



“Conheço a metodologia da pesquisa. Conheço os caminhos.” Com essa frase, Carlos Fernando Filgueiras de Magalhães encerrou uma discussão sobre seus interesses tão díspares, no teatro, nas artes plásticas, na literatura. Médico por formação, Carlos Fernando sempre se interessou por cultura. Mais: sempre participou da cultura.

Ainda na juventude, Carlos Fernando participou de vários grupos teatrais. No fim da vida, produziria um das mais profundas pesquisas sobre o teatro em Goiás: a partir da peça O cometa, o pesquisador levanta um amplo panorama cultural não apenas de Goiás, mas de todo o interior do Brasil. Em suas mãos, as 14 páginas do texto dramático tornaram-se mais de 800. Lê-las é quase perder o fôlego diante de tal vigor investigativo. Mas além do teatro, Carlos Fernando fez incursões importantes por várias outras áreas. Infelizmente, deixa inacabado um monumental estudo sobre a Memória das Artes na Capitania de Goiás, além de um amplo ensaio sobre as carrancas no Ocidente.

O médico intensivista Carlos Fernando foi servidor da UFG, na Faculdade de Medicina, onde orientou gerações de alunos. Tirado brutalmente de nosso convívio em outubro passado, a REVISTA UFG republica nesta seção Memória um de seus estudos sobre a pintura em Goiás, sobre o pintor, e também professor na UFG, Cleber Gouveia. Ao fazê-lo, intenta-se relembrar a memória deste homem de múltiplos talentos e espírito verdadeiramente universal. Ao mesmo tempo, relembra-se a memória do fundador do Núcleo de Apoio a Iniciativas Culturais (Nucaic), que mais tarde daria origem à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, responsável por esta publicação.

O texto a seguir foi publicado em 1981 nas páginas de 75 a 93 da extinta Revista Goiana de Artes. Por sua atualidade e oportunidade, é mais que uma homenagem ao autor, é uma homenagem a todos os leitores.

CLEBER GOUVEIA: ENCONTRO COM A PINTURA Carlos Fernando Magalhães¹

Introdução

Podemos afirmar, sem medo de erro, que a representatividade da cultura regional goiana é, em condições de atualidade, ainda, motivada por sua literatura e pelas artes visuais. No segundo domínio, a geração forjada nos anos 50 e 60 marcará seu encontro através de pessoas e obras que, inseridas em um trabalho coletivo, deixarão pontos e diferenciados, ajudando a traçar com ideias e soluções, a compreensão desta cultura, condicionada ao meio e à sua época.

¹. Poeta, ficcionista, crítico, teatrólogo, pesquisador, médico e professor da Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Goiás.



Pelo trânsito das migrações, Goiânia seria este marco cultural mais importante, evidentemente, antes mesmo de ser a capital maior de hoje. Não se esquecendo da saga de muitos outros das gerações anteriores, os anos 60, por exemplo, haveriam de ser marcados, decisivamente, pelo advento de uma nova fase que vai coincidir com movimentos paralelos de outras áreas culturais.

A criação das duas universidades (Católica e Federal), no início dos anos 60 (e, conseqüentemente, a formação de cursos de arte, reivindicação já bem notada entre os goianos), favorecerá a integração de elementos de outras regiões do país e do estrangeiro que, juntamente com a prata síntese da casa, propiciarão a instalação de núcleos geradores desta representatividade, que nasce nos anos 50 e 60, para explodir com força (e já bem enxuta) na década de 70, nos frutos de uma pintura, dada como exemplo notável, como extensão de comunicação.

Em nível nacional, ela tende a se projetar como algo que seria a progressão correta de sua intencionalidade, pois fora motivada por coordenadas já estabelecidas pelo trabalho de alguns de seus artistas na possibilidade de interpretação do mundo. Esta terra, todavia, fora preparada no próprio deserto, a duras penas de seus abnegados semeadores.

