemos falar de modo contraditório do grande vazio que ao mesmo tempo se forma, pois as sensações da floresta são impossíveis de ser transmitidas pela linguagem comum.

Quando Casás chegou ali viu, e ainda hoje podem ser vistas, imensas árvores, cipós, flores, animais absolutamente inesperados que muitas vezes aparecem bem próximos às pessoas. Há épocas em que a água invade a terra e confunde o que é realidade com o que é reflexo. O próprio rio é tão largo que não permite que se veja a outra margem, e sua força vai derrubando os barrancos que o contêm. Desta experiência surgiu o "Diário de Viagem" que descreve o momento em que um homem contemporâneo pisa por primeira vez a pré-história. Apresenta as impressões do artista através de obras como "Registro Antropológico", que consta de pequenos restos desgastados dispostos sobre uma base como se fosse o trabalho de um cientista, "Impressões e

Rastros", placas de cerâmica impressas com ramos erosionados e pedaços de madeira, ou "Mapas com neblina", colagem de velhos papéis comidos pelos cupins e traças e trabalhados com tinta aguada. O biógrafo do artista, Roberto Grey, chamou a esta série de "Romanceiro de Casás". O "Diário de Viagem" pode ser entendido como um resumo de vida, um projeto arqueológico, uma viagem no tempo e no espaço. Casás se deixou levar por este impacto que nunca mais o abandonou.

Em geral as intervenções são feitas para um lugar específico, e algumas se adaptam tão bem que deixam transcender um sentido do pertencer, do ser parte daquele espaço. Foi o caso de 'Terra 100 / Látex'. Naquela época o artista havia optado por fazer intervenções efêmeras, discretas e íntimas no meio ambiente, por exemplo pequenos sacos industrializados de sal de cozinha deixados nos leitões das salinas de Araruama, ou pacotes de açúcar encontrados em mercados junto aos canaviais em Campos dos Goitacazes. Enquanto isto, havia viajado diversas vezes ao Amazonas para a colocação de obras suas nos hotéis Seltom ou nas lojas das Linhas Aéreas Cruzeiro do Sul. Havia ido ali pela primeira vez por volta de 1970 para a montagem de um painel em Belém do Pará. Quis satisfazer sua antiga curiosidade e conhecer a Vitória régia, um nenúfar gigante, nativo, símbolo desta região. Um seringueiro, cujo trabalho é extrair das árvores a seiva que depois se transformará em borracha, levou-o a um lugar aparentemente intocado. No entanto, só muito poucas destas plantas ainda sobreviviam ali. Eram as últimas testemunhas do envenenamento causado pelo mercúrio que os garimpeiros deixavam atrás de si na procura do ouro, uma prática que então o artista refletiu na série "Garimpo", onde trabalhou com este letal e misterioso elemento químico. A peculiar e rica flora e fauna estavam sendo dizimadas, aquela beleza que havia dado origem a tantas lendas indígenas escondia a morte. Procurou então conhecer os artesanatos do lugar, feitos com madeiras e cipos olorosos, ou as pequenas esculturas de pó de guaraná que havia visto anos antes; o plástico, porém, já começava a dominar os mercados locais e a acabar

com as antigas manifestações artesanais daquela região, transformando tudo na sua invasão, inclusive a memória das pessoas. Muitas comentaram ao artista que nunca haviam visto nem ouvido falar dos materiais e objetos que ele procurava.

Ajudado pelo seringueiro, que para poder transportar o látex deve primeiro transformá-lo num material endurecido, Casás entrou na floresta e com ele preparou uns círculos. Colocou-os sobre a água como se fossem nenúfares. Assim nasceu a obra "Terra 100 / látex", uma intervenção na região amazônica, memória das flores, memória das lendas indígenas em que as jovens mortas ressuscitam através das plantas.

NAS PRAIAS E INTERIOR DA MATA ATLÂNTICA.

A finais dos anos sessenta Casás havia passado uns dias na região costeira fluminense com um grupo de amigos para ajudar a um deles a acertar sua pequena casa. Um dia bem cedo o artista foi passear pela praia e desenhou, com os restos do pigmento azul que havia sobrado, uns círculos na beira da água formando um caminho misterioso. Foi engraçado ver a reação do grupo ao levantar-se pela manhã e seu posterior enfado quando se deram conta da brincadeira. O caso é que a intervenção acabou por ir adiante e se transformou no "Projeto Errante", uma obra em processo, espécie de vertebração nômade na trajetória de Casás, recorrente, e que o acompanha desde então, umas vezes demarcando caminhos sem rumo, outras dando ênfase a determinados lugares, ou simplesmente feitos por diferentes motivos. Já vivendo na Galícia, um edifício começou a ser construído por trás do apartamento do artista, que num fim de semana entrou na área de trabalho e ali desenhou grandes círculos de pigmento. Na segunda-feira foi para a janela fotografar a chegada dos operários que, a princípio, evitaram a todo custo andar por cima dos círculos até que num determinado momento a necessidade se impôs e as marcas foram desfeitas. Foi a "Intervenção na Obra" (1996). Muitas outras intervenções depois, cabe mencionar "Espaço/Tempo: o que Einstein viu da sua janela" (2002), na que houve uma estranha sincronidade,

como diria Jung sobre estes acontecimentos que são mais que uma coincidência: Casás estava trabalhando em sua tese doutoral "El Inconsciente como Viajero", onde discorria por fenômenos cósmicos, espaciais e temporais, citando a Einstein. Neste meio tempo foi ao Brasil e hospedou-se no Hotel Glória, no Rio de Janeiro. Ao chegar à sua habitação vê uma placa na porta: "Aqui se hospedou Albert Einstein em 1925". Esta vez com círculos de tecido aveludado azul, fez uma intervenção no corredor e no quarto em que se hospedou o cientista; sentou-se à mesa onde Einstein escreveu a participação para um congresso ao que assistiu e, procurou imaginar o caminho que percorreu o olhar do sábio sobre o que naquele tempo era o mar, e que hoje são os jardins do Aterro do Flamengo. No exterior completou a intervenção, colocando e fotografando os círculos azuis. Esta intervenção fez parte em 2014 da plataforma "Tactical Urbanisms for Expanding Megacities" do MoMA / Museum of Modern Art, New York. Depois, em 2008, uma ONG de ajuda aos saharauis, que tem por finalidade ajudar a este povo e chamar a atenção dos países europeus sobre seus problemas de sobrevivência, organizou o festival Artifariti e Casás foi o artista convidado, fazendo no deserto enormes círculos de pigmento azul que o vento constante ia imediata e lentamente desfazendo como uma metáfora do esquecimento que envolve aqueles que são refugiados na sua própria terra.

A princípios dos anos 80 se sentia totalmente livre para dedicar-se à sua praxis artística. Resolveu transformar seu sítio na serra do Rio de Janeiro em um lugar de pesquisa e trabalho e alí, no ponto onde a Mata Atlântica ainda contem partes intocadas e começa a abrir toda sua riqueza ao olhar, oferecendo materiais incríveis, o artista se instalou. A diversidade da fauna e flora local é considerada maior que a amazônica. O lugar escolhido, também rico em granito, era cortado por rios e cascatas onde os seixos que rolam desde o alto das montanhas acabam por tomar formas curiosas e harmônicas que, ao cair nas mãos de Casás, se transformam em diferentes obras, algumas conjugando pedra e diferentes materiais, outras só de pedra, como as que quebrou

e recompôs, colando os pedaços para que pudessem voltar ao original mas mostrando as feridas, as marcas da vida, o que levou o escultor Sérgio Camargo, a mediados dos anos 70, a perguntar-lhe que, “se ia voltar ao formato original, para que o quebrava?”

Com dois destes seixos fez a maquete para a escultura “Duas Pedras” (“Two Stones”). Trabalhou fazendo um corte limpo em cada um o que, na sua simplicidade, modificou a ideia de ser uma pedra para sempre arrastada pelas águas e acrescentou uma subjetividade e uma história compartilhada entre ambas. “Duas Pedras”, feita em lembrança de seu mentor e amigo Manasche Krzepicki, surgiu assim de duas pequenas pedras – elementos usados como memória nos cemitérios judeus – e também do nome da montanha que se erguia em frente ao seu atelier de Nova Friburgo. Resultou num transplante de paisagem pois foi instalada num jardim público de Jerusalem, uma região onde pedras com estas formas e dimensões são praticamente impossíveis de serem encontradas. Uma surpresa foi conferida ao artista quando, ao despertar pela manhã, viu desde seu quarto, no legendário hotel King David, sua escultura já colocada num jardim ao lado das antigas muralhas da cidade. Depois assistiu à sua inauguração numa apresentação feita pelo histórico prefeito Teddy Kollek. Anos depois, vandalizada, a escultura foi recriada em pedra por seu autor e reinaugurada no Jerusalem Botanical Garden, com o nome de “Two Stones Two”.

Jerusalem ainda receberia outra escultura de Casás, sediada no Seef & Marks Community Garden, de Marks & Spencer. A obra, uma fundição de poliéster a partir de Raízes de uma árvore tropical, se titula “Cobra Grande” e se refere a uma lenda indígena amazônica da serpente que abriu um coco que estava sob sua responsabilidade, assim deixando escapar a escuridão da noite.

Também em Jerusalem se pôde ver sua exposição na Municipal Gallery, “Terra Camuflada”, versando sobre a ideia ecológica da mãe que foge dos próprios filhos – nós, os habitantes do planeta – que a estamos

destruindo. Com módulos variando sobre uma medida básica de 60 x 70cm. e conjugados em dípticos e trípticos, a sua aparência é a de uma cartografia vista do céu. Era o resultado da sua pesquisa com papel artesanal, um material que Casás havia desenvolvido devagar, pois não queria o papel que entendemos como tal, fino e flexível, mas sim um material mais encorpado; para isto agregou à massa original restos de plantas e óxidos, além de pigmentos que se fabricavam no Brasil para ser misturados com o cimento de construção. A cor era agregada à própria massa, e o artista interferiu sobre ela com matrizes a pressão e a tinta. Parte de essa série foi também exposta no Centre Culturel Brésilien de Genebra, Suíça.

Depois que a série “Terra Camuflada” despertara curiosidade nas galerias de Suíça e Israel, o artista quis aprofundar naquela pesquisa. Procurou fazer papéis mais densos, acrescentando o dobro da erva seca usada ao princípio e a serragem que, misturada a restos de capim, ao jornal usado e ao “linter”, gerou a massa base para o fabrico de um papel artesanal com mais de dois centímetros de espessura ao qual, como na primeira série, acrescentava cores através do uso de terras, óxidos, alguns pigmentos. O gravado foi feito com restos de madeira que estavam jogados pelo atelier. Em meio a este trabalho a Galeria Ibeu o convidou para expor individualmente na sua sede de Copacabana, mas a urgência trouxe com ela um problema: com a umidade o papel não se secava. Ao lado do atelier havia uma casinha de guardar frutas e ferramentas, e o artista construiu dentro dela um pequeno forno a lenha, aberto, que queimava dia e noite sem parar. As peças, colocadas em prateleiras, finalmente estavam secas. No entanto cheiravam fortemente a fumaça. O fato não passou despercebido e foi incorporado à obra.

Esta série de papéis também resultou numa cartografia que passou a refletir outras realidades criticamente mais pontuais, como a destruição da floresta amazônica pelos grandes incêndios que grassavam naquele momento. A exposição, intitulada “Amazonas, Série Negra”, supôs um grande impacto. O ambiente era envolvente, pois além de trabalhar

com cores, relevos e gravados sobre papéis de grandes dimensões e espessuras, dispostos pelas paredes e pelo chão, trabalhou com o olor a queimado que emanava das obras, submetidas ao fogo durante sua feitura. Do Rio de Janeiro a mostra seguiu para São Paulo, onde foi base para duas individuais diferentes, uma na Unicamp / Universidade de Campinas e outra na Galeria Aguardela. A princípios do ano seguinte a série recebeu o Prêmio Brasil-Estados Unidos à melhor exposição de 1988 no Rio de Janeiro.

A Funarte Fundação Nacional das Artes em São Paulo rendeu em 1989 uma homenagem a Mário Schenberg, uma figura extraordinária, que se destacou tanto como físico de renome internacional, como importante crítico de arte, muito ligado à Bienal Internacional de São Paulo, com um perfil ideológico que o levou a ser perseguido pela ditadura brasileira. Com 16 anos Casás frequentava um grupo de intelectuais do bairro de Santa Teresa, e ali teve a oportunidade de estar com ele. A sua presença marcou-o muito, talvez até ajudando ao iniciante artista a interessar-se pela deterioração do meio ambiente pois Schenberg, já naquela época, defendia o cuidado com o planeta. Para esta exposição o artista criou então uma obra de papel artesanal com cores cósmicas e pontos de pão de ouro, que emocionou ao homenageado com sua força sutil.

QUERER SAIR NÃO SAINDO DO BRASIL.

Por esta época o artista começa a pensar seriamente em sair do Brasil. Quiz antes deixar na cidade uma de suas obras, que foi instalada no Parque de Esculturas da Catacumba, na Lagoa Rodrigo de Freitas, localizado no sopé de uma pequena montanha que se assemelha a um vulcão. Trabalhando com os restos das catanas daquela árvore Ouriço que havia sido recolhida na Mata Atlântica, o artista construiu os moldes para a escultura "Amazônia / Raízes", obra que é também um exemplo da vegetação tropical. Esta escultura, parecida a ossos secos e brancos, nos recorda o cuidado que deveríamos ter com as plantas que conformam o equilíbrio do planeta. Foi o princípio da afirmação por parte do artista de um

diálogo entre a vegetação e a obra de arte. Não se fez necessário acrescentar nenhuma planta, como passou com outras esculturas, já que o parque é abundante em espécimes tropicais. Foi questão de buscar um diálogo. Se a princípios da sua carreira, procurando este intercambio, alguns de seus trabalhos se deixavam ver em meio à vegetação, até então eles eram isto, esculturas e painéis colocados junto a plantas, interação que foi se modificando e aprofundando a partir deste momento. Esse diálogo foi assumido como uma constante, ora como uma vegetação plantada exprofesso, ora como apropriação da já pré existente no local.

UNIVERSIDADE COMO UNIVERSALIDADE.

Assim que, a finais dos anos 80, decidido a deixar o Brasil e voltar à sua terra natal, o artista formaliza no papel a dupla situação de vida versus trabalho com o "Projeto Retorno", que transformava a ida para a Galícia num projeto artístico. Anteriormente já havia feito na Europa algumas exposições; esta vez, porém, iria não só afincar-se no velho continente, ía não só viver, como trabalhar, e isto significava montar casa e atelier. O "Projeto Retorno" foi uma tentativa de equacionar esta viagem-mudança, mas não resultou factível pois a proposta, feita ainda no Brasil, não havia previsto que nas costas ibéricas o material encontrado não era nada parecido ao brasileiro, e Casás não conseguiu restos naturais equivalentes em diversidade ao encontrado nos trópicos. O que viu foram surpreendentes restos, sim, mas industriais: cacos de vidro e de cerâmicas, pedaços de tijolos, de cimento. Também catou nas margens do rio Minho pequenos nós de madeira rolada, resultantes da poda de vinhedos. Fez algumas esculturas com restos de construção, e com os fragmentos de cerâmica fez quadros que cobriu com poliéster e sobre este fez com o mesmo material uma camada gestual em preto ou tons de azul escuro. Ainda que mesmo trabalhando em uma nova fase, a sensação era que não havia surpresas nem acréscimo de possibilidades. Sentia o artista que estava se repetindo ou adaptando antigas fórmulas, como um prisioneiro de si mesmo e de

seus hábitos. Foi tateando devagar, experimentando novos caminhos.

Ao chegar ao velho continente, e ao cabo de umas quantas exposições, conferências e entrevistas, foi convidado para ser professor na recém inaugurada Facultad de Bellas Artes pertencente à Universidad de Vigo, onde leciona até hoje a matéria da qual é um dos fundadores: "Arte, Natureza e Meio Ambiente". Também dá aulas de "Antropologia da Arte", onde introduz a ideia dos enteogênicos, que podem ser considerados como outro ponto de vista, outro lado da civilização, quando o começo da prática da arte foi devagar se formalizando nas cavernas com um certo perfil mágico, religioso, de comunicação com os deuses e, ao mesmo tempo, instrumento para propiciar alimentos, no caso, a caça.

Ficou claro o potencial do artista e sua coerente trajetória. Casás aproveitou na universidade sua experiência de aluno da ESDI, filha direta e diletta da Bauhaus e de Ulm. Igualmente conhecedor do Black Mountain College, usou esta mescla de métodos e práticas docentes e transformou suas aulas universitárias em um verdadeiro caldeirão de misturas, ensaios e experimentações. Sua grande preocupação é e foi sempre a de que os alunos encontrem sua própria subjetividade, longe de modismos e circuitos comerciais – como faz o próprio artista-. Para isto procurou transformar a verticalidade e a posição centralizadora do professor que reparte seus conhecimentos frente à classe pela do mestre sentado entre os alunos, trocando ideias e revisando teorias e projetos. Procurou trazer estas e outras experiências didáticas a seus cursos, adaptando este tipo de transversalidade aos novos tempos e ambientes, trabalhando ombro a ombro no desenvolvimento das ideias com os alunos, já que as opiniões e discussões giram em torno ao projeto que traz cada estudante, e já ali se inicia uma avaliação conjunta que se fecha quando o aluno expõe formalmente seu trabalho frente ao professor e colegas, acompanhando-o de maquete, fotos, defesa oral e memória descritiva. Casás, de acordo com as transformações das tendências artísticas e do pensamento, amen das novas

ferramentas digitais que foram surgindo durante este tempo, também tratou de modificar a inércia de currículos estanques, buscando o enriquecimento da experiência dos alunos numa transversalidade de conteúdos, convidando para seus cursos profissionais de teatro, para que os alunos tenham a oportunidade de conhecer seu espaço vital; trazer uma introdução básica à introspecção e consultas ao oráculo I Ching e à sincronicidade junguiana, para que a aproximação ao sentido de vida oriental seja uma surpresa que os ajude a conter as influencias; e conferências de Física Quântica para que possam entender que as próprias ciências nos oferecem diferentes modalidades de captar a realidade. Nos cursos de doutoramento, mestrado e pós-graduação procura a reflexão sobre a destruição do planeta e como esta situação poderia ser expressada e mesmo equacionada a través da arte. Tanto na ESAP Escola Superior de Artes do Porto como na Universidad de Vigo, reúne estes cursos sob o título genérico de "Hecatombe".

