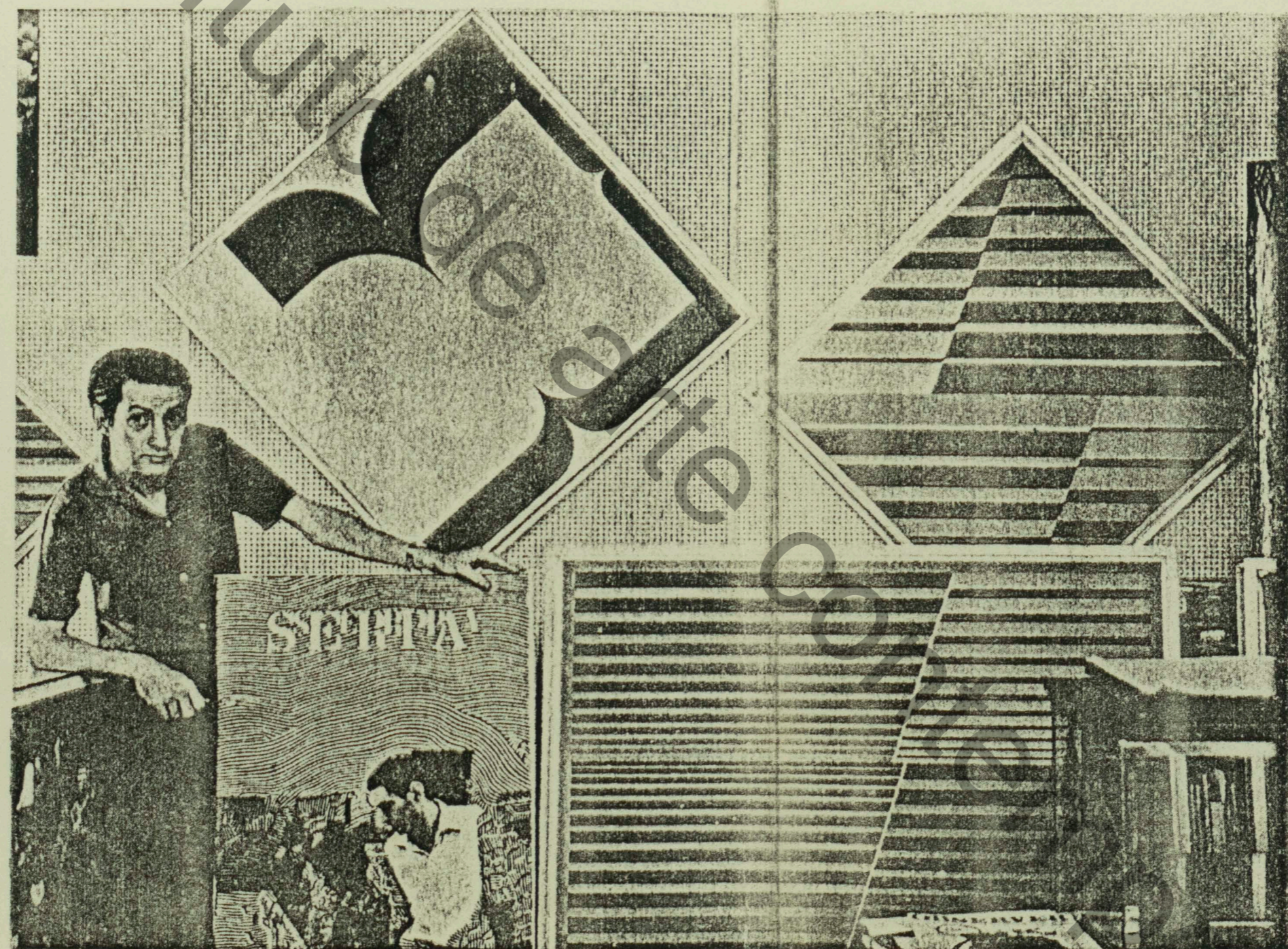


GAM 9  
2018 pag 55 a 58?

pesquisar  
na revista GAM

instituto de arte



mo na pintura a óleo, têm comportamentos imprevistos (...) Com a sua descoberta, o jovem artista brasileiro nos dá uma percepção bem vasta e concreta da cor puramente física, da cor-luz, e ao mesmo tempo enriquece a nossa experiência estética com um fenômeno tipicamente novo da nossa época: o das cores em si mesmas, desprendidas do objeto, seu encosto imemorial, tendo apenas por suporte a abstração dos planos geométricos regulares ou irregulares, transparentes ou opacos, sem qualquer significação objetiva". (2)

Essa primeira fase de rigor construtivo — que, influenciada desde logo pelo contato com a obra de Sophie Taeuber-Arp (para quem, como afirmou um de seus estudiosos, a sobriedade não

