

MANO PENALVA

ALPENDRE

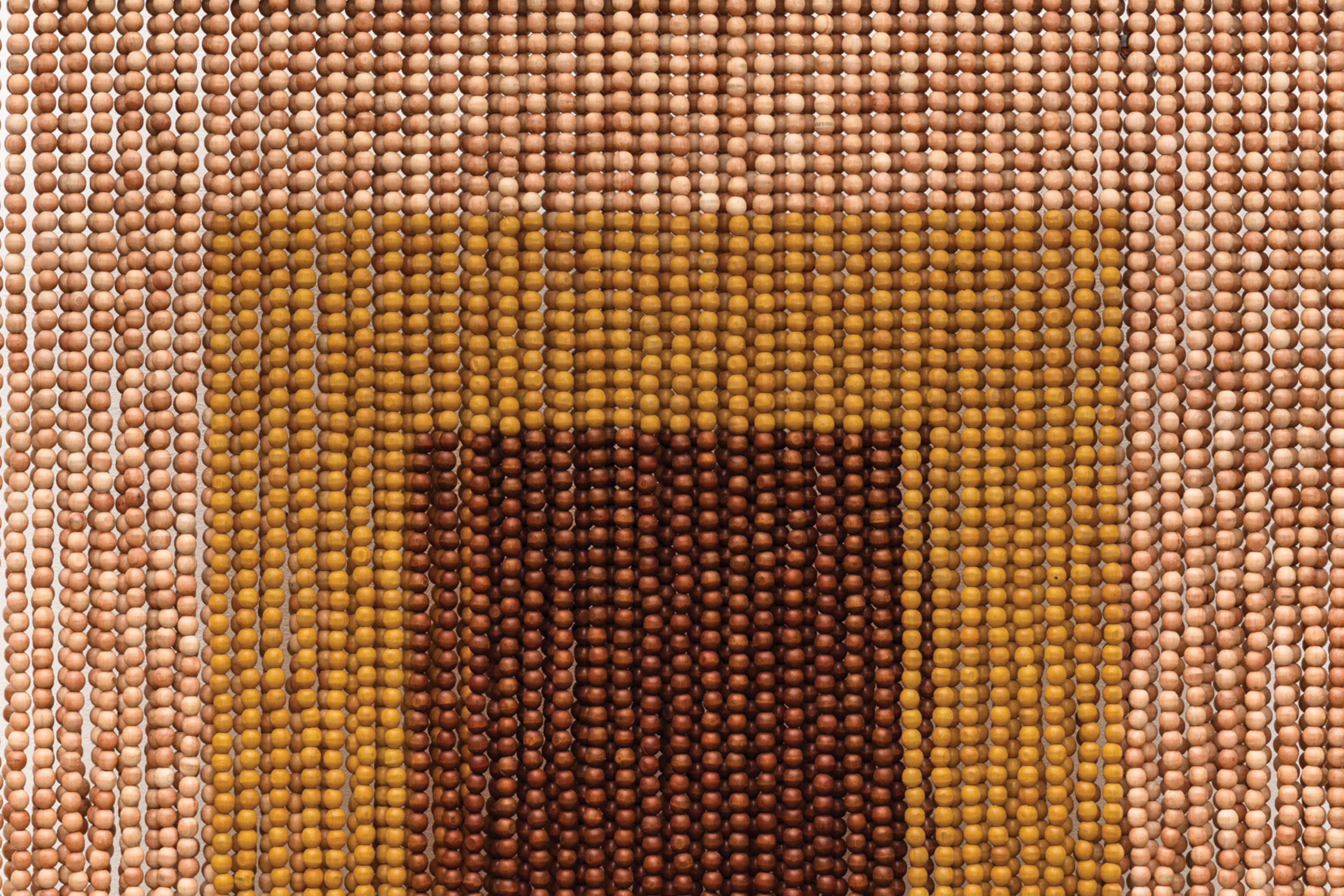
ALPENDRE

MANO PENALVA

MAIO / MAY 2022 / RIO DE JANEIRO

PORTAS VILASECA GALERIA

TEXTO / TEXT TIAGO DE ABREU PINTO



ACERCA DO ALPENDRE

(DUAS PESSOAS CAMINHANDO NA RUA.
FINAL DE TARDE.)

— Essa coisa da passagem me faz pensar nesse dito... como é mesmo?— se distrai com buzina de caminhão. — Que... Como é? Os gregos falavam disso. Dessa fronteira. Que...— olha rapidamente antes de atravessar. — Que o “limite não é onde uma coisa termina mas, (...) de onde alguma coisa dá início à sua essência”¹, sabe? — Sim. Porque esse algo está diante de mim, de você, e somente consideramos o final desse algo, o seu término, quando nos damos a volta e olhamos o que estamos deixando para trás. Vamos pela sombra? — indicando caminho margeado por árvores. — Sim, sim. — E, claro que isso funciona fisicamente. Sabemos que o passado está na nossa frente segundo a visão dos povos originários andinos, não é? — Claro. Ao aproximar-nos do marco da porta, desse umbral, vemos o começo de algo novo e fisicamente, no decorrer desse movimento, ao passar o marco da porta, deixamos para trás outro algo. — Exatamente. Ah! Muito melhor. Mais fresco, não é? — Muito mais agradável sim. — Então, voltando, bom... para aquele que caminha olhando adiante a fronteira não é o ponto onde algo termina. Bem, pode ser, agora que falei em voz alta me dei conta disso — risos. — Você diz isso porque vemos o limite da porta? — estendendo os braços. — Claro. O final de algo está ali diante de nós delimitado por essa abertura, por essa passagem. Mas... — Na verdade o seu campo de visão vê mais, ou seja, proporcionalmente existe mais massa ou substância do começo de outra coisa que comparativamente ao que você está deixando para trás. — Sim, justamente. Vejo mais dessa outra coisa. Mas, fiquei pensando sobre essa zona intermediária. — Que zona intermediária? — O alpendre, por exemplo. — Essa espécie de varanda coberta? — Sim. — O que é que te faz pensar? — Me faz pensar nesse lugar como... qual a função desse lugar, sabe? Me faz pensar sobre a funcionalidade deste espaço. — Bom, é um lugar utilizado pelas pessoas para fumar, por exemplo. Inclusive, não era o alpendre o “porto seguro”² para a personagem joyceana do tio Charles? — Sim, é certo. — Ele aliás não o utilizava como “câmara de ressonância”³, lembra? — Sim, sim. Claro. Era um lugar que ele utilizava para relaxar, cantar, fumar. — Além do mais, as personagens faulknerianas Vernon e Anse sentam-se em um “alpendre dos fundos”⁴, ou seja, estamos falando de algo que pode estar em diferentes lugares da casa.

¹ Martin Heidegger. *Construir, habitar, pensar em Ensaíos e conferências*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 5ª ed. Petrópolis: Vozes: Bragança Paulista : Editora Universitária São Francisco, 2008 (1951). P. 134.

² James Joyce. *Retrato do Artista Quando Jovem*. Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 (1916).

³ James Joyce. *Retrato do Artista Quando Jovem*. Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 (1916).

⁴ William Faulkner. *Enquanto Agonizo*. Tradução de Hélio Pólvara. 2ª ed. Rio de Janeiro: Exped - Expansão Editorial, 1978 (1930). P.20.

⁵ Clarice Lispector. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 (1977). P. 14.

⁶ Clarice Lispector. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 (1977). P. 15.

⁷ Clarice Lispector.*A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 (1977). P. 14.

⁸ Paul Virílio. *Guerra e Cinema*. Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993 (1984). P.37.

⁹ Apesar de que anteriormente foram mencionados alpendres de outras culturas a modo de contextualização, decidi centrar-me na relação deste espaço de graduação térmica com o contexto brasileiro devido à extensão textual que nos ocupa. Tampouco, pelo mesmo motivo, se busca aqui oferecer uma exposição cronológica dos pormenores histórico-sociais deste espaço. Por isso, gostaria de ressaltar que a investigação de Penalva em sua amplitude (principalmente após sua estadia no México em 2020 e seu contato com a arquitetura japonesa) contempla desde o aspecto físico até o simbólico sagrado de passagem destas estruturas de egresso e ingresso. Seja dito de passagem que Penalva considera que o alpendre persiste em outros contextos. Um exemplo mencionado em nossa interlocução é o caso da planta Espada de São Jorge no limiar de casas ou o hábito social de disposição de sapatos no mesmo local. Em um campo mais simbólico, em relação ao alpendre-carnal, Penalva aludiu a Suely Rolnik, quem menciona a importância conferida pelos guaranis à *ahy'o* (garganta) ou também chamada de *ñe'e raity* (ninho das palavras-alma). Penalva me perguntou: “seria a boca que fala e come o alpendre do nosso corpo?” (Vide: *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n1 edições, P. 26.)

— Sem dúvida. Existem aqueles alpendres que estão localizados na parte dianteira, outros na parte traseira...

— E nesses distintos alpendres, não somente se relaxava ou se entretinha. Você não lembra onde a jovem personagem Vardaman Bundren chora a perda da mãe? Ou seja, também é um lugar de lamurio ou de qualquer espécie de sentimento que queiramos expressar longe do olhar alheio.

— Claro. A personagem corre em direção oposta à família e se prostra a chorar no canto do alpendre.

— É isso.

— Sim, é uma zona de respiro. Para atenuar as emoções. De certa maneira também serve para aclimatar o corpo antes de entrar ou sair.

— Justamente. O corpo se habitua, se aclimata, se acostuma, durante o período que se encontra aí. E se acostuma a um conjunto de novas situações e estados atmosféricos, psíquicos, biológicos, climáticos que lhe vão acometer no momento em que adentre esse novo espaço.

— Você me fez pensar nesse alpendre como lugar de deslize para fora do estado atual. Porque é um constante entrar e sair físico e emocional. Uma zona que propulsiona o corpo para além do atual estado de espírito. Porque claramente estamos falando de um lugar de trânsito de um corpo e do que existe de afetivo nele.

— Precisamente.

— Lugar que promove a exploração ou o resguardo.

— Com certeza. É um “entre-lugar” por excelência. Uma passagem que pode... vamos dizer assim, produzir algo antagônico ou conflituoso ou relaxante ou apaziguador...

— Sim. É esse lugar que impede que você se coloque assim de uma vez na vida quando vindo da rua para casa ou da casa para a rua.

— Claro. E, aproveitando que você falou sobre o que existe de afetivo nele, se pode pensar também de como afetaremos os corpos que estarão nos espaços que estamos a ponto de entrar. Quer dizer, de como, por exemplo, chegamos em casa. Com que energia chegamos? Ou melhor, o que trazemos da rua ao chegar em casa? E, vice-versa, qual é a energia que a gente leva para a rua ao sair de casa?

— Me dá a sensação de um aspecto ritualístico nesse entrar e sair porque o ritual está associado a um lugar de passagem e pensar nesse ritual associado à casa me parece curioso.

— Sim, me lembra a Macabéia, de quando ela esquentava o corpo, “esfregando as mãos uma na outra para ter coragem” ⁵ para passar a um novo estado de espírito, com o qual ela saia de onde estava para enfrentar uma “cidade toda feita contra ela” ⁶.

— E, esse ritual, marcado por uma espécie de clima espiritual, para conseguir “um oco de alma” ⁷ me faz pensar no alpendre como zona climatológica, onde passamos da sombra privada à clareza social ou vice-versa podendo residir por momentos aí, nesse oco de estrutura para agarrar forças, talvez chorar ou fumar prazerosamente antes de entrar.

— Mas, se refletirmos sobre a funcionalidade do alpendre enquanto espaço para situar-se, para encontrar-se... se pensarmos nele como fronteira... que um corpo nessa fronteira tem uma visão

estratégica de ambos lados...

— Claro. É um ponto de vista. Antigamente, dali se via.

