

A arte dos índios do Xingu vai a Veneza. Sem sonhar com prêmios.

Mais preocupada, agora, em exaltar a arte ligada ao meio ambiente, a Bienal de Veneza será inaugurada na última semana de junho próximo. Os representantes brasileiros optaram por uma arte natural, que pode emocionar o mundo.

Uma instituição começada no século passado e a primeira de todas as manifestações de artes visuais de grande vulto em todo o mundo, a discutida odiada e muito aplaudida Bienal de Veneza vai ser inaugurada na última semana de junho próximo.

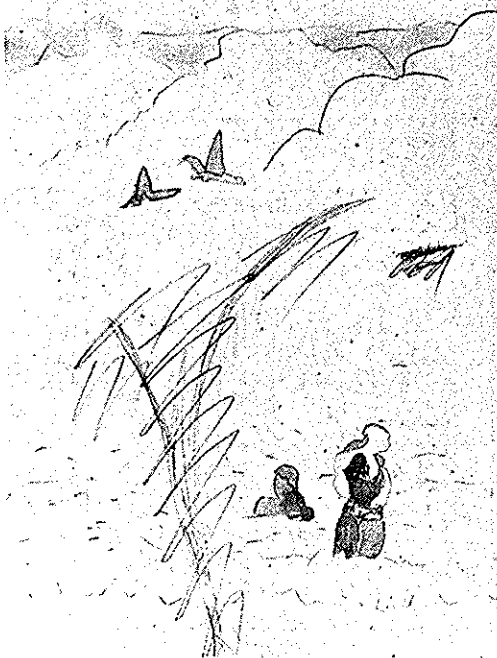
Depois de muito contestada nos últimos anos (contestação estética e política), a Bienal de Veneza mudou mais uma vez. Aboliu os prêmios para evitar a concorrência acirrada e a maquinação diabólica dos marchands, sempre interessados em forçar seus artistas no disputadíssimo mercado internacional.

A Bienal de Veneza de 1978 está preocupada em definir e/ou exaltar a arte ligada ao meio ambiente, aos efeitos e causas ecológicos. O Brasil, através do Itamaraty e da comissão brasileira (a crítica, poetisa e escritora Lélia Coelho Frota) optou pela definição daquilo que poderia ser uma Arte Brasileira capaz de emocionar o mundo. Por isso e para isso se voltou para a arte natural, espontânea e sempre utilitária dos nossos índios do Xingu e por uma diversificação que inclui o paisagista Burle Marx, autor dos belos trabalhos do aterro carioca da praia do Flamengo.

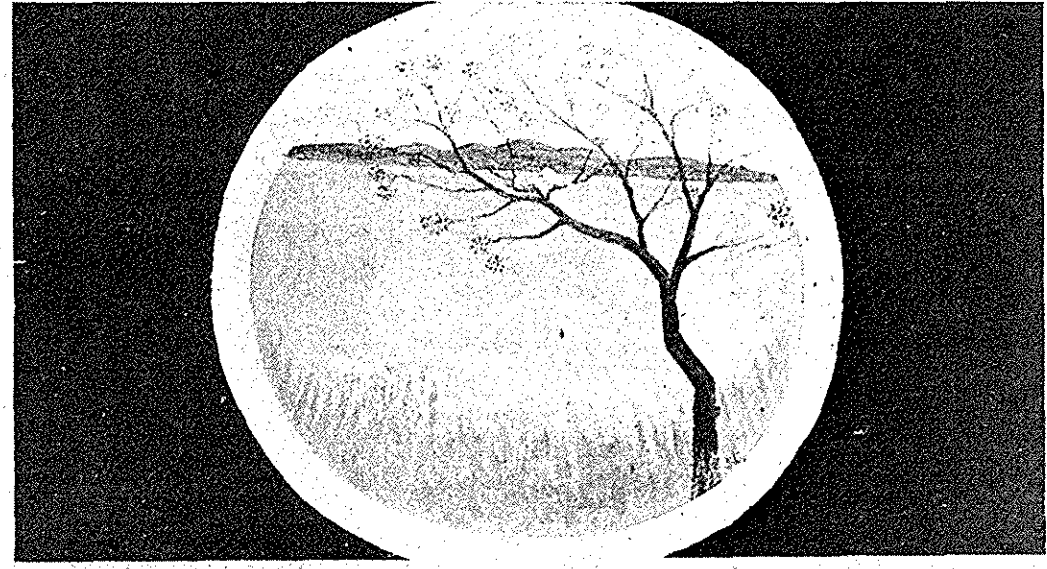
A seleção de Lélia Coelho Frota incluiu, ainda, a obra "primitiva" de Maria Auxiliadora Silva, já falecida; do escultor popular mineiro GTO (Geraldo Telles Oliveira), Julio Martins da Silva, Maria Madalena Santos Reinbold, Wilma Martins, Carlos Alberto Fajardo, Paulo Garcez e Luiz Aquila da Rocha Miranda.

