

Man ler com calma para ver se tiram do ab fale Ivan preferir de o artigos

JORNAL: DIÁRIO DE NOTÍCIAS LOCAL: GUANABARA
DATA: 24/4/1973 AUTOR: FREDERICO MORAIS
TÍTULO: IVAN SERPA: COERÊNCIA SEM DOGMATISMO
ASSUNTO:

critico

ber. lino. Talvez seja mais ou menos. Lido de liberdade

Ivan Serpa: Coerência sem dogmatismo

Frederico Morais



Tarsila morreu. Maria Martins morreu. Picasso morreu. Lenio Braga morreu. Agora chegou a vez de Ivan Serpa. Morreu na quinta-feira, de um derrame cerebral, justamente quando parecia recuperar-se de uma crise iniciada em fevereiro, 1973, portanto, não tem sido bom para as artes plásticas. Este país está ficando triste, amargo e também tedioso. O ano que passou, vimos, foi aquela pasmaceira. Agora o "boom" do mercado de arte, nada aconteceu de vital. A vanguarda vivendo sua maior crise, os melhores artistas retraindo-se por falta de condições objetivas e subjetivas de exercer o seu livre exercício de criação. A grande noite vai cobrindo tudo — a alegria das cores puras, das claras arquiteturas vai cedendo à tristeza dos cinzas e das ruínas. O coração dói, respira-se com dificuldade. Os que ficam nada fazem. E se fazem não mostram. Não há diálogo. Outros saíram juntamente com cientistas, sociólogos, professores. A crítica de arte entrou em franco declínio — a crítica, aliás, por sua função, está no centro da crise. Oiticica, Lygia Clark, Dias, Pedrosa e tantos outros estão longe. E outros somem de repente, em plena luz do dia. E voltam só Deus sabe como. O falso, o kitsch, o acadêmico pontificam nos salões de arte, enquanto o mercado de arte é dominado pela mais suja especulação. E se nada disso bastasse, os que até há pouco estavam aqui, e vivos, e trabalhando, apesar de tudo, morrem. E o vazio aumenta.

Entre a crise e a construção, Ivan Serpa optou por esta última. Ao invés de eternização do caos, no lugar do revelar, sempre, a dor do homem em suas desesperanças, preferiu mostrá-lo nas suas melhores possibilidades e perspectivas otimistas. Artista construtivo, Ivan Serpa sempre acreditou, como Gabo, Albers, Bill, Gropius e outros, que a arte é uma espécie de «coordenação do mundo», um modo mais lúcido de se estar no mundo, criação de novas realidades. Num país esta continente onde tudo está por fazer, por construir (por isso o informal ou o tachismo não têm aqui razão de ser) a arte realista não é apenas aquela que narra, figurativamente, as realidades prosaicas do nosso quotidiano, tampouco o agudo existir do homem e da sociedade que o envolve. Para definir-se como um realista — e ele o foi — bastava a Ivan Serpa dizer como Cézanne: «quero realizar». Para Serpa a arte sempre

foi, verdadeiramente, construção da realidade. Foi isto o que me disse, há seis anos, em seu atelier-residência do Méier, numa tarde de domingo: «como artista construtivo, me considero um realista, melhor, minha arte acha-se intimamente ligada à realidade brasileira, que eu também estou criando com minha arte.»

