

<b>Título</b>	Beatriz Milhazes ou a vantagem de, em pintura, nunca sair do labirinto	<b>Autor</b>	Frédéric Paul
<b>Data</b>	2013	<b>Artista</b>	Beatriz Milhazes
<b>Publicação</b>	PAUL, Frédéric. <i>Meu Bem</i> . Rio de Janeiro: Paço Imperial; São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2013.		

20

Beatriz Milhazes

Meu Bem

# Beatriz Milhazes ou a vantagem de, em pintura, nunca sair do labirinto<sup>1</sup>

## O que não se vê

A obra de Beatriz Milhazes é das mais visuais, mas nela não se percebe o que há de singular no processo que ela recria em cada um de seus quadros e sobre o qual constrói a sua obra. Não me refiro aqui às diversas fontes que alguns artistas preferem manter secretas e das quais procede toda obra de arte. Milhazes, nesse sentido, não faz segredo, e em várias oportunidades já rendeu homenagem aos artistas que lhe apontaram o caminho, a começar por Matisse e Tarsila do Amaral; àqueles cuja descoberta mais tardia estimulou sua criatividade, como Mondrian, Bridget Riley ou Sonia Delaunay; àqueles de sua própria geração, com os quais se desenvolveu numa emulação natural, como Sarah Morris, Polly Apfelbaum, Fiona Rae, Philip Taaffe; ou ainda àqueles cuja influência foi mais pontual: Albert Eckhout, Alfredo Volpi, Christian Lacroix, Miriam Haskell... Pintores, na maioria das vezes, mulheres.

O que pouco se vê em seu trabalho é a sua relação com o tempo. É normal, pensarão, já que todo quadro acabado se apresenta aos olhos do público como um implacável encadeamento de operações que, por deixarem suas sucessivas marcas na tela, podem fazer crer que eram necessárias e indissociáveis, como se fossem as peças de uma engrenagem. Ora, no próprio princípio da sobreposição de ações ligadas a um mesmo empreendimento, reside o princípio do recobrimento e, logo, o da dissimulação – como no aviso que antigamente se lia junto a uma passagem de nível: "Um trem pode esconder outro trem". A inscrição ainda subsiste eventualmente em algumas barreiras automáticas, mas parece que se tornou facultativa. O caráter acabado de um resultado pictórico confere-lhe a enganosa aparência de simultaneidade. (Poderíamos pensar também num precipitado químico.) Ora, o recobrimento parcial de uma camada de tinta por outra não só leva a supor que é sempre possível um recobrimento total, mesmo aparentemente inútil, como pode também redirecionar o curso de um quadro. Seria inútil o motivo que some por baixo daquele que o recobre? No resultado final do quadro, é o que seria legítimo pensar: era uma pista falsa, tanto melhor se foi abandonada! Os quadros, tanto os bons como os ruins, tanto as obras-primas como os mais insípidos, trazem consigo arrependimentos. Todos eles? Não. Se o quadro é a finalidade de um projeto

**1.** Texto inicialmente publicado pelo Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) no catálogo que acompanhou a exposição *Panamericano. Beatriz Milhazes. Pinturas 1999 - 2012*, com curadoria de Frédéric Paul. De 14 de setembro a 7 de dezembro de 2012..

<b>Título</b>	Beatriz Milhazes ou a vantagem de, em pintura, nunca sair do labirinto	<b>Autor</b>	Frédéric Paul
<b>Data</b>	2013	<b>Artista</b>	Beatriz Milhazes
<b>Publicação</b>	PAUL, Frédéric. <i>Meu Bem</i> . Rio de Janeiro: Paço Imperial; São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2013.		

Beatriz Milhazes ou a vantagem de,  
em pintura, nunca sair do labirinto

Frédéric Paul

21

2. Frédéric Paul, « Un Jardin en Enfer/A Garden in Hell » [Um Jardim no Inferno], Beatriz Milhazes, Avenida Brasil, Bignan, Domaine de Kerguéhennec, 2004.

3. *Théories, 1890-1910/Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912.

previamente definido e se toda a subjetividade nele tende a ser eliminada no estágio da execução, como no caso dos artistas concretos ou dos minimalistas, então o arrependimento não existe. O arrependimento é a expressão de uma subjetividade torturada, que supera a si mesma com os meios de que dispõe. Mas não é tanto o arrependimento que nos interessa em Milhazes. Embora tenha suficiente controle do que faz para evitar remendos, não é raro ela ter de ficar por mais de um ano trabalhando num mesmo quadro.

Impõe-se aqui, para o leitor que agora descobre seu trabalho, uma introdução à técnica adotada pela artista em 1989, e que vem sendo utilizada desde então em seus quadros – serigrafias, livros de artista, colagens e intervenções no espaço arquitetônico constituem exceção, mas as pesquisas nesses registros intervêm posteriormente no desenvolvimento de sua obra. Tendo-me mais de uma vez detido a descrever essa técnica – como também foram forçados a fazer todos os autores que escreveram sobre Milhazes, a tal ponto ela foi e ainda é determinante –, permito-me citar um texto já existente:

"Entre a pintura em vidro e a decalcomania, a técnica pictórica que ela aperfeiçoou diz muito sobre a naturalidade calculada desse seu procedimento. Com efeito, cada motivo, cada cor transpostos na tela ali são dispostos por meio de encolamentos sucessivos de fragmentos previamente pintados em folhas de plástico transparente, que a artista dispõe e combina com extrema precisão, antes de fixá-los, imbricá-los definitivamente no todo em expansão que o quadro representa. (Essa operação de transferência supõe que os fragmentos, acrescentados um após o outro, sejam pintados no suporte plástico em ordem invertida: inicialmente a camada que aparece no primeiro plano do quadro, depois as subcamadas, sejam elas motivos secundários, ou demãos de outras cores, visando a aumentar a força vibratória do contraste, ou ainda fundos brancos invisíveis, estritamente ajustados à superfície do motivo colorido e destinados a reforçar a nitidez e a intensidade cromática, ao tornarem opaco o fragmento a ser transposto.) Transferida de uma superfície lisa para a superfície plana do quadro, a marca da mão é assim quase

anulada, o toque é inexistente e, embora composta de incontáveis sobreposições, a matéria pictórica não apresenta qualquer espessura; como se, mesmo que indissociavelmente ligada à acumulação das camadas de cor, a acumulação dos motivos se fundisse afinal na ilusão de uma marchetaria."<sup>2</sup>

