

1.

Quando Ivan Serpa iniciou sua carreira artística, em meados dos anos 40, o Modernismo brasileiro ainda estava longe de haver explorado todas as possibilidades abertas por sua contrapartida européia desde a primeira década do século: os anos de 1904, para Matisse, e 1907, para o Cubismo, são datas bastantes convenientes para se demarcar o aparecimento da pintura moderna. O Modernismo brasileiro teve seu início por volta de 1920 ou pouco antes. O ano oficial de seu nascimento é 1922: ano do Centenário da Independência e da Feira comemorativa do Centenário, à moda dos grandes eventos que marcaram a Europa desde meados do século XIX, mas, mais importante do que estes, ano durante o qual o destaque de fevereiro foi a Semana de Arte Moderna em São Paulo, quando os novos princípios se fizeram públicos, ruidosamente adotados por um grupo expressivo de artistas, escritores e intelectuais brasileiros. Embora para a historiografia tradicional o evento seja quase uma certidão de nascimento do movimento moderno no Brasil, há quem prefira (e não sem boas razões) situar seu início um pouco antes, ainda na década anterior, quando pelo menos dois pintores "modernos" fizeram exposições em São Paulo: Lasar Segall, recentemente emigrado da Rússia, e Anita Malfatti, uma paulista que havia estudado na Europa e estava de volta ao Brasil. As exposições dos dois artistas (em 1913 e 1917, respectivamente) precederam em alguns anos a Semana de Arte Moderna e não despertariam muita atenção na época, exceto pelo famoso ataque de Monteiro Lobato a Anita, acusando-a, ao fim e ao cabo, de ser mentalmente perturbada e, ainda por cima, não ter personalidade forte o bastante para resistir a influências "efêmeras". A argumentação de Lobato se ajustava como uma luva para os conservadores: quem vê as coisas de maneira correta, representa-as de maneira igualmente correta; quem vê o mundo distorcido, representa-o igualmente distorcido<sup>1</sup>.

A despeito de polêmicas acirradas que o Modernismo provocou nos meios intelectuais durante os anos 20 e 30, ele foi, durante as três décadas que se seguiram ao seu nascimento, um movimento bastante limitado e não a força mobilizadora ou o ponto de inflexão definitivo que havia sido na Europa. Além de toda a resistência que encontrou em sua trajetória, pode-se quase dizer que, no Brasil, o Modernismo foi adotado como um *estilo*, perfeitamente identificável

---

<sup>1</sup> Monteiro Lobato, "Paranoia ou Mystificação?", in: —. *Idéas de Geca Tatu*. São Paulo, Revista do Brasil, 1919, pp. 81-89.

austríaco Axel Leskohek, os primeiros trabalhos de Serpa (datados de 1945) demonstram pouca preocupação em se alinhar com o programa dos modernistas, e mais um interesse quase acadêmico no desenho e na pintura. Será em 1947 que se manifestam os primeiros sinais de insatisfação com ambos – o sistema das Belas Artes e aquele do Modernismo – e o redirecionamento do artista para caminhos que irão levar a conseqüências totalmente diferentes: uma preocupação acentuada com os problemas da construção do plano pictórico, exemplificados em uma aquarela de caráter quase cézanneano (cat. nº 3), e a primeira manifestação de seu interesse pela abstração, uma outra aquarela de pequenas dimensões (cat. nº 2). Obra aparentemente gestual, análoga em seu procedimento a uma certa compreensão do expressionismo abstrato norte-americano que começava a se consolidar no mesmo período, nela Serpa exibe uma espécie bem particular de gestualidade, onde o que conta é a concisão da estrutura por trás do gesto. A obra ficará sem descendência até o aparecimento do abstracionismo em seus trabalhos, no início dos anos 1950, mas aponta diretamente para experiências futuras de início dos anos 60.

Será apenas em 1950 que irão surgir as suas primeiras experiências abstratas sistemáticas, derivadas principalmente de uma leitura cuidadosa do abstracionismo das primeiras décadas do século (em especial da obra de Kandinsky e de Paul Klee), mas que irão rapidamente se deslocar para o construtivismo e, entre 1951 e 1952, estabelecer definitivamente o perfil artístico de Serpa ao longo de toda a década e explicar a sua adesão formal, desde 1951, à abstração geométrica e, pouco depois, ao concretismo, através da criação do grupo Frente. É neste momento que aparece, já consolidado, o seu projeto especificamente estético, projeto que encontra eco em uma série de transformações por que passava a sociedade brasileira naquele mesmo momento.

2.

Por aquela época, já a 1ª Bienal Internacional de São Paulo e a premiação da *Unidade Tripartida* de Max Bill haviam, no entender de alguns, provocado a maior transformação na arte brasileira desde os marcos históricos de 1816 (chegada da Missão Francesa) e 1922 (Semana de Arte Moderna). Para outros, contudo, o aparecimento do concretismo – a bandeira levantada pelos dois grupos<sup>3</sup> – nada mais era do que a adoção explícita de uma vocação

<sup>3</sup> Exceto pela presença de Elisa Maria da Silveira na segunda exposição do Grupo Frente, em 1955, pintora *naïve* cuja presença em meio aos adeptos do abstracionismo geométrico evidencia uma tolerância

construtiva latente da América Latina<sup>4</sup>. Contudo, o desaparecimento da figura nos trabalhos de Serpa não se dá tranqüilamente, nem ele passa diretamente da figuração à geometria: embora em uma tela de 1950 (cat. n.º 7) já as noções de figura e fundo não tenham mais lugar, em quase todas as suas primeiras experiências com a abstração há efetivamente figuras reconhecíveis como tal, mesmo que não identificáveis com "entidades do mundo real" (cat. n.ºs 9-11). Em comum entre estes trabalhos e aqueles que os antecederam e os seguiram, contudo, há algo em comum para além da simples vontade de "construir" ou "organizar" o material visual: a ênfase na rítmica da construção. Nestes primeiros anos (e muito pouco nas décadas seguintes), Serpa jamais demonstrou interesse destacado por problemas de cor: ele não se preparava para ser um *colorista*, todas as suas preocupações estavam voltadas essencialmente para os problemas da análise e (de)composição do plano pictórico, um problema diretamente derivado da tradição cubista e que, naturalmente, condicionou de uma vez por todas as práticas dos movimentos construtivos do século XX. Tal se observa na 1ª Bienal de São Paulo, na qual ele obteve o prêmio de melhor Pintor Jovem Nacional com *Formas* (cat. n.º 12) – e o que, incidentalmente, falsifica a idéia de que o ponto de ruptura em sua obra na direção da geometria teria sido o contato com o construtivismo europeu no evento. É fácil observar de que modo a cor, naquele trabalho, funciona de modo puramente relacional, sem nenhuma função especificamente cromática: nenhuma das cores está ali por ela mesma e o artista poderia tê-las substituído por outras, desde que guardadas as relações entre si (no mesmo sentido em que um Matisse não poderia ter feito o mesmo, por exemplo, em seu *Atelier rouge*). Quase todos os seus trabalhos geométricos dos anos 50 se orientam por esta obsessão com a idéia de ritmo plástico: até mesmo no biombo de 1952 (cat. n.º 13), que mantém relações com *Formas* n.º 16 (cat. n.º 14), uma tela do mesmo ano e remetem, ambos, ao construtivismo e ao suprematismo russos do início do século.