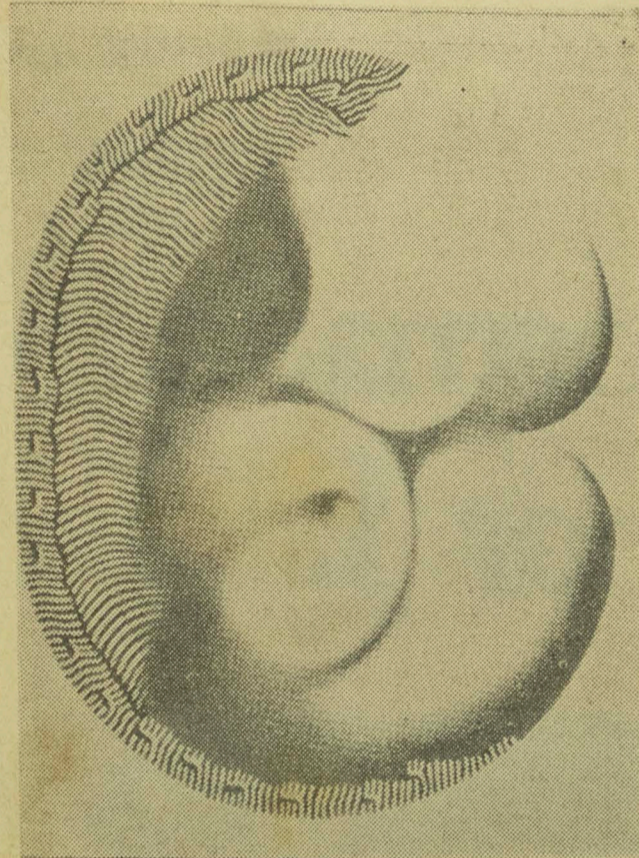
Periodização

Os críticos referiram-se a Serpa como um «fenômeno de periodizações», vindo na sua obra «perspectivas diversas e até antagônicas», «voos desassossegados», «línguas momentâneas». Nunca concordei com tais observações. Ivan Serpa nos seus quase 30 anos de atividade, e sobretudo depois da criação do Grupo Frente, no início da década de 50, como no curto período de seus Objeitos ou nos seus últimos trabalhos (vistos no JE/Resumo ou na mostra «Arte/Brasil/Hoje», da Collectif, em São Paulo), foi coeren-

temente um artista concreto/construtivo. Já num desenho de 46, realizado aos 23 anos, quando vagabundeava na fazenda do Coronel Pacheco, em Água Limpa, Minas Gerais, notava-se a preocupação em construir, em organizar um espaço em dois planos de cor. Isto apesar de ser um desenho naturalista. E mesmo nos seus desenhos de manchas e outros que elaborou a partir de sugestões as mais diversas, vindas de sua atividade durante muitos anos como restaurador da Biblioteca Nacional, como assinaturas, letras, ou aqueles mítidos labirintos que os anóbios construíam nas folhas preciosas dos incunábulo, como, também, nas suas colagens e alta temperatura, sente-se, percebe-se, a busca de uma organização. Suas colagens, por exemplo, saudadas na época por Mário Pedrosa como uma «descoberta sensacional um gênero inédito de colagens», implicam num domínio absoluto do metier e da maquinaria, bem como do material com que trabalhava — o papel — isto é, seu peso e textura, consistência e resistência ao calor etc. Técnico de altíssimo gabarito, chegou a dominar todos os movimentos dos bichos que comiam as folhas de um livro, seu tempo de vida, o significado de cada curva ou linha que faziam. De olhos fechados era capaz de dizer tudo sobre cada papel e os mactetes empregados pelo desenhista. Assim como sabia quando e como o desenho ia envelhecer em função dos materiais usados. Enfim, em tudo o que fez revelou um controle absoluto. Não se pode concebê-lo, portanto, como um informal, um artista, cuja obra se alimentava de efeitos circunstanciais, de acidentes mais ou menos bem sucedidos, da gratuidade de manchas ou linhas. Quem tinha o prazer da forma, quem conhecia suas leis de desenvolvimento, não podia emocioná-lo com a não-forma, com o informal. Quem foi artista, no sentido mais puro do termo, não podia aceitar a armação de brincadeira, como coisa de amadores. Serpa foi um artesão, um profissional, num certo sentido, como já tive oportunidade de dizer, foi um «designer». Realmente, o que sempre impressionei, de estado, a quem via seus trabalhos era a qualidade do seu artesanato. Serpa não largava um problema sem antes resolvê-lo. Só se satisfazia quando transcendia a própria técnica artesanal, quando sentia que ela não se destacava mais dele, como algo imposto. Um samurai, que ao atingir a perfeição, não precisava mais desembainhar a espada.

O sentido do artesanato

Em 1967 o artista me dizia: «Minha passagem pela Biblioteca teve grande importância para mim. Sobretudo porque eu gostava do meu trabalho. Eu via livros, incunábulo, gravuras que me despertavam atenção. Não podia errar porque um erro significaria a perda irreversível de um livro de valor. E raro. Isto me influenciou no sentido de fazer um trabalho bem feito. Quando termino um quadro poderão dizer que é um mau quadro, mas dirão ao mesmo tempo que é um quadro bem realizado. O artesão é para mim, hoje, algo consciente, convencional-me que há um ponto em que ele é criação. Quando troco uma técnica por outra, é porque cheguei a um



perfeito domínio e devo sublinhá-lo sob pena de esgarçar-me. Artesanato, portanto, é o sentido daquilo que é bem feito, é, em última análise, percepção da forma. Em poucos artistas brasileiros comentava, então, encontramos esta adequação perfeita entre a técnica (artesanato), a forma e o seu significado. Raramente encontramos este entendimento num sentido tão claramente construtivo. E por isso que, contrariamente ao que muitos disseram, críticos e apresentadores, Serpa pode afirmar, com toda tranquilidade que nunca foi informal. «Mesmo quando usei manchas não me considerava um informal. As manchas participavam de um esquema, revelavam uma intenção construtiva. Os quadros desta época tinham um ritmo, consistência, coesão. Era uma estrutura.»

