

Referenciar boa parte do trabalho de Fernando Augusto ao romantismo da pintura alemã da primeira metade do século XIX — e não à pintura romântica alemã — não exige nenhum malabarismo exegético. Ele próprio sinaliza, mais que isso, determina este ponto de partida. No entanto, demanda análise. Análise, num sentido jornalístico, pois não propõe nada, senão investiga, ainda que esta investigação resulte, ela mesma, uma proposição. Afinal, toda curadoria deve ser um pouco reportagem.

O que eu tenho para reportar aqui brevemente, então, é que esta referência àquele espírito do tempo não é direta, nem imune. Digo espírito do tempo para explicar a observação de minha primeira alegação. Não há nada da pintura alemã romântica na pintura brasileira contemporânea de Augusto. Não há nenhuma técnica acadêmica, nenhum esforço realista e tampouco qualquer evocação de beleza associada à emulação religiosa, que caracterizam aquela linguagem oitocentista. No entanto, há uma disposição geral comum, uma sobrevivência mnemônica, que sustenta um estado poético equivalente. Não é um modo correlato de ver a realidade, mas de realizar a visão. Existe “um modo de ser e de pensar a vida”¹, cuja dimensão metempírica preserva, de modo warburgiano, algo de um sentimento de natureza alusivo àquelas paisagens nórdicas. Este paradoxal sentimento setentrional dos trópicos, este desejo subequatorial do Incondicionado, não é uma idiosincrasia exclusiva de Augusto. Solidões, como a do paulista Gilberto Prado (Desertesejo)², assim como vanitatum laicas e míticas, como as do mineiro Thiago Rocha Pitta (Homenagem à JMW Turner ou Ocean/Atlas³), renovam no Brasil a mesma intensidade sentimental, a mesma efusão de afetos, o mesmo dentro exterior nostálgico daquelas pathosformeln⁴, cujo “único tema é o infinito”⁵ —mas já sem o nacionalismo ufanista com que a geração de Victor Meirelles compensava a falta de castelos e picos nevados. É um falso paradoxo. O romantismo contemporâneo de Pitta, Prado e Augusto, assim como o de Beuys, Abramović ou Viola, atualiza e reatualiza os séculos XVIII e XIX de modo indireto, contaminado, urdido e simulado, numa “mistura de tradicionalismo e novidade, de formas contemporâneas de encenação e de olhar na direção do passado”⁶, que tipifica a episteme pós-moderna.

A opção ou atração pela paisagem, a princípio, romântica (ao menos, como arquétipo), não costuma ser gratuita. A exemplo de quase toda a paisagística contemporânea, de Richard Long a Yoichiro Kawaguchi (ou dos chãos de Roberto Burle Max aos céus de Eduardo Coimbra), a paisagem de Fernando Augusto também precisou se vincular a qualquer exemplo deste gênero que fosse anterior ao seu desprestígio vanguardista, uma vez que, do Cubismo a Pop Art (ou da Abstração brasileira ao Neoconcreto), “a paisagem se tornara secundária e decorativa”⁷ ante a urgência ex machina do Modernismo. No entanto, como disse, paisagem romântica alemã não é

1. SANTOS NETO, Fernando Augusto dos. Pintura sobre pintura. Vitória: GSA, 2013; p. 78.

2. Ambiente virtual interativo multiusuário construído em VRML para o Programa Rumos Novas Mídias do Itaú Cultural, São Paulo, Brasil, em 2000.

3. Filme 16mm digitalizado produzido em 2002, e vídeo criado durante residência artística na Noruega em 2014.

4. As Pathosformeln referem-se a fórmulas de expressão ou representações de emoções que têm uma validade extemporânea, “são feitas de tempo, são cristais de memória histórica [...], em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia.” AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012; p. 29.

5. “(...) its sole subject is the infinite.” Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822) citado em: MALEUVRE, Didier. *The horizon: a history of our infinite longing*. Berkeley: University of California Press, 2011; p. 214.

6. CAUQUELLIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005; p. 128.

mais do que o debuxo da tessitura. A primeira urdidura é que, à temporalidade melancólica germana, aludida com pretos, cinzentos e verdes, os quais suspendem as cenas em um “não sei onde e nem quando”, se adita a qualidade ao mesmo tempo atmosférica e transcendental, sensual e abstrata, de um azul tipicamente anglo-saxão. Joseph Mallord Turner é, decerto, seu patrono eminente. Embora *The blue Rigi, sunrise*, de 1842, seja, por suposto, o emblema, é nas aquarelas feitas na Suíça que este “blue” assoma.

