

Dezembros

Uma das principais razões para ser convidado por Alberto Martins a exercer o papel de interlocutor no preparo de sua exposição e deste livro, foi um certo número de viagens que realizei nos últimos dez anos, o suficiente para ser por ele considerado um viajante. Nesta condição, comecei a pensar este texto em Montevideú. Além de revisitar os livros de Martins incluídos na bagagem, minha presença nesta cidade despertava a memória e o interesse por uma narrativa descoberta na infância: o afundamento, pela própria tripulação, do couraçado de bolso alemão *Graf Spee* a poucas milhas do porto uruguaio, após uma batalha contra navios ingleses, na qual recebeu danos que impossibilitavam o prosseguimento de suas operações. O afundamento ocorreu a 17 de dezembro de 1939. Dois dias depois, o capitão do navio se suicidava num quarto de hotel em Buenos Aires. Os dias e o mês coincidem, respectivamente, com a morte de meu pai e meu aniversário que, no ano de 1962, transcorreu a bordo do navio que me trazia definitivamente ao Brasil. Quatro dias depois, eu aportaria na cidade de Santos numa manhã nublada. Os acontecimentos passados e a situação presente, associadas às recorrências do porto, das viagens, da memória e da transitoriedade presentes na obra visual e literária de Alberto Martins, além das inúmeras digressões de nossos encontros e conversas, delimitaram um território e traçaram um curso em ziguezague para minha escrita.

Primeiramente, devemos considerar a peculiar formação de Alberto Martins, para melhor entender as opções tomadas em sua obra gráfica. Escrevendo e desenhando desde cedo, optou pelo curso de Letras na USP. Só após tê-lo concluído, iniciou estudos mais sistemáticos no campo visual, frequentando as aulas de Evandro Carlos Jardim a partir de 1981. Teria sido mais fácil, para alguém com uma base cultural literária já razoavelmente estabelecida, aproximar-se das Artes Plásticas por meio das tendências conceituais e metalinguísticas, aproveitando o

favor que estas sempre tiveram nas Universidades, particularmente acentuado naquele momento. Mas talvez exatamente por já ter aquela base cultural, o jovem artista não endossou a obtusa oposição entre *intelecto* e *fazer*, percebendo a necessidade de enfrentar de maneira radical as especificidades do conhecimento visual, até o momento apenas intuitivo. As aulas de Jardim, quando bem entendidas, sempre enfatizaram a importância de associar à intuição a conscientização das sensações, suas ligações com o intelecto, a técnica como fator cultural de transformação, a consciência política e de lugar, os estudos – não apenas de arte. Tais ligações orgânicas e móveis, considerando a arte sempre capilarmente ligada ao mundo real, com todas as problemáticas implicações, vinham ao encontro de uma atitude básica de Alberto Martins, vaga naquela altura, mas progressivamente mais evidenciada em seu percurso. Tal atitude se manifestava por enquanto de maneira negativa, pela insatisfação tanto com a poesia concreta quanto com a poesia marginal, vetores dominantes na literatura do período.

Quando empreendemos uma viagem, não temos consciência antecipada dos seus desdobramentos, e os roteiros previstos nos mapas são substancialmente distintos da presença no lugar, que se torna então muito mais que um nome e uma imagem. Ao embarcar no *Federico C* em Gênova, em dezembro de 1962, eu não poderia entender que abandonava o solo da Itália, mas ganhava a distância. A paisagem, no mundo ou na arte, deve ser vista de perto e de longe. Ao mudar-se para São Paulo aos dezessete anos, a fim de cursar Letras na USP, Alberto Martins começava, talvez inconscientemente, a entender a subida da Serra do Mar como *cultura e experiência estética*. Muito mais tarde, numa entrevista, ele associará arte e meios de transporte. Deslocar o corpo costuma ser um estímulo para o pensamento, e a boa página, a boa imagem, não podem ser inferiores a um passeio.

