

Una escritura fragmentaria, una pintura contundente: Joan Ponç en Brasil

Margareth dos Santos

Universidad de São Paulo – Brasil

marsanto@usp.br

Resumen: Ese artículo propone discutir la escritura íntima del pintor catalán Joan Ponç como pequeñas iluminaciones que posibilitan trazar parte de la historia del artista en Brasil, cuyo tránsito fluido por el medio artístico-cultural brasileño se fijó en una narrativa fecunda, cristalizada en dos vías: en la producción pictórica del artista en el periodo en que vivió en Brasil y en el diario y la correspondencia que cultivó en su estancia brasileña y en su retorno a Cataluña. Configurados a partir de una naturaleza híbrida, entre el mundo de los otros y el mundo del yo, la producción pictórica, el diario y la correspondencia ponçiana se revelan como pequeñas epifanías, en las cuales conviven la expresión del yo en distintos niveles. Mezclados, esos escritos pueden proporcionarnos un panorama de discusión del itinerario de Joan Ponç en Brasil, compuesto por arte y literatura, por un movimiento entre lo vivido y lo pintado.

Palabras clave: Joan Ponç y Brasil – Vanguardias brasileña y española – relaciones interartísticas

Abstract: This article proposes to discuss the intimate writing of the Catalan painter Joan Ponç as small illuminations that make it possible to trace part of the artist's history in Brazil, whose fluid transit through the Brazilian artistic-cultural environment was materialized in a fruitful narrative, crystallized in two ways: in the artist's pictorial production during the period in which he lived in Brazil and, in the diary and correspondence that he cultivated during his stay in Brazil and on his return to Catalonia. Configured from a hybrid nature, between the world of others and the world of the self, Ponç's pictorial production, diary and correspondence are revealed as small epiphanies, in which the expression of the self coexists at different levels. Tangled, these writings can provide us with a panorama of discussion of Joan Ponç's itinerary in Brazil, composed of art and literature, by a movement between the lived and the painted.

Keywords: Joan Ponç and Brazil – Brazilian and Spanish avant-garde – inter-artistic relations

Entre 10 y 29 de junio de 1960, el pintor catalán Joan Ponç, uno de los renovadores de las vanguardias artísticas en la posguerra civil española, empieza, por primera vez, a escribir un diario. Sus veintiún fragmentos, que llevan el título *Diario de São Paulo*, plasman en estado bruto y primerizo momentos de intensa producción pictórica, recuperan relaciones personales atormentadas y configuran parcialmente el panorama de sus últimos años en tierras brasileñas, cuya trayectoria anímica y profesional encarnó una mezcla explosiva de triunfo y reconocimiento intermitentes, excesos físicos y verbales, además de tránsitos geográficos y culturales pródigos.

A fin de comprender el impulso que lleva Ponç a principiar su escritura íntima, hace falta recuperar, aunque de forma brevísima, su itinerario brasileño a partir de 1953, cuando, tras haber dejado hacia atrás una España bajo la dictadura franquista, el pintor aporta en suelo nacional.

A los tres años de estancia, el artista ya estaba totalmente insertado en la vida cotidiana y cultural de São Paulo: en 1953 expusiera en la II Bienal de São Paulo, e, individualmente, en el Museo de Arte Moderna de São Paulo (MAM); gracias a la venta de sus obras en este museo, se fue a vivir con su familia en Ribeirão Pires, un pueblo cercano a la capital paulista, cuya área de pujante Mata Atlántica lo fascinaba. Allí, produjo diversas series y las presentó en su retorno a São Paulo en una segunda individual en el MAM y en la muestra *50 anos de Paisagem Brasileira*, en 1956. En ese mismo año diversifica su panorama artístico al colaborar con los artistas Lívio Abramo y Flávio de Carvalho en espectáculos de danza de la coreógrafa polaca Yanka Rudzka.¹