Ao lado de uma literatura que enfrenta e não tende à imposição de certos padrões de gênero, as artes visuais em Goiás configuram-se como a expressão mais moderna de nossa representatividade, mostrando ao mesmo tempo o caminho histórico de que precede e que lhe dá continuidade, e a práxis de uma relevância e de uma autenticidade que coloca Goiás como polo cultural dos mais importantes, também, na formação das modernas cidades brasileiras.

Participante ativo desta geração que se inicia em meados dos anos 50, ao nível das artes plásticas, exemplo característico nos é dado através de uma das figuras mais reveladoras entre nós, na pessoa do pintor Cleber Gouveia, ponto em torno do qual iriam se aglutinar alguns talentos que, por sua vez, estão mantendo a corrente da arte, no fluxo do aqui e do agora, continuidade esta que vai surgindo pelo acréscimo de proposições e negações na ebulição histórica deste movimento de ideias.

Cleber Gouveia é, assim, antes de ser o pintor que é, o cidadão que incorpora de modo especial este ato cultural a uma vivência mais profunda, ligada ao aprendizado e ao ensino e a um modo peculiar de sentir e expressar-se.

Juntamente com outros artistas importantes de nossa cultura, como Frei Nazareno Confaloni (pintura), D. J. Oliveira (pintura e gravura), H. G. Ritter (escultura e desenho) e Zofia Ligeza Stamirowska (gravura e desenho), Cleber Gouveia assume, como veremos, um daqueles vetores, sendo presença constante em nossa arte, cujo atelier é, desde há muito tempo, percorrido por talentos que integram hoje a cultura brasileira.

O homem

Filho de operário, nasceu em Uberlândia (MG), em 1942. Desde cedo, sentira um pendor especial para o desenho e, moleque ainda, com 12 anos, atraído pelas aulas do mestre Geraldo Queiroz, de sua cidade natal, procura ser seu aluno e revela-se um futuro auxiliar.

Geraldo Queiroz foi um pintor humanista, preocupado com a política e a situação social de seu país, romântico à moda brasileira, mas dotado de uma sensibilidade notável. Mantinha um curso de desenho, motivo de atração para o pequeno pintor. Conseguira-lhe uma

aula particular em determinado horário e, não podendo cumpri-lo, cede-lhe um outro, agora com pagamento adiantado. Sua primeira aula, de perspectiva, pouca coisa ensinou-lhe Geraldo Queiroz: o pequeno disse que já conhecia tudo; considerava-se um artista. A partir desta tarefa concluída, sendo o próprio mestre amigo de seu pai, resolve não cobrar-lhe mais; todavia incumbe-lhe de dar aulas para as outras crianças, recebendo, por sua vez, os rudimentos de desenho e de pintura, em período matutino. Pouco tempo depois, o mestre já não tinha muita coisa a oferecer-lhe; não havia, realmente, necessidade de ensiná-lo a pintar. Passou a auxiliá-lo como pintor de painéis, cenários, etc., para cuja tarefa frequentemente saíam juntos. Este contato seria de vital importância na formação artística dos primeiros anos.

Com a morte de Geraldo Queiroz, em meados da década de 50, e por problemas familiares, surge-lhe uma oportunidade para estudar no Rio de Janeiro. Entretanto, um simples fato muda-lhe o rumo norteador: ao ler uma reportagem na revista *O Cruzeiro*, a respeito de Guignard e sua novel escola de arte, em Belo Horizonte, isto provoca-lhe um entusiasmo sem limite. O próximo passo foi mudar-se para as Alterosas.

Sua participação na Escola de Belas Artes, em Belo Horizonte, tornou-se bastante interessante, pois, além de ser aluno, morou clandestinamente nas dependências da mesma, durante um longo tempo. Como não tinha onde morar, a direção da escola, depois de descobri-lo, não deu muita importância ao fato, o que possibilitou um contato mais íntimo com o grupo de artistas que daria à arte mineira a projeção de alguns nomes importantes na cultura nacional.

Cleber Gouveia fez da escola de Guignard uma extensão de sua vida em Uberlândia, evidentemente com

todo o calor da informação: entra em contato com novos postulados artísticos e novas motivações, como a escultura, a gravura, a cerâmica, etc., abandonando por completo a pintura.

