

REVISTA: GAM - nº 18 - pgs. 55 a 58

DATA: 1969

LOCAL: Rio de Janeiro-RJ

TITULO: Unidade e Multiplicidade: Universo de Ivan Serpa

AUTOR: Pontual, Roberto

UNIDADE E MULTIPLICIDADE: UNIVERSO DE IVAN SERPA

Solicitado a indicar, como membro do júri do VII Resumo de Arte do Jornal do Brasil, as seis exposições individuais de pintura de maior peso e importância realizadas em 1968 no Rio de Janeiro — entre o assombroso das cento e trinta que apenas nesse campo ocorreram — constatei em definitivo a dura realidade de que, mesmo com boa-vontade, dificilmente poderia elevar a mais de dez por cento o número de mostras dotadas de um nível qualitativo superior ao da média maciça de mediocridade. Mas, por outro lado, não me custou esforço escolher, entre todas elas, a que impressões mais profundas veio causar em mim: justamente a de Ivan Serpa, na Galeria Bonino, em setembro. Talvez não tivesse sido aquela exposição em si mesma a razão do impacto, e sim o conhecimento de como vem evoluindo a pintura e o desenho de Serpa nos vinte e um anos de sua envolvente e incansável atividade como artista e mestre de novos artistas. Provavelmente pelo fato de ser a sua obra em permanente encaminhamento para soluções de superação — na dialética das descobertas que distendem suas potencialidades em todos os sentidos e se sucedem com relativa rapidez, mas sempre observando estrita coerência, inclusive na retomada freqüente e superiormente orientada de propostas já pertencentes ao seu próprio passado — todas as mostras individuais de seus trabalhos apresentadas nos últimos anos (no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1961 e 1965; nas Galerias Tenreiro (1963), Barcinski (1964) e Relêvo (1965), da mesma cidade; e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1965, além da já citada na Galeria Bonino, no ano que passou) têm-se revestido de uma importância inegável como constatação dos sucessivos níveis de excelência alcançados pela arte brasileira através do mundo que vivemos. Pois cada uma dessas exposições, para quem as acompanha sem fa-

*integrada no livro*  
*1969*  
*Talvez dividida este trabalho em 2 partes; começando pelo parágrafo do Leskus check e terminando com a 1ª folha*

*Instituto de Arte Contemporânea*

lha, constitui o ele perfeitamente definido entre a que a antecedeu e a que a sucederã. Sendo uma obra em processo, jamais estratificada em torno de uma única pesquisa (por mais rica de possibilidades que ela possa se mostrar), a pintura e o desenho de Serpa — ou melhor, todas as manifestações de sua produção, que se diversifica ainda nas colagens, gravuras, serigrafias e objetos — só se tornam passíveis de plena compreensão quando abordadas panoramicamente, ao longo de mais de duas décadas de atividade. E nesse panorama não se deve de forma alguma esquecer seu papel de professor de cursos de arte para crianças e adultos, sempre paralelo à sua prática como artista e com resultados de mútua influência. Eis porque julgo fundamental levantar, no momento, todo o suceder de vinte e um anos de pesquisas que constituem o universo de Ivan Serpa, feito de unidade e multiplicidade, e por isso mesmo, essencialmente humano, especificamente humanizado na sua dinâmica.

Aluno de Axel Leskocheck — pintor e gravador austríaco (nascido em 1889) que, refugando-se do nazismo, viveu no Rio de Janeiro do fim da década de 1930 ao fim da década seguinte — Serpa iniciou seu caminho pelo figurativismo ligado à chamada Escola de Paris. Em 1947, quando contava vinte e quatro anos, participou pela primeira vez, com uma Natureza-Morta, da divisão moderna do Salão Nacional de Belas-Artes (GB). Não demoraria muito tempo, porém, até que sua pintura sofresse a primeira reviravolta radical. Observando a obra dos construtivistas suíços exibida na I Bienal de São Paulo (na qual ele próprio receberia um prêmio para jovens pintores), em 1951, deixou-se imediatamente influenciar por aquela disciplina de pureza e exatidão, no relacionamento ascético de planos e ritmos precisos, correspondente à parcela mais ampla de sua personalidade, ao aspecto mais definido de seu processo de captação e atuação sobre o mundo exterior. Referindo-se criticamente a esses passos iniciais no campo de uma pintura e desenho que se afirmariam como precursores da arte concreta no Brasil, disse Mário Pedrosa: "Serpa tentou, com linhas e planos, alcançar a coerência, a necessidade rítmica dos concretistas suíços, transplantando muito literalmente demais à superfície do quadro as variações e alterações da sucessão rítmica na pauta musical. Nem sempre a realização cor

