

FERREIRA GULLAR

PINTURA BRASILEIRA AGORA

Crítico opina sobre as tendências predominantes

A década de 50, isto é, o início da segunda metade do século XX, caracterizou-se na arte brasileira pelo encerramento do período aberto com a Semana da Arte Moderna (1922) e marcado pelos nomes de Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Alberto da Veiga Guignard e José Pancetti. Em que pese as diferenças individuais, a obra desses artistas se define pelo tema figurativo quase sempre ligado a assuntos nativos, regionalistas ou sociais. A partir de 1951, surge no Brasil o interesse pela arte não-figurativa, ou, mais especificamente, pela arte concreta. Esse interesse dominou, de maneira geral, o ambiente artístico brasileiro por quase toda a década de 50, com repercussões na literatura e nas artes gráficas, tendo mesmo mudado a feição de alguns jornais e revistas importantes. O ano de 1960 assinala, ao que tudo indica, o encerramento definitivo do domínio concretista, enquanto o *tachismo* e o *informalismo* assimilam os últimos resíduos da pintura figurativa que se mantinham como focos de resistência à arte concreta.

Assim, o quadro que a pintura brasileira nos oferece neste início de 1961 é bastante perturbador (pelo menos na aparência) e rico de conflitos. Os artistas que se formaram na escola concretista — que propunha uma pintura de formas geométricas organizadas segundo um rigor matemático — cindiram-se, desde 1958, em dois grupos distintos: um que permanece fiel aos princípios do Grupo de Ulm (grupo suíço liderado por Max Bill, o formulador da estética concretista) e outro que se decidiu ampliar as experiências concretas e lhes dar maior intensidade expressiva, adotando o nome de Grupo Neoconcreto. Do outro lado, estão os tachistas e os informais, constituídos na sua maioria de pintores que até bem pouco tempo eram figurativos ou semi-abstratos e que divisaram uma solução para o seu *impasse* nas obras de Pollock, Mathieu, Tapiés e de outros artistas norte-americanos e europeus que a Bienal de São Paulo tornou mais conhecidas entre nós.

Cumpra aqui assinalar as semelhanças e diferenças entre a situação da arte brasileira agora e a de dez anos atrás. Em 1951 era também a Bienal de São Paulo que ocasionava o impacto da arte concreta sobre os jovens artistas brasileiros, e a obra de Max Bill fascinava uma parte dos artistas e críticos, provocando a reação dos figurativos. Hoje,

a oposição se faz, não entre uma tendência morta e uma revolucionária, como em 1951, mas entre duas tendências que exigem igualmente para si a liderança do momento artístico brasileiro e o direito de determinar-lhe o futuro: a arte neoconcreta e o tachismo com todas as suas ramificações.

TACHISTAS

Mas, enfim, quais são os tachistas brasileiros e quais as ramificações do tachismo? Aqui topamos com uma dificuldade que nasce sobretudo do caráter dessa pintura que, tentando libertar-se ao mesmo tempo da figura e do vocabulário geométrico, lança mão de uma série de processos novos para a realização do quadro. Esses processos vão desde o comportamento do pintor durante a execução da obra, até a posição da tela, a duração do trabalho, a mistura de materiais como estopa, arame, areia, ferro, gesso, madeira e até a convencional tinta de bisnaga. Outra dificuldade vem do fato de que os pintores brasileiros filiados ao tachismo ou informalismo não chegam aos procedimentos extremos de um Pollock, um Wols, um Mathieu, um Burri. Além do mais, tampouco a crítica européia e norte-americana chegou a um acordo na denominação dessa tendência, sem falar nos próprios artistas que se classificam a seu modo: Mathieu se diz "abstrato lírico", Tapiés, "informal", e para a pintura de Pollock foi cunhado o nome de *action painting*. Os artistas norte-americanos que praticam essa pintura abstrata de manchas se intitulam de "expressionistas-abstratos", deixando clara sua ligação com o expressionismo alemão, surgido antes da Primeira Guerra Mundial e que se caracteriza pelo tratamento violento da forma, da cor e da matéria pictórica: os alemães eram figurativos, os americanos são abstratos.