Os primeiros contatos foram com Maristela Tristão e Gavino Mudado, que lhe reconhecerão o talento. Sua primeira grande emoção foi a revelação das massas e volumes, já que nunca tinha visto falar de escultura. Um mundo novo abria-lhe suas portas: dedicou-se com afinco a outras modalidades das artes plásticas, além daquelas referidas, sempre aprendendo e pesquisando. Esqueceu-se praticamente da pintura, lembrando-se dela quando o dinheiro ficava curto, e, mesmo assim, raramente.

Nesta época, o grupo de escultura era muito mais forte que o de pintura, tendo em vista a saúde de Guignard. Além disso, Guignard e Franz Weissmann (da cadeira de escultura) raramente davam aulas e, este último, já estava se mudando para o Rio. A orientação ficou a cargo dos alunos mais antigos, como Wilde Lacerda, Vicente de Abreu, Gavino Mudado, Yara Tupinambá, Maria Helena Andrés e outros.

Os problemas de sobrevivência, de tal maneira sérios, foram motivo de abandono da pintura, e, sendo dispendido o gasto com o material necessário foi-se inclinando pela cerâmica e pela escultura. Da primeira modalidade, e que era novo na época, não se dedicaria à cerâmica utilitária, mas trabalha em peças policromadas de grande aceitação. Por outro lado, a própria vivência, ao nível da escultura, tornava-se de mais fácil acesso: precisava somente, como instrumental, de machado, formão, marreta, vidro e lixa.

Como a Escola de Belas Artes ocupava uma área de Parque Municipal de Belo Horizonte, ganhava da Divisão de Parques e Jardins a madeira proveniente das árvores danificadas. Um destes troncos transformou-se na peça (uma madona) que lhe deu o 1º Prêmio de Escultura, em 1959, no Salão Municipal de Belas Artes, em Belo Horizonte, que teve a característica de ser o primeiro salão, de cunho nacional, realizado naquela cidade.

Na Escola de Belas Artes, lembra Cleber Gouveia, só havia aula de xilogravura. Não havia nem prensa nem litografia. Com alguns amigos, fez uma campanha e conseguiu, afinal, a doação de uma prensa, pedras e todo o material que fora da Imprensa Oficial de Minas Gerais, trabalhando com conhecimentos mínimos através de informações livrescas. Isto por não conseguir orientação adequada.

Como a Imprensa Oficial fora desativada no início de Belo Horizonte, o funcionário mais novo que trabalhou, naquela época, com litografia, tinha mais de setenta anos; através de um seu auxiliar que era menino naquele tempo, consegue com a ajuda do diretor daquele órgão, que esse funcionário ficasse à disposição da escola, sendo encarregado de tirar as cópias.

Da intensificação e ânsia de conhecer e praticar, aparece em uma coletiva, três anos após, em 1961, com uma série de litografias, embora já tivesse se mudado para Goiás. A partir desta experiência, esta modalidade de expressão aparece na mentalidade artística em Goiás: as primeiras experiências litográficas entre nós, talvez, tenham sua origem nesta atribulada fase belo-horizontina do pintor Cleber Gouveia.

Participou com trinta trabalhos, juntamente com a pintora Aparecida de Carvalho e o ceramista Adão. Embora não estivesse presente, fora uma exposição curiosa, o fato de a mesma ter sido paga, e de ter a co-participação de uma peça teatral.

Ainda em 1961, obtém, na capital mineira, com Escultura, o 2º Prêmio, no Salão Universitário.

Em 1962 já estava, portanto, em Goiás, contratado como professor de Gravura no Instituto de Belas Artes, órgão estadual, no Lago das Rosas (prédio da atual Rádio Universitária). Já trazia, na bagagem, sessenta ou mais gravuras prontas. Continuou com xilogravura e litografia, com inúmeros trabalhos.