E se a adesão de Serpa ao concretismo não pode ser creditada a apenas um evento circunstancial, aos "efeitos" da 1ª Bienal, tampouco pode ser assim explicada a reunião de artistas cariocas no Grupo Frente, por ele liderado a partir de 1953. Quando o grupo foi formado, ele fazia eco à criação, em São Paulo no ano anterior, do Grupo Ruptura, cujo manifesto é um modelo de concisão; em uma única página, tudo é dito a respeito das intenções renovadoras de seus integrantes e são dados todos os recados aos seus rivais em potencial: são quase explicitamente mencionados os modernistas de 1922, os abstrato-informais, os surrealistas e a

---

artística em nada adequada às idéias concretas em seu sentido estrito, aquele de um movimento tanto artístico quanto político.

<sup>4</sup> Veja-se, em especial, os escritos de Roberto Pontual e de Frederico Moraes no catálogo da exposição *Arte Agora III: Geometria Sensível*. Rio de Janeiro, MAM/JB.

*art brut*, a arte "das crianças" e a arte "dos loucos"<sup>5</sup>. Nem os problemas ali levantados não dizem respeito apenas a um modo específico de concepção da arte, e sim a uma concepção global da sociedade e da história, concepção que poderia mesmo estar nas raízes daquilo a que já se chamou de "a vocação construtiva" latino-americana.

Naturalmente, tal vocação pode ser posta em dúvida: a idéia de geometria em arte, ao menos tal como defendida desde o aparecimento do construtivismo russo, é um fenômeno exclusivo do racionalismo do Ocidente moderno e cujas raízes extra-artísticas não podem deixar de ser atribuídas ao aparecimento do capitalismo e de suas formas específicas de representação do mundo e, neste sentido, o aparecimento da perspectiva linear e dos primeiros livros de contabilidade "modernos", no século XV, têm uma ligação evidente com o surgimento das linguagens artísticas geométrico-abstratas do século XX. É verdade que a psicologia da Gestalt das primeiras décadas do século (resgatada na prática, senão na teoria, pelo concretismo europeu do pós-guerra e por sua contrapartida sul-americana) ofereceria uma ponte teórica capaz de unir, de um lado, o primitivo e o moderno (para além da própria pesquisa realizada pelos artistas modernos em torno da arte primitiva): tal ponte teórica, contudo, deveria supor um olhar mecânico e universal, e por outro a absoluta transparência dos assim chamados "dados imediatos da percepção". A ornamentação geométrica, um modo de estilização facilmente observável nas obras dos assim chamados "estilos primitivos", nada tem em comum com os projetos e tendências construtivos do século XX, mesmo que aqueles estilos tenham sido freqüente e intensamente utilizados como "fonte de inspiração" ou "ponto de partida para a pesquisa formal" (conforme o gosto do "consumidor", quer ele favoreça uma abordagem intuitiva do fenômeno da criação artística, quer ele favoreça uma visão mais racional e socialmente construída da arte).

Mas o fato é que a obra de vários artistas latino-americanos sustenta tal interpretação, em especial aquela, ambígua mas genial, do uruguaio Joaquim Torres García: de um lado simbólica, de outro construtiva, ela marca uma transição entre ambas as formas possíveis da geometria, a estilização ornamental, com raízes representativas, e a racionalização da forma como um elemento autônomo. E se há um elemento simbólico inerente ao seu trabalho, também Malevitch e Mondrian (para não falarmos de Kandinsky) pensavam seu trabalho em moldes nada racionais, freqüentemente produzindo interpretações metafísicas que se opunham frontalmente à própria que visualidade que instituíam. O caso é que, de qualquer modo, e havendo ou não a discutida vocação construtiva latino-americana, o aparecimento do

---

<sup>5</sup> V. o manifesto no catálogo organizado por Aracy Amaral *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*, (Rio de Janeiro/São Paulo, FUNARTE/MAM-RJ/Pinacoteca do Estado de São Paulo), p. 69. O catálogo contém, além de textos essenciais sobre o concretismo, uma importante bibliografia.

abstracionismo geométrico no Brasil, como já vimos, não pode ser atribuído a fatores, quer meramente artísticos, quer como herança antropológica de tempos imemoriais. Ela tem seus fundamentos nas próprias transformações por que passava a sociedade brasileira naquele momento. O projeto construtivo, aqui como em qualquer outro lugar, não sobreviveria uma única temporada se lhe faltasse aquilo que lhe dava sentido: a industrialização do país. Aqui, como na Europa, o compromisso do movimento construtivo com a sociedade industrial foi inequívoco, e compartilhava igualmente das idéias de transformação da realidade através da estética que encontramos nas propostas de Le Corbusier e na Bauhaus de 20 anos antes (fechada pelos nazistas em 1933). Não se tratava simplesmente de formular uma nova estética, e sim de reformar a sociedade como um todo, uma idéia presente tanto na cabeça dos intelectuais quanto dos políticos. E, analogamente, à parte as obras isoladas executadas pelos pioneiros da arquitetura moderna no Brasil, a nossa modernidade artística - com todas as suas implicações racionalizantes - foi, em boa medida, condicionada por idéias políticas: o prédio do Ministério da Educação e Saúde (hoje Palácio Gustavo Capanema), o complexo da Pampulha e, finalmente, Brasília, são tanto expressão de uma nova mentalidade artística quanto símbolos de uma nova mentalidade política.

