

ALBERTO LACET E A LINGUAGEM DA PINTURA

Renato Suttana



Alberto Lacet – “A leitora” (óleo sobre tela, 100x70cm)

Faz parte de nossas crenças costumeiras sobre a arte moderna a ideia de que a invenção da fotografia levou a pintura dita figurativa a uma espécie de impasse. Tornando, de certo modo, obsoleto o esforço de reproduzir sobre a tela, com os recursos de uma arte que chamamos *realista*, as imagens do mundo exterior (para o que as tecnologias de captação da luz e fixação das cores sobre o papel a tornariam mais eficaz) – função de que, anteriormente, a pintura teria se encarregado até o advento das técnicas mecânicas de reprodução do visível –, a fotografia teria assumido essa tarefa. Ao invadir um domínio que até então pertencera à arte de compor, utilizando-se de tintas e outros recursos, sobre uma superfície qualquer, imagens que, bem ou mal, buscavam igualar-se às do mundo exterior, ela teria levado ao extremo esse objetivo. E o teria conduzido, supõe-se, até o ponto em que, tornando-se capaz de reproduzir também o movimento (naquilo que hoje chamamos de cinema) – coisa que a pintura estaria proibida de tentar, dado o estatismo da sua

natureza –, nada mais restaria a esta última senão recuar e recolher-se àquele nicho do que outrora foi, nela, uma função menor – ligada ao seu aspecto propriamente decorativo e que o realismo, à sua maneira, convertera numa atividade de segundo plano. Poderia a pintura, depois desse evento, que a obrigou a deslocar-se em relação a si própria, reconquistar os seus direitos ao retrato ou a pretensão da imagem como reflexo da realidade exterior? Ou deveria, abdicando de tal intuito, voltar-se para si mesma e concentrar-se no seu próprio universo de problemas, conforme o supuseram os primeiros teóricos do abstracionismo (com Kandinsky e Malevitch à frente), até o ponto em que, desistindo da ideia de reproduzir o mundo real, mas fazendo de sua própria dinâmica interior o seu objeto, se poderia dizer que ela, de fato, se libertou (ou que a fotografia a teria libertado) do fardo de ser realista?

Se nos ativermos, porém, a esse setor de problemas, não entenderemos adequadamente o que, na tradição moderna da pintura, o gesto de perseverar no esforço da imagem realista pode significar. Não se trata, somente, de entender que, apesar de tudo, essa pintura existe e continua aberta ao esforço da reprodução das imagens do mundo exterior. Como se fascinada por um encargo que não se conseguiu levar a cabo ou concluir devidamente, é certo que um largo setor da pintura em nossos dias – e não nos referimos somente à chamada pintura acadêmica, mas também a produções que não se poderiam enfeixar de modo algum sob esse rótulo – permanece fiel à figuração. Indiferente ao fato de que, a cada dia mais, a fotografia realiza com uma eficiência insuperável a tarefa de retratar o mundo visível, um vasto setor da pintura ainda se volta para a figuração. Isso permite pensar que, não obstante os avanços da técnica, resta ainda alguma coisa a realizar, resta alguma coisa que talvez tenha a ver com o que há de mais íntimo na pintura, concernente ao gesto que a torna possível e que, afinal, aparece nela como um sortilégio ou um fascínio. Podemos identificá-lo adequadamente? Podemos dar-lhe um nome que nos ajude a situá-lo na dinâmica de problemas do mundo contemporâneo? E não está essa dinâmica a nos dizer o tempo todo que o esforço de perseverar aponta para certas instâncias do labor humano cujas necessidades as máquinas suprem cada vez melhor? Não teria a perseverança o caráter de uma resistência sem objeto, fadada ao fracasso ou nostálgica de um mundo que já não é e com o qual, seja como for, já não sabemos nos relacionar a não ser assim, nostálgicamente?