Em 1963, tira o 3º Prêmio de Gravura na I Exposição de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. A partir daí, volta-se gradativamente para a pintura, sua inclinação natural.

Na referida escola ajudava, embora fosse professor de Gravura, na cadeira de Pintura e, nos fins de semana, junto com os alunos, saía para pintar. Deste grupo inicial, entre outros, Cirineu de Almeida, Luíz de Sá, Goyá Jaime e Maria Luíza da Cunha Lima, haveriam de formar um núcleo, de certa maneira expressivo, no contexto da época, como extensão universitária e, sendo assim, mais livre. Com atelier montado,



além deste grupo citado, frequentavam-lhe aqueles atualmente conhecidos: o pintor Siron Franco, o ceramista Negume Uassa e a gravadora Vanda Pinheiro Dias.

Aliás, neste período, vários foram os outros núcleos que também haveriam de ser formados em torno, por exemplo, de H. Gustav Ritter, Frei Nazareno Confaloni, D.J. Oliveira e Zofia Ligeza Stamirowska, colocando em circulação ideias e conceitos, criando fraternalmente laços pessoais entre si e na comunidade artística em geral.

Em 1964, no I Salão do Artista Goiano, recebe o 1º Prêmio de Gravura e, neste mesmo salão, o 3º Prêmio de Pintura.

Sua primeira individual, em Goiânia, realizou-se em 1964, no saguão do diário *O Popular*, sendo saudado pelo escritor e artista plástico Ático Vilas Boas da Mota.

Cada vez mais foi-se entregando à Pintura, o que, de fato, sempre motivara o seu caminho. Ainda trabalhou em fundição por muito tempo, para complementar a vida e o sustento, abandonando-a por completo atualmente.

Em 1970, revela-se claramente no 1º Prêmio que lhe dá a I Bienal de Artes Plásticas, com uma pintura de grande precisão e aguçada sensibilidade. No ano seguinte, é relacionado para representar o Brasil na XI Bienal de São Paulo.

Daí pra cá, participou de muitas exposições, individual e coletivamente.

Há dois anos leciona, finalmente, Pintura no Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás.

A obra

Cleber Gouveia, segundo sua própria visão, foi, nos primeiros anos, motivado por uma formação restrita e acadêmica, de caráter caótico, devido ao local e à época. De natureza precoce, sua sede de aprender nunca foi saciada com a escassa informação de poucas revistas. A livros de arte não teve acesso. Em incerta coleção da antiga *Noite Ilustrada* esperava, todo mês, a novidade da reprodução de um quadro, geralmente de pintores clássicos. Sua evolução mais consciente inicia-se em Belo Horizonte, onde tudo era novidade: nível cultural, aprendizado e técnica.

Quando se mudou para Goiás, chocou-se com o meio plástico local, onde a pintura era “muito selvagem”, com o uso carregado das tintas, a mesmice de certos temas e uma visão passadista como manifestação artística.

Grupos de pintores dominicais fizeram-no, pela necessidade de enturmar-se, sair de uma pintura mais fluida e delicada, para uma orientação mais agressiva e mais pessoal. Esta fase de pintura dominical, sem maiores compromissos, era, de certa forma, uma regressão ao ciclo de sua infância em Uberlândia, quando então se dera este tipo de manifestação. Terminou rompendo este ciclo e, a partir de 1968, retomou definitivamente o seu próprio caminho.

Premido pela natural realização profissional, monta atelier nesta época, futuro núcleo de aprendizado e veiculação cultural.

No início, em Goiás, foi catalogado, por alguns, como Abstracionista, embora nunca se considerasse um pintor abstrato. Segundo ele, sempre teve preocupação em constituir, em fazer o objeto, onde a forma obedecesse, de maneira mais coerente, ao sentimento de uma criação que, às vezes, não tinha conotação direta com o objeto criado, mas com o processo de sentir.