Como professor, Casás pertence a gerações anteriores às de seus alunos, mas sempre teve a sensibilidade de intuir outros e novos pensamentos e tendências, muitas vezes opostos aos seus, aceitando-os como base de projetos, aproveitando para analisá-los em suas características para que os estudantes possam conhecê-los ou descartá-los. Os alunos apreciam este professor que não cede ao fácil nem ao politicamente correto e por isto está sempre bem situado nas pesquisas de opinião, tendo sido inclusive escolhido como o melhor cotizado da Universidade no ano 2008. Muitos de seus alunos o seguiram e seguem através dos anos, tornando-se verdadeiros amigos. Compartindo a prática de uma docência crítica com o trabalho de atelier, Casás segue sempre na procura de novas possibilidades.

A MEMÓRIA NAS PAREDES.

Entretanto não se desligou totalmente do Brasil e seguiu mantendo seu estúdio na serra do Rio de Janeiro, enquanto que na Galícia o novo atelier começou a funcionar numa centenária casa familiar há muito desabitada. O mundo de Casás não separa

a vida da obra, e vemos como certos acontecimentos acabam sendo refletidos no seu trabalho. O voltar à sua terra natal era procurar ali suas Raízes e as razões mais profundas da sua errância artística e vital. O artista trabalhava dia e noite, cheio de dúvidas, com o novo e o antigo misturando-se na cabeça. Afinal voltou a encontrar o poliéster, o qual havia retomado nas últimas esculturas feitas no Brasil, lembrando-se de que anos antes havia ajudado a um amigo que naquela época já era artista e se iniciava como joalheiro, Márcio Mattar, que criava volumes e destas matrizes extraía suas obras. Casás, no entanto, não conseguia trabalhar só com a estética pela estética e estuda, procura, pesquisa e experimenta até que encontra uma nova via. Começa por cobrir com este material as antigas paredes do atelier que, ao ser desgarradas, trazem consigo os restos da construção, deixando à vista as estruturas. Este resultado é obra e, ao mesmo tempo, material base para obra, chamado pelo crítico de arte Alberto González-Alegre de "poliéster ecológico", entendendo que a transmissão do conceito é, neste caso, muito mais importante que o uso do elemento sintético e daninho ao ambiente. Finalmente Casás opta pelo nome de "restos arqueológicos" ao ver neles a forma das pedras, os restos do reboco e das pinturas que, qual palimpsesto, camada sobre camada, revela a história da casa e a memória das pessoas que ali viveram, neste caso a própria memória ancestral do artista. Foi a possibilidade do diálogo com seus antepassados. Outra vez se tornou o menino de olhos muito abertos que aprende e apreende a vida e os mistérios do passado sem perder um só detalhe. Tanto nesta sua memória específica quanto na sensibilidade do espectador alheio e anônimo se abriram caminhos de percepção que até então estavam escondidos, impensados ou mesmo só intuídos.

A primeira série de obras resultante do material "restos arqueológicos" foi denominada "1492" como menção ao dito "descobrimento da América". Eram obras que discorriam sobre este fato histórico, quando a civilização ocidental usou um acontecimento de claro poder econômico na transformação do perfil de um continente, destruindo e renegando civilizações

adiantadíssimas como a Inca, a Maya ou a Asteca, em consequência do que aconteceram outras calamidades em outros pontos do planeta, como a transformação de africanos livres e de diferentes culturas e nações em escravos. Anotamos também a colonizadora ideia europeia de que seus cidadãos são o centro do mundo e sua civilização superior a qualquer outra; e assim reescreveram e reescrevem a história e a geografia que hoje ainda aceitamos sem maiores questionamentos. Casás criou com estas séries uma narrativa particular que criticou duramente a posição dos conquistadores, já que naquela moderna península Ibérica dos anos 1990, para a qual havia retornado, não se falava em outra coisa que nas comemorações do 5º centenário do "Descobrimento" da América e de outras festividades que este fato acarretou, como os Jogos Olímpicos e a Expo'92 Exposição Internacional de Sevilha. Convidado a participar nesta mostra, bem como fazer exposições em Madrid, Sevilha, Santiago de Compostela e Vigo, Casás aproveitou para levar sua visão crítica de desacordo com aquelas comemorações. Continuou trabalhando com o poliéster, agora na emblemática série "1492 Fragmentos de América". A ideia é que o descobrimento não foi um saqueio, uma destruição física e cultural, onde os nativos do novo continente foram despojados de suas terras e costumes. Compõe-se a obra de 1492 pedaços de poliéster que são em si mesmos pinturas de diferentes dimensões, numeradas do 1 (cerca de 1m x 1m., todo em cor verde) até o 1492 (um quadrado negro de 1cm de lado). Metáfora daquela colonização que com espertezas enganou os indígenas e levou as riquezas locais, os pedaços de poliéster foram distribuídos pessoalmente uns e por correio outros. A principal exposição desta série ocupou inteiramente a galeria Afinsa Almirante no centro de Madrid. O artista quiz que se expusera durante um só dia, o do aniversário. Não conseguiu este extremo, mas sim que fosse inaugurada no próprio dia 12 de outubro, ficando aberta por mais de um mes com grande afluência de público.

Depois esta obra foi exposta na Casa da Parra, em Santiago de Compostela; na feira ARCO de Madrid,

no Convento de San Francisco em La Habana Antigua, Cuba, na Galería Lepina, Vigo, na Galería Carmen Carmona, em Sevilha. Nesta última cidade sua obra estava também presente na Expo'92 com a escultura "Opresión" que seguia a mesma linha conceitual, materializada em quatro ângulos montados em aço cortem contendo um ovo de cerâmica. O descobrimento da América havia sido contemporâneo à inquisição, à expulsão de árabes e judeus e à perseguição de tudo que significasse diferença. Caindo no erro básico dos ocidentais, o imediatismo, os conquistadores enriqueceram com ouro a península, mas a empobreceram culturalmente. Quem olhasse com atenção via que "Opresión" se compunha de uma suástica querendo esmagar uma frágil possibilidade de um renascer.

Foi uma pesquisa muito fértil, tanto no conceitual como surpreendentemente no estético. Como já foi comentado, o atelier ocupava uma casa da família. Passados uns anos a dona do local teve necessidade de rendimentos de um aluguel e o artista construiu para si um atelier novo, sobre um projeto original feito para ele pelo arquiteto Pedro de Llano. No antigo deixou um painel fundacional erguido à base da feitura dos "restos arqueológicos". Um tempo depois viu que os operários estavam tapando este painel para transformar seu antigo estúdio numa sucursal bancária. Como sabemos, os artistas em geral são muito apegados às suas criações e Casás não é uma exceção. Aquela parede havia sido origem de muitas obras. Quando percebeu que a estavam cobrindo de massa, o artista pediu licença e, com a ajuda de um dos operários, arrancou o que havia sobrado daquelas experiencias e guardou os restos consigo. Assim foi a intervenção "Painel x Despapel", registrada fotograficamente.

AXÉ OU A FORÇA VITAL VERSUS OS DERRAMAMENTOS DE PETRÓLEO

O artista sentiu que faltava uma homenagem à presença africana para fechar este ciclo de 500 anos. Essa foi a mão de obra que construiu a maioria dos países americanos. A colonização portuguesa

foi, como todas, cobiçosa e violenta. No entanto, teve seu lado interessante. Se pensamos que suas colônias estavam estabelecidas em tão diferentes lugares como Brasil, Goa, Moçambique, Cabo Verde, Angola, Macau, etc. podemos ver e entender um início da fusão tão de moda hoje em dia. Latinos e principalmente seguidores do catolicismo, aquela religião que permite a seus fiéis cometerem os piores pecados e em seguida os absolve numa simples confissão secreta (desde que com sincero arrependimento, dizem), os portugueses, não conseguindo "domesticar" os ameríndios, promoveram o tráfico de pessoas trazendo, em condições infra humanas, nativos africanos que no Brasil eram transformados em escravos e vendidos em mercados como animais.

Um dia Casás se perdeu pelos caminhos da serra galega, e descobriu que estavam derrubando castanheiros centenários para alargar uma estrada. Compra algumas destas árvores tombadas e volta assim ao seu material sempre preferido, agora com a possibilidade de usar grandes troncos. Logo depois, uma instituição resolveu promover um festival de música brasileira em Vigo, com oferta de comidas e bebidas típicas, e convidaram Casás a fazer uma exposição distribuída pelos 1400m² da antiga Estación Marítima de Vigo. Com obras ocupando o interior e o porto e praças exteriores, a exposição mostrava seis grandes instalações usando enormes troncos de madeira, carvão, serragem, ervas, tecidos, etc. Foi denominada "Axé", que no idioma Yoruba, o mais estendido no continente africano, significa Força Vital e é empregado em certos âmbitos brasileiros como saudação. A exposição, muito impactante, discorria sobre esta força vital, reprimida por séculos mas ainda vigente até os nossos dias. Se deu a coincidência que o navio que levou para o Brasil o menino Fernando Casás havia partido deste mesmo cais. Outra vez vida e obra misturadas no seu desenvolver.

No ano anterior havia ido ao Brasil participar da XIX Bienal Internacional de São Paulo com obras da etapa dos "restos arqueológicos". Convidado pelo MAM/SP, o museu de arte moderna daquela cidade, ocupou seu diáfano interior com a instalação "Dimensão

Possível". Com alguns troncos espalhados pelo chão, sobre eles usou areia e pigmento azul que formavam desenhos. Ao final do espaço havia um tronco pendurado do teto. Metáfora da vida no planeta, a exposição indicava a remota possibilidade da sua continuidade em outra dimensão.

Por esta época estava também pesquisando com os frutos do mar, mais precisamente juntando e limpando centenas de conchas de santola com a intenção de fazer uma crítica às comemorações de casamento da Galícia, região de pouco poder econômico, nas que se consomem nestas festas toneladas de mariscos dos mais caros.

No meio tempo um velho navio petroleiro se partiu em dois próximo à costa e as consequências foram catastróficas. Não só o óleo poluente e venenoso cobriu as pedras e areias do litoral espanhol, também alcançou Portugal e França, destruindo flora e fauna deste riquíssimo sistema marinho. O artista realizou então várias instalações usando as conchas de santola ao natural, pintadas de piche ou de branco, e algumas fundidas em bronze. As instalações levaram o nome genérico de: "Encontre a concha de ouro e ganhe um cruzeiro pelo Mar Egeu", já que "Mar Egeu" era o nome do petroleiro. Cerca de dez anos mais tarde houve a repetição do naufrágio, outra vez a mesma destruição e num lugar próximo ao primeiro. O fato era a cópia da cópia de outros derramamentos de petróleo. Então Casás recorreu a um processo também de cópia, vulgar -referindo-se ao mesmo tempo à preocupação dos políticos em relação ao médio ambiente -ou seja, à reprodução mais banal, a fotocópia de uma fotocópia que havia sido transformada em seu original, uma folha de papel que tinha como fundo a impressão fotográfica de uma das instalações do "Descubra a concha de ouro e ganhe..." que o artista manchou com restos de petróleo e depois reproduziu, isto é, a obra original era ela mesma uma fotocópia.

No ano seguinte Casás foi convidado para desenvolver um projeto no que seja talvez o maior centro de pesquisas cerâmicas da Europa, o Europees

Keramisch Werkcentrum, então estabelecido em 's-Hertogenbosch, Países Baixos. Uma instituição na que convivem temporalmente ceramistas, arquitetos, artistas plásticos e profissionais de outras especializações, todos desenvolvendo algum projeto cerâmico. A proposta deste material é, como princípio e de todos os ângulos, oposta à opção de Casás como artista, já que ele trabalha com a evidênciação do tempo nos materiais, e principalmente com o acaso e a sincronicidade. O barro, por seu lado, requer um trabalho de construção em geral consciente e controlado, dificilmente modificável em seu processo. Um pouco sem saber a que ater-se, o artista construiu um baú que encheu com seus materiais, apostando pelo que ia acontecer no EKWC. Ao final, além de entrar em contato com o material cerâmico, houve de tudo, inclusive uso de pressão com moldes, uso de barro líquido, de barro normal ou com "chamotte", pesquisa de um material mais leve (barro + papel de jornal), uso de barro cru ou de pigmentos sem passar por processos de queima, etc. A experiência com os materiais naturais deu origem a elementos gravados ou surpreendentemente ocultos, pois a madeira desaparecia ao se queimar enquanto o barro se mantinha. O ambiente, com artistas de todas partes do mundo compartilhando espaços de trabalho numa moderna casa comunal, era rico e instigador. Naquele momento ali se encontravam europeus, centro americanos, japoneses, africanos como a princesa 'ndebele Francine 'Ndimande e um grupo de indianos, entre eles o conhecido escultor Bhupen Khakkar. Decidiram organizar-se para que as tarefas da cozinha se dividissem entre todos, com o que não só a comida era variadíssima, como que no final cada um ficava com mais tempo para seus trabalhos. Uma noite, todos à volta da enorme mesa, entre conversas divertidas e sérias reflexões, se ouviu um enorme ruído do lado de fora. Chegando às janelas, viram vários bombeiros pulando o portão, tentando entrar no Centro. Imediatamente todos desceram e só ao abrir as portas notaram a fumaça que cobria a cidade e o forte cheiro que ela deixava.

Os bombeiros entraram com eficiência e pressa, e pediram que se abrisse o forno. Estava cheio de

ossos, aqueles que Casás havia levado consigo e posto a queimar a baixa temperatura, o que produziu o excesso de fumaça. Um olor nauseabundo dominou o ambiente. Algum gracioso gritou: “são os ossos do diretor”, o que só fez agravar a situação, já que os holandeses ainda tinham na memória outras incinerações. O artista levou tempo para conseguir convencer à brigada sobre suas pesquisas. Aquele momento foi um pequeno acontecimento que se transformou na inesperada performance “Ossos / ação involuntária”, que foi acompanhada fotograficamente. Se podem ver os bombeiros com seus vistosos uniformes, o forno com os ossos, o artista perplexo. Quanto às obras resultantes do projeto formaram parte da exposição “Os manuscritos do Rio Amazonas” montada no próprio EKWC, a qual podia ser percorrida metaforicamente desde ‘Tabas’, as pequenas aldeias indígenas (que incluíam os ossos calcinados) até as delicadas luas azuis que, cobertas de pigmento ultramarino profundo, transmitem uma impressão aveludada e misteriosa.

Pouco antes de rumar para os Países Baixos o artista ganhou um concurso promovido pela Universidad de Santiago de Compostela para projetar uma escultura na praça Burgo das Nacións, onde se erguem os edifícios residências daquela instituição. O nome da escultura é “Bosque”. É uma proposta diretamente ligada à problemática da conservação do meio ambiente: árvores *Platanus hybrida* plantadas em círculo protegem um pequeno tronco fundido em alumínio, da sua mesma espécie, e seu crescimento é um testemunho de continuidade e vida. Era fundamental que o velho continente entrasse em contato presencial com a obra de Casás. Assim que no año 2000 o crítico Alberto González-Alegre, então diretor da Fundación Luís Seoane, organizou e foi curador de uma necessária retrospectiva do artista abarcando desde 1964 a 1984. Para isto trouxe grande parte da obra que ainda se encontrava no Brasil, dando a conhecer este período na exposição “Obra Brasileira”. Para inauguração foi publicado um quase “catalogue raisonné”, com um testemunho de Renina Katz e um longo texto do filósofo Felix Duque que dissecava a obra.

Os migrantes conseguem em seu movimento que o imaginário de um país se misture à realidade de outro. Vinda de uma das zonas mais frias e chuvosas da Espanha e estabelecida no trópico brasileiro, a casa da família Estarque-Casás oferecia possibilidades tecidas magicamente, e o futuro artista ouvia igualmente lendas amazônicas contadas pelos amigos como as reais e tristes histórias do franquismo. Havia uma que o impressionava especialmente, a de nove cruces que apareciam em determinada data na areia da estrada litorânea que até hoje liga a Galicia ao norte de Portugal. O menino Casás pensava em milagre, mas na realidade da Europa, recém saída de guerras, o fato era tão desafiante ao ditador espanhol que ali, naquele tempo, se colocou uma vigilância constante. As cruces, porém, voltavam a aparecer. Mistura da opressão reinante com o sacro, o mágico e o tabu que conformam o imaginário popular, o trágico caso aconteceu em 1936, quando a repressão procurava dois irmãos anarcosocialistas. Ao encontra-los, houve um tiroteio em que ficou ferido um falangista. Ato seguido mataram os irmãos e a velha senhora que os escondia. Tanto sangue não foi suficiente e um tempo depois retiraram à força nove presos politicamente comprometidos da cadeia de Vigo e os fuzilaram. Assim que, como memória e homenagem a estes mortos, a cada 15 de outubro os meninos que brincavam naquele lugar, tendo o mar como cenário, seguiam seus jogos enquanto dois deles, disfarçadamente, faziam com suas varas um risco no chão, que em seguida cortavam com outros perpendiculares, formando as famosas nove cruces. Mais de meio século depois, em 2005, um grupo de intelectuais que havia formado o IEM Instituto de Estudos Miñoranos, com o historiador Carlos Méixome à cabeça, convidaram o artista para criar o monumento em memória daquele terrível acontecimento. Um pequeno tronco cortado –mutilado, como diz Casás–, foi fundido em bronze e colocado naquele lugar. A seu redor foram plantados dezenas de loureiros, a árvore dos heróis. Neste momento o artista ainda conheceu um dos então meninos responsáveis pelo aparecimento da cruz. Levou-o ao lugar e calçou seu desenho que, gravado dentro de um círculo, contém o nome das nove vítimas e

jaz aos pés da escultura. Tantos anos sem ter um lugar concreto em que lembrar seus mortos, e então aconteceu: colocada no ponto em que caíram os corpos, a escultura se transformou no lugar em que as pessoas podem reviver seus entes queridos, o ponto da lembrança, da memória. E muitas vezes à sua frente se podem ver flores colocadas pelos descendentes das vítimas.