A premissa essencial por trás de todo o construtivismo, como já foi acima mencionado, era a própria existência de uma sociedade industrializada: em suas manifestações mais extremadas, de cunho nitidamente esquerdizante, tratava-se menos de revolucionar a estética do que de revolucionar a sociedade através de uma revolução da estética. Mais do que o compromisso da arte, o Manifesto Ruptura de 1952 afirmava seu compromisso com a História. Por mais ingênua que a idéia nos possa parecer hoje - a da revolução social pela revolução da estética -, é bom que tenhamos em mente que a proposição básica do marxismo (a produção como determinante da distribuição) não era (nem é, até hoje) a única versão das coisas: se esta apresenta maior rigor conceitual, a idéia de uma revolução através da distribuição, deixando intocada a propriedade dos meios de produção, tinha mais apelo do que poderia parecer. O funcionalismo em arquitetura, por exemplo, tinha exatamente isto em mente: reduzir a arquitetura ao seu mínimo essencial (a casa como "máquina de morar" e as idéias urbanísticas de Le Corbusier) pretendiam eliminar as diferenças de classe eliminando os símbolos daquela diferença. A partir do momento em que a indústria permitisse a materialização de projetos esteticamente corretos e economicamente à disposição de todos, tirando das elites o privilégio de sua posse, estaria igualmente eliminada a possibilidade de as classes reconhecerem a si mesmas a partir de sua diferenciação estética das demais. Ao final da década, a construção de Brasília tinha tal projeto em vista e, se hoje em algumas regiões (à volta do Lago em especial) a marca das elites dominantes está presente, na área do Projeto Piloto, nas super-quadras, é bastante

difícil ainda hoje inferir a posição de classe dos seus habitantes a partir da fachada dos prédios: ali as diferenças efetivamente desaparecem, ou pelo menos não ostentam tão agressivamente os símbolos da diferença. E se admitirmos tratar-se de simples ideologia de "boa-vontade", isto não modifica em nada a natureza do projeto<sup>6</sup>. Até porque naquele momento os conflitos da sociedade brasileira estavam longe da simplicidade do modelo capitalista vs. operariado, envolvendo questões muitas vezes contraditórias entre si e onde se misturavam idéias marxistas, nacionalistas e desenvolvimentistas que em nada permitiam caracterizar uma divisão consistente do universo social em esquerda/direita. Ao contrário, os lances se faziam em meio a condições complexas, por vezes extremamente sutis, e que agiam na teoria tanto quanto na prática de todos os setores envolvidos no jogo.

3.

O concretismo, em meio àquelas contradições, se posicionava de maneira inequívoca: ele era universalista e industrialista, na esperança de que uma nova estética trouxesse consigo uma nova sociedade (e uma nova sociedade era a esperança de todos os brasileiros naquele momento – a palavra "todos", no caso, ocultando as reais diferenças de classe). Já estes dois fatores eram suficientes para criar uma fronteira entre ele e os demais movimentos que lutavam pela hegemonia naquele momento: a Academia, o Modernismo de 22 (ambos declinantes), e o abstracionismo informal que começava a esboçar uma presença local. A Academia passava ao largo dos desafios (estéticos, bem entendido, tanto quanto sociais e políticos) apresentados pela sociedade industrial; o Modernismo enfrentava-o de frente, mas atrelado a uma noção de brasilidade curiosamente contrária à própria "vocação universalizante" do capital; e o abstracionismo informal, ao pôr ênfase nos processos subjetivos (supostamente universais) da arte, perdia pé das pretensões objetivas da arte frente às questões sociais: seu potencial transgressor e reformador.

Foi em meio a este quadro que Serpa, a partir de 1951 e 1952, fixou seu perfil artístico. E de maneira dupla: tanto como artista, ao adotar os princípios concretos que orientaram seu trabalho durante quase toda a década de 50, quanto como "animador cultural", termo nosso contemporâneo que de maneira alguma faz justiça aos seus esforços didáticos, especialmente nos cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (criado em 1948 mas que apenas em

---

<sup>6</sup> Os estudos de Bourdieu (*La Distinction* e *L'Amour de l'art*), em especial, mostram o quanto importante são estes símbolos na estrutura que perpetua a dominação de classes.

1957 se estabeleceu em sua sede atual) ou no Centro de Pesquisa de Arte criado por ele e Bruno Tausz em 1970. No MAM, Serpa foi um dos principais mentores e a alma dos cursos da instituição e conduziu turmas inteiras ao longo de praticamente duas décadas e meia: muitas delas turmas infantis, cujas exposições ele levou até mesmo ao Japão.

Esta foi a década em que a arte brasileira se defrontou verdadeira e positivamente com a produção internacional, mais ainda do que o houvera feito a Semana de 22. De um lado, condições economicamente favoráveis permitiam um contato com a arte internacional de que hoje não temos mais idéia: em 1951, a já mencionada presença de Max Bill e do concretismo europeu na 1ª Bienal Internacional de São Paulo; em 1953, o Pavilhão do Ibirapuera recebia um dos ícones da pintura do século XX, a *Guernica* de Picasso, e uma acirrada discussão dividiu os campos, na área dos artistas brasileiros, entre Di Cavalcanti e Volpi: a esta discussão estava presente um dos mais conhecidos historiadores internacionais da arte, Herbert Read, cuja opinião foi decisiva em favor de Volpi. Nas Bienais, mas também nas coleções permanentes e em exposições temporárias de museus que se formavam no Rio (MAM) e de São Paulo (MASP, MAC), nomes clássicos da modernidade artística materializavam-se diante dos olhares até então limitados do brasileiro: Matisse, Picasso, Kandinsky, Miró e outros. Aprendia-se a ver naquele momento, situação que, grosso modo, perdurou até meados dos anos 60 e, a partir de então com crescentes dificuldades, declinando no início dos anos 70.

