

DE A. CERVENE PICTORE

Talvez a alguns, o fato desta nota estar encabeçada por um título em latim possa parecer pouco usual, ou, pior de todos os crimes, uma simples afetação de estilo. No entanto, ao tratar do trabalho de Alex Cerveny, este obsoleto talvez possa ser perdoado, pois estamos aqui lidando com um artista que serve-se de uma linguagem que se não é propriamente arcaica, é inegavelmente arcaizante. No sistema estético Cerveniano encontramos motivos patentemente contemporâneos que nos são apresentados envoltos em um véu imemorial, em um não sei quê de secular. Nesse sistema, o que interessa são as características fundamentais; nele o contemporâneo é tratado de forma prototípica e para compreendê-lo (seria isso realmente desejável?) teríamos que nos aproximar antes da razão dos mitógrafos do que a dos sociólogos. Isso acaba por aproximar a obra de Cerveny – e torná-la tão fugitiva quanto – da arte de latitudes e séculos que nos são inteiramente estrangeiros, como a dos livros dos mortos egípcios, das ilustrações mongóis, ou dos afrescos pompeanos, onde tudo parece nos afastar, impedindo uma compreensão tranquila a partir de parâmetros correntes. Para empregar uma símile literária, sua obra opera dentro do mesmo princípio estético que a decisão de verter a série de livros do feiticeiro Harry Potter para o latim; poderia existir título mais arcaizante que Harrius Potter et Philosophi Lapis ou Harrius Potter et Camera Secretorum?

A leitura de obras em latim, sejam elas de autoria de J. K. Rowling, Santo Agostinho, ou Petrônio, constitui nos dias de hoje um prazer solitário e borrifado de formol. O mesmo acontece com a pintura narrativa, e por conseguinte, com a pintura de A. Cerveny. Essa pintura tantas vezes declarada morta, que tem como alicerce historial um legado que remonta às pinturas rupestres de Lascaux e compreende a pintura ocidental em sua quase totalidade, personifica, de certa maneira, a questão da linhagem e da tradição. Essas duas particularidades são fundamentais para uma apreensão mais fluente do código visual de A. Cerveny, pois ele mesmo pertence a uma tradição artística diametralmente oposta àquela apresentada pelo ensino contemporâneo das artes em faculdades e universidades: àquela do aprendiz lentamente convertido em artista no interior da oficina de um algum mestre; do sistema de aprendizagem imposto pelas guildas medievais com seus muitos estágios e gradações; da tradição que criou as Academias setecentistas e a hierarquia dos gêneros. Um treinamento que inegavelmente gerou grandes novos mestres, mas que nunca carregou dentro de si uma inclinação nem ruptiva nem renovadora, mas antes uma predileção pelo desenvolvimento e dilatação das formas preexistentes, por um fazer e um narrar continuamente refinados.

Essa mesma tradição defendia a pintura histórica como pináculo de sua prática, pois ela era uma pintura moralmente edificante, inspiradora, uma pintura que ensinava os homens a bem viver. As pinturas e aquarelas apresentadas na exposição Paraguay e outras pinturas, se enquadram na categoria de pintura histórica; uma pintura histórica um pouco canhestra, blasfêmica, impostora até, pois ela não nos ensina coisa alguma e não serve de exemplo a ninguém, mas uma pintura todavia histórica. O palco dos relatos, invariavelmente, é o deserto, apresentado aqui como território fértil, propício para a revelação, criação ou invenção – deixo a escolha do termo ao leitor –, da triplíce aliança formada pelas religiões monoteístas. Um deserto de devoção tongue-in-cheek, ocupado

por cactos façanhudos, oliveiras fantásticas, montes que se assemelham a torres nuraguicas com embocaduras capiteladas e grandes mares que poderiam desaparecer a qualquer momento. Habitado por homens barbados e onças-pintadas meio minosas meio mimosas, esses desertos nos contam histórias que não servem de exemplo, não somente pelo fato de se tratarem de versões incrivelmente pessoais da história, repletas de devaneios e digressões por vezes incompreensíveis, mas também por serem histórias mais próximas, de um passado mais fantasticamente local. Se antes Cerveny versou sobre a Arcadia e o passado bíblico, ele agora parece se interessar mais pelo Paraguai, por Eliza Lynch e Solano López, pelos poemas mais tipicamente novecentistas de Castro Alves, por whisky e cigarro contrabandeados e lindas melodias em guarany. É inevitável que o empreendimento da pintura histórica por estas bandas resulte em narrativas um pouco baralhadas, pois como escreveu Alejo Carpentier, aqui “tudo é fábula: contos de Eldorados e Potosís, cidades-fantasma, esponjas que falam, carneiros de velocino vermelho, Amazonas com uma teta a menos, e orejones que se alimentam de jesuítas.” Para parafrasear uma frase do compositor artífice do dodecafonismo e pintor domingueiro Arnold Schönberg, ainda existem muitas boas histórias a serem contadas à óleo.