Também referida a vítimas franquistas que haviam sido executadas ilegalmente, esta vez na margem esquerda do rio Lérez, silencioso em seu passar pela cidade de Pontevedra, foi erguida “Memória do Río”, escultura composta por nove troncos cortados de *Platanus hybrida* fundidos em bronze, espalhados entre árvores vivas da mesma espécie que já existiam no local e que foram incorporadas à obra. Um tipo de meio fio de granito demarcando a praça leva a inscrição: “Por todos os que morreram pela liberdade”. No meio da inauguração procurou-o emocionada uma de suas antigas alunas, cujo tio avô era um dos que tinham sido mortos naquele lugar. Ali também conheceu e fez instantânea e irrevocável amizade com Osvaldo Bayer, jornalista argentino de fortes convicções políticas, que depois publicou em seu país uma bela homenagem à escultura, fazendo uma ligação entre as “Madres de Mayo” argentinas e os mártires galegos.

UMA IMAGEM LUMINOSA

Bem antes, quando estava entrando na adolescência e tentando pintar seus primeiros quadros, uma das tias do artista lhe pediu que consertasse uma imagem translúcida que se quebrara. Era um objeto pequeno e fascinante que brilhava no escuro. Casás conseguiu um pó fosforescente com o qual consertou a imagem – segundo ele muito mal, pois a mistura feita não era a adequada – mas com o resto cobriu umas castanhas do Pará que encontrou na cozinha. Amarrou-as em barbantes e as fazia dançar no alto da sua cama. Assim foi uma das primeiras obras fosforescentes que formalizou, com o título de “Energia / Vaga-lume”, na verdade sem nenhuma consciência de que aquilo era arte.

O artista se apaixonou por aquele material, mas em seguida ele desapareceu do mercado, como ocorre com certa frequência. Diziam que sua mistura era daninha à saúde pois levava elementos radioativos na sua fórmula. Um dia o pigmento (já devidamente limpo de qualquer elemento prejudicial) e o artista se reencontraram. Ele quis, como é de seu feitio, assegurar-se de cada elemento que vai usar. Os químicos da empresa fabricante, com toda a paciência, esclareceram e garantiram, várias vezes, que o material não oferecia perigo de contaminação, enviaram-lhe a fórmula e tudo parecia correto. Inesperadamente surgiu para Casás um problema de outra índole. Ele sentia que um elemento tão esplendoroso podia beirar o antiético, pois sua beleza poderia conduzir inexoravelmente a uma estética fácil. É um lado mais complexo. Ou o artista trilha as normas vigentes ou o caminho se complica: quem garante a um artista experimental que o subjetivismo que está tentando seguir é válido? Não que ele, como é muito de moda na arte contemporânea, busque o impacto como linguagem ou rechace intelectualmente a ideia do belo. O principal material de Casás, aquele encontrado na natureza, é belo. Mas tanto o impacto como a beleza ocorrem, pensa o artista; são consequências válidas quando amparadas por um conceito que as confirme.

Trabalhando e se perguntando como se tratasse de um recomeço, o artista se perde em diferentes experiências com a fosforescência, pintando, cobrindo com fina capa os vegetais, algum objeto... faz toda uma nova série com as batatas que, uns anos antes, havia fotografado como se fossem asteroides. Nuvens de pigmento pousaram sobre delicadas teias de aranha que Casás fotografou. Pintou o interior misterioso dos ninhos de joão-de-barro, onde o povo conta que a fêmea fica encerrada até que eclodam os ovos. Fez uma série com elementos de palmeiras e coqueiros que denominou “Paisagem Brasileira”. Pensando na curandeira e xamã mazateca María Sabina, que reclamou de como os jovens brancos, sem preparação nem respeito, se aproximavam a seus queridos fungos sagrados, fez uma série de caixas de plástico usando cogumelos, água e pigmento. Depois experimentou com um líquido

sobre a qual era adicionado o pigmento, captando todo aquele movimento mágico num mínimo vídeo. Pesquisa sobre pesquisa. A tinta salpicava o chão do atelier e, como sempre, o material acaba por indicar seu uso. Ao finalizar a jornada, ao apagar das luzes, o chão era um céu estrelado sobre o qual o artista voava. Sim, céu estrelado, e a partir deste momento as estrelas invadiram telas, papéis, madeiras e outros materiais, formando novas séries cósmicas.

Ano 2004: começa a montar uma grande exposição no CBBAA Círculo de Bellas Artes em Madrid, com um perfil de retrospectiva que abarca desde seus começos, mas como sempre incorporando as novas e últimas obras, acompanhada por um catálogo que contou com textos de Jorge Wagensberg, X. Antón Castro e Alberto Ruíz de Samaniego. No centro de uma sala cujas paredes cobriu com a "Série Nebulosa" de papéis pintados, apresentou sua icônica evidênciação "Cupinzeiro / Antropófagos são os outros, eu me como a mim mesmo", um cupinzeiro real com quase um metro de alto, que havia lentamente absorvido papéis e outros objetos no seu próprio atelier. A exposição contou com parte dos "1492 Fragmentos de América" e obras inéditas como os "Oceanos de Marte", troncos cortados em pedaços que formavam um extenso painel no chão do espaço principal. Nas escadarias estavam vitrines que exibiam pequenos objetos, alguns do "Gabinete do Colecionista", e escondiam um canto sem luz onde o vídeo "Orixás" trazia para o centro de Madrid a intervenção que Casás havia feito na praia de Copacabana na noite da passagem do milênio, recordando os rituais afrobrasileiros que ali aconteciam, quando milhares de velas como as suas brilhavam no meio da areia, levando pedidos e esperanças para Iemanjá, a deusa das águas. Deste patamar se entrava ao subsolo do CBBAA e o espectador acedia a um ambiente com algo de sublime transcendência, uma capela laica, qual hipógeo, totalmente pintada de negro. Quem já viu a fosforescência, seja ela em sua forma natural de bioluminescência, seja como brilho sintético, sabe que é uma percepção diferente, uma sutileza mágica para a qual não há nenhum tipo de descrição que

não seja a sensibilidade. Ali Casás levantou do solo, com fios invisíveis, uma prancha de compensado de madeira colocada numa posição levemente inclinada como oferecendo-se ao espectador e cujas bordas, pigmentadas de fosforescência, deixaram no chão seu perfil desenhado pelo pigmento derramado. Silêncio total. As crianças, primeiras em notar a energia simbólica que emanava da obra, se agarravam literalmente aos pais. Vários adultos, fascinados, depois perguntaram ao artista sobre o "ruído de fundo", que aliás não existia. Ou será que a energia da obra, matéria atrai matéria, havia captado as batidas do infra Mundo, do coração da Terra?

Na Espanha havia naquele momento uma instituição chamada "Arte y Naturaleza", que encarregava aos artistas grandes séries de 500 múltiplos ou gravuras. Casás sempre comentou que não tem especial interesse nas obras que supõem repetições. Suas gravuras quase sempre foram monotípias ou nunca passaram de tiragens de cinco exemplares. Para este novo trabalho usou um suporte de madeira com formato redondo para uma das séries e quadrado para a outra, com dimensões invariáveis. Estes suportes foram pintados de negro, mas neste ponto começam a se diferenciar, pois cada um foi arrastado sobre uma prancha salpicada de carborundum e, sobre isto, o artista usou gestualmente pintura fosforescente, deixando ao acaso e ao gesto o espalhar as gotas de tinta sobre cada base. Chamou este tipo de procedimento de "monomúltiple", já que basicamente eram múltiplos marcados por um processo diferenciador, onde cada um mostrava a sua individualidade. Foram as séries "Ouvindo Estrelas" e "Estrelas Compartidas".

Com o uso da fosforescência apresentou duas exposições individuais no Brasil, uma delas nas salas do "Centro Cultural dos Correios", no Rio de Janeiro, cujo elemento central foi uma série de tecidos negros suspensos do teto, trabalhados gestualmente com pintura fosforescente. Um segundo espaço continha umas catenárias de fios parcialmente pintados. A iluminação intermitente, que deixa ver o objeto na luz natural e no escuro, onde de maneira real e ao

mesmo tempo metafórica brilha a sua essência, era uma das chaves da mostra.

Finalmente na pesquisa com os enteogênicos, principalmente com os "Amanita muscaria", Casás encontrou em seu próprio quintal um "círculo de bruxas", estes círculos de fungos que aparecem eventualmente na natureza. Unindo uma pesquisa à outra, cobriu os pequenos cogumelos com pigmento fosforescente. Desta intervenção fez uma obra vídeofotográfica, já que o rápido deterioro destes elementos não permite outro proceder que o da captura do efêmero.

OS JUSTOS DA CABALA E AS ÁRVORES QUE BROTAM NO DESERTO.

Em 1999 o crítico de arte X. Antón Castro organizou um projeto para transformar a Ilha da Xunqueira, uma ilha residual no centro do rio Lérez a seu passo pela cidade de Pontevedra, num parque de esculturas ao ar livre. Para compartilhar a direção chamou a também crítica de arte Rosa Olivares, naquela época uma das diretoras da renomada Revista Lápis de Madrid. A ilha havia sido urbanizada como espaço de ócio, e nela 10 significativos artistas como Giovanni Anselmo, Jenny Holzer, Richard Long, Ian Hamilton Finlay ou o português José Pedro Croft colocaram suas esculturas, feitas especificamente para o lugar. Cada artista visitou com anterioridade o espaço, escolhendo o que mais lhe convinha. Ao final da ilha um pequeno bosque de eucaliptos com cerca de 4.000m² chamou a atenção de Casás. Sabemos que a opção deste artista é sempre ética. Neste caso ele se orientou tendo em mira o eucalipto, que é uma espécie invasora na Galícia. Originária da distante Austrália, foi usada em muitas partes do mundo como forma de obter madeira de modo rápido. Mas é uma árvore que seca o solo, impede o crescimento de outras plantas e, sendo suas folhas venenosas, cria um habitat desfavorável à maioria de pássaros e insetos locais. Conhecedor da lenda da Cabala que conta a história dos trinta e seis homens justos que vivem anônimos no meio da humanidade com a finalidade de equilibrá-la, o artista "plantou" entre os eucaliptos

trinta e seis troncos de granito que parecem árvores cortadas. A ilha, mais de vinte anos depois de sua inauguração, segue vigente como importante mostra do bom e sutil fazer de artistas contemporâneos.

A província de Huesca, já importante na área das artes pelas exposições individuais que promovia cada ano, sempre simultâneas a um curso focado nas diferentes possibilidades de Arte & Natureza (Land Art, Earth Works, Arte Ecológica, etc), cujos temas e obras eram recolhidos em atas e catálogos monográficos, ampliou seu projeto colocando esculturas contemporâneas em diferentes lugares da região. Um luxo de projeto, exemplo de que com vontade, seriedade e um relativamente baixo orçamento se podem muitas coisas, inclusive transformar uma província num imenso Parque de Esculturas povoado de obras de artistas de dimensão internacional. O "Proyecto Huesca: Arte y Naturaleza" foi organizado desde seus inícios pela dinâmica Teresa Luesma, historiadora e técnica de Artes da Diputación de Huesca, que chamou para trabalhar no projeto a Javier Maderuelo, catedrático de Arquitetura e crítico de arte do jornal "El País". Escolhido um artista, convidavam-no a uma estadia na cidade com um veículo a sua disposição. Acompanhado geralmente por Teresa, ia conhecendo aquela província de paisagens incríveis, que vão das neves dos picos pirenaicos ao deserto de Monegros. Este último foi o lugar escolhido por Casás. Este deserto não é visualmente arenoso como os que imaginamos depois de crescer vendo os filmes de Hollywood. Possui uma peculiar vegetação maioritariamente rasteira, que surgiu depois que os bosques de azinheiras negras que deram nome ao lugar (Montes Negros) fossem dizimados para a criação de gado lanar ou para a construção de barcos no tempo das grandes navegações.

Esta obra se compõe de cinco monolitos em forma de troncos cortados, alguns com mais de cinco metros de altura, de maneira a ser vistos desde a distância. Entre eles foram plantadas duas oliveiras centenárias. Uma aparente exceção na escala humana que Casás quer para suas obras, na verdade não o é, pois esta escultura o que procura é a dimensão

da grandiosa paisagem que descortinamos desde o alto do despenhadeiro onde está situada. São estas peças como testemunhas mudas das transformações que veio sofrendo aquele lugar através dos séculos. Para a colocação e inauguração da obra se convidou e incentivou a participação das gentes do lugar, um inteligente modo de apresentar a obra aos moradores locais, que responderam com carinho protegendo a escultura e cuidando das árvores até hoje.

Querendo incentivar a cultura e o uso de espaços abertos, uma pequena entidade chamada "A Mano Cultura" promoveu na província de Salamanca, através de seu diretor Juanvi Sánchez, a renovação de velhos caminhos que abarcassem microclimas, paisagens destacadas, antigas vias ou construções erguidas em séculos passados e abandonadas, colocando ali intervenções de arte. Casás escolheu as ruínas da antiga ermida de San Marcos para colocar seu "Asteroide S09 2010", uma grande pedra arredondada de granito Negro Angola que está como pousada no centro daquele espaço. Diferente de todo e qualquer material encontrado em seu entorno, como se fosse um meteorito vindo do céu, a obra incorporou as ruínas à sua volta. Numa contemporânea sacralização cósmica, a obra passa a fazer parte de passados rituais, já que a capela foi construída a inícios do século XVIII. A Diputación de Salamanca, responsável última do projeto, fez uma recuperação atenta e discreta do local, de maneira a conservar as ruínas tal como estavam, ao mesmo tempo evitando o risco de desabamentos.

Também na trajetória do artista aconteceram situações cuja simples menção traz incômodo e vergonha alheia. Uma delas ocorreu com a EXPO'98 de Zaragoza, cujo tema central foi a Água. Há muito vinha Casás pesquisando e trabalhando com este tema, tendo inclusive desenvolvido uma pintura "da água pela água" das que apresentou duas exposições monográficas com edição de catálogo. Para a EXPO'98 o artista apresentou o projeto de um pequeno parque no centro do qual havia um redemoinho. Findo o prazo de exposição dos projetos e seleção dos mesmos, recebeu um correio

confirmando a aprovação da sua obra. Dois dias depois recebeu outro aviso dizendo que seu projeto não havia sido escolhido. A partir deste momento, por coincidência, muitos redemoinhos apareceram em galerias e parques, mas Casás nunca teve a oportunidade de viabilizar o seu.

Passados uns seis anos o Museu de Arte Contemporânea da Cidade da Cultura, no Monte Gaiás, na Galícia, um mega centro idealizado por Fraga Iribarne, ex-ministro de Franco, convidou Casás a apresentar um projeto artístico para o local. Casás foi bastante claro em não querer seu nome envolvido com este tipo de passado bastante presente. Houve muita insistência por parte dos organizadores em desvincular toda a situação, e finalmente o artista aceitou. Apresentou o "Projeto Bastões ou o Museu da Memória do Caminho de Santiago", já que o Monte Gaiás é conhecido por ser o primeiro lugar de onde os peregrinos, portando seus bastões, têm a visão da catedral de Santiago, meta e final das peregrinações. Que melhor símbolo deste Caminho? Assim o artista pensou em recolher os bastões, geralmente deixados de lado ou abandonados pelos caminhantes ao final de suas jornadas, e colocá-los num espaço do museu, procurando perpetuar esta peregrinação, abarcar expressões atemporais e ao mesmo tempo contemporâneas de memória, do efêmero e do conceitual, na possibilidade de permanência de um museu dentro de outro. Arte contemporânea e tradição essencialmente galega. O governo, porém, rechaçou a obra por questões económicas. No entanto, agora se podem ver neste mesmo museu os bastões exibidos de outra forma, sem referências e descontextualizados.

O AMIGO ALBERTO CARNEIRO

Há um mito urbano e elitista que corre mundo dizendo que a arte contemporânea se dirige a iniciados e não pode ser entendida pelas pessoas ditas normais e correntes. O que não pode ser entendido é o desconhecimento que encobre certas posturas emanadas do poder público. Naturalmente que é mais fácil incorporar um objeto figurativo, mas como

não pensar nas estamparias abstratas que vestem qualquer pessoa, ou os objetos “de design” que, quando bem projetados e produzidos em massa, se infiltram em qualquer ambiente? Assim, pensar que só as grandes urbes devem investir na contemporaneidade artística é uma posição fácil e enganosa. A pequena cidade de Carrazeda de Ansiães, na região do Douro, é um exemplo da falsidade do mito. O escultor Alberto Carneiro, pessoa inquieta, colocou ali algumas de suas obras para depois, com a ajuda de organizações do governo local, erguer esculturas de artistas internacionais, feitas especificamente para o lugar. Transformou o perfil da vila num parque de esculturas. A obra de Casás ali colocada trabalha com um dos pilares da economia local, a produção de maçãs. Como em todas suas obras públicas, procurou conjugar a pedra ou outro material com a vegetação, e então plantou exemplares desta bíblica frutífera para que dialogassem com as delicadas colunas talhadas em granito, que esperam os frutos vermelhos para dar cor e aroma ao ambiente. Este conjunto escultórico possibilita uma aparência sempre diferente já que, aparte do ciclo vegetal, os monolitos de pedra, ligeiramente inclinados, podem girar em torno a seu eixo, mudando suas posições físicas.