¹ La colaboración tuvo como núcleo aglutinador la figura de la coreógrafa polaca Yanka Rudzka y se desplegó en dos etapas: la primera en su contribución con Yanka y la segunda en la composición de una suite titulada *Cabezas* (1958-61). La bailarina y coreógrafa Yanka Rudzka (1919 - 2008) que llegara a Brasil en 1952, invitada por Pietro Maria Bardi, el director del Museo de Arte de São Paulo (MASP), para inaugurar el primer curso de danza contemporánea, titulado "Dança expressiva", inmediatamente acarreó colaboraciones de los más variados artistas que estaban curiosos por absorber el concepto wagneriano de "arte total", difundido por la polaca. Esa concepción interdisciplinaria de danza como arte múltiple llevó Yanka a un profundo estudio de la cultura brasileña y de sus raíces africanas y dichas

En medio a esos tránsitos geográficos y artísticos, pasa a vivir en el barrio Bela Vista en la región central de São Paulo, donde empieza a acariciar la idea de armar un taller/escuela, como una manera de compartir sus opiniones sobre arte y como una forma de esquivarse al acoso de *marchands* y de coleccionadores particulares:

Me dedico a la enseñanza, como medio más apropiado para mantener mi libertad creadora, al margen de *marchands*, galerías y otras calamidades, que verifico van destruyendo paulatinamente incluso a los más resistentes (PONÇ *Diari d'artista* 187).

El taller/escuela se ubicaba en el último piso de un edificio que marcaba la frontera entre el barrio Bela Vista habitado por paulistanos considerados de clase media alta y el Bexiga, barrio pobre, que sirvió en su origen de reducto para exesclavos y que en los años cincuenta estaba ocupado por negros e inmigrantes predominantemente italianos.

Desde los ventanales de esa especie de “galpón” se podía vislumbrar un horizonte amplio, puesto que el entramado urbano aún no había tomado la región, concediéndole a Ponç y a sus alumnos una vista privilegiada de una ciudad gris, pero salpicada de puntos verdes.

De 1956, cuando inaugura el taller, a 1962, cuando se va de Brasil, Ponç compartió su tiempo con sus alumnos, que provenían, en su mayoría, de la nata de la colonia judía de São Paulo, coincidió con diversos artistas de distintos orígenes y con grupos de negros del Bexiga, en especial con los vecindarios del *Navío Negrero*,² nombre dado al edificio que abrigaba su

investigaciones se consolidaron en movimiento y gesto en sus propuestas de espectáculos: “Dança expressiva” (1956), “Candomblé” (1957) y “Água de Oxalá” (1959).

² El edificio, que hasta hoy resiste en el barrio de Bexiga, gracias a su conversión en patrimonio histórico; abrigaba en la época un conventillo muy famoso en aquel momento: el *Navío Negrero*. El nombre alude, claro está, al poema de Castro Alves, en el cual el poeta brasileño canta los padecimientos de los negros traídos a Brasil como esclavos. Vale decir que el *navío negrero* de los años 1950 sintetizaba la condición del negro en una São Paulo que avanzaba a galope rumbo a una feroz industrialización, que buscaba borrar el pasado y cristalizar un presente/futuro de contornos centellantes. Eso equivalía a decir que el barrio, hoy conocido como un local de inmigración italiana, pero que en su origen era habitado mayoritariamente por negros, empujaba, cada vez más, la población pobre y negra hacia la periferia o mantenía en condiciones precarias los que se aferraban en permanecer allí.

escuela en el último piso y viviendas precarias en las demás plantas. De esa convivencia brota una intensa producción, reflejo de su tránsito por esos universos culturales y religiosos.

En la escuela, no hay distinción profesor-alumno; somos hermanos, soy un hermano que ha visitado un mágico lugar llamado creación y cuenta sus experiencias. Mi amor a los demás nunca fue tan intenso (Ponç *Diari d'artista* 187).