— Definitivamente. É um ponto estratégico. Que pode ser visto inclusive como ponto estratégico de controle: você vê o que está dentro e fora simultaneamente. Na época dos bandeirantes, por exemplo, do alpendre de suas casas eles conseguiam ver toda a fazenda, todo o movimento: a secagem do café e assim por diante.

— Claro. Se esse era o lugar de perceber, de apreender o todo, então tem claramente um cunho militar. Não nos esqueçamos que “o campo de batalha é um campo de percepção, a máquina de guerra é para o polemarco um instrumento de representação comparável ao pincel e à palheta do pintor” ⁸. Afinal tudo isso corresponde ao ato de observar à distância, de fixar uma mirada e orientar a pontaria para algo.

— Bom, visto deste ponto de vista, realmente o clima ganha uma tonalidade muito específica. Porque ao pensar nos alpendres de casas bandeirantes ⁹ penso na sociedade e economia paulista sendo formada sob essa mirada, essa pontaria. E, em como esse ponto de vista explorou e destruiu populações indígenas trazidas de outras regiões ¹⁰.

— Ah, com certeza. Tenha em mente também que esses bandeirantes também estavam em constante conflito com sua interioridade-exterioridade individual já que eles “eram em geral, filhos de europeu e índia” ¹¹.

— Sabe que quando você traz essa questão para o corpo, para o nível epidérmico, é difícil não recorrer a uma “metaforacidade das casas da memória racial” ¹². Ou seja, pensar nos vários níveis em que se desdobra essa estrutura-alpendre: do arquitetônico ao corporal. Como quando pensamos no trabalho da Carolina Maria de Jesus como um modo de “ver, e escrever, a cidade para além da ‘perspectiva do alpendre’ ¹³.”

— Ah, sim. O desenlace da expressão do Freyre sobre o canavial. “Com um pé na cozinha e um olhar guloso sobre os prazeres afro-brasileiros, Freyre viu a senzala do ponto de vista da casa grande, mirou o canavial da perspectiva do alpendre ¹⁴.”

— Mas será que não é também uma referência à hibridez?

— O que exatamente?

— Me refiro ao fato de que o alpendre é uma espécie de lugar onde duas categorias se misturam, ou seja, a casa e o mundo estão ali. E, “nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanta desnorteadora ¹⁵”.

— Tem sentido. Sim. Fico pensando no inserto, no adentrado, no encaixado que estão estes alpendres nas casas bandeiristas. É realmente um apêndice interno. E levar esse apêndice para dentro, como um processo de escavação, de cavidade para construir esse lugar de passagem o converte em ainda mais necessário para o bem estar desta moradia. E se ele era um ponto estratégico de controle então era um ponto indispensável para proteger a morada contra o exterior, contra o lado selvagem deste exterior e daqueles selvagens (ingrediente original e fundamental da cultura europeia) que ali habitavam.

— Certo. Agora entremos — abrindo a porta, cedendo a passagem.

¹⁰ John Manuel Monteiro. *Negros da terra. Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 (1994).

¹¹ Manuela Carneiro da Cunha, Samuel Barbosa. *Direitos dos povos indígenas em disputa no STF*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

¹² Homi K. Bhabha. *Lugar da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 34.

¹³ Regina Dalcastagnè. *Para não ser trapa no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea* em Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea nº44, p. 289, jul./dez. 2014.

¹⁴ Roberto Ventura. *Sexo na senzala. Casa-grande & senzala entre o ensaio e a autobiografia* em Literatura e Sociedade, Volume 7, nº6, 2002. P. 222.

¹⁵ Homi K. Bhabha. *Lugar da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 30.

(ENTRAM EM ESPAÇO DIÁFANO ONDE SE VEEM OBRAS NAS PAREDES BRANCAS.)

— Ah, agora sim entendo. Nossa. Essas cores, essa paleta mais amarronzada, de ocre, beges... Esses tons de madeira me fazem pensar na epiderme — caminhando ao longo do espaço.

— Acho que não somente à pele, mas a tudo que seja natural é o que Penalva está fazendo aqui.

— Claro, daí tem sentido o que a gente estava falando.

— Aquela — apontando para uma das obras — me lembra muito a bandeira verde e vermelha do David Hammons.

— Sim. Totalmente. É uma mistura de Hammons com Albers.

Essa é a ideia?

— Bom. A ideia primeva não foi precisamente essa. A primeira ideia era realizar círculos, mas por uma questão estética a ideia não foi levada a cabo.

— E, por quê?

— Digamos que isso foi ditado pela indústria. De igual modo, os tons são determinados pela indústria artesanal ¹⁷. Geralmente são as cores trabalhadas por famílias ¹⁸ que fazem essas bolinhas no sul (Santa Catarina e Paraná) e no nordeste (Piauí) do país.

— E, o que ele fez então?

— Bom, o trabalho do Penalva é de composição a partir do que é oferecido, nesse caso, pela indústria ¹⁹.

— É muito pictórico.

— Sim. Principalmente seus aspectos compositivos. Ou seja, aqui ele começou a sobrepor tamanhos de quadrados diferentes caindo de fato em uma espécie de pintura expandida, não é?

— Sem dúvida.

— A composição destes quadrados, a ordem deles, surge a partir desse pensamento, dessa reflexão sobre o que trazemos ao longo desse lugar de passagem. Ou seja, da casa para a rua e da rua para a casa. E, para sentir isso, a obra exige que você de certa forma percorra, caminhe ao redor dela, você vê? — observando o movimento alheio.

— Sim, sim. Parece que eles têm uma certa vida. Parece que os quadrados cobram vida.

— E isso se dá devido à disposição e dimensão de cada um deles.

Alguns partem de quadrados menores no sentido aos maiores e vice-versa.

— Claro. Nossa. A minha impressão, principalmente porque falamos das casas bandeiristas, é a da igreja, que sempre existia nessas casas. E menciono isso porque me lembrei dos vitrais, da entrada de luz, desse espaço que é atravessado por essas frestas, por esses buracos. Se bem que nessas casas eram usadas treliças de madeira como na Capela de Nossa Senhora de Fátima em Brasília.

— Sim, tem razão. E, tem uma questão do volume. Cada um deles é formado por 3 camadas — assinalando o flanco esquerdo da obra.

— Sim, notei. E acho que é essa figura geométrica, o quadrado, que me faz pensar tanto na história da arte. Digo isso pela quantidade de referências aos quadrados em pinturas.

— Totalmente. E, isso da pintura, é mas proeminente pela tríade

de camadas e pela composição.

— E também pela cor, não?

— Também.

— Nossa... é impressionante esse efeito multiplicador, essa fatura ótica, o que esses quadrados produzem, pela maneira que estão construídos a partir da sobreposição de quadrados de dimensões distintas, seguindo uma escala, uma construção escalonável, ora aumentando ora diminuindo. Cria no final das contas esse efeito de vitral. Me fazem pensar também na janela, nessa abertura que aparece na parede, sabe? Elas desprendem uma luminosidade curiosa.

— Acho que esse ponto lumínico a que você se refere se conecta ao aspecto energético da obra. Penalva acredita muito em uma densa concreção energética, nessas coisas que se juntam sem motivo aparente, formando feições geológicas afetivas não estáveis. Ou seja, a identidade dessas obras vão sendo alteradas constantemente pela interação com outras pessoas que, por sua parte, vão deixando intangivelmente afetos. Algo parecido a ideia do Kula ²⁰. Porque existe algo participativo. Parece que a obra te interpela. Ela te afeta. E, tudo isso que estou falando é de ordem simbólica. Porque na minha opinião o trabalho dele é sobre esse receber, e esse acrescentar alguma coisa de ordem simbólica desses objetos quotidianos, que parecem passar despercebidos. — Sabe que a gente falou de muita coisa, mas não pensou no fato de que isso ao fim e ao cabo são cortinas, que tiveram em seu momento um valor utilitário.

— Justamente. E claro que tem o uso desse objeto utilitário em um contexto novo. E por isso ocorre, como Penalva gosta de dizer, um “deslocamento” ou “quebra da normalidade da coisa”, mas no fundo no fundo não tem nenhuma quebra, tem somente um “efeito lupa”. A meu ver ele tem uma inclinação para olhar o comportamento de uma matéria associado ao seu uso, a sua utilidade ou ao seu comportamento. Da maneira como eles existem no mundo.

— Isso tem a ver com o que o Albers distinguia como “factual” (o que não passa por mudanças) e “actual” (algo não fixo, que se altera com o tempo) ²¹.

— É interessante que a gente começou a conversa falando sobre a percepção da fronteira, da passagem por uma fronteira e ao falar do Albers sinto que estamos falando da mesma coisa porque essas fronteiras de cor me fazem pensar justamente sobre essa passagem de um campo ao outro.

— Sim e acho também que existe esse caráter de projeto para a vida do outro. O “Albers via a arte como um projeto epistemológico, como uma forma de conhecimento; para ele, a melhor “visão” que a percepção atenta provoca pode de fato aumentar a consciência sobre os significados atribuídos rotineiramente e, dessa forma, pode encorajar as pessoas a transformar seus padrões habituais de compreensão” ²².

— Sinto que de certa maneira esse alpendre é como um clímax.

— Como um clímax?

— Uma espécie de lugar culminante, sabe? Daí, entramos em outro espaço e voltamos a culminar nele novamente.

— Se é assim então não seria o lugar de maior intensidade, mas sim seu ponto final.

¹⁷ O aspecto que menciono refere-se ao processo artesanal que atualmente toma forma industrial. Um exemplo mencionado na interlocução com Penalva foi o espelho de moldura plástica laranja. Este tipo de espelho (que inicialmente tinha moldura de madeira) consumido a larga escala assim como utilizado por conceituados artistas plásticos (um exemplo seria a obra de Leonilson *El Puerto* de 1992 é tido como altamente regionalista. Entretanto, atualmente grande parte de sua produção é realizada na China e o consumidor pode encontrar uma ampla gama de matizes alaranjados. Penalva, ressaltando outro fator que o fez escolher o formato quadrado, me relatou que na elaboração de obras arredondadas fez-se presente uma estrutura quase pixelada que não o agradava. E acrescentou algo curioso: “a construção desses quadrados é realizada a partir de circunferências/miçangas de madeira”.

¹⁸ Seja dito de passagem que uma parte fundamental do trabalho de Penalva é o diálogo que ele estabelece com a ideia de factibilidade por parte das famílias de artesãos.

¹⁹ Neste extrato de conversa entre as duas personagens não é clara a relação estabelecida por Penalva com os materiais com que trabalha. Por isso, prefiro mencionar um último comentário feito por ele: “Gosto muito de pensar que meu trabalho é sobre respeitar o desejo das coisas; a maneira que as matérias existem no mundo. Às vezes, a utilidade encarcera. Se o artista tem algum poder é a de ouvir as coisas e possibilitar que elas transcendam”.

