

## Paisagem da Obra

Agnaldo Farias

Vistas à distância, arranjadas em uma sala branca, como a do Instituto Moreira Sales no Rio de Janeiro, onde foram expostas em fevereiro de 2006, essas últimas obras de Manfredo de Souza Netto são mais intrigantes que seus já conhecidos relevos pictóricos e esculturas com que de imediato as identificamos. São como desenhos engrossados em madeira, que riscam o espaço, enlaçam-no com suaves torções, pousam digna e sutilmente no piso ou estiram-se na parede, como um instrumento musical ou de trabalho, ou mesmo uma borboleta ou, não sei bem, um desses delicados e esqueléticos insetos de arame, em versão agigantada, indiferentes ao fato de que o chão ali é vertical.

As peças nada sugerem do esforço que demandaram para sua realização. São leves ao olhar e não parecem habitadas pelo peso, como se a sinuosidade de suas formas resultasse de uma disposição natural e jamais de uma imposição exterior, de uma técnica aprimorada ao longo de anos, cuja perícia associa firmeza e doçura, e é capaz de fazê-las vergar. Somente com a aproximação, com os olhos passeando pela matéria condensada de seus corpos, é que notamos a sucessão de cortes perpendiculares próximos uns aos outros, ocorrendo novamente à lembrança o espaçamento rítmico dos trastes dos instrumentos de cordas ou o intervalo rígido das finas linhas que correm nas laterais de régua e fitas métricas. O método construtivo do qual o artista se vale para que a estrutura de madeira recurvada não se quebre combina-se com delgadas lâminas de cobre, que, na cadência de pequenas marteladas pressentidas nas muitas e pequeninas cabeças de prego utilizadas em sua fixação, colam-se na face côncava da estrutura, de modo a lhe garantir a rigidez. Apoiadas em suas arestas semicirculares, algumas dessas esculturas oscilam, ainda que, na verdade, estejam paradas, à maneira do que acontece com as pequenas ramadas de galhos secos que se partem e caem no chão, ou com aquelas entrevistas contra o céu e as nuvens que passam, sem que saibamos se o movimento está nelas próprias, no vento que as envolve ou em nosso olhar, que, aprisionado no alto do corpo e habituado a um deslocamento incessante, termina por emprestar velocidade às coisas em volta.

Penso em galhos, mas recuo diante da geometria precisa com que tais formas são exaradas. Por essa razão, sou levado a pensar também em instrumentos e objetos projetados para atender às nossas necessidades mais comuns e ancestrais, estejam estes ligados ao trabalho árduo, como a pá que cravamos na terra, ou aos jogos infantis com que nos esquecemos do mundo, como o pião que giramos nos dedos, ou sirvam de adorno, talismã ou coisa qualquer, cuja beleza ou singularidade não cansamos de admirar, e que, por isso, trazemos colados ao corpo ou penduramos nas paredes de nossas casas. Seja lá o que for, não podemos nos esquecer de que nos referimos a obras de arte; neste caso, a obras cuja feitura exige o exercício consciente das mãos e tem como primeiro e principal efeito a abertura de uma fresta de sonho e devaneio em nosso cotidiano. Curioso o modo como Manfredo de Souza Netto concebe seus trabalhos. Em primeiro lugar, porque eles, como grande parte do que vem realizando nos últimos anos, transitam indecisos entre escultura, desenho e pintura. Indecisos talvez seja um modo inadequado de se referir a eles, pois trata-se aqui de uma indefinição premeditada, dirigida para a produção de estruturas cambiantes, reversíveis, a começar pelo modo como se estruturam valendo-se do comércio entre um pequeno bocado de matéria e muita quantidade de ar. Interessa também a maneira como se adéquam a uma parede, dissolvem-se no chão da sala ou arremetem para o alto

partindo de uma base colocada no canto do espaço. Parecem dispostos a enfrentar as mais diversas situações, de um arranjo próximo ao acaso, como algo simplesmente recolhido da natureza, à elegância de uma pose vertical, como é próprio da linhagem mais tradicional da escultura, passando por um conjunto ordenado de pedras, coleção de resto curiosa, uma vez que não são pedras, e sim objetos em chumbo, ferro, alumínio, bronze e cobre, moldados de um mesmo original, de uma mesma pedra. Não importa do que são feitos, nem que as soluções formais sejam discrepantes, a ponto de contrariar aqueles que já esperavam uma mesma e única família de obras. Sempre progridem em movimentos expansivos de raiz diversa, desenvolvidos no modo com que absorvem o ambiente, em grande parte dos casos, como se inventassem uma paisagem desde dentro de si, ou como se estivessem grávidos de paisagem.