O brasileiro premiado em Veneza mais famoso entre nós continua sendo o cearense Aldemir Martins, o único desenhista do Brasil a ganhar prêmio expressivo lá, em 1956. Os outros brasileiros que já expuseram na Bienal de Veneza são Fayga Ostrower e Marcello Grassmann (gravadores os dois, o último paulista e a outra carioca); Manabu Mabe, Di Prete e Mario Cravo Jr. (em 1960, quando Mabe ganhou um prêmio); em 1962, Arnaldo Pedroso D'Horta já falecido, o primeiro crítico de arte do Jornal da Tarde, que expôs juntamente com Isabel Pons. Em 1965 foi a vez dos insitos, primitivos ou liminares José Antonio da Silva, Agostinho Batista de Freitas, Francisco Domingues da Silva e Agnaldo Manoel dos Santos. Wesley Duke Lee e Sergio Camargo participaram e Arthur Luis Piza ganhou prêmio. Em 1968, ano de contestação estudantil no mundo inteiro, a Bienal quase foi fechada. Dois anos depois não teve prêmios e nem discursos e em 1972 contou com Humberto Espindola, Paulo Roberto Leal e Frans Weissmann. Em 1976, a participação brasileira reuniu Claudio Tozzi, Regina Vater, Vera Barcellos, Sergio Augusto Porto e o gravador paulista (premiado na Bienal de São Paulo) Evandro Carlos Jardim.

Durante o tempo de duração desta Bienal de Veneza, no pavilhão brasileiro, será exibido o filme de Carlos Augusto Kalil sobre quatro artistas brasileiros que participam da mostra:



Fajardo recorre às origens da pintura brasileira; GTO é a fase de transição entre duas normas de cultura; os desenhos espontâneos dos índios do Alto Xingu; Maria Auxiliadora da Silva prefere transmitir as crenças; e Julio da Silva, as áreas rurais.



Diferentes faixas de cultura, num mesmo comportamento.

Em um país, como o Brasil, onde coexistem faixas de culturas que vão do estágio pré-industrial às mais sofisticadas manifestações da tecnologia moderna, a natureza é a referência ideal, através da sua frequência ou nostalgia, para uma aferição do comportamento criador brasileiro.

Acompanhando a abrangência da proposta, optamos pela constituição de um friso de obras e de artistas que exprima, na medida do possível, a diversificação a que nos referimos acima.

Além de se afirmarem como um viver/fazer dotado de plenitude criadora, estas obras refletem, simultaneamente, o retrato natural do homem que as elaborou, indivíduo inscrito num ambiente cultural definido.

Das culturas tribais do índio do Alto Xingu, mantidas, para seu próprio benefício, em áreas de reduzido acesso, passando pelas sociedades de economia agrária do interior do país que se vão permeando com rapidez de um ethos urbano, chegaremos à produção da norma erudita, formada segundo os valores tradicionais da civilização ocidental.