respondia à intenção, e o que sobrevivia não era o conteúdo plástico dado por seus próprios elementos componentes, mas pelo gosto, o bom gosto, a finura das aproximações óticas de que é abundantemente dotado o artista". (1) Entre 1953 e 1955 foi um dos principais animadores do Grupo Frente, <sup>que ele criou, inicialmente com seus alunos, mas</sup> que chegou a reunir mais de vinte artistas atuantes no Rio de Janeiro, especialmente preocupados com a atualização de suas propostas e produtos em relação ao que contemporaneamente se fazia, em nível internacional, de mais avançado no setor da abstração geométrica, alguns dos quais — como Franz Weissmann, Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Lígia Clark, Lígia Pape e Hélio Oiticica — continuariam a exercer nos anos seguintes e até os dias de hoje, por variados caminhos, papel de importância fundamental no encaminhamento conseqüente das pesquisas de vanguarda da arte brasileira.

Procurando sempre, segundo outra característica que bem o define, novos materiais para a expressão de sua necessidade de criador de formas — de, como artista de antenas para seu tempo, permanente acrescentador de formas no mundo, desconhecidas até àquele momento em que nascem e impõem seu pulsante significado, paralelas e irmanadas então com as que chamamos naturais — **Serpa** passou a dedicar-se, durante certo período de sua fase de orientação concretista, a um tipo novo de colagem, nascido do contato e estudo de uma equipe de restaurar papéis velhos (ele trabalhou por vários anos como restaurador da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro; outro dos muitos exemplos de seu aproveitamento, na arte, de experiências vividas no dia-a-dia foram os desenhos — e inclusive uma das colagens, heterodoxa no seu caráter não-geométrico, que agora focalizo — que se originaram da observação dos labirintos traçados pelos cupins nas folhas de livros antigos). Essas colagens, apresentadas na sua exposição individual em Washington (1954), **Serpa** as fazia essencialmente com formas recortadas de papel de seda colorido, transparente ou opaco — às vezes acompanhadas de outros tipos de papel, para variações e enriquecimento de texturas — permeando-as com celulose, superpondo-as e comprimindo-as a alta temperatura. Resultaram dessas pesquisas no campo da colagem, já tão avançado pelos meros cortadores e coladores, alguns dos trabalhos que

não hesito em situar entre os mais distintivos na prolongada produção de **Serpa**, por força de uma vibração que atinge simultaneamente o rigor da inteligência voltada para o equilíbrio dos ritmos mais simples e a pulsação das raízes emotivas do homem que, embora descopiando o mundo, não pretende em instante algum cortar sua comunicação profunda com os outros homens, feita sempre em termos de inteligência e emoção. Foi ainda Mário Pedrosa quem comentou a respeito: "Na nova colagem a cor toma uma pureza, uma densidade que raramente se atinge na pintura a óleo.

Desmaterializada, ela alcança uma luminosidade que permite as transsubstantiações mais sutis de matéria, de textura e de planos espaciais. As cores fundidas realmente, e não apenas superpostas ou mescladas, como na pintura a óleo, têm comportamentos imprevistos (...) Com a sua descoberta, o jovem artista brasileiro nos dá uma percepção bem vasta e concreta da cor puramente física, da cor-luz, e ao mesmo tempo enriquece a nossa experiência estética com um fenômeno tipicamente novo da nossa época: o das cores em si mesmas, desprendidas do objeto, seu encosto imemorial, tendo apenas por suporte a abstração dos planos geométricos regulares ou irregulares, transparentes ou opacos, sem qualquer significação objetiva".(2)