Para alguém formado em Letras, mesmo não sendo alheio ao universo do desenho, o contato com a gravura impõe acentuadamente a barreira da resistência física dos materiais. A insatisfação com as primeiras tentativas deve ter tornado claro para Alberto Martins a importância fundamental de adentrar este território inacessível teoricamente. Numa mistura de determinação e acaso, o artista parece ter buscado intensificar progressivamente o encontro com a matéria bruta. Nas poesias do livro *Poemas*, escritas entre 1983 e 1990, já eram presenças significativas o pó, o grafite, a pedra, o carvão, o ferro, o osso. Em 1985, uma bolsa para o Pratt Graphic Center permitiu uma estadia de um ano em Nova York, a fim de aprofundar os conhecimentos de gravura em metal, predominante nas primeiras buscas. O estudo oficial foi estéril, a viagem rica. Só no final da permanência, fora dos objetivos formais da bolsa, deu-se um encontro determinante, através de oito aulas com um xilógrafo americano. A radicalização do contato com a gravura em madeira, onde não há alternativa a não ser o corte direto, e poucas opções de arrependimento, apontaria um dos vetores dominantes ao trabalho de Alberto Martins. A intimidade constante com a operação escultórica da gravação acabou levando mais tarde o artista ao relevo, à escultura propriamente dita, e, levando ao extremo o desejo de *enfrentar para compreender*, às esculturas realizadas diretamente com motosserra no bloco de madeira.

Todo o processo era simultaneamente sensível, intelectual, técnico, reflexivo, poético, e devia estar impregnado por um desenho em movimento, indicando a direção. O objeto artístico artesanal guarda todas as marcas do processo que o concretiza, de modo talvez mais evidente do que as palavras num texto. O resultado é apenas o fotograma de um percurso menos visível, mas sentido e refletido a cada passo, tentando se tornar mais que intenção.

A 21 de agosto de 1939, antes do início das hostilidades, o *Graf Spee* zarpou discretamente do porto de Wilhelmshaven, rumo ao Atlântico Sul. Sua missão seria atacar cargueiros destinados à Grã-Bretanha, atraindo pelo menos parte da sua grande frota para aquela região de pouca importância estratégica, facilitando assim os reais planos de invasão na Europa.

O couraçado de bolso usou alguns ardis para iludir os britânicos: silêncio no rádio, disfarces com tela, madeira e tinta camuflando o real aspecto do navio, ataques e deslocamentos rápidos para sugerir a presença de outro atacante alemão. Com tais táticas, foram evitados os vasos de guerra inimigos e afundados nove mercantes, sem perda de vidas.

Mas nem todas as ações tiveram a mesma eficácia e inteligência. A 30 de setembro o *Graf Spee* avistou o navio inglês *Clement*, que navegava em direção à Bahia. Mas após apresar o cargueiro e evacuar sua tripulação, as cargas explosivas instaladas pelos marinheiros alemães foram incapazes da destruição pretendida. Dois torpedos disparados contra o navio imóvel, indefeso e vazio erraram o alvo. Finalmente, recorrendo aos canhões, o *Clement* foi ao fundo. A intenção acabou sendo realizada, mas de que maneira?

Relutamos em conferir alguma elegância a uma ação de guerra. Num trabalho visual, no entanto, todos os atos permanecem registrados. O resultado aspira a ser exposto a olhares imprevisíveis, e não subtraído à vista. As ações desastradas comprometem qualquer objetivo, e até a possível contribuição do acaso. Quando o artista materializa a obra com toda a sua pessoa, o pensamento é exigido ao máximo, tentando se manifestar através de técnicas e materiais. Para Alberto Martins, a rigorosa prática simultânea da poesia fornecia um claro exemplo das dificuldades.

