



Ivan Serpa: independência crítica e compromisso artístico

Vera Beatriz Siqueira

Instituto de Artes – UERJ
Comitê brasileiro de História da Arte

Entre os pensamentos sobre arte, recolhidos de artistas, teóricos e filósofos, e copiados à mão por Ivan Serpa, está a máxima do Conde de Buffon: *Le style est l'homme même*¹. No confronto com a sua obra, a citação poderia parecer estranha. Pois, como anotaram inúmeros críticos, não há um estilo Serpa, nem um estilo ao qual adere inequivocamente. A frase do aristocrata francês soa qual uma charada. Afinal, como inferir um estilo de obra tão variada, capaz de passar, sem grandes hesitações ou assombramentos, do rigor concretista para o informalismo, desta para a figuração quase pop, daí para figuras expressivas, e retornar para a abstração de raiz geométrica?

O laconismo intrínseco ao epigrama de Buffon², empenhado em retirar a “maneira” da esfera do ornamento e fazê-la coincidir com a própria existência do homem, ressoa no enigma da personalidade artística de Ivan Serpa. Para Buffon, o estilo não apenas manifesta o passado pessoal ou as formas culturais de pensar e agir; é uma espécie de sinal infalível e, quase sempre, involuntário que, ao ser deslindado, desnuda o homem. Não como uma identidade exterior e independente, e sim como fragmento da própria obra ou do próprio gesto, que o identifica e ultrapassa. Pois o homem não possui um estilo, ele é o estilo.

Ivan Serpa parece reconhecer o sentido de transcendência do estilo quando discorre sobre uma exposição de colagens de Matisse, que vê na Europa em fins da década de 1950: “causa entusiasmo ver um artista velho e doente ultrapassar-se a si mesmo no fim da vida. Acredito que essas colagens de grande tamanho (...) são as melhores obras de Matisse. Velhinho danado aquele”.³ O arrebatamento do artista brasileiro, nascido com a marca de uma cardiopatia congênita, que leva os médicos de então a limitar drasticamente sua expectativa de vida, era antes de tudo com a habilidade do mestre francês de subtrair a si mesmo, de se dissolver nas demandas da vida e da obra, de continuamente se auto-sacrificar e extinguir a própria personalidade. O empenho de Serpa também será – de maneira distinta, é certo, da juventude e energia de Matisse – no sentido de fazer da arte essa espécie de antidesestino: algo por que se vive e se morre a um só tempo.

Ao conceber que “a arte é superação permanente”⁴, Serpa não está supondo nenhuma regra de desenvolvimento, nenhuma ordem temporal linear. Na realidade, como antidesestino, a linguagem artística

¹ O estilo é o próprio homem.

² Assim se refere Peter Gay à célebre frase de Buffon, na Introdução de seu livro *O estilo na história* (São Paulo: Companhia das Letras, 1990).

³ Artes visuais: Serpa – volto convicto de que o tachismo não é o caminho para a arte atual. *Jornal do Brasil*, 24 dez. 1959.

⁴ Citado por MORAIS, Frederico. Ivan Serpa: coerência sem dogmatismo. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 24 abr. 1973.

possibilita ao pintor com carência de futuro (nascido com uma cardiopatia congênita e uma reduzida expectativa de vida) vivenciar o tempo de maneira integralmente presente. Em termos sensíveis, a experiência temporal de Serpa é a atenção. Está sempre atento ao mundo. Leva especialmente a sério seu papel de professor, zelando pelos inúmeros alunos que, embora se recordem de suas observações rigorosas com afeto e gratidão, não se tornaram seus seguidores, o que aponta o juízo da missão moderna do artista como a perpétua busca do novo, do original.

Toma para si essa tarefa, passando de uma experiência a outra – muitas vezes contraposta à anterior – com convicção e responsabilidade, mantendo-se atualizado com a melhor produção internacional. A atenção possibilita-lhe fazer do presente uma superfície temporal contínua. Sem passado ou futuro, sem nostalgia ou expectativas, sua vida e sua obra ganham a forma de uma atualidade duradoura. Dois anos antes de falecer, afirma: “Nunca tenho planos. A vida é que os faz. De acordo com a maré é que eles serão traçados”.⁵ Para alguém que sofre com a ameaça diária de uma doença fatal, esse aparente desapego é, na realidade, o seu oposto: compromisso profundo com o tempo e com o mundo. Toda a sua personalidade existe no instante mais indivisível da atualidade, no momento em que cria para si um novo nascimento e um novo fado, impessoal e coletivo.

As mudanças estilísticas de Serpa podem ser compreendidas a partir dessa chave. São respostas ao seu compromisso com o tempo, dando forma à duração do atual. Mesmo quando faz uma última revisão, ao final dos anos 1960, e admite que as fases figurativas foram um desvio em sua carreira fundamentalmente ligada à abstração geométrica, Serpa está enfatizando esse engajamento na atualidade. Cada instante imprime um novo destino; dá nova direção ao seu eterno presente. O pintor se acostuma a viver cada nova conquista temporal – superando os sucessivos adiamentos na sua expectativa de vida – e cada nova fase de seu trabalho não como uma surpresa e sim como a repetição do instante de insistência do atual.

