

UM CAMINHO PELO MEIO

GUY AMADO

A obra pertence enquanto obra ao campo que é aberto por ela própria.

MARTIN HEIDEGGER

Que ninguém se engane: só se consegue a simplicidade através de muito trabalho.

CLARICE LISPECTOR

Às vezes está ali o tempo todo e não se vê. Ou melhor, vê-se, mas não se apercebe daquilo que de fato é relevante; demora um tempo até que o que fugiu ao jugo da atenção aflore, como se revelado do nada. Talvez porque o que se confunde com o ar que se respira ou se oferece na lida diária das coisas da vida tenda a escapar à percepção justamente pelo fato de estar ali tão exposto, tão ao alcance; ou talvez, mais razoavelmente, porque àquela altura ainda não se tenha como estar ciente da relevância ou do sentido de urgência disso que nos escapa.

Seja como for, há esse movimento em torno de algo que se sabe fundamental, que se busca e que se esvai, e um momento de fixidez em que esse “algo” se cristaliza, implantando, em sua revelação, qualidades decisivas no decurso de uma trajetória. Tal evento é uma instância recorrente na atividade artística, quando não é a própria descrição da natureza ou essência de tal processo. O que se tenta daqui aproximar é, portanto, algo de ordem mais terrena: a experiência que faz emergir qualquer coisa que terá consequências determinantes enquanto pulsão ativadora no ato criativo. “Qualquer coisa” que pode ser entendida como o processo mental em que o subconsciente é ativado por um *insight*, um impulso, súbito ou cultivado, que tende a demarcar um ponto de virada em determinada atividade. Talvez possamos entendê-la também como uma ideia de crise, se quisermos – as crises, tão evitadas quanto necessárias como demarcadores clássicos de superação na aventura humana.

Mas qual seja a terminologia mais adequada, importará menos que os eventos que a animaram e foram por ela gerados.

Pois bem, perante a obra de Newman Schutze parece que estamos diante de mais um caso a atravessar as circunstâncias clássicas desse ponto de inflexão. Após quase duas décadas em desenvolvimento, sua produção adquire um eixo de força a partir do momento em que é submetida a um desses momentos de suspensão, poucos anos após a virada do milênio.

Desde o início de sua carreira, ainda nos anos 1980, o artista vinha operando diversas investidas tanto no território da abstração como no da figuração, no afã de conjugar a vitalidade de pintor já iniciado, mas ainda em formação no *métier* e recém-chegado à metrópole, com a ampliação de seu repertório visual que o novo contexto vertiginosamente lhe propiciava – ou antes lhe impunha. No cenário artístico efervescente da capital paulista daquela década, tais investidas davam-se sob a assimilação impactada de temas e referências extraídos da materialidade épica, imponente, e o simbolismo ambigualmente sedutor de um Anselm Kiefer, por exemplo – e de outros pintores alemães que despontavam –, como pela organicidade e espessura da “crosta de tinta” – palavras de Newmann – de um Iberê Camargo que tanto o impressionaram. Ou ainda, em registro similar, contaminadas pela expressividade também marcada por uma atitude física diante da pintura, como era o caso dos jovens artistas do grupo Casa 7. E uns tantos e tantos mais.

Assim, e como é natural, um interesse pela experimentação técnica (óleo, têmpera, aplicação de retalhos sobre o suporte) e pela busca de um estilo predomina claramente na produção de Newman por um período que irá se estender até meados dos anos 1990 e depois se confundirá com a virada do milênio, quando as já assinaladas inquietações, ou indícios de uma crise interna no trabalho, começam a assombrá-lo. Até então sua pintura se desenvolverá de modo ativo e segura de suas qualidades, mas ainda carente de um fator que imprimisse a ela um sentido mais amplo de unidade, um elemento vital que fornecesse um centro à sua práxis e lhe permitisse alicerçar a busca por uma identidade própria, por assim dizer.

Essa fase de relativa deriva, do ponto de vista da falta de um *leitmotiv* no sentido mais amplo, parece estar fortemente atrelada ao fato de o artista se mostrar, naquela altura, mais movido a pintar, digamos, à maneira de uma certa ideia de pintura que de pintar “sua pintura”. Em outras palavras, pintar sob os influxos da produção que imperava à época – e estamos falando da pintura em São Paulo, e no mundo, nos anos 1980 –, proceder à eleição de afinidades, à busca por um estilo possível e ao exercício desimpedido das possibilidades pictóricas próprias (e constatação das habilidades e limitações, o que é sempre importante) que se apresentam à luz das referências eleitas no processo. Aspectos que, de resto, constituem elementos inerentes a qualquer jornada de formação, é verdade, e que neste caso assinalam uma etapa em que o repertório é ampliado e firmam-se as bases de sua prática¹. Não se trata, obviamente, de sugerir negligência ou irresponsabilidade da parte do artista, ou que ele desconsiderasse o que se passava em sua pintura, e sim de assinalar que seu espectro de interesses e prioridades àquela altura fazia com que estes ficassem em segundo plano. De modo que o termo “deriva” usado há pouco agora me parece um tanto leviano para definir esse período da atividade de Newman. Talvez “navegação de cabotagem” seja mais justo: de ponto a ponto, com deslocamentos curtos, daqui para ali, em território familiar, sem ainda arriscar trajetos de longo curso.