Num dos textos de introdução ao livro *Alberto Lacet: pinturas*¹, referindo-se à pintura de cavalete, Lacet reconhece que, não importando as alegações em contrário, essa modalidade de pintura subsiste com grande fôlego nos dias atuais. Ao rejeitar a noção, esposada por críticos como Clement Greenberg², de que essa pintura estaria superada, Lacet salienta o fato de que, não obstante os críticos terem anunciado o seu fim – por razões políticas³ –, “a indústria de materiais artísticos nunca pareceu ter reparado na notícia, tal é o número de novos modelos que de lá para cá tem colocado à disposição de um público que não para de crescer, e, pode-se dizer, nunca se vendeu tanto cavalete como agora”. A observação é irônica e aponta, sem dúvida, para um certo modo de resistência da cultura e suas manifestações à opinião de seus interpretadores. Porém o que subjaz a ela tem implicações relevantes. Não se trata apenas de persistir num conjunto de saberes ou numa tradição cujo fim a modernidade, interpretada pelos críticos, parece ter decretado. Trata-se, sobretudo, de persistir num gesto que leva a pintura em direção a ela mesma, isto é, que não apenas a mantém ligada a uma tradição (que já dura por séculos), mas que põe em relevo um aspecto que a modernidade revolucionou profundamente, sem no entanto aboli-lo de fato.

Mesmo avançando em todas as direções, no sentido de incorporar novos processos e técnicas, é possível supor que a modernidade não dissipou, na pintura, aquilo que ela é mais fundamentalmente e que, para ser compreendido, depende de se reconhecerem alguns de seus elementos essenciais. Simbolizados amplamente pela pintura de cavalete, evocada por Lacet, esses elementos, que remetem ao fascínio primordial do simples gesto de pintar o que quer que seja numa tela, parecem apontar aqui (e a pintura de Lacet o comprova) para um âmbito da atividade (pictórica) que as novas técnicas não puderem superar. É como se a pintura nos dissesse enfim que, apesar de tudo (e depois de tudo), resta sempre alguma coisa a ser pintada, alguma coisa que ainda vale a pena pintar e que nos põe de novo a caminho.

Com efeito, no livro em questão, a página oposta àquela em que a declaração é apresentada traz a reprodução de um quadro intitulado “Autorretrato com Aerta, filha do artista”, cuja data de produção é de 1990. No quadro, o autorretrato do pintor

¹ João Pessoa: Fundo Municipal de Cultura, 2008.

² No texto, identificado como Grimberg, evidente lapso de revisão.

³ Conforme Lacet, decorrentes do esforço de “conceitualizar e dar foro de legitimidade à arte de um país que estava assumindo a hegemonia política do ocidente”.

aparece à direita, com o torso despido e quase de costas para o observador. Pode-se ver o seu braço esquerdo, que se volta para nós, com o dorso da mão apoiado na cintura. A mão direita não é de todo visível – e talvez não o seja de fato –, mas podemos observar, sobre a tela pintada (aquela que se acha diante do pintor, cujos olhos não se fixam nela), esboçada no mesmo tom que a face distorcida que ocupa o seu centro, a silhueta de uma mão que parece suprir a ausência da mão invisível. Mas não sabemos ao certo se se trata da mão direita que não se pode ver ou se estamos diante de uma outra mão, “pintada” dentro da tela (fictícia), que de algum modo pertence à tela interior e que, como se estendida para alcançar a face que se esboça, parece também perdê-la no movimento – a face desviando-se como num esforço de não permitir que a mão, nem fictícia nem real, se aproxime dela. E, ao mesmo tempo, é como se essa face se oferecesse a ela num pedido velado, duvidoso, para que ela não a abandone e termine o trabalho começado (seja o toque, seja a pintura), cujo sentido escapa ao observador.