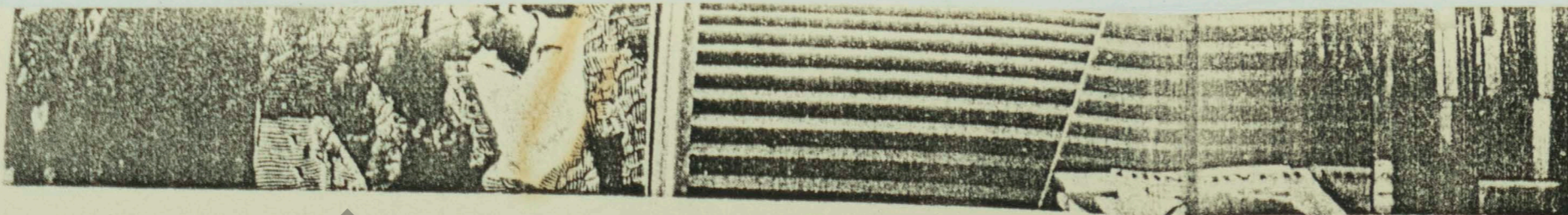
como suporte e envolvimento daquelas manchas, uma estrutura superando o acaso, uma intencionalidade de ordenação, um ato deliberado de construir — ou seja, a permanência subterrânea de sua disciplina, derivando da supremacia (não exacerbada) de seus exercícios e jogos intelectuais sobre suas bases emocionais, embora eu saiba como é problemático, perigoso e de alguma maneira impraticável dissociar por completo inteligência e emoção, mais ainda no caso do artista.

No entanto, aceitando-se, como me parece correto, ter Serpa encaminhado sua obra, até aquele último momento, fundamentalmente pelo instrumento da inteligência, do mecanismo de racionalizações objetivas partidas da subjetivi-

exposições no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, no mesmo ano). Nesse período, destaco principalmente a sua *fase negra* e os desenhos a esferográfica, ambos (mais os segundos) nascidos de uma tendência ao "gestual" nova na obra de Serpa, talvez apenas discernível nas suas *árvores* anteriores a 1951.

A *fase negra* (5) corresponde, a meu ver, ao grito rouco e incontrolável de desabafo de um artista que conhece e experimenta vitalmente as contradições — dolorosas contradições — do mundo em que vive. Construir, sim, mas também gritar e denunciar quando preciso. Se o homem é capaz, através do exercício criativo e humanizante de sua razão, de impor-se sobre a natureza e de estabelecer ao lado e com ela seu reino racional, continua porém sendo capaz, na prisão de suas componentes irracionais, de deter-se clinicamente na sua mútua eliminação. Ou como disse o próprio Serpa na entrevista que concedeu a Ferreira Gullar em 1965: "Um mundo contraditório em que, ao mesmo tempo, se constroem engenhos diabólicos de destruição e põe-se o homem a flutuar no espaço cósmico. Ao mesmo tempo há milhões morrendo de fome, sem que ninguém se incomode. Conquistas científicas e desprezo pelo semelhante". (6) Creio que a grandeza de Serpa como artista esteja exatamente no fato de que sua obra tem sabido absorver algumas das contradições mais instigantes do mundo moderno, entre elas a simultânea crença e destruição da razão. Essa con-

tradição que se reflete com clareza nos dois pólos de sua produção artística — o racional e construtivo, e o de eloquência emocional — tem levado diversos críticos e muitos outros artistas plásticos a concluir por uma prejudicial instabilidade ou superficialidade em Serpa, agravada pelas dezenas de experiências de técnicas e formas que ele vem desenvolvendo dentro dessas duas tendências antinômicas. Mas é no fato mesmo de que sua obra demonstra contradições impossíveis de abafar que encontro a segurança para dotá-la de uma amplitude humana e humanizante infelizmente rara. Serpa não se fechou em seu próprio mundo interior; pelo contrário, permanentemente receptivo aos estímulos exteriores, amalgamando-os com a sua subjetividade, foi capaz de violentar a sua natural disciplina construtiva e deixar que, nesse período de recuperação da figura sob o prisma do fantástico (especialmente na *fase negra*), jorrassem



mo na pintura a óleo, têm comportamentos imprevistos (...) Com a sua descoberta, o jovem artista brasileiro nos dá uma percepção bem vasta e concreta da cor puramente física, da cor-luz, e ao mesmo tempo enriquece a nossa experiência estética com um fenómeno tipicamente nôvo da nossa época: o das cores em si mesmas, desprendidas do objeto, seu encôsto imemorial, tendo apenas por suporte a abstração dos planos geométricos regulares ou irregulares, transparentes ou opacos, sem qualquer significação objetiva". (2)