O fato é que no decorrer desse percurso, com o artista intensamente envolvido em sua prática e começando a se firmar e a ganhar visibilidade, a questão sobre o que realmente estaria no âmago de sua obra fica à margem, aguardando pela ocasião em que se faria impor naturalmente. E isso irá ocorrer logo após a virada dos anos 2000, quando chega o anunciado momento-chave em que Newman irá se voltar para as demandas latentes em seu trabalho e proceder a uma reflexão que se quer a um só

¹ É preciso esclarecer aqui que Newman tem contato com a pintura desde muito cedo; é atraído muito jovem por esse universo, ainda no interior, onde aprende os fundamentos e se inicia no conhecimento técnico de seu mister. Tinha já uma produção em andamento quando de sua transferência para São Paulo (por volta de 1985), o que, portanto, potencializava seu interesse e constituía um fator de maior permeabilidade a novas influências.

tempo retroativa e projetiva sobre sua produção. Não se tratava, contudo, de realizar uma *tabula rasa*, ou do anseio de atingir um “grau zero” na linguagem em que atua; o que estava em jogo era a necessidade de uma análise dos aspectos e fatores estruturais de seu campo de operações, a saber, o conjunto de processos que rege a atividade pictórica – e o que poderia ser aplicado à sua prática a partir daí. Não se tratava de *recuperar* qualquer coisa que pudesse ter faltado ao trabalho, mas de identificar que elementos constitutivos da natureza primeira de seus *media* o artista intuía como particularmente ativadores de sua poética e explorá-los de modo ativo a seu bel-prazer.

Mais que um mero interlúdio no qual o artista se permite experimentar algo de diferente ou dar vazão a um tema menos afeito a habitar sua produção, essa pausa servirá para Newman chegar a uma constatação importante: a de que, após tantos anos comprometido com seu *métier*, seu percurso pictórico talvez tenha orbitado demais em torno de estilos, técnicas, procedimentos e afins e carecido do peso de possuir um *assunto* efetivo.

Sean Scully, um dos grandes expoentes da pintura mundial, afirma que “pinta abstrato” por conta de uma necessidade “de pintar tudo, mais do que qualquer coisa ou uma única coisa [...] Eu sempre estou tentando pintar a coisa toda, o mundo todo”². O artista irlandês sugere nessa bela imagem uma vocação inescapável da pintura abstrata – e só esta seria passível de dar conta da absurda totalidade enunciada – como sendo da ordem de assumir, de saída, uma impossibilidade qualquer como motor para sua prática. O enunciado de Scully tanto se aplica à produção de Newman como tem um contraponto nela. De um lado, não se trata aqui de um “pintor abstrato”, na acepção estrita do termo. Não há nenhuma identificação específica ou compromisso tácito firmado pelo artista com essa linhagem, mesmo que sua pintura possa prescindir da figura; sua não figuração pode inclusive

² Três pintores contemporâneos: Paulo Pasta/Sean Scully/Luc Tuymans. Trad. Ana Calzavara. *Revista ARS*, São Paulo, v. 6, n. 12, jul./dez. 2008.

apresentar aqui e ali indícios ou alusões a um referencial figurativo. De outro lado, eis aí um sujeito que *já havia pintado tudo*, ou quase tudo, sobretudo no que se refere a inspirações temáticas.

O problema para Newman talvez fosse justamente o contrário, o de um *excesso* de possibilidades. Sua produção seguia ressentindo-se de um elemento central forte, que articulasse os recursos que a linguagem dispõe e seu processamento pelo aparato racional-intuitivo da criação de modo a elaborar consistência e coerência. Ou, se quisermos, um “assunto” – entendido aqui como fator estrutural na produção do artista, que dá corpo à obra e a faz ter a certeza de poder saber-se *o que não é* e permitir arriscar-se. “Assunto” não deve ser confundido com “tema”, que pode ir e vir, com graus de influência oscilantes em uma trajetória – como, aliás, ocorreu com Newman. Só o assunto traz em si a matéria primeira, a pedra de toque do processo criativo. Assunto prescinde de um enunciado, porquanto possa já estar contido em algum recôndito da linguagem, à espera apenas de ser convocado, e que se faz presente estruturando, mas sem enunciar. O assunto pode conter (ou não) temas que expandem o universo de questões do artista, porém só ele forja a camada anterior que permite inscrever apropriadamente, ou de maneira coesa, tais incursões em um percurso poético – assunto este que, como se verá, apresenta-se indissociado da própria fatura artística, no caso de Newman.

