

MAI-BRITT WOLTHERS

SOBRE A SÉRIE “HILEIA” DE MAI-BRITT WOLTHERS

POR JOSE BENTO FERREIRA

O olhar estrangeiro não é estranho à arte brasileira. O holandês Frans Hals foi um dos primeiros a registrar nossas paisagens no século 17. Célebres são as ilustrações do francês Jean-Baptiste Debret sobre a vida na cidade e no campo durante o século 19. No século 20, foram identificados com o modernismo brasileiro o lituano Lasar Segall e o italiano Alfredo Volpi. Em sua primeira visita, Segall descreve o país em que tudo parecia “irradiar reverberações de luz”, fala do ritmo que “realizava espontaneamente (...) modernas tendências”, recorda as praias cariocas “ainda não manchadas pelas sombras dos arranha-céus” (Lasar Segall, *Arte e Sociedade*, de Fernando Pinheiro).

A dinamarquesa Maibritt Wolthers parece refazer o caminho desses grandes mestres que mudaram de estilo diante da realidade brasileira. Sua pintura alia uma herança expressionista, que lembra o vigor desesperado de Edvard Munch e as cores selvagens de Franz Marc, ao que o sociólogo brasileiro Sérgio Buarque de Holanda chamou de “visão do Paraíso”, o mito da “terra sem males”.

Moradora da cidade de Santos, ao pé da Serra do Mar, um dos últimos remanescentes da Mata Atlântica, a pintora dinamarquesa viu os elementos fundamentais de sua poética nas formas intrincadas desse tipo de floresta tropical, na sua densidade profunda e em seus animais admiráveis. A técnica naturalista que a artista havia aprendido com esforço não se adequava àquela diversidade absurda, quase irracional. Como dizem os filósofos, a

imaginação é incapaz de calcular as formas de todos os corpos. Mas, diversamente do racionalismo filosófico, a pintura não pode se refugiar nos limites da razão pura.

Assim, Maibritt Wolthers foi levada a romper as categorias da representação naturalista pelo caráter

inapreensível da própria paisagem natural brasileira. Para pintar “d’après nature” foi preciso formular uma outra idéia de natureza, mais próxima dos abismos sombrios da mente humana do que da mentalidade classificadora das ciências naturais. Com isso, as pinturas passaram a apresentar fortes tensões entre contornos e cores, mais ou menos como ocorre na pintura de Van Gogh, marcada pelas tendências conflitantes de dissolução das formas e da tentativa de se agarrar às coisas (Arte Moderna, Meyer Schapiro).

Em face desse dilema, a artista inquieta e reflexiva buscou novas técnicas e referências. Estudou gravura e interessou-se pelo debate estético contemporâneo. A vida de nossos bosques e os primores de nossas terras, como enuncia brilhantemente Gonçalves Dias na Canção do Exílio, dão lugar a ocres e cinzas, a contrastes de claro escuro e vigorosos gestos que, como diz Wolthers, “apagam” a natureza exuberante das primeiras pinturas, como nas secas paródias desse poema, dos autores modernistas Oswald de Andrade, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade.

O resultado é uma pintura que mantém a força da tensão dramática, porém com maior economia de meios. Com menos cores, ressaltam linhas tênues que se perdem em meio ao mar revolto de pinceladas, como caminhos em meio à mata, que não levam a parte alguma. A mudança de fisionomia das pinturas reflete uma reformulação da idéia de natureza. Ou melhor, em lugar da natureza intocada, pura e absoluta da “terra sem males”, ao concentrar sua atenção na especificidade da pintura, Maibritt Wolthers passa a tematizar o gesto humano que desbrava a paisagem, como um símile do gesto que produz o trabalho de arte.

Com isso, encanto e desencanto, tanto o belo natural quanto a consciência da devastação encontram uma expressão na pintura, ela mesma preservada em sua indiferença, única atividade verdadeiramente isenta.