Essa primeira fase de rigor construtivo — que, influenciada desde logo pelo contato com a obra de Sophie Taeuber-Arp (para quem, como afirmou um de seus estudiosos, a sobriedade não excluía a liberdade de inspiração e a riqueza de invenção), se manteve quase sempre afastada da demasiadamente rigorosa ascese cromática, com o emprego comedido mas de certa forma caloroso da cor — teria seqüência até 1957, quando **Serpa** conquistou o prêmio de viagem ao estrangeiro no Salão Nacional de Arte Moderna (GB). A decorrente permanência na Europa traria conseqüências de abalo sobre a sua visão dos problemas pictóricos. A maré montante do abstracionismo geométrico já atingira o ponto culminante e refluiu para dar lugar ao informalismo. Isto — ao lado da verificação direta do trabalho de muitos artistas europeus e, bem especialmente, pelo impacto causado na contemplação da pintura paleolítica de Altamira — tocou-o profundamente, mas sempre a seu modo próprio, de acordo com a sua própria estrutura de captação da realidade e

VIAGEM A  
EUROPA

de entrega ao mundo das formas por ele criadas. Voltando ao Brasil (depois de viajar pela Espanha, França, Suíça, Bêlgica, Holanda, Alemanha, Áustria, Itália e Portugal), permaneceu por quase um ano sem desenhar ou pintar. O processo interior de transformação, de redução a termos pessoais dos muitos estímulos contraditórios recebidos nos dois ou três anos anteriores, traria os primeiros resultados à superfície por volta de 1960. Tratavam-se, numa análise apressada, de trabalhos ligados ao informalismo. Mas, aprofundando-se essa análise, seria possível discernir, como suporte e envolvência daquelas manchas, uma estrutura superando o acaso, uma intencionalidade de ordenação, um ato deliberado de construir — ou seja, a permanência subterrânea de sua disciplina, derivando da supremacia (não exacerbada) de seus exercícios e jogos intelectuais sobre suas bases emocionais, embora eu sabia como é problemático, perigoso e de alguma maneira impraticável dissociar por completo inteligência e emoção, mais ainda no caso do artista.

No entanto, aceitando-se, como me parece correto, ter **Serpa** encaminhado sua obra, até àquele último momento, fundamentalmente pelo instrumento da inteligência, do mecanismo de racionalizações objetivas partidas da subjetividade, é a emoção — a zona dos reflexos mais imediatos, das pulsações menos controláveis, dos terrenos de precária estabilidade e, sobretudo, a fonte dos gritos de um protesto veementemente — arremessado que passa a determinar a feitura dos trabalhos posteriores à fase de aparência informal. Por certo, o padrão maior de liberdade visível no seu aproveitamento peculiar do informalismo, relativamente ao rigor geométrico dos primeiros tempos, contribuiu como ponte para essa passagem de uma pintura da inteligência na direção de uma pintura da emoção, referida por Clarival Valadares.(3) O passo inicial nesse sentido foi a recuperação da figura, já presente nas "composições visionárias e monumentais da VII Bienal de São Paulo (1963) quando se avizinhou do expressionismo Cobra", segundo as palavras de Walter Zanini,(4) que indicou, entre os elementos reformulados de sua pintura e desenho, "o sexo em imagens frenéticas de uma morfologia gráfica fluída e crispada", antecipando a importância de uma vertente de trabalho que desembocaria nos atuais desenhos a bico-de-pena de

1957  
INFORMAL 1960

1963  
EXPRESSIONISMO  
ABSTRAÇÃO

6

*64*  
*4965*  
*FASE NEGRA*

**Serpa**, de um álido e refinado erotismo (desenhos que ele pretende pou-  
co a pouco reproduzir litograficamente). Durante dois anos, aproxima-  
mente, fêz variadas experiências no campo da nova-figuração, a partir  
das primeiras tentativas em 1963 (então exibidas na Galeria Tenreiro,  
do Rio) até a violência de suas Figuras de 1965 (apresentadas em expo-  
sições no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Museu de Arte  
Contemporânea da Universidade de São Paulo, no mesmo ano). Nesse perío-  
do, destaque principalmente a sua fase negra e os desenhos a esferogrã-  
fica, ambos (mais os segundos) nascidos de uma tendência ao "gestual"  
nova na obra de **Serpa**, talvez apenas discernível nas suas árvores an-  
teriores a 1951.