Essa primeira fase de rigor construtivo — que, influenciada desde logo pelo contato com a obra de Sophie Taeuber-Arp (para quem, como afirmou um de seus estudiosos, a sobriedade não excluía a liberdade de inspiração e a riqueza de invenção), se manteve quase sempre afastada da demasiadamente rigorosa ascese cromática, com o emprêgo comedido mas de certa forma caloroso da cor — teria seqüência até 1957, quando Serpa conquistou o prêmio de viagem ao estrangeiro no Salão Nacional de Arte Moderna (GB). A decorrente permanência na Europa traria conseqüências de abalo sobre a sua visão dos problemas pictóricos. A maré montante do abstracionismo geométrico já atingira o ponto culminante e refluiu para dar lugar ao informalismo. Isto — ao lado da verificação direta do trabalho de muitos artistas europeus e, bem especialmente, pelo impacto causado na contemplação da pintura paleolítica de Altamira — tocou-o profundamente, mas sempre a seu modo próprio, de acôrdo com a sua própria estrutura de captação da realidade e de entrega ao mundo das formas por êle criadas. Voltando ao Brasil (depois de viajar pela Espanha, França, Suíça, Bélgica, Holanda, Alemanha, Áustria, Itália e Portugal), permaneceu por quase um ano sem desenhar ou pintar. O processo interior de transformação, de redução a termos pessoais dos muitos estímulos contraditórios recebidos nos dois ou três anos anteriores, traria os primeiros resultados à superfície por volta de 1960. Tratavam-se, numa análise apressada, de trabalhos ligados ao informalismo. Mas, aprofundando-se essa análise, seria possível discernir,

como suporte e envolvimento daquelas manchas, uma estrutura superando o acaso, uma intencionalidade de ordenação, um ato deliberado de construir — ou seja, a permanência subterrânea de sua disciplina, derivando da supremacia (não exacerbada) de seus exercícios e jogos intelectuais sobre suas bases emocionais, embora eu saiba como é problemático, perigoso e de alguma maneira impraticável dissociar por completo inteligência e emoção, mais ainda no caso do artista.

No entanto, aceitando-se, como me parece correto, ter Serpa encaminhado sua obra, até àquele último momento, fundamentalmente pelo instrumento da inteligência, do mecanismo de racionalizações objetivas partidas da subjetividade, é a emoção — a zona dos reflexos mais imediatos, das pulsações menos controláveis, dos terrenos de precária estabilidade e, sobretudo, a fonte dos gritos de um protesto veementemente — arremessado que passa a determinar a feitura dos trabalhos posteriores à fase de aparência informal. Por certo, o padrão maior de liberdade visível no seu aproveitamento peculiar do informalismo, relativamente ao rigor geométrico dos primeiros tempos, contribuiu como ponte para essa passagem de uma pintura da inteligência na direção de uma pintura da emoção, referida por Clarival Valadares. (3) O passo inicial nesse sentido foi a recuperação da figura, já presente nas "composições visionárias e monumentais da VII Bienal de São Paulo (1963) quando se avizinhou do expressionismo Cobra", segundo as palavras de Walter Zanini, (4) que indicou, entre os elementos reformulados de sua pintura e desenho, "o sexo em imagens frenéticas de uma morfologia gráfica fluida e crispada", antecipando a importância de uma vertente de trabalho que desembocaria nos atuais desenhos a bico-de-pena de Serpa, de um álgido e refinado erotismo (desenhos que êle pretende pouco a pouco reproduzir litograficamente). Durante dois anos, aproximadamente, fêz variadas experiências no campo da nova-figuração, a partir das primeiras tentativas em 1963 (então exibidas na Galeria Tenreiro, do Rio) até a violência de suas *Figuras* de 1965 (apresentadas em

que a grandeza de Serpa como artista esteja exatamente no fato de que sua obra tem sabido absorver algumas das contradições mais instigantes do mundo moderno, entre elas a simultânea crença e destruição da razão. Essa contradição que se reflete com clareza nos dois pólos de sua produção artística — o racional e construtivo, e o de eloqüência emocional — tem levado diversos críticos e muitos outros artistas plásticos a concluir por uma prejudicial instabilidade ou superficialidade em Serpa, agravada pelas dezenas de experiências de técnicas e formas que êle vem desenvolvendo dentro dessas duas tendências antinômicas. Mas é no fato mesmo de que sua obra demonstra contradições impossíveis de abafar que encontro a segurança para dotá-la de uma amplitude humana e humanizante infelizmente rara. Serpa não se fechou em seu próprio mundo interior; pelo contrário, permanentemente receptivo aos estímulos exteriores, amalgamando-os com a sua subjetividade, foi capaz de violentar a sua natural disciplina construtiva e deixar que, nesse período de recuperação da figura sob o prisma do fantástico (especialmente na *fase negra*), jorrassem aquelas pinturas e desenhos caracterizados, segundo a expressão de Hélio Pellegrino, "por um explosivo poder de denúncia e de contestação social". (7)

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

Por tudo o que afirmei em relação à atividade de Serpa entre 1963 e 1965 — núcleo de seu redimensionamento figurativo — não posso concordar inteiramente com Frederico Moraes quando êste conclui que êle vem sendo, desde os seus primeiros passos há mais de vinte anos, "coerentemente um artista concreto/construtivo". (8) Parece-me residir nessa conclusão o receio de aceitar as contradições internas, enri-