Toda a obra de Manfredo de Souza Netto nasce da paisagem, de uma relação que, a princípio, era direta, mas que paulatinamente, à medida que o artista descobriu que relacionar-se com a paisagem era o mesmo que pensar o modo como ela se reinventa sob a forma de expressão pictórica, escultórica ou desenhada, ou por intermédio do emprego deste ou daquele material dela retirado, foi se distanciando, até a proposição de enunciados oblíquos, índices discretos como alguns desses intrigantes relevos mencionados.

### Paisagem como princípio

Os trabalhos em papel dos anos 1970, desenhos que, em alguns casos, podem perfeitamente ser chamados de pintura sobre papel, essenciais para a afirmação do caminho peculiar que o artista percorreria, são claros no que se refere ao modo como entabulam uma conversa com a paisagem, um entendimento que se manifesta já na opção pelo formato horizontal, o mais favorável ao recorte de algo que possui sentido de expansão pelas laterais. Ainda que figurativos, esses desenhos de Manfredo nunca ofereceram facilidades para uma compreensão imediata. Consciente de que abordava um dos temas mais freqüentados da história da arte, ele perseguia, sob vieses incomuns, sua restituição à condição de enigma. De saída, vale salientar sua compreensão do problema da moldura, dispositivo essencial na história da arte, criado com a finalidade de separar a obra de arte do espaço circundante, a natureza do campo da cultura, a natureza do lugar onde o homem a pensa, e que, ao pensá-la, pensa a si mesmo. A moldura como artifício, como tradução de um recurso mental, comparece nesses trabalhos não só como as margens retilíneas e quadriláteras do próprio suporte, o que é trivial, mas também como ordem que se projeta para o interior do objeto que é retratado, modulando-o, redefinindo-o, ressaltando alguns de seus aspectos. Na prática, uma compreensão de que não existe divisão possível entre o mundo e o lugar em que o mundo é processado, revirado, esquarterado, e que é mais explícita na série de desenhos aplicados em placas transparentes de acrílico: superfícies que se confundem com a própria superfície da parede. Existe algo de cinematográfico ou mesmo de história em quadrinhos nesse processo de migração da linha reta para dentro do papel então habitado pela paisagem. As linhas retas, vertical e horizontal, abandonam seu lugar de origem para se cruzarem, definindo subespaços, tensionando ou arejando o motivo retratado, por exemplo, fazendo do céu uma lâmina compacta, comprimindo a linha serrilhada do que parece ser uma montanha, dividindo o objeto em visões variadas, fragmentando-o e apresentando-o em nuances e detalhes.

Dois coisas a ressaltar nessa visão particular da paisagem de nosso artista: em primeiro lugar, a insistência nas vistas em elevação, o modo como elas