O que pouco transparece no trabalho de Milhazes é a lentidão com que ele acontece, apesar de seu jeito tônico e dinâmico a sugerir, pelo contrário, uma espontaneidade e vivacidade quase infantis. Mais surpreendente ainda é a inversão do tempo que nele se opera por meio do próprio jogo de estratificação das operações. Mesmo que, no atelier, uma camada de tinta aplicada nas folhas de plástico preparatórias desapareça por completo por baixo de outra, mesmo que a segunda camada seja em seguida encoberta por uma terceira, e a terceira por uma quarta, ainda assim é a primeira, a "dimensão oculta", escondida sob essas três coberturas, que ficará evidente na tela, no primeiro plano do motivo, para o qual essas quatro operações terão contribuído com igual importância para lhe conferir o devido destaque. As etapas do trabalho são todas diferenciadas, nenhuma delas tem menor importância que as outras, e a artista nunca perde o fio da meada. As folhas plásticas que Milhazes utiliza são, é claro, transparentes, e ela as pode virar a qualquer momento para conferir o efeito procurado e desenvolvê-lo à vontade. Não busquemos, na artista de exceção, a virtuose ou a contorcionista... Dois padrões de recobrimento, inclusive, podem ser discernidos aqui: os que compõem os motivos que desabrocham como que em pequenas estufas, para em seguida ser transferidos, e os que compõem o quadro enquanto combinação dos motivos transferidos – cabendo aqui o refrão de Maurice Denis, com irritante bom senso: "Lembrar que um quadro, antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma anedota qualquer, é essencialmente uma superfície plana coberta de cores combinadas numa certa ordem"<sup>3</sup>; mas Milhazes, como Maurice Denis, sabe o quanto deve ao exemplo de Gauguin.

Por mais que tenha sido tantas vezes descrito, explicado e reexplicado o procedimento desenvolvido pela artista brasileira, a inversão elementar que ela impõe à ordem das operações nunca é de fato compreensível para nós que, diante de cada obra realizada, percebemos um resultado que não

<b>Título</b>	Beatriz Milhazes ou a vantagem de, em pintura, nunca sair do labirinto	<b>Autor</b>	Frédéric Paul
<b>Data</b>	2013	<b>Artista</b>	Beatriz Milhazes
<b>Publicação</b>	PAUL, Frédéric. <i>Meu Bem</i> . Rio de Janeiro: Paço Imperial; São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2013.		

22

Beatriz Milhazes

Meu Bem

denota os segredos de fabricação. Tive várias oportunidades de ver, no atelier, algumas dessas folhas plásticas prestes a serem transpostas para a tela, sendo que nunca me deram a impressão de serem fragmentos ou embriões de um quadro. Observei-as em seu verso e anverso, e sempre as considerei como que alheias à experiência que se é chamado a viver diante dos quadros terminados. Por quê? Porque cada motivo corresponde a um projeto definido, ao passo que o quadro em si escapa à lógica do projeto, partindo não raramente de uma resolução simples, para depois sofrer constantes mutações, até seu imprevisível termo. O plástico nada mais é que uma etapa dentro de um processo mais complexo. Ele dá suporte aos recobrimentos parciais dos motivos um em relação ao outro, sendo cada um tirado de uma caixa de ferramentas específica. Não se espera, portanto, nenhuma transfiguração prodigiosa dessa simples passagem do plástico para a tela: uma prestigiosa, talvez, mas não uma premissa mágica. Expor esses plásticos seria o mesmo que expor ferramentas ou documentos. Os quadros tornam-se máquinas eficientes de fazer duvidar daquilo que se tem diante dos olhos. As partes mantêm com o todo uma relação necessária, apesar de quase conflituosa.

### **Incessantemente**

Quando se sabe quão lenta e elaborada é a técnica de Beatriz Milhazes, o tempo dedicado a cada quadro é mais fácil de ser percebido. Não será surpresa constatar que o número de quadros realizados é menor nos anos em que ela os produz em tamanhos maiores, tal como, em 2009-2010, o tríptico *Pierrot e Colombina*<sup>4</sup>, ou, em 2010, a série de quatro quadros imensos, *Gamboa Seasons*<sup>5</sup>. Há também que correlacionar esse volume de produção com o das outras categorias de obras com as quais ela trabalhou: cenografias para a companhia de dança de sua irmã Márcia, desde 1994; serigrafias no atelier Durham Press, com Jean-Paul Russell, desde 1996; colagens, a partir da exposição individual e residência que fez no Domaine de Kerguéhennec, em 2003; e projetos ligados à arquitetura, desde 2004. Circunstâncias que independem da técnica podem, também, prolongar ainda mais o tempo utilizado. E menos visível que o tempo real que Milhazes passa trabalhando é o tempo que ela passa ao lado de seu trabalho. A reforma de seu atelier, por exemplo, interrompeu prosaica-

mente a execução de três quadros iniciados em 2010 e 2011, e finalizados apenas em 2012. Além disso, um "acidente de percurso" ainda mais significativo transformou consideravelmente um quadro de 100,0 x 100,0 cm, de 2010, que havia sido deixado sem título – embora assinado e tido por terminado –, até que dois anos depois a artista o submeteu a alterações que resultaram em *A Mosca*, de 2012.

As modificações executadas nessa obra são essencialmente de quatro ordens. Primeiramente, Beatriz Milhazes imprimiu a esse quadro recalitrante um giro de 90 graus em sentido anti-horário. Depois, de um pequeno fragmento com listras regulares, ela puxou *all over* uma grade horizontal pintada diretamente na tela<sup>6</sup>, sob o motivo da rosácea central. Acrescentou três flores naturais (margaridas, dalias, e zínias ou peônias estilizadas, que há tempos fazem parte de seu repertório), reduzidas aos traços de contorno de suas pétalas, e transparentes, para que um acréscimo de cor não viesse a quebrar a continuidade do plano de fundo. Modificou também o centro da rosácea. Se compararmos imagens dos dois estágios desse quadro, o primeiro parece estabilizado; já o segundo, no qual as três flores acrescentadas evidentemente saíram da caixa de ferramentas, é não somente vibrante, como parece maior. Pensamos em dois quadros bastante próximos, e não em dois estágios, mesmo que (como por acaso) se possa expressar preferência pelo segundo, cuja saturação já não parece permitir novas intervenções. Seu estágio anterior, porém, já era bastante complexo e não permitia prever qualquer tipo de transformação, a não ser, quiçá, no centro da rosácea que, um tanto confuso, pedia uma simplificação – o que, aliás, não ocorreu na versão final, embora ela seja mais convincente nesse aspecto.