Um construtivismo aberto

Mas, no outro extremo, pode-se igualmente dizer que o construtivismo de Serpa nunca foi dogmático, nem frio ou ortodoxo. Com a mesma tranquilidade me afirmava desconcertando seus críticos: «Faço um construtivismo segundo, uma lógica minha, com espaços nítidos que resultam de uma ordem pessoal. A surpresa deve existir na obra de arte. Caso contrário, não teríamos a obra de arte, mas rígidos e frios teoremas matemáticos, o virtuosismo da técnica pela técnica.» Como Albers, Serpa aceitava o acaso e a surpresa. Mas um acaso controlado, uma surpresa cogitada. Nos seus quadros, as linhas sucedem-se ora numa sentida vertical, ora horizontal, crescem ou decrescem, sempre dentro de um ritmo próprio, cristalino, que não exclui a poesia, a imaginação e a liberdade. As realidades abordadas por Serpa em sua arte construtiva, são «filtrações» provenientes da expressão científica mais atuais, como em Bill, mas, também, realidades poéticas, poesia visual, e que aparentemente nada tem com a vida diária do homem, são, apesar de

tudo, de transcendental importância. Serpa sempre revelou uma vontade de estilo, uma coerência construtiva, mesmo se considerarmos o caráter multiforme de sua obra. Não se trata, na verdade, de periodização, mas de uma retomada periódica de suas próprias indagações e proposições. A obra total do artista mostra-nos, hoje, uma coerência dialética, aberta, em constante renovação e atualização, mas sempre unitária. Não tivesse sido Ivan Serpa o excepcional artesão, o que lhe permitiu dominar rapidamente os novos meios expressivos, os novos materiais e instrumentos de trabalho, não tivesse sido, igualmente, uma inteligência plástica muito viva, e sua obra permaneceria dogmaticamente fechada, ou, contrariamente, poderia ter se descaracterizado. Serpa, porém, teve o sentido do equilíbrio.

Fase negra

Mas, igualmente, a coragem das «decisões irreversíveis». Foi o que sucedeu nos anos de 1963/65, quando sua obra seguiu curso diverso e insólito, passando do concreto ao realismo, saltando daí para o fantástico, até que novamente a construção se impôs. Este desvio deve ser entendido hoje como um grito, um protesto. «Foi um protesto contra tudo — me dizia. Nós estávamos no azar. A situação atual não é muito diversa, mas creio que não é preciso gritar novamente. Melhor, quando senti e que era necessário, dei o meu grito. E ele ecoou, a ponto de o cartaz de uma exposição minha ter sido proibida na Escola Nacional de Belas Artes, depois de tachado de subversivo por seu diretor. Sentia em mim certas coisas, reações. Afinal, o artista é antes de tudo, homem, e quando este homem é casado, brasileiro, quando dele dependem muitas pessoas, quando pelo amanhã precisa desembolsar o dinheiro para o pão, o leite, a carne, e no fim do mês, pagar as contas do colégio, do médico, o aluguel, ele sabe que as coisas não vão bem, não só para ele, mas para todos.» Os problemas crescem na cabeça que vai

aumentando e ameaça estourar; é a tendência para a macrocefalia em sua fase negra, como antes, em Segall. E sabendo, vivendo os problemas, Serpa precisou gritar, porque alguém tinha de gritar. E Serpa gritou, conscientemente de que isso feria sua própria natureza. Chegada a hora, corajosamente, tomou a sua «decisão irreversível». Mas teria que retornar à ordem, à construção. «Não poderia me tirar durante muito tempo — confessava alguns anos depois. Se sempre fui construtivo, se a arte é superação permanente, tinha de voltar a ordem. Já mais voltarei a uma arte figurativa, meu destino, como artista, é a construção, é a ordenação clara, serena, racional.» E de fato não voltou. Em 1971 Serpa ocupou todo o segundo andar do Museu de Arte Moderna do Rio com quase uma centena de desenhos. A primeira vista muitos eram figurativos ou mesmo, eróticos. Mas apenas à primeira vista. Pois nunca se fez, no Brasil, desenhos tão construtivos — neles, mais uma vez, Serpa fundia seu esplêndido artesanato com uma imaginação construtiva. Nem figurativismo, nem erotismo vazio ou mórbido. Nele, pelo contrário, o que vimos foi o claro entendimento entre eros (vida) e ético (construção): erótico. O que Serpa propunha, no plano da pura visualidade, era o estudo do corpo, à maneira, por exemplo, de Brancusi ou Arp, no plano da escultura.