se mostram por debaixo da pele, como se houvessem sofrido o efeito de um corte que lhes expusesse as entranhas. De fato, as paisagens de Manfredo de Souza Netto não parecem coisas vistas de longe. À maneira das plantas arquitetônicas ou dos manuais de anatomia, estão de pé bem diante de nós. As camadas geológicas se assemelham a tecidos e fibras subcutâneas, e justamente aí reside o segundo ponto a destacar: o caráter orgânico dessas entranhas da terra, que Manfredo enfatiza graças a recursos cromáticos homólogos, como o vermelho azulado, próprio da carne, músculos e vísceras. Essa confusão entre corpo e paisagem, carne e terra, é um aspecto que perpassa de ponta a ponta a linha poética do artista. Ambos os termos, cabe lembrar, quase sempre sob o assédio constante da geometria, de uma razão que pode se manifestar tanto ostensivamente, criando limites que, a rigor, são eixos sintáticos que guiam nossos olhos, quanto sob a forma de linhas sutis que atravessam silenciosamente o campo do desenho; polígonos, diagonais transparentes produzidas pela rotação e pelo deslocamento das bordas, e que se fazem notar apenas por delicadas variações tonais, em um efeito semelhante aos raios solares que se propagam em linha reta e que, ao incidir em corpos opacos, bifurcam-se entre regiões claras e outras ensombrecidas. Mas, como ressalvado, nem sempre a geometria se faz notar por meio de uma função tão destacada, resignando-se a um plano discreto, mas ainda assim fundamental. A prova disso pode ser encontrada não só nos trabalhos recentes, como também, uma vez mais, nos trabalhos dos anos 1970, mais precisamente, nas séries de desenhos de pegada pictórica, cujas superfícies, em lugar de aludir às paisagens, convertem-se definitivamente nelas. Nesses desenhos, ocupados em toda a sua extensão por manchas homogêneas, dir-se-ia atmosferas de cor, o artista engendra uma tridimensionalidade típica das montanhas, ao utilizar, de modo calculadamente despojado, uma linha irregular, um nervo a sugerir o perfil de uma delas escapando momentaneamente da neblina que a veste. É significativa a dissolução da imagem em favor da sugestão da imagem, de resto um típico efeito da “mancha”, essa entidade eficaz em fertilizar nosso olho, fazendo-o “ver em”, como explicou Leonardo da Vinci. Surpreende nesses conjuntos, então, o modo como a geometria se insinua. Em lugar do confronto direto, do estabelecimento de balizas, quadros dentro de quadros, como se o artista definisse o que deve ser olhado, a geometria, ao mesmo tempo em que mais segura de si, ostentando seus próprios predicados - como se vê nas retículas que atravessam o campo manchado, nos quadrângulos abertos e de aparência inacabada -, torna-se um elemento integrado à solução plástico-formal.

Ainda em relação ao embate entre razão e natureza, geometria e orgânico, vale a indicação de duas séries de desenhos, que a rigor são mais afinadas com a definição de pinturas sobre papel. Em primeiro lugar, a série composta por superfícies escuras atravessadas por nervuras brancas, raios de luminosidade pálida, divididos entre a sugestão de um sólido geométrico e um maço lacônico de raízes esgarçadas. O desenvolvimento da série implica a irrupção, em uma das bordas desse sólido vagamente enunciado, de um triângulo equilátero amarelo; a alvorada de uma figura geométrica que, embora não nos ocorra de imediato, pode ter sido extraída dos contornos de uma montanha - ainda que proveniente da razão, a geometria não deriva da contemplação do mundo? A solução não é evidente, mesmo porque o artista, inimigo do óbvio, posicionou o triângulo verticalmente, com sua figura voltada para a direita de quem o vê, solução que, de um lado, contraria nosso hábito e, de outro, considerada a seqüência dos desenhos, em que o triângulo assume proporções progressivamente ampliadas, termina por conferir musicalidade ao conjunto.

A segunda série de trabalhos sobre papel (28 à 35 do arquivo 70), ao discorrer sobre a relação entre a mancha e o quadrado, dispõe a pintura

como um território nublado e indefinido por onde o olhar vaga errático, em contraposição à ordem, vale dizer, à moldura. Ao território do símbolo, à paisagem como território virgem à espera de sua fecundação pelo signo, opõe-se o esforço de demarcação e contenção. O quadrilátero definido pelo papel, os limites por onde o gesto do artista e a imaginação do espectador podem se aventurar, reverberam pintura adentro, como se estivessem a abrir caminho em direção ao seu âmago, na tentativa de subjugar-la, acalmando-a em seu interior mais profundo. O que se vê, contudo, é o formato quadrangular, na condição de princípio restritivo, ser continuamente cancelado, anulado, e ter suas bordas dissolvidas, convertendo-se ele próprio em pintura.

Mesmo quando a moldura é enunciada por linhas finas, um sinal gráfico cortante, a camada de tinta se apressa em afogá-lo, ainda que parcialmente; cega o seu gume, obriga-a a acalmar seu ímpeto. Nessa série de trabalhos sobre papel, preparatório do que viria em seguida, não há mais definição precisa do que está dentro ou fora do âmbito da expressão artística. Esta fala do mundo de dentro dele. A paisagem do mundo e a representação da paisagem se entrelaçam em um corpo indivisível.