Até o final dos anos 50, a obra de Serpa se orientou dentro dos mais conseqüentes princípios do construtivismo, a despeito de sua aparente falta de ortodoxia<sup>7</sup> e de algumas (poucas) experiências bastante distanciadas dos princípios concretos (cat. nºs 15 e 32). No seu conjunto, lá estão quase todos os principais ingredientes que constituem o ideário do movimento: a redução da forma à sua essência geométrica objetiva, "universal", o "recuo" da subjetividade do artista diante da objetividade da obra (para o qual muito concorreu, do ponto de vista técnico, o emprego de procedimentos alheios à artesanaria da pintura das Belas Artes: utilização de tinta automotiva, suportes industriais de textura neutra, em comparação com a expressividade da tela tradicional; e, do ponto de vista estético, a utilização de formas geométricas simples e faixas de cor como motivos serializados, submetidos a um ritmo

---

<sup>7</sup> Em 1956, por ocasião da I Mostra Brasileira de Arte Concreta, começam a se esboçar as primeiras divergências sérias entre os concretistas paulistas e cariocas. Waldemar Cordeiro, líder do movimento em São Paulo, acusa violentamente Serpa de desvios heterodoxos, capaz mesmo de "utilizar o marrom" em seus trabalhos. Curiosamente, de todos os artistas do grupo concreto paulista, Cordeiro talvez seja o artista que mais se aproxima de Serpa no seu grau de experimentalismo e na capacidade que teve de, mais tarde, abrir mão da ortodoxia em favor de uma pesquisa que o levou a explorar campos que ele próprio, naquele início, rejeitaria. Como a obra de Serpa, aquela de Cordeiro parece um enorme esforço de não deixar nenhum canto artístico inexplorado.

matematicamente calculado). O efeito de objetividade, ou melhor, de *concretude* do material pictórico, era o que importava ao artista. Toda a sua obra concreta se pauta, primariamente, pela noção de ritmo espacial, estabelecido exclusivamente através de triângulos, linhas e traços e, como dito acima, sem muita preocupação com a cor, que – exceto na série de colagens de meados da década – irá desembocar na quase monocromia de alguns trabalhos entre 1954 e 1957: um destes, que Serpa apresentou no Salão de Arte Moderna daquele último ano, lhe valeu o Prêmio de Viagem ao Exterior (cat. n.º 48).

A despeito de todos os compromissos com o concretismo, contudo, um outro elemento, caro aos princípios de quase todos os movimentos construtivos, e consequência direta dos dois anteriores, foi explorado por Serpa de modo bem menos radical do que seria de se esperar e, quanto à sua cronologia, apenas tardiamente: uma vez objetivada, expurgada da subjetividade do artista (da sua caligrafia ou suas impressões digitais), a obra de arte poderia se aproximar de um protótipo, maquete de um múltiplo indefinidamente reproduzível<sup>8</sup> – e, portanto, não passível de apropriação pela elite (um tema já clássico desde Walter Benjamin). Serpa limitou-se, neste campo, a produzir imagens para serem reproduzidas serigraficamente (a maioria delas executada por Dionísio del Santo, artista cuja linguagem tem diversas afinidades com a de Serpa em diversos momentos), além de alguns poucos objetos em terceira dimensão (cat. n.ºs 119-121) que, aliás, ele mesmo tratou de interferir em seu exemplar privado, devolvendo-lhe assim o seu caráter de unicidade. Foi uma idéia que não conquistou o artista, ao menos na medida em que, por exemplo, ela está presente nas obras de Franz Weissman ou de Geraldo de Barros. Estes podiam limitar-se a fazer um projeto executável por um operário em qualquer oficina: tomar um esboço de Serpa e fazê-lo pintar por outrem seria, para ele próprio, uma falsificação pura e simples. Ainda que lidando com um campo onde imperava a objetividade, sua obsessão com o processo de execução não lhe permitiria tal procedimento, sequer sob sua supervisão. Apenas no que dizia respeito à reprodução serigráfica e aos poucos objetos tridimensionais acima mencionados ele se permitiu abrir mão do controle total da execução do trabalho – o único desvio mais sério deste princípio sendo algumas obras que realizou a quatro mãos, especialmente com Antônio Manuel e Lygia Pape, em fins dos anos 60 e início dos 70 (cat. n.ºs 114, 134 e 136).

---

<sup>8</sup> Caso exemplar disto seriam os trabalhos em fórmica de Geraldo de Barros, um dos artistas pa- listas mais exemplares na obediência aos princípios ortodoxos do concretismo.



4.

Que a vocação construtiva de Serpa foi uma constante em sua carreira, isto é claro em quase todas as fases de sua trajetória. Talvez a percepção mais radical disto tenha vindo de Frederico Moraes, ao afirmar que, "[para Serpa] a arte é uma espécie de »coordenação do mundo«, criação de novas realidades"<sup>9</sup>: a idéia de coordenação/ordenação está na base de todas as propostas construtivas. Mas afirmação de Moraes se mostra especialmente problemática (por nos obrigar a levar longe demais a noção de *construção*) se observarmos a transformação, de início lenta, em seguida extremamente rápida, por que passam as concepções artísticas de Serpa a partir do final dos anos 50. Em 1957, um pequeno painel em esmalte sintético (cat. n.º 59) tem como ponto de partida não a geometria, mas um exercício de livres pinceladas quase caligráficas estranho ao conjunto de sua obra por mais dois ou três anos. Este trabalho, no entanto, terá plena significação a partir de 1960 ou 1961, quando tem início uma seqüência sistemática de experimentos em tudo opostos à sua obra da década anterior. No lugar da geometria, uma total liberdade na manipulação da pincelada; no lugar da objetividade da forma, uma busca de expressividade que faz dele quase um pintor subjetivo – mas o descarta qualquer possibilidade de uma leitura desta natureza é o caráter de excelência artesanal por trás da gestualidade à primeira vista exacerbadamente subjetiva: era como se cada trabalho fosse um desafio ao controle psico-motor do artista, não o extravazamento de emoções ou de sensações interiores. Neste sentido, a obra de Serpa neste momento vai ao encontro do expressionismo abstrato norte-americano, não do tachismo ou do informalismo.

As suas telas da série conhecida como "geográfica" (cat. n.ºs 71-75), uma série de cadernos, as suas »anti-letras« (cat. n.ºs 130-131) e até um »anti-livro«, e a série *Vivificação/anóbios* (trabalhos que exploram os caminhos de cupins através do papel, cat. n.ºs 68-70 – e que irão reaparecer mais tarde ainda no final dos anos 60, com os desenhos *op-eróticos*), estabelecem um novo padrão em sua obra, padrão este que será, em boa medida, responsável pela visão de Serpa como um experimentador incansável, para os seus defensores, ou como um artista sem estilo, que buscou um constante *aggiornamento* com a arte internacional (opinião esta raramente externada em público). Em realidade, sob este ponto de vista, há muito em comum entre Serpa e Waldemar Cordeiro, a despeito de todas as diferenças teóricas e práticas que distanciam os dois artistas.