Há no Brasil pintores que, pelo resultado, se aproximam de Pollock, mas que não adotam a maneira pollockiana de pintar (Pollock deixava enormes telas no chão e pintava dançando sobre elas, espalhando tinta líquida misturada com vidro sobre a superfície do quadro). Antônio Bandeira talvez seja o único que se pode qualificar de tachista, já que ele adota, quase sempre, o procedimento de Wols:



DJANIIRA

manchas, traços casuais, aproveitando o escorrer da tinta molhada. Wols, que morreu em 1951, é hoje considerado um dos precursores do tachismo, e foi amigo de Bandeira, em Paris, tendo influenciado a pintura do brasileiro.

Para facilitar a classificação, pode-se adotar o nome tachismo para indicar, também, uma pintura exacerbada, de pinceladas violentas e sem preocupação estrutural, incluindo aí o expressionismo-abstrato. "Informais" seriam aqueles pintores que fogem cautelosamente à forma, mais preocupados com a textura e os acordes cromáticos. Dentro desse esquema, já de si insatisfatório, seriam tachistas Flávio Tanaka, Sheyla Branning, Sanson Flexor e Humberto Cerqueira. Nessa mesma tendência, mas com características bem próximas ao expressionismo-abstrato e da pintura caligráfica estaria Manabu Mabe, o pintor paulista, de origem japonesa, que se destacou muito cedo como um dos elementos mais importantes dessa nova escola. Ainda tachistas seriam Di Pretti e Benjamim Silva em sua última fase.

Por sua preocupação com a textura, a matéria e composição, Loio Pêrsio se enquadra entre os informais, juntamente com Glauco Rodrigues e Franz Krajberg, não obstante as diferenças flagrantes que os separam. Nota-se, entretanto, como elemento comum aos três, a atenção dada ao artesanato e conseqüentemente à matéria pictórica, de que procuram tirar o máximo efeito possível. Krajberg é deles o que mais adiante levou essas experiências artesanais, tendo mesmo chegado a um procedimento pessoalíssimo que consiste em preparar, antes, uma superfície de gesso cujas saliências e reentrâncias irão depois determinar a composição do quadro; sobre o gesso endurecido é colocada uma folha (ou várias) de papel japonês que se conformará às saliências do modelo; com isso, os trabalhos de Krajberg se situam entre a pintura e o relêvo, no que aliás ele se aproxima de alguns informalistas espanhóis e italianos. Menos afins aos três citados, mas também dentro dessas características, estão Teresa Nicolau e Carlos Magno. Já Domenico Lazzarini, com suas construções a traço sobre um fundo de matéria preciosa, não se enquadraria nem entre os tachistas nem entre os informais: é um abstrato que se aproxima, muito longinquamente, do americano Tobey.