Se insisto em descrever paralelamente esses dois estágios de um mesmo quadro é, primeiro, porque é raro que a evolução de uma obra seja documentada em Milhazes, mas é sobretudo para apontar o fato de que todos os seus quadros, por mais que guardem muita reflexão, sempre poderiam ser um pouco distintos da aparência final com que nos deparamos. Diante de qualquer obra de certa forma já realizada, um comentário como esse pode soar impensável, ou mesmo ofensivo. O próprio Matisse, porém, deixou inacabados uns tantos quadros, que não saberíamos

4. Fundação Eduardo F. Costantini/MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

5. Coleção particular, Paris, França, 300,0 x 500,0 cm, 300,0 x 450,0 cm, 300,0 x 350,0 cm, 300,0 x 200,0 cm.

6. Quando, porém, busca mais nitidez e regularidade em seus efeitos de estrias e listrados, a artista recorre ao procedimento da transferência.

<b>Título</b>	Beatriz Milhazes ou a vantagem de, em pintura, nunca sair do labirinto	<b>Autor</b>	Frédéric Paul
<b>Data</b>	2013	<b>Artista</b>	Beatriz Milhazes
<b>Publicação</b>	PAUL, Frédéric. <i>Meu Bem</i> . Rio de Janeiro: Paço Imperial; São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2013.		

Beatriz Milhazes ou a vantagem de,  
em pintura, nunca sair do labirinto

Frédéric Paul

23

7. Henri Matisse  
a Pierre Matisse,  
18 de setembro de  
1940. H.M., *Écrits et  
propos sur l'art*, Paris,  
Hermann, 1972, p. 184.

8. H.M. a Theodor  
Pallady, 1940 ou 1941,  
*op. cit.* p. 185.

9. Peter Simon,  
The Monsoon Art  
Collection, Londres,  
190,0 x 200,0 cm.

10. Frédéric Paul,  
« En Chine, tous les  
habitants sont des  
Chinois », publicado  
em inglês in *Beatriz  
Milhazes, Snow in  
the Tropics*, Milan,  
Electa, 2011.

imaginar como teria continuado. Alguns, decerto, ficaram inacabados por frustração. Outros, por indecisão. Os melhores apresentam um aspecto inacabado que lhes confere maior capacidade sugestiva. Matisse não pintava, então, o quadro tal como o imaginara. Surpreendia-se abrindo um caminho pelo qual não sabia como prosseguir. "Acabo de quase terminar, ou talvez terminar de fato, um quadro iniciado um ano atrás – que fui levando ao acaso; em suma, cada um dos meus quadros é uma aventura, e nisso reside seu interesse [...]".<sup>7</sup> Atingia a incandescência antes do previsto. Não buscava a perfeição do objeto, mas a intensidade da experiência. "Está aí um quadro que levou um ano – quem só enxergar a forma como representei os cabelos e o bordado do ombro irá achar que sou um gozador – mas você... você sabe."<sup>8</sup> Ele interrompia para não ter de desfazer, porque o adágio dos sábios e dos preguiçosos, "o ótimo é inimigo do bom" sempre funcionou, até mesmo em arte. Imagina-se que os quadros inacabados foram, em sua maioria, deliberadamente deixados como estavam.

Ocorre que Beatriz Milhazes partilha com seu velho mestre essa abordagem não finalista da obra de arte que, num espírito muito similar aos dois estágios do quadro *A Mosca*, permitiu-lhe produzir a serigrafia, de 2011, intitulada *Fishbowl*, e o elemento quadrado e outonal dos *Gamboa Seasons*, de 2010, que de outro modo não se teria permitido, caso estivesse buscando uma resposta única para um problema único. A mesma rosácea e o mesmo pano de fundo de finas linhas paralelas se encontram afinal nessas três obras – a elas vêm-se somar os ingredientes do formato quadrado e da composição centrada, até se chegar a uma "fórmula", que a artista perseguiu quase obsessivamente durante dois anos e cuja reutilização, com técnicas e escalas bem distintas (*Fishbowl*, 36,0 x 36,0 cm; *A Mosca*, 100,0 x 100,0 cm; *Gamboa Seasons - Autumn Love*, 300,0 x 350,0 cm), resulta a cada vez, tanto para a artista quanto para o observador, numa experiência distinta: três vezes renovada pelo observador e indefinidamente renovável para a artista, cujo processo cumulativo de criação nunca assume um fim objetivo. O copo nunca fica cheio. O tema e a variação sempre se entrelaçam. Os quadros crescem e se transformam, feito árvores. "O crítico Oswaldo Corrêa da Costa [amigo próximo e de longa data de Beatriz Milhazes, a quem visitou várias vezes em seu atelier], observa que alguns elementos do quadro *Tempo de Verão*<sup>9</sup>, 1999, foram transportados para a tela sete

anos depois de terem efetivamente sido pintados sobre plástico, qual uma anotação guardada para ser utilizada depois."<sup>10</sup> Vez ou outra surge um broto num galho que se podia imaginar morto ou que há muito alcançara seu pleno desenvolvimento.

### O jardim verde

O atelier de Beatriz Milhazes, aliás, prolonga-se externamente. A algumas dezenas de metros dele encontra-se o suntuoso Jardim Botânico do Rio de Janeiro, que a artista pode frequentar mesmo nos horários de fechamento, graças à sua carteirinha de sócia.

Decerto não existe nisso nenhuma referência direta – a artista não trabalha a partir do natural –, mas o ambiente é propício ao clima de suas obras. E caso a pertinência da metáfora vegetal ainda estivesse por se provar, a exposição individual de Beatriz Milhazes, na primavera de 2012, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, só viria a incitar seu uso e abuso. Para apresentar de forma linear o inteiro ciclo dos já mencionados *Gamboa Seasons*, foi construída uma parede de 35 m de comprimento numa sala extremamente longa, frente às janelas que davam para o jardim externo, no qual se achava um cenário de vegetação. A edificação dessa "paliçada" e a conseqüente ocultação das janelas eram indispensáveis, mas para evitar aqueles que se opunham à ideia, Milhazes concebeu a abertura de um espaço suficiente de circulação atrás dessa parede extra (anteparo e suporte) e diante das janelas. A luminosidade vinda das janelas invisíveis junto à moldura superior da parede incitava o espectador a enveredar por essa passagem depois de ver os quatro quadros da série, articulados como um conjunto indispensável. E então, a surpresa! No lado oposto da parede, e em toda a sua extensão, estava uma imensa peça mural. No cenário vegetal dessa peça inscreviam-se dois retângulos dispostos precisamente frente às janelas que davam vista para o jardim e que possuíam milimetricamente as mesmas dimensões. Dentro dos retângulos, duas composições decorativas em tons de amarelo, ouro e laranja. Em torno deles, a paleta do cenário vegetal (folhas de louro ou mandrágoras espalhadas em uma desordem planejada) era reduzida a duas cores lisas: rosa e violeta; tudo isso feito com filmes vinílicos adesivos,