Dos cadernos deixados por Serpa acima mencionados, ao menos dois foram preservados intactos (cat. n.ºs 65-66) e e suas encadernações – com as bordas douradas e capas em couro completo (originalmente com gravação em ouro), assim como o cuidado com que Serpa assinava

---

<sup>9</sup> Frederico de Moraes, "Ivan Serpa e seu comércio de especialidades poéticas", *GAM*, Rio de Janeiro, n.º 6, maio de 1967, p. 8.

e catava cada um deles – talvez digam tanto sobre suas concepções artísticas naquele período quanto os desenhos que eles contêm: organizados à maneira de um »diário visual«, não são esboços, mas pequenos desenhos definitivos, ao espírito de iluminuras e que revelam, ao lado do seu *anti-livro*, uma forma de relacionamento peculiar entre o artista e o »objeto-livro« (Serpa era funcionário da Biblioteca Nacional: ali, seu trabalho de restaurador é bastante esclarecedor de todas aquelas experiências em torno de letras, livros e cupins...). Isto é claro mesmo nos desenhos do caderno desfeito – que, à diferença dos outros ~~do~~<sup>10</sup>, faz uso abundante da cor (cat. n.ºs 61-62 e 64) – e o conjunto constitui um *tour-de-force* artesanal, em que Serpa lançava mão de instrumentos tão pouco tradicionais quanto palitos e pequenos pedaços de madeira para executá-los, ao lado dos instrumentos tradicionais, como o pincel. Neles, a alternância entre gesto e construção, acaso e deliberação, espontaneidade e cálculo, demonstram o quanto Serpa estava mudando suas opiniões a respeito das teses puramente construtivas. O que, diga-se de passagem, vai ao encontro de uma outra faceta sua, a do interesse pelo desenho infantil<sup>11</sup>, que o absorveu durante anos nos cursos que ofereceu ao longo de toda a sua carreira. O fenômeno é tão mais significativo quando se observa que Serpa não participou da cisão interna no movimento concreto brasileiro, em 1959, quando no Rio de Janeiro é publicado o Manifesto Neoconcreto. Ele simplesmente ignorou a polêmica e se voltou para outras direções que nada tinham a ver com a disputa entre os paulistas e os cariocas, tornando-se um artista de obra independente, alheio ao que hoje se considera um dos momentos decisivos da arte brasileira contemporânea.

Note-se, também, que a cisão entre concretos e neoconcretos, que já se somava à disputa, esta menos acirrada, entre o abstracionismo geométrico e o abstracionismo informal<sup>12</sup>, foi logo seguida do aparecimento de outras alternativas no quadro cultural brasileiro. O Manifesto Neoconcreto é de 1959, mas já em inícios da década seguinte os CPCs da UNE retomam (do lado de fora da Academia, porém) uma postura artística em parte derivada do Modernismo (a arte como o »retrato« da sociedade brasileira), em parte de um entendimento »esquerdizante« do papel social da arte e da posição do popular na formação cultural de um povo. Por volta de 1963, mas consolidada na mostra *Opinião 65*, uma geração mais nova põe sobre a mesa uma outra

---

<sup>10</sup> De acordo com a viúva de Serpa, o artista chegou a fazer ~~três~~<sup>quatro</sup> cadernos no gênero.

<sup>11</sup> Contrastando, assim, com a posição concreta ortodoxa explicitada no manifesto do Grupo Ruptura de quase dez anos antes.

<sup>12</sup> Por motivos de natureza diversa, esta disputa nunca chegou a ser um tema maior na arte brasileira. Para uma visão bastante ampla do problema, ver o livro de Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarella, *Abstracionismo Geométrico e Informal*, Rio de Janeiro, FUNARTE/INAP, 1988.

alternativa, politicamente engajada como o movimento dos CPCs, mas tomando por fundamento não a arte popular, e sim a arte »cultura«.<sup>13</sup>

É óbvio que todas estas transformações fornecem ao sociólogo e ao historiador da cultura um vasto campo de especulação, em especial no que se refere às transformações políticas por que passava o país desde os anos 50, refletidas com bastante clareza na sucessão de presidentes da República: Getúlio Vargas (segundo período), Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros, João Goulart e, finalmente, o Golpe de 64. Se a obra de Serpa – afinal de contas um artista já mais do que consolidado no cenário artístico nacional e com uma gama de informações internacionais invejáveis – não acompanha de todo aquelas variações, ela no mínimo reflete inquietações em tudo compatíveis com a situação extra-artística brasileira. Isto ficará claro a partir de 1962/63 e irá culminar na *Fase Negra* – considerado o seu momento mais importante, sem muita justiça, é verdade, diante do que ele fez nos anos 50 (embora talvez seja de fato sua obra mais impressionante).

5.

A partir do início dos anos 60, após primeiras experiências não-geométricas, Serpa dá início às extensas séries de *Bichos* (cat. n.ºs 87-91) e de *Mulheres com Bichos* (cat. n.ºs 85-85, 94) entre 1962 e 1963 (embora o artista tenha freqüentemente retornado aos dois motivos até o fim da vida: são encontrados esparsos, especialmente em meio aos seus desenhos até 1972), algumas influências externas se fazem sentir, com maior ou menor intensidade. A mais explícita delas vir da do Grupo Cobra: aí e na »Fase Negra« seguinte, de 1964 (cat. n.ºs 95-102), encontramos um Serpa onde o problema da construção é mais difícil de se detectar. No tema, tanto quanto no tratamento, o artista adere francamente a um expressionismo quase visceral e que cronologicamente acompanha, *grosso modo*, o deslocamento no eixo das discussões provocados

---

<sup>13</sup> O que não quer dizer que elementos populares não fossem também apropriados pelos artistas: no Rio de Janeiro, a obra de Rubens Gerchman, Antônio Dias, Carlos Vergara e Roberto Magalhães (os quatro que despontam com maior força naquele momento) se alimenta de elementos do imaginário popular – a *Lindonéia* de Gerchman se tornou um ícone da arte brasileira. Mas a base destes trabalhos reside em uma leitura bastante inteligente e particular (porque engajada) da Pop norte-americana, como também da Nova Figuração européia.