Passamos então ao comentado movimento de suspensão que irá se traduzir em um realinhamento estrutural em sua poética, iniciando por seu *modus operandi*. Nesse processo, o que será definidor na indicação de uma nova trilha para sua pesquisa é um movimento de interiorização desta, voltando-se para si mesma. Newman se dá conta de que uma via para essa superação estava na reflexão sobre os aspectos formais subjacentes a sua pintura. Tal movimentação subentende uma revisão de procedimentos, que ganham contornos de fator refundador na poética do artista. Fundamentalmente isso é tudo, ou quase isso: a essência de seu fazer. É quando Newman irá de fato revitalizar-se e reinventar-se, a partir da adoção de uma

atitude de contenção quanto aos aspectos primordiais na constituição de sua linguagem plástica – tinta, gesto, suporte, expressão. Componentes usuais e essenciais, mas que, devidamente reconsiderados a serviço de uma lógica interna ao trabalho, são também o quanto basta para que se abra um novo leque de abordagens a uma produção que se mostrava próxima de um impasse. O artista opera assim uma guinada marcada por uma lógica reducionista que aplica a seus procedimentos e por um vocabulário formal mais reduzido, com soluções mais econômicas em termos estilísticos e baseadas simultaneamente na intuição e na racionalidade.

A nova atitude mais austera e a depuração geral dos elementos constitutivos da fatura de Newman afirmam, secundariamente, a necessidade de conquistar um grau de simplicidade que se contrapusesse aos maneirismos e condicionamentos anteriores. A produção pictórica que então emerge é não figurativa, na falta de outra terminologia, e marcada por essas características de enxugamento, tanto em nível visual como técnico, material e estilístico. No princípio dessa “nova frente de trabalho”, o artista adota como gabarito informal uma estrutura modular, ou melhor, um entendimento modular da composição, aplicando então sobre o suporte largas e espessas pinceladas. Há ecos de procedimentos construtivos nessa abordagem, embora dificilmente almejando tal filiação; de resto, o tratamento da tinta e a marca do gesto que a imprime evitam aproximações mais precisas nesse sentido.

Têm-se assim, inicialmente, faixas, retângulos e quadrados em arranjos simples, despojados, que podem ser sobrepostos em camadas e onde a impressão incisiva do gesto, reiterado pela organicidade da tinta empastada, é balizada pelo geometrismo do esquema compositivo. A paleta é rebaixada, predominam tons escuros – ocres, marrons quentes, cinzas esverdeados. Percebe-se o exercício da disciplina nessa contenção, à exceção do que se refere à tinta, aplicada generosamente.

Com o andar da coisa, Newman passa a investir em variações nos esquemas estruturais de seus quadros, que tendem a ser acrescidos de elementos, até chegar às faixas e às pinturas amplamente povoadas de pequenos quadrados de uma produção

mais recente. Nelas, é sensível o implemento de um dispositivo cromático mais intenso e elaborado, onde uma cor-luz atua no campo óptico de modo a insinuar relações (não) figura-fundo. No geral, uma pintura de premissas modestas – explorar as possibilidades subjacentes ao próprio meio conjugadas ao lastro de expressão pessoal do artista – que irá se aprimorando e sofisticando à medida em que o artista vai se sentindo à vontade para afirmar suas questões.

Tal atividade refletiu-se ainda em expansões e alargamentos do processo criativo, como nos desenhos que nunca deixaram de ser produzidos e que não raro anunciam novos passos e descobertas em sua poética. Produtos mais gráficos e “rápidos”, os desenhos de gesto único e “pinceladas inteiras” andam em par com a produção pictórica e dão vazão àquilo que porventura não cabe na outra; abrigam com gosto a brevidade da ação e a convicção do gesto largo e incisivo de que a contenção requerida pela pintura mais recente precisou abdicar. Newman dedica-se a essa produção com entusiasmo. Seus desenhos, que irão pedir maiores dimensões, compartilham o mesmo estatuto da atividade pictórica de que emanam e que alimentam. Chega mesmo a desenvolver, acoplado rodos de chão e outros artefatos do mundo caseiro, mecanismos técnicos rudimentares mas eficazes na obtenção da escala e estabilidade necessárias para os gestos únicos, fluidos, que conformam os desenhos.