A segunda costura é aquela que converte este azul, que Turner tirou das coisas e colocou na luz (mantendo-o ótico), a uma espécie de avatar, em detrimento daquilo que dele fez a objetividade impressionista. Esta carga propriamente simbólica da cor azul faz lembrar, ao longe, os tetos e vitrais medievais, os quais nos retrocedem ainda mais ao lápis-lazúli egípcio. Todavia, o efeito que “atrai o homem para o infinito”⁸, conforme se aplica aqui, tem, para a arte moderna e contemporânea, uma de suas mais importantes e imediatas fontes (pouco explorada) nos pastéis de Odilon Redon, desde os Nabis, Duchamp e Rothko até Hughie O’Donoghue e Celia Paul (cujos azuis servem, noutros sentidos, também para impor confinamento aos cinzentos e verdes), chegando a Yves Klein e, obviamente, James Turrell.

O terceiro pesponto, mais decisivo e complexo, diz duplamente respeito à expressiva gestualidade, agressiva, e às impositivas contraluzes, terríficas. De um lado, quase todos os primeiros planos são silhuetas, quase todas empastadas. De outro, a maioria das bases são céus ou fundos indefinidos, de claridade aparentemente difusa e amena, sedutora, mas sinistra. As pinceladas duras, quadradas e escuras dão um tratamento gráfico à imagem como “gravura”, e podem reivindicar desde o esteticismo *die Brücke* até a *brushstroke* tachista ou expressionista abstrata (que a Pop ridiculariza), ou desde a espessura caligráfica de Antoni Tàpies até a incisão frenética de Anselm Kiefer. A tais pinceladas e silhuetas, borrosidades, gotejamentos, escorrimientos, golpes, impurezas e raspagens acrescentam uma instabilidade da forma, em ângulos imprevistos, cuja profundidade é sugerida através de uma perspectiva propositalmente falseada ou, mais exatamente, um pano de fundo que empurra a figura para a sombra (casa fora), para a gaseificação (casa através) ou para a total desmaterialização (casa dentro). Este pano de fundo depende daquele azul diáfano. A sua distância infinita, em geral, reenvia em contrapeso os incandescentes vermelhos incidentais. Todos juntos —fundo etéreo e vulto maciço, azul tonal e vermelho dissonante—, não formam uma dialética, de fato, senão uma luta, que carboniza estas casas, montanhas, árvores, faróis, espectros, manchas e cinzas. Não no sentido ético de Franz Krajcberg, por exemplo, cujos ébanos retornam majestosos à paisagem como crucifixos, mas no sentido ritualístico de David Nash, cujos rescaldos voltam sub-repticiamente à paisagem como epifanias. Ou seja, não como lembranças reencarnadas, senão prenúncios incorpóreos.

Não surpreende, então, que estes cenários acumulados resultem carregados de qualidades simbólicas, exatamente como se diz das qualidades estéticas do cinema expressionista alemão: “simbolismo plástico”, “simbolismo arquitetônico”, “realismo simbólico”, e assim por diante. Independentemente da técnica, esta pintura se vale estrategicamente do *frame tale* para desenvolver seus temas, não como *mise-en-scène*, ou *mise-en-place*, mas verdadeiramente *mise-en-abîme* (embora tenhamos que reconhecer, em comparação aos óleos, a ênfase ainda

87. “Maintenat, les chemins de fer et les autos, avec leur panache de fumée ou de poussière, prennent tout les dynamique pour eux, et le paysage devient second et décoratif.” Fernand Léger, de *Les réalisations picturales actuelles* (1914), citado em: DAGOGNET, François (Dir.). *Mort du paysage?: philosophie et esthétique du paysage*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1982; p. 234. KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte na pintura em particular*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990; p. 86.

mais transcendental da tinta aguada de seus papéis). Como extraída do interior de um poema, profundamente enraizado sobre uma simbologia pessoal, a tática de Augusto superpõe camadas de pintura, que funcionam como uma sedimentação de memórias (vivas ou não). Sincrética, ela já é tão distante da pintura romântica alemã como intimamente afeita ao seu romantismo. Melhor dizendo: afeita a uma espécie de “meta-romantismo”, conforme o termo sob o qual se reuniu em 2005, no Schirn Kunsthalle de Frankfurt, a exposição “Ideal Worlds: New Romanticism in Contemporary Art”, na qual ainda poderiam estar Mariele Neudecker,

Dan Hays, ou o jovem ucraniano Ivan Bazak (cujo leitmotiv também é a casa), além da série Fullmoon do inglês Darren Almond.

O que, enfim, do romantismo da pintura alemã, citado no início desta reportagem, persiste em todos estes artistas, inclusive, Fernando Augusto? Algo do impulso subversivo de transcender o limite objetivante do mundo, e sua residual pretensão hegemônica em boa parte da arte contemporânea. Para isso, um sussurro volitivo, que não serve para que um objeto exista, mas apenas para concebê-lo especulativamente, acena solenemente com a gravidade gloriosa de um réquiem.

Waldir Barreto, Vitória , 2015

Crítico de arte, Professor Doutor de história da arte da Universidade Federal do Espírito Santo