²⁰ Vide: Bronisław Malinowski. *Argonautas do pacífico ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. Tradução de Anton P. Carr, Lígia Cardieri. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

²¹ Mari Lending. *Plaster Monuments: Architecture and the Power of Reproduction*. Princeton University Press, 2018. P. 190. (Tradução realizada pelo autor deste texto)

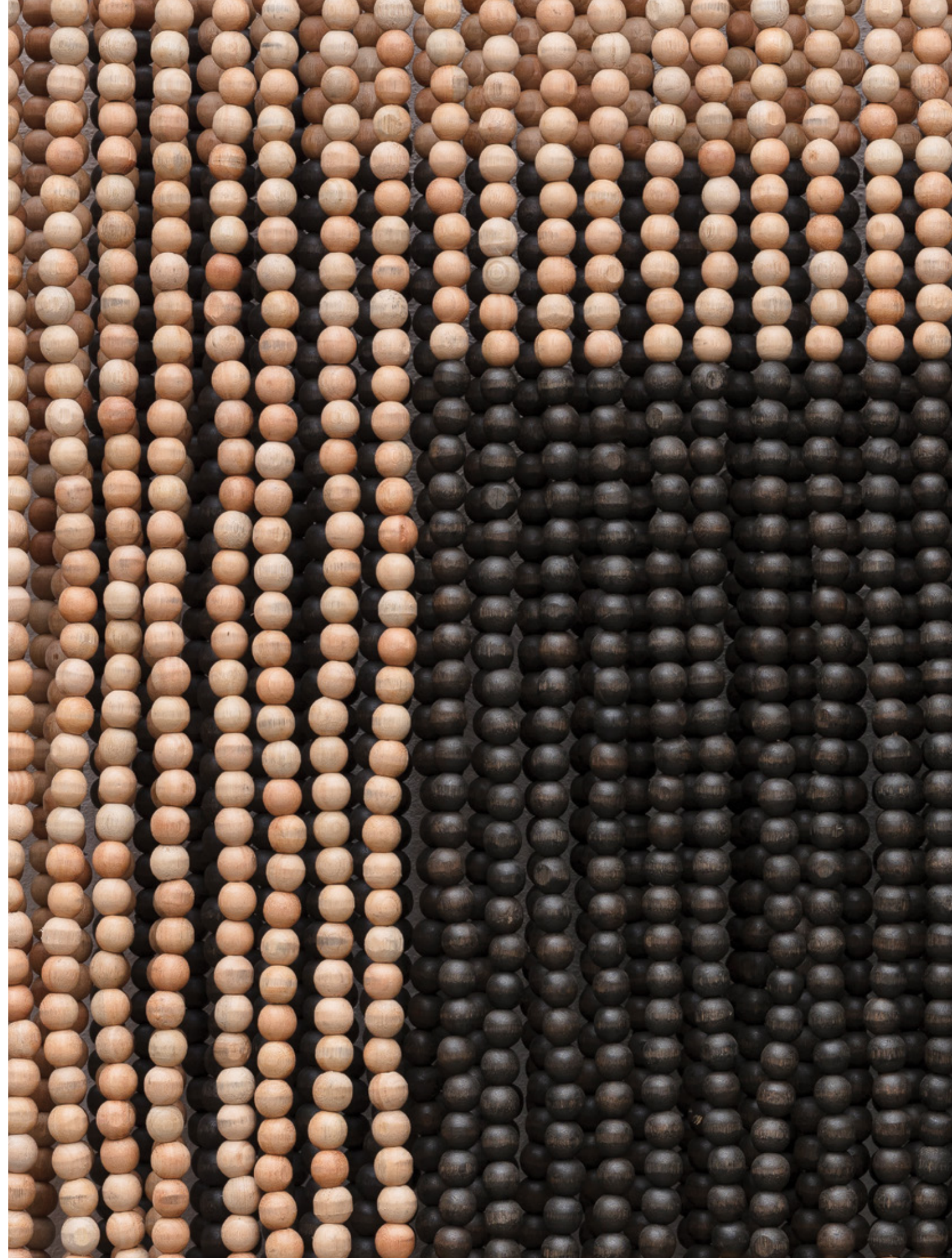
²² Eva Diaz. *The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2015. P. 26. (Tradução realizada pelo autor deste texto)



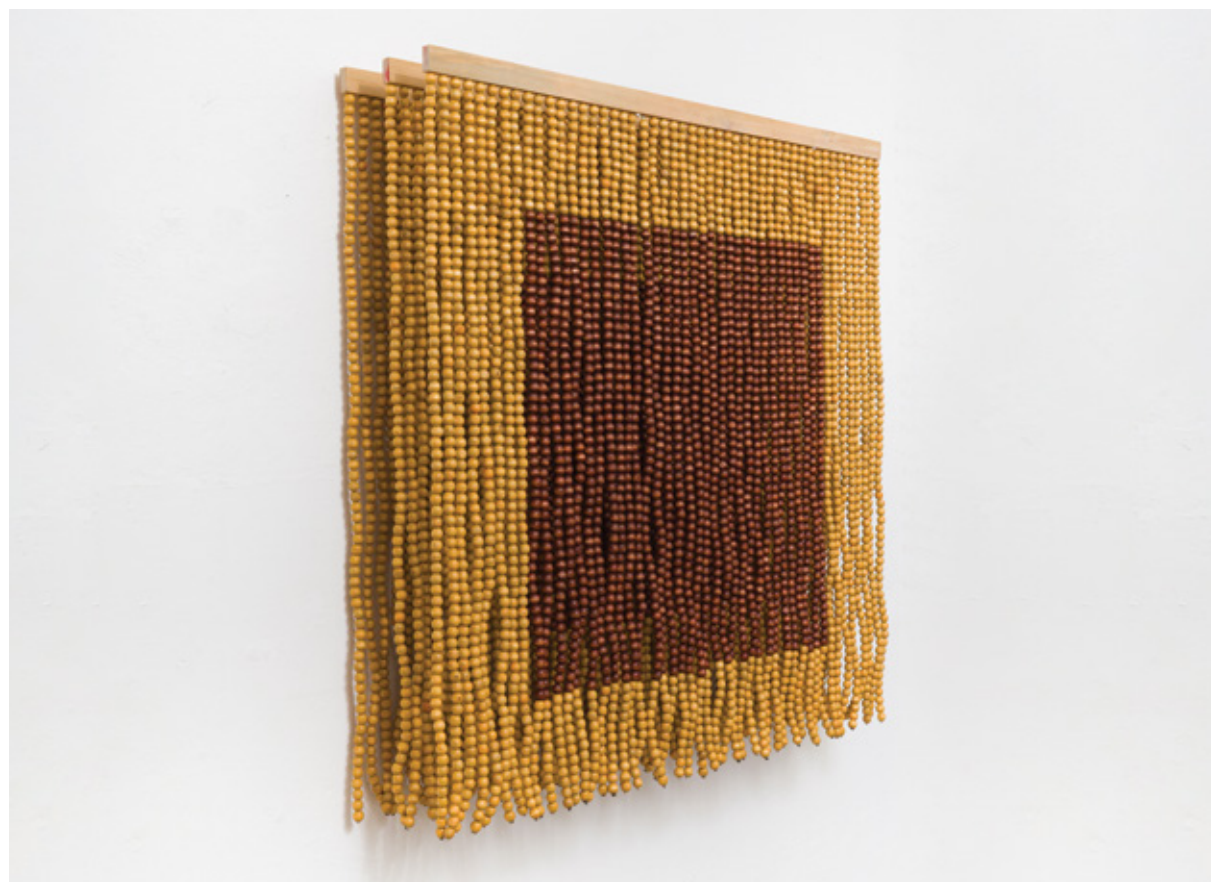




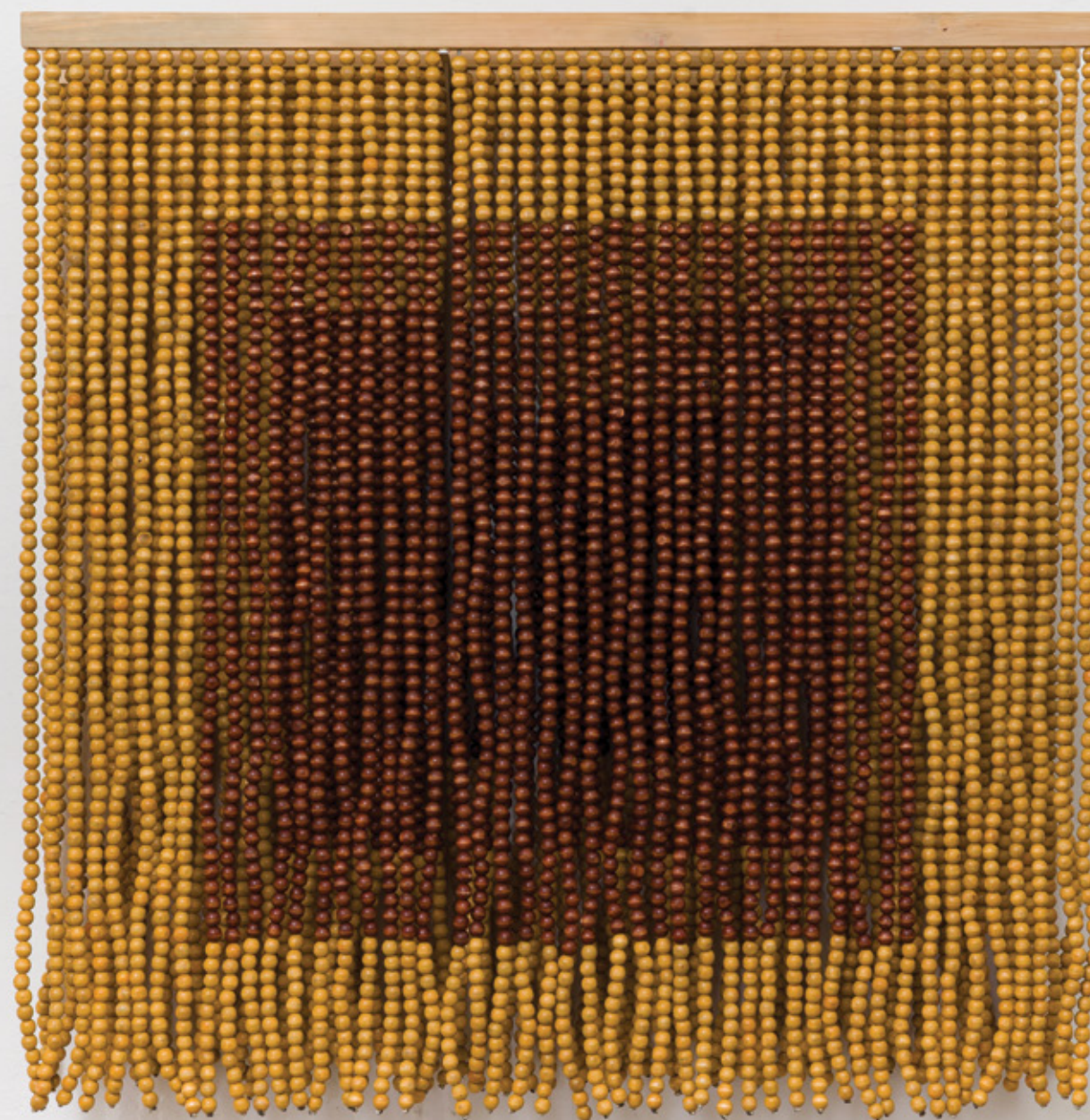
Alpendre, 2020,
Miçanga de madeira, fitilho, ripa de madeira e suporte de ferro,
150 x 150 x 30 cm