Construções

Entre 1966/67 Serpa realizou uma série de objetos (construções), paralelamente à pintura e ao desenho, que nunca deixou de lado, e à serigrafia e litografia, às quais se lançaria ao mesmo tempo. Nestas construções, Serpa usou módulos de madeira, em séries de diversos tamanhos, que eram desmaterializados pelo branco ou vermelho, permitindo formar sutis jogos formais, que captavam a luz que passa e perpassa nos altos e baixos da composição, a qual não se contém mais nos limites do retângulo ou na parede. Eram contra-relevos, anti-caixas, pois nelas as principais convenções da pintura (relevo) e escultura eram negadas. Não existia mais avesso, o quadro continuando nas costas; o pedestal integrando-se na própria escultura. Espelhos internos, nas partes vazadas dessas verdadeiras arquiteturas, multiplicavam os espaços e os módulos num sem-fim de soluções imprevisíveis, a cor projetada, adquirindo um sentido aéreo, vermelho e branco, e paz e o amor, no dizer do artista. Interno e externo confundiam-se, pois a moldura perde a sua função de amurada, não servindo mais para separar o dentro e o fora. A composição transbordava os limites do quadro, ameaçava esborregar da parede para o chão, com seus tentáculos, desse pedestal afóra, rompendo o frágil equilíbrio da geometria euclidiana. Rompendo igualmente com o quadrado, adotando o artista a forma losangular. Nessas construções todos os movimentos são válidos, todas as inversões possíveis, e caímos neste «dentro-fora», neste «dentro sem fronteiras», nesta «dialética do avesso e do direito, do interno e do externo, em que novos materiais, novas relações numéricas criam uma poética do espaço, um «verdadeiro comércio de espacialidade poética», para usar a expressão de Bachelard, em

Método

Mas Serpa, por dificuldade de materiais, não pôde levar mais longe estas pesquisas, que definem um dos momentos mais expressivos de sua carreira e do nosso arte de vanguarda. E parte para novas proposições na tela e no papel. Uma de suas últimas e mais expressivas exposições foi a que realizou na Galeria Bonino em 1968, na qual apresentou uma série magnífica de grandes quadros nos quais dominavam verdes e amarelos — é a série amazônica.

Serpa, um dos primeiros pintores modernos a encarar cientificamente a criação artística, afirmou, certa vez: «O que eu faço não é poesia. Eu tenho o meu método. Isto é tudo». Ivan Serpa que foi um dos pioneiros da arte concreta no Brasil, tinha também o seu método. Na exposição mencionada, todos os quadros estavam estruturados numericamente — esta relação podia ser 2.1.1.2 ou 4.3.2.1.1.2.3.4 de acordo com os resultados almejados. Estes eram o clique de direções, a vibração ótica, as torções espaciais, a virtualidade de linhas ou espaços, as deformações ótico-espaciais. Espaços cambiantes que se modificavam em função do movimento do espectador ou que se permutavam. O artista valia-se da simetria, do segmento aéreo sempre preocupado em dar à sua pintura um caráter firmemente construtivo. E mais ainda na série amazônica, como nos seus derradeiros trabalhos (tabuleiros de xadrez, composições com quadrados), é possível falar de um número cromático, pois nele a cor segue a forma ou vice-versa. Serpa estabeleceu uma escala tonal — verde-cinza, verde-azul, etc. Assim, enquanto sobe o tom do branco (vai ficando mais cinza), a cada nova forma, desce o tom de verde, portanto, numa relação inversa.

Comecei este artigo dizendo que Serpa era um realista. E reafirmo. Uma das qualidades marcantes de sua pintura é a cor — por exemplo, a claridade quente de sua fase amazônica. Nos quadros desta época — 1966 — temos como que visões aéreas do vasto continente amazônico, assim como o verde sugere aquele «fora» gigantesco, pre-histórico, silencioso e intemporal que coarctava e circunda o pequeno «dentro» (o triângulo Rio/SP/Minas) de nossa participação física (vzios que são também econômicos, sociais, culturais). E pela cor pura, quente, luxuriosa e faustosa que Serpa reconstrói revela a realidade brasileira. Da mesma forma, no império da ordem que são efetivamente seus quadros, a linha barroca se faz sentir — contida, quieta, mas ainda assim, presente. E suprema forma, é ela, invariavelmente, que assinala o número, aquele momento, parada ou respiração que define o ritmo total do quadro. É esta linha barroca de sua pintura que liga sua obra atual à raiz verdadeiramente brasileira de nossa arte.

A importância da pintura de Ivan Serpa reside aí, na presença simultânea dos dois eótipos que definem nossa cultura: o «eótipo irracional» (o barroco e o trópico) e o «eótipo ergo sum» cartesiano, ou seja, uma vontade de ordem e de coerência já assinalada no barroco mineiro, em nossa arquitetura no concretismo. Construtivo barroco, tropical, Ivan Serpa.