Cita, como exemplo, a *Caixa da Criação* – um útero visto pelo lado de dentro, sendo mais um sentimento que uma visão. Embora constituindo uma outra forma, a intenção, conforme afirma, não fora abstrata. Noutro trabalho – *Da série dos massacres – Os Crânios* –, a ira a um certo crítico de arte é descarregada na concepção de um determinado simbolismo, ainda mais livre e violento em *A Caída do Verde*, visão agressora do movimento político brasileiro de 1964.

Visualiza um quadro como um objeto que não existia e, a partir de determinado momento, passa a existir como uma pintura e como objeto. Essa busca de beleza é feita de maneira metódica e cerebral, atingindo, às vezes, o limite perfeccionista. Gasta várias semanas com um único quadro (sem falar no tamanho do mesmo) e se, por acaso, a concepção não se ajusta ao sentimento, reinicia este longo processo de criação, retomando a ideia original. Procura, no entanto, não se dirigir a uma exacerbada racionalização, pois conta com a espontaneidade como o seu maior recurso.

Em determinada etapa de sua pintura (1966), percebeu que fora marcado por algumas lições da pintura de Cézanne. Observara que, por exemplo, em sua fase belo-horizontina, ao pintar as árvores do Parque Municipal, sentia que elas eram muito construídas e armadas.

Nunca se pactuou, por outro lado, com a veemência naturalista, nem com coisa muito emotiva.

A racionalidade e o equilíbrio foram sempre as marcas mais características de sua pintura, bem como a grande preocupação com o espaço, que considera um meio mágico e vital. Critica a maioria dos pintores que se entusiasma com este

outro espaço arquitetônico e seus artifícios de perspectiva. Não se preocupa com isto, mas com outras relações exemplares, como a da moldura e o plano onde se visualiza o quadro. Assim, quando fecha a moldura, ela é também um elemento de composição importante e integrador.

O quadro tem um só valor: fundo e frente. Ambos se fundem em um mesmo valor signíco em suas telas; o “fundo” não funciona como mero suporte informal de contraposições. Sua preocupação é com o espaço bidimensional, decisiva descoberta da Pintura. Em vista disso, evita ao máximo a utilização daqueles artifícios de perspectiva, profundidade, literatice, etc.

Para Kandinski, o quadro deriva de uma necessidade interior. Universo de signos, tal justificativa estética torna-se normativa a partir dos signos do ser. Como afirma Max Bense, “o fazer se refere a signos. Os signos nascem no intento. O ser dos signos se realiza experimentalmente”. É desta praxis que nascem as linhas norteadoras de seu trabalho de composição, em que as novas formas (não o informal ou a *forma renascentista*) tornam-se formas de possibilidade, como quer Umberto Eco, pois, ao nascer desta criação, integra um processo estético de maior densidade ontológica e, portanto, mais profundo em suas relações com a bidimensionalidade, já que o pintor tende a refutar o universo organizacional expressivo e conhecido.

Partindo da desagregação espacial da perspectiva e objetivando a imagem, o próximo passo é a ruptura desta tridimensionalidade renascentista, com a afirmação da superfície de duas dimensões, promovendo o aparecimento deste novo valor espacial, característica moderna desta mesma pintura.

Possuindo a tela um mesmo valor, esta nova concepção do campo “figural” transforma-se naquilo que Gillo Dorfles chama de algo “integral e integrado”.

O fundo, já objetivado, passa de uma importância meramente decorativa a uma proposição indispensável. Aqui, aquela zona neutra e secundária, como querem alguns, do plano de fundo tradicional, atinge através da gama tímbrica (em física, é a qualidade de um som caracterizada pelo conjunto de sons harmônicos que acompanham o fundamental; em música, é a mesma relação dos sons harmônicos com o som principal, na mesma altura e intensidade, sendo sempre uma aferição de qualidade onde, às vezes, o som principal vibra com os outros) um relevado enfoque, fornecendo elementos significantes importantes e integradores na representação do processo mental.

Aliás, há uma relação de aproximação estética da pintura e da lógica modernas, observações de estetas como Max Bense e S. K. Langer.