Infelizmente, como o próprio Casás comenta, Alberto Carneiro e ele se conheceram muito tarde. Foi como encontrar um amigo de infância há muito perdido, e naquele momento reataram o diálogo que nunca antes haviam começado. Se entendiam em sensibilidade, no humor fino e no ritmo da arte, produzindo obras muito próximas umas das do outro, mas facilmente diferenciáveis entre si. Preocupados ambos com a natureza, suas obras na verdade se distanciavam desde a proposta inicial, na maneira em que tratavam e trabalhavam o mesmo material. Alberto, também preocupado com a destruição do natural, buscou a comunicação através de um lado estético para chegar ao ético, muitas vezes ajudando com suas ferramentas a obra da erosão. Fernando procurou sempre nada mais que o evidenciar do desgaste trazendo os próprios pedaços de natureza, tal como foram encontrados, para os espaços expositivos.

Alberto Carneiro já vinha fazendo outros projetos semelhantes em Portugal, o principal deles na cidade de Santo Tirso, hoje em dia repleta de obras de arte e com o MIEC / Museu Internacional de Escultura Contemporânea funcionando como um referente aglutinador. Quando este escultor faleceu em 2017, a Câmara Municipal convidou seu amigo Fernando Casás para que erguesse, onde começa a cidade, uma obra em sua homenagem. Ali “plantou” cinco monolitos de granito Negro Moçambique nos quais interviu de tal forma que parecem prismas de cristal saindo da terra, abraçados por um bosque de bambus negros, dourados e gigantes. Considera Casás que as pedras têm um tipo de consciência, trazendo em si a memória de eras geológicas, de embates telúricos, de animais arcaicos que viveram em antigos oceanos, de dinossauros que marcaram seus passos na lama. Sobre esse conceito do perene Casás construiu a obra a seu amigo, “Água para Alberto”. O cristal é a inteligência tranquila, memória perpétua, uma das formas que adota a natureza e que não se modifica com o passar do tempo. O bambu é um símbolo da persistência da vida, cuja sabedoria faz com que se adapte às circunstâncias, curvando-se ao vento com flexibilidade para logo voltar à sua posição de sempre.

A OBRA SEGUE

Enquanto isto Casás segue, sempre conceitual e formalmente, com seus trabalhos e suas pesquisas. Assim, aparte do “Projeto Errante”, –que teve sala especial e uma intervenção no altiplano durante a Bienal SIART na Bolívia em 2016–, o “Gabinete do Colecionista” acabou por se transformar em outra obra recorrente na sua trajetória. Já sabemos que desde menino o artista guardava restos de natureza e pequenos objetos como bolas de gude, penas, tampinhas da cerveja que seu pai fabricava, sementes, pedaços de cobre encontrados depois de algum concerto na sua casa, um pedaço de ancinho trazido da casa dos avós na Espanha. Raiando a mania, entre refinada lucidez e uma certa loucura, o colecionista já ali aparecia sem nenhum pudor, enchendo as caixas de sapato primeiro, as gavetas depois e finalmente ocupando desorganizada e absolutamente sua sala

de estudos, atravancada de materiais, cheia de “inutilidades”. Num “insight” entendeu que para salvar sua memória, para sobreviver, tinha que registrar sua vida, e ali estavam as testemunhas do passar do tempo, porque o artista era também ele um material sensível, marcado pela memória, como o era o pequeno inseto que rói as páginas do livro, a semente que secou sem fecundar, a pena que caiu da asa do pássaro que cortou o ar. Para formalizar aquele material optou pelos pequenos diálogos como o da geoda com o ninho de um pássaro, da taça quebrada com uma flor, do fóssil com as sementes, a vagem nativa do Brasil com a concha encontrada numa praia ibérica. Foram surgindo relações impen-sáveis que finalmente deram forma ao “Gabinete do Colecionista”, obra em contínuo fazer, uma ponte entre a infância e a maturidade do artista.

Porque a sua era uma história partida. Casás não havia nascido no Brasil, mas ali se havia sido alfabetizado e seguido seus estudos, percebendo lentamente que aquele país é um mosaico de culturas e riqueza natural. Sua vida de menino foi um ir e vir entre sua terra natal, Galícia, e seu país de adoção. Já adolescente, seu olhar perplexo, desde sempre dividido entre duas paisagens extremas, passou também a ter dois modos de captar a vida e aquela nostalgia constante, a procura da utopia que é poder conjugar dois lugares ideais num só espaço. Talvez daí a obsessão de Casás com a posse do objeto, feita primeiro pelo olhar, depois com o toque e finalmente com o catar sem fim de materiais, com o querer guardar e entender tudo o que vê, com a evidenciação das transformações. Levava tudo para casa. Parafraseando García Márquez, como numa crônica de morte anunciada, o Brasil dos anos 60 caiu sob uma ditadura militar. O controle nas cidades e estradas era férreo, várias vezes o artista se viu detido horas por policiais que viam naquele “lixo” que ele transportava algo que não tinha lógica nem explicação e que, portanto, era algo suspeito e subversivo. No fundo tinham razão: um artista experimental é um desvio do poder estabelecido. A meta de Casás foi sempre evidenciar e flagrar o passar do tempo no material desgastado por insetos

ou pela erosão, numa metáfora da quotidianidade da vida, civilizada ou não. O homem é um animal social e racional e, portanto, político; e a política e a ideologia, mesmo sem ser explícitas, aparecem como portadoras da ética.

Com frequência uma pequena janela nos permite vislumbrar o universo. A obra de Casás acabou por evidenciar o que estava acontecendo com o país, com o planeta. Que o desrespeito, a destruição que o ser humano produzia, também o feria de morte. Por isto os poderes tentam distrair a humanidade, para que se não aprofunde em suas observações, indagações e questionamentos. Esta não é uma percepção de agora, nem de quem escreve esse texto. Esta visão foi primeiro inconsciente e logo consciente em Casás, como se pode constatar nos seus primeiros convites editados naquela época, e nos seus escritos particulares. É justamente o seu engajamento com as preocupações com a natureza que faz com que sua obra seja absolutamente contemporânea, ainda que totalmente independente de modismos, de mercados e tendências comerciais. Consequentemente é uma obra crítica com o comportamento da sociedade em que vive. É uma obra incômoda. Podemos perceber a coerência no desenvolvimento de suas diferentes fases ainda que a princípio possam parecer opostas ou distantes entre si. A relação entre os enormes e rudes troncos de pedra de “Árboles como Arqueologia”, por exemplo, e o íntimo e delicado “Gabinete do Colecionista” é imediata. O fio condutor é a resistência à destruição da vida, é a evidenciação do desgaste, é a memória que persiste. Aqui o material nunca é o que define o projeto, ele é o transmissor do conceito.

Este é o perfil de Casás. Sobre ele paira a curiosidade, o aprofundamento e a tensão constantes que visam a apreensão do entendimento e do alcance do utópico, a mesma “unificação do todo” que procuram os cientistas. Isto transparece em sua vida e na sua produção artística, inexoravelmente unidas, a través das séries nas que vai ordenando seus trabalhos, na pesquisa para encontrar novos materiais e caminhos que aportem algum tipo de resposta a suas perguntas que são, muitas vezes, formuladas

de maneira inconsciente. Como representação visual ou mesmo como descrição deste peso / contrapeso entre sua prática vital e suas obras, podemos recorrer à ideia da catenária, curva ideal na qual a leveza é o ponto da utopia que conecta as obras / vida entre si, como as catenárias fosforescentes com as que o artista encheu uma das salas do CGAC Centro Galego de Arte Contemporânea durante a sua individual que ocupou todo aquele museu entre 2012 e 13. Ali expunha desde enormes troncos equilibrados sobre frágeis lâminas de vidro até as vitrines com restos de um bosque de cerca de 6000 anos, em processo de fossilização, encontrado numa praia de Lugo numa época de marés anormalmente baixas. Ali o público pôde seguir a evolução do meio século de atividade da obra de Casás.

Enquanto os espectadores, mesmo os que menos tenham contato com a arte, se deixam cativar pelas exposições do artista ainda que, como comentam muitos, “não entendi nada mas algo me provoca um sentimento nostálgico”, constatamos que estas obras trabalham com a sensibilidade, com o irracional ao mesmo tempo que com o racional. O experimentalismo que o artista pratica é complexo e difícil. Como defini-lo? Como uma singularidade, uma originalidade, um ensaio? Quando se nos apresenta, não possuímos a bagagem prévia para entendê-lo ou classificá-lo. Pensando em Nuccio Ordine, diria que é aparentemente uma procura do inútil, este que dará seus frutos num momento inesperado. Será uma questão mais de intuir que de raciocinar? Casás, ao indagar sobre o novo e enveredar pelo caminho que está sendo feito ao andar, na verdade está querendo compreender e se posicionar em seu espaço-tempo. Sempre buscando a inalcançável perfeição, resta enfrentar e assumir o caminho, o momento que indica que está comprometido com seu tempo e sua contemporaneidade. Não tem como usar as normas já conhecidas, provadas e comprovadas há séculos. Com isto também reafirma sua autonomia e vai criando seus parâmetros. Seu próprio sentido e sensibilidade vão lhe dizer se está ou não se aproximando à sua meta, se está falhando, “adoçando”, desvirtuando, facilitando a visão de

seu trabalho, fazendo alguma concessão ou se, pelo contrário, está conseguindo expor a sua verdade sem meios termos. São momentos de suprema solidão e dúvidas que não são passíveis do compartilhar pois aqui se trata de diálogos impossíveis, superpostos, de perguntas entre a matéria e o humano, onde quase nunca há respostas, só o incômodo ruído de um monólogo interior.

Na trajetória de Casás os caminhos e o nascer das obras se superpõem de maneira paralela e cada vez mais vertiginosa: lembrar que há obras que constam só do processo; e ainda outras que poderíamos chamar ‘formais’ pois, ainda que seguindo a vertente experimental e pesquisadora, tomam uma forma mais perene de painéis, esculturas, gravuras, frente a outras que se formam em ‘amontoaões’ e ‘ajuntaões’, que hoje chamaríamos também de instalações, ações ou intervenções, ainda que estas tenham sido feitas na solidão do atelier e muitas vezes esquecidas pelos cantos ou mesmo no meio da floresta, voltando a ser poeira, restos de restos compartilhados com o pó. Muitas vezes Casás voltou no tempo buscando uma obra que havia ficado “solitária” e achou o fio que lhe permitiu seguir trabalhando e aprofundando naquela linha. Os projetos imateriais, as caminhadas pelas praias e serras, na pura observação ou realizando intervenções na natureza, umas ao calor do momento e outras mais pensadas, em que o artista usa elementos como pigmentos ou restos de materiais encontrados, são também os formadores do seu corpus artístico.

Em seus começos ou na atualidade o artista segue sendo fundamentalmente um apanhador de restos. Também trabalhou com a pedra, extraída de canteiras ou encontradas nos rios e montes. E sempre desenvolvendo pesquisas, procedimentos, como o de captar o movimento dos líquidos em suas pinturas, ou encontrar e aprofundar o uso da fosforescência. Trabalhando com a própria fotografia, enterrou antigos negativos desenterrando-os mais tarde, e a modificação química dos elementos presentes no solo reagiu com os dos filmes, formando estranhas manchas, donde a série de obras “Materia

desvelada / Fantasmas revelados”, que o crítico de arte Buxán Bran levou à galeria Alterarte.

Seu lado de curiosidade étnica e antropológica levou o artista a desenvolver outras séries de trabalhos sobre a vertente africana, como os “Escapulários, Amuletos e Patuás”, que são como objetos cerimoniais de ritos propiciatórios, cuja essência é a intenção de afastar as forças perturbadoras da vida. No próprio título da obra Casás usa o mesmo artifício que usavam os escravos frente ao censor: um nome sagrado das religiões europeias (escapulários) para, por trás, prosseguir com seus rituais e crenças.

Os indígenas amazônicos foram objeto de sua preocupação e estudo, desenvolvendo neste sentido não só grande parte do seu trabalho no EKWC, Países Baixos, como também apresentando uma exposição inteiramente dedicada a eles, titulada “Agavotokueng” e, entre outras, uma série de obras independentes umas das outras sob a denominação comum de “Curupira”, o pequeno demônio dessa cosmogonia que protege as árvores da floresta. A intervenção mais significativa e inicial seja talvez a referente à Victória regia e as lendas que a acompanhavam, e que se remonta à década dos sessenta.

Aqui se fecha um ciclo. Já vimos que o material dificilmente é fundamental nos projetos do artista, pois estes possuem um perfil conceitual e principalmente trabalham com a intuição do que Casás chama de “uma outra presença” que é a sincronicidade no sentido que comenta Jung, isto é, determinados fatos acontecem a partir da abertura do indivíduo para percebê-los. Partindo de uma formulação prévia, o material passa a ser procurado, ainda que em geral possa ocorrer o absoluto contrário, o artista encontra um material que indica o que pode estar guardando na sua matéria, que caminho ou processos pode seguir.

Por isto, e voltando à exposição do MIEC Museu Internacional de Escultura Contemporânea, notamos que o que falou nos anos 80 o crítico brasileiro Frederico de Moraes sobre esta obra continua vigente: não

pode ser classificada academicamente nem pertence às modas mais contemporâneas, e muito menos às pseudo rompedoras. Assim é muito arriscado, e consequentemente corajoso, este ponto de mutação que o artista mostrou em Santo Tirso. Vindo do longo trabalho com grandes troncos, que são inquestionáveis e impositivos em si mesmos, pois a madeira é considerada historicamente um dos materiais mais tradicionais e clássicos em arte, (devemos aqui mencionar que o artista sempre a trabalhou de forma particular nos seus relevos e esculturas, evidenciando, nunca ocultando ou passando por alto material e conceito), Casás passou a trabalhar com a parte mais frágil e mais perecível da flora, justamente a mais estética, que são as flores, folhas e frutos. Podemos aqui pensar que de alguma maneira o artista seguiu as pesquisas botânicas de Goethe, tão inspiradoras para Humboldt, plasmadas na “Metamorfose das Plantas”, onde o poeta defendia a folha como a forma primordial da qual cada planta se desenvolvia. Na verdade, não estava longe da moderna ideia dos fractais, nem da ideia de Casás de que as plantas estão indicando o caminho da metamorfose que prediz a sobrevivência.

Perigoso caminho o deste artista, já que estes materiais são normalmente considerados “de decoração”. Casás entretanto não se deixa enganar e trabalha não com plantas esculpidas ou fundidas com o fim de aproximar-se às linguagens mais tradicionais da arte, como de artistas contemporâneos que usam a fundição como meio de eternizar o efêmero. Trabalha com elas em seu estado natural, pois estas plantas são por ele entendidas desde a Ética, desde a visão crítica que ele mantém neste Antropoceno destrutivo que vivemos, desde a preocupação pelo amanhã, quando todos os seres vivos podemos desaparecer.

Assim chegamos ao momento de explicar o porquê do título “Depois de Marte”. Podemos dizer que este é um projeto de sobrevivência que nos provê de material para pensar novos registros e novos espaços. A vida na Terra vem sendo destruída há séculos por sua criatura mais daninha, o ser humano, que segue julgando-se o centro do Universo apesar que

desde os tempos antigos, desde Ptolomeu, Kepler, Galileu, este pensamento tem sido considerado errado. Podemos dizer que a Revolução Industrial e o consequente “lixo” por ela gerado acelerou, digamos até que iniciou realmente este processo de deterioração do nosso mundo. Mas depois do advento do uso indiscriminado do petróleo e seus derivados, principalmente os plásticos e materiais químicos usados para diferentes fins nas cidades, nas superplantações, nas granjas animais, em terra ou marinhas, já não é possível uma volta atrás. Humboldt, em sua viagem à América no século XIX, percebeu o desastre ao observar uma pequena plantação que inexplicavelmente não se desenvolvia justamente porque as árvores a sua volta haviam sido cortadas para dar lugar a ela. Foi uma antevisão do que hoje chamamos mudança climática. Desaparecem a cada momento incontáveis espécies da fauna e da flora. Com o beneplácito dos poderes corruptos as florestas são derrubadas em nome do progresso, construções são erguidas sem nenhuma desculpa que não seja ganhar dinheiro, o turismo compulsivo leva as pessoas a se divertirem fazendo viagens massivas a pontos delicados do planeta que não sobreviverão a estas invasões. A ideia do artista é que o mundo, personificado neste caso principalmente pela flora, se vê afetado pela situação e começa a modificar-se para poder sobreviver em outro planeta que, como indicam os cientistas, seria Marte, onde o próprio ser humano também se assentaria. Como pensa Casás, o mais importante seria modificar o pensamento que este leva consigo, mas tal não se dá. Se o homem não abrandar, como mínimo, seu carácter agressivo, centralizador, de dono do universo, a história simplesmente se repetirá. E então? O que acontecerá “Depois de Marte”?

A resposta pode estar detrás do impacto de ver os grandes painéis crescendo como uma selva pelas duas paredes na principal sala do Museu. Para o espectador que se aproxima, estes se metamorfoseiam totalmente e mostram seu verdadeiro carácter de que nem sempre o todo é igual à soma das realidades que o compõem. Os painéis estão formados por 250 íntimas e pequenas obras que trazem em si verdades

diferentes, mas que se completam e se complementam. É este o momento no qual temos a possibilidade de estabelecer o paralelismo metafórico com as plantas que deram origem ao código Voynich. As que vemos aqui são plantas reais, mas também não o são pois, manipuladas, agregam a seu corpo o corpo de outras plantas, bem como patas, penas, ossos de animais, estes também reais. Registros, modulações, formas e tons impossíveis. As plantas vão sofrendo estágios de transformação para garantir sua sobrevivência. Primeiro alguns exemplares se misturam com outros do mesmo gênero, depois com gêneros diferentes, ou mesmo com espécies vindas de outros continentes, talvez dentro de nossa ideia de que o sangue novo fortalece o que quase já é uma putrefação endogâmica. Neste sentido, a presença animal pode ser o mais interessante, pois aqui o sangue é a força desconhecida. Notamos que entre as obras aparecem laranjas conjugadas com patas de galo, um pedaço de couro junto a um pequeno coqueiro tropical. Tudo convive discretamente, não há ruídos nem gritos que interrompam o fluir da procura de uma nova vida. Todas as peças estão identificadas e numeradas com uma etiqueta que nos remete a uma catalogação, às coleções dos estudiosos, arqueólogos e colecionadores.