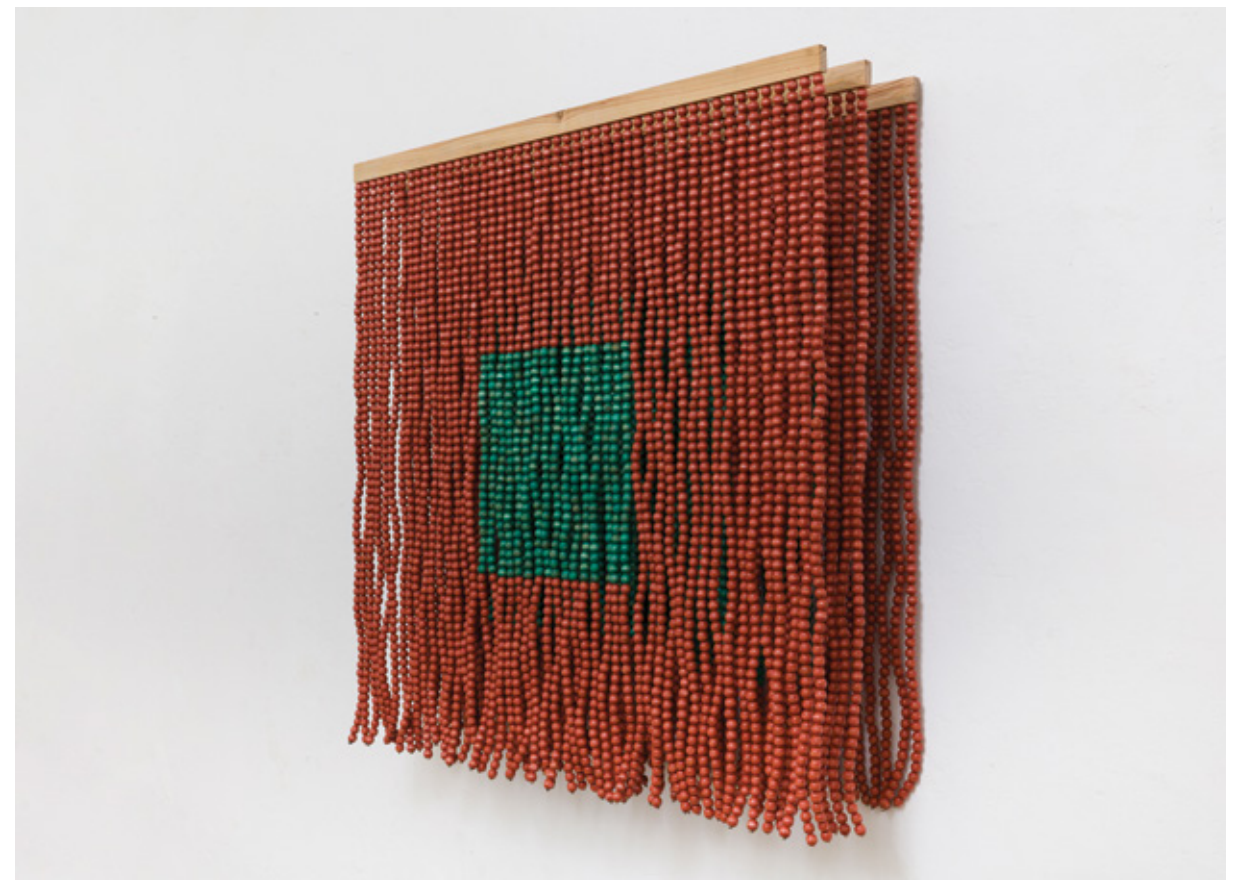
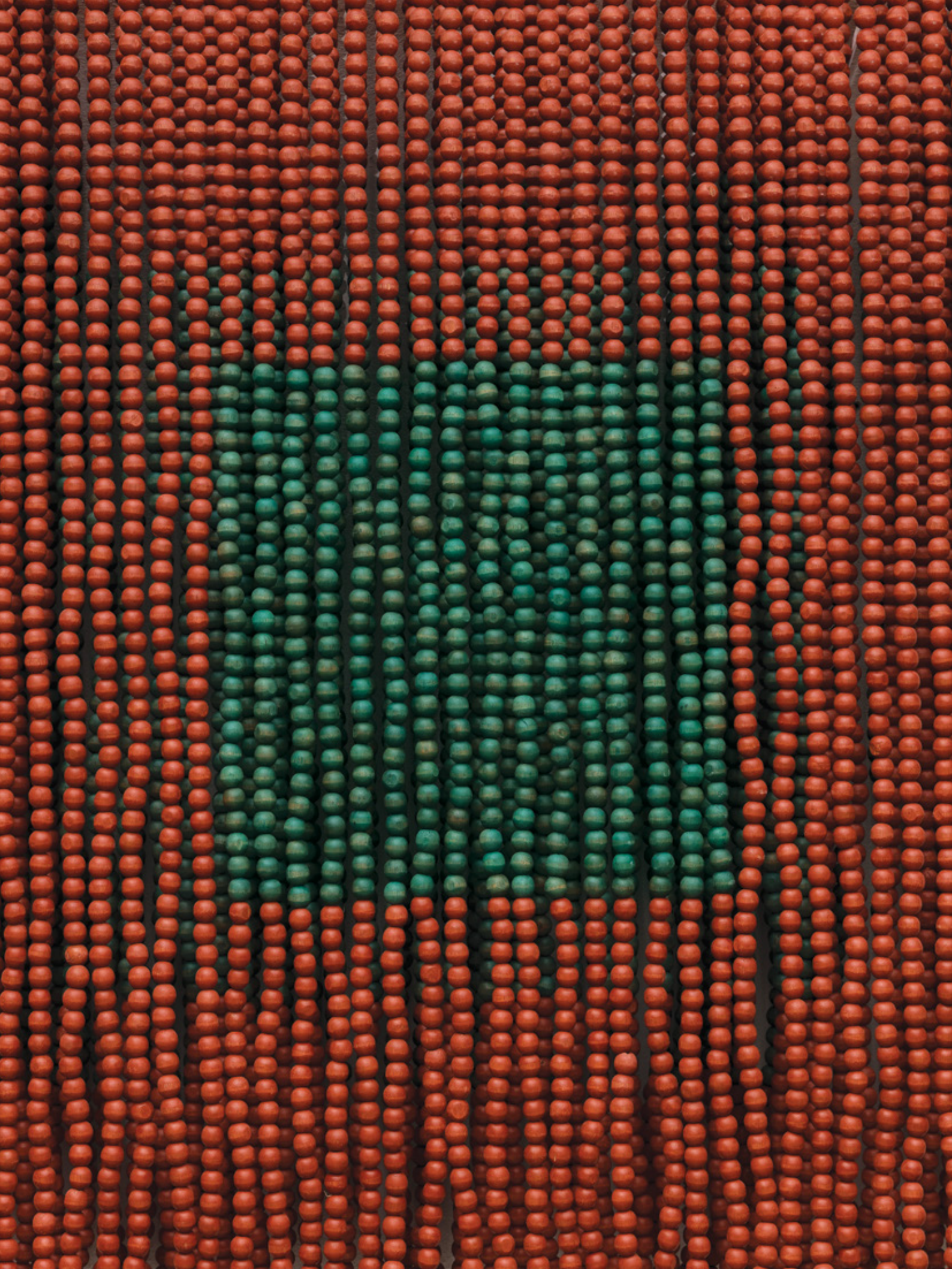




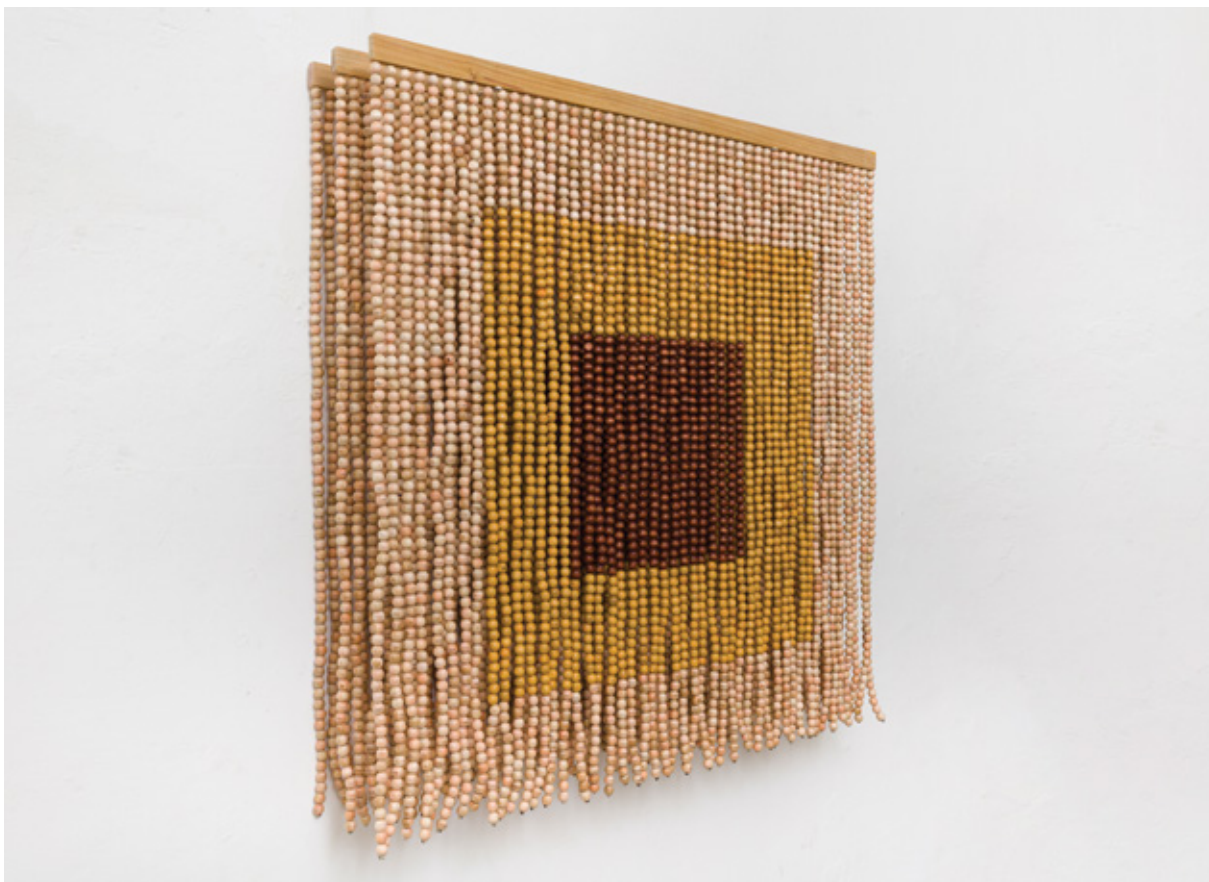


Alpendre, 2020,
 Miçanga de madeira, fitilho, ripa de madeira e suporte de ferro,
 150 x 150 x 30 cm