Essa concepção de liberdade encontra seus fundamentos na juventude de Serpa e em seu contato, nos anos 1940, com o literato francês Georges Bernanos, que conhece como voluntário no Comitê da França Livre no Brasil. O jovem brasileiro parece ter se deixado impressionar pela concepção de Bernanos de liberdade: comprometimento com um mundo mais puro, sem as marcas da ostentação, que podemos encontrar na confluência das experiências da piedade, da poesia e da infância. Essa idéia, já despojada de seus conteúdos mais religiosos, será central para Serpa que, durante toda sua vida, sucessivamente rejeitou uma identificação estilística, em nome da liberdade artística que muito se aproxima do conselho de Bernanos: “Seja fiel aos poetas, seja fiel à infância!”, “não se esqueça de que este mundo horroroso não se sustém ainda senão pela doce cumplicidade – sempre combatida, sempre renascente – dos poetas e das crianças”.⁶

A essa influência marcante vem se somar a de outro refugiado do nazismo – o gravador austríaco Axel Leskoschek, com quem Serpa passa a estudar em 1946. Sobre ele fala Fayga Ostrower, uma de suas alunas: “Na época era o único professor moderno e, por isso, foi muito procurado. (...) Ele mostrava que existiam regras, mas que estas não eram apenas preceitos. Cada um tinha de descobri-las”.⁷ O seu método didático, que valorizava a discussão conjunta dos trabalhos produzidos pelos alunos, era completamente diverso do ensino acadêmico, aproximando-se dos cursos de arte mais avançados da Europa. Muitos de seus alunos que se tornam professores, entre os quais o próprio Ivan Serpa, vão se utilizar desse tipo de dinâmica educativa, sobretudo por estimular a criação de uma personalidade artística, de uma linguagem singular e independente.

Mas será certamente Mário Pedrosa e sua particular concepção de liberdade artística moderna a grande referência teórica de Ivan Serpa. A arte geométrica e abstrata, de cujos desenvolvimentos iniciais

⁵ Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de setembro de 1971. Citado em Ivan Serpa no MIS: de Bernanos e Graciliano guardo recordações. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de set. 1971.

⁶ Olavo de Carvalho, *Estilo e Alma de Georges Bernanos (1888-1948)*. Publicação virtual em www.oindividuo.com/pgci/bernanos.htm

⁷ Citado em *Axl Leskoschek. O mestre gravador: xilogravuras do período brasileiro: 1940-1948*. Porto Alegre: Caixa Econômica Estadual, s/d. p. 5-6.

Serpa irá participar, junta-se, no pensamento de Pedrosa, a uma série de outros fatos culturais responsáveis pela renovação do campo artístico brasileiro. Ao lado da exposição pioneira de Max Bill no MASP, destaca a mostra de Calder em 1948 no Rio, a revolução pedagógica das escolas de arte de Augusto Rodrigues e Serpa e a experiência de Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico D. Pedro II.⁸ A reunião desses fatos díspares funciona, segundo o crítico, para ampliar a idéia de arte moderna no país, e faz com que esta assuma um lugar bastante especial, entre o racionalismo abstrato e a crítica de raiz romântica à civilização burguesa.

O vínculo com essa maneira particular de conceber o trabalho abstrato geométrico faz com que Serpa entenda a abstração no quadro da concepção geral de arte como liberdade poética. Embora a admita como resposta atual à “época da matéria desintegrada”, percebe-a como uma linguagem perene, que “sempre existiu ao lado da arte figurativa, desde os começos do homem”. Destaca, assim, as experiências de formas abstratas entre árabes, hindus e chinesas, que diferem da abstração moderna apenas por não constituírem “ainda” uma linguagem autônoma, “completa em si mesma, como expressão, construção e conhecimento do mundo”.⁹

Preocupado com a “essência” da arte abstrata, Ivan Serpa pensa a abstração como experiência antropológica básica, encontrando-a seja na decoração oriental, seja nas criações de crianças e “alienados”, segundo terminologia da época. O que desvenda justamente como a sua chegada ao construtivismo passa por uma leitura mais poética do que analítica da lição de Cézanne e dos cubistas. Daí a sua busca, mesmo na fase concretista, não de uma estratégia formal única (como a geometria teórica dos concretistas paulistas), mas de uma simplificação da linguagem que, entretanto, não lhe retire o sentido de poesia e espontaneidade. Para ambos – Pedrosa e Serpa –, a arte moderna não é um problema de estilo ou escola, mas a defesa de uma linguagem experimental e criativa, um movimento cultural que valoriza, românticamente, o que fica marginalizado no curso da razão abstrata.