A exposição, no entanto, não ocupa somente esta sala. Como a nascente de um rio, vaise abrindo devagar desde a entrada, onde a obra “Agavotokueng”, nome de uma tribo amazônica que se resiste ao homem branco, foi feita a partir de um grande tronco de castanheiro que nos abre à sua história vital nos meandros formados através dos séculos na sua madeira, derrubada sem pena para alargar uma estrada secundária. Disposto sobre um comprido poste de corte retangular feito de madeira serrada industrialmente e finamente lixada, é uma alusão aos indígenas brasileiros que cada vez têm menos possibilidade de viver com seus usos, ritos e costumes, naquela cultura pausada onde homem e natureza estão totalmente integrados. Descendo, há outra sala em que uma tela trabalhada por técnica mista nos lembra que o que imaginamos do outro planeta é a antítese de uma natureza terráquea: o

chão do planeta Marte é avermelhado e seco, onde a vida parece não ter espaço, ao menos a vida como nós a entendemos. Voltamos aos painéis de plantas que indicam a passagem à última sala.

É necessário atravessar uma cortina negra para alcançar este espaço, ele também absolutamente negro, a escuras onde, mais que ver, intuímos três ramos torcidos sobre si mesmos, despidos de folhas, que boiam de maneira quase imperceptível no espaço, descrevendo sutis movimentos que são acionados pelo respirar contido dos visitantes. Pura fosforescência, puro brilho e pura energia, o que restou da vida. Tensão final, momento mágico em que tudo fica em suspensão e que é impossível de descrever. Linguagem trêmula que marca com toda a delicadeza o momento final de nossos medos, nossas expectativas, a hecatombe que tanto tememos, o apogeu e fim de nosso ciclo vital.

O que une todos os momentos desta tão diversificada e, ao mesmo tempo, una e densa exposição, é o fio invisível que intuímos congrega em uma só as diferentes manifestações da trajetória de Casás. É o flagrar do nanosegundo, do passar do tempo que modifica tudo à sua volta, mas que pode nos brindar o milagre do reviver que só é possível através da memória que se havia escondido na desnuda evidênciação. Esta acompanhou a poética do artista, seus ciclos que narram o quefazer dos insetos ou da erosão, bailando entre o congelamento de um momento e o efêmero buscado em suas intervenções. Conjugando tudo estão as “plantas” que procuram a sobrevivência impossível, pois não existe o que faça perdurar os vegetais através do tempo. O nosso tridimensional Código Voynich é finalmente desvelado. É o reflexo da atualidade para ser visto, compreendido e deglutido pelos que estamos aqui e agora. Floração do invisível que quer conter na sua memória a gênese da criação.

Verão 2019

MANIFESTO PELA ECOLOGIA.*

desmatar, malditos, desmatar. não deixar árvore baixo árvore alguma. desmatar toda planta e toda flor que polui o campo e a cidade talhada com sabedoria e precisão de ferro e de cimento. cortar a árvore que destrói o gaz do automóvel, fábrica e usina. acabar também com o jardim e a árvore frutífera, para poder encher assêpticamente a embalagem com sabor de fruto artificial. desmatar, malditos, desmatar. queimar a amazônia, substituindo por pista de cimento e alcatrão para que o carro lavado todo dia circule livremente. acabar com este planeta multicolor até chegar ao cinza que combina com tudo. mutilar a ciência indígena antes que ela resolva o mistério, matar sua planta e seu fungo sagrado. falar do caos da natureza como inimigo da humanidade, porque gera confusão e conflito. interconectar a aldeia global por autoestrada de cinqüenta pistas em cada direção. desmatar, malditos, desmatar. construir um mundo novo totalmente limpo, sem fermentação ou sentimento. no leito seco do rio amazonas que hoje está ocupado pela água, edificar zona de lazer para milhões de pessoas. trocar o índio que viaja com a planta e o animal pelo homem branco. concluir um deserto sem pedras nem montanhas, por onde o ar possa varrer a areia sem pergunta nem geografia. desmatar, malditos, desmatar.

* texto de autoria de Fernando Casás para a intervenção “Manifesto pela Ecologia” no MAM/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1982.





ESCUTAR A VOZ DA TERRA A PARTIR DE MARTE



Catarina Rosendo

"Es extraño que en la Tierra la naturaleza sea contemplada como caos, querido amigo, cuando ella es el único orden."

Fernando Casás, 2014

No momento em que escrevo, a floresta equatorial da Amazônia arde numa escala e intensidade nunca antes vistas. Entre as imagens panópticas captadas pelos satélites, expondo a enorme extensão das áreas incendiadas e das nuvens de fumo observáveis do espaço, e as visões sublimes produzidas por equipas de jornalistas no terreno, revelando a floresta transformada em vasto campo aberto interrompido por esparsos troncos carbonizados e focos persistentes de chamas consumindo a vegetação rasteira, o mundo assiste, incrédulo e impotente, à devastação do “pulmão” da Terra. A catástrofe acontece em vários pontos da floresta tropical partilhada por nove países da América do Sul, mas o que tem captado a atenção internacional, pela intensidade e pelas causas mais que prováveis, são as deflagrações que ocorrem na parte brasileira, que detém cerca de 60% do território amazónico.

Os milhões de hectares de floresta tropical que vêm sendo perdidos de há décadas para cá para a mineração e a agro-pecuária incrementaram-se dramaticamente no decurso do mês de Agosto de 2019, mercê da estação seca que a região atravessa, propícia às queimadas necessárias ao ciclo normal de gestão do território mas, sobretudo, dos incentivos políticos ao desmatamento extensivo e descomedido para efeitos de uma economia baseada no lucro rápido. A comunidade internacional tem razões para se alarmar, pois demasiadas questões, afectando demasiados seres (humanos e não humanos), estão em jogo: a substituição da floresta por áreas de pasto e pelo cultivo intensivo de soja, exigindo consumos desproporcionados de bens escassos como a água e/ou exaurindo solos já de si pouco favoráveis a esse tipo de explorações; a destruição a prazo da maior biodiversidade existente no planeta, com a eliminação do habitat do qual dependem milhões de espécies vegetais e animais; a erosão das comunidades locais e indígenas, por via da perda de formas de subsistência tradicionais e de migrações forçadas, expondo a injustiça ambiental do impacto desmesurado de tais fenómenos sobre as populações menos responsáveis por eles; e, finalmente, o desequilíbrio do ecossistema por via da redução das áreas florestais e a consequente redução das chuvas, o aumento das emissões de carbono para a atmosfera e a aceleração do aquecimento global.

Todos estes factores reforçam a convicção crescente acerca da força geológica – e não já meramente ambiental – da acção humana, mas os poderes políticos são, à escala global, lentos na concertação de modos sustentados e sustentáveis de habitar o planeta e de enfrentar as alterações climáticas, enredados como estão em demorados procedimentos burocráticos e, sobretudo, na negociação de consensos que têm como base cultural a dissociação entre ciência e diplomacia, ou entre os dados objectiváveis e quantificáveis e as experiências subjectivas e qualitativas do mundo. Várias vozes oriundas das ciências e das humanidades têm-se

reunido em torno da busca de alternativas a este modelo operativo cuja vocação (ainda) eminentemente moderna tem impedido a ciência de observar o quanto, nos seus próprios procedimentos e nas suas conclusões, existe de discursivo, de parcial e de valoração significativa, em suma, de ideológico: algo muito mais facilmente aceite como uma evidência para o pensamento estruturado a partir das humanidades e treinado na compreensão retórica e simbólica das coisas ¹.

Fernando Casás, de origem galega, iniciou o seu percurso artístico no Brasil dos anos 1960 e a relação entre o humano e a natureza constituiu-se desde logo como o grande princípio formador das suas obras. Se tal aconteceu, inicialmente, através da descoberta da enorme exuberância da natureza brasileira, a que mais tarde apôs o contraste da amenidade dos bosques e florestas do sul da Europa, a complexificação desta abordagem decorreu na medida em que as manifestações e as repercussões da acção humana sobre o território foram assumindo maior protagonismo nas preocupações do artista e revertidas para obras, por vezes efémeras e realizadas com materiais perecíveis, em que o corpo, a experiência, a subjectividade e a observação enquanto contemplação desinteressada confluíram numa forma de estar dentro da natureza e dos seus fenómenos para escutar os seus ritmos e viver as suas energias essenciais.

Não é apenas por simples coincidência biográfica que se torna pertinente convocar para este texto a actualidade mundial e as notícias da repercussão política e ecológica relacionadas com a devastação em curso na Amazónia. Tal acontece porque a base de pensamento que assiste ao trabalho de Casás contém elementos que, a partir do campo da arte, oferecem contributos para a elaboração da epistemologia (isto é, da teoria da ciência, ou da filosofia do conhecimento) em falta para abordar a nova ordem global que começa a desenhar-se a partir dos efeitos das alterações climáticas. Esta nova ordem global sugere a necessidade do questionamento de princípios legitimados pelo menos desde o século XIX, desde logo a autodeterminação dos estados-nação na gestão de fenómenos que, não obstante decorrerem nos seus territórios, afectam todos os habitantes da Terra. As questões conceptuais e poéticas que atravessam o trabalho de Casás, ao mesmo tempo que assentam em protocolos e métodos reconhecíveis e oriundos do campo das práticas artísticas, mergulham na busca de formas integradoras de vivenciar e pensar o modo como habitamos o mundo e como dele fazemos parte. As suas obras, alimentadas num rico caldo de ideias provenientes de campos tão díspares como a etnobotânica, a antropologia, a psicologia, a filosofia

¹ "Diplomacy in the face of Gaia. Bruno Latour in conversation with Heather Davis", *Art in the Anthropocene. Encounters among Aesthetics Politics, Environments and Epistemologies*, Heather Davis, Etienne Turpin, eds., Londres, Open Humanities Press, 2015.

ocidental e oriental, a ética, ou a física quântica (porventura a ciência com maior potencial imaginativo), têm como pano de fundo a pesquisa de princípios orientadores outros que possam ser implicados na criação de novos processos de saber, de novos caminhos para gerar conhecimento.

Para Casás, não chegam as costumeiras pontes que se tecem entre artes e ciências a partir do enaltecimento do papel da intuição na descoberta e elaboração dos objectos de conhecimento. É preciso ir mais longe e potencializar uma assimilação energética das várias áreas do saber, fundido as dimensões simbólica-emocionais e as concepções cognitivo-instrumentais num processo de recuperação da mundividência que regia a nossa relação com o cosmos ou, dito de outro modo, dessa lucidez, clara e penetrante, que nos fazia perceber o macrocosmos no microcosmos e nos possibilitava uma consciência encarnada do acordo geral de todas as coisas e de nós mesmo nelas. Como Casás refere: «[...] temos de começar a apagar e conseqüentemente a fermentar as fronteiras entre os diferentes campos do conhecimento. Digo fermentar no sentido de que as fronteiras são justamente os pontos de encontro onde pode surgir uma nova opção. Por outro lado, ao escindirmos nosso meio, ao separar os mundos do conhecimento e do trabalho do da nossa vivência subjectiva, perdemos a identificação emocional, o que também traz em si uma perda da carga simbólica que propicia o desenvolvimento do inconsciente colectivo, de nossos arquétipos e portanto das formas de comunicação e de convivência. Perdemos este intercâmbio, perdemos a conseqüente energia emocional de vem desta conexão.»²

Os meios e os processos que servem de base às obras de Casás foram-se estabilizando ao longo dos anos numa notável compreensão da dimensão energética e performativa dos materiais usados, quase sempre matérias orgânicas recolhidas em deambulações ao ar livre, como troncos, ramos, sementes, folhas, conchas, ossos, cascas, seixos, penas, flores, ou canas. Sempre objectos com uma condição física tornada precária por acção do tempo e cujo continuado desgaste não é interrompido pelo artista. Pelo contrário, interessa-lhe a forma visível com que a transitoriedade fluida da natureza se manifesta, transformando objectos aparentemente inertes em movimento, em constante devir. Casás submete depois esses objectos a um processo de classificação e organização que, não obstante sugerir um método formal científico, assenta na imaginação simbólica e em técnicas visuais narrativas para criar colecções e assemblagens que evocam uma natureza que parece não existir mais senão sob a forma de uma memória fugaz de um outro mundo, que já não é o nosso. Cada uma destas miscelâneas de objectos, ou destes artefactos, com a sua própria

² "A arte, a ciência e os amendoins cósmicos. Um diálogo entre um cientista e um artista. Outono 2003. José Pintado Valverde e Fernando Casás", *Fernando Casás, Fosfor-essencia*, Vigo, Rio de Janeiro, Centro Cultural Cândido Mendes, 2011, p.33.

geometria íntima e a sua própria emanção vital, por vezes marcadas com tintas ocreas como se tivessem participado num ritual do qual já se perdeu o significado, funcionam como restos arqueológicos não tanto da natureza em si mesma, mas das interacções antropológicas dos humanos com o mundo mineral e orgânico, como indício das utopias de emancipação sociopolítica de matriz ecológica que persistem na imaginação de alguns mas tardam em alcançar concretude.

Uma parte significativa da arte dos anos 1960-70 trilhou também caminhos de aproximação ao mundo natural, muitas vezes por via da recodificação cultural deste em paisagem e dentro de um processo de investigação profunda aos meios e aos discursos caros à própria arte que se socorreu das matérias e das escalas presentes na natureza para buscar uma alternativa ao esgotamento a que os formalismos do século XX haviam conduzido a expressão artística. À parte um interesse comum pela natureza e pelos espaços exteriores, Casás partilha com esses artistas a convicção de que, com vista a regressar a uma compreensão multidimensional da arte, desvinculada dos códigos culturais e linguísticos que persistem em separar emoções e razões, e empenhada em voltar a ser representativa e evocativa já não exactamente daquilo a que convencionalmente se chama realidade, mas de um tipo de experiência humana situada e conexa, é necessário integrar as actividades que se desenrolam sob os seus auspícios num âmbito mais geral do conhecimento, de que o pensamento de tipo científico é uma das instâncias possíveis.

Nesse sentido, e mais do que exprimirem ou condensarem sensibilidades presentes, as suas obras funcionam como propostas para o futuro. Um olhar mais ou menos desatento detecta, nas suas obras, uma nostalgia romântica que enfatiza a perda e corteja antigas narrativas acerca do paraíso perdido e de uma degenerescência do momento presente que ilumina o passado como um ideal há muito extinto em que, qual idade de ouro, a identificação do humano com o natural formava propriamente a identidade do humano. Mas será mais exacto afirmar que se trata, antes, de um inconformismo em permanente estado de alerta, agudo mas sossegado e depurado nos objectos e instalações que Casás prepara para a nossa fruição estética, um inconformismo pronto para, a qualquer momento, despoletar o engendramento cognitivo e imaginativo de modelos alternativos de funcionamento intuitivo da percepção que apontem soluções para superar a permanente tensão que parece caracterizar a relação dos humanos com o planeta ao ponto de conduzir este ao esgotamento dos seus recursos.