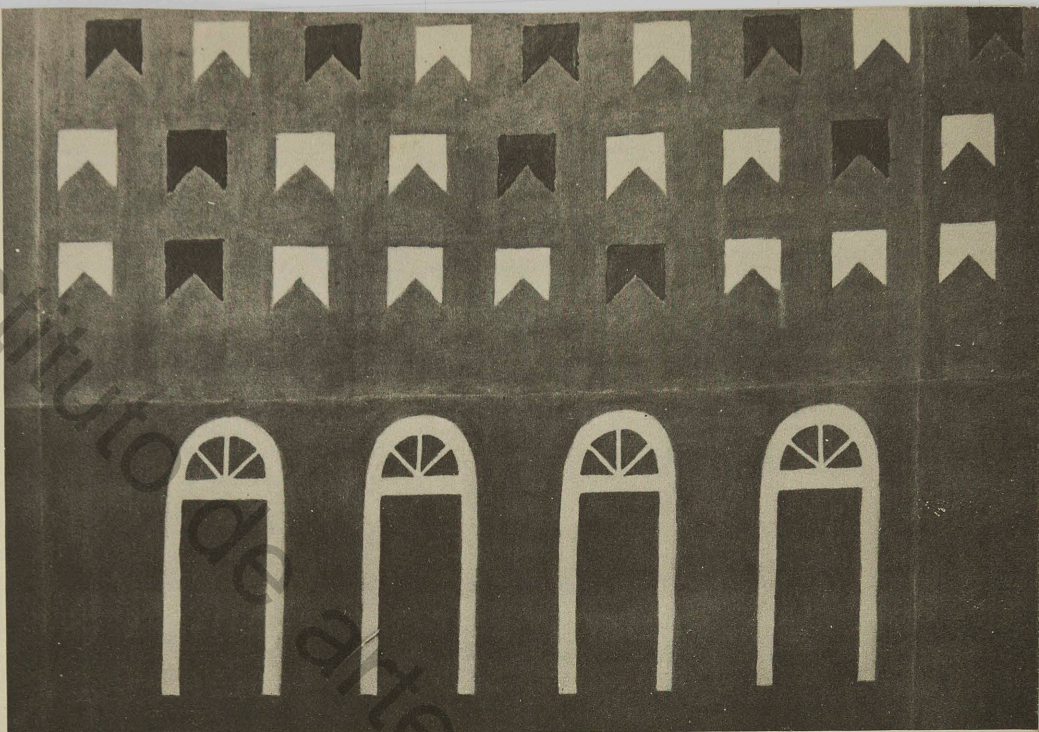
NEOCONCRETOS

Nenhuma tendência em arte é fácil de definir, mesmo se ela não apresenta a multiplicidade de aspectos que constatamos no tachismo. A arte neoconcreta resulta, no fundo, de uma nova visão da arte dita geométrica ou construída. Essa arte, por sua vez, deriva de uma das alas do cubismo e precisamente daquela que encontrou continuidade nos trabalhos do holandês Mondrian e do russo Malevitch. Na obra desses dois artistas, a arte geométrica parece ter atingido seu ponto mais alto, coincidindo com a colocação de um impasse configurado no célebre quadro de Malevitch "Branco Sobre Branco" (1917), que se encontra hoje no Museu de Arte Moderna de New York. Pintar branco sobre branco é o limite tanto da arte figurativa como da arte abstrata, porque é o limite da pintura. A arte neoconcreta, depois de uma crítica intuitiva da arte concreta, recolocou esse problema e procurou ir além dele.

Como? Eliminou o problema da forma sobre um fundo adotando a composição por faixas justapostas que jamais se cruzam e — mais importante que isso — pôs em questão o próprio quadro enquanto veículo da expressão pictórica, partindo assim para a construção no espaço.

A experiência básica realizada nesse sentido coube a Lygia Clark que, abandonando os meios tradicionais da pintura, concebeu uma espécie de quadro construído e daí partiu para expressões mais livres até chegar aos seus já famosos "bichos" que são construções de metal no espaço suscetíveis de se transformarem pela mão do espectador (que assim deixa de ser contemplativo para se tornar ativo, co-autor). Num rumo paralelo segue Hélio Oiticica, que também rompeu com a forma convencional do quadro para uma espécie de pintura no espaço. A cor adquire assim um novo sentido lançada no espaço como estrutura e não mais como plano.

Dentro da arte neoconcreta, Aluísio Carvão e Décio Vieira exploram ainda as possibilidades da superfície bidimensional (isto é, do quadro), interessando-se sobretudo pelos contrastes ou gradações da matéria cromática. Décio mantém-se no limite dos brancos e cinzas, com variações



VOLPI

quase imperceptíveis, enquanto Carvão acentua o caráter tátil da cor, concentrando-a em camadas compactas. Há ainda Willys de Castro e Hércules Barsotti que realizam experiências intermediárias entre esses dois extremos da arte neoconcreta. Citemos ainda Amílcar de Castro e Franz Weismann, dois importantes artistas do grupo neoconcreto, que trabalham no campo da escultura.

FIGURATIVOS E ABSTRATOS

Mas a descrição desses movimentos mais jovens e atuais não é suficiente para uma visão completa da pintura brasileira atual. Fora deles estão alguns nomes da maior importância, cuja obra atinge atualmente um ponto de amadurecimento que, ao mesmo tempo, os define e os isola como expressões individuais. É o caso de Milton Dacosta e Alfredo Volpi. O primeiro, depois de uma primeira fase figurativa, chegou à abstração através da redução dos temas figurativos aos ritmos verticais e horizontais. Seus quadros atuais são de grande simplicidade formal, cabendo às amplas zonas de cor o papel essencial da expressão.

Alfredo Volpi, embora tendo também realizado uma evolução semelhante até a abstração, não o fez com o mesmo rigor nem o mesmo compromisso. A característica básica de sua arte é a invenção livre, poética, ora abstrata ora figurativa, apoiada numa sabedoria artesanal e num domínio da cor que fazem dele um mestre. Também nessa área da abstração está Maria Leontina e alguns pintores jovens, dentre os quais se destaca Rubem Valentim com seus signos geométricos carregados de significação.