Abre esta mostra a coleção de desenhos espontâneos dos indígenas do Alto Xingu, reunida através da aplicação de metodologia científica de prática universalmente conhecida, pela etnóloga brasileira Maria Heloisa Fenelon Costa (1927). Os desenhos serão exibidos através de audiovisuais de Marcello Tassarra, com a assessoria da etnóloga, que também fez os textos elucidativos. Coletados entre 1961 e 1975, estes guaches pretendem oferecer uma visão de mundo dos índios do Alto Xingu, distribuindo-se por categorias que obedecem a um dado fundamental do saber indígena, o primeiro a possuir critérios de ordenação dos elementos do mundo, e portanto a classificá-los.

Geraldo Telles de Oliveira, que assina GTO, Julio Martins da Silva, Maria Santos Reinbold, Maria Auxiliadora Silva, artistas autodidatas, são trabalhadores provenientes de áreas rurais e participantes das frequentes migrações internas do processo de mudança social que torna cada vez mais difícil estabelecer hoje, no Brasil, limites entre o universo do homem do campo e o da cidade. Utilizam eles madeira, tinta a óleo, papelão, lã, estopa, papel, acrílico, cabelos, massas sintéticas, para nos revelar o seu universo mítico e realista, a um tempo. São artistas comumente denominados "primitivos", mas que melhor se denominariam liminares, devido à sua ambiguidade entre duas normas de cultura — aquela de padrão em que transcorreu a sua infância e adolescência, e aquela que possui um conceito intelectual da arte e da natureza formada pelos valo-

res característicos da civilização ocidental de norma erudita.

Júlio, cozinheiro aposentado, negro, professa a religião batista e habita hoje numa favela do Rio de Janeiro. GTO, antes funileiro e vigia noturno, caboclo, católico, esculpe e habita em casa própria, na pequena cidade de Divinópolis, Estado de Minas Gerais. Maria Madalena, empregada doméstica, mestiça, professava a religião católica e morava na casa dos patrões, na pequena cidade de Petrópolis, Estado do Rio de Janeiro, embora fosse baiana de nascimento e de formação. Maria Auxiliadora Silva, bordadeira, empregada doméstica, negra, professando inicialmente crenças católicas, para depois optar pelas afro-brasileiras da umbanda; morreu de câncer em 1974 na cidade de São Paulo, quando apenas principiava a viver do seu trabalho artístico.

Tanto a escolha dos desenhos indígenas como a dos trabalhos destes artistas nos colocam em concordância com as decisões tomadas em encontros preparatórios para esta Bienal, que recomendavam "a possibilidade de expor obras que não são habitualmente vistas em um contexto internacional".

De Júlio, GTO, Madalena e Maria Auxiliadora, artistas "em transição" entre duas normas de cultura e liminares a ambas, passamos aos artistas da norma erudita, de vivência fortemente cosmopolita e urbana, definidos por uma vinculada consciência dos problemas que hoje envolvem a validação do gesto criador.

Wilma Martins, Carlos Alberto Fajardo, Luiz Aquila da Rocha Miranda, Paulo Garcez, pertencentes a uma geração que se encontra hoje entre os 30 e 40 anos, refletem no conjunto das obras que aqui expõem um particular sentimento de natureza.

A passagem do objeto para o conceito caracterizou no Brasil a participação artística da norma erudita, na década de 60. Observa-se, a partir de meados de 1970, uma meta-aproximação dos meios tradicionais, por intermédio do desenho que, sem perder o distanciamento crítico, reflexivo, onírico ou ontológico, emerge, intimista, contrapondo-se às grandes celebrações explosivas do período anterior.