O processo criativo do artista é lento e, de certa forma, intuitivo. Ele mesmo o descreve em termos bastante distintos daqueles defendidos pela arte concreta: “Obra de arte consome tempo, não é produção em massa. (...) Primeiro adapto a idéia primitiva a um sistema de medidas iguais criadas por mim. Depois faço um desenho de seis a dez vezes até encontrar a solução perfeita em que a repetição figure como estrutura, mas não apareça. Só então executo o quadro”.¹⁰

As obras concretistas de Serpa possuem essa peculiaridade. As formas geométricas não apontam para uma construção objetiva, em estreita ligação com problemas matemáticos. Mesmo o sentido rítmico das linhas e campos de cor assume um caráter distintivo, muito mais próximo da “música do quadro” de Delacroix do que seria esperado de um artista construtivo. A imagem final não é, assim, propriamente verificável. Chegar a uma realidade observável e controlável por meio de intuições e artesanias parece mais um dos paradoxos que formam a arte brasileira e a de Ivan Serpa, em particular.

É nessa época que organiza e lidera o Grupo Frente, reunindo alguns de seus alunos e outros artistas articulados em torno de uma proposta de arte vanguardista. O nome do grupo já diz muito das pretensões de seu criador: “o Grupo Frente nasceu da necessidade de reunir um grupo de jovens, sem preconceitos nenhum, que tinham em si uma grande força de expressão. Reuni então alguns de meus alunos (...) em maio de 1954 éramos apenas oito, hoje [1955] somos 30. As únicas condições (...) para pertencer ao Grupo Frente são: não ter compromissos com as gerações passadas, ser jovem e ter boa vontade para trabalhar”.¹¹ Mais tarde, Serpa lamenta a identificação do grupo com o movimento concretista, pois o afasta de seus objetivos originais de liberdade artística. Parece ter compreendido, de forma pioneira, que “a chamada individualidade criadora poderia muito bem ser um mito destinado a

⁸ PEDROSA, Mário. *Às vésperas da Bienal*. Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975, p. 283-4.

⁹ PELEGRINO, Hélio. Afirma Ivan Serpa: Portinari e Di Cavalcanti nada têm a transmitir. *Comício*. Rio de Janeiro, 10 out. 1952.

¹⁰ MASSENA, Luiza Elza. Arte concreta brasileira em Veneza. *Forma*. n. 1. Rio de Janeiro, jun. 1954.

¹¹ RABELLO, Maurício. Palavra puxa palavra. Conversa com Ivan Serpa. *A voz da rua*. Rio de Janeiro, 1955 (recorte sem data precisa do Arquivo Lygia Serpa).

inibir a capacidade de investigação, assim como o mito do artista como um ser especial já fora desmascarado como uma tática da sociedade para mantê-lo afastado das decisões políticas”.¹²

Motivado por essa concepção libertária de arte, Serpa não teme abandonar o concretismo que ajudou a fundar. Após sua viagem à Europa, conquistada como prêmio no Salão de Arte Moderna de 1957, investe em experiências com a abstração lírica. O contato com a arte européia havia desafiado suas antigas convicções. Sobre isso afirma: “Na Europa, distante de todas as influências mais próximas do meio brasileiro, pude ver e julgar com maior independência tudo o que fazíamos aqui. Verifiquei, então, que a arte concreta não correspondia à realidade. Mesmo assim, continuei a fazer arte concreta, embora em dúvida. Em dezembro de 1959, ao voltar da Europa, passei cinco meses sem pintar e procurei julgar o que vinha fazendo. Li e pesquisei atentamente. Ao voltar a pintar, notei que havia uma profunda modificação em tudo que fazia (...) eu voltava a ser um homem, com suas necessidades interiores e aspirações em franca expansão”.¹³

Sente necessidade de se livrar da influência dos suíços. Mas não pretende o consolo de uma obra caracteristicamente informalista ou excessivamente subjetiva. Demora a mostrar suas novas obras ao público. Para muitos críticos, o choque foi violento. Afinal, o “Papa do concretismo” abandona a antiga escola e adota uma linguagem em tudo estranha à anterior. Se não podem ser qualificadas comodamente como informais, as novas pinturas de Serpa tampouco ficam confortáveis debaixo do rótulo expressionista, mesmo ampliado para sua versão abstrata, já que não são gestos resultantes da expansão egóica do artista. A combinação de têmpera e óleo de seus quadros cria uma superfície rude e dissonante, empreendendo uma crítica severa aos limites da própria abstração.

Pela introdução de um tempo exterior, corrói o otimismo da linguagem abstrata e complexifica a própria noção de forma. Serpa acusa seus antigos colegas construtivos de viverem numa “torre de marfim”. Antevê, com ironia, o destino de incompreensão pública dessa arte: “Arte não é ciência. No concretismo as teorias nascem antes dos quadros. Vai chegar o tempo em que nas exposições, ao lado de cada quadro, explicando o seu significado, haverá longos artigos”.¹⁴ Em sua nova fase, a questão da comunicação com o público e, portanto, da mensagem da obra e de um código lingüístico comum, passa a ser uma exigência. Recusa-se a nomear as telas, justamente para manter aberta a possibilidade crítica e criativa do espectador, convidado a dar seu significado particular às manchas.

Mas apesar do sucesso de público e crítica de seus trabalhos, demora-se pouco nessas experimentações e já para a