No duelo entre a imitação e a abstração, observa-se hoje que a abstração ideativa fornece-nos uma relação com a representação essencial, vinculada ao objeto natural, mundo das configurações. As “abstrações formais”, como no caso da pintura de Cleber Gouveia, que, embora não se desligue do pressuposto mundo aristotélico, com suas formas geométricas conhecidas, podem-se tender para esta relação causal, adquirindo, mesmo assim, uma outra significação de composição.

A representação no quadro, para Max Bense, “é a representação de um pensamento em uma determinada maneira de expressão”, embora S. Langer não considere a forma como padrão estilístico.

Tendo o mesmo valor pictórico, figura e fundo (ou “frente e fundo”), na estruturação de plano de um quadro, no caso de Cleber Gouveia, e a cor, (embora sendo usada como elemento primordial, com suas várias relações de luz, forma, saturação, ilusão, etc.) são interferidos também pela linha, uma constituinte não abandonada, já que ela própria pode circunscrever, delimitar e aprisionar a forma, sendo, no caso, sua razão e sua lógica.

“Uma linha é uma figura”, nos diz o pintor inconformista Ad Reinhardt. Linha pode ser contorno, quando já não o é a pura forma no sistema de relações de um quadro determinado. Como pode também estar liberta e significar ritmo e tempo. Este poder expressivo, criado na interdependência da relação cor/espço, transmuta-se na objetividade de um novo figural e, conseqüentemente, de uma nova pintura, isto é, uma nova elaboração de sentimentos, com variações do novo espaço óptico criado em sua bidimensionalidade.

Os elementos intrínsecos da cor constroem-se em uma mesma elaboração, mas com pesos diferentes.

As relações de espectro e as topológicas partem de uma integração súbita, isto é, a cor informando a forma, dela resultando sua imposição como centro irradiador de beleza. Ambas nascem de um refinamento e de um controle, onde aquele sentimento expressivo denuncia o que Dorfles já falou de Klee como “o descobridor dos micro e macrocosmos pictóricos”.

As referências simbólicas (às vezes, apenas literárias) transferem-se, assim, para uma faixa aparentemente não captada, onde os elementos orgânicos desta pintura promovem antes a sensação de imanência do que apenas uma conceituação rígida através de uma simples estruturação mecânica do quadro.

O concreto e o abstrato se coalizam sem se misturarem as suas águas. Este neoplasticismo, motivado e motivador, permuta-se em uma linguagem, às vezes, por demais hermética à vista desarmada, mas de uma grande riqueza quando se postula intencionalmente frente à mesma obra, penetrando no seu sistema pictural.

Esta pintura torna-se, assim, racional e lógica, mas também mágica e emotiva. E, portanto, reveladora. Esta revelação, diga-se de passagem, é condição *sine qua non* para a realização plena da cor, dominador maior desta mesma pintura. Como este espaço é, ao mesmo tempo, mágico e racional, não é nem a ideia que se incorpora como máxima valorização, mas o fazer, sua práxis expressiva.

A elaboração de um quadro, em sua visão pictórica, é feita de dentro para fora. Demorou muito tempo na procura de uma síntese entre a composição e seu sentido pessoal de elaboração. Partindo de dentro para fora, às vezes, consegue planos de fundo, trabalhados através de transparências, detectados com instrumentos ópticos e despercebidos, como pormenor, a olho nu. Utilizando estas transparências, em conseqüentes formulações de planos, a cor do próprio objeto nasce deste fazer e deste enlevo, originalmente pecaminoso e transgressor.

A ilusão da perspectiva e a influência do objeto já conceituado no sistema daquelas relações são negadas em sua ambiência ou como fator de teatralização. Assim, considera como maior erro do artista plástico de hoje, esta preocupação. Ante a recusa destas facilidades, apela para a forma mágica, densa e renovadora.

O resultado cor não é apenas o depósito de tinta sobre uma superfície plana; no caso, a proposição de transparências permite fixar a cor como ser intrínseco ao próprio objeto que é, aliás, sua substância.