Após muitas buscas, onde se nota o contato com a paisagem mexicana recebido na viagem de volta da bolsa em Nova York, a primeira manifestação da geometria que regeria o trabalho futuro foi inesperadamente deflagrada pela natureza, em 1989. No mesmo ano, o interesse por Torres-Garcia leva o artista a

Montevideu. Na obra do uruguaio, Martins encontra uma geometria que se deixa impregnar pelo mundo material. Delineava-se uma atitude mantida até o presente: a necessidade de uma elaboração formal respeitosa das experiências vividas. Não por acaso, a paisagem desempenhava um papel central. Trata-se de uma situação visual fora de controle, sujeita a mudanças imprevisíveis - a Serra do Mar é um bom exemplo - onde o simples abandono às sensações só produz o caos, mas também oferece permanências majestosas, e solicita alguma estruturação, ainda que provisória. Talvez, algo próximo à linguagem e à poesia, potencialmente infindáveis. No entanto realizado em xilogravura, onde se defrontam a dureza da madeira e as intenções do gravador.



Podem parecer óbvia a experiência da solidez e resistência dos materiais ao se trabalhar pessoalmente a madeira, ainda mais para alguém habituado à relativa imaterialidade do texto. A dificuldade inicial oposta por qualquer material é uma oposição à ignorância do operador, mas pode ser transformada em colaboração pelo trabalho da inteligência, como na escrita. E isto implica tentar transformar a resistência em fragilidade, pelo menos momentaneamente, a fim de realizar intenção e forma. Talvez Alberto Martins procurasse a experiência real do frágil e transitório no material bruto, que as poesias já abordavam, mas que a escrita não permite experimentar na mesma escala. Ao se emancipar, principalmente através da imprensa, da destrutibilidade do objeto único, o texto tornou-se quase invulnerável.

A velha lógica de gravar as palavras mais importantes em materiais duros na esperança de durabilidade eterna é abandonada pela multiplicação. A escrita abandona o atrito e a fragilidade torna-se assunto de gravadores e impressores.

Para Alberto Martins, a paisagem é fonte de conhecimento. Para outros, ao contrário, gera apenas pintura retiniana. Paul Valéry, num dos mais belos textos escritos sobre Corot, reconhecendo-o como grande artista, mas inaugurador de uma decadência, lamenta que a paisagem tenha corrompido a pintura, ao afastar o artista de todo raciocínio, tornando-lhe a cultura tanto prejudicial como inútil, reduzindo todas as exigências às reações da retina.

A crítica se dirige aos pintores subsequentes, não a Corot. Para ele, ainda que instintivamente, não se separam raciocínio e sensação, e as reações da retina são simultaneamente culturais. O problema não é só a paisagem, em transformação constante, mas a atitude do pintor. É difícil avaliar o nível desta exigência sem experimentá-la concretamente: cálculo e improvisação no mesmo instante, sem possibilidade de correção satisfatória. Uma falha exige reconceber todo o curso do trabalho. Não sobra espaço para ideias no sentido abstrato - a inteligência é subsumida na busca do sinal matérico coerente com a percepção. No trabalho visual de Alberto Martins a imagem não é totalmente realizada diante da paisagem: em geral, as anotações são reelaboradas mais tarde, geralmente como xilogravura. Mas a mutabilidade das condições atmosféricas torna mais evidente ao olhar do artista algo que não se limita à visão, e se torna fundamental à sua poética: *os inúmeros aspectos da mesma coisa*. A sensação convoca a memória, o presente se dilata para o passado e o futuro, ser contemporâneo não basta: conhecer é estar presente, sem uma separação arbitrária de espaço e tempo. A palavra e a imagem precisam ser usadas com todo seu potencial, sem nenhum hibridismo que as enfraqueça.

Talvez a primeira manifestação desta necessidade de múltiplos pontos de vista tenha sido a própria busca da manifestação poética tanto verbal como visual.