### Refazendo a paisagem

Nos anos 1980, demarca-se a maturidade do percurso de Manfredo de Souza Netto, para o qual foi decisiva a longa estada de cinco anos em Paris (1975-1980), fruto de uma bolsa recebida, um impulso suficiente para que o jovem artista abandonasse o terceiro ano do curso de arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, na Belo Horizonte onde vivia. Não é necessário avaliar o impacto dessa vivência, a quantidade e a qualidade das informações recebidas, um contraste extraordinário com a modesta vida cultural da capital mineira. Contudo essas informações, à medida que localizaram o artista em relação às discussões internacionais, serviram igualmente para que ele pensasse sua condição de brasileiro, a singularidade da sua experiência e a necessidade de transpô-la para o âmbito da expressão.

Essa confluência de experiências e informações resultou no retorno do artista ao Brasil e sua fixação no Rio de Janeiro, consciente das questões de que devia tratar e sobre o modo de fazê-lo. Prova-o a rápida materialização de trabalhos originais, situados no vértice da pintura com a escultura, da expressão bidimensional com a tridimensional, lugar que ele, desde então, frequenta com invulgar desenvoltura.

O reconhecimento não tardou a chegar. Entre os diversos convites recebidos para exposições individuais e coletivas, deve-se sublinhar sua sala na 17ª Bienal Internacional de São Paulo em 1983, mostra que, sob a curadoria de Walter Zanini, em um país que vivia a abertura democrática, conheceu, depois de uma década de boicote internacional, sua virtual ressurreição, garantindo prestígio a quem dela participou.

Quanto a essa parcela de sua obra, a que aponta a direção que trilharia sozinho, é fascinante o modo como introjeta e processa os achados anteriores. Da discussão da paisagem, mais precisamente, da pintura da paisagem entendida como forma do homem pensar a si próprio e seu lugar no mundo, o artista, em vez de fazer da moldura uma instância limitadora, utiliza-a como um fator de abertura; em vez de lidar com a tinta e o pincel como instrumentos de representação, faz uso de pigmentos naturais, extraídos diretamente da paisagem, prolongando-a na pintura.

Tomo de empréstimo as próprias palavras do artista: “agora é a montanha triturada, a rocha moída, o barro peneirado tomados como matéria pictórica para a construção da tela”. Nas pinturas de Manfredo de Souza Netto, a paisagem comparece de fato, sob a forma de matéria garimpada diretamente do chão, cujas cores e densidades evocam o lugar

de onde foi retirada. Triturar, moer e peneirar são as ações efetuadas pelo artista, as quais se lembram na contemplação dos trabalhos realizados a partir daí. Outros verbos viriam. Nada, portanto, da matéria apaziguada, do pigmento industrial à venda em tubos metálicos em lojas especializadas. É possível pressentir a meticulosidade desses gestos, sua necessária e amorosa associação com instrumentos antigos, não obstante estes ainda serem, neste momento em que a globalização parece um dado inevitável, tão presentes no cotidiano de nosso país, que, apesar de eminentemente urbano, convive com essas práticas e com as formas de sociabilidade que lhes são correspondentes.

Pelo exposto percebe-se o sentido amplo que o artista dá ao termo paisagem, uma entidade física, mas que também é simbólica, e que, como tal, estende-se na sociedade. Decorre daí que o acabamento artesanal de seu trabalho, uma opção que mantém até hoje e que é patente em sua variada gama de materiais e técnicas, não pode ser tomado como um simples impulso anacrônico, etiqueta passível de ser aplicada à maioria das poéticas que, aninhadas no nicho do exótico, passam longe das questões contemporâneas. Absolutamente. A pesquisa de Manfredo de Souza Netto cresce no entrecruzamento entre algumas das questões mais refinadas da história da arte e aspectos candentes da vida contemporânea.

Quanto a isso, cumpre sublinhar que a notoriedade súbita de seu trabalho no começo dos anos 1980 derivou não só dessa peculiar apropriação de resíduos da paisagem, como também da maneira como operou no âmbito da forma, problematizando a moldura, desconstruindo o formato quadrangular, em uma radicalização das operações que, como se viu, foram iniciadas nos trabalhos dos anos 1970.

