

Alberto Cedrón e a presença latino-americana no Brasil

A crítica argentina Nelly Perazzo, comentando a mostra do Prêmio Benson & Hedges, de 1978, em Buenos Aires, diz que "Os pintores argentinos conhecem bem seu ofício ... revelam extraordinária perícia técnica", porém, acrescenta, "em muitos casos preferiríamos que a correção não fosse tanta e o risco maior". Vi, nesse ano, em Buenos Aires, várias exposições de arte argentina. Boa parte dos artistas jovens estava engajada num realismo asséptico e bem comportado, enquanto, em polo oposto, tínhamos a pintura minimalista, igualmente austera e limpa. Provavelmente Nelly Perazzo estivesse desejando uma pintura mais inquietante e incômoda, capaz de arrancar o espectador de sua passividade e aparente bem-estar.

"OTRA" TRADIÇÃO: A "MA PINTURA"

Mas, talvez, justamente em oposição a essa tradição de boa pintura que se criou na Argentina, uma tendência oposta, que enfatiza o feio e o mau gosto (*o kitsch*), que se coloca deliberadamente como "má pintura", calada numa pincelada grossa e suja, no desenho tosco, quase grotesco, no uso simultâneo e pouco ortodoxo de várias técnicas, entre novas e tradicionais. De Antonio Berni e Raquel Forner, passando pelos integrantes da "Otra Figuración" ou por certos momentos de Seguí, temos aí uma "otra" tradição de pintura argentina, seguramente mais convincente e crítica em relação ao seu contexto. A essa tradição se filia Alberto Cedrón, que neste momento expõe na Galeria Bonino. Como vários outros argentinos, Cedrón deixou seu país em 1974, passando a residir em Milão, de onde retornou ao Continente para fixar-se algum tempo em Caracas. Desde o ano passado vive em São Paulo — e segundo me confessou, o bairro de Pinheiros o faz recordar, por vezes, sua Buenos Aires. Dez anos mais jovem que os integrantes da "Otra Figuración", como Nóe, Deira, de la Vega e Macció, o atual expositor da Galeria Bonino tem muito em comum com essa geração, bem como com outros integrantes de uma figuração crítica, de caráter eminentemente urbano, na América Latina. Penso em Jacobo Borges, na Venezuela, ou Gerchman, no Brasil. Em todos esses artistas temos uma leitura inversa da realidade, ou melhor, há uma brusca irrupção do confessional, do dado intimista ou da memória pessoal na realidade mais dura e cruel.

Em Cedrón, o que mais impressiona são estas figuras solitárias que aparecem em meio a uma paisagem que as vezes se dissolve em puras texturas abstratas, mas que sugere também cenários pós-atômicos. Crianças precocemente envelhecidas, adultos que

parecem regredir à fase infantil, matriarcas exercendo seu poder, a loucura e a perversidade que se escondem nos gestos e no rosto, quase sombras. Ao mesmo tempo, porém, em meio a esse ambiente de pesadelo e pânico, encontramos notas do mais quente lirismo. Há uma poesia que emerge do feio, do grotesco e da tragédia, um certo halo de nostalgia, de um tempo irremediavelmente perdido, mas que insiste em se fazer presente. Aqui, talvez, resida a *argentinidad* que Cortazar localiza na obra de Cedrón, e que o exílio não fez desaparecer. Ao contrário, a distância tende a aumentar aquilo que é atávico, que é próprio. Tal comportamento fica evidenciado em suas caixas e/ou vitrines, que mesmo feitas no Brasil, ou por isso mesmo, são como que receptáculos da memória, da *argentinidad* que leva consigo para onde se desloque. Não é por acaso, aliás, que essas caixas trazem o nome de tangos argentinos.