O quadro é rico de sugestões. Ao nos depararmos com o retrato da filha do pintor, colocado à esquerda, devemos pensar imediatamente nos retratos da infanta Margarida produzidos por Velásquez. E é, por certo, um eco de Velásquez que encontraremos no modo como a face do pintor se volta em nossa direção; mas aqui é preciso reconhecer algumas diferenças, até porque o pintor, sentado numa banqueta, se encontra seminú, dando-nos a ver, inclusive, a sola de seu pé descalço. Lacet pinta o seu retrato e o de sua filha, tal como Velásquez pintou os de seus patrocinadores (como no famoso quadro “As meninas”). Mas também, tal como Velásquez, pinta o gesto de pintá-los: pinta a pintura de cavalete, por assim dizer, embora o seu olhar concentrado e distante se desvie do observador, fixando-se num ponto à esquerda, distante de nós. Mas, se em Velásquez (“As meninas”) o olhar se desvia de seu real motivo (a figura da infanta) para se fixar num motivo fictício (as figuras do rei e da rainha, cujas silhuetas se podem ver projetadas no espelho ao fundo), ou talvez mais verdadeiro, do ponto de vista de uma mensagem profunda que na tela parece codificada, fazendo-o confundir-se com a posição do observador, no “Autorretrato com Aerta”, de Lacet, essas relações são difusas, e o rosto que se esboça sobre a tela pode ser qualquer um. Seria o rosto “imaginado” do próprio pintor? Seria um rosto qualquer, anônimo, que está ali apenas para ilustrar a ideia do “motivo”? Porém deste ponto não se pode passar, pois a pintura não oferece resposta a essas perguntas.

Em seu todo, o livro nos dá uma ideia ilustrativa dos diversos desenvolvimentos por que tem passado a pintura de Lacet nas três últimas décadas. Quem o folheie se sentirá, talvez, impressionado com as qualidades técnicas e a riqueza de imaginação e recursos que ela incorporou e que a têm caracterizado. Mas observará, também, supomos, manifesta de modo pleno, uma certa constância que tem a ver com o predomínio, nas telas, da figura humana como um motivo central, além do esforço, sempre sustentado – e que perpassa toda a obra retratada –, de se manter concentrado no âmbito da *pintura* propriamente e de seus problemas e possibilidades específicas. Correndo o risco de ser mal interpretados, diríamos, quanto a isto, que ao longo de toda a sua trajetória, o que preocupa Lacet é o esforço, renovado sempre, de *aprender a pintar*, isto é, de adquirir no âmbito da técnica (da pintura dita de cavalete) um domínio que a coloca em questão a cada novo quadro realizado, tal como se, tendo adquirido essa técnica, Lacet pudesse finalmente dedicar-se a pintar aquilo que lhe importa e que antecede a pintura, tomando-o como o seu real motivo e o seu real objeto. Mas, ao mesmo tempo, olhando para esses quadros, compreendemos que não há nada que anteceda a pintura: que ela – por mais que o domínio da técnica esteja assegurado a quem a executa – cria o seu motivo a cada vez em que se lança a ele, de modo que, desenvolvendo-se como um aprendizado, o que ela realiza não é nem o aprendizado em si nem os motivos a que se entrega, mas a distância que pode conquistar em relação a eles. Seria isto uma exclusividade dela? Não seria uma característica que se pode encontrar em tantos outros pintores (pensemos em Cézanne e Van Gogh, para ficarmos com dois nomes dos mais proeminentes)?

Se pudermos falar sem erro de uma constante incorporação de recursos como aspecto básico dessa trajetória, poderemos mencionar também outros elementos que a caracterizam. A citação, por exemplo, ou a referência a certos temas e procedimentos da pintura chamada clássica (o retrato, o pintor diante da tela, os nus, as mulheres que leem, etc.) figurariam entre eles. No entanto, se muitas vezes eles remetem a uma tradição de índole realista da pintura (inaugurada, no Ocidente moderno, pelo Renascimento⁴), esse realismo se mistura a certas sugestões de caráter onírico, reforçadas pela presença cada vez mais acentuada das transparências, diluições e fusões de imagens (como as que se veem nos quadros

⁴ Vejam-se os quadros que têm por tema o “homem com gato”, que lembram “A dama com arminho” de Da Vinci, por exemplo.