<b>Título</b>	Beatriz Milhazes ou a vantagem de, em pintura, nunca sair do labirinto	<b>Autor</b>	Frédéric Paul
<b>Data</b>	2013	<b>Artista</b>	Beatriz Milhazes
<b>Publicação</b>	PAUL, Frédéric. <i>Meu Bem</i> . Rio de Janeiro: Paço Imperial; São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2013.		

como aqueles já aplicados pela artista em todas as autênticas janelas monumentais em que havia se expressado até então: no K&L Gates, em Pittsburgh, em 2010, e na Fondation Cartier, em Paris, naquele mesmo ano; na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no MOT Museum (Museu de Arte Contemporânea de Tóquio), em 2008; e na loja Selfridges de Manchester, em 2004. A exposição de Lisboa tinha por título *Jardim Verde*, numa referência direta à vista, embora a cor verde não se incluisse, em nenhuma de suas nuanças, nessa obra especialmente criada para a ocasião; e apesar de que já existisse de fato, em Lisboa, um "jardim verde", ou mais precisamente, um Jardim Cesário Verde, não na Fundação Gulbenkian – mas, aliás, não longe dali.<sup>11</sup>

Nos trópicos, o ciclo das estações não é tão acentuado. No Rio de Janeiro, a temperatura média máxima oscila entre 25 e 30 graus, e a média mínima, entre 18 e 24 graus. A amplitude diária e anual é, portanto, bastante baixa. A mesma coisa quanto ao intervalo de tempo entre o nascer e o pôr do sol: entre os dois solstícios, esse tempo é quase dobrado em Paris: vai de oito a dezesseis horas. No Rio, é inferior a três horas: de dez a treze horas. Essas características geográficas também influem na percepção do tempo não meteorológico, por mais que me possam refutar que essas influências são muito relativas numa artista que viaja muito, passa parte do ano em Paris e faz seguidamente breves estadas em Londres e Nova York. Mas o vínculo de Beatriz Milhazes com o Rio é incessantemente reafirmado. (Suas produções para a Selfridges e para o restaurante da Tate Modern têm respectivamente por título o nome de um bairro carioca, *Gávea*, e o de uma baía do Rio de Janeiro, *Guanabara*). E dificilmente poderíamos discordar quando ela afirma que os trópicos representam o ideal do exotismo<sup>12</sup>. Ora, o Rio praticamente encosta no Trópico de Capricórnio, e esse ideal alimenta a sua obra.

Numa conversa com o músico Arto Lindsay publicada, em 2009, na revista suíça *Parkett*, disse Milhazes: "*Me sinto extremamente ligada ao Tropicalismo, embora não o tenha estudado formalmente. Eu diria que, até certo ponto, não tomei conhecimento dele, deixei que ele agisse sobre mim.*"<sup>13</sup> Percebe-se, nessa mescla de controle e não-intervenção contida nessa declaração, uma forma quer de conflito, quer de inteligência. Adiante, ela acrescenta: "*Para mim o*

*Tropicalismo é essencialmente a possibilidade de inteligência nos trópicos.*"<sup>14</sup> A inteligência tende a predominar.

Se me permitem comparar os quadros de Milhazes com árvores, não será demais salientar que as árvores, no clima tropical, podem frutificar o ano inteiro. Essa imagem de crescimento e frutificação ininterruptos se aplica perfeitamente aos quadros e colagens de Milhazes, mas não ao restante de sua produção. As serigrafias "brotam", também elas, por sobreposição, mas é mais difícil que se prestem ao arrependimento. Existem limitações, embora a artista não esteja sozinha na busca por soluções técnicas. O que distingue, além disso, as estampas das colagens e das pinturas é a transparência das passagens de cor – transparência essa que oferece interessantes possibilidades em matéria de sobreposição, mas que supõe um plano de ação em que cada etapa é absolutamente irreversível.

O vaivém entre os vários meios de expressão descortinou novos caminhos para a artista. O processo de trabalho hipercontrolado a que teve de se submeter ao trabalhar na Pensilvânia com Jean-Paul Russell, ele próprio extremamente flexível com ela, pode ter favorecido, por contraste, a dimensão improvisada da pintura, mas a disciplina da gravura imprimiu um rigor monumental a alguns de seus quadros mais recentes.

Diante dos *Gambôa Seasons*, os primeiros para os quais Beatriz Milhazes fez desenhos preparatórios<sup>15</sup>, e especialmente diante de *Winter Love*, o quadro mais estreito do conjunto, podem ser detectadas reminiscências modernistas de Ozenfant. A redução do número de elementos da composição, a exclusão de todo o motivo floral, se não vegetal (observam-se duas "folhas de louro": mandrágoras que correspondem à interseção de dois círculos), em prol de círculos e ovais quase monocromáticos, a verticalidade do formato sendo reforçada pelo ornamento de listras, cuja faixa central cinza sugere uma coluna – de todos esses componentes e da disposição que assumem na tela emana uma sensação de estabilidade, que aproxima este quadro mais do controle próprio ao protocolo da serigrafia do que da proliferação da qual os dois ateliers contíguos do bairro Jardim Botânico, no Rio, sucessivamente foram palco (o primeiro foi transformado em escritório e espaço de arquivamento; nele a

11. O poeta português Cesário Verde (1855-1886), morto mais prematuramente ainda que Rimbaud, de quem foi contemporâneo, deixou uma obra breve, cuja influência deixou marcas em Fernando Pessoa.

12. "Frédéric Paul in conversation with Beatriz Milhazes", *Snow in the Tropics*, Milan, Electa, 2011.

13. *Musical expression, Arto Lindsay in conversation with Beatriz Milhazes*, *Parkett* n° 85, Zurich-New York, 2009.

14. *Idem*.

15. "Abriu uma porta para o meu processo de pintura. *Chiclete com banana*, 2011-2012, foi planejado antes de eu começar a pintar. Faço um desenho e o projeto na tela. A estrutura da composição foi desenhada na tela antes de eu começar a pintar". ["It opened a door to my process of painting. *Chiclete com banana*, 2011-2012, is planned before I start painting. I make a drawing and I project [it] to the canvas. The composition structures was drawn on canvas before I start painting."] B.M., em conversa com o autor, 26 de junho de 2012.

<b>Título</b>	Beatriz Milhazes ou a vantagem de, em pintura, nunca sair do labirinto	<b>Autor</b>	Frédéric Paul
<b>Data</b>	2013	<b>Artista</b>	Beatriz Milhazes
<b>Publicação</b>	PAUL, Frédéric. <i>Meu Bem</i> . Rio de Janeiro: Paço Imperial; São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2013.		