Outro artista importante, cuja obra foge às classificações, é a pintora Djanira, que explora uma temática popular, numa linguagem de desenho simples e cores francas. Também figurativo é Emeric Marcier, e os pintores ditos "primitivos" como Elisa Silveira, e José Antônio da Silva.

Ivan Serpa, um dos líderes do movimento concretista no Rio, foi pouco a pouco afastando-se dos postulados da Escola à procura de uma expressão mais pessoal. Já em 1958, antes de se afastar por dois anos do país, sua pintura apresentava uma feição bem mais próxima da arte abstrata

e das pesquisas de textura, sem no entanto perder o rigor construtivo de antes. Também isolado, abrindo um caminho muito pessoal e independente, está Iberê Camargo, pintor e gravador, que chega agora à etapa mais expressiva de sua arte. Figurativo até bem pouco tempo, Iberê conseguiu emprestar uma carga verdadeiramente explosiva a seus quadros, numa exacerbação que o aproxima do expressionismo. É uma pintura de matéria exuberante, sensual e de dramáticos contrastes entre planos surdos e manchas iluminadas.

O MERCADO DE ARTE

Para completarmos a visão da pintura brasileira neste começo de 1961, devemos aludir a um fator recente que já começa a ter sua influência e que bem poderá, em pouco tempo, mudar totalmente a relação entre os pintores e o público, a pintura e a crítica e mesmo entre o pintor e a pintura. Este fato novo é o *marchand-des-tableaux*.

Só se entenderá bem o efeito possível desse novo elemento se se levar em conta que a pintura brasileira foi, até hoje, uma pintura sem mercado. Noutras palavras, que até aqui, o artista brasileiro passou fome ou teve que recorrer a outros meios para manter-se a si e à sua arte. Qualquer pintor, escultor ou gravador brasileiro teve que enfrentar várias vezes na vida o dilema: a arte ou o estômago. E muitos deles morreram antes do tempo — depois de uma curta vida de privações — ou antes do tempo abdicaram de lutar passando a fazer uma arte capaz de satisfazer o gosto corrompido dos raros compradores.

Parece incrível, mas alguns artistas nossos, cujo mérito artístico foi de há muito reconhecido pela crítica especializada, artistas portanto consagrados, não conseguem viver de sua arte. Guignard é um caso típico. Nenhuma pessoa mais ou menos informada em matéria de pintura brasileira desconhece o nome de Guignard, célebre há trinta anos. Mas, até outro dia, organizavam-se exposições beneficentes de seus quadros para socorrê-lo, doente e sem tostão. Disso, alguns "beneméritos" se têm aproveitado, e muitas das obras de Guignard, de Volpi, de José Antônio da Silva, de Milton Dacosta estão em mãos de colecionadores que as



ELIZA SILVEIRA

compraram a preços ridículos. No entanto, uma exposição recente de Guignard na Petite Galerie, com preços que variavam entre 100 mil e 500 mil cruzeiros, foi literalmente vendida em menos de duas semanas. Esse fato, por si só, mostra que as coisas estão mudando.

Mas, será isso um milagre? Como se explica que um pintor, cujos trabalhos pareciam não interessar a ninguém, consegue subitamente preços altíssimos e vende tudo? O milagre se explica pela criação do mercado de arte, pela atribuição de um valor comercial à obra de arte. Os preços são estabelecidos de acordo com a notoriedade e a qualidade da obra, e quem compra um quadro desses sabe que poderá amanhã revendê-lo, se necessário, por um preço mais alto. Sem o *marchand-des-tableaux* essa valorização e essa segurança do valor seriam impossíveis, pois é ele quem vem atribuir peso comercial à obra e criar o mercado que sustentará esse peso.