Pese a la intensidad de las experiencias de ese periodo, a los cuatro años de taller, las relaciones fraternales y laborales de Ponç empiezan a deteriorarse, a punto de que en 1960, fecha dedicada al *Diario de São Paulo*, el pintor se encuentra en crisis: por un lado, todo el reconocimiento conquistado con las exposiciones en distintos museos y las colaboraciones con diversos artistas ya no son suficientes para calmar su temperamento inquieto y el artista pasa a rebelarse en contra a los mecanismos institucionales y privados de fomento al arte y, por otro, el diálogo fluido con sus alumnos va desvaneciéndose y transformándose en una lucha muda por el poder. Como desahogo a esa situación-límite, Ponç recurre al diario como forma de expresar sus desasosiegos y de reflexionar sobre su pasado-presente y su entorno.

Al recurrir sus páginas, advertimos que ese registro, considerado en un primer momento como una forma de discurso íntimo por excelencia, se convierte en un espacio de reflexión sobre su arte, sobre su entorno cultural y sobre la condición humana frente a enfrentamientos desastrosos, de esa manera, la palabra surge marcada por una libertad e irregularidad de escritura, en que hablar de sí, equivale, necesariamente, hablar del otro, puesto que en su recorrido contemplativo, el espacio de la intimidad va mezclándose al ámbito colectivo.

10-VI-60
En el mar

(...) Somos olas en un mar, o navío es mi *atelier*. Él flota, flota sobre este mar de almas que se agitan constantemente, que se funden, se destruyen, se comprenden y se ignora, quieren permanecer, pero sólo el mar permanece (...) Antes vivía en la superficie, pero sé ahora que lo que mantiene mi navío no es lo que se ve sino lo que existe (...) no es Nada y lo es todo (...) Cuando mi brújula se desorienta, vientos me conducen. Recuerdo de qué puerto salí, uno como todos los puertos. Sé que debo llegar y entregar el navío; cuándo, lo ignoro. Un día sabré que debo entregarlo todo. Mi misión estará realizada, el navío es frágil, el mar inmenso, espero no desaparecer en él (...) Mi navío es nuevo, no debo pensar en su fin sino en su ruta al norte, siempre para el Norte (PONÇ *Diari d'artista* 41).

El ejercicio de escritura, que actúa como un efecto terapéutico, en el cual las divagaciones ganan contornos de cavilaciones discontinuas, ubica el sujeto del diario en el centro de un flujo presente-pasado-futuro conformado por metáforas que indagan obsesivamente sobre tránsitos y permanencias marcadas por la fragilidad.

11-VI-60

En el mar

Tiempo indeciso, confuso. Sé que piensan que el mar es una ciudad, y las almas, gente, y mi navío un *atelier*, y mi espíritu, un pintor. ¡Ignorantes! Ahora tienen miedo de la energía. Las olas se tornaron tan altas que temen que el calor las vaporice, temen que le Sol seque el mar (...) Apenas anoto por deber en mi diario de a bordo el estado del mar. Así aprendí de otros navegantes, así me dijeron que debía hacer, llevar un diario de a bordo para materializar el tiempo, así como pintando materializo mi alma (PONÇ *Diari d'artista* 41-42).

En su formulación fragmentaria, el diario nos expone la autofiguración de un narrador que oscila entre su deseo de fijar raíces en su taller-navío y la inconstancia anímica e intelectual con la cual se depara. Ubicado en esa franja intermedia la letra y la imagen poncianas desdoblan dos grandes cuestiones: en el ámbito discursivo, las interferencias del portugués crean una zona lingüística gris, híbrida, que revelan el compromiso del pintor con la lengua local y su espacio circundante, ya en la esfera artística, se encuentra

una producción febril, que, aliada a la escritura, intenta materializar el momento vivido y su mundo interior convulso.