“Uma extradição do recluso” ou “O elo perdido sou”, datados ambos de 1996). Também merece comentário o retorno sazonal de algumas imagens que chamaríamos de “arquetípicas” – se o termo não for impróprio neste ponto (pois pode ser que se trate apenas de uma mitologia de caráter muito pessoal) –, tais como as do gato, do barco (às vezes em construção), dos ladrilhos ou até mesmo dos barris (qualquer que seja o sentido a atribuir a estes dois últimos elementos), para não falar de outros mais tradicionalmente sugestivos ou simbólicos, como o da *água*, que se vê ao fundo dessas marinhas o seu tanto ou quanto desoladas e sonhadoras. Quanto a eles, pode-se afirmar que a pintura de Lacet os revisita e os atualiza, reencontrando neles uma espécie de força perdida que se renova incessantemente. Ao mesmo tempo, há que se reparar, e mais detidamente, em suas figuras humanas, que se deixam contemplar como monumentos à introspecção e ao devaneio. Absortas, ensimesmadas, suas poses e posturas fazem lembrar as poses e posturas das imagens do classicismo, fonte inesgotável de inspiração para quem se dedica ao estudo do homem e sua interioridade, tentando exprimi-la por meio do retrato pintado.

Mas o estatismo é apenas ilusório. Uma espécie de atividade contínua parece perpassar a pintura de Lacet – atividade cujo realismo (aparente) contrasta a seu modo com o irrealismo das cenas. Podemos relacionar essa atividade à atividade do imaginário? Talvez fosse possível, aqui, dizer que, se a pintura de origem renascentista desenvolveu toda uma gramática do gesto (quaisquer que sejam o seu sentido e o seu conteúdo), Lacet aprendeu a dominá-la e a se apropriar dela para os seus propósitos. É o que se depreenderá dessa coleção de gestos expressivos: se o cuidado e a minuciosidade com que são executadas acrescenta realismo às cenas (esse tipo de realismo que é, às vezes, característico do sonho, onde o superdimensionamento dos detalhes e das insignificâncias adquire o caráter de uma obsessão), um certo hieratismo não deixa de estar presente, hieratismo que, poderíamos dizer, *monumentaliza* as figuras, contrastando nelas com a atividade abstrata que as ocupa.

A pintura é, nestes casos, da ordem do imaginário. Como tal, é também uma atividade, não esconde o seu caráter de atividade, podendo-se afirmar que o que ela capta ou tenta acompanhar, valendo-se dos recursos que lhe estão disponíveis, é uma espécie de movimento. E esse movimento – isto que, figurativamente, chamamos de movimento – aprofunda o gesto de pintar: a pintura é, primeiramente,

retrato, perquirição minuciosa da riqueza de formas e texturas do mundo visível, com vistas a transpô-la para a superfície da tela. Mas é, no mesmo passo, uma outra coisa que põe esse mundo em questão, que o converte em mundo pintado e imaginado, até o ponto em que os planos se confundem. Se ela o fixa em seu estatismo (pondo em relevo, paradoxalmente, os seus aspectos efêmeros e cotidianos), ela também o dissolve, o celebra e o transfigura no plano de uma fantasia pessoal e ilimitada, fazendo com que no final só reste dele o fantasma transfigurado. Não se trata, apenas, de uma simplificação ou de uma tentativa de perceber, no mundo visível, certos aspectos considerados modelares (como era frequente acontecer nas grandes vertentes da pintura clássica). Trata-se de elevar esse mundo, com todo o seu peso e na sua materialidade, ao plano do imaginário – desse movimento que o imaginário faz de atrair o mundo para si e de devolvê-lo a si mesmo, com o qual a arte opera e do qual não se pode isentar.

Este é o momento de maior fascínio da pintura de Lacet: aquele que, sem desistir do que é estritamente corpóreo na natureza das coisas, de que as imagens nos dão testemunho, pela minúcia paciente com que explora a complexidade e a variedade de seus motivos, tais como as dobras e costuras das roupas, ou os diversos vincos, rugosidades e reentrâncias da pele humana, dá a ele – ao mundo corpóreo – uma aparência de sonho, quase fantástica. Tal gesto obedece, certamente, a uma intenção deliberada ou consciente da parte do pintor, perceptível em todos os seus quadros. Mas queremos ver, nele, também o que é muito específico da pintura, uma capacidade que ela tem de nos dizer sempre que pintar, por mais que se busque o realismo e a fidelidade ao visível, não é nunca o mesmo que fotografar, e que o dito “realismo fotográfico” em pintura não é senão uma ilusão (mas uma ilusão que põe a pintura em movimento?).