pelo aparecimento do *Nouveau Réalisme* na França e da Nova Figuração na América Latina, como já mencionado. A questão é saber o quão radical foi o abandono da idéia de construção nestas obras, melhor dizendo, o grau de subjetivismo com que Serpa impregnou o seu trabalho a partir de então. Duas interpretações divergem neste ponto, a de Frederico de Moraes e a de Roberto Pontual<sup>14</sup>: enquanto Pontual vê uma ruptura na obra de Serpa a partir do início dos anos 60 (diversas vezes atribuída à visita que o artista fez à caverna de Altamira na Espanha e ao impacto sobre ele produzido pelas pinturas paleolíticas que ali viu, durante sua estadia na Europa por ocasião do prêmio do Salão de 1957 – mas também ao interesse que ele demonstrou desde cedo à arte infantil, que, se não chegou a ser uma influência direta em sua trajetória anterior, foi objeto de diversos experimentos seus nos anos 60, cat. n.ºs 79-80), Frederico sustenta a permanência do caráter construtivo na obra do artista, até mesmo em seus trabalhos mais francamente “expressionistas”.

Discordâncias à parte, contudo, desde os primeiros ensaios não-geométricos de Serpa, existe uma consciência clara da história da arte, do peso que ela exercia sobre a sua noção de existência artística: em especial na *fase negra*, é evidente na pincelada e na palheta a noção da “grande pintura” ocidental, cuja tradição remonta à Escola de Veneza e chega a Manet, em meados do século passado, tendo como intermediária a pintura espanhola de El Greco, Velázquez e Goya (a que a fase imediatamente remete): não se tratava simplesmente de um problema de “expressão” subjetiva, portanto. A idéia, ainda que presente, não era o determinante daquelas obras, todas realizadas em um curto período e tendo, como a emoldurá-lo, a insistência no motivo dos bichos e das mulheres com bichos. E Serpa sempre foi reconhecidamente um obcecado com a maestria com que o artista deveria dominar o seu material e a sua linguagem. Se aceitarmos que este é um problema que pouco tem a ver com noções vagas (ainda que às vezes úteis) como intuição, inspiração, extravazamento de emoções etc., em uma palavra, aquilo que dá fundamento teórico à possibilidade de qualquer arte verdadeiramente expressionista, Serpa se encontrava no mínimo em uma posição onde a expressividade estava xecada: ao menos, sob inteiro controle de um artista que se sabe um intelectual, não um revelado.

Nos trabalhos anteriores, porém, a situação não é tão clara assim: se a fase dos *anóbios* é o resultado da observação “objetiva” do Serpa restaurador da Biblioteca Nacional, e se todas as

---

<sup>14</sup> Cf. Frederico Moraes. “Ivan Serpa e seu Comércio de Espacialidade Poética”, *GAM*, n.º 6. Rio de Janeiro, maio de 1967. p. 8/11; e Roberto Pontual. “Unidade e Multiplicidade: Universo de Ivan Serpa”, *GAM*, N.º 18. Rio de Janeiro, 1969. p. 55/58.



séries de desenhos dos cadernos de 1961/62 e a série "geográfica" resultante daquelas duas experiências com imagens distantes da geometria, a série dos bichos e das mulheres com bicho está mais próxima ao ideal picasseano do artista (mas até aí um mestre no sentido maior da palavra) que, sem muito cálculo mas com muita genialidade (noção da ordem do sujeito, não do rigor racionalista que orientou toda a sua obra concreta), é capaz de capturar o mundo em suas mãos. Mas em verdade, nem mesmo estas séries estão isentas do ideal intelectual do artista moderno (como não estavam ausentes sequer no Picasso mais aparentemente "espontâneo"): as respostas de Serpa ao que se passava à sua volta, quer no mundo artístico, quer no mundo social e político, são a demonstração disto. O artista ocidental, por mais que se preocupe com a *artesanaria* do processo artístico, jamais é um artesão, e sim um pensador, um indivíduo dotado de razão e que reflete sobre o mundo, sobre como ele é e como ele poderia ser: o "grito" que Pontual encontra em todo o Serpa da primeira metade dos anos 60 não é o grito "primevo" contra a dor e o sofrimento humanos em abstrato, e sim a revolta que só é possível em uma cultura onde haja a noção de cidadania! A expressividade de Serpa não é universal, neste sentido, ela é especificamente ocidental, fruto de um projeto que "promete a felicidade" e trai a sua promessa: e todos se sentiam traídos a partir de 64.

6.

Após o golpe, e tendo participado das mostras *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira*, a obra de Serpa estabelece um diálogo imediato com a nova geração que apareceu naquelas mostras: e não apenas um diálogo em que ele se deixa influenciar pelo imaginário visceral e contundente surgido com a *Nova Figuração* (é nítida, por exemplo, em um guache de 1967, a semelhança com alguns procedimentos de Vergara, entre outros, e com o imaginário da publicidade de massas - cat. nº 113), mas ainda estabelece um «pingue-pongue» com outros artistas, como nos trabalhos em colaboração com Lygia Pape e Antônio Manuel. (Trocavam entre si trabalhos para que o outro interferisse sobre eles - cat. nºs 114 e 134). Neste momento, talvez, nós tenhamos o aparecimento do Serpa mais publicamente experimental, acompanhando uma situação em que toda a comunidade artística que contava assumiu o experimentalismo como palavra de ordem. Era, aliás, o que sustentava a atividade artística de então: tratava-se da liberdade de experimentar, por ser uma das únicas instâncias onde a liberdade do indivíduo (melhor dizendo, a liberdade do cidadão, pois era dele que se tratava...) era viável.

Neste momento, várias de suas etapas anteriores são revisitadas: em um mesmo trabalho, Serpa pode sobrepor, a impressões geométricas dos anos 50, manchas livres de cor como fizera no início dos anos 60 (cat. n.ºs 116-117). Às figuras de bichos de 63 são acrescentadas grandes áreas em branco (cat. n.º 104) que as comprimem para cima e para os lados, ou àquelas mesmas imagens são acrescentados textos ou apenas letras (cat. n.ºs 103 e 105-106), explicitando a necessidade de entendimento intelectual (não somente sensorial) da arte.