*FASE NEGRA*

A fase negra(5) corresponde, a meu ver, ao grito rouco  
e incontrolável de desabafo de um artista que conhece e experimenta vi-  
talmente as contradições — dolorosas contradições — do mundo em que  
vive. Construir, sim, mas também gritar e denunciar quando preciso. Se  
o homem é capaz, através do exercício criativo e humanizante de sua ra-  
zão, de impor-se sobre a natureza e de estabelecer ao lado e com ela  
seu reino racional, continua porém sendo capaz, na prisão de suas com-  
ponentes irracionais, de deter-se clinicamente na sua mútua eliminação.  
Ou como disse o próprio **Serpa** na entrevista que concedeu a Ferreira  
Gullar em 1965: " Um mundo contraditório em que, ao mesmo tempo, se  
constrõem engenhos diabólicos de destruição e põe-se o homem a flutuar  
no espaço cósmico. Ao mesmo tempo há milhões morrendo de fome, sem que  
ninguém se incomode. Conquistas científicas e desprezo pelo semelhan-  
te". (6) Creio que a grandeza de **Serpa** como artista esteja exatamente  
no fato de que sua obra tem sabido absorver algumas das contradições  
mais instigantes do mundo moderno, entre elas a simultânea crença e  
destruição da razão. Essa contradição que se reflete com clareza nos  
dois pólos de sua produção artística — o racional e construtivo, e o  
de eloquência emocional — tem levado diversos críticos e muitos ou-  
tros artistas plásticos a concluir por uma prejudicial instabilidade  
ou superficialidade em **Serpa**, agravada pelas dezenas de experiências  
de técnicas e formas que ele vem desenvolvendo dentro dessas duas ten-  
dências antinômicas. Mas é no fato mesmo de que sua obra demonstra con-  
tradições impossíveis de abafar que encontro a segurança para dotá-la

4

de uma amplitude humana e humanizante infelizmente rara. Serpa não se fechou em seu próprio mundo interior; pelo contrário, permanentemente receptivo aos estímulos exteriores, amalgamando-os com a sua subjetividade, foi capaz de violentar a sua natural disciplina construtiva e deixar que, nesse período de recuperação da figura sob o prisma do fantástico (especialmente na fase negra), jorrassem aquelas pinturas e desenhos caracterizados, segundo a expressão de Hélio Pellegrino, "por um explosivo poder de denúncia e de contestação social".(7)

Mencionei, no parágrafo anterior, os desenhos a esferográfica ligados à fase negra pela desfiguração animalizante da figura humana, e o fiz deliberadamente para provar outra faceta do virtuosismo técnico de Serpa, capaz de transformar em qualidade plástica o que é defeito de seu instrumento de trabalho. Todos os que utilizam a esferográfica na escrita diária conhecem a dificuldade da periódica saída demasiada da tinta, que se concentra então sem uniformidade nesta ou naquela letra. No entanto, nos referidos desenhos de Serpa a dificuldade é superada criadoramente, numa transformação do negativo em positivo, com o estabelecimento de áreas mais ou menos extensas (e densamente dramáticas) de concentração da tinta vermelha, que firmam o contraponto para o grafismo dos movimentos gestuais.

Por tudo o que afirmei em relação à atividade de Serpa entre 1963 e 1965 — núcleo de seu redimensionamento figurativo — não posso concordar inteiramente com Frederico Moraes quando este conclui que ele vem sendo, desde os seus primeiros passos há mais de vinte anos, "coerentemente um artista concreto/construtivo".(8) Parece-me residir nessa conclusão o receio de aceitar as contradições internas, enriquecedoras e não desfiguradoras, do comportamento e da obra de Serpa. Evidentemente, a tendência que mais o define e absorve é a da disciplinada construção, visível (para não referir os exemplos de maior imediatividade) não só nos seus trabalhos de configuração informal, mas também em alguns guaches do período da nova-figuração (como Na Esquina de Cada Rua, de 1965, onde as figuras se compartimentam em planos geométricos significativos) e nos recentes desenhos eróticos a bico-de-pena. Essa tendência ressalta na "paciência, delicadeza e bom acabamento de