A partir de esa espiral, en que letra e imagen corren en paralelo en los años del diario. Imposibles de separarse, esas dos formas de conocimiento de sí y del otro se centran en un fecundo periodo de creación artística en que Ponç empieza a esbozar el cuadro *Terrats*³ (1960-1964), finaliza la *Suite Cabezas* (1958-1961) e inicia la serie *Cabezas Clásicas* (1960-1962). Todas esas obras, con sus peculiaridades, condensan el tránsito de Ponç por el Bexiga e cristalizan su lectura de los universos de lo judío y de lo negro en Brasil, además de convergir para la figuración de un narrador que no abdica de su papel de mentor y de creador como forma de mantener la sanidad.

Por lo tanto, comprender ese primerizo ejercicio de escritura íntima significa pensarlo junto a su producción pictórica, ya que ambos actúan como norte para rastrear las señas de identidad de Ponç en su escritura y en su pintura.

12-VI-60

Atardecer. La luz desaparece, todo se sumerge en extraña calma. El horizonte no existe, mar y cielo son la misma cosa, parecen ambas en un mismo plano- El navío apenas se *movimenta* (PONÇ *Diari d'artista* 42).

21-VI-60

Estos días he trabajado con tierras y rojos, poniéndome en contacto con la tierra y la sangre. Mis manos llenas de estos colores me despertaban instintos bestiales. Tuve deseos de identificarme plenamente con ellas y actuar.

En este navío, los suboficiales quieren siempre rebelarse a causa de su ignorancia y mala formación. El primer objetivo soy yo pero acontece que siempre hasta ahora encontré el medio de oponerles

³ La obra *Terrats*, elaborada entre 1960 e 1964, recupera la imagen del edificio en que se ubicaba el taller de Ponç y se traduce por el recurso de la “mini pincelada”. La técnica, creada por el pintor catalán, consistía en una solución más densa y microscópica de la tinta sobre el lienzo. En él, las imágenes delineadas daban la impresión de que las figuras sobresalían del lienzo, Ponç bautizaría la técnica “acupintura”: una mezcla de la precisión y la delicadeza de la acupuntura y la disolución en agua de las tintas. Para una visión del cuadro, acudir a <http://joanponc.cat/es/node/13839>.

unos a otros consiguiendo así desaparecer. En mi *cabine* nadie entra y mi trabajo es oculto a todos, única forma de que no consigan destruirme (Ponç *Diari d'artista* 46).

En el lapso de pocos días, algunas imágenes nos ubican en la conjunción escritura-pintura, de la cual veníamos hablando: de un lado está la configuración del navío moviéndose sutilmente, cuyo perfil evoca sentidos que se encuentran y se completan en los bordes del diario; del otro, la escritura recupera el proceso creador del narrador y los rastros de un convivio inestable, causado por la negativa de Ponç en revelar a sus alumnos y a diversos *marchands* su obra.

Combinados, ambos pasajes rescatan la impresión que tenían el pintor y sus alumnos del taller: ahincado entre dos planos geográficos y anímicos, Bela Vista y Bexiga, todos que por allí pasaban, comentaban la sensación de estar flotando en el espacio. Esa impresión diáfana está recuperada en tema y forma en su cuadro *Terrats* (1960-1964), cuya mención a los colores utilizados en la obra se suma a la corporeidad de las reminiscencias de Ponç, que la empezara en Brasil y la terminara en su regreso a Cataluña. La obra diminuta, que le costó 54 sesiones a Ponç, se configura como un gran ejemplo del proceso de creación y de interpretación de un pasado reciente. En ella, el trabajo de la memoria restablece al observador una imagen que conjuga la doble operación entre la experiencia de lo vivido y de lo recordado, en que imaginación y evocación se funden en el Diario brasileño y en la pintura.

10-V-1960.

10-IV-1964

Veladura en el fondo azul ceruleum con cobalto (domina ceruleum) en la parte inferior, y dominando cobalto en la superior. Primero dar una veladura total, y segundo dar las luces. Construir con pincelada-materia los rojos, trabajando encima con más precisión y delicadeza.

