

## A dança colorida dos objetos-signos

Quando descobri as obras de Manfredo de Souzanetto, no fim dos anos 1980 no Rio de Janeiro, impressionei-me com sua economia e resolução. Eram telas de formas lineares, todavia irregulares, objetos-pinturas quase sempre limitados por suportes de madeira, cuja cor se recusava às variações cromáticas das paletas industriais, como se o seu autor tivesse recusado tintas modernas, retornado a modos de fabricação anteriores aos corantes químicos contemporâneos e escolhido uma gama próxima àquela encontrada nas paisagens da pintura do *Quattrocento*. Cores, portanto, porém extraídas da terra: ocre buscados pelo artista à beira de estradas ou em pedreiras, nas paisagens em que viveu e que continuava a frequentar.

Essas obras eram dissonantes do que então predominava no Brasil, uma pintura saturada de signos e alusões figurativas que misturava inspiração tropical e grafites nova-iorquinos bem-acabados. Tal década viu triunfar a pintura expressiva de grande formato, a “bad painting”, a acumulação de detalhes narrativos que respondiam à demanda de um mercado internacional de arte cujos recursos financeiros pareciam inesgotáveis. Trinta anos depois, sabemos o que os anos 1980 tinham de superficial. A maioria dos artistas então em voga desapareceu. E tudo descambou numa das mais repentinas e profundas crises já ocorridas no mercado de arte.

Diante desse tumulto e dessa alegria forçada, dessa agitação excessiva, a pintura de Manfredo de Souzanetto se mostrava sólida e tranquila. Ainda o é. Ele próprio se mantinha imperturbável, sustentado em fortes convicções. Eram assim as coisas, e ele era assim, conectado com algo que escapava ao *air du temps*. Eu vinha da Europa, cresci na Suíça. Meu olhar foi educado pela arte construtiva, o formalismo plástico e o rigor gráfico, que são uma especialidade helvética, a despeito de sua repercussão internacional. A obra que descobria me parecia familiar, embora escapasse à rigidez e às leis da linha reta, pois à lógica da construção Manfredo de Souzanetto aliava o balanço que a presença da mão e a ação do corpo acrescentam à geometria.

Desde então, seja nas superfícies de suas pinturas ou nas obras tridimensionais, suas madeiras curvadas que desenham cheios e vazios, ele explora os segredos e as transformações do espaço, bem como refaz, passo a passo, o caminho que, desde sempre, baliza a ação do homem sobre a natureza. Hoje, expõe na Fundação Brasilea, em Bâle, na Suíça, a mais de 10 mil quilômetros do local onde concebeu sua obra, numa região em que surgiram a abstração e a construção – sem dúvida as mais importantes, e talvez as únicas, inovações de fato ocorridas nas artes plásticas no decorrer do século XX –, ao lado de artistas como Johannes Itten, Richard Paul Lohse, Max Bill, Gottfried Honegger e, mais próximos de nós, John Armleder, Olivier Mosset e Helmut Federle.

Essa vertente nasceu na Europa há pouco menos de um século. Influenciou alguns dos mais brilhantes artistas brasileiros da geração precedente à de Manfredo de Souzanetto, como os neoconcretos Hélio Oiticica e Lygia Clark. Ao passar pelos trópicos, o construtivismo teve seus fundamentos profundamente modificados. No Brasil, os artistas construtivos não apenas produziram quadros e esculturas, como também utilizaram suas criações em performances, nas quais se implica o corpo da mesma forma que os objetos. E essa mistura de modos de expressão mudou a organização espacial das obras propriamente pictóricas ou escultóricas. Na obra de Manfredo Souzanetto, o diálogo entre uma arte que manifesta a presença do corpo e outra que privilegia a presença do objeto, mantendo-o à distância, é surpreendente. Ela provoca uma perturbação e um descompasso. O quase nada de afastamento que tudo muda, desequilibra, obriga a recompor o conjunto de suas percepções. Onde a arte construtiva europeia é estável ou se move sem se distanciar do que é seu centro, a arte desses artistas brasileiros se furta à sua própria construção.

O Brasil nem sempre foi uma das maiores potências do planeta. Durante muito tempo, a arte brasileira permaneceu sob a influência das metrópoles culturais, pois devia participar do mundo e encontrar sua singularidade, uma vez que precisava ser ela mesma com e contra o que se fazia nessas metrópoles. Não estava sob o fogo dos combates. Com frequência, escapou à lei de bronze da concorrência entre os movimentos artísticos. Pôde praticar a impureza, a mistura e o anacronismo, sem correr o risco de ser excomungada, bem como reatar os fios de uma história que a ilusão do progresso em arte sempre se empenhou em invalidar.

Em 1824, o pintor inglês John Constable (1776-1837) expôs dois quadros no Salão de Paris e declarou: “Creio que eles conseguirão abalar a insensibilidade dos pintores franceses”. Um ano antes, Eugène Delacroix escrevera em seu *Diário*: “Hoje, fui à casa de Régnier, onde revi um esboço de Constable, admirável e surpreendente”. O que havia de tão surpreendente em Constable, a ponto de sacudir a nova geração de pintores que começava a trabalhar ao ar livre, quando ele já o fazia há algum tempo? A capacidade de figurar na tela um campo perceptivo que deixara de obedecer às regras de construção acadêmica e uma atmosfera aérea desprovida da artificialidade do ateliê. Era o começo de uma revolução estética que conduziria os pintores a buscar o contato direto com a natureza e a fazer prevalecer suas próprias sensações em detrimento das modalidades clássicas de composição. Com eles, o corpo do artista entrou na pintura; até então presente como figura, passou a comandá-la.