tudo o que faz", (9) levando-o a tornar-se, ao menos do ponto-de-vista técnico (pois há os que se recusam a valorizá-lo além deste limite), um dos mais componentes artistas de sua geração e época no Brasil, dotado de proverbial artesanato. (10) Todavia, a fase negra nada tem de concreto/construtivo, a não ser que se pretenda conferir a ambos os termos uma amplitude perigosamente desfiguradora, que termine por abarcar tudo sem estabelecer distinções. Ela representa, na verdade, ao lado de outros trabalhos do período de 1963-1965, o avêso da tendência concreta/construtiva de **Serpa**, mas nem por isso, creio que se deva desprezá-la como incharacterística; pelo contrário, é preciso vê-la sobretudo como um dado enriquecedor, em valores estéticos e humanos, do conjunto de sua obra, que a suporta num nível superior de coerência.

De qualquer forma, a vertente construtiva terminou mais uma vez por dominar o rumo de **Serpa**. Sua disciplina de organização dos ritmos espaciais levou-o a interessar-se, a partir de 1965, pela retomada de pesquisas no campo dos efeitos óticos, que se distenderam em seguida, para além da pintura, nos objetos construídos com módulos de madeira (dois dos quais apresentou na exposição Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967) e nos desenhos eróticos basicamente estruturados com o exclusivo recurso de incontáveis estocadas do bico-de-pena sobre o papel, do ponto que ao lado de outro ponto se transforma em linha. Na sua nova pintura (de um construtivismo que se funda em lógica própria, levando os "espaços numéricos que resultam de uma ordem pessoal", segundo suas palavras, a permitir a presença e força da surpresa na obra de arte. No comentário de Frederico Moraes: "Como Albers, aceita o acaso e a surpresa. Mas um acaso controlado, uma surpresa cogitada (...) A poesia de **Serpa** é esta poesia científica, poesia de uma época dominada pela tecnologia" (11) — na sua nova pintura, como ia dizendo, **Serpa** aprofundou o sentido lúdico de trabalhos realizados na fase concreta, através de um sensualismo de formas e cores que terminou por aproximá-lo mais uma vez — como já ocorrera ao refletir, no drama da fase negra, as desfigurações de uma realidade que se debate nas injustiças sociais — da terra brasileira, agora por um caminho de redução à disciplina, à clara consciên



APCA  
 cia, à alegria do exercício da razão que faz acrescentar sobre a cuida-  
 dosa distribuição dos ritmos formais um lirismo envolvente. Lirismo  
 que, se do ponto-de-vista cromático leva a pensar em Tarsila, conduz  
 em outros trabalhos, nos quais as formas adquirem viva carga denotati-  
 va (se quisermos, nelas veremos estandartes, bandeiras, etc.), à lem-  
 brança de Volpi e, mais longinquamente, de Rubem Valentim. Foi conside-  
 rando o caráter de tropicalidade na luz e nas formas dessa pintura que  
 Hélio Pellegrino se viu inclinado a batizá-la de amazônica.

Resta ainda, para completar essa visão panorâmica que a  
 dá um mais de duas décadas de permanente atividade, abrir o mais recen-  
 te resultado das pesquisas de Serpa, desconhecido por enquanto do pú-  
 blico, inaugurando uma pequena série de trabalhos em que ele está ago-  
 ra empenhado. Abrir, sim, pois trata-se, nesse primeiro exemplo já con-  
 cluído, de uma grande arca de madeira castanha-escura, de rígida estru-  
 tura retangular. Antes de mais nada, o aguçamento da curiosidade: ali  
 dentro, o quê? No ato de abri-la experimenta-se a mesma infantil expec-  
 tativa de quem vai abrir uma daquelas caixas-de-surpresa do artesanato  
 popular ou do arsenal de brinquedos que algum dia tivemos nas mãos. A-  
 berta, é como se explodisse e logo em seguida chamasse para um mergulho  
 em seu mundo. Módulos geométricos de madeira (tomados de seus objetos  
 de 1967), contorcidos labirintos figurando, igualmente na madeira, aque-  
 les mesmos sulcos dos cupins sobre velhas folhas de livros, que antes  
 já aproveitara em colagens e desenhos, e espelhos produzindo efeitos i-  
 lusionistas cobrem todo o interior da arca, na harmonia de um branco ú-  
 nico que grita pela surpresa do contraste com o momento antecedente do  
 objeto fechado e mudo. Convocado a relacionar-se diretamente com isto  
 que, numa primeira visada, parece simples e corriqueiro móvel, o espec-  
 tador passa do esquema convencional de contemplação a uma ação que o  
 envolve todo (atê mesmo no forte aroma da madeira, que emana, concen-  
 trando, logo apôs a abertura da arca). Há a procura de sua própria ima-  
 gem, que os espelhos insistem, misteriosamente, em não refletir, quan-  
 do, pela lógica imediata, estariam obrigados a fazê-lo. Há falsos re-  
 flexos em profundidades falsas. Há o irresistível chamamento para o  
 mergulho naquele mundo de formas ascéticas, de arestas que se repetem