Suas pinturas-objetos, ou se preferirmos, relevos afixados em paredes, abandonaram sem maiores problemas o formato canônico. Do quadrilátero para o triângulo, da forma grave e fechada para a forma aberta e crispada, o artista, ao encampar a moldura não mais como elemento de limitação e sim como forquilha atuando como fator de expansão, centro de irradiação de uma força centrípeta, teve seu trabalho recebido como uma verdadeira renovação no âmbito da fértil herança construtiva que permeia a história da nossa arte, aqui referida como um território universal.

Consciente da certeza de seu achado, o artista comenta, no mesmo texto de onde foi retirada a citação anterior: “FORQUILHA, tronco bifurcado que sustenta, elemento formal gerador e suporte da pintura. Entidades diferenciadas em uma só individualidade, participando da mesma existência”. Os relevos-paisagens do artista são amálgamas de topografias e chãos de qualidade diversas. Neles há do grão ao pó, do fragmento mais áspero e agressivo àquele que acolhe a vista, deixando-a deslizar suavemente. Associando-se aos gestos de revolvimento e preparo da terra, o território da arte como um campo de cultivo, o artista acrescenta a ele os gestos típicos do marceneiro que soube inventar. Serrar, cortar, juntar, colar, pregar, afilar, escoimar, limar... quantas ações, quantos gestos dessemelhantes, quanto pode um sujeito abrir-se pluralmente sobre o mundo para melhor intervir sobre ele?

### História da arte como paisagem

A vertente construtiva se viu renovada pela pesquisa poética de Manfredo de Souza Netto, ainda que ele não concorde com aqueles que o consideram um sucessor dos legados concreto e neoconcreto. “Embora tenha tido contato com a Lygia Clark em Paris, pouco antes de ela voltar para o Brasil, a minha aproximação com a geometria decorre muito mais de meus estudos de arquitetura e do interesse que tinha pela experiência da Bauhaus. [...] Acho que a qualificação [“a mais jovem expressão do

concretismo brasileiro”] foi uma facilidade jornalística para me rotular. De qualquer modo, isso passou a me incomodar muito” .

O comentário do artista não anula sua relação com o desenvolvimento do ramal concreto no Brasil, mas esclarece que essa relação se dá indiretamente. Com um pé fincado na tradição artesanal, tão praticada no interior de Minas Gerais, onde estão Jacinto, sua cidade natal, e Almenara, em que fez o segundo grau, a trajetória artística de Manfredo de Souza Netto não pode ser compreendida como resultado exclusivo de uma formação erudita, ainda que ele reconheça a importância decisiva dessa formação. “[...] se não tivesse tomado o caminho do aprendizado formal eu hoje, muito provavelmente, seria um artesão. Ficaria, talvez, esculpindo bichos ou coisas assim, como muitos artesãos de Minas Gerais, especialmente da região em que nasci. Foi graças a esse aprendizado que pude sair do artesanato e entrar no campo da arte”. Além disso, podem ser vislumbrados os dilemas de um artista que se fez na convergência improvável desses dois mundos: “Na manhã desse dia inesquecível [27 de fevereiro de 1979], eu levantei com uma pergunta na cabeça: “O que estou fazendo aqui? Qual a relação que existe entre essa pessoa que sou hoje [trabalhando com questões minimalistas] e aquela que viveu no norte de Minas?” .

Nesse sentido, a melhor crítica percebeu que seu trabalho decorria do modo particular como se lançava para descortinar novas regiões, tendo por lastro a paisagem avoenga, os laços que o prendem ainda hoje à sua cidade natal, o artista que se define como um homo faber e que se compraz e se orgulha de ocupar-se da produção de seus trabalhos, e o diálogo, por vezes inconsciente - algo que só ratifica sua aguda sensibilidade -, com a paisagem construída pelos artistas que o precederam.