Wilma Martins, com desenhos a bico de pena e ecoline, nos insere num universo densamente subjetivo, às vezes absorto, agride, às vezes caustico. A clausura urbana dos apartamentos nas grandes cidades reclama a presença do absurdo nos recessos da tecnologia: esse absurdo, em Wilma, é a natureza. Como uma naturalista do feérico, uma miniatura onírica, Wilma retira paisagens de leiteiras, faz deslizar filhotes de jaca-

ré da geladeira, transforma a máquina de costura em organismo de paisagem, invertendo o processo. O que tem vida, cor, respira, é infimo, insidioso, real, e prende o olhar. Aquilo que nadifica o irreal, o aleatório, ocupa o branco e preto a grande superfície do papel: é átono, incolor, escapa.

As vezes o cerco aperta e o céu azul e circular refletido no espelhinho do banheiro só remete a altas torres de concreto. Bordando, lendo Cortázar, Guimarães Rosa e Jorge Luis Borges, cozinando, costurando, Wilma fez ainda pessoalmente todos os móveis de sua casa: cama, mesa, sofá, cadeiras, estantes, procurando reduzir ao mínimo a invasão do seu recesso. A paisagem interna e a externa se fundem, em Wilma, no interstício do papel, onde a mão, precisa e lírica, deixa as impressões da viagem vertical à roda do seu profundo e dramático cotidiano.

Carlos Alberto Fajardo volta-se para o flagrante do real, que atomiza ou amplia para, nas suas palavras, "buscar as origens de uma pintura brasileira e ao mesmo tempo colocar problemas ligados à nossa contemporaneidade".

Recorrendo simultaneamente ao desenho, à pintura e à escultura, Fajardo se apropria dos meios tradicionais para sublinhar a distância entre obra acabada e obra aberta. Seus desenhos de flores, pássaros, animais, paisagens, da Série História Natural, imobilizam os motivos, pretextos, em pleno movimento. Têm eles um caráter de notação propositalmente acidental, para que um dia possamos colher, ainda, a coisa, o momento, o pássaro em vôo, capturados pelo seu gesto criador no fimo involucre do desenho, pequenos fósseis vivos, prontos para se reintegrar ao momento presente.

Em Luiz Aquila da Rocha Miranda, uma consciência sabedora da crise filosófica e social que crispa a civilização ocidental retémpera-se, aqui, na grande fonte primeira da natureza pelo hábil imbricamento do retângulo e do quadrado a cores que são nuvens, águas e dunas. Em Luiz Aquila são o quadrado e o retângulo que se naturalizam, e não a paisagem que se geometriza. Aqui, as formas geométricas, sem deixar de inscrever a sua nítida presença na composição, têm gênese e simultânea à dos signos terrestres elementares que, por sua vez, se desmaterializam num permanente dinamismo, mantendo contudo a associação de origem. Pensaríamos numa organicidade que recortasse o geométrico, numa resposta americana ao rigor construtivista europeu.

Aquela identificação da psique com o mundo visível, fonte primária para a genuinidade de qualquer ação humana, faz com que a obra

aberta de Aquila o quadrado — colocado sobre um lado para estabilizar a composição, sobre um ângulo para dinamizá-la ou desenvolvido até a projeção, do cubo — contenha / descontente magicamente rios, dunas e céu, para que reaprendamos a contemplá-los com liberdade.

O trabalho atual de Paulo Gomes Garcez fere com precisão um instante de gênese, questionando com dualismo a esfinge ambígua do mundo dado, de vivificante e letal simultaneidade.

Parece natural e mesmo insubstituível a escolha do desenho para esta particular mineração do mundo, onde a grafite vai removendo as camadas arqueológicas do inconsciente que jazem sob o signo do real.

Garcez revela o livre automatismo de universos subjacentes pelo instrumento de alta precisão que é o seu lápis. Preto ou colorido, este se entrega ao som o do material com tamanha profundidade a ponto de inscrever-se a si mesmo no papel, à feição de órgão que fecunda, surpreendendo no ato a gestação da forma que desenha, desenhando-se.