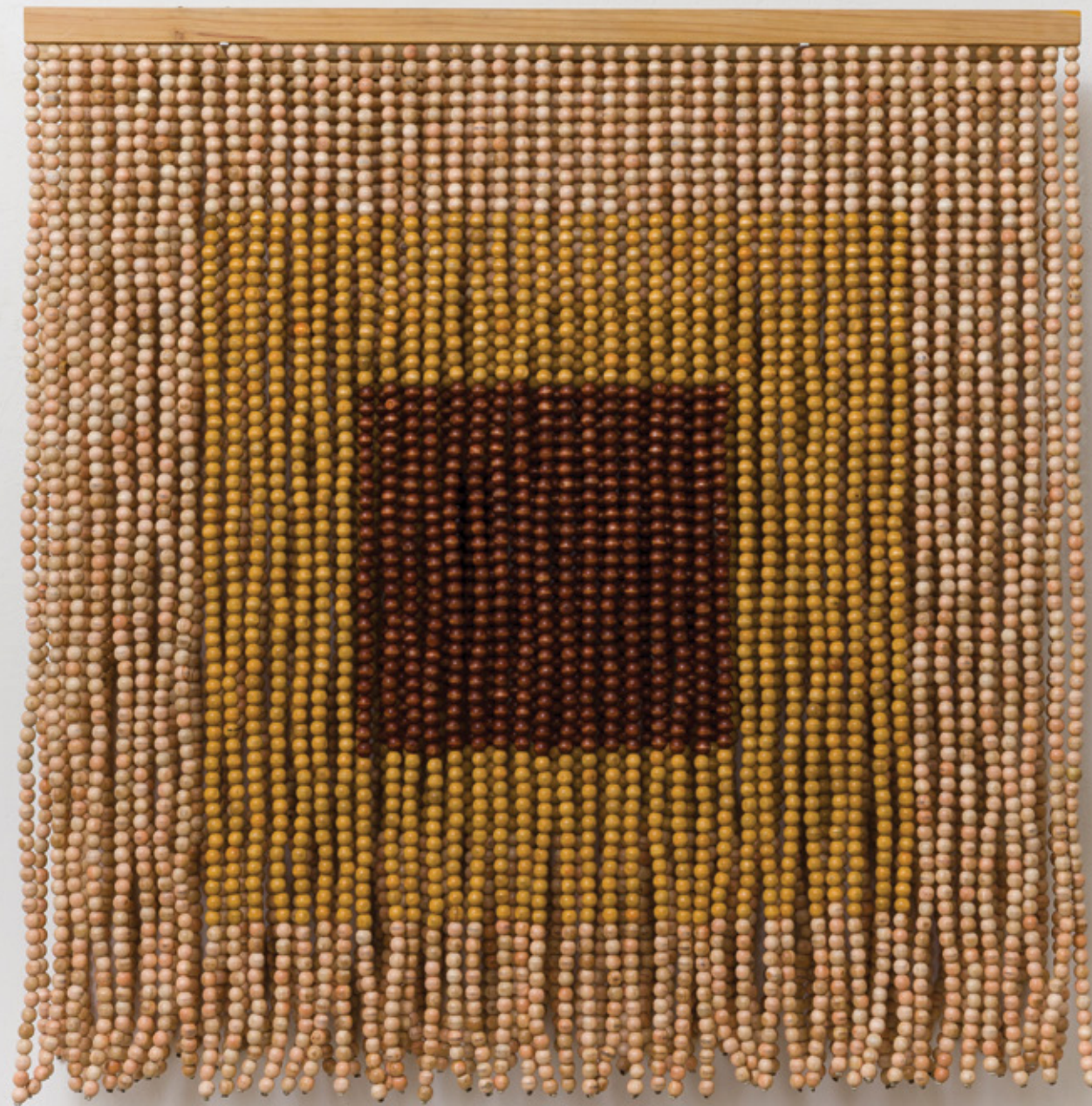




Alpendre, 2020,
Miçanga de madeira, fitilho, ripa de madeira e suporte de ferro,
150 x 150 x 30 cm



Alpendre, 2020,
Miçanga de madeira, fitilho, ripa de madeira e suporte de ferro,
150 x 150 x 30 cm





O dia, Jardim Sintético, 2015,
 Pedra sabão e vidro de lâmpada fluorescente,
 25 x 30 x 30 cm





Merengue, Jardim Sintético, 2015,
Cúpulas de vidro, base de vaso chinês e esmalte automotivo,
76 x 42 x 42 cm



Albor, Jardim Sintético, 2016,
Madeira, fio e lâmpada fluorescente,
120 x 60 x 40 cm

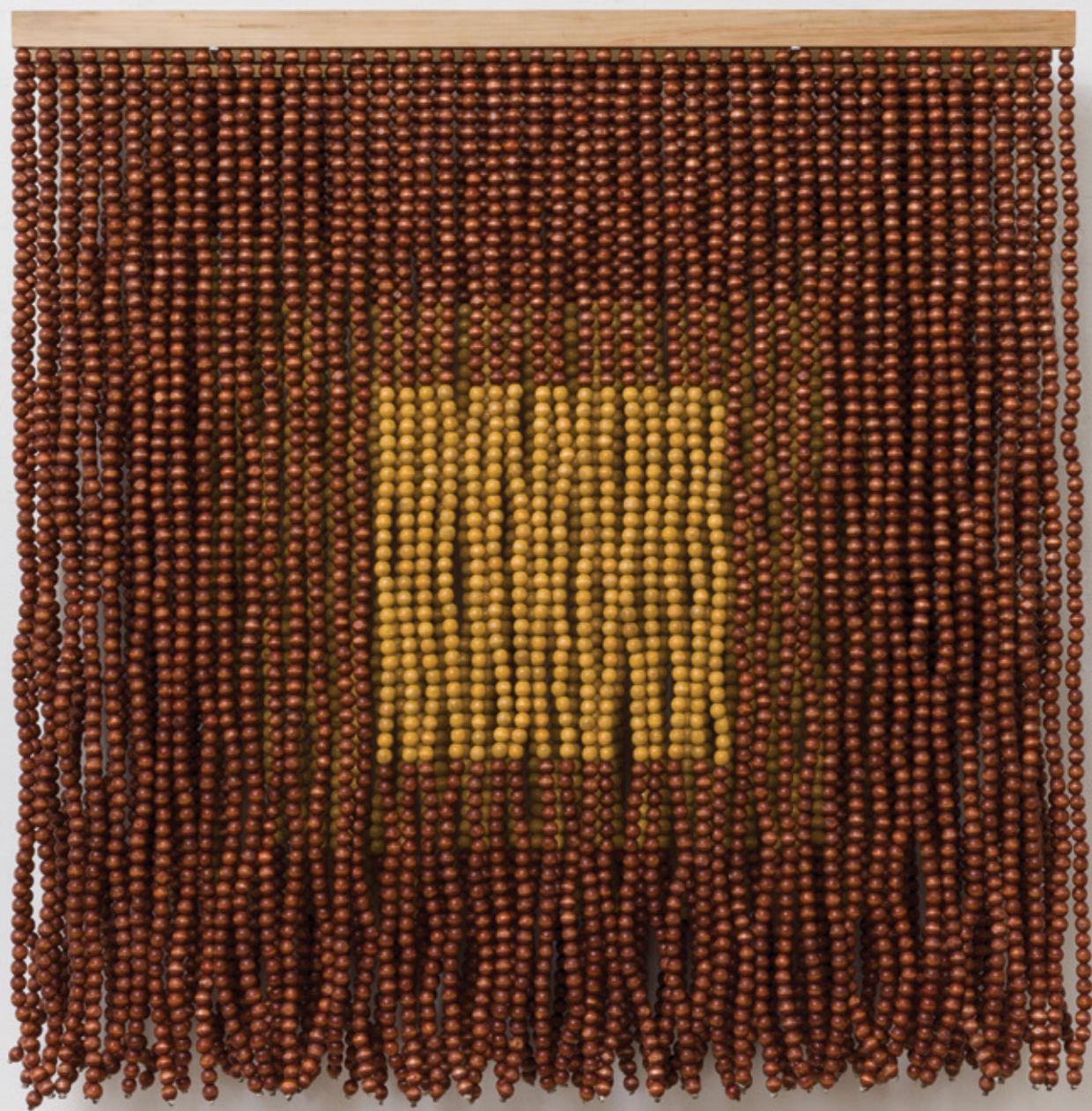


Totem palhinha, 2021, Madeira, palhinha, tinta spray, tinta esmalte, grampo e pino, 178 x 45 x 45 cm