Essa é a tônica do texto de Roberto Pontual, nítida já em seu título “Mineiro do mundo, Manfredo ou a geometria do nômade” , e que cuida em aproximar, como fariam todos os outros a seguir, a obra do jovem artista à senda aberta pelo uruguaio Joaquín Torres García, e termina por encontrar uma correspondência entre suas forquilhas e os “caminhantes” de Lygia Clark. Fazem coro com Pontual: Paulo Herkenhoff, que adiciona as contribuições de Hélio Oiticica, nomeadamente seus Bólides, e indica sua vizinhança com outro grande mineiro, o mestre Amílcar de Castro; Frederico Morais, em texto mais alentado, aludindo de passagem aos ecos do barroco mineiro na obra do artista e se referindo aos protagonistas das vanguardas construtivas - em um arco que vai de Malevich e Tatlin às shaped canvas de um Ellsworth Kelly e de um Frank Stella -, e ao “Cubocor”, de Aluisio Carvão; Philippe Cyroulnik, de maneira semelhante ao último, no texto para o catálogo da exposição Amalgames brésiliens, da qual foi o curador; e eu mesmo, ao avaliar e discorrer sobre a inclusão nesta exposição da obra de Celso Renato, um artista cujas pesquisas se fizeram sentir na obra de Manfredo de Souza Netto.

A meu ver, o nome do mineiro Celso Renato é uma chave importante para localizar Manfredo de Souza Netto na cena contemporânea. O que não quer dizer que seja a única, até mesmo porque a operação poética de Renato, embora igualmente alimentada pela tradição do artesanato popular e sua ornamentação geométrica, ao contrário de nosso artista, fundamentava-se na apropriação de tábuas e fragmentos de madeira já utilizados. Feita essa ressalva, convém sublinhar o apreço e o empenho de Manfredo de Souza Netto em destacar a contribuição e o papel seminal de Celso Renato na arte moderna e contemporânea brasileira, no que sempre foi acompanhado por colegas como Marcos Coelho Benjamin, com quem organizou, em 1993, a memorável mostra itinerante “4XMinas”, que os reuniu àquela e a Amílcar de Castro. Devem ser mencionados ainda os nomes de Fernando Lucchesi e Marco Túlio Resende em uma lista sumária dos que reclamam uma avaliação mais ampla e precisa de Celso Renato, cuja obra, não obstante luminosa, é parcamente divulgada.

Talvez seja escusado dizer que Manfredo de Souza Netto não está sozinho na rica confluência entre tradição popular, com presença pronunciada do artesanato, e a vertente erudita. Tratando-se de um país como o Brasil, em que esses mundos não passam de duas faces de um mesmo mundo, ou, dito de outro modo, cujo processo de urbanização, mesmo sobreposto ao mundo rural a partir dos anos 1960, não logrou diminuir a força do campo e, não fosse nosso capitalismo fundado na manutenção de modos produtivos diferenciados, sua presença no espaço urbano contemporâneo, era esperado que outros artistas fossem sensíveis a tal situação. No que se refere especificamente à produção contemporânea, é forçoso reconhecer, além dos já citados Marcos Coelho Benjamin, Fernando Lucchesi e Marco Túlio Resende, artistas como o paraense Emanuel Nassar e o pernambucano Marcelo Silveira. Há ainda um caso digno de nota, o da série fotográfica “Fachadas”, de Ana Mariani, que é um apanhado surpreendente de um sem-número de casas simples espalhadas pelo interior nordestino, todas elas ornamentadas com padrões geométricos, dir-se-ia, próprios das vanguardas geométricas do entre-Guerras, não fosse isso uma impropriedade histórico-geográfica, reforçada pelo emprego de tons cromáticos que os puristas repudiariam por serem demasiado afetivas.

O arrolamento desses artistas, todos eles responsáveis por obras de grande qualidade, diversas entre si, naturalmente, e exemplares no que concerne à fertilidade do que aqui se nomeou como o entrecchoque de dois mundos, não retira o pioneirismo de Manfredo de Souza Netto.

