

# Visite a IV Bienal de São Paulo

Ferreira Gullar

A Bienal ainda está aberta durante toda esta semana: é a sua oportunidade de visitá-la. Trata-se da mais importante exposição de arte do Continente e ela foi organizada para você também, qualquer que seja a sua profissão, a sua cultura, a sua condição social. E lá no Parque Ibirapuera estão reunidas milhares de obras de arte que talvez você não tenha outra oportunidade de ver. Como dissemos ao iniciar aqui esta campanha em favor da maior frequência da Bienal de São Paulo, é preciso que o leitor faça um pequeno sacrifício e vá até São Paulo visitar essa importante exposição. Com isso, estará não apenas oferecendo a si próprio ocasião de aumentar seu conhecimento da arte contemporânea, como dando apoio a uma das mais significativas empresas já realizadas no Brasil no campo da cultura. Precisamos todos apoiá-la, e nosso maior apoio está em visitá-la, porque assim estamos contribuindo para que ela atinja a sua finalidade que é educar artisticamente o povo. Damos aqui mais algumas indicações, de natureza didática, a fim de facilitar às pessoas estranhas aos problemas artísticos um caminho acessível à compreensão das obras expostas na IV Bienal. Dada a urgência do tempo, oferecemos ao leitor uma visão geral da cultura e da pintura encontrará no Parque Ibirapuera. Abordamos aqui os pontos centrais da questão, confiando em que, partindo deles, poderá o visitante aprender com facilidade os demais pontos e as obras que lhe pareceriam estravagantes se mostrariam mais docéis.

## OTEIZA, WEISSMANN, BARA

Para quem não tenha nenhuma iniciação no problema da escultura moderna, um escultor como Oteiza (ou outro qualquer construtor de formas abstratas) deve oferecer, em suas obras, especial dificuldade. O visitante inexperiente se deterá diante daqueles "pedaços" de ferro ou de pedra procurando talvez identificá-lo com alguma coisa conhecida... Serão pedaços do Sputnik? Pensará para fugir ao problema; ou então sairá dali convicto de que o escultor escondeu de tal maneira a forma verdadeira das figuras, que terminou criando uma coisa incompreensível... O que esse visitante dificilmente pensará é que o escultor não está "respondendo" nada e que não há em seus trabalhos nenhum enigma dessa ordem resolver. Ele quer mostrar exatamente o que está mostrando: formas e espaço.

Mas dizer que Oteiza ou Weissmann ou Bill ou Hadi Bara) mostram formas e espaço é ajudar muito pouco a quem, escultura moderna de ninguém.

É melhor esclarecer o busto da escultura e não queria apenas uma escultura de carne e osso. Para um artista, qualquer que ele seja, as formas devem ser independentes e ele sempre procura mostrá-la como um todo, uma forma válida por si: muito antes de querer esculpir um rosto angelical, umas pernas delicadas, umas pernas esbeltas, o artista quer reunir todos esses detalhes numa forma geral que ultrapassa o campo da simples semelhança e se impõe como uma forma nova, nunca vista antes.

Ora, se se diz isso de Miguel Angelo (ou de outro escultor figurativo qualquer), já pode o leitor perceber que a diferença entre o escultor de hoje e o do passado não é tão absurda quanto ele pensava: isto é, Oteiza e Weissmann não são tão "malucos" quanto podem parecer à primeira vista. Já um contato ficou estabelecido: o escultor do passado e o de agora desejam ambos mostrar "formas". Mas eu disse que Oteiza mostra formas e espaço. Pois bem, aqui está a maior diferença entre esses escultores: o escultor de hoje procura, além da forma, mostrar o espaço. Desde que compreenda isso, o leitor que visita a sala especial de Oteiza na IV Bienal já não verá, como antes, meros "pedaços" de ferro soldados um no outro. E mesmo, em lugar de dar tanta importância ao fato de que esses pedaços de metal não se parecem com nenhuma figura nem objeto conhecido, procurará vê-los como as "demarcações" do espaço. Se nascesse no visitante uma pergunta como esta: "se ele quer mostrar o espaço bastaria uma dessas esculturas para dizer o que ele deseja, porque o espaço é um só" — aí então a resposta não seria tão simples mas em compensação estaria bem mais perto do problema de Oteiza e dos outros escultores do espaço.