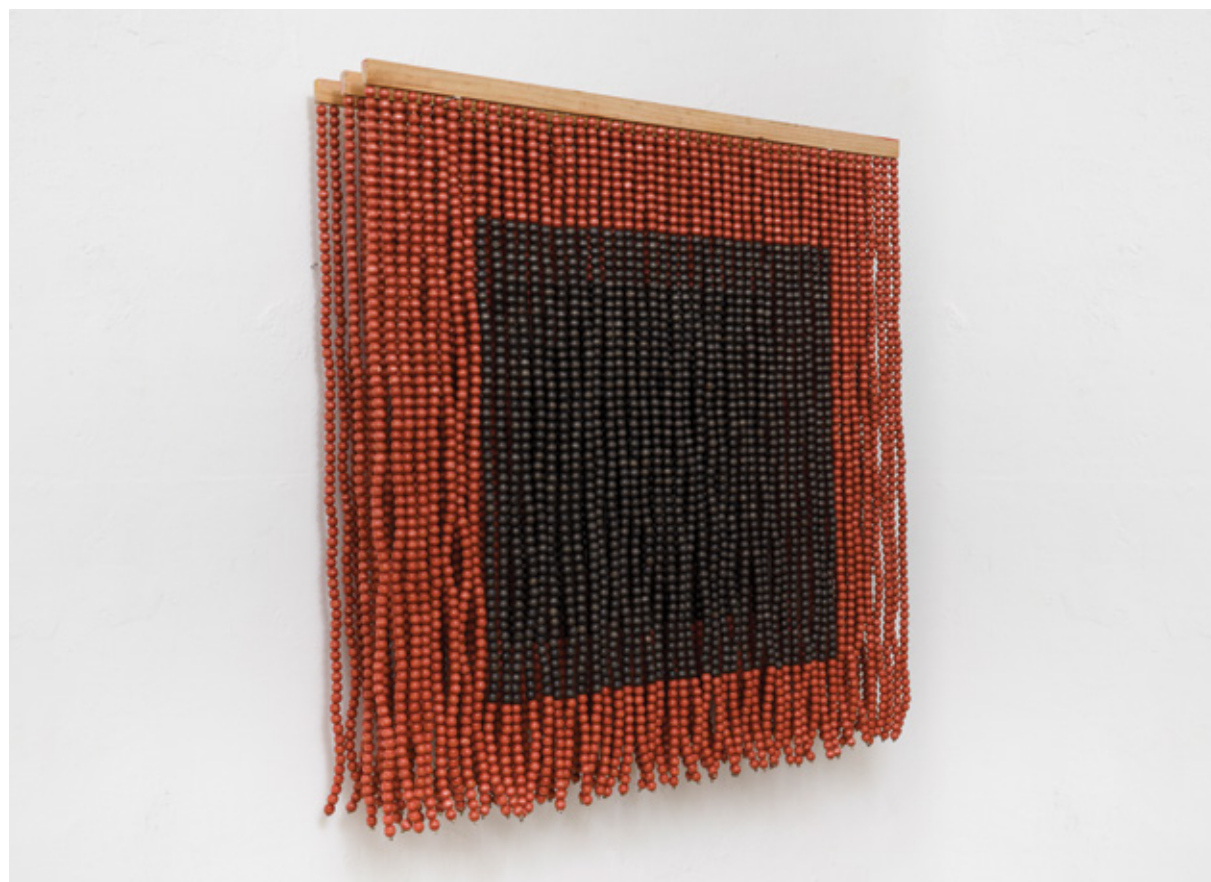




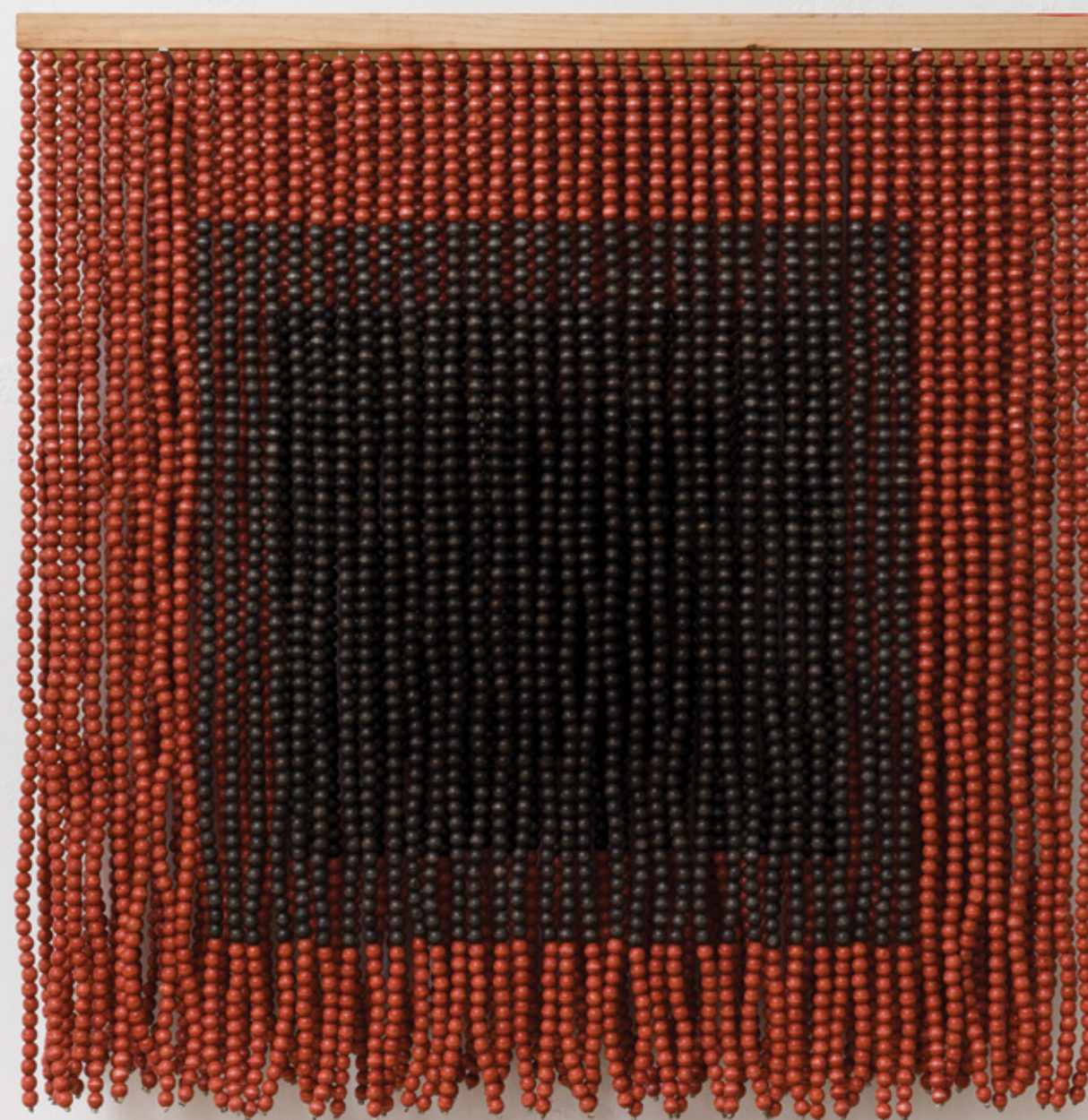
A noite, 2022,
Castiçais e parafina,
133 x 70 x 27cm

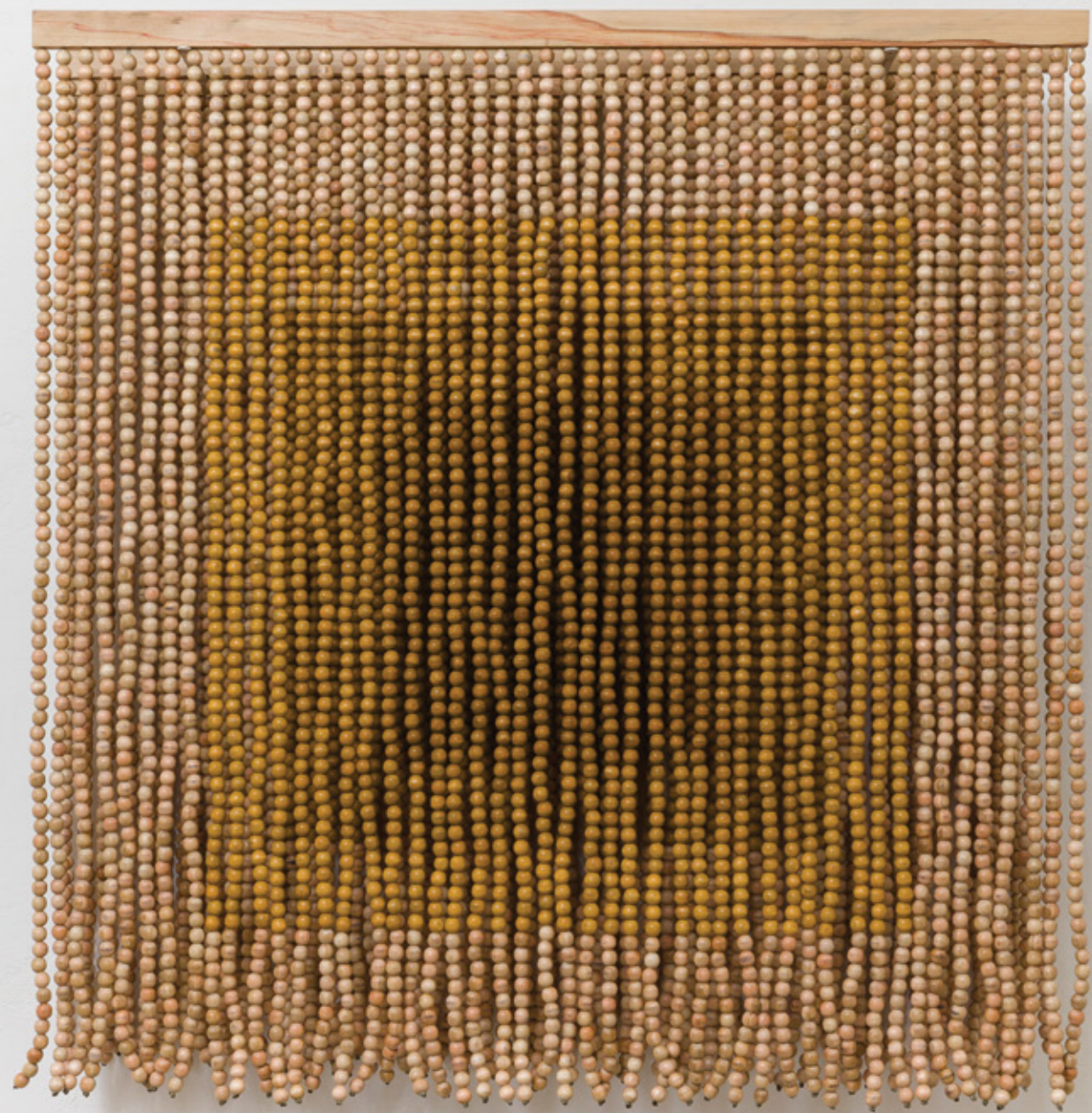


Alpendre, 2020,
Miçanga de madeira, fitilho, ripa de madeira e suporte de ferro,
150 x 150 x 30 cm



Alpendre, 2020,
Miçanga de madeira, fitilho, ripa de madeira e suporte de ferro,
150 x 150 x 30 cm



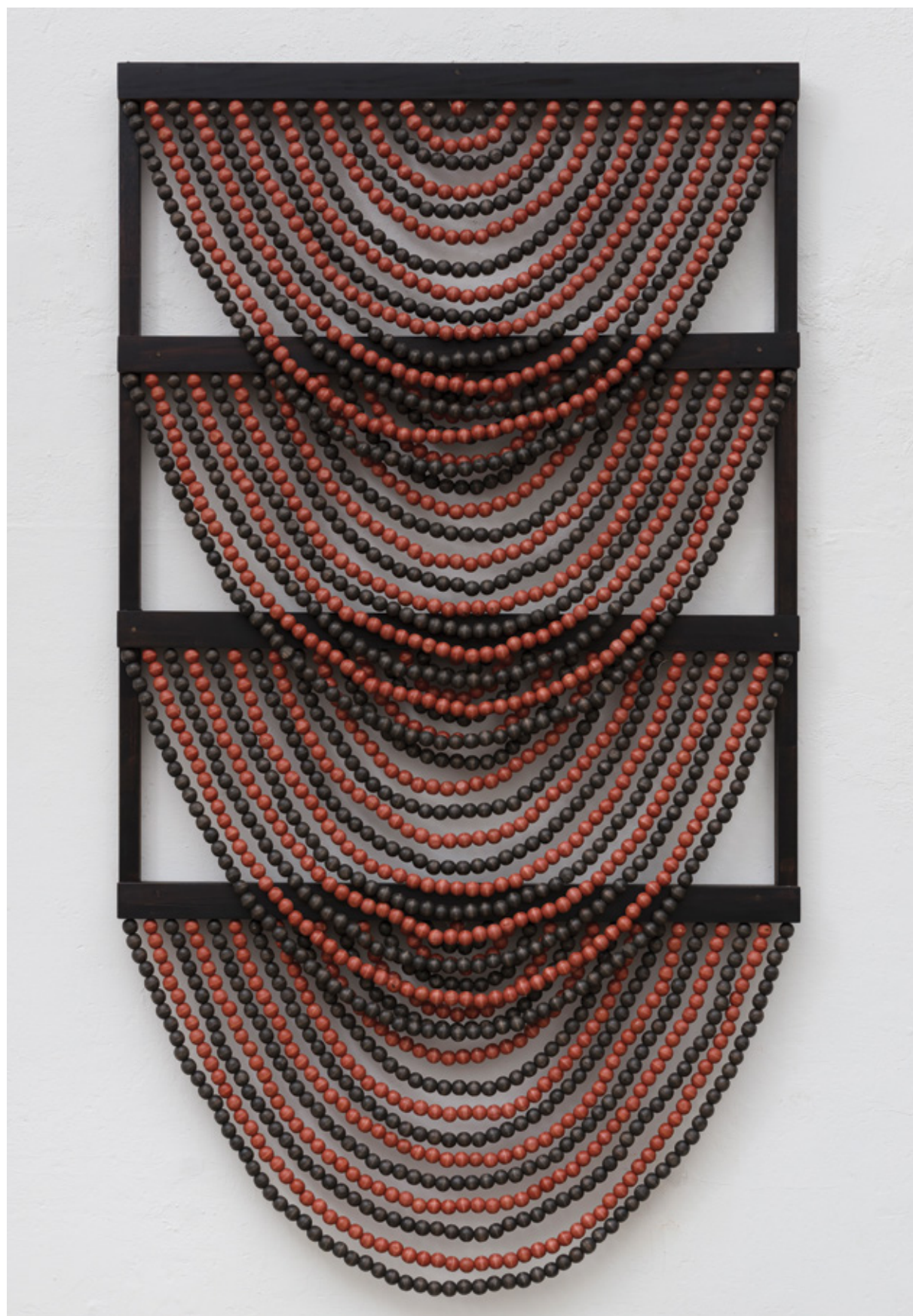


Alpendre, 2020,
Miçanga de madeira, fitilho, ripa de madeira e suporte de ferro,
150 x 150 x 30 cm



Totem palhinha, 2021, Madeira, palhinha, tinta spray, tinta esmalte, grampo e pino, 183 x 44 x 44 cm.





Beiral, Ventana, 2021, Miçanga de madeira, fitilho e chassi, 175 x 100 x 10 cm



REGARDING THE PORCH

TWO PEOPLE WALKING IN THE STREET.
LATE AFTERNOON.

— This passage thing makes me think of that saying... what is it again? — gets distracted by truck horns.
— That... How is it? The Greeks talked about it. About that boundary. That... — looks quickly before crossing. — That the “boundary is not that at which something stops but (...) that from which something begins its presenting”¹.
— Yes. Because that something is before me, before you, and we only consider the end of that something, its ending, when we turn around and look at what we are leaving behind. Shall we walk in the shade? — indicating a tree-lined path.
— Yes, yes.
— And, of course, that works physically. We know that the past is ahead of us according to the view of the Andean native peoples, right?
— Sure. As we approach the door frame, that threshold, we see the beginning of something new and physically, in the course of that movement, as we pass the door frame, we leave behind another something.
— Exactly. Ah! Much better. Chillier, isn’t it?
— Much more pleasant, yes.
— So, coming back, well... for the one who walks looking ahead the boundary is not the point where something ends. Well, it may be, now that I have said it out loud I realize that — laughter.
— Do you say that because we see the threshold? — extending his arms.
— Of course. The end of something is there before us delimited by this opening, by this passage. But...
— Actually your field of vision sees more, that is, proportionally there is more mass or substance from the beginning of something else than compared to what you are leaving behind.
— Yes, precisely. I see more of that other thing. But I was wondering about this intermediate zone.
— What intermediate zone?
— The porch, for example.
— That sort of covered veranda?
— Yes.
— What does it make you think of?
— It makes me think of that place as... what is the function of that place, you know? It makes me think about the functionality of such a space.
— Well, it is a place used by people for smoking, for example. In fact, wasn’t the porch the “harbor”² for the Joycean character of Uncle Charles?
— Yes, that’s right.
— He used it as an “sounding-box”³, didn’t he?
— Yes, yes. Yes, of course. It was a place he used to relax, sing, smoke.
— Moreover, the Faulknerian characters Vernon and Anse sit on a “back porch”⁴, meaning that we are talking about something that

¹ Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper Collins, 1971. p. 152.