As suas "fosforescências", obras total ou parcialmente revestidas com pigmento fosforescente verde, fazem parte deste processo. O interesse de Casás pela bioluminescência tem origem nos pirilampos, os pequenos

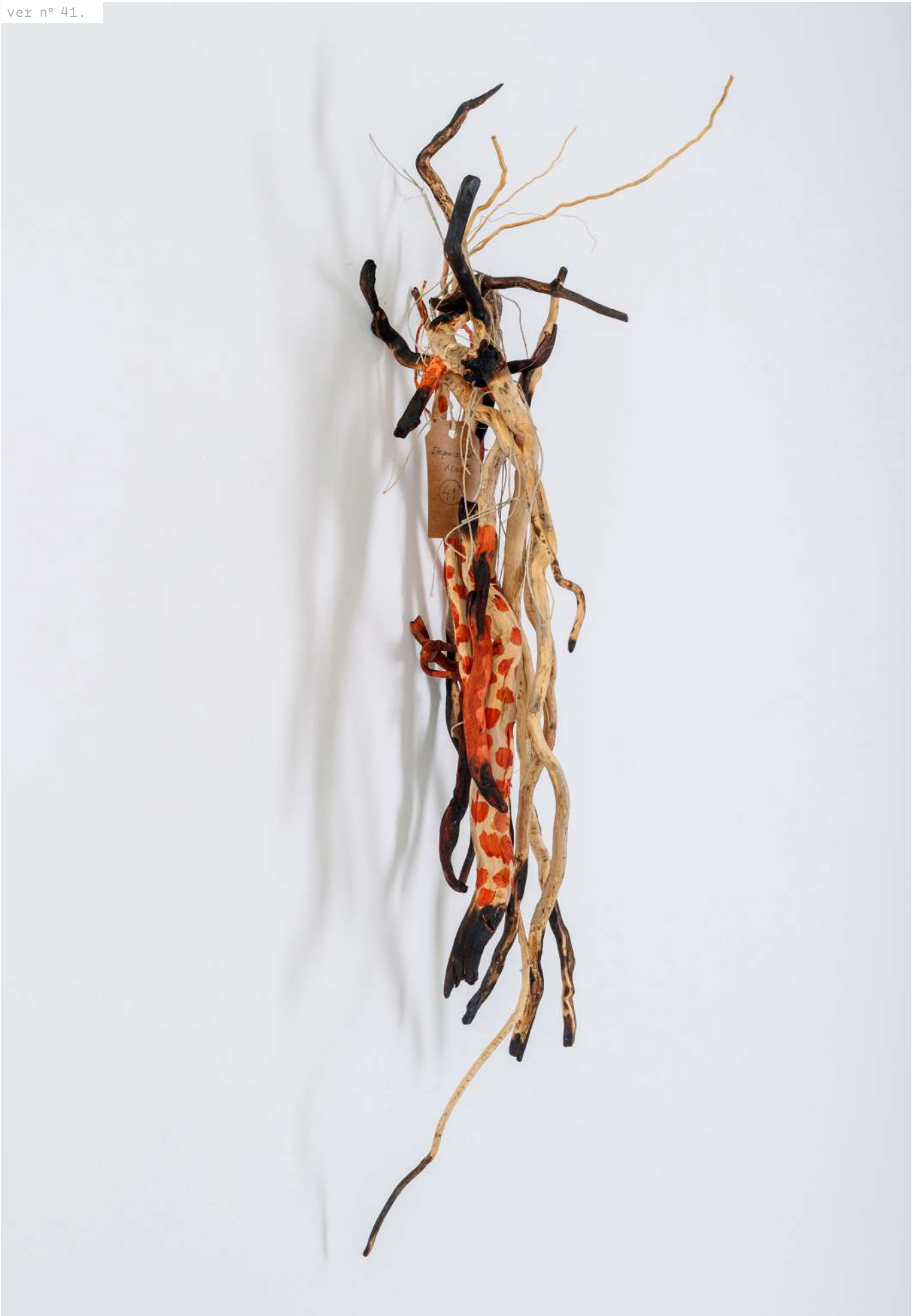
insectos que no Brasil se chamam “vaga-lumes”, nome sugestivo da qualidade errante conferida à luz que emanam. É por reacção química que o oxigénio absorvido por estes insectos coleópteros se transforma naquelas intermitências luminosas, conhecidas de todos quantos já passearam pelo campo à noite, que coadjuvam funções básicas como a alimentação e o acasalamento. Para o artista a fosforescência é a metáfora perfeita da vida a acontecer, quer dizer, da energia que, mais do que estar contida em todos os objectos e seres, faz parte deles e é matéria intrínseca da sua massa e dos seus sucessivos estados vitais. A emissão de luz é em si mesma uma perda ou um dispêndio energético que permite evidenciar a constante transitoriedade de todas as coisas do universo. Tornar visível esse fenómeno corresponde à criação de um artifício, gerado no interior da lógica ficcionada e alegórica que organiza o discurso produzido a partir do campo da arte, que dá uma aparência corporizada às possibilidades de pensar intuitivamente o mundo. As obras fosforescentes de Casás integram, muitas vezes, instalações em câmaras escuras, espaços intencionalmente separados do quotidiano nos quais o espectador entra pé ante pé, tacteando no escuro até se deparar com uma ou mais estruturas vegetais compostas, por exemplo, por ramos secos cuidadosamente agenciados em unidades cuja harmonia formal retém em memória a geometria orgânica da matéria no seu estado natural.

Assim instaladas, estas estruturas parecem suspensas no ar, vogando numa escuridão que confunde os sentidos e provoca a perda de referentes espacio-temporais. No interior de cada uma destas câmaras, não estamos separados do que contemplamos, fazemos parte do jogo de ilusões activado pela articulação de fenómenos eléctricos e gravíticos que aí acontecem, e experimentamos a sensação de infinito com o corpo todo, como se Casás nos oferecesse uma espiritualidade cósmica tornada matéria. Alertando-nos para o facto de que o nosso aparelho sensorio, treinado para restringir-se às necessidades pragmáticas de todos os dias, é também capaz de criar significado a partir de outras realidades, de potenciar formas de pensar e viver alternativas ao primado da racionalidade objectiva que conduz a ambição do progresso infinito das sociedades e assentes na compreensão acerca da contingência eterna de todas as coisas, na complexidade, na diferença e na incerteza criadoras. É por isso que, mais do que ser pensada a partir do estrito campo das actividades artísticas, a obra de Fernando Casás deve ser inscrita nas grandes correntes de pensamento que se dedicam a pensar a situação política actual e, mais amplamente, as grandes crenças ideológicas da nossa época.

DEPOIS
DE MARTE







ver n° 154.



























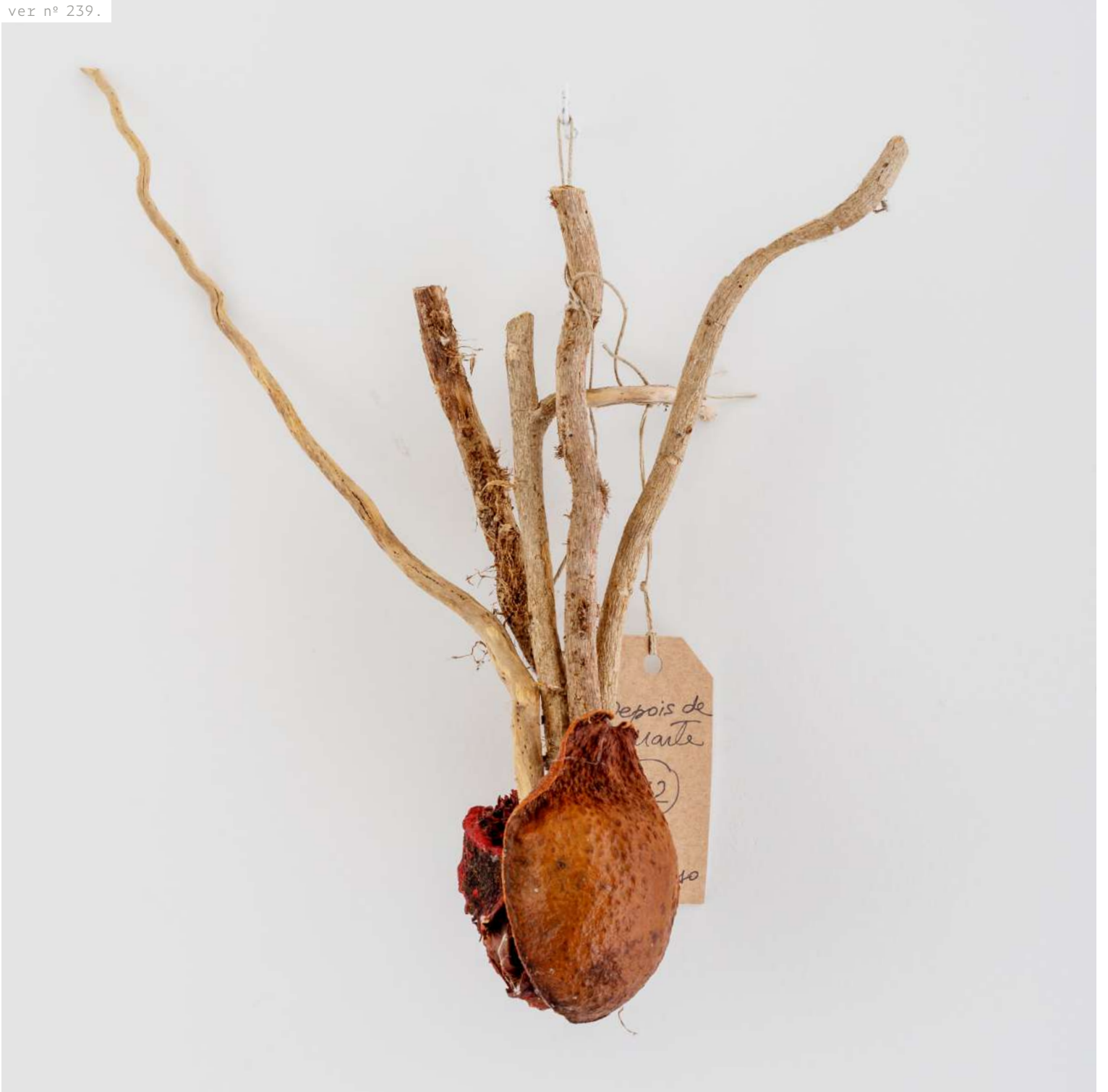
ver n° 239.







ver n° 239.













ver n° 56.









ver n° 250.



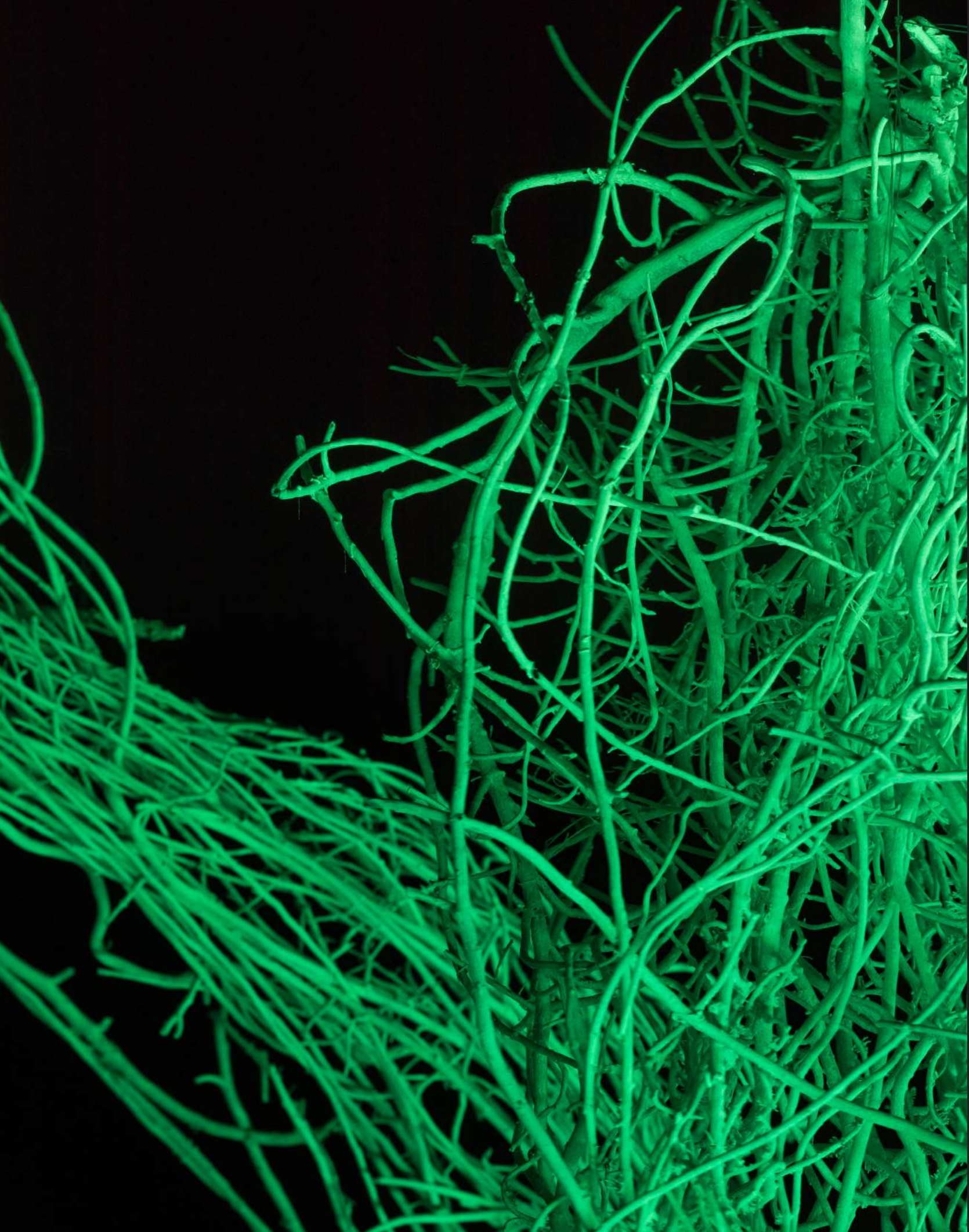


ver n° 251.













LISTA DE OBRAS EXPOSTAS



1.
Depois de Marte 352, 1993
Galho, graveto carbonizado,
folha de palmeira de buda,
corante, barbante
78 x 46 x 14 cm



2.
Amazonas 40, 1991
Fibra de coqueiro, ossos,
barbante
50 x 40 x 10 cm



3.
Amazonas 4, 1968
Folha de arbusto enteogênico,
folhas e caules pintados,
casca de melancia, gravetos,
barbante
50 x 28 x 7 cm



4.
Morte América 18, 1994
Raízes, caules, sementes,
pintura, barbante
89 x 37 x 9 cm



5.
Patuá Guaraná, 2003
Folha de coqueiro, laranja da
bahia, fibra, folhas de abacaxi,
barbante
49 x 19 x 7 cm



6.
Depois de Marte 17, 1988
Folhas, folha de bananeira,
pintura, barbante
94 x 35 x 29 cm



7.
Patuá Voador, 1994
Ossos, Raízes açu-açu, caule
59 x 35 x 11 cm



8.
Negro Amazonas / Plantas 46, 1994
Folhas, cascas, osso
62 x 13 x 7 cm



9.
Depois de Marte 16, 2000
Folhas, galho, pintura, barbante
13 x 60 x 60 cm



10.
Depois de Marte 10, 1978
Raízes, galhos, casca de
palmeira, ramos, barbante
71 x 30 x 21 cm



11.
Patuá 33, 1995
Rama de palmeira, ramos de
tomate, casca, gravetos,
sépalos, folhas, pintura
63 x 14 x 19 cm



12.
Negro Amazonas / Plantas 23, 1988
Bulbos e ramos de plantas
insetívoras, barbante
90 x 32 x 13 cm



13.
Poder 32, 2001
Madeira, osso, barbante
103 x 37 x 13 cm



14.
Negro Amazonas/Plantas 126, 1981
Folhas engomadas, pinhão, folha
de bananeira mirim, galho,
fibras, casca de melancia,
barbante
110 x 30 x 21 cm



15.
Asteróide 12, 2000
Casca de santola, casca e coroa de abacaxi, corante
49 x 17 x 5 cm



16.
Contato com o invisível 33, 2010
Raiz e caule de couve galega, cascas de melão e melancia, corante
56 x 32 x 20 cm



17.
Asteróide 13, 2000
Casca de melão, folha, cola, pino de madeira, corante
25 x 18 x 14 cm



18.
Contato com o invisível 25, 2004
Ramo, Raízes
60 x 24 x 38 cm



19.
Patuá 35, 1994
Cascas, folhas, alga, pintura
45 x 24 x 10 cm



20.
Negro Amazonas / Plantas 40, 1996
Gravetos, ossos, corante, barbante
80 x 20 x 5 cm



21.
Patuá 32, 1991
Ossos, fibras de palmeira, barbante
30 x 27 x 10 cm



22.
Negro Amazonas / Plantas 62, 1997
Caules de videira, ossos
50 x 50 x 61 cm



23.
Restos 18, 1964
Cascas de maracujá, flor de costela de adão, cascas secas, folha de bananeira, vagem tropical, barbante
29 x 17 x 6 cm



24.
Depois de Marte 24, 1980
Pétalas de flor de bananeira, pepino, madeira, casca de abricó, aguarela, barbante
28 x 16 x 9 cm



25.
Morte América 7, 1974
Casca de caranguejo, ossos, tentáculo de marisco, barbante
42 x 24 x 6 cm



26.
Patuá 18, 1994
Casca e fibra de palmeira, casca de melancia, pele de peixe, madeira carbonizada, caules de hortênsia, corante, barbante
42 x 27 x 13 cm



27.
Asteróide 11, 2000
Raízes, galho, trepadeira, barbante
49 x 23 x 7 cm



28.
Negro Amazonas / Plantas 124, 1981
Mandioca, Raízes, ossos, barbante
41 x 28 x 14 cm



29.
Depois de Marte 54, 1991
Raiz, caule, gravetos, folhas,
cola
61 x 21 x 11 cm



30.
Patuá 19, 1999
Sisal, graveto, couve galega,
casca de palmeira, barbante
94 x 37 x 6 cm



31.
Urutu 07, 1980
Madeira, ramos, galhos, casca
de côco, Raizes, Raizes de
palmeira, flores, pele de cobra,
chapéu de bruxa
82 x 39 x 14 cm



32.
Urutu 04, 1978
Raiz, caules, folha, guache,
cola, barbante
104 x 50 x 11 cm



33.
Depois de Marte 55, 1995
Galhos, casca de melancia,
gravetos, ossos, talco, barbante
69 x 35 x 20 cm



34.
Depois de Marte 53, 1993
Tronco de palmeira com raízes,
caule com rama, barbante
60 x 40 x 16 cm



35.
Amanita florida, 2002
Casca de melão, ramos com
folhas, Raizes
65 x 24 x 7 cm



36.
Patuá 09, 2000
Ramo de palmeira, ervas,
barbante
67 x 27 x 16 cm



37.
Depois de Marte 107, 2006
Casca de melancia e de melão,
marisco, barbante
62 x 21 x 14 cm



38.
Contato com o invisível 27, 2006
Pedaco de árvore e galhos,
frutos, corante
80 x 41 x 11 cm



39.
Depois de Marte 39, 1995
Galhos, côco, laranjas secas,
cola, barbante
73 x 58 x 11 cm



40.
Patuá 10, 1999
Sisal, espiga de milho, madeira,
barbante
90 x 25 x 10 cm



41.
Patuá Muiraquitã 32, 2006
Gravetos parcialmente
carbonizados e pintados,
barbante
80 x 28 x 18 cm



42.
Patuá 08, 1995
Raizes, ossos, trapo de camiseta
86 x 35 x 14 cm



43.
Contato com o invisível 16, 1990
Raiz, caule de videira e de couve galega, casca de melão, pintura
84 x 65 x 21 cm



50.
Azaponga, 1984
Casca de palmeira, Raizes, gravetos
53 x 25 x 8 cm



44.
Depois de Marte 121, 2002
Casca de palmeira, caules de couve e de hortênsia
93 x 25 x 6 cm



52.
Depois de Marte 70, 2013
Concha de marisco, sargaços, casca de fruta
53 x 15 x 18 cm



45.
Depois de Marte 19, 1991
Caule de palmeira mirim, ossos, gravetos
72 x 16 x 7 cm



53.
Negro Amazonas / Plantas 22, 1984
Ossos, espinha de peixe, tubérculo, dente de porco, corante
54 x 28 x 7 cm



46.
Depois de Marte 66, 2014
Folhas, ramos, caules, sementes, casca, Raizes, pintura, barbante
74 x 27 x 14 cm



54.
Contato com o invisível 34, 2009
Casca de banana, barbante
78 x 28 x 12 cm



47.
Depois de Marte 43, 2014
Galho, vértebra e espinha de peixe, gravetos, talo de couve galega, fibra de coqueiro, planta engomada, pintura
91 x 20 x 14 cm