Não, meu amigo, o espaço não é um só, a não ser para um conceito geral semelhante àquele que afirma também que a água é uma só. Ora, todos nós sabemos que, efetivamente, para a nossa experiência real, a água do mar não é a mesma que a água do filtro e a água do filtro não é a mesma água mineral ou a água morna da banheira. A experiência diária nos revela uma riqueza, nas coisas, que a generalização esconde. Assim acontece com o espaço, e com um pouco de atenção você terminará vendo que não só o espaço não é o mesmo em cada uma das esculturas de Oteiza como verá também que os vários espaços dessas esculturas diferem essencialmente dos espaços que Weissmann revela em seus trabalhos. Sendo capaz disso, você está apto a girar pela Bienal e a descobrir a riqueza dessa nova linguagem visual da escultura moderna, que sobrepõe o espaço à massa, a realidade clara e imponderável do "vazio" ao mistério antigo e fechado dos blocos de pedra do passado, das formas fechadas de Miguel Angelo, por exemplo.

## OUTROS ESCULTORES

Falando desses escultores do espaço nos começamos nossa explanação ponto extremo — pelo que há de "avancado" em matéria de escultura em nossos dias. Outros escultores

há nesta IV Bienal que seguem outros caminhos, já aproveitando esse espaço com outro propósito, já lidando ainda com massas. Tomemos, como exemplo, o escultor austriaco Fritz Wotruba. Este artista ainda esculpe a massa e é nela que reside a força de sua expressão. Logo o visitante notará a diferença entre Wotruba e um escultor figurativo da linha tradicional, porque Wotruba transforma as suas figuras em blocos geométrizados que lhes tiram todo o aspecto naturalista e dão à forma uma independência surpreendente. Em consequência disso — da simplificação da figura que se define nitidamente — o espaço em volta da figura ganha importância. Wotruba pertence, historicamente, ao grupo de escultores que descobriram o total isolamento da forma no espaço e com isso chamaram a atenção, da geração que os seguiu, para o espaço em torno da forma.

Voltemos agora para um escultor que já não lida com massas, mas para quem o espaço não desempenha o mesmo papel fundamental que nos escultores de que falamos inicialmente: o suíço Robert Müller. Sem dificuldade, o visitante perceberá nas esculturas de Müller qualquer coisa de mecânica e ao mesmo tempo de animal. Na verdade, esse escultor parece se inspirar numa relação que descobre entre os bichos e as máquinas. Müller é um escultor figurativo que vê os corpos como simples peças mecânicas articuladas, despojados de outra qualquer significação que não seja a agressividade.

## INGLESES E AMERICANOS

Já num outro caminho se encontram os escultores que compõem a representação da Inglaterra e dos Estados Unidos. Se buscássemos uma característica geral entre eles, certamente a encontraríamos numa certa ausência de objetividade que há em todos eles, com raras e discutíveis exceções. Tanto nos ingleses Paolozzi, Chadwick ou Butler, como nos americanos Lipton, Lassaw e Hare, as formas guardam uma imprecisão e se cobrem de uma matéria irregular que lhes dá um ar de velhice ou de fantástico. Esses artistas se preocupam menos com a construção de formas ou a revelação do espaço do que com a "revelação" de seu mundo subjetivo, de cujas franjas eles desalojam essas formas estranhas. No meio deles, o visitante destacará dois talvez que, apesar do parentesco subjetivista, demonstram maior objetividade e, consequentemente, um sentido pessoal de organização no espaço. São eles Adams e Lassaw: o primeiro construindo com formas independentes e definidas e o segundo jogando com as virtualidades do espaço que se perde e se recupera como um labirinto.

## CONCRETOS E ABSTRATOS

Da vez passada falamos de alguns pintores presentes na IV Bienal de São Paulo: Morandi, Nicholson, Chagall, Segall... Como não teremos oportunidade de voltar a escrever sobre a exposição e como o leitor tem apenas esta semana que se segue para visitá-la, convém abordar de maneira geral, no setor da pintura, as duas correntes mais características da produção contemporânea: a dos abstratos e a dos concretos.

Evitando discutir a propriedade ou não desses termos, procuraremos esclarecer o leitor sobre as tendências que designamos por abstrato e concreto. A primeira definição precisa, a primeira conceitual e abstrata também acarretaria uma multiplicação de problemas, tentaremos defini-las por suas características mais evidentes. O visitante distinguirá um quadro "concreto" de um abstrato porque o concreto apresenta sempre formas geométricas simples, cores limpas e precisas e seus elementos se organizam segundo uma lógica visual simples de repetição, inversão, progressão, etc. Já o quadro dito abstrato, também não apresentando figuras como o concreto, difere deste por não procurar a mesma sobriedade construtiva e não se ater às puras formas geométricas; também a cor no abstrato tanto pode apresentar-se pura quanto em tonalidades várias, sem compromissos com a objetiva definição dos planos.