Torna-se, portanto, uma pintura que faz de si o próprio assunto, buscando em seus procedimentos de base um novo caminho para reinventar-se com consistência. E ao trazer para primeiro plano os registros e marcas de seu processual – a que o artista se refere como uma condição de “literalidade”, sugerindo uma capacidade de clareza e objetividade comunicativa que considera importante para sua obra – não abre mão de sua potência plástica, reafirmando assim um pendor pela dimensão estética sempre presente em sua produção.

Pintura autorreferente e autodefinida, estatuto conquistado em boa parte pela intuição e sobre os quais cabe esclarecer uma ou duas coisas, no âmbito de sua aplicação na obra de Newman Schutze. Ambos os termos sugerem identificação e

analogias possíveis com vertentes artísticas com as quais, no entanto, não há maiores associações plausíveis. A autodefinição é associada ao vocabulário de um modernismo tardio em que tais características eram sinônimo da adequação ao cânone da propalada especificidade dos meios a serviço de uma autonomia da linguagem – que converge para a “pureza” greenberguiana. Aqui, no entanto, essa autodefinição faz mais sentido se pensada apenas no seu viés ontológico, afirmativo e revalidador de sua própria condição de pintura. Já a orientação autorreferencial poderia aproximar, em suas premissas, a obra de Newman da produção do minimalismo. Outro equívoco: até porque o processo de decupagem da linguagem para o artista não significa em absoluto abrir mão de um sentido estético em sua obra, como comentado acima, qualidade esta que automaticamente a distancia de eventuais associações a abordagens ou influências dessa linhagem.

A propósito desse dado da reiteração da dimensão estética na pintura de Newman, cabe aqui um breve parêntese, a partir de algumas considerações de Robert Motherwell. Para o artista norte-americano, a função do elemento estético estaria associada a uma via pela qual se poderia chegar ao sentimento (que o interessava) de modo a poder condensá-lo em um objeto perceptível, que constituiria um fim último da atividade artística. A função estética então se convertia em um meio para acessar o sentimento (ou sensação). Afirmava também que considerava um erro comum entre os pintores abstratos o fato de confundirem o meio/mídia (*medium*) em que atuavam com um fim em si, em vez de um meio para atingir tais fins³.

Embora ambos os artistas compartilhem da vontade de dotar suas pinturas de uma capacidade de imediatismo e objetividade, a produção madura de Newman Schutze sinaliza um movimento quase inverso ao do pintor norte-americano. Após um longo período marcado por experimentações estilísticas, pelo aprimoramento técnico e pelo adensamento de questões, o meio da pintura é convocado novamente

³ TERENZIO, Stephanie (Ed.). Beyond the aesthetics. In: *The collected writings of Robert Motherwell*. Los Angeles: University of California Press, 1999., p. 35-39.

em seus aspectos mais essenciais a uma posição de protagonista em sua práxis, e Newman o faz menos a serviço de uma expressividade *a priori* que dos imperativos da própria lógica interna da linguagem pictórica. E antes que se confunda: orientação, no caso de Newman, não significa quaisquer aspirações no sentido de ressaltar uma ideia de “pureza” ou qualidade específica do meio em que trabalha; trata-se tão somente de lograr extrair, do âmago daquilo que está ali à sua frente e que constitui seu mister, uma potência para a transposição dos impasses e desafios que essa mesma linguagem instaura.

Nesse sentido, o meio termina por tornar-se, de certa forma, “um fim em si”, na medida em que (re)funda uma trajetória artística, pavimentando o terreno para uma pintura que agora se vê, passados quase dez anos da entrada nesse novo horizonte de possibilidades, em um estágio maduro e caminhando com desenvoltura. Um fim e, por que não, um caminho em si. Que não é necessariamente o “caminho do meio”, do equilíbrio apregoado ancestralmente pelo budismo, mas que certamente abre um novo caminho *pelo meio*. Após quase três décadas de produção, o artista toma como prumo seu próprio *medium* e reinventa-se, silenciosamente – se é que esse termo pode ser aplicado a Newman.

Matisse dizia que o meio empregado por cada artista tende a derivar de seu temperamento, assertiva que, no caso de nosso pintor, se prova espiritualmente adequada. O processo de pintura aqui comentado traduz de maneira fidedigna a personalidade extrovertida, franca e sem rodeios, de fala direta, expansiva – ou “rude”, como o próprio Newman gosta de definir – e gestos cheios que caracterizam esse sujeito-personagem. Uma pintura objetiva, no sentido de não pretender ser nada além daquilo que é, sem volteios. Como também é o indivíduo por trás dessa obra – obra que, futuramente, pode ou não ser mais uma vez atravessada por uma turbulência que a abale e a faça repensar-se, mas que de todo modo já soube perceber que no meio do caminho tinha um meio.

Maio/junho de 2011