Manfredo de Souzanetto agrega à raiz construtiva o contato com a natureza. É um caminhador. Encontra a matéria de sua arte em suas deambulações espirituais e materiais. Algumas vezes, fez intervenções nos lugares que visitou, em particular na floresta de Fontainebleau, perto de Paris, onde pintou sobre troncos de árvore. No século XIX, Jean-Baptiste Camille Corot, Théodore Rousseau e outros membros da Escola de Barbizon trabalharam na mesma floresta, mas, à diferença do que estes fizeram, a pintura de Manfredo de

Souzanetto não é figurativa, ou seja, não mostra algo que se poderia reconhecer. Ele não leva consigo imagens que teria pintado em suas telas, nem lembranças em que poderia se inspirar. Retorna com a cor, a matéria e a sensação-lembrança dele mesmo onde esteve.

As pinturas de Manfredo de Souzanetto não são quadradas, retangulares, redondas ou ovais, como a maioria dos quadros pintados até o século XX. Na Idade Média, havia crucifixos e polípticos usados pelo pintor como suportes; mais tarde, surgiram telas de formato não ortogonal, destinadas a decorar igrejas ou edificações. Mas do Baixo Renascimento ao século XX, passando pelo construtivismo russo de Rodchenko e de Tatlin, em particular, a forma dos suportes se manteve estável, a ponto de ter sido codificada por Jean-Auguste-Dominique Ingres, no século XIX, em função de sua comercialização. Do ponto de vista plástico e perceptivo, tais suportes devem, de certo modo, ser esquecidos, pois a pintura existe entre seus limites e os faz desaparecer. O formato, nesse caso, é apenas um incidente.

No século XV, em *Da pintura*, Alberti falou de uma janela através da qual se vê a história. Cinco séculos depois, Erwin Panofsky, em *A perspectiva como forma simbólica*, afirmou que o ilusionismo abole a superfície do quadro. O acontecimento visual existe independentemente da geometria do suporte. Por conseguinte, uma pintura abstrata ou monocromática realizada sobre uma tela de formato padrão é um conjunto de formas coloridas ou uma única cor, ambos circunscritos aos limites dessa tela, ou seja, uma imagem não figurativa, porém, ainda assim, uma imagem. Os construtivistas russos, que recusavam até mesmo a existência do quadro, adotaram formatos irregulares e inventaram o que chamavam de contrarrelevos. Queriam produzir um novo tipo de objeto que existisse em sua totalidade, incluindo o seu suporte, e esvaziar a história e, portanto, toda possibilidade de narrativa, em benefício da relação direta com o espaço.

A irregularidade geométrica das obras de Manfredo Souzanetto impede que o espectador se apoie num relato de que a pintura seria o intermediário. Não se trata jamais de uma imagem, apenas do que existe por si mesmo. Formas, linhas, cores, matéria, mesmo quando ele deixa a superfície e compõe objetos tridimensionais, como suas madeiras curvadas surgidas no fim dos anos 1990. Vendo-as, vemos “cor”, “madeira”, “curva”, “movimento”, “imobilidade”, “cheio” “vazio” etc., sem deixar de saber que se trata de cor, de madeira, de curva, de movimento, de imobilidade, de cheio ou de vazio. São objetos-signos.

Quando Manfredo de Souzanetto sai em busca da cor na paisagem, tornando-a um objeto-signo e deixando-a à vista, propõe ao espectador uma experiência, a um só tempo, próxima e distante do que propuseram aqueles que pintaram ao ar livre no século XIX e no começo do século XX. Nele, essa experiência passa pelo material, e não mais pela imagem. Como os que pintam ao ar livre, Manfredo de Souzanetto traz consigo um pedaço de paisagem. Como eles, partilha a experiência do corpo na paisagem. O espectador, todavia, em vez de se reportar a um lugar e a um momento – os montes de feno, as catedrais e as ninfeias de Monet, por exemplo –,

se relaciona tão somente com a coisa e a situação. Do simples encontro entre a obra e o espectador, faz-se um acontecimento.

Essa obra sem discurso ou *mise en scène*, esses objetos-signos que importa olhar sem se perguntar o que são, essa sùmula entre a construção e a expressão, entre o tempo de vida e a instantaneidade da percepção, só foram concebidos por Manfredo de Souzanetto porque ele vem de longe, porque o acaso o levou mundo afora. Ele está por toda parte e num só local. Mantém-se alhures como alguém que tem seu próprio lugar. Como John Constable disse a respeito dos quadros que expôs no Salão de 1824, “creio que eles conseguirão abalar a insensibilidade dos pintores franceses”. Os objetos-signos de Manfredo de Souzanetto por certo abalarão a insensibilidade de narradores e geômetras. Serão escutados por aqueles que amam ouvir.

Laurent Wolf<sup>1</sup>

Tradução: Vera Avellar Ribeiro

---

<sup>1</sup> Crítico de arte do jornal *Le Temps* (Suíça) e da revista *Études* (Paris).