55.
Natureza inventada 3, 1987
Madeira queimada, dentes de herbívoros
83 x 42 x 12 cm



48.
Contato com o invisível 33, 2009
Palma de pico, fibras, galho, pintura, barbante
85 x 56 x 13 cm



56.
Patuá Cabeça, 1998
Casca de palmeira com Raizes, ossos com pata, fibras
56 x 26 x 24 cm



49.
Kuikuro 10, 1978
Ramos, galhos, ramo de palmeira, bambu, barbante
102 x 16 x 43 cm



57.
Patuá Limpa-veias, 1998
Ossos, tubérculo com raízes, coroa de abacaxi tingida
56 x 28 x 14 cm



58.
Natureza inventada 4, 1999
Mandioca, madeira, talco
41 x 15 x 9 cm



65.
Plantas 42, 1963
Pinha de magnolia, fruto de jatobá, talo de videira, osso, galhos
52 x 28 x 15 cm



59.
Negro Amazonas / Plantas 11, 1986
Casca de melancia e laranja, varas de palmeira, galho de hortência, casca de mexilhão, osso, pintura
45 x 39 x 8 cm



66.
Cabeça de vento, 2002
Casca de melão, laranja, folhas de gravatá
64 x 30 x 9 cm



60.
Natureza inventada 8, 1993
Ossos, caule
34 x 31 x 16 cm



67.
Contato com o invisível 28, 2006
Cascas de palmeira e abacaxi, galho, tronco rachado
40 x 48 x 8 cm



61.
Depois de Marte 46, 2004
Espinhas e cartilagem de peixe, ramo com frutos, casca de centola, ossos, corante
59 x 22 x 7 cm



68.
Amazonas 19, 1993
Cabaça, pedaço de tronco, Raiz
39 x 37 x 28 cm



62.
Patuá 17, 2014
Ninho de vespas africanas, galhos, barbante
52 x 44 x 14 cm



69.
Mandinga 19, 1979
Folha de bananeira, ramos, graveto de penca, barbante, pintura
118 x 50 x 8 cm



63.
Morte América 31, 2010
Ossos, fibras, plantas, barbante
49 x 30 x 8 cm



70.
Morte América 70, 1972
Madeira queimada, galhos, osso
42 x 21 x 6 cm



64.
Visgo de Jaca, 1976
Visgo de jaca, caule, Raizes, talco
48 x 15 x 6 cm



71.
Marte Morte 53, 1986
Osso, fibra, cascas de mexilhão, barbante
70 x 10 x 6 cm



72.
Marte Morte 54, 1993
Flores, caules, corante,
barbante
72 x 16 x 5 cm



73.
Patuá gavião, 2000
Madeira, flores, ramos,
gravetos, corante, barbante
90 x 38 x 22 cm



75.
Falando com macaco, 1970
Galho, casca de frutas, Raizes,
corante, pintura, barbante
78 x 45 x 11 cm



77.
Mandinga 37, 1980
Fibras, pedaços de madeira
erosionados, cola, barbante
51 x 26 x 7 cm



78.
Depois de Marte 21, 1998
Couve galega, plantas engomadas,
resto de camiseta, fibras,
corante, barbante
116 x 28 x 11 cm



79.
Marte Morte 63, 1990
Flor, gravetos, caule, Raizes,
pintura, barbante
71 x 13 x 8 cm



80.
Marte Morte 62, 1987
Gravetos, folhas, rama, pintura,
barbante
104 x 17 x 6 cm



81.
Patuá 20, 1990
Sisal, ramos, barbante
48 x 18 x 7 cm



83.
Natureza inventada 12, 1990
Galho, galho de hortência, casca
e fibra de palmeira, casca de
banana, tubérculo
65 x 12 x 7 cm



85.
Patuá 21, 1968
Ossos, pés de galinha, barbante
61 x 16 x 8 cm



86.
Poder 33, 1994
Ramo, casca e fibra de palmeira,
folhas, osso, espinha de peixe,
corante
118 x 13 x 16 cm



87.
Açores 02, 1982
Madeira, Raiz marinha, flores,
folha, casca de centolo, cola,
barbante
76 x 26 x 11 cm



88.
Morte América 52, 1981
Ramo de palmeira, cascas de
melão e melancia, corante,
barbante
104 x 20 x 9 cm



89.
Amuleto 32, 2001
Ossos, fibra de palmeira, arame,
barbante
56 x 19 x 7 cm



90.
Depois de Marte 76, 2010
Casca de árvore, ossos, galho de hortênsia, mariscos, cabeças de peixe, pele de coelho, pé de galinha, barbante
51 x 15 x 9 cm



91.
Amazonas 13, 1973
Madeira descomposta, folhas de palmeirinha de Buda, laranja, barba
55 x 20 x 14 cm



92.
Asteróide 7, 1996
Madeira, palmeirinha de Buda, laranja, barbante
32 x 17 x 8 cm



93.
Patuá 40, 1999
Penas, madeira, Raizes, palha de palmeira, barbante
64 x 21 x 11 cm



95.
Depois de Marte 91, 1990
Couve galega, galho e galho com frutas pintado, folha engomada, pedaço de concha de marisco, corante, barbante
106 x 22 x 5 cm



96.
Patuá Vento, 2003
Ossos, fibras vegetais, galho
56 x 14 x 11 cm



97.
Depois de Marte 75, 2001
Fios de juta, osso, queixada de animal, laranja, mexilhões, ostras, casca de marisco, fibras de palmeira, madeira negra, barbante
92 x 31 x 6 cm



98.
Asteróide 8, 1995
Casca de palmeira com raízes, ossos, corda
82 x 26 x 24 cm



99.
Negro Amazonas / Plantas 03, 1982
Couve galega, arbusto branco, caule com sementes, laranjas, Raízes, pintura
106 x 26 x 32 cm



100.
Patuá 27, 1987
Mexilhão, casca de ostra, ossos, pé de galinha, plumas, casca de fruta, arame, barbante
74 x 35 x 13 cm



101.
Poder 72, 2014
Galho, cascas de frutos secos, caroço de manga, pinha de magnolia, folhas, fibras, mistura de cola, talco, pintura
73 x 28 x 15 cm



102.
Morte América 33, 1973
Galhos de palmeira e de abacate, folhas enroscadas, sementes, frutos, fibra, pintura
102 x 28 x 8 cm



103.
Amazonas 6, 1968
Caulos de hortênsia fragmentados, gravetos, ossos, barbante, pintura
85 x 14 x 7 cm



104.
Morte América 41, 1994
Caule, gravetos, penas de ave, ossos, concha, barbante
75 x 19 x 9 cm



105.
Depois de Marte 68, 1995
Fios de juta, gravetos, caules,
fibra de palmeira, barbante
72 x 40 x 10 cm



106.
Depois de Marte 104, 1981
Galho de palmeira, madeira,
corante, barbante
106 x 31 x 18 cm



107.
Depois de Marte 50, 2010
Galhos, frutos, fibra, barbante
99 x 16 x 6 cm



108.
Depois de Marte 80, 2010
Galhos, frutos, barbante
85 x 38 x 21 cm



110.
Depois de Marte 106, 2011
Galho, flores, folhas, espinha
de peixe, tubérculo, corante,
barbante
71 x 20 x 7 cm



111.
Contato com o invisível 26, 2005
Galhos, cacau pintado, pino de
madeira, barbante
78 x 25 x 14 cm



112.
Mandinga 24, 1992
Galho, frutos, espigas, madeira
queimada, fibras, talos de
couve, cola, barbante
135 x 45 x 13 cm



113.
Patuá siri, 1976
Casca de caranguejo, cascas de
frutos, sementes, fibras de
coqueiro e de palmeira, galhos,
cola, barbante
59 x 48 x 15 cm



115.
Depois de Marte 69, 2010
Cápsulas de sementes, casca e
fibra de palmeira, madeira,
pintura, barbante
48 x 12 x 11 cm



116.
Morte América 42, 1995
Sisal, caules, barbante
73 x 16 x 12 cm



117.
Asteróide 9, 2017
Galho, cascas de fruta e de
palmeira, ossos, pintura,
barbante
118 x 38 x 9 cm



118.
Depois de Marte 382, 1995
Ramo de Parreira, feixe de
ramagem, cola, barbante
42 x 33 cm



119.
Asteróide 9, 2017
Galho, cascas de fruta e de
palmeira, ossos, pintura,
barbante
37 x 50 x 12 cm



120.
Patuá 22, 1968
Galho, conchas de marisco, ossos
39 x 25 x 13 cm



121.
Depois de Marte 37, 2004
Cascas de melancia e de melão,
cascas secas e retorcidas,
planta engomada, corante,
barbante
72 x 22 x 12 cm



128.
Depois de Marte 52, 2014
Ramos, casca de fruta, folhas,
barbante
44 x 29 x 22 cm



122.
Depois de Marte 20, 1998
Caudes, laranjas, folhas de
bananeira, gravetos, pintura,
barbante
78 x 30 x 21 cm



129.
Contato com o invisível 24, 2004
Couve galega, pés de galinha,
pintura, barbante
67 x 28 x 10 cm



123.
Natureza inventada 13, 1993
Gravetos, espinha de peixe,
corante, barbante
82 x 16 x 12 cm



130.
Depois de Marte 81, 2006
Couve galega, pinhões, madeira,
pintura, barbante
58 x 19 x 12 cm



124.
Contato com o invisível 57, 2016
Fibras de palmeira, sisal,
gravetos, frutos, madeira negra,
barbante
87 x 20 x 8 cm



132.
Patuá Muiraquitã 02, 1969
Gravetos, caule, cascas de
fruta, pintura, barbante
38 x 35 x 9 cm



125.
Patuá 89, 1979
Raízes, galho, casca de fruto,
barbante, cola
118 x 50 x 28 cm



133.
Contato com o invisível 05, 1983
Gravetos, cascas, madeira, sisal
53 x 28 x 8 cm



126.
Depois de Marte 83, 2011
Ramos, frutos, casca de fruta,
osso, barbante
110 x 60 x 23 cm



134.
Depois de Marte 102, 2013
Ramo, casca e polpa de palmeira,
casca de marisco, folhas
49 x 21 x 16 cm



127.
Amazonas 14, 1967
Raízes, caules, folhas de
bananeira, fibras, barbante
55 x 37 x 12 cm



136.
Asteróide 9, 1993
Galhos, cascas de melão e de
melancia, folha de gravatá
62 x 12 x 7 cm



137.
Depois de Marte 44, 2004
Folhas, caules de hortênsia,
pintura, barbante
87 x 22 x 6 cm



138.
Patuá Chuva, 1971
Palha, fibras, cápsulas de
sementes, mandioca, barbante
56 x 24 x 13 cm



139.
Asteróide 16, 2015
Folhas, folha engomada, caule,
cascas, pintura, barbante
89 x 28 x 15 cm



140.
Negro Amazonas / Plantas 84, 1984
Caulos, gravetos, Raiz, folhas,
flores
121 x 18 x 9 cm



141.
Depois de Marte 128, 1991
Caulo com Raiz, tubérculos,
semente, pintura
132 x 17 x 5 cm



142.
Patuá Chocalho, 1990
Tronco, conchas marinhas,
barbante
218 x 17 x 9 cm



143.
Vespa, 1990
Casca e caule de palmeira,
gravetos, Raizes
252 x 27 x 22 cm



144.
Escada Y, 1996
Galho com espinhos, cascas de
frutas, envoltório de sementes,
cola, barbante
205 x 16 x 46 cm



145.
Kuikuru 01, 1974
Ramos, galhos, ossos, cola,
barbante
98 x 58 x 12 cm



146.
Cazuazu preto, 1976
Vagens, Raizes, fios de sisal,
ramo, madeira queimada
110 x 43 x 8 cm



147.
Depois de Marte 78, 2010
Galhos, gravetos, conchas de
marisco, caroços de manga,
barbante
97 x 56 x 13 cm



148.
Asteróide 14, 1993
Laranjas, ramos, galho, barbante
82 x 24 x 8 cm



149.
Depois de Marte 149, 2016
Galhos, ramos, enredadeira,
pintura, barbante
108 x 43 x 17 cm



150.
Negro Amazonas / Plantas 45, 1990
Sementes, cápsula de sementes,
galhos, ossos, conchas, barbante
72 x 28 x 9 cm



151.
Amazonas 5, 1966
Árvore parcialmente carbonizada
com Raízes
142 x 34 x 22 cm



159.
Amazonas 23, 1981
Galhos de palmeira, cabaça,
corante, barbante
100 x 18 x 16 cm



152.
Negro Amazonas / Plantas 31, 1982
Laranjas, graveto, folhas,
pintura
28 x 10 x 7 cm



160.
Depois de Marte 32, 2014
Casca, ramos, caules, barbantes
85 x 25 x 8 cm



154.
Negro Amazonas / Plantas 33, 1993
Tubérculo, frutos, barbante
27 x 31 x 6 cm



161.
Patuá 95, 2006
Cabaças-mirim, caules, frutos,
Raízes, osso, barbante
90 x 32 x 14 cm



155.
Amazonas 5, 1966
Árvore parcialmente carbonizada
com raízes
142 x 34 x 22 cm



162.
Depois de Marte 82, 2004
Galhos, raízes, casca de fruta,
folhas, barbante
97 x 11 x 6 cm



156.
Amazonas 7, 1968
Raiz, terra, folhas
65 x 11 x 10 cm



163.
Depois de Marte 98, 2004
Espinha e carne de peixe, ossos,
corante, barbante
61 x 12 x 7 cm



157.
Negro Amazonas / Plantas 24, 1985
Raízes, erva, ramos de
palmeirinha de Buda, barbante
87 x 31 x 13 cm



164.
Kuikuru 06, 1974
Madeira, casca de árvore, ramos,
folha, caule, cola, barba
41 x 30 x 7 cm



158.
Negro Amazonas / Plantas 41, 1991
Laranjas, caule, cascas, fruto
39 x 12 x 8 cm



165.
Depois de Marte 65, 2013
Graveto, frutas, casca de fruta
61 x 20 x 7 cm



168.
Patuá Muiraquitã 71, 2014
Casca e ramos de palmeira,
palha, cascas de fruta, penas de
pássaro, barbante
33 x 15 x 14 cm



175.
Depois de Marte 63, 2014
Ramo, fruta, fibras, pintura,
corante, barbante
65 x 11 x 10 cm



169.
Depois de Marte 103, 1971
Caulés, pintura, barbante
119 x 27 x 5 cm



176.
Porta 07, 1977
Fruta, galho, barbante
22 x 21 x 4 cm



170.
Negro Amazonas 15, 1982
Plantas enroscadas, folhas,
tubérculo, Raiz, frutos
100 x 21 x 6 cm



177.
Patuá Muiraquitã 57, 2008
Casca de fruta e de palmeira
38 x 17 x 11 cm



171.
Contato com o invisível 14, 1991
Caulés, folhas engomadas, cascas
de melancia e melão
94 x 38 x 9 cm



178.
Patuá 96, 2000
Ossos, fibras, casca de maracujá
63 x 19 x 13 cm



172.
Amanita 22, 1981
Caulés, cascas de laranja,
fibras, corante
97 x 22 x 30 cm



179.
Contato com o invisível 34, 2009
Caule de hortênsia, laranjas
94 x 32 x 8 cm



173.
Negro Amazonas / Plantas 21, 1982
Folhas engomadas, fibras de
coqueiro, cascas de árvore e
de melancia, sementes, inhame,
pintura, barbante
98 x 36 x 21 cm



181.
Depois de Marte 105, 2011
Galhos, folhas de bananeira,
barbante
84 x 41 x 20 cm



174.
Depois de Marte 62, 2014
Caulés, cascas, fibras, pintura,
barbante
69 x 32 x 6 cm



182.
Morte América 11, 1973
Galhos de árvores, barbante
99 x 43 x 30 cm



183.
Marte 88, 2010
Caule, fruta, folha, gravetos,
osso
56 x 24 x 11 cm



193.
Fonte #8, 1993
Galhos, tubérculos
94 x 32 x 15 cm



185.
Cajado 14, 1977
Galhos, ramos, cascas de fruta,
barbante
48 x 24 x 5 cm



194.
Contato com o invisível 19, 1997
Resto de madeira
86 x 28 x 11 cm



186.
Depois de Marte 74, 2010
Galho, laranjas
69 x 28 x 13 cm



195.
Patuá 97, 2005
Frutos, caule
104 x 40 x 8 cm



188.
Patuá poder 15, 1980
Ossos, casca de planta, galho,
vara, cola, barbante
36 x 11 x 13 cm



196.
Poder 16, 2004
Galhos, cascas de marisco,
barbante
61 x 51 x 15 cm



190.
Amazonas 1, 1993
Cascas de fruta, pintura,
barbante
64 x 12 x 5 cm



198.
Poder 16, 2004
Galhos, cascas de marisco,
barbante
61 x 51 x 15 cm



191.
Metamorfosis 16, 1996
Pedaço de tronco, ostras, cola
35 x 15 x 8 cm



199.
Patuá 11, 1987
Palma de coqueiro com ponta
queimada, flores, folhas,
barbante
120 x 35 x 35 cm



192.
Depois de Marte 93, 1994
Erva, folhas, pintura, barbante
49 x 28 x 16 cm



200.
Patuá poder 8, 1977
Raiz, folha, flor
21 x 12 x 8 cm



201.
Negro Amazonas / Plantas 25, 1988
Espigueiro com folhas, folhas,
madeira, cápsulas de sementes,
laranja, cola, barbante
64 x 16 x 10 cm