Exemplo de um artista abstrato se pode ter em Frans Krajcberg, da representação brasileira. Seus quadros não representam nada que o visitante possa identificar como um objeto co-

nhecido: são formas abstratas, retalhos de cor que se opõem e ao mesmo tempo se organizam numa estrutura vigorosa. Que significa isso? — perguntará o visitante, que pretende dizer esse artista com traços negros e pedaços de tela coloridos sem nada representar? É difícil decifrar a mensagem contida num quadro. Mais que difícil: é impossível. Não será nesse caminho que ajudaremos o visitante inexperiente. Alguém poderia dizer em palavras o que um compositor exprime através de sons? Que diabo está "dito" num choro "Carinhoso" que todos nós conhecemos? Todo mundo ouve, todo mundo percebe o que está expresso ali, mas é incapaz de dizê-lo em palavras com toda a segurança. Alguém arriscará: "Esse choro diz uma coisa alegre"; outro dirá: "Diz uma coisa engraçada". Alegria, humor, tristeza, essas palavras são quase tão indecifráveis quanto o "chorinho" famoso ou o quadro de Krajcberg. Por isso, nossa ajuda ao leitor será prevento-lo contra a mania de procurar no quadro uma decifração verbal ou imitativa, quando o pintor usou de suas tintas para expressar uma coisa que está intimamente li-

gada às formas e cores que pôs na tela, uma coisa que são essas formas e essas cores tal como estão diante de nós.

No que diz respeito aos pintores concretos, pouco ou mais poder dizer, muito embora a sua arte se situe em oposição radical à dos abstratos. Também aqui — como em todo quadro — não é possível decifrar a mensagem do pintor, muito embora neste caso a presença maior de elementos objetivos torne possível certas indicações ao visitante. Tomemos, por exemplo, os quadros de Ivan Serpa expostos na parede defronte aos de Krajcberg. Ao contrário da emoção expressa diretamente, das formas dramáticas da pintura "abstrata" de Krajcberg, nos quadros de Serpa as pequenas formas se organizam segundo uma sucessão controlada, medida. Mas esse controle não está apenas na ordenação do espaço, está também no próprio nascimento das formas: o visitante observará sem dificuldade que, em todos os quadros de Serpa expostos na Bienal, qualquer das formas que se compõe é redutível a qualquer das outras, porque o artista com um mesmo gesto objetivo procura resolver o espaço da tela e criar as formas. Dessa exigência resulta uma coerência dos elementos visuais que se expõem com a evidência de um enunciado aritmético. Trata-se de uma pintura onde a emoção foi quase que totalmente excluída porque o artista prefere transmiti-la ao leitor sob a forma de organização e de invenção controlada.

Mas nem todos os pintores concretos agem da mesma maneira que Ivan Serpa. Ligia Clark toma outra direção. Seus quadros não são compostos de pequenas formas organizadas segundo ritmos aritméticos, como os de Serpa. Ligia tem outras preocupações e a maior de todas é a do espaço. Já vimos o problema do espaço na escultura. Na pintura ele assume aspecto semelhante, guardadas as devidas proporções: basta dizer que o espaço da escultura é o espaço mesmo, real, enquanto o espaço da pintura é virtual, puramente ótico. Mas deixemos de lado essas questões. O leitor verá nos quadros dessa pintora brasileira algo que certamente ainda não tinha observado em nenhum outro pintor: a mobilidade das formas. Demorando um instante fitando um plano branco do quadro, que logo lhe sugere o lado de um cubo, procurar definir a figura geométrica e eis que — zas! — a vista desliza e a figura, em lugar de se completar, se transforma: o olhar é jogado para o outro extremo da tela onde outro plano branco o espera como um apoio; um apoio incerto, que já o convida a nova viagem e a nova surpresa. E enquanto isso se dá, o visitante verá que todo o espaço da tela se movimentando, como um corpo vivo. Evidentemente, o resultado desse movimento não será a súbita revelação de uma qualquer figura de gente ou de objeto que estaria escondida nas formas geométricas. Não. O quadro é esse movimento mesmo, esse renovar-se incessante, e a experiência terminará por revelar ao visitante o "sentido" das formas ambivalentes. Até aqui o acompanhamos; daqui para adiante o visitante terá de seguir sozinho e não há dúvida de que quando ele aprender "a ler" a linguagem das formas, tudo o que agora lhe parece estranho e pueril ganhará uma significação inesperada.