Neste ponto, é justo dizer que, na arte de Lacet, pintar é redescobrir o fascínio próprio da pintura ou descobrir a pintura como fascínio. Mas é também, pelo recurso ao imaginário (ou pela sua interferência no gesto), entrar no fascínio do visível, quer dizer, do visível transposto em pintura, mistério do qual todos os seus quadros – desde a produções declaradamente alegóricas, como “Xadrez”, de 1979, ou as naturezas-mortas com mico-leão-dourado (2006) e mico-leão-de-cara-dourada (2007), ou as telas sobre indígenas (2003) – parecem nos falar. Diante de suas figuras, observando-as com atenção, o sentimento que se tem é de que elas (tal como em certos quadros de Henri Rousseau, que são *pintados* demais para serem

realistas, mas irrealistas demais para chegarem a um realismo pleno) exprimem certa consciência de serem figuras pintadas, pertencentes a um universo de representações pictóricas que as sustenta como um todo e que lhes dá vida. Mas desse universo, fascinadas, ao contrário do que ocorre no realismo, que busca por meio da técnica atingir uma impossível transparência diante do mundo ao qual se pretende colar, não têm qualquer possibilidade ou intenção de escapar.

Por outro lado, se as figuras estão ali *para serem vistas* (e queremos dar a esta suposição um sentido específico, que leva em conta o fato de que, ao mesmo tempo em que se expõem monumentalmente à contemplação, elas nos parecem algo incomodadas com o fato de estarem assim visíveis e devassadas), há que levar em conta um outro aspecto desses quadros, que são os títulos poéticos e declaradamente literários que alguns deles recebem. Isso nos lembra que, além da prática da citação e da celebração do ato de pintar, a que vimos nos referindo, há um elemento importante de reiteração em sua obra. Tal reiteração se pode encontrar tanto nos títulos propriamente (e na repetição de alguns deles, tais como “O poder de domar do pequeno” e “O poder de domar do grande”), como ainda no (já referido) apelo a imagens recorrentes (tais como a do pintor diante do cavalete e do barco ancorado, enalhado ou em construção). E, finalmente, gostaríamos de nos referir à poesia sutil que emana de tudo isso – poesia que é a prova de que a imagem ali, concreta e visível, mas em fuga para o imaginário, se acha também em fuga, seja para o mistério do mundo, como quer que o compreendamos, seja para o seu mistério essencial, que ela sonda e aprofunda no seu movimento interior.

O mistério é, talvez, aquilo de que mais profundamente nos fala a pintura de Lacet. Mas o mistério surge, nela, como elemento que a contamina em todos os sentidos: mistério do corpo e da imagem, mistério do gesto de pintar e do milagre que ele opera de converter pigmentos e superfícies em representações cheias de vida e liberdade, e o mistério mais profundo do olhar em si, que vê e, no que vê, descobre mais do que o visível, converte o mundo em distância e interrogação e põe de novo a pintura em questão. Para termos uma ideia, observemos o cuidado, a precisão e o virtuosismo com que Lacet pinta os tapetes e ladrilhos de “Bucolismo com gatos rejuntados” (1991), inserindo ali a imagem algo cubista desses gatos que contrastam com o realismo dos ladrilhos; ou observemos as suas naturezas-mortas escuras e barrocas, cheias porém de uma energia contrastante, diante das quais não se fica indiferente, dado o poder de sedução que comportam; ou a elegância

sóbria e feliz de seus retratos, dos quais o de Avany Maia (2007) é sem dúvida um dos mais expressivos. Não nos dão essas telas – de cores vivas e composição meditada e segura – o testemunho de que a pintura e sua linguagem⁵ são, para Lacet, com efeito, o problema central, que cada novo quadro coloca em questão e revisita a cada vez?