A luz aqui não se reflete à maneira do espelho; já nasce incorporada na densidade das pigmentações como ponto de irradiação, mas também de convergência. A forma nasce saturada por sua própria cor, irradiando sua própria luz absorvida no processo criador.

Cleber Gouveia, portanto, usa a cor pela cor. Sem utilizar as proposições de decomposição e incidência de luz nos objetos, sempre fez a cor do próprio objeto. É nesta relação que o próprio objeto se impõe por sua própria cor. Sem jogar com os perigosos efeitos de luz na criação de volumes, reafirma o objeto como centro de uma irradiação que se impõe como cor e como forma.

A cor, em sua pintura, não integra somente a forma ou o ambiente, ou ainda a atmosfera. Procura dar a cada cor uma individualidade, buscando a cor que seja, ao mesmo tempo, forma e elemento. Esta atitude, diz o próprio pintor, “seria aquela totalmente oposta à dos pintores pré-fovistas que, ao se utilizarem das cores, integrando-as ao ambiente (ou à atmosfera), paradoxalmente, coloriam um quadro eliminando exatamente a cor”.

Talvez seja esta a maior lição revelada na influência cezariana, pois, rompendo o próprio código pictural, mergulha no próprio objeto. Já não é apenas o objeto pintado (conceituação tradicional) mas a desmistificação do objeto natural. Esta intimidade que, antes de tudo, é refletida hoje, como processo, promove a circulação de novas relações entre o objeto e seu próprio processo pictural.

Neste discurso enunciante, segundo L. Kristeva, nesta linguagem do visível, há um cruzamento de significantes, resultado do informe deste real e do código figurativo e pessoal (ou coletivo). O interior do sistema de uma pintura semelhante permite que os seus componentes não sejam os componentes do espetáculo exterior ao

quadro. Já não é mais a representação do espelho, visto o signo icônico ter sido penetrado e invadido.

Para que esta relação espaço/cor seja procedente, chega ao extremo de usar materiais vários como o ouro, a prata, areia, papel colado, etc. Incorpora à sua pintura materiais e técnicas, antigos e modernos. Da técnica medieval retirou o ensinamento dos esmaltadores, iluminuristas e encadernadores, mas dotada de uma linguagem atualizada. Ao longo de sua pesquisa, depois de muita racionalização, descobre a utilidade da tinta automotiva (usada na pintura dos veículos), pois, a mesma, além de ser uma das descobertas mais avançadas da era tecnológica, na área das tintas, pela sua durabilidade, beleza e resistência, servia como resultado pictórico interessante.

Utilizando, entre outros recursos, essa tinta à base de nitrocelulose, gastou muito mais tempo em pesquisar a maneira adequada de trabalhar com este material. Hoje, obtém, através de uma visão bastante pessoal, a reunião conveniente de vários recursos e técnicas, plenamente pesquisados.

Acompanhando sua evolução pictórica, observa-se que, sem abandonar jamais a forma (embora sendo uma outra forma), nem como sentido, nem como expressão, em sua fase mais recente, volta-se para um neo-naturalismo, sem se desligar de vez das proposições de sua fase imediatamente anterior, neo-construtivista. Foi buscar nos fósseis sua inspiração atual.

Trabalha sempre por séries: fósseis, piorras, libélulas, crustáceos, germinais, etc.

Na série *Cadernos de Geologia* (fase atual), os elementos orgânicos estão tão bem depurados que o objeto conceitual (crustáceos, fósseis, etc.) permite uma perfeita integração entre a ideia e o significante.



A intromissão dos signos gráficos complementam a atualidade de uma linguagem de grande poder visual e emotivo.

A figura passou de uma forma mais dinâmica (ver, por exemplo, os pêndulos) para a forma fixa (atual). Não se desligando do objeto natural (objeto real) há em sua fase atual uma refiguração que, no caso, é estática. Por exemplo, nos *Cadernos de Geologia*, os crustáceos correspondem a um tempo morto, isto é, o do objeto imóvel. A própria figura já é uma pintura-objeto.