Mas mesmo esta fase foi relativamente curta: no final dos anos 60, e fazendo um retorno aos anóbios de quase uma década antes, Serpa realiza uma nova série, *op-erótica* como ele denominou (cat. n.ºs 138-141), de um pessimismo que hoje aparece como quase óbvio: em preto e branco (nanquim sobre papel), retornando ao ideal da maestria artística consagrada, esta série reflete bastante bem o "mergulho subjetivo" do final dos anos 60 e início dos anos 70. Já que não se podia vencer o inimigo social, as forças da repressão, não foram poucos os que se voltaram para o inimigo interno, a cisão psíquica (é então que a análise faz sua aparição em massa no Brasil), a repressão interna - alguns até mesmo em busca de uma resposta para a dúvida angustiante gerado pelo fracasso da resistência política. E, com uma limpeza exemplar, os desenhos *op-eróticos* são, de um lado, puro virtuosismo técnico e, de outro, puro erotismo (não-explicito) gerado a partir de formas orgânicas apenas sugestivas cuja característica mais marcante era a... sensualidade. A clareza da composição, contudo, demonstrava bem a distância que, naquele momento, o separava de sua própria obra imediatamente anterior: desaparece quase que por completo a explosão que caracterizava em especial a série dos *bichos*, e tem início uma fase de seu trabalho onde a reflexão se sobrepõe à ação, por assim dizer, de uma maneira que não estava evidente sequer nas obras influenciadas pela *pop* brasileira - que, à diferença da norte-americana, declarava desde o início o seu engajamento na ação - e da qual Serpa se diferenciava exatamente pela capacidade de apontar de modo perfeitamente tranqüilo (por demais tangencialmente às vezes, é verdade) para o problema social imediato: *Idéias* (cat. n.º 105) é uma manifestação clara disto.

Desde aquele momento, o retorno à mesma razão que guiou sua obra nos anos 50 era quase inevitável. Já sem qualquer ortodoxia a orientar o projeto, como fora proposto pelo concretismo, e limitando o problema da pintura ao problema do olhar quase "gestalteano" e mecânico, seus experimentos com a *op* - séries dos quadrados e das listras (cat. n.ºs 142-145) - são de uma simplicidade quase escolar (embora sua sofisticação em nada se aproxime dos exercícios de desenho geométrico comuns nos cursos secundários de seu tempo). Trata-se, aqui, da arte puramente retórica a que Duchamp se referia (negativamente), simples esquemas onde um suporte »dividido com régua e esquadro« é preenchido com áreas de cor, ora harmônicas, ora contrastantes - e, tal como Vasarely e outros artistas *op*, jogando com as possibilidades virtuais

do recuo e do avanço espacial da cor. É novamente uma geometria, só que desta vez, e ao contrário de sua obra dos anos 50, não mais destinada a ser um ideal (ou um protótipo) da ordem do mundo: as condições já não permitiam tal equívoco, e logo esta série daria lugar ao aparecimento de uma outra, a geomântica, em que o ideal de racionalidade se misturam a uma concepção quase esotérica do saber.

Entre esses dois momentos, o da pura *op* e o da geomancia, as séries *Amazônica* e *Mangueira* (cat. n.ºs 146-152) são um quase respirar lúdico e sem compromissos: Serpa mantém a solidez da estrutura geométrica e o rigor do relacionamento entre as cores, mas o resultado é de natureza totalmente diverso. Hélio Oiticica tomara a *Mangueira* como *objeto e alvo* de seus *parangolés*, mas Serpa a utiliza como *motivo visual*, o verde e o rosa, assim como o verde é o motivo central dos trabalhos da série *Amazônica*, jogos de forma e cor que, à maneira de Volpi (que ele irá homenagear em uma serigrafia de 1973, cat. n.º 133), existem pelo próprio prazer do jogo. E será a idéia mesma de jogo que estará por trás das obras da série geomântica (cat. n.ºs 153-162): jogo de adivinhação da sorte com terra (desde tempos imemoriais um dos materiais mais empregados em pintura, sob a forma de pigmento), o conjunto destas telas parte das pequenas pinturas *op* mas operam de modo diverso, ao ter sua escala ampliada e ao indicar um ponto de cor destacado na série de quadrados, um lugar privilegiado onde *algo* se passa de maneira diferente. Outras telas do mesmo período, e igualmente inseridas entre os trabalhos geomânticos, abrem mão dos quadrados e, sobre um fundo praticamente monocromático e homogêneo, jogam com círculos cuidadosamente localizados, com idêntico efeito de privilegiar lugares específicos de um plano pictórico virtualmente sem limites. A série inclui duas telas inacabadas que, por coincidência do estado de elaboração em que se encontravam por ocasião da morte de Serpa, são interpretadas por sua viúva como um quase díptico que como tal deve ser mostrado – é claro, tivessem sido terminadas, sua complementaridade estaria desfeita. A virada para a geomancia (atitude curiosa diante das atitudes prévias do artista) não representou, porém, uma ruptura com a *op* que lhe antecedeu; ao contrário, permitiu que Serpa escapasse dos efeitos gratuitos e do *trompe l'oeil* inócuo em que caiu o trabalho de um Vasarely, por exemplo. Se elas têm, por trás de si, uma motivação de caráter místico, plasticamente elas significaram um retorno à clareza que tornou de Serpa um dos artistas brasileiros mais notáveis desde o início dos anos 50.

As oscilações constatadas na obra de Serpa desde a sua primeira ruptura com a geometria, no início dos anos 60, é claro, são um fato: o que tem variado é a interpretação a elas dada. Embora poucos tenham sido os críticos que sustentem qualquer incoerência séria na obra de Serpa (mas o mesmo poderia ser dito de Waldemar Cordeiro, como já foi dito acima), mesmo aqueles que reconhecem aquelas oscilações sem nelas encontrar incoerência têm dificuldades em explicá-las. São levantados, sucessivamente, em parte a sua constante curiosidade por tudo o que se passava no plano artístico internacional, em parte por sua reação a tudo o que se passava no plano artístico nacional, em parte por sua reação ao mundo extra-artístico, e finalmente por sua vocação didática, que o mantinha em contato constante com uma heterogeneidade de pensares e saberes até certo ponto perigosamente contraditórios entre si: por exemplo, não falta em muitos desenhos dos anos 60 a proximidade com a visualidade da arte infantil (cat. n.ºs 79-80) a que ele dedicou parte de sua atividade didática – um interesse compartilhado, aliás, com um dos críticos que mais estimulou Serpa desde o início de sua carreira, Mário Pedrosa. E, diga-se de passagem, Mário Pedrosa está entre os últimos intelectuais brasileiros a quem se poderia imputar a acusação de anti-racionalista; ao contrário, Pedrosa foi um dos mais fortes defensores da *ordem* na arte, tendo mesmo deixado passar ao largo praticamente todas as manifestações do abstracionismo informal no Brasil.