Já se disse de Cézanne que o seu olhar era *intenso*. Seu biógrafo Bernard Fauconnier observou que, para o pintor francês, a famosa tentativa de pintar a luminosidade “interna” das coisas dependia de apreender nelas uma certa medida de tempo. Pintar uma árvore ou uma pedra seria, para Cézanne, não apenas pintar objetos visíveis, corriqueiros – desgastados em nossa sensibilidade pelo fato de terem se tornado para nós excessivamente familiares –, mas pintar fatos brutos da natureza ou da realidade natural, que a natureza levou eras inteiras para modelar e constituir. Esse acúmulo de tempo – essa medida exorbitante – não se encontra dado ao primeiro olhar. Antes, tende a se dissimular na familiaridade ou na banalidade do instante, ocultando-se por trás de uma aparência consoladora de imediatismo e temporalidade congelada que cabe ao olhar do pintor escavar. Tal medida de tempo, então, com o seu acúmulo de eras, nunca se fecha num todo ou se deixa patentear numa aparência: pelo contrário, oculta-se na presença da imagem e no jogo distraído com que a mão se ilude tentando reproduzi-la (a imagem) na tela, fiel às vezes muito mais a certas convenções e regras da representação que a condicionam (como na pintura acadêmica), do que à profundidade do olhar e do ver em que o mistério se disfarça e que a pintura revela. A carga de tempo que as coisas comportam está, por certo, disponível e acessível a quem a queira perscrutar. Mas provavelmente não o estará para a pintura, que precisará de um longo aprendizado e de uma grande paciência até alcançá-la – fato que todos os grandes pintores acabam por descobrir algum dia e que as facilidades proporcionadas pela fotografia, valiosas em seu setor, porém inúteis aqui, ou a implosão das técnicas tradicionais da pintura promovidas pelas vanguardas do século XX jamais poderão abolir.

Em seus quadros, Alberto Lacet nos convoca, novamente, a contemplar esse brilho. Convoca-nos a contemplá-lo na medida em que, introduzindo-nos no assombro, nos lembra que o brilho está lá, de algum modo, e que o fato de lhe

⁵ Com todas as suas implicações.

voltarmos as costas (e ao mistério que o dissimula) é apenas um subterfúgio, uma protelação ou um artifício de que lançamos mão para suportar melhor o seu assédio e viver o dia conforme se exige que o vivamos. Porém nos convoca, antes de tudo, a contemplar o gesto da mão que pinta, o esforço da mente que apreende ou inventa as técnicas necessárias à realização, e o treino do olho que aprende a distinguir os pormenores. Pondo-nos de frente para o espetáculo de tudo isso, sua pintura nos conduz, sobretudo, às imediações de um *tudo isso* encaminhando-se, pelo imaginário, em direção ao aprofundamento. Leva-nos ao espanto, certamente, mas com passo medido e intenção meditada. Pode-se ficar indiferente à convocação?

Nesse movimento, é como se nos dissesse que há um mistério do ver e um mistério do pintar, e que ambos correm paralelos a um outro mistério, mais verdadeiro e essencial. Mas, principalmente, nos diz que, passando de um para o outro, num movimento difícil (que exige toda uma vida de trabalho para ser executado), a pintura, da ordem do estático e do efêmero, condenada pela crítica a abrir mão de uma parte da sua verdade, se realiza como sentido, revelação dessa verdade e, mais concretamente, como obra de arte no mundo.

Dourados, junho de 2011

Renato Suttana (n. 1966) é professor da Universidade Federal da Grande Dourados e autor dos livros *Visita do fantasma na noite* (2002), *O livro da noite* (2005), *João Cabral de Melo Neto: o poeta e a voz da modernidade* (2005), *Bichos* (2005), *Uma poética do deslimite: poema e imagem na obra de Manoel de Barros* (2009), *Fim do verão* (2009), *Bicicletas* (2010) e *Qualquer um* (2010), além de outros editados em formato eletrônico na internet. Escreve sobre poesia e leitura, e tem poemas publicados nas revistas *Bicicleta*, *DiVersos* e *Callipole*, de Portugal.