Os fósseis são, por natureza, a fixidez de sua própria morte. A forma já aparece integrada em sua condição de vida artística e devolvida ao público como um resalto do objeto que, em si, é um outro objeto que é, ao mesmo tempo, a forma, a cor e o espaço do objeto natural. Esta refiguração é acentuada pelo retorno aos volumes, condição da escultura. Aliás, esta relação de volumes começa a ser despertada, como intenção, em telas mais recentes. Uma espécie de alto relevo de uma escrita pictórica onde a concretude do volume imobiliza o objeto real. Este aspecto permite a leitura de que o objeto é apenas uma projeção indicativa em um livro (no caso, um “caderno de geologia”); o grafismo surge como explicação de que a figura é um outro objeto representativo de uma outra realidade.

A linha continua fechada e não se liberta; antes tende a converger-se ou ainda a ser substituída pelo sulco (e, às vezes, pelo baixo-relevo), ressaltando a figura principal.

Citamos o eixo óptico helicoidal da figura dos caracóis com seu plano descentralizado ou em confronto com outros elementos dentro de um sistema pictural peculiar.

O brilho metálico das lâminas de ouro e prata contrasta, propositadamente, ainda com a manutenção de tons escuros, porém, de efeito visual integrador. A luz do objeto, sua maior intenção, atinge hoje este exato momento de seu poder visual, onde os antigos tons sombrios se dissipam gradativamente à invasão de cores mais claras, de iluminação frontal, sendo uma das características de sua evolução nesta última década.

A fragmentação do fundo (fase antiga) com microunidades de composição, tendendo a uma macro-harmonia, surpreende-se na informação atual de planos em cor geral (ou planos harmônicos de cores) perfeitamente integrados.

Está aberto a todas as influências de seu tempo. Acredita que, se morasse em outro lugar, faria um outro tipo de pintura. Se estivesse em Minas Gerais, ela seria um pouco mais fechada, ao contrário da do litoral.

Integrado no mundo da comunicação e da violência, procura mostrar um pouco de beleza, equilíbrio e espiritualidade.

Diz que a geração atual de pintores (seus alunos) motiva-se por um resultado imediato, através de fórmulas e receitas, sem o sacrifício pessoal do verdadeiro e demorado encontro com a pintura. Como está sendo o seu exemplo.

AMORES MORTOS REDIVIVOS Darcy França Denófrío¹

Sonetos dos amores mortos

Rita Moutinho

Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2006

Lendo *Sonetos dos amores mortos*, de Rita Moutinho, ficamos felizes de reconhecer, em uma companheira de ofício e de espécie, tanta competência lírica. Os homens foram sempre os consagrados sonetistas.

Sim, “monógrafo este livro louva ou chora” amores mortos. Mas a voz lírica não é monocórdia e fria, intertextualizando, por oposição, outro grande sonetista. Consegue tematizar, às vezes, até sentimentos antagônicos que são capazes de conviver no exercício de amar, lembrando *Cantares*, de Hilda Hilst. E essa voz assume gradações que vão do sublime à própria ironia, mas vestida sempre com a organza da sutileza. E, também, com a linguagem própria de cada situação. Até mesmo com a linguagem desse tempo de *interfaces*, de nosso mundo virtual.

Nem mesmo a forma fixa do soneto aprisionou a liberdade da criadora literária. Depois das perdas ou do luto, experimenta o rito de passagem – deixa seu tempo flutuar “gêmeo ao das vitórias-régias”, numa bela metáfora. E, ao final, “tem início a romaria ao sacrário de um amor vivo”. E também, ao final, pela extraordinária capacidade da artista em transubstanciar a experiência em pura poesia, veremos os amores mortos redivivos.

Isto nos lembra o tempo circular do mito. Algo semelhante ao mito de Perséfone, que se torna rainha do Inferno, mas consegue de Júpiter a graça de passar seis meses no mundo subterrâneo com seu amor infernal, e seis na Terra, em

¹. Professora aposentada da Faculdade de Letras da UFG, poetisa, ensaísta e crítica literária, com 20 obras publicadas.