² James Joyce. *Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin Classics, 2000.

³ James Joyce. *Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin Classics, 2000

⁴ William Faulkner. *As I Lay Dying*. In: *Complete Works*. East Sussex: Delphi Classics, 2019.

⁵ Clarice Lispector. *The Hour of the Star*. Trad. Benjamin Moser. New York: New Directions, 2011.

⁶ Clarice Lispector. *The Hour of the Star*. Trad. Benjamin Moser. New York: New Directions, 2011.

⁷ Clarice Lispector. *The Hour of the Star*. Trad. Benjamin Moser. New York: New Directions, 2011.

⁸ Bandeirantes (flag-carriers is the name given to explorers, slavers and fortune hunters who penetrated South America from the 16th century onwards. These incursions reached their peak in the 17th century, when they reached the Center-South to the border with Paraguay, then occupied by the Guarani. The bandeirantes are related to the moment in which the São Paulo region ceases to be one of the most backward in the colony, as agricultural prosperity occurs due to the indigenous slave labor.

⁹ Paul Virilio. *War and Cinema. The Logistics of Perception*. Londres: Verso, 1989. Trad. Patrick Camiller.

¹⁰ Although porches from other cultures were mentioned before by way of contextualization, I decided to focus on the relationship of this thermal graduation space with the Brazilian context due to the textual extension that concerns us. Nor, for the same reason, is the aim here to offer a chronological exposition of the historical-social details of this space. Therefore, I would like to point out that Penalva's investigation in its scope (especially after his stay in Mexico in 2020 and his contact with Japanese architecture) contemplates from the physical aspect to the sacred symbolic aspect of the passage of these structures of egress and ingress. Let it be said in passing that Penalva considers that the porch persists in other contexts. An example mentioned in our interlocution is the case of the plant Espada de São Jorge [Sword of St. George] on the threshold of houses or the social habit of disposing shoes in the same place. In a more symbolic field, in relation to the carnal-porch, Penalva alluded to Suely Rolnik, who mentions the importance given by the Guarani to the *ahy'ô* (throat) or also called *ñe'e raity* (nest of soul-words). Penalva asked me: "is the mouth that speaks and eats the porch of our body?" (See: *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetizada*. São Paulo: n1 edições, 2018. P. 26.)

can be in different places of the house.

— No doubt. There are those porches that are located at the front, others at the back...

— And on those distinct porches, people not only would relax or entertain themselves. Don t you remember where the young character Vardaman Bundren mourns the loss of her mother? In other words, it's also a place for whining or for any kind of feeling we want to express away from the gaze of others.

— Of course. The character runs in the opposite direction of the family and prostrates herself crying in the corner of the porch.

— That's it.

— Yes, it's a breathing zone. To ease the emotions. In a way it also serves to acclimate the body before coming in or going out.

— Precisely. The body gets used to it, acclimatizes, adapts to it, during the period that it remains there. And it gets used to a set of new situations and atmospheric, psychic, biological and climatic states that will affect it the moment it enters this new space.

— You made me think of that porch as a place of sliding out of the current state. Because it is a constant physical and emotional in and out. A zone that propels the body beyond the current state of mind. Because clearly we are talking about a place of transit of a body and what is affective in it.

— Precisely.

— A place that promotes exploitation or concealment.

— That's for sure. It is a "in-between place" par excellence.

A passage that can... let's say, produce something antagonistic or conflictive or soothing or calming...

— Yes. It is this place that prevents you from putting yourself at once in life when coming from the street to the house or from the house to the street.

— Of course. And, since you talked about what is affective about it, we can also think about how we affect the bodies that will be in the spaces we are about to enter. That is, how, for example, we get home. With what energy do we arrive home? Or rather, what do we bring from the street when we get home? And, vice versa, what energy do we take to the street when we leave home?

— It gives me the feeling of a ritualistic aspect in this coming and going because the ritual is associated with a place of passage and to think of this ritual associated with the house seems interesting to me.

— Yes, it reminds me of Macabéa, of when she used to warm up her body, "rubbing [her] hands together to work up the nerve" ⁵, to move to a new state of mind, with which she leaves where she was to face a "city that's entirely against her" ⁶.

— And, this ritual, marked by a kind of spiritual climate, to achieve "an emptiness of soul" ⁷ makes me think of the porch as a climatological zone, where we pass from private shadow to social clarity or vice versa, being able to reside for moments there, in that emptiness of structure to grasp strength, perhaps cry or smoke pleasantly before going inside.

— But if we reflect on the functionality of the porch as a space to situate oneself, to find oneself... if we think of it as a boundary... that a body on that boundary has a strategic view on both sides...

— Of course. It's a point of view. In the old days, you could see it

from there.

— Definitely. It's a strategic point. Which can also be seen as a strategic point of control. You can simultaneously see what's inside and what's out. At the time of the bandeirantes ⁸, for example, from the porch of their houses they could see the whole farm, all the movement: the drying of the coffee and so on.

— Of course. If that was the place to perceive, to grasp the whole, then it clearly has a military aspect to it. Let us not forget that "the battlefield has always been a field of perception, the war machine appears to the military commander as an instrument of representation, comparable to the painter's palette and brush." ⁹ In the end all this corresponds to the act of observing from a distance, of fixing a sight and aiming at something.

— Well, seen from this point of view, the climate really takes on a very specific tonality. Because when I think of the porches of Bandeirantes' ¹⁰ houses I think of São Paulo's society and economy being formed under this view, this aim. And in how this point of view exploited and destroyed indigenous populations brought from other regions. ¹¹

— Oh, for sure. Keep in mind also that these bandeirantes were also in constant conflict with their individual interiority-exteriority since they "were, in general, sons of European and Indian". ¹²

— You know that when you bring that question to the body, to the epidermal level, it's hard not to resort to a "metaphoricity of the houses of racial memory" ¹³. That is, to think of the various levels on which this porch-structure unfolds: from the architectural to the corporal. As when we think of the work of Carolina Maria de Jesus as a way of "seeing, and writing, the city beyond the 'porch perspective'". ¹⁴

— Oh, yes. The denouement of Freyre's expression about the sugarcane plantation. "With one foot in the kitchen and a gluttonous eye on Afro-Brazilian pleasures, Freyre saw the Senzala from the point of view of the big house, aimed at the cane field from the perspective of the porch."¹⁵

— But is it not also a reference to hybridity?

— What exactly?

— I refer to the fact that the porch is a kind of place where two categories mix, that is, both the house and the world are there. And, "In that displacement, the borders between home and world become confused; and uncannily, the private and the public become part of each other, forcing upon us a vision that is as divided as it is disorienting."

— It makes sense. Yes. I keep thinking about the insertion, the entrance, how these porches are embedded in the Bandeirista houses. It's really an internal appendix. And taking that appendage inside, as a process of excavation, of cavity, to build that place of passage makes it even more necessary for the well-being of this dwelling. And if it was a strategic point of control then it was an indispensable point to protect the dwelling against the outside, against the savage side of this outside and of those savages (an original and fundamental ingredient of European culture ¹⁷) who lived there.

— Right. Now let's go inside — opening the door, giving way.

¹¹ John Manuel Monteiro. *Negros da terra. Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 (1994).

¹² Manuela Carneiro da Cunha, Samuel Barbosa. *Direitos dos povos indígenas em disputa no STF*. São Paulo: Editora Unesp, 2018. Our translation.

¹³ Homi K. Bhabha. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. p. 13.

¹⁴ Regina Dalcastagnè. *Para não ser trapa no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea* em Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea nº44, p. 289, jul./dez. 2014.

¹⁵ Roberto Ventura. *Sexo na senzala. Casa-grande & senzala entre o ensaio e a autobiografia*. In: Literatura e Sociedade, Volume 7, nº6, 2002. P. 222.

¹⁶ Homi K. Bhabha. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. p. 9

¹⁷ See: Roger Bartra. *El Mito Del Salvaje*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

(THEY ENTER A DIAPHANOUS SPACE WHERE
WORKS OF ART CAN BE SEEN HANGING ON
THE WHITE WALLS)

— Ah, now I understand. Wow. These colors, this brownish palette, of ochres, beiges... These wood tones make me think of the epidermis — walking through the space.

— I think that not only to skin, but to everything natural is what Penalva is doing here.

— Of course, so it makes sense what we were talking about.

— That one — pointing to one of the artworks — reminds me a lot of David Hammons’ green and red flag.

— Yes. Totally. It’s a mix of Hammons and Albers. Is that the idea?

— Good. That was not precisely the original idea. The first idea was to make circles, but for aesthetic reasons the idea was not carried through.

— And why was that?

— Let’s say that was dictated by the industry. Likewise, the shades are determined by the craft industry¹⁸. These are generally the colors worked by families¹⁹ that make these little balls in the south (Santa Catarina and Paraná) and north-east (Piauí) of the country.

— So, what did he do?

— Well, Penalva’s work is a composition based on what is offered, in this case, by the industry.²⁰

— It is very pictorial.

— Yes. Mainly in his compositional aspects. That is, here he started to superimpose different sizes of squares tending in fact to a kind of expanded painting, isn’t it?

— No doubt about it.

— The composition of these squares, their order, arises from that thought, that reflection on what we carry throughout this place of passage. That is, from the house to the street and from the street to the house. And, in order to feel this, the work requires that you, in a certain way, walk around it, you see? — observing the movement of others.

— Yes, yes. They seem to have a sort of life. It seems that the squares demand life.

— And this is due to the arrangement and size of each of them.

Some start from smaller squares towards larger ones and vice versa.

— Of course. Wow. My impression, mainly because we are talking about the bandeirista houses, is that of the church, which always existed in those houses. And I mention this because I remembered the stained glass windows, the entrance of light, this space that is pierced by these cracks, by these holes. Although wooden trusses were used in those houses, like in the Chapel of Our Lady of Fatima in Brasília.

— Yes, you are right. And, there is a question of volume. Each of them is formed by 3 layers — marking the left flank of the work.

— Yes, I noticed. And I think it is this geometric figure, the square, that makes me think so much about the history of art. I say that because of the amount of references to squares in paintings.

— Totally. And, that about painting, is more prominent because of the triad of layers and the composition.

— And also because of the color, no?

— Also.

— Wow... it is impressive this multiplying effect, this optical invoice, what these squares produce, by the way they are built from the superposition of squares of different dimensions, following a scale, a scaled construction, sometimes increasing and sometimes decreasing. In the end it creates this stained glass effect. They also make me think of the window, that opening that appears in the wall, you know? They release a curious luminosity.

— I think that this luminal point you refer to is connected to the energetic aspect of the work. Penalva believes very much in a dense energetic concretion, in those things that come together for no apparent reason, forming unstable affective geological features. In other words, the identity of these works is constantly being altered by interaction with other people who, for their part, are leaving intangible affections behind them. Something similar to the idea of Kula²¹. Because there is something of a participatory aspect. It seems that the work questions you. It affects you. And all this I am talking about concerns the symbolic order. Because in my opinion his work is about receiving and adding something of a symbolic order to these everyday objects that seem to go unnoticed.

— You know we’ve talked about a lot of things, but we haven’t thought about the fact that these are curtains, which once had a utilitarian value.

— Precisely. And of course there is the usage of this utilitarian object in a new context. And that is why there is, as Penalva likes to say, a “dislocation” or “a breakdown of the normality of the thing”, but deep down there is no breakdown, there is only a “magnifying glass effect”. In my view he has an inclination to look at the behavior of a matter associated with its use, its utility or its behavior. The way they exist in the world.

— This relates to what Albers distinguished as “factual” (that which does not undergo change) and “actual” (something not fixed, that changes over time).²²

— It is interesting that we started the conversation talking about the perception of the boundary, of the passage through a boundary and in talking about Albers I feel that we are talking about the same thing because these boundaries of color make me think precisely about this passage from one field to another.

— Yes, and I also think that there is this aspect of project for the life of the other. “Albers saw art as an epistemological project, as a form of knowledge; to him, the better “vision” that attentive perception provokes can in fact increase awareness about routinely assigned meanings, and thus can encourage people to transform their customary patterns of comprehension.”²³

— I feel that in a way this porch is like a climax.

— Like a climax?

— A kind of culminating place, you know? Then we enter another space and we come back to culminate in it again.

— If that is so, then it would not be the place of greatest intensity, but rather its end point.

¹⁸ The aspect I mention refers to the artisanal process that currently takes industrial form. An example mentioned in the interlocution with Penalva was the orange plastic-framed mirror. This type of mirror (which initially had a wooden frame) consumed on a large scale as well as used by renowned artists (an example would be Leonilson’s 1992 work *El Puerto*) is considered highly regionalist. However, nowadays a large part of its production takes place in China, and the consumer can find a wide range of orange shades. Penalva, highlighting another factor that made him choose the square format, told me that in the development of rounded works there was an almost pixelated structure that did not please him. And he added something curious: “the construction of these squares is carried out from wooden circles/beads”.

¹⁹ Let it be said in passing that a fundamental part of Penalva’s work is the dialogue he establishes with the idea of feasibility on the part of artisan families.

²⁰ In this extract of conversation between the two characters it is not clear the relationship established by Penalva with the materials he works with. Therefore, I prefer to mention a last comment made by him: “I really like to think that my work is about respecting the desire of things; the way that materials exist in the world. Sometimes utility incarcerates. If the artist has any power it is to listen to things and enable them to transcend”.

²¹ See: Bronisław Malinowski. *Argonauts of the Western Pacific*. Nova York: Routledge, 2014.

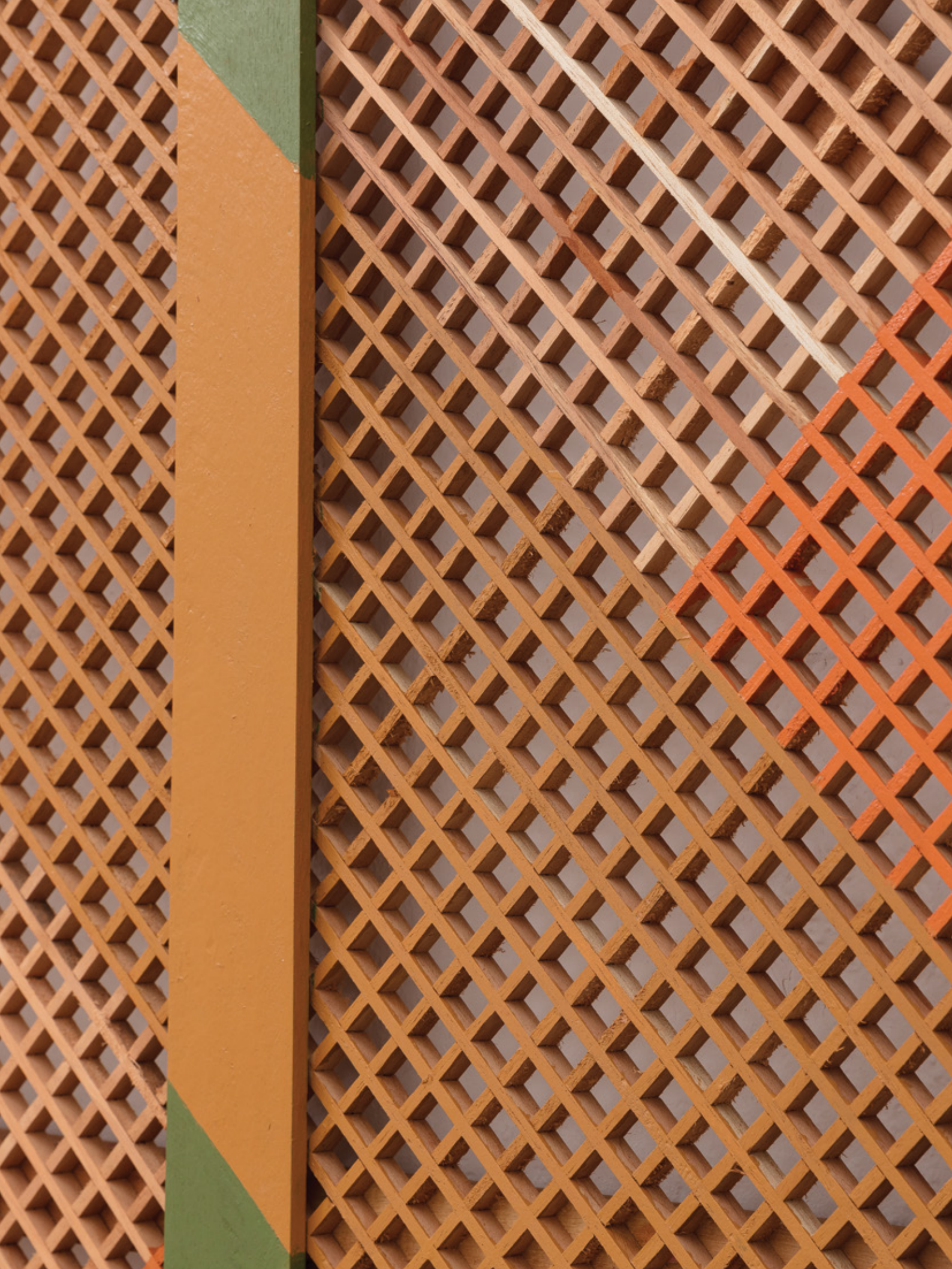
²² Mari Lending. *Plaster Monuments: Architecture and the Power of Reproduction*. Princeton University Press, 2018. P. 190

²³ Eva Díaz. *The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2015. P. 26.



Zigue-zague mangueira, 2022, Madeira, tinta esmalte e pino, 104 x 42 x 42cm





Lusco-fusco, Ventana, 2021, Muxarabi, ripas de madeira, tinta esmalte, pino, prego e chassi, 200 x 150 x 5 cm



MANO PENALVA

Mano Penalva (n. 1987, Salvador, Brasil). Vive e trabalha em São Paulo.

A produção de Mano Penalva parte do deslocamento dos objetos do contexto cotidiano e reflete o interesse do artista pela Antropologia e Cultura Material.

Por meio de diferentes mídias como escultura, instalação, pintura, fotografia e vídeo, Penalva propõe novos agrupamentos estéticos a partir das estratégias de venda do varejo, das suas experiências de coleta de histórias e da observação do campo que transita entre a Casa e a Rua. Penalva realça com seus trabalhos a ideia de que a exponencial proliferação de objetos e imagens não se destina a treinar a percepção ou a consciência, mas insiste em fundir-nos com eles.

É bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2008). Frequentou por 7 anos cursos livres de arte do Parque Lage (2005 - 2011). Atualmente, faz parte do Massapê Projetos, plataforma gerida por artistas que possibilita o pensamento e produção de arte sediada em São Paulo, da qual é o idealizador.

Nos últimos anos participou de diversas residências artísticas: Casa Wabi - Puerto Escondido (México) 2021, Fountainhead Residency - Miami (EUA) 2020, LE26by / Felix Frachon Gallery - Bruxelas (Bélgica) 2019, AnnexB - Nova Iorque (EUA) 2018, Penthouse Art Residence - Bruxelas (Bélgica) 2018, R.A.T - Residência Artística por Intercâmbio - Cidade do México (México) 2017, Pop Center - Camelódromo Porto Alegre (Brasil) 2017.

Mano Penalva (b. 1987, Salvador, Brazil). Lives and works in São Paulo.

Mano Penalva's production comes from the displacement of everyday objects, reflecting the artist's interest in Anthropology and Material Culture. Through mediums such as sculpture, installation, painting, photography and video, Penalva proposes new aesthetic arrangements based on retail sales strategies, his own experience of collecting stories and the observation of the field between the Home and the Street. With his artwork, Penalva emphasizes the idea that the exponential proliferation of objects and images is not intended to train our perception or consciousness, but rather invite us to merge with them.

Penalva holds a Bachelor's Degree in Social Communication from the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (2008). He attended art courses at Parque Lage for 7 years (2005-2011). He founded the artist-run space and studio, Massapê Projetos that focuses on critical art thinking and production. In recent years he has participated in several artistic residencies such as Casa Wabi - Puerto Escondido (Mexico) 2021, Fountainhead Residency - Miami (USA) 2020, LE26by/ Felix Frachon Gallery - Brussels (Belgium) 2019, AnnexB - New York (USA) 2018, Penthouse Art Residence - Brussels (Belgium) 2018, RAT - Artistic Residence for Exchange - Mexico City (Mexico) 2017, Pop Center - Camelódromo Porto Alegre (Brazil) 2017.

TIAGO DE ABREU PINTO

Tiago de Abreu Pinto é curador independente e escritor. Escreveu novelas e textos narrativos sobre artistas como Biblioteca Sin Títulos (Museo Reina Sofía, Centre d'Art Santa Mònica, La Casa Encendida); Pasar página (Athenaica); Prends garde (Galerias Municipais de Lisboa); The total scab-free solidarity (A Tale of a Tub); Os pássaros de fogo levantarão voo novamente (MAM São Paulo); Voo Cego (Galeria Vermelho), entre outros. PhD em História da Arte pela Universidade Complutense de Madrid, com a tese 'Os ready-made pertencem a todos®: o paracuratorial através de outras vozes'.

Tiago de Abreu Pinto is an independent curator and writer. He wrote novels and narrative texts about artists such as Biblioteca Sin Títulos (Museo Reina Sofía, Centre d'Art Santa Mònica, La Casa Encendida); Pasar página (Athenaica); Prends garde (Galerias Municipais de Lisboa); The total scab-free solidarity (A Tale of a Tub); Os pássaros de fogo levantarão voo novamente (MAM São Paulo); Voo Cego (Galeria Vermelho), among others. PhD in Art History in Complutense University of Madrid, with the thesis 'readymades belong to everyone®: the paracuratorial through other voices'.



Zigue-zague rubro negro, 2022, Madeira, tinta esmalte e pino, 91 x 42 x 42cm



ALPENDRE
Mano Penalva

Texto / **Text**
Tiago de Abreu Pinto

PORTAS VILASECA GALERIA
Diretor / **Director** Jaime Portas Vilaseca

Rua Dona Mariana, 137 / casa 2
Botafogo, Rio de Janeiro - RJ
galeria@portasvilaseca.com.br

Projeto gráfico / **Graphic design**
Carolina Colichio

Fotos / **Photos**
Todas as fotos nesta publicação são
de Ana Pigosso, com exceção da imagem:
**All the photos in this publication are
by Ana Pigosso, except the image:**

Albor, Jardim Sintético, 2016.
(Ivan Padovani)

Tradução para o inglês / **English translation**
Julia de Souza

Impressão / **Printing**
Print

Papel / **Paper**
Couché fosco 115g e cartão 300g

Fontes / **Typeset**
Graphik e Barlow

WWW.MANOPENALVA.COM

WWW.PORTASVILASECA.COM.BR