Outra me parece a vontade de conceber a arte também como trabalho, sem privilégios para o artista, sem esnobismo. É quase inconcebível, na formação de um jovem artista contemporâneo, a disposição para um curso de entalhe em madeira no Liceu de Artes e Ofícios. Mas para Alberto Martins foi uma necessidade natural, a fim de aperfeiçoar sua capacidade de tornar frágil a madeira e realizar com a tensão necessária os cortes exigidos por sua gravura. Outro mergulho no universo do trabalho foram as esculturas realizadas em olarias, utilizando os mesmos procedimentos dos operários para fabricar tijolos.

Existe no artista uma *curiosidade democrática*, que permite aceitar em certos momentos a influência de Mallarmé e Brancusi, fazer séries de gravuras inspiradas pelo deslocamento de cargas no porto de Santos e pelos caixotes precariamente construtivos do Ceagesp, já esvaziados das hortaliças, e valorizar as sugestões do vigilante, ao montar sua exposição de doutorado. Uma atitude avessa não à abstração, mas a seu excesso: aos dogmas e à falta de elaboração da realidade bruta. Sinteticamente expressa, a meu ver, na novela “A história dos ossos”,¹ na qual o protagonista recebe um pacote com os ossos do pai, despejado do cemitério que será transformado em depósito de *containers*. Após vagar por um espaço em degradação, tanto muro quanto memória, destinado a desaparecer pela dinâmica econômica, os ossos são despejados no lodo. Não poderia ter havido uma adesão à poesia concreta nem à marginal.

O porto de Santos ofereceria ao artista condições privilegiadas de sensação/reflexão. Uma zona indefinida entre mar e terra. A arquitetura majestosa, mas transitória, das grandes massas negras dos cascos, exibindo muitas vezes as marcas da ferrugem **[imagem 148]**. Do outro lado, os armazéns fixos e malcuidados, abrigando temporariamente as mais diversas cargas. O movimento dos guindastes, erguendo e depositando cargas no cais, onde permanecerão por algum tempo **[imagem 020]**. O empilhamento anônimo dos *containers*, ocultando o comércio legal e ilegal, cada vez menos distintos. As relações econômicas vigentes em estado bruto, a experiência de grandes formas, ângulos e espaços, a ameaça do provisório ser transformado em permanente. A memória e a presença atual, num único olhar. A

escultura “sem título “(2004), visualmente, quase exige ser reconfigurada, enquanto o peso das vigas de madeira dificulta as intenções, obriga ao esforço.

Em 1937, os edifícios *Art Deco* de Montevideu ainda eram novos, refletindo a prosperidade econômica do Uruguai naqueles anos. A decadência foi mais gentil com a cidade do que a modernização brutal de São Paulo, destruída e construída três vezes no século XX, como resultado do enriquecimento desembestado. Naquele ano, Torres-Garcia regressava da Europa, propondo o Sul como principal ponto cardeal. Do ponto de vista europeu, os Modernismos latino-americanos seriam tão marginais quanto a Batalha do Rio da Prata no contexto da Segunda Guerra Mundial. Mas esta escaramuça entre apenas quatro navios, adquiriu dimensões quase míticas pelo seu desfecho, e por ser a exibição mais espetacular da pior face da modernidade no Atlântico Sul. O casco de aço é mais frágil que sua história. Continua aberta a discussão se a margem confere mais espaço ao artista. Na Santos de Alberto Martins pisa-se mais na lama que na areia.

Passo uma semana em Porto Alegre a fim de realizar uma gravura para a Fundação Iberê Camargo. Estou ansioso para conhecer a nova sede, projetada pelo arquiteto português Álvaro Siza, em fase final de construção. O dia está nublado, o edifício de concreto branco surge sob uma iluminação uniforme. Alguém sugere que eu retorne num dia de sol. Na sexta-feira após o almoço, antes de me dirigir ao aeroporto, volto a fotografar o mesmo prédio.