Há um ritmo que condiciona o surgimento das imagens, conferindo-lhes, pela sua regularidade e repetição peculiaridades de escrita.

No conjunto destes trabalhos, de tônica vincadamente genésica, ao lado das figurinhas-escrita antropológicas, há uma outra, de notação cosmogônica e topográfica, onde o cilindro-selo da paisagem enriquece de maior profundidade o alcance da prospecção ontológica. As permutações da paisagem do Rio de Janeiro, formulada numa síntese que margearia o conceitual, se não emergisse de uma profunda absorção onírica, desenvolvem uma tensão orgiástica, sísmica. Em História do Ponto, os divertimenti, a desenvoltura sapiente no trato com a angústia cedem lugar a uma reflexão cada vez mais profunda, que identifica o signo visual à mentação do mundo. O ponto gerador da forma, gerador de energia e sua partogenese. Paisagens estelares originam-se deste ponto de atração e irradiação. O sol, a lua, os cometas — espermatozóides, as fulgurações, as grandes pedras familiares, o universo e o mapa do Brasil. Ulisses à procura de uma Itaca ontológica, explicação do seu destino, passado e presente. O mergulho no macrocosmo fulgurante torna a leitura ainda mais livre, aberta para a vertical e a horizontal.

Nome internacionalmente reconhecido e respeitado, Roberto Burle Marx conferiu dimensão urbana ao jardim: "As cidades brasileiras crescem e os jardins diminuem", diz ele. "O jardim", continua, "hoje em dia não é para uma casa ou um pequeno bairro: ele tem que compreender

áreas verdes que são importantes para a vida de uma cidade".

Ultimamente, Roberto Burle Marx vem concentrando esforços em projetos de grandes parques públicos, que constituirão o segundo audiovisual de destaque nesta mostra.

No entanto, a especificidade do seu trabalho como paisagista só se desvendará com clareza se revelada a sua atuação inovadora na área da pesquisa/botânica.

Os dois universos — paisagístico e botânico — o macro dos parques públicos e o micro da planta isolada são complementares e essenciais.

Nascido em 1909, em São Paulo, passou a residir no Rio de Janeiro a partir de 1913. Colaborou com diversas gerações de arquitetos brasileiros, a começar por Lucio Costa (1902) e Oscar Niemeyer (1907). Burle Marx chama a atenção para o aspecto pedagógico da missão social do paisagista: "Este pode, atuando num meio essencialmente urbano, comunicar às multidões um sentimento de apreço e compreensão pelos valores da natureza, através do contato com a planta e o jardim". Foi Roberto Burle Marx quem primeiro realizou grandes projetos paisagísticos com a flora nativa, valorizando os gêneros e espécies botânicas especificamente brasileiras. Em suas pesquisas pelo país ele descobriu seis espécies e um gênero novo que, classificados pelos especialistas, hoje levam o seu nome.

Acresce Burle Marx que "a natureza selvagem tem uma importância enorme", e que precisa "conhecer bem as espécies in loco, com suas associações, para saber utilizá-las na composição paisagística", pois jardim para ele "é natureza ordenada, organizada pela mão do homem".

O indígena que organiza o seu espaço social e natural, em plena mata e Roberto Burle Marx, ordenando áreas verdes no interior das grandes cidades de crescimento desordenado, constituem portanto os dois pólos que estabelecem a interação entre os diversos níveis — humanos, estéticos, temáticos, sociais — da representação brasileira para esta Bienal.

A criação genuína tenderá, sempre, em direção à procura — ou irradiante — de uma harmonia subjacente ao mundo dado.

Cada um de nós, para confluir na vida, entre os homens, discernirá em si "as colunas da ordem e da desordem" que anteviu Murilo Mendes, brasileiro, poeta. O mesmo Murilo que em Ipoesi, livro póstumo recentemente publicado se referia à natureza com idêntico sentido:

Um dia voltarei para saudar o reino mineral onde a desordem é mínima. LÉLIA COELHO FROTA