Beatriz Milhazes ou a vantagem de, em pintura, nunca sair do labirinto

Frédéric Paul

25

16. *Beatriz Milhazes*, Berlim, Galeria Max Hetzler/Holzwarth Publications, 2011.

17. F.P., « Un Jardin en Enfer/A Garden in Hell », *op. cit.*

18. Idem

19. Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen* [Ornamento e Crime], tradução de Sabine Cornille e Philippe Ivernel, Paris, Payot et Rivages, 2003.

artista ainda faz suas colagens). Não surpreende este quadro ter sido escolhido para a capa do catálogo publicado pela galeria Max Hetzler<sup>16</sup> por ocasião da exposição individual de Berlim, em 2011. A interpretação gráfica do editor, que reduziu a obra a seus traços de contorno, só vem enfatizar a solidez de sua construção. Por que a coluna central do quadro é cinza? Para não deixar nenhuma ambiguidade acerca de sua função arquitetônica. A referência ao modernismo será proposital, ou não? Não importa. O fato é que ela é sugerida, assim como a faixa cinza vem sugerir a coluna.

#### Do modelo ao motivo e do motivo à abstração

“Beatriz Milhazes vê a si mesma como uma pintora abstrata, algo que sempre aparece nas conversas com ela” – salientava eu no texto de 2004, que intitulei *Un Jardin en Enfer* [Um Jardim no Inferno]. Não há que discutir esse fato. Posso apenas sustentá-lo. Sobre essa reivindicação de pertencimento à abstração, eu acrescentava: “Poderia ser algo secundário, como um motivo de segundo plano, mas é uma profissão de fé. Não há nela segundo plano, apenas um primeiro plano saturado de motivos de igual importância, quaisquer que sejam suas cores e tamanhos.”<sup>17</sup> O que se leu acima a respeito da sobreposição entra aqui em ligeira contradição com este trecho. Sustento, porém, as duas abordagens. Quando o crítico e o historiador se dispõem à análise exaustiva de uma obra de arte, desconfiemos! E, quando conseguem, desconfiemos da obra assim circunscrita! Além do mais, como não mudar um pouco de opinião em quase dez anos? O trabalho de Milhazes evoluiu, seguiu ganhando em intensidade. É natural, portanto, que tenha influenciado minha visão, mais que minha opinião sobre ele. Passados dez anos, vejo se confirmarem minhas convicções. Meu texto de 2004 prosseguia assim:

“A artista não atribui à abstração qualquer superioridade sobre a figuração, não se alinha com uma corrente mais que com a outra, apenas invoca uma necessidade pessoal. E assim é que consegue destituir o motivo da florzinha de qualquer referencial, fazendo-o passar da inanidade da florzinha para a inanidade do motivo decorativo. O que, evidentemente, é tampouco confessável,

uma vez que [...] o detalhe decorativo se transmite qual doença ‘vergonhosa’: *diminui* aquilo a que vem se *somar*, avilta ao querer enfeitar, o atributo adicional vira supérfluo ali mesmo onde deveria arbitrar entre o padrão e o singular... entre o normal e o patológico! Queiramos ou não, há algo de monstruoso na efusão decorativa.”<sup>18</sup>

Mantenho essa declaração de execração, proferida como bom soldado da teoria de Adolf Loos<sup>19</sup>, nunca ainda invalidada desde 1908. Duas guerras mundiais a ela sobrevieram sem nada nela alterar. O pós-modernismo tentou se livrar dela com muito esforço, sem conseguir abalá-la. O ornamento é [sempre] um “crime”, é “epidêmico”, mantém a humanidade em “escravidão”, etc. O trabalho de Beatriz Milhazes pereceria diante de todos esses requisitos, caso pertencesse às artes aplicadas, que têm por finalidade tornar a vida mais bonita e agradável. E é devido a essa preocupação, de deixar bem clara a diferença entre arte e arte aplicada, que a artista, após uma primeira experiência em 2009, resolveu não manter sua colaboração com a marca de têxteis novaiorquina Maharam, a qual conta, no entanto, com vários artistas de primeira grandeza entre seus colaboradores ocasionais. A obra de Milhazes torna a vida mais bonita e agradável, mas não pertence às artes decorativas. Pertence à abstração simplesmente, embora fazendo uso de motivos decorativos. Restava, porém, um equívoco neste texto, que acabo de reler para não me repetir. Da reivindicação de classificá-la como “uma pintora abstrata” –, dez anos depois, eu deveria escrever: “uma pintora abstrata!” – eu passava a uma crítica do decorativo, mas não concluí em favor de uma convivência entre a arte e as artes aplicadas. Eu as associava, mas não chegava a qualquer conclusão. Essa falta de conclusão, aliás, é o que me permite retomar a ideia. Quando é permitido não concluir, podemos tirar proveito disso...

Vários elementos figurativos estão presentes nos quadros de Beatriz Milhazes, mas se apresentam como *neutralizados* na relação com o real que lhes serviu de modelo. Os motivos são de flores e de frutas – mas flores e frutas se anulam em favor do motivo. E é decerto essa redução à sua forma genérica e o esvaziamento da própria substância que lhes permite contribuir para o quadro abstrato com outras formas,

<b>Título</b>	Beatriz Milhazes ou a vantagem de, em pintura, nunca sair do labirinto	<b>Autor</b>	Frédéric Paul
<b>Data</b>	2013	<b>Artista</b>	Beatriz Milhazes
<b>Publicação</b>	PAUL, Frédéric. <i>Meu Bem</i> . Rio de Janeiro: Paço Imperial; São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2013.		

26

Beatriz Milhazes

Meu Bem

derivadas do conceito decorativo. (Seu exotismo decorre igualmente da introdução dessas fórmulas decorativas ensaiadas em outro lugar, que são, porém, como corpos alheios à grande história da pintura. Embora possam ter-lhe sido inspirados por Sonia e Robert Delaunay ou Jasper Johns, os motivos de rosetas ou alvos não foram inventados por eles. Dufy e Matisse não desdenharam a bandeira francesa).

Em filosofia, "abstração" significa literalmente "isolamento pelo pensamento". Essa definição não possui equivalente adequado no campo da história das formas, arriscando-se então a sair do contexto ao submeter os objetos do real ao tratamento abstrato. Ora, se certos objetos são "diminuídos" à categoria de "motivos", sendo portanto rebaixados do real para o decorativo, somos forçados a constatar ainda que, tendo para a acumulação, e não para o esboço, a abstração em Milhazes não é filosoficamente correta.