O porto é, por excelência, o lugar do provisório. A permanência é ditada pelo ritmo de carga e descarga, de seres ou mercadorias. Pelas leis internacionais em vigor em dezembro de 1939, o *Graf Spee* só podia permanecer 72 horas em Montevideú. Após reparos de emergência, e do desembarque de mortos e feridos, sua partida teve traços de *reality show*. A multidão se aglomerou no cais, esperando assistir, com toda segurança, uma verdadeira batalha. Os aviões dos noticiários cinematográficos norte-americanos chegaram antes dos reforços marítimos ingleses.



Em “A história dos ossos”, o cemitério é tornado transitório pelo dinamismo capitalista contemporâneo: os restos mortais são expulsos pelo projeto de um terminal de *containers*. Mas no Brasil, historicamente, ocorre também o inverso: o provisório pode se eternizar indefinidamente. Na série de esculturas em ferro e

madeira, a seca estrutura formada pelos dois materiais está apenas *justaposta*. Poderiam se separar a qualquer momento. O trabalho de Alberto Martins está atento às questões sociais e políticas, sem ilustrá-las. A imagem e o texto mantêm sua autonomia, a estrutura é sugerida pelas especificidades das linguagens, o olhar permanece atento às contradições do real. Mesmo num depósito de *containers*, se ainda restar alguma beleza, deve-se admiti-la, sem impor discursos absolutos ao mundo, apenas invertendo a alienação.

Na obra de Alberto Martins, sem ser nunca nomeada, Santos justifica seu nome plural. É quase um centro privado do universo, onde a sucessão das vagas memórias escorre no contemporâneo, revelando outras dimensões naquilo que, à primeira vista, poderia parecer insignificante. Como num rosto extremamente conhecido, não se vê apenas a face do momento. Só a retina não alcança. Esta também é uma cidade invisível, pelo excesso de familiaridade aguçado pelo afastamento, pelo conhecimento das mudanças ocorridas, pela desproporção entre o vivido e o apenas conhecido, estudado, pesquisado. Assim, talvez, esse trabalho artístico que deseja a permeabilidade arte/vida precise convocar tanto a imagem quanto a escrita. A experiência se prolonga além da superfície enquadrada. O que situa em Santos um edifício que estaria em Havana Velha é o exterior à fotografia, o que está além dos limites da imagem, como a Estação do Valongo às costas da objetiva - o que é apreendido, no caso, pelo artista não-residente, mas vivente daquele espaço. A cidade totalmente desconhecida é mais puramente visual, mais espaço e menos paisagem, sem as impurezas acumuladas por todos os sentidos todos os dias. A presença solicita a memória.



Vamos a Santos, a fim de percorrer com o artista alguns espaços no centro velho. Antes de chegar, paramos no Engenho dos Erasmos, primeira empresa açucareira da colônia, fundada por Martim Afonso de Souza, vendida depois à família Schetz de Antuérpia, que jamais virá ao Brasil.



Na estação do Valongo, apreciamos a restauração que salva o edifício, e lamentamos a arquitetura dos novos anexos. No cais, reagimos à enorme massa negra da draga utilizada para limpar o canal como a uma obra de arte.



Decidimos tomar uma balsa, para atravessar até Vicente de Carvalho e conhecer os pequenos estaleiros onde são consertadas as catraias, barcos de madeira empregados no transporte de passageiros. Aprendo que devem ser pintadas todos os anos; os cavernames do casco são mais resistentes, podem ser substituídos num prazo muito maior, por volta de cinco anos. A escolha ideal seria o ipê da melhor qualidade, mas por ser muito caro, é frequentemente substituído por outras madeiras.



O dia vai ficando nublado, começa a cair uma chuva ligeira. A cidade fica pouco visível. Voltando com a balsa, no meio do canal, penso que a 23 de dezembro de 1962 o tempo estava bem parecido.

¹ In *A história dos ossos*. São Paulo: Editora 34, 2005.