Giancarlo Hannud

DE A. CERVENE PICTORE

The fact of this note being headed by a Latin title may to some seem rather unusual, or, worst of all crimes, a simple affectation of style. However, when discussing the work of Alex Cerveny, this obsolescence may perhaps be forgiven, for we are here dealing with an artist that makes use of a language that if not exactly archaic, is undoubtedly archaicizing. In the Cervenian aesthetic system we encounter patently contemporary motifs that are presented to us enveloped in an immemorial veil, in a centuries-old *je ne sais quoi*. In this system, it is the fundamental characteristics that are of consequence; in it the contemporary is treated in a prototypical manner and in order to understand it (is that really desirable?) we would have to approach the logic of mythographers rather than that of sociologists. This ends up approaching Cerveny's work – and making it as fugitive as – to the art of latitudes and centuries that are entirely foreign to us, such as that of the Egyptian Books of the Dead, of the Mogul illustrations, or that of the Pompeian frescoes, where everything seems to drive us away, staunching a clear comprehension from current paradigms. To make use of a literary simile, Cerveny's work operates in the same aesthetic principle as the decision to translate the series of Harry Potter books into Latin; could there be more archaicizing titles than 'Harrius Potter et Philosophi Lapis' or 'Harrius Potter et Camera Secretorum'?

The reading of works in Latin, whether by J. K. Rowling, Saint Augustine, or Petronius, constitutes, in our days, a solitary pleasure sprinkled with formaldehyde. The same takes place with narrative painting, and consequently with that of A. Cerveny. This genre of painting, so many times declared dead, which has as its historical base a legacy going back to the Lascaux cave paintings and encompasses western painting in nearly its entirety, personifies, in a certain way, the question of lineage and tradition. These two particularities are fundamental for a more fluent apprehension of A. Cerveny's visual codex, for he himself belongs to an artistic tradition that is diametrically opposed to the one proposed by the contemporary teaching of art in schools and universities: to that one of the apprentice slowly converted into artist in the interior of some master's workshop; to the apprenticeship system imposed by medieval guilds with its many echelons and gradations; to the tradition that created seventeenth century academies and the hierarchy of genres. This was a training that undeniably did create great new masters, but one that never carried within it nor a renovating nor a disruptive inclination, but rather a predilection for the sustained developing and expanding of pre-existing forms, for a continually refined making and narrating.

This same tradition defended historical painting as the pinnacle of its practice, for it was a morally edifying painting, inspiring, a manner of painting that taught men how to live good lives. The paintings and watercolours presented in the exhibition 'Paraguay and Other Paintings' fit the classification of historical painting; a rather awkward, blasphemous, counterfeit historical painting, for it teaches nothing and serves as example to no one, but historical nevertheless. The scene of the tales invariably is the desert, here presented as fertile ground favourable for the revelation, creation or invention – I leave the choice of word to the reader – of the triple alliance formed by monotheistic religions. A tongue-in-cheek devotional desert, occupied by mystifying cacti, fantastical olive trees, mounts that resemble nuragic towers with ordered portals and great seas that could disappear at

any moment. Inhabited by bearded men and half-cheeky half-savage jaguars, these deserts tell us stories that do not serve as example, not only are they incredibly personal versions of history, thick with reveries and at times incomprehensible digressions, but also for being closer, for being stories of a more locally fantastic past. If before Cerveny sang Arcadia and the biblical past, he now seems more interested in Paraguay, in Eliza Lynch and Solano López, in the more characteristically nineteenth century poems of Castro Alves, by contraband whisky and cigarettes and beautiful melodies sung in guarany. It is inevitable that the taking up of historical painting in these parts result in rather puzzling narratives, for as Alejo Carpentier wrote, here "everything is fable: tales of Eldorados and Potosís, ghost- towns, talking sponges, red-fleeced lambs, one-breasted Amazons and 'orejones' that feed on Jesuits." To paraphrase the father of dodecaphonic music and weekend painter Arnold Schönberg, there still are many good stories to be told in oil.

Giancarlo Hannud