Não faria sentido, no entanto, dizer que ela segue a mesma via de um Frank Stella, o qual parte do mínimo em direção ao máximo. A artista brasileira não partiu do nada em direção à profusão, tampouco seguiu o caminho inverso. Sua ousadia em buscar registros mais ou menos reprovados dá mais pertinência e singularidade à sua iniciativa: o decorativo não é suficiente para desmerecê-la – e ela acrescenta ainda o exotismo e, àqueles que continuassem sem entender, ousa citar o carnaval e a quinquilharia que o acompanha, seu amor pela bossa-nova e pelas canções de amor. São essas as referências que brotam, todas, de seu trabalho. Mas essa audácia politicamente correta<sup>20</sup>, aliada ao "rebaixamento" filosoficamente abstrato dos objetos à categoria de "motivos" (ao invés de sua elevação ao status de "ícones") não bastaria para transformá-la numa artista notável, caso essas "virtudes" originais não se traduzissem em sua obra numa liberdade e numa maestria plástica que só a ela pertencem realmente. A esse respeito, quando, na conversa entre ambos, Arto Lindsay perguntou a Milhazes: "Quando se deu conta de que queria pintar?" A resposta disparou com uma simplicidade quase inconfessável: "Minha mãe se deu conta por mim. [...] Primeiro, eu queria ser jornalista. Mas [...] quando ficou claro para mim que comunicação não era a matéria à qual eu dedicava a minha vida, minha mãe sugeriu que eu fosse para a escola de arte. Foi lá que eu descobri capacidades que eu queria desenvolver."<sup>21</sup> Obrigada, Glauce Milhazes!

As formas são, no fim das contas, bastante simples, e suas combinações muitas vezes complexas, mas o que dizer da complexidade e da eficiência cromática da obra de sua filha? São-nos oferecidas como um presente, e são necessárias ao "prumo" de sua produção – e não é fácil mantê-lo sob o fogo da crítica.

#### O que se passou de 1999 para cá?

O leitor tem em mãos o catálogo de uma exposição que reúne obras de 1999 a 2012, com ênfase nos quadros de Milhazes, sobre os quais tenta medir o impacto dos outros modos de expressão de que a artista se apossou, e que ela enumerou conscientemente em sua conversa com Arto Lindsay, a lembrar: serigrafia, desde 1996; livros de artista, desde 2002; colagens, desde 2003; e encomendas para arquitetura, desde 2004. A essas expressões somam-se ainda, desde 2010, as criações tridimensionais, por sua vez derivadas da parceria com sua irmã Márcia nas cenografias da Márcia Milhazes Companhia de Dança, a partir de 1994, ou ainda sua única produção paisagística para o Festival de Jardins do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, no Ibirapuera, em 2010. Nessa conversa, Beatriz Milhazes esclareceu: "Até 1996 eu era exclusivamente uma pintora, e a pintura permanece no centro da minha arte. Mas não posso pintar o tempo todo. Preciso fazer intervalos, embora nunca tenha gostado da ideia de parar de pintar totalmente".

O inventário, o mais exaustivo possível, a que se dedicam as duas colaboradoras de seu atelier, oferece, nesse sentido, riquíssimas informações factuais. Apenas quanto aos quadros do período que nos ocupa, o inventário indica um ápice de produtividade em 2001, com 26 obras, e uma sensível queda a partir de 2005. Entre 2008 e 2011, por exemplo, a artista produziu apenas três quadros por ano – com exceção de 2010, quando, excepcionalmente, foram dez. Em 2011, privada de seu atelier em função das obras de reforma, produziu apenas três quadros de formato inabitualmente reduzido: 50,0 x 70,0 ou 80,0 x 80,0 cm.

Além desses dados numéricos, o inventário fornece preciosas informações sobre o processo de criação da artista. Mostra notadamente como, na virada dos anos 1980 para 1990, num

**20.** Beatriz Milhazes não faz questão de vincular sua postura àquela, mais ostensivamente política, dos heróis neoconcretistas: Lygia Clark, Amílcar de Castro, Helio Oiticica, Lygia Pape, etc. Observe-se que enquanto Oiticica reabilita a cor, proscrita pelos modernistas, Milhazes a liberta do jugo da monocromia.

**21.** « Musical expression, Arto Lindsay in conversation with Beatriz Milhazes », op. cit.

<b>Título</b>	Beatriz Milhazes ou a vantagem de, em pintura, nunca sair do labirinto	<b>Autor</b>	Frédéric Paul
<b>Data</b>	2013	<b>Artista</b>	Beatriz Milhazes
<b>Publicação</b>	PAUL, Frédéric. <i>Meu Bem</i> . Rio de Janeiro: Paço Imperial; São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2013.		

Beatriz Milhazes ou a vantagem de,  
em pintura, nunca sair do labirinto

Frédéric Paul

27

22. Coleção particular,  
Rio de Janeiro, Brasil.

momento, portanto, em que ainda não possuía a linguagem que hoje conhecemos, buscando fugir de uma insatisfatória "rotina" de atelier, Milhazes abriu caminhos excêntricos, extraordinariamente fecundos, que só bem mais tarde seriam explorados. Revela-se, assim, a existência de seis colagens, anteriores às que ela produziria de forma mais determinada e sistemática em Kerguéhennec, em 2003. Quatro colagens foram realizadas em 2011 para a revista de arte nova-iorquina *Trans*, sob o título *O Beijo*. Uma colagem intitulada *Coconut*, de 2002, foi adquirida na Edward Thorp por um casal de colecionadores de Chicago. Uma colagem intitulada *Ovale*, do mesmo ano, foi reproduzida na revista nova-iorquina *Bomb Magazine*. Por fim, tudo indica que uma primeiríssima colagem havia surgido já em 1992 (na ficha correspondente, a data é citada como aproximada). Perguntada a respeito, a artista confessa que não levava então a sério esse experimento isolado, realizado a partir de papéis de embalagem de doces, e que apresenta fortes similitudes com a série de oito obras intitulada *Aubergine*, produzida no período em que residiu na Bretanha, em 2003: a roseta central, porém, foi pintada em 1992.