16-V-1964

No sé exactamente lo que hago pero creo que debo continuar. Trabajo poco y con gran lentitud.

4-VIII-65

Con gran lentitud avanzamos, esto es lo importante. Pasó la angustia que me dominaba ayer (Ponç *Diari d'artista* 94-95).

Como podemos observar, la fusión entre palabra e imagen no se detiene con su partida de Brasil: Ponç lleva consigo a España no solo el trabajo artístico elaborado entre dos continentes, sino que también sigue escribiendo su diario, titulado en territorio catalán *Diario de artista*. Unidas, esas escrituras conforman el tránsito entre esos mundos: el brasileño, el catalán, la pintura y la palabra.

Esa permanencia entre dos patrias, la brasileña y la española, se repite en la intransigencia del pintor en no mostrar sus obras, lo que consideraba una acción de autoprotección: durante su estancia en Brasil, Ponç trabajó muchísimo, pero, constantemente ocultaba su obra a los demás, relegándola a una pequeña parte de amigos, artistas y alumnos. Al volver definitivamente a Cataluña para tratarse de un cuadro de diabetes avanzado, le invitan a exponer y él rechaza la posibilidad de exhibir las obras realizadas en Brasil, redundando la conducta que cultivara del otro lado del océano. En su correspondencia con la artista y exalumna Jeanete Musatti, el pintor revela el motivo de su negativa:

Estou *recevendo* *invitações* de toda parte para expor os meus trabalhos. Parece como o mundo *pressentise* a intensa labor realizada nestes anos à margem da corrupção, da banalidade. Sou muito feliz verificando que a pesar de meus erros e fraquezas vivo na verdade. De todos os oferecimentos só aceito aqueles que me permitem expor o trabalho realizado até o ano 56, a data que marca a fronteira entre o Joan Ponç e o Iohanán. Como tinha trabalhado muito posso ainda fazer algumas exposições com as obras executadas entre 46 e 56 (Musatti *Carta de Joan Ponç* 1).

En la carta, Ponç se refiere a la *Suite Cabezas*,⁴ fruto de sus relaciones con los negros del Bexiga y de sus visitas frecuentes a sinagogas en São Paulo, en donde pasa por una especie de bautismo, del cual emerge “Iohanán”, su

⁴ Para una visión del cuadro, acudir a <http://joanponc.cat/es/node/13418>.

nueva identidad artística vinculada al mundo hebreo. El nombre asumido, gráfica y anímicamente, se encuentra en las firmas de esa suite. En ella, 99 figuras distintas entre sí se unen por algunas invariables: la cabeza inclinada, la mirada fija en el vacío, la boca fuertemente delineada y los sombreros puntiagudos. Todas se repiten en gesto ancestral y funden innúmeras posibilidades que se embarajan en sus referencias: la boca entreabierta como un portal, lista para recibir el soplo de la vida, que caracteriza la incorporación divina, el cucurucho icónico como una forma de verticalización o ascensión en búsqueda del toque de la divinidad.

Aliada a esas referencias cultivadas en sus visitas a los terreros de *Candomblé* en Bexiga, está la identidad judía asumida, cuyo acto repercute sus reflexiones sobre los dos mundos interpretados en la serie de cabezas, el judío y el negro en el espacio brasileño, cuya sombra perdura incluso en el retorno a su país, puesto que al no darles a conocer a sus compatriotas el Ponç que se descubriera y actuara en los trópicos, el artista pone en tela de juicio el lugar que quiere ocupar, como si quisiera, de alguna manera, flotar entre esos dos mundos, a ejemplo de su navío-taller.

Sus noventa y nueve cabezas que no se repiten, aunque obedezcan a un mismo gesto y movimiento, traducen la reflexión y la comprensión de su vivencia en suelo brasileño, pues lo irrepetible de la serie se empareja a la experiencia singular que presupuso el convivio de Ponç con la cultura negra y hebrea, vivencia alzada al puesto de divisor de aguas en su arte.