infinitamente. Há o fechar da arca e a renovação enriquecida do gesto de abri-la mais uma e outra vez.

Portanto, aqui se completa o caminho desses vinte e um anos da presença de **Ivan Serpa** nas nossas artes plásticas, exatamente no momento em que esse primeiro objeto-de-surpresa abre novas perspectivas para o seu desdobramento. O símbolo é perfeito: na curiosidade do que ainda não foi feito **Serpa** tem permanentemente alimentado seu impulso criador, revolvendo e retomando passadas soluções de seu trabalho, num movimento cíclico que não se preocupa em manter uma coerência aparente, de mera superfície, mas sim a coerência superior, menos visível, do ser humano que sabe admitir seus desequilíbrios e contradições, e assume essa tensa responsabilidade.

1. Catálogo da exposição individual de colagens e pinturas de **Ivan Serpa** na Galeria da União Pan-Americana (Washington, 1954). Essa apresentação foi reproduzida na Revista Forma (GB, nº 3, outubro de 1954) e no livro Dimensões da Arte (1964), de Mário Pedrosa. Nesse mesmo livro, o autor incluiu ainda dois estudos ("Arte Infantil" e "Crescimento e Criação"), focalizando a atividade de **Serpa** como professor de arte para crianças.
2. Idem.
3. Catálogo da exposição retrospectiva (100 obras, entre pinturas e desenhos em várias técnicas) de **Ivan Serpa** no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1965). No mesmo catálogo, José Roberto Teixeira Leite dá outro depoimento sobre o artista.
4. Catálogo da exposição de desenhos e guaches (período de 1963-1965) de **Ivan Serpa** no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1965).
5. A respeito do que se convencionou chamar de fase negra, **Serpa** concedeu entrevista a Ferreira Gullar, publicada na Revista Civilização Brasileira (GB, nº 2, maio de 1965, págs. 261-264, 4 ilustração).

6. Idem, pág. 261.
7. Catálogo da exposição individual de pinturas e desenhos de **Ivan Serpa** na Galeria Bonino (GB, 1968). A HÉlio Pellegrino coube apresentar as pinturas, enquanto Wal-mir Ayala procedia nesse sentido relativamente aos desenhos eróticos a bico-de-pe-na.
8. Frederico Moraes — "Ivan Serpa e seu Comércio de Especialidade Poética", in revista GAM (GB, nº 6, maio de 1967, págs. 8-11, 2 ilustrações).
9. Mário Pedrosa — catálogo da exposição em Washington (1954).
10. O próprio Serpa, citado por Frederico Moraes no artigo da revista GAM, comentou a respeito: "Quando termino um trabalho poderão dizer que é um mau quadro, mas dirão ao mesmo tempo que é um quadro bem realizado em termos artesanais. O artesanato é para mim, hoje, algo consciente, convenci-me de que há um ponto em que ele é criação. Quando troco uma técnica por outra é porque cheguei a um perfeito domínio e devo substituí-la, sob pena de estagnar-me. Artesanato, portanto, é o sentido daquilo que é bem feito: é, em última análise, percepção da forma".
11. Op. cit., pág. 8.