208.
Depois de Marte 51, 2014
Casca de palmeira, penas de
pavão, barbante
119 x 37 x 18 cm



202.
Depois de Marte 61, 2013
Ossos, fruta, barbante
53 x 14 x 8 cm



209.
Patuá 52, 2003
Casca de abacaxi, caule de couve
galega, tubérculo desfiado,
Raizes, barbante
86 x 29 x 6 cm



203.
Patuá 23, 1970
Folhas, casca de milho, caules,
pintura, barbante
66 x 47 x 49 cm



211.
FContato com o invisível 23, 2001
Arbusto com raízes, marisco,
casca de melancia, pintura,
barbante
98 x 19 x 19 cm



204.
Patuá Poder 3, 1979
Madeira de arcanjo
65 x 39 x 14 cm



212.
Depois de Marte 63, 2000
Raízes, cascas de melancia e
melão, barbante
42 x 45 x 15 cm



205.
Poder 4, 1980
Casca e polpa de palmeira,
galhos, fibras, corante
104 x 52 x 21 cm



214.
Patuá 93, 2015
Raízes, graveto, caules, folhas,
frutas, fibras, pintura,
barbante
48 x 30 x 14 cm



206.
Patuá 203, 2003
Coco, Raízes, palmas, cabaça,
pintura, barbante
120 x 42 x 11 cm



215.
Poder 17, 1968
Raízes
52 x 49 x 38 cm



207.
Terra 02, 1999
Casca de Raiz, cola
91 x 49 x 12 cm



216.
Amuleto 09, 1983
Raiz, folhas, flores, fios,
plantas, barbantes
50 x 16 x 8 cm



217.
Depois de Marte 15, 2014
Flores com caule, gravetos,
barbante
70 x 14 x 8 cm



224.
Negro Amazonas / Plantas 127, 1998
Galho erosionado, esponja, folha
de palmeirinha de buda, barbante
42 x 23 x 7 cm



218.
Amazonas 20, 1987
Tronco, ramo, gravetos, Raizes,
folhas, casca de planta, cola,
barbante
61 x 28 x 14 cm



225.
Patuá 47, 1979
Caules com raizes, gravetos,
cola, barbante
74 x 49 x 11 cm



219.
Asteróide 06, 2010
Casca de árvore, ossos
111 x 16 x 17 cm



226.
Marte Morte 06, 1986
Raíces, barbante
25 x 11 x 7 cm



220.
Depois de Marte 30, 1999
Ossos, pinhão, palma
23 x 66 x 10 cm



227.
Amazonas 03, 1966
Mandioca, barbante
38 x 17 x 7 cm



221.
Patuá 92, 2016
Tronco, fibra, planta, barbante
84 x 29 x 16 cm



228.
Patuá voador 02, 2003
Mandioca, Raizes, verruga de
pau, pintura
61 x 33 x 12 cm



222.
Natureza inventada 05, 1994
Caule carbonizado, folhas,
flores, pintura, barbante
66 x 16 x 6 cm



229.
Plantas 14, 1968
Cápsulas de semente, laranjas,
fibra de coqueiro, barbante
75 x 25 x 12 cm



223.
Marte Morte 45, 1986
Fibra e Raizes de palmeira,
cacau, cabaça, caroço de manga,
pinhão, pintura, barbante
62 x 22 x 18 cm



221.
Patuá 137, 2000
Caroço de manga, casca de trufa,
tubérculo, galhos erosionados,
madeira preta, Raizes, barbante
52 x 47 x 16 cm



232.
Depois de Marte 31, 1999
Nó de samambaia, ossos, madeira,
casca de laranja e de palmeira,
barbante
45 x 28 x 21 cm



239.
Poder 26, 1986
Raízes e caules
42 x 39 x 21 cm



233.
Depois de Marte 100, 2010
Cápsulas de sementes, casca de
melão, de melancia, de abacate,
de tubérculo, barbante
57 x 12 x 11 cm



240.
Negro Amazonas 37, 1991
Folhas, ramos, fibras, cápsulas
de sementes, madeira queimada,
barbante
47 x 16 x 11 cm



234.
Contato com o invisível 07, 1986
Gravetos, cascas de frutas,
caroço de manga, barbante
43 x 20 x 7 cm



241.
Urutu 08, 1987
Fibras, madeira, raízes,
tubérculo, cola, barbante
45 x 18 x 7 cm



235.
Depois de Marte 200, 1993
Ramos, fibras, cápsulas de
sementes, barbante
93 x 36 x 8 cm



243.
Patuá 63, 1990
Ramos, palha, Raízes, cápsulas
de sementes, banana figo,
barbante
69 x 36 x 11 cm



236.
**Orelha de pau / Negro Amazonas /
Plantas 48, 2015**
Fungo de árvore
51 x 57 x 24 cm



244.
Plantas 27, 1966
Cascas de abacaxi, barbante
44 x 16 x 7 cm



237.
Patuá Voador 3, 2015
Folhas de abacaxi, gravatá,
tubérculo, barbante
76 x 27 x 18 cm



245.
Amazonas / Plantas 15, 1983
Pimenta, pimentão, cascas
de frutas e de cebola roxa,
barbante
54 x 18 x 14 cm



238.
Depois de Marte 108, 2011
Folhas de tabaco, galhos,
espinha de peixe, caules,
pintura, barbante
80 x 36 x 14 cm



246.
Marte 45, 2004
Madeira erosionada, galhos,
cascas, cordão de sementes,
pinhão, barbante
62 x 30 x 12 cm



247.

Marte Morte 7, 1990

Ninhos e cabeças de pássaro,
mariscos, folhas de melancia,
de melão, de nêspersas, galho,
barbante

53 x 31 x 14 cm



248.

Negro Amazonas / Plantas 38, 1994

Corolas, tubérculo, pedaço de
tronco, barbante

57 x 24 x 17 cm



249.

Natureza Inventada 06, 1995

Cápsulas de sementes, frutos,
ramos, tubérculos, tamarindo,
laranjas, barbante

78 x 30 x 9 cm



250.

GEOGRAFÍA DE MARTE TRM 16, 2013

Técnica mista com pasta de
madeira sobre compensado

118,5 x 99 x 7,5 cm



251.

AGAVOTOKUENG, 2002

Tronco de castanheira e madeira
serrada

107 x 350 x 246 cm



252.

**DEPOIS DE MARTE R1, R2, R3,
2011-2016**

Três ramos como encontrados na
natureza, suspensos do teto e
com pintura fosforescente

BIOGRAFIA E EXPOSIÇÕES





Artista experimental que vive entre Espanha e Brasil, Fernando Casás (Fernando Estarque Casás, Gondomar 1946) desenvolve desde finais dos anos sessenta uma obra inovadora, sempre vinculada à memória, à energia e à passagem do tempo, elaborando um projeto pessoal e precursor dos movimentos de Arte & Natureza. A sua obra constitui um corpus complexo e de difícil contextualização, uma vez que abandonou o circuito de galerias comerciais e as regras tradicionais da arte, não se deixando limitar por géneros, materiais ou pelas imposições do gosto contemporâneo. Antes ética do que estética, a obra desenvolve-se em três vias paralelas e recorrentes: o lado desmaterializado [sensações de um momento que não se repete], a obra efémera [pequenas e íntimas incursões no meio envolvente], e o que poderíamos chamar obras formais onde transita através de diferentes suportes plásticos que vão do uso do material desgastado às novas tecnologias. Tanto os materiais como as linguagens usados pelo artista nunca são definitórios, senão expressivos dos diferentes conceitos presentes na sua obra. Fernando Casás trabalha a partir de investigações que resultam em novos materiais e procedimentos, como podem ser os restos arqueológicos, que discorre sobre a memória incrustada nos muros e paredes de antigas construções, a pintura pela água, com a que capta os movimentos dos líquidos ou o uso da fosforescência na obra de arte.

Em 1989 ganha o Prémio Ibeu/Brasil-Estados Unidos com Amazonas, Série Negra, considerada a melhor exposição individual do ano na cidade do Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano volta a radicar-se na Galiza. Em 1994 ganha o Prémio Internacional Burgo das Nações da Universidade de Santiago de Compostela. É professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo, Espanha.

**ENTRE AS SUAS PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES
E INTERVENÇÕES PODEMOS CITAR:**

- Sala especial na 8ª Bienal Internacional SIART, La Paz, Bolívia e intervenção do Proyecto Errante, no planalto boliviano. Intervenção do mesmo projeto no Cemitério das Âncoras, Algarve, Portugal, 2016.
- Exposição individual partilhada com o artista português Alberto Carneiro, na comemoração do 20º aniversario del Proyecto Huesca: Arte e Naturaleza. Sala de exposição da Diputación de Huesca.
- Exposição coletiva Plataforma Uneven Growth: Tactical Urbanisms. PS1 MoMA Museum of Modern Art, Nova York, 2014.
- Exposição individual retrospectiva El ahora há sido y el antes será, CGAC/Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 2012-13.
- Exposição coletiva Galicia Petrea, inauguração do Museu da Galiza, Santiago de Compostela.
- Exposição individual Bom dia, Brasil. Boa noite, Brasil, Galeria Ipanema do Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro
- Exposição coletiva Casus Belli, Auditório da Galiza, Santiago de Compostela, 2012.
- Exposição individual Túneis de Cupim, Centro Cultural dos Correios, Rio de Janeiro, 2009.
- Exposição coletiva Portas de Luz: arte e cultura na Galicia dos 70, CGAC / Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela.
- Exposição coletiva Rexistros Abertos: matérias, contextos e narrativas na arte galega atual, Museu Provincial de Lugo.
- Exposição coletiva Miradas. Arte en Galicia desde

- 1975, Sede da Fundación Caixa Galicia, Ferrol.
- Exposição coletiva Projeto Neuston:.. Explorando a interface, Museu do Mar de Galicia, Vigo; Instituto Cervantes, Bruxelas, 2009.
 - Intervenção Azul en Tifariti, deserto do Sahara, Encontros Internacionais de Arte no território Saharai, República do Sahara.
 - Exposição individual Óceanos de Marte, Sala X da Faculdade de Belas Artes, Pontevedra.
 - Intervenção Después de M/Arte – Acto Impacto, Projeto MOVE / Feira de Arte Digital.
 - Painel eletrónico exterior, Expo Corunha, Corunha.
 - Exposição coletiva Itinerante De nova matéria: escultura contemporânea, Sala de Exposições Caixanova, Pontevedra, Vigo e Ourense, 2008.
 - Exposição individual retrospectiva, série Grandes Artistas Galegos, Caixanova, Vigo.
 - Exposição coletiva Naturalmente Artificial, Museu Esteban Vicente, Segovia, 2006.
 - Exposição Individual Arqueología del no lugar. Circulo de Belas Artes, Madrid, 2004.
 - Exposição coletiva Un bosque en obras: vanguardias españolas en madera. Museu de Arte Contemporânea Esteban Vicente, Segovia e Sala das Alhajas, Madrid, 2000.
 - XXIª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, Brasil, 1991.
 - Exposição individual Obra Brasileira: 1964-1984. Retrospectiva na Fundação Luís Seoane, Corunha, 2000.
 - Exposição individual Fragmentos de América.
- Galeria Afinsa, Madrid; Casa da Parra, Santiago de Compostela e coletiva Convento de São Francisco de Havana Vieja, Cuba. 1992-1999.
 - Exposição individual Dimensão Possível. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil, 1991.
 - Exposição individual simultânea Amazonas, Série Negra. Galeria Ibeu-Copacabana e Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro; Galeria Agualela e Espaço Unicamp, São Paulo, 1988 e 1989.
 - Exposição individual simultânea Camouflaged Earth. Galeria Municipal, Jerusalém, Israel e Centro Cultural Brasileiro, Genebra, Suíça, 1987.
 - Exposição individual Manuscripten van de Amazon Rivier. ECWC/European Ceramics Workcentre, 's-Hertogenbosch, Holanda, 1994.
 - Exposição coletiva De Huid van de Witte Dame. Philips Headquarters, Eindhoven, Holanda, 1996.
 - Intervenção pela Natureza. Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro, Brasil, 1984.
 - Exposição individual na Galeria Oca, Rio de Janeiro, 1978.
 - Proyecto Errante, intervenção efémera, Espanha, Portugal, Suíça, França, Holanda, Bolívia, Brasil e República Saharai, entre outros países.
 - Obras públicas: Deserto de Monegros, Baiona e Pontevedra, Espanha; Carrazeda de Ansiães, Portugal; Jerusalém, Israel; Rio de Janeiro, Brasil.1

FICHA TÉCNICA

EXPOSIÇÃO

Título

Fernando Casás. Depois de Marte

Data

18 MAI — 08 SET 2019

Local

Museu Internacional de Escultura Contemporânea

Curadoria

Álvaro Moreira

Artista

Fernando Casás

Montagem

Adrian Marx**Álvaro Moreira****João Pedro Oliveira****Rogério Alves**

Transporte

Câmara Municipal de Santo Tirso**Feirexpo**

Seguros

Diagonal Seguros

Divulgação e peças gráfica

**Gabinete de Comunicação da Câmara Municipal
de Santo Tirso**

CATÁLOGO

Título

Fernando Casás. Depois de Marte

Coordenação editorial

Álvaro Moreira

Textos

Alberto Costa**Mina Marx****Catarina Rosendo**

Design gráfico

Renata Mota

Fotografia

Lília Machado

Revisão

Tânia Pereira

Edição

Câmara Municipal de Santo Tirso

Impressão

Rainho & Neves

Tiragem

500

Local e data de edição

Santo Tirso, 2024

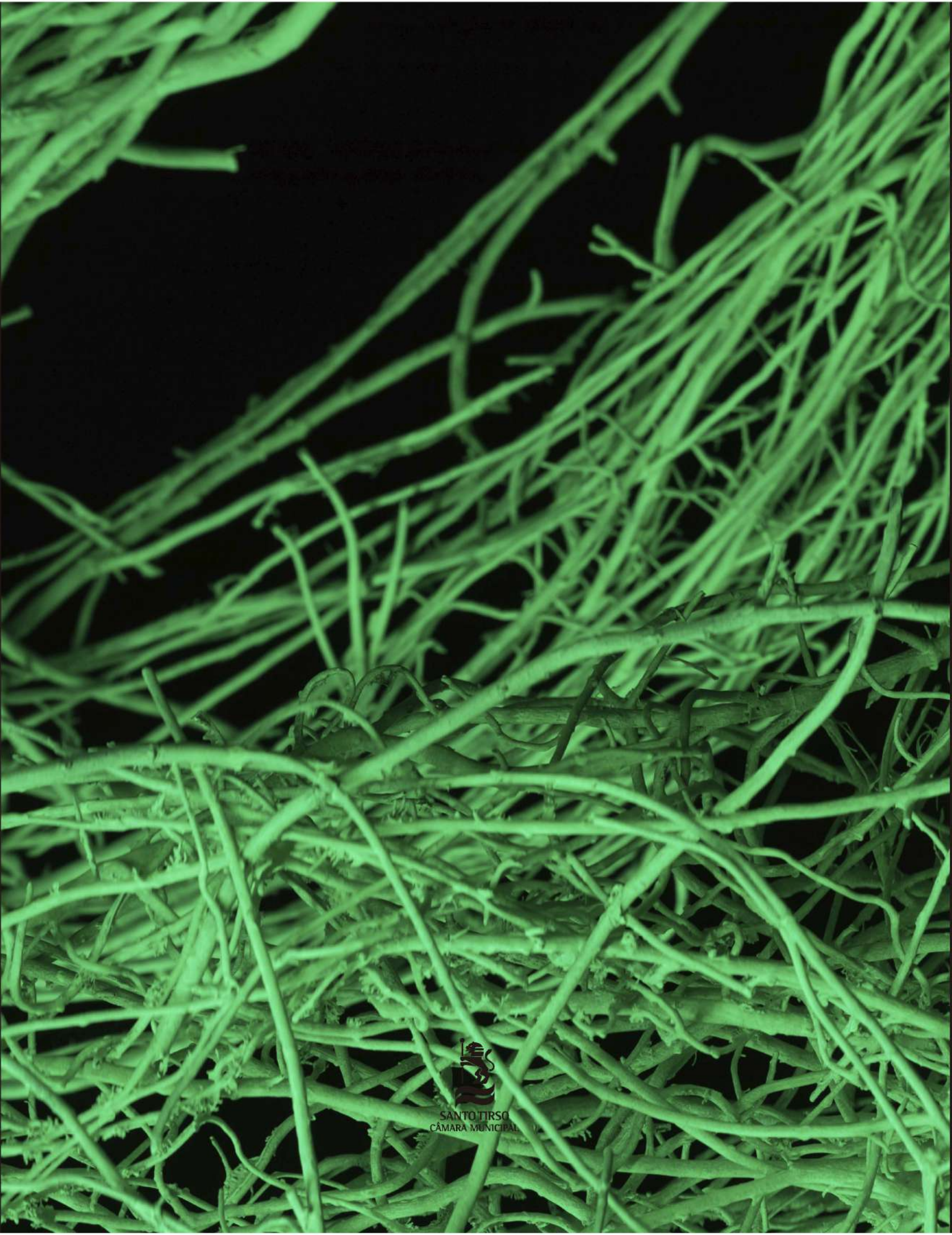
ISBN

.....

Depósito legal

.....

© 2024 Câmara Municipal de Santo Tirso e autores



SANTO TIRSO
CÂMARA MUNICIPAL