

TEXTOS CRÍTICOS
/CRITICAL ESSAYS/

CHICO CUNHA

Texto Alberto Saraiva

A obra de Chico Cunha mobiliza agrupamentos narrativos que transitam entre as pinturas e ocasionalmente as obras de espaço. O artista cria pequenos grupos narrativos e os insere na paisagem de modo a torná-los elementos desencadeadores de ações que se abrem como janelas para histórias universais.

Houve uma passagem gradual do plano bidimensional da tela para aquele tridimensional do espaço arquitetônico. É relevante assinalar que para um pintor chegar ao espaço físico são necessários muitos anos de trabalho até que sua pintura possa se for o caso, instaurar-se numa outra dimensão que não mais a planar. Essas passagens são pontos preciosos para a avaliação de uma obra, eu mesmo, do ponto de vista conceitual, tenho considerado esses trabalhos de espaço, provenientes exclusivamente da pintura, como um “fato pictórico”, porque não existiriam sem o tempo que as precedeu, ou sem os processos nas quais estão imersas, sendo assim, elas não seriam nem instalação, nem intervenção, nem *site specific*, porque traçam outro caminho para angariar unidade no espaço até tornarem-se um fato: Um fato pictórico. Poder-se-ia argumentar que o “fato pictórico” é algo, que em todos os casos, permanece ligado intimamente ao problema físico colocado pela pintura, naquilo que chamamos de processo, ao passo que a falta desse processo material impediria a condensação de um fato em si.

Em 1995 e em 2002, o artista criou para o Paço Imperial duas obras espaciais com castelinhos de areia, peças que repercutem diretamente no trabalho apresentado no Oi Futuro em 2019, construído, dessa vez, integralmente com balas, matéria colorida, simultaneamente opaca e translúcida que adensa a questão pictórica e matérica da pintura. Suas cores e delicadeza dialogam diretamente com a poética do artista que encontrou em Guignard e Cícero Dias, Djanira, Rousseau e Bruegel, na pintura chinesa e nos biombos japoneses da arte Nanban, caminhos conceituais para seu trabalho. Há dados relevantes na produção desses pintores que interessam ao artista como modelo de especulação.

O espaço em sua obra emerge a partir de Guignard, das elevações planares da pintura Chinesa e Japonesa, como dito acima, mas também dos espaços internos como problemas exclusivos da arquitetura civil em composições onde o mobiliário se impõe como anteparo à paisagem. Os espaços externos e internos são assuntos que se revezam e abraçam personagens em torno de micro enredos provenientes de um leque que envolve a literatura, o cinema, a imprensa e as redes sociais, em cenas que indicam o ápice de um conflito dramático ou contemplativo; sem lugar, causa ou consequência, protagonista ou antagonista, essas narrativas só tem personagens num clímax sem desfecho. Deste modo, sua pintura ocupa-se em apresentar vastos espaços com miríades de pequenos acontecimentos, tal qual Bruegel em “Jogos infantis”, contudo em Chico Cunha estas ações se dão de modo independente umas das outras sem que haja conexão exata entre elas. É como se fosse necessário olhar o mundo como uma imensa área de acontecimentos que se relacionam através apenas do compartilhamento espacial, todavia, em alguma instância impacta a realidade justamente porque são essas ações que a constituem como tal.

Se Guignard se colocava diante da paisagem traduzindo sua vasta cadeia de montanhas iluminadas por nuvens em ascensão, Chico Cunha cria perspectivas aéreas mais profundas miradas mais do alto sem deixar de analisar ambientes internos para tratar também de outro espaço mais íntimo, arquitetural e doméstico, onde ele passa a juntar cada vez mais os objetos de modo a aproxima-los até fundi-los, para que se obtenha uma percepção das coisas em seu conjunto sem distingui-las exatamente, ou seja, transitar entre suas partes, tomando-as não como elementos soltos no espaço, mas como pluralidades. No entanto parece-lhe fundamental que tais articulações entre os objetos se deem de modo a produzir uma passagem entre eles sem que cada coisa ganhe definição exclusiva, porque lhe interessa o plano geral do espaço condensado com objetos imersos uns nos outros. Não seria assim uma de nossas formas de perceber o mundo? Pois, quando olhamos e vemos, raramente percebemos os objetos separados uns dos outros. O artista acrescenta-lhes cores contrastantes que sinalizam a negociação entre os objetos, como a distinguir campos de tensão nessa mobili-

dade. É importante frisar que seu trabalho tem como afirmação inicial o desenho e a monocromia ao qual ele adicionará a encaustica como técnica de adensamento pictórico que permanecerá durante alguns anos até meados de 2004 e 2005. É a encáustica que lhe fornecerá material suficiente para pensar a matéria da pintura como massa e transparência e possibilitará ao artista fazer migrar o trabalho para outra qualidade de densidade como visto em seu trabalho de espaço ou onde verdadeiros grupos escultóricos formados pela matéria das balas, do açúcar transparente, das cores de anilina se consolidar como um “fato pictórico” imbuído de todo o enigma que a pintura exerce. O artista recoloca suas questões de modo mais contundente radicalizando no alinhamento entre tema e matéria, numa clara referencia à infância e sua representação com os doces e balas.

A visão do artista, que se ocupa em observar amplamente o mundo é da ordem do sublime, daquilo que é espantoso, transcendente e inaudito. Trata-se de uma experiência diante do transitório, do efêmero, de uma ultra consciência da fugacidade do ser, por essa razão sua paisagem pode ser traduzida como uma experiência mais interna e psicológica.