#### As dicções das coisas

“Lembro-me que a primeira vez que fiz um desenho - àquela altura eu devia ter 12, 13 anos - foi para uma senhora ceramista, como se fosse estamparia para ela decorar os potes e botijas que produzia” . Visitar os trabalhos recentes de Manfredo de Souza Netto é como testemunhar seu retorno de uma longa viagem feita aos confins da geometria, quando das lições de arte tomadas na França - aquelas que falavam da importância de um trabalho artístico que aludisse apenas a ele mesmo, uma obra que fosse uma pura presença no mundo, uma realidade material e formal que abrisse seu espaço entre as coisas existentes, uma verdadeira demonstração do poder construtivo do homem, de sua capacidade de fundar realidades que não precisem se escorar em nada exterior a elas -, para o lugar de origem, para o ponto de partida, para a primeira paisagem e as coisas que a habitavam. Esses trabalhos parecem nos dizer que a maturidade consiste em jamais abandonar - até mesmo porque seria um movimento tão falso quanto inútil - o que está dentro de nós impregnando indelevelmente a nossa sensibilidade, como a cor de nossa pele e o hálito que a paisagem natal sopra intermitentemente sobre nós, não importa onde tenhamos nos fixado. Ao mesmo tempo, é preciso sair para ganhar distância, pontos de vista, para nos situarmos em relação. Isso posto, a obra de Manfredo de Souza Netto prossegue ensinando que não existe conflito entre regional e internacional, e que se a história, aquela que empunha o estandarte da cultura, prevalece sobre a geografia, essa prevalência cede quando se constata a inelutável necessidade de um ponto de apoio, de um lugar onde esse mesmo estandarte precisa se apoiar. A volta se fez aos poucos, com a presença do grão da terra e da própria faina do artista, debruçado sobre os torrões, esmagando-os sobre uma mesa. Junto disso o rearranjo das molduras, a quebra dos limites da pintura, a defesa de que lhe interessa romper as comportas da arte e fazê-la forquilha, espalhar-se pelas paredes, pelos campos. E é nessa junção de termos que seu trabalho se afasta com veemência da agenda dos hard-

edges norte-americanos ou dos support-surface franceses, dos artistas que encaravam e encaram a arte como um jogo ensimesmado, encerrado em seu interior, circunscrito aos seus próprios elementos constitutivos, sem a remissão ao mundo lá fora. Seria isso possível?

Paulatinamente, conservando e depurando as matizes cromáticas obtidas em prospecções cada vez mais profundas, as formas, ao mesmo tempo em que ganhavam relevo, exaltavam-se em direção ao espaço definido pelas paredes, desmembravam-se, desconjuntavam-se como se afirmassem que a unidade é uma invenção da idéia, ou melhor, uma presunção da idéia; que não existe unidade do mundo, que o que existe, e que tem na poesia seu exemplo mais fértil e referencial, é a capacidade humana de juntar o diverso, de reunir o vários, de alinhar as partes respeitando a peculiaridade de suas dicções, rumo a um todo que se deseja mas que se sabe impossível.

Armado de pura matéria, a terra essencial, de cacos de madeira e de tudo mais que brota de seu seio, Manfredo de Souzanetto segue construindo seus relevos-pinturas-esculturas, que não se sabe bem o que sejam, e ainda bem que não o sabemos. Contraditoriamente, pois, finamente acabados, são aparentemente inconclusos, com partes à mostra, quando não se reduzem ao laconismo das linhas de contorno, e sempre realizados à base de uma geometria que se faz sem o auxílio da régua, com a mão nua, a mesma mão que, insubmissa ao rigor árido da razão, empresta calor e sinuosidade à linha reta, e adentra a terra, a madeira e o metal pela via do enamoramento, obrigando-os a fabricar bilhas, potes e botijas; arcos, foices e flautas. Instrumentos variados e necessários, todos de invenção anônima, como os ditos populares que se conservam ao longo do tempo pelo peso da verdade que carregam embutida. O artista percorre todas essas coisas por um caminho oblíquo, sem nunca incorrer em uma citação literal. Grave e ciente de seu papel como aquele que inventa, o artista só concede quando chega à pedra: frequenta-a, moldando em matérias diversas, chumbo, ferro, alumínio, bronze e cobre. Dela aprende as diversas lições de que fala João Cabral de Melo Neto: “a de moral, sua resistência fria; a de poética, sua carnadura concreta; a de economia, seu adensar-se compacta”. É como se de tanto pulverizar a terra o artista resolvesse encarar seu carço, a encarnação reduzida da Terra, mãe de todas as paisagens.