Mais radical e surpreendente, talvez, havia surgido já em 1989 o quadro *Aida! Eu*.<sup>22</sup> Com efeito, ali está tudo reunido, nisso que num retrospecto poderia ser tido praticamente como um roteiro para os dez ou vinte anos que se seguiriam, embora o motivo da voluta, da língua, do volteio, ou do *f* curvivo (como aparece nas aberturas acústicas do violino) viesse a se impor somente a partir de 1996. Essa é também uma das primeiras vezes em que a composição da tela deixa de atender a uma organização centrada, simétrica, ortogonal ou homogênea, e é, antes de mais nada, a primeira vez que a metáfora vegetal se justifica menos figurativamente do que pela ocupação orgânica da superfície pela cor. Não é por acaso que esse quadro surgiu em 1989, pois, como se sabe, foi esse o ano em que a artista acabou por definir sua técnica da decalcomania, deixando visíveis várias lacunas relacionadas ao procedimento. Por fim, há nesse quadro abstrato a introdução de elementos figurativos de empréstimo (a concepção do motivo enquanto peça desligada de seu contexto e pronta para um novo uso), como aqui a pomba e a cruz, ambos altamente simbólicos – vê-se também uma cantoneira barroca no canto inferior direito.

E em 1999, o que se passou? Milhazes rompeu com a representação ilusionista do volume tal como se manifestara frequentemente em seus quadros, entre 1991 e 1998, com a utilização do motivo das sianinhas e fitas rendadas, que lembravam o então relativamente recente passado português. E, com essa ruptura, toda uma relação com o real se alterou. Pois as flores já anteriormente utilizadas podiam, por sua vez, derivar de tecidos estampados. Como consequência direta do uso dessas sianinhas, via-se assim enfatizada a orientação dos quadros num empilhamento de planos sucessivos. O elemento ilusionista levava a melhor, não só porque tudo o que ilude atrai, mas porque lhe era atribuído um lugar privilegiado, de onde podia triunfar a mesmice. Ao desaparecer esse elemento, deixava de existir um referente espacial externo ao quadro que, por cumulativo que fosse, passava então a transgredir um pouco menos a definição filosófica literal de abstração. A partir de 1999, Beatriz Milhazes já não se preocupava em saber de onde vinha – já sabia onde estava e para onde estava indo. O quadro poderia sair em todas as direções, mesmo que a pertinente imagem do labirinto viesse a sobresair na generosa e interessantíssima conversa de 2003 com Christian Lacroix. Os espíritos mais soturnos irão chiar, ironizando que já estava mesmo na hora de sua revolução cubista. Não estará errado este paralelo. Só estará errada a ironia: Matisse, afinal, nunca foi cubista!

Em 1999, iniciou-se o período da maturidade, estabelecendo-se então sua colaboração com a galeria Stephen Friedman, de Londres. A galeria Camargo Vilaça (que em 2000 passaria a ser Fortes-Vilaça) já acompanhava Beatriz Milhazes em São Paulo desde 1993, e a artista havia participado do *Carnegie International 1995*, o maior evento artístico institucional em território americano, porém o primeiro passo dado na galeria inglesa foi decisivo: a artista encontrou um público muito favorável em Londres, onde surgiram vários e fiéis colecionadores. Sua primeira exposição individual numa instituição fora do Brasil aconteceu na Ikon Gallery de Birmingham, em 2001. Outra demonstração de seu sucesso inglês é uma encomenda, em 2005, para a fachada da loja Selfridges de Manchester e, naquele mesmo ano, para o restaurante da Tate Modern. Em 2003, teve início sua colaboração para a galeria James Cohan, de Nova York. A partir de 2008, quando expôs na Pinacoteca do Estado de São Paulo,



<b>Título</b>	Beatriz Milhazes ou a vantagem de, em pintura, nunca sair do labirinto	<b>Autor</b>	Frédéric Paul
<b>Data</b>	2013	<b>Artista</b>	Beatriz Milhazes
<b>Publicação</b>	PAUL, Frédéric. <i>Meu Bem</i> . Rio de Janeiro: Paço Imperial; São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2013.		

Milhazes passou a ser objeto de mostras individuais anuais: em 2009, expôs na Fondation Cartier de Paris, em 2010-2011, na Fundação Beyeler, Basileia, em 2012, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, e na Fundação Eduardo F. Constantini/Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Nessa década, Beatriz Milhazes tornou-se uma das artistas brasileiras mais solicitadas fora de seu país, onde, paradoxalmente, seu trabalho talvez se ressentisse por ser demasiado brasileiro, segundo os critérios populares, e não suficientemente brasileiro, segundo os critérios artísticos.

Em matéria de formato, Beatriz Milhazes permitiu-se quase tudo: de quadros horizontais exageradamente compridos que parecem pintados sob medida para corredores de lambris, como esse *Urubu*<sup>23</sup>, de 2001, a quadros verticais extremamente estreitos, que parecem feitos para revestir colunas, como *Sarará*<sup>24</sup>, de 2010, ou como esse *O Caipira*<sup>25</sup>, de 2007. O menor quadro dessa seleção é *A Mosca*<sup>26</sup>, de 2010-2012, já amplamente comentado, cujo formato não excede o de algumas serigrafias. O quadro *Dancing*<sup>27</sup>, de 2007, é quase nove vezes maior. Observe-se que o atelier exiguo, e sobretudo muito estreito, em que a artista trabalhou até 2006 (aquele que foi transformado em escritório), não a impediu de optar então por formatos bastante grandes. Naquela época, Beatriz Milhazes não podia, sem recuo físico, abarcar num só olhar os quadros que pintava, o que conseguia com o recuo empírico, que devia lhe ser necessário para controlar sua evolução e decidir o momento de parar. A falta de recuo físico teve decerto consequências na composição desses trabalhos. O processo cumulativo impunha em si uma lógica de expansão orgânica, que terá certamente mudado. Se atentarmos para as obras anteriores a meados dos anos 2000, observamos zonas de repouso e zonas de turbulência. Os motivos não estão aleatoriamente espalhados – sente-se que chamam um pelo outro, que passeiam e quase ainda rastejam na superfície. A diferenciação dos planos é mais evidente.

Em *O Sonho de José*<sup>28</sup>, de 2003-2004, *Periquita*<sup>29</sup>, de 2003, e em vários quadros de 2002, como *Nazaré das Farinhas*<sup>30</sup>, pertencente ao Carnegie Museum de Pittsburgh, ou em *O Diamante*, pertencente à Fundación la Caixa de Barcelona – é mesmo de se perguntar como esse quadro

de 250,0 x 381,0 cm pode ter sido pintado num atelier tão pequeno! –, os motivos se embaralham sobre um fundo em que parecem flutuar nesgas de cortinas irregularmente ajustadas uma em relação à outra, criando essa impressão de uma composição como que desafiada, em franjas, mas proliferante, nunca desgastada e sempre em movimento.