Criado o mercado — que fatalmente terá de estender-se para o exterior — muda também a situação do artista que começa. Até aqui, toda a perspectiva do artista jovem se dirigia para os prêmios dos Salões oficiais, através dos quais conseguia ele alguma notoriedade e um pouco de dinheiro. A aspiração máxima de todos eles era o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, do Salão Nacional de Arte Moderna, que permite ao premiado dois anos de estada no exterior com uma bolsa de 500 dólares mensais. Mas, de volta para casa, se o premiado não foi providente, a situação é a mesma. Mas, se o mercado se desenvolve, se os colecionadores aumentam, um prêmio dessa natureza adquire outra significação. Sem falar em que não fica o jovem artista na exclusiva dependência de tais premiações, uma vez que pode ele ter seu mérito reconhecido pelo próprio *marchand* que se encarregará de lançá-lo e promovê-lo. Como fator regulador dessa promoção estará a crítica de arte que, honestamente exercida, auxiliará a promoção dos artistas de mérito e compensará os efeitos da propaganda puramente comercial. Como se vê, o surgimento do mercado de arte cria também uma nova situação para a crítica de arte no Brasil, que adquire, assim, automática e indiretamente, maiores responsabilidades como orientadora do

público comprador e reguladora dos valores no mercado de arte.

No entanto, essa mudança não implicará apenas em resultados positivos, pois ela irá interferir também na relação do artista com a sua própria obra. Uma coisa é pintar "para ninguém" ou para um comprador ocasional, e outra é pintar com a obrigação de entregar, no fim do mês, determinado número de quadros a um *marchand*. É fato que nem todos os contratos estipulam tal compromisso mas, a própria possibilidade de transformar em dinheiro a obra, inclui no comportamento criador uma componente perigosa. Evidentemente, tudo isso dependerá do próprio artista, mas não há dúvida nenhuma de que o problema existe e terá de ser enfrentado. A essa afirmação se poderá retrucar que os pintores do passado trabalhavam profissionalmente e, na Europa, o *marchand* é já uma instituição velha. Não obstante, cumpre assinalar as diferenças de situação entre o artista de hoje e o artista na Grécia, em Roma ou na França de Luís XVI. Quanto à época moderna, se é fato que a presença do *marchand* não impediu o aparecimento de grandes obras, é bom não esquecer que nem todos eles encaravam com simpatia a necessidade desse intermediário. Arp, por exemplo, compara o *marchand* a uma centopéia e Herbin, doente, antes de morrer, queixava-se do *marchand* que retinha suas obras esperando que, com sua morte, elas subissem vertiginosamente de preço...

Há, no entanto, *marchands* e *marchands*. Para compensar os mercenários, existem os exemplos de Durand-Ruel (que anteviu a importância dos impressionistas e os apoiou pondo em risco sua fortuna pessoal), de Kanweiller (que prestigiou os artistas de vanguarda do princípio do século e que revelou notável compreensão crítica de suas obras) e mesmo uma Denise René, cuja galeria se mantém fiel a determinada orientação estética, apesar dos riscos financeiros que isso lhe tem implicado. Tudo depende, enfim, da visão que tenha o homem que se dedica a explorar comercialmente o campo da arte, e a nossa esperança é que, no Brasil, começando-se tão tarde essa atividade, tenha ela uma orientação mais esclarecida e não enverede pelos caminhos que, mesmo para o comércio comum, são sórdidos. Δ



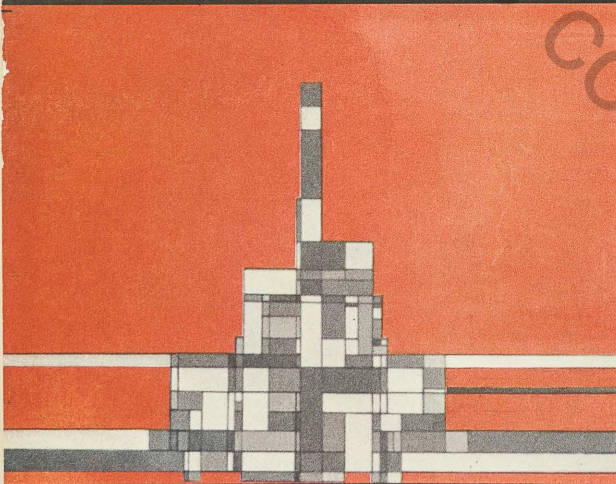
Irma Alvarez
vai raspar inteiramente
sua cabeleira para atuar num filme
de curta metragem,
que será exibido em Cannes.
O assunto é candomblé.
Durante meses,
ela andar  de peruca,
que já encomendou
pelo preço de sessenta mil cruzeiros.
Nestas fotos,
Irma, ainda sem peruca.



"SENHOR", março 1961
210 3 42 3



VOLPI



DACOSTA



MANABU