FIGURAÇÃO DE TIPO NOVO

Paralelamente à tendência neo-informal que vem crescendo nos últimos anos, com a liberação do gesto, da cor e da pincelada, percebe-se, também, a ressurgência de uma figuração de tipo novo, neo-grotesca, que procura conciliar, com um desenho tosco e rápido, o real e o confessional, o presente e a memória, pessimismo e lirismo, enfim, sentimentos conflitantes. Estilisticamente é parte da mesma reação a uma pintura pausterizada e fria, ou seja, contra as tendências dominantes nas décadas anteriores, o hiperrealismo e o minimalismo. Por outro lado, ao liberar a emoção, coloca-se igualmente contra o cerebralismo da arte conceitual. Tal figuração pode ser percebida, nos atuais salões Nacional (Rio) e Paulista. Deste último, aliás, participa Cedrón. Talvez resida nessa nova pintura, uma parte da chamada cultura do exílio, da diáspora dos exilados latino-americanos. Mas isto, por ora, é mera suposição de minha parte. De qualquer maneira, noto a crescente presença de argentinos e uruguaios na arte brasileira atual.

CARO E COLOMBINO

Aliás, não custa enfatizar, mais uma vez, o erro que foi a decisão de suspender a realização da Bienal Latino-Americana de São Paulo. Decisão que se choca frontalmente com o atual esforço da diplomacia brasileira de melhorar o relacionamento do Brasil com os demais países do Continente, como provam as viagens recentes do presidente Figueiredo à Argentina e ao Chile, a anterior, à Venezuela, e a próxima, à Colômbia. Da mesma maneira, o interesse dos latino-americanos por nosso país é cada vez maior. Neste momento, por exemplo, além de Cedrón, no Rio, expõem no Brasil, o paraguaio Carlos Colombino (Galeria Portal, em São Paulo) e o colombiano Antonio Caro (Museu de Arte e Cultura Popular de Mato Grosso, em Cuiabá).

Colombino realiza seus trabalhos com madeira gravada e policromada, ou seja, soma as técnicas da gravura e da pintura, em trabalhos nos quais manipula elementos geométricos para alcançar certas atmosferas envol-

ventes e densas. Sua série mais conhecida é a que denominou "Poliedro da Melancolia", na qual homenageia Dürer. Juntamente com Olga Blinder, gravadora e professora de arte, Colombino mantém uma coleção de arte paraquaiá e latino-americana, de caráter circulante, à espera que o Museu Paraguaio de Arte Contemporâneo, criado pelos dois, possa começar a funcionar.

Antonio Caro, 30 anos, permanece como uma figura quase isolada no panorama plástico colombiano, desde que entrou em cena, em 1970, com um trabalho polêmico chamado "Cabeça de Lleras". É um artista conceitual (em país de forte tradição figurativa e, mais recentemente, de arte construtiva), que produz pouco. Mas o que faz é, ao mesmo tempo, bem humorado e agressivo e, por seu antidogmatismo, tem provocado fortes reações contrárias. Mais preocupado com idéias, importa para Caro não tanto a realidade formal do que faz, menos ainda seu aspecto artesanal, mas seus desdobramentos, inclusive a nível de suportes. Faz de cada obra um manifesto, explorando-a até a exaustão. "Eu sempre fui desajeitado com relação à habilidade manual" — diz. "Por isso descobri que me tocava pensar para fazer as coisas. Trabalhar com as idéias". Ou como nesta entrevista de 1979: "Como yo sou como um bruto me baja una idea por ano y esa misma la machaco hasta cansar la gente". Um dos seus trabalhos mais conhecidos é aquele em que funde as palavras Coca-Cola e Colômbia. Nos últimos anos, Caro tem centrado seu trabalho criador em torno da personalidade de Manuel Quintín Lame, um dos maiores heróis da causa indígena na Colômbia. A maneira que encontrou para recolocar em circulação as idéias de Quintín Lame foi explorar exaustivamente sua requintadíssima, enquanto forma gráfica, assinatura logo transformada em signo, ou melhor, em símbolo da causa indígena.

Esteve alguns dias circulando no Rio, a artista argentina Marta Minujín, que ficou famosa desde os anos 60 pelos happenings que realizou em seu país e nos Estados Unidos. Na I Bienal Latino-Americana de São Paulo realizou seu "Obelisco tombado", réplica em tamanho natural de outro existente em seu país. Recentemente, em Dublin, Irlanda, Marta Minujín realizou uma nova versão desse obelisco "James Joyce's Tower", todo construído com pão. Sua permanência no Rio estaria vinculada ao seu projeto de realizar aqui algo semelhante, uma nova versão do Pão de Açúcar.

"O GLOBO"

19-11-80