Talvez mais do que manter-se em dia com as últimas correntes artísticas internacionais, Ivan Serpa tenha sido um artista especialmente sensível ao meio à sua volta – a velha idéia do artista como “antena” do mundo –, um ser particularmente reativo aos estímulos exteriores, o que, do ponto de vista existencial, só se pode ver como virtude; apenas do ponto de vista da exigência de um estilo artístico definido é que se pode apontar o lado negativo desta atitude. Mas, sabemos bem, a arte do século XX explodiu com a noção de estilo, tirou-lhe o sentido e demonstrou-a anacrônica, de modo que qualquer movimento, quando se torna um estilo, decai e volta aos velhos padrões da academia. E, ainda que a arte não o tivesse feito, as próprias condições sociais em que a arte pode acontecer no mundo contemporâneo falseiam a noção e, quando um artista adquire um estilo, é quase inevitável ver nisto um sinal de declínio.

Definitivamente, Serpa foi um artista que não apresentou um declínio em sua trajetória: se a sua obra dos anos 50 nos parece hoje a mais importante (porque, para além de suas próprias qualidades, ela foi uma influência determinante sobre toda uma geração de artistas: em especial aquela que, com o manifesto neoconcreto, tentaria resgatar o concretismo de seus “excessos ortodoxos”), ou se a *fase negra* é considerada por muitos o que de melhor ele produziu enquanto artista individualizado no cenário local, trata-se nesses casos de juízos de valor em torno de oscilações que, em nenhum momento, indicam uma perda do sentido ético e estético do artista moderno. Esta noção de projeto – ou projetos, como queiram – jamais esteve ausente de



suas preocupações. Sequer a consciência de que, aliada à artesanania de que ele foi um defensor intransigente, o artista é antes de mais nada um intelectual que tem a obrigação de pensar o seu tempo e a sua história. As famosas oscilações na sua trajetória correspondem exatamente a isto, à necessidade de pensar e repensar continuamente os fundamentos de sua atividade e o papel que ela exerce no mundo. E, quanto a isto, poucos são os *artesãos* que não se detêm sobre si mesmos e se perguntam sobre o que estão fazendo. Foi isto o que Serpa fez constantemente ao longo de sua carreira: nada muito diferente do que toda a arte contemporânea merecedora deste nome vem fazendo igualmente nos últimos cem anos, interrogar constantemente a si mesma sobre os seus limites e o seu significado.

Lista de Obras

118 - Intitular por

S/Título, 1970. tinta hidrográfica ~~em cartão~~  
e foto do artista s/ cartão, 45 x 35 cm.

Col. Paulo Lima.

ainda que não necessariamente definido. Para o público mais conservador, os artistas modernistas manifestavam todo tipo de "extravagância" imitada dos modelos "futuristas" ou "degenerados" europeus; para os mais progressistas, ele era visto como uma ruptura na cultura brasileira. De qualquer modo, foi somente com a Semana de 22 que as novas idéias artísticas atingiram um público mais amplo, mesmo que raramente aceitas.

Hoje, o Modernismo aparece antes como um gigantesco esforço de emparelhamento com o projeto da arte ocidental como um todo, ainda que o esforço não tenha sido totalmente bem sucedido. Paradoxalmente, boa parte da compreensão positiva do nosso modernismo aceitava os princípios em que se apoiou Lobato para atacar a arte moderna: tratava-se, em ambos os casos, da realidade exterior à obra – para Lobato e os demais detratores do Modernismo, distorcida por deficiência mental de alguns artistas; para outros, seus defensores, a expressão de uma liberdade de que o artista dispunha para interpretar o real de acordo com seus próprios sentimentos. De qualquer modo, o Modernismo brasileiro passou ao largo de algumas das questões essenciais que determinaram o seu aparecimento do outro lado do Atlântico e, por motivos de ordem extra-artística, rapidamente se voltou para o retrato político, ou de qualquer modo ideológico, da "paisagem" brasileira – qualquer que fosse ela, social ou topográfica –, restringindo-se na maior parte dos casos a um representacionismo de ordem expressionista ou realista-fantástico, e ao fim institucionalizado pela estrutura oficial do Estado brasileiro. Pior ainda, acabou aceito e digerido por seu inimigo mais virulento: a Academia. Ao final, ele em muitos casos acabou dissolvido em uma variedade "estilizada", freqüentemente derivada do Art Déco, dos mesmos modelos acadêmicos que os seus promotores originais combateram.

Não que o Modernismo brasileiro possa ser menosprezado. Ao contrário, a maioria dos artistas pôde manter intocado o impulso inicial de luta contra o sistema acadêmico tradicional e superado, e, mesmo depois de transformados em "instituições nacionais", Tarsila do Amaral, Oswaldo Goeldi ou Guignard podem ser mencionados, hoje tanto quanto na época, como gigantes do período modernista, ou, mesmo a despeito de sua posição "ultra-oficial", Emiliano Di Cavalcanti e Cândido Portinari tiveram um papel essencial em fazer recuar as trincheiras da Academia<sup>2</sup>.

De qualquer modo, foi este o nosso Modernismo, aquele que serviu de modelo no qual as gerações futuras se alimentaram e que aparece como pano de fundo contra o qual se destaca o início da trajetória artística de Ivan Serpa. Aluno, a partir de 1946, do recém-imigrado gravador

---

<sup>2</sup> Para uma visão abrangente do Modernismo, ver principalmente Aracy Amaral, *As Artes Plásticas na Semana de 22*, São Paulo, Perspectiva (Debates), 1976; Carlos Zéfiro, *A Querela do Brasil*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982 (Textos e Debates, 1); Sérgio Tolipan et alii, *Sete Ensaio sobre o Modernismo*, Rio de Janeiro, FUNARTE/INAP, 1983 (Cadernos de Textos, 3).