Já em *Meu Miúdo*<sup>31</sup>, 2001, *Sul da América*<sup>32</sup>, 2002, e *O Leme*<sup>33</sup>, 2002, experimenta-se a escolha de um fundo contínuo de listras verticais, que altera a percepção do plano de fundo e do conjunto de motivos que vem na frente, ao passo que o desenho de ramos carregados de brotos e de flores introduz um toque naturalista novo, mas que não permaneceria. Já eram vistas listras anteriormente, em certos fragmentos, mas elas nunca tinham se estendido e estirado por toda a superfície do quadro. (Tem-se, com efeito, a impressão de que seguem correndo por sob os motivos). Esses três quadros de tamanho intermediário influenciariam decisivamente a produção posterior. Os fundos inteiramente listrados tornaram-se frequentes a partir de meados da década de 2000. O efeito, porém, não foi imediato e ainda encontramos tempos depois essas nesgas de pano, vez ou outra, flutuando aqui e ali. Os quadros recentes se apresentam antes como marchetarias – as formas não são apenas dispostas umas sobre as outras, são mais enredadas, e o que se perde da mobilidade reptiliana dos motivos, ganha-se em solidez. “O acúmulo dos motivos devia [de fato] se diluir na [nessa] ilusão de marchetaria.” Com suas estrias, suas listras verticais, horizontais, oblíquas e concêntricas, os últimos quadros também se aproximaram bastante das serigrafias. É perturbador o paralelo entre *Figo*<sup>34</sup>, 2006-2007, e *Mocotó*<sup>35</sup>, 2007, mas, mais do que as óbvias semelhanças entre eles, o fenômeno de imbricação das formas é que sugere a comparação entre os quadros recentes e as serigrafias.

Essas evoluções podem ser imputadas a intuições repentinas, cuja fecundidade não se pôde manifestar senão anos mais tarde. Nos anos 1990, Milhazes “dedicava-se aos rendados” – permitam-me dizer assim –, já que neles se inspirava. Hoje, ela tende a “formar blocos”. O futuro não se pode prever, mas será necessariamente marcado por todas as experiências que a artista acumulou na década de 2000.

23. Coleção particular, Rio de Janeiro, Brasil, 119,0 x 399,0 cm.

24. Coleção da artista, 260,0 x 40,0 cm.

25. Coleção da artista, São Paulo, Brasil, 250,0 x 73,5 cm.

26. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil, 100,0 x 100,0 cm.

27. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil, 247,0 x 350,0 cm.

28. Coleção particular, São Paulo, Brasil, 250,0 x 250,0 cm.

29. Coleção Anthony Podesta, Washington, EUA, 248,0 x 169,0 cm.

30. 260,0 x 240,0 cm.

31. Coleção particular, Lisboa, Portugal, 199,0 x 129,0 cm.

32. Coleção particular, Lisboa, Portugal, 149,0 x 139,5 cm.

33. Peter Simon, The Monsoon Art Collection, Paris, França, 179,0 x 197,0 cm.

34. 178,0 x 120,0 cm.

35. Coleção particular, São Paulo, Brasil, 199,0 x 124,0 cm.

<b>Título</b>	Beatriz Milhazes ou a vantagem de, em pintura, nunca sair do labirinto	<b>Autor</b>	Frédéric Paul
<b>Data</b>	2013	<b>Artista</b>	Beatriz Milhazes
<b>Publicação</b>	PAUL, Frédéric. <i>Meu Bem</i> . Rio de Janeiro: Paço Imperial; São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2013.		

Beatriz Milhazes ou a vantagem de,  
em pintura, nunca sair do labirinto

Frédéric Paul

29

36. Coleção da artista,  
Rio de Janeiro, Brasil,  
199,0 x 140,0 cm.

### Alegremente

Afirmei acima que o processo de criação cumulativo nunca tem um fim objetivo nos quadros de Milhazes. Evoquei então a ideia de uma abordagem "não acabada" da obra de arte. Essa reflexão vinha em paralelo com as constatações de inacabamento em Matisse, e se aplicava melhor aos quadros anteriores a meados dos anos 2000. Se tomarmos agora o exemplo de *Feijoada*<sup>36</sup>, 2010, um dos quadros mais marcantes de Milhazes, observamos no alto dois planos de cor lisa, prata na borda esquerda e vermelho na borda direita. Esvaziados de tudo que não sua cor, excessivamente cheios, portanto, bem se sente que seria desastroso adicionar outros motivos. Ao se constatar, além disso, que há dois círculos travados nas bordas do quadro, enquanto outros rolam por cima ou dentro dos demais, é de se perguntar como seria empurrar um pouco o círculo preto maior e travá-lo no ângulo inferior direito: seria desastroso da mesma forma. A obra ainda atrairia os olhares, mas já não seria estável. Assim travada, ficaria congelada. Essas hipóteses são, aliás, pura bobagem. Não é porque o artista deixa de cometer erros que um quadro fica bom. Se é desagradável a ideia de perfeição, é porque ela é paralisante, desanimadora: porque prescreve um fim, porque impõe a ideia de um destino a ser cumprido. Mesmo transcorridos muitos anos, desde o primeiro estágio de um quadro de Milhazes até sua versão final, não se deve deduzir daí que sua história *era para* terminar tal como nos é mostrada. Se *Feijoada* tivesse de ser pintado hoje, haveria outras maneiras de ser pertinente. Mas só nos cabe julgar esse quadro, e não essas possibilidades. E podemos nos contentar com isso. Amplamente. É algo que não se explica. A pintura de Milhazes insolentemente dispensa comentários. É decerto por isso que deleita os amadores e irrita quem a julga alegre demais, sufocante demais, colorida demais, visual demais ou... pictórica demais! Mas a experiência que ela propicia merece ser relatada para que se mostre tanto sua simplicidade como sua infinita complexidade. Sua simplicidade, aliás, também é infinita!

A essa altura, pareceria quase uma leviandade destacar um quadro em detrimento de outro. Mais um exemplo, porém, antes de me retirar de vez: *Pierrot e Colombina*, 2009-2010, pede uma observação bastante similar àquela que se fez

sobre a solidez dos *Gamboa Seasons*. Os dois painéis extremos desse tríptico pertencente ao MALBA podem ser tidos como quadros independentes, mas não o painel central. Esse elemento, que lembra uma estrela decorativa e, por isso, não pode bastar-se a si mesmo, é indispensável, contudo, para o funcionamento do conjunto. O decorativo é nele, então, uma peça estrutural – o que vem abalar o preconceito arraigado de sua superfluidade e que, com isso, faria Adolf Loos gaguejar, uma vez que esse painel central não pode ser visto como uma peça estrutural revestida de ornamento: é o próprio ornamento que compõe a estrutura.

Frédéric Paul  
VI.2012.