Ora, pintar, mais que um comentário é uma modalidade de apreensão das coisas e por isso mesmo é a materialização de uma abordagem. É claro que o ritmo circunstancial do homem diante da estranheza das coisas exige dele mesmo uma ação, e a pintura, além de ser uma alternativa, neste caso, é uma atitude analítica.

O artista desenvolveu, ao longo de trinta anos, uma linguagem pictórica que une algumas pontas da visualidade brasileira, algo em torno de uma sensibilidade popular que aparecerá na trajetória de alguns de nossos pintores que investiram nesse imaginário como fonte de identidade brasileira. Chico Cunha por sua vez, se conecta a esse segmento refletindo sobre sua matriz e cultura plástica como fonte propulsora que forjará ao longo do tempo artistas como o pintor Paulo Pedro Leal e Heitor dos Prazeres, trata-se de encarar uma força cultural e plástica manifesta e cujos aspectos devem ser pensados em termos de uma vertente fundamental da formação de nosso olhar. Seu apreço se concentra no modo como operam os pintores populares, como elaboram suas próprias técnicas e traduzem nosso imaginário. Chico Cunha não fala em arte Naïf ou Primitiva, fala simplesmente em pintura, e a toma como modelo singular em sua obra.

É fundamental situar esse trabalho, assim como outros que lidam com elementos regionais brasileiros no âmbito de um amplo debate sobre identidade que veio se desenrolando a partir do século XIX e que culminou com a criação do SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1937 consolidando uma visão de identidade

nacional que tomou o Barroco como ponte civilizatória entre Brasil e Europa. A discussão sobre nacionalidade e a busca de uma cultura autêntica que começa no século XIX se fortalece efetivamente com a criação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro – IHGB em 1838, uma instituição que segundo Cleiza Maia², viabilizou o “cultivo sistemático da memória nacional, ou seja, de uma nacionalidade definida na forma de uma memória histórica”. O período de praticamente 100 anos entre a criação do IHGB e o SPHAN foi ricamente denso em termos da construção de teses em torno da ideia de nação que reúne nomes de intelectuais como Gonçalves de Magalhães, Manuel Araujo de Porto-Alegre, Francisco Sales Torres Homem e Francisco Adolfo de Varnhagen do século XIX e outro bloco muito maior no século XX com Rodrigo Melo Franco de Andrade, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Holanda, Afonso Arinos de Melo Franco, Carlos Drummond de Andrade, Lucio Costa, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia dentre outros. Ao referir-se às teses do início do século XX Marcia Chuva² nos diz que “as diferentes soluções projetadas para os imensos desencontros, contrastes e diversidades presentes no território brasileiro levavam a diferentes vias explicativas da identidade nacional”. A pintura estava no centro da discussão do problema, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcante, Portinari, estarão envolvidos no debate e se posicionarão a partir de um olhar que recai sobre o popular que estava também contemplado como patrimônio nacional no Anteprojeto³ de Mario de Andrade de 1936.

E o caso da pintura é bastante *sui generis* porque por mais que atendesse aos apelos teóricos os pintores estavam atrelados vivamente ao *éthos* de sua terra. É claro que no bojo daquele panorama os pintores associados a um ou a outro grupo de intelectuais, continuaram introduzindo em suas obras aquilo que consideravam parte fundamental de nossa cultura, e por isso mesmo tornaram-se responsáveis em grande parte pela consolidação de nossa visualidade, fossem cores e formas populares ou imagens personificadas do brasileiro. O importante é perceber que há em cada um desses pintores citados acima o triunfo de uma identidade local associada a inteligente negociação teórica e estética de olhar aglutinador que envolvia, pelo menos do ponto de vista estético, a cultura popular, indígena e afro-brasileira, e que de modo muito peculiar atravessou o confronto das teses nacionalistas preconizadas pelos vários grupos de intelectuais que sucederam o modernismo.

Podemos dizer que tanto a busca de Tarsila quanto a de Anita e depois Cícero Dias e Djanira e mesmo Beatriz Milhazes e Chico Cunha atendem ao apelo sensorial da visualidade brasileira, guardadas as devidas proporções de cada caso no contexto de sua época. Todavia estão ligadas por pontos historicamente ímpares que vem se desdobrando até hoje de modo singular.

Em artistas contemporâneos como Chico Cunha, isso se dá em relação ao que vem emergindo e vai se personificando em qualidade visual, mas não se coloca mais como um problema de identidade senão como uma constatação emblemática ou mesmo como energia de grande inspiração plástica da própria cultura. São forças subjacentes que indicam ondulações sensíveis em movimento no tempo e no espaço, e Cunha parece cingir ou mesmo circundar elementos concedendo-lhes vigor, exuberância e força. O que há hoje em ação não é uma tese, mas um sistema sensível que se reelabora permanentemente via conexões subterrâneas da formação da visualidade brasileira que guarda em si nossa complexidade cultural ao enfatizar o ser como aquele que é.

Referências

Chuva, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco,- moderno e civilizado. TOPOI, v.4, n.7, jul.-dez.2003, pp.313-333.

Maia, Cleiza Deccache. Românticos, Cardeais e Literatos: Um Olhar Histórico para Algumas Narrativas de Nação e Brasilidade em Torno da Ideia de Patrimônio. 2014. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO.

Anteprojeto de Mario de Andrade 1936. Revista do IPHAN nº 30. Ano 2002.