Celoso de sus experiencias en Brasil, Ponç sólo revelará a la crítica y al público español esas obras tras su éxito en la VIII Bienal de São Paulo, cuando reciba el premio en la categoría de mejor dibujo por la *Suite Pájaros*, producida a partir de la observación de la flora y la fauna brasileñas.

Aqui na Espanha (sem esquecer da importância deste país no mundo inteiro; ou seja, a enumerável que segue de perto as suas vicissitudes), na Espanha, digo, a opinião pública estava já muito inclinada a me considerar o homem *clave* da minha geração, faltando apenas um sucesso de ressonância internacional. O

grande prêmio conseguido em São Paulo há encaixado milagrosamente, como tudo na minha vida dentro desta situação que me converte na figura do dia (Deus queira que esse dia dure muitos anos) do homem que representa a força que *debe* se opor à corrupção. O mais importante crítico do país há qualificado minha obra como um dramático *apêlo* para retornar à seriedade (Musatti *Carta de Joan Ponç* 1).

La carta de Ponç a Jeanete revela algunas cuestiones importantes para el pintor: el deseo de reconocimiento y el rechazo a la mercantilización de su obra. De ahí que se pueda leer el premio de la bienal como el triunfo del hombre y del artista, bajo una estética y una ética defendidas incansablemente a lo largo de su carrera.⁵

16-VI-60

Nieva sobre el mar, y en mi sangre la nieve se derrite y escapa por mis ojos. Estoy trabajando tenazmente, y procuro en la pintura saber mi ruta, sentir que avanzo en alguna dirección, dar al mar un sentido. Procuro escapar de los navíos sin rumbo, de las olas sin forma (...) La tripulación, como siempre, con tendencia a vulgarizarse, a no comprender sus lugares, a querer dirigir el navío sin el menor conocimiento (...) Los comprendo, me enfurezco, amo, desanimo, levanto y grito: “vamos adelante”, sin saber qué significa “adelante” (PONÇ *Diari d'artista* 44).

⁵ Esa defensa incansable de Ponç se enfrentaría a un movimiento de modernización presenciado por el pintor, tal espíritu modernizador norteó la consolidación del MAM y la realización de la Bienal, reflejada en la búsqueda por un mayor destaque en relación al MASP, por lo menos en apariciones mediáticas, y por la disputa en la hegemonía cultural entre São Paulo y Rio de Janeiro. Dicha disputa alcanzaría su punto de inflexión en los años 1950, sobre todo para los paulistas, pues, si hasta los años 1930/40 las iniciativas en los más diversos ámbitos culturales y económicos se regulaban por la intervención estatal; en los años cincuenta, la fuerte industrialización de São Paulo y la apuesta por el arte como lastro de riquezas erigidas a lo largo de la reciente historia paulista, fuesen ellas fruto de la cultura cafetera o del avance industrial, se pautaría por iniciativas privadas. Sin duda, en ese contexto, cobran relieve las figuras de Ciccilo Matarazzo y de Assis Chateaubriand, de un lado el industrial próspero y amante de las artes; del otro, el detentor de los medios de comunicación que apostaba por el arte como forma de consolidación y perpetuación de su nombre. Ese cambio en el ejercicio del mecenazgo, de lo estatal al privado, provocó determinados acentos en la valoración y circulación del arte, especialmente en São Paulo. Ponç sentiría tales cambios en la forma como su arte era propagada y comercializada, sea por instituciones como el MAM o por coleccionadores.

La búsqueda por ese sentido, ese seguir adelante, se materializa, fundamentalmente, en la *Suite Cabezas*, en que coexisten la indagación por un sentido de la vida y del hombre en el mundo y a través de esa exploración adviene, necesariamente, preocupaciones de fondo místico, esencial en la obra y en la vida del pintor catalán. La absorción de esos elementos exhibe, igualmente, la lectura de Ponç de su cotidiano, de su reflexión sobre la vivencia de distintas religiones, interpretadas a través de su conjunto pictórico.

27-VI-60

Acostado estuve mirando mis pinturas de los primeros cuatro últimos años. Ellas son mis cartas de navegación. Verifiqué que son muy satisfactorias y que, sin duda, para muchos navegantes, significarían el fin de un largo viaje. Para mí son el inicio porque navego solitario y debo llegar donde nadie en esta época llegó. No me importa que me consideren perdido por el simple hecho de no andar por mares saturados de pequeñas navegaciones, no me importa que digan que zozobré porque no ando costeanado. Mi navío es diferente, es para *aprofundar* hasta vislumbrar horizontes nuevos, para llegar donde sólo llegan los que acreditan en algo superior, y son capaces de olvidar el lugar de partida. Sí, olvidé el lugar de partida, pues sólo me interesa adónde voy. Todo lo restante es cosa superada, camino *percorrido* hacia la perfección (Ponç *Diari d'artista* 48).

El diario ponciano, entendido como un locus de reflexión, en que se cuajan sus enfrentamientos con el entorno, con su obra y consigo mismo, se revela como un territorio de pequeñas epifanías, en el cual conviven la expresión del yo en distintos niveles; y esas pequeñas iluminaciones, encarnadas en la escritura íntima, posibilitan al pintor trazar parte de su historia en Brasil. Aunque de manera fragmentada y perfilada por metáforas, esa escritura recompone una individualidad pegada a una colectividad, unidas por la recuperación de un pasado reordenado y recriado por una mano que pinta y escribe a fin de representar una extrema inquietud del ser, fijada entre lo real y lo imaginado.

Para quien vivió con “el pincel en la mano” –desviando la expresión con que Georges Gusdorf describe a Pascal (*Lignes de vie* 1 286)– no sería demasiado afirmar que “pintar era la vida” de Ponç y que el acto de escribir no se convirtió en un reflejo secundario, en una mera transcripción de la vida, sino en una “[...] transcripción de la vida misma, el sentido de la existencia” (Gusdorf *Lignes de vie* 1 157).

Así, los actos de contemplar, pintar y escribir acompañaron la vida de Ponç en Brasil (y, posteriormente, en Cataluña) y dichas acciones se constituyeron como intervenciones que actuaron a favor del conocimiento de sí, como un gesto de aquél que se instala en un lugar de tránsito, que a su vez se constituye como espacio de elaboración de sí mismo como otro en la escritura y en la pintura. Son caligrafías marcadas por una insaciable curiosidad por el otro, por la cultura, la religión, el hito y el paisaje y que actuaron como elementos mediadores de que Ponç dispuso y de que lanzó mano para consagrar lo que vivió y pensó.

Bibliografía

Gusdorf, G. *Lignes de vie* 1. *Les écritures du moi*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1991.

Musatti, Jeanete. *Entrevistas I, II e IV*. Janeiro, maio e outubro. 2017. Margareth dos Santos. São Paulo, janeiro, maio e outubro de 2017.

Ponç, Joan *Diari d'artista i altres escrits*. Barcelona: Edicions Ponçianes, 2009.

---. *Suite Cabezas*, São Paulo. 1958-1959. Associació Joan Ponç, n. catálogo 1627. Imagen disponible en: <http://joanponc.cat/es/node/13418>.

---. *Suite Cabezas*, São Paulo. 1958-1959. Associació Joan Ponç, n. catálogo 2048. Imagen disponible en: <http://joanponc.cat/es/node/13839>.



---. Carta de Joan Ponç a Jeanete Musatti. Barcelona, 3 de março de 1965. Arquivo pessoal de Jeanete Musatti,1965.1.

---. Carta de Joan Ponç a Jeanete Musatti. Barcelona, 18 de outubro de 1965. Arquivo pessoal de Jeanete Musatti,1965. 1.

Ricouer, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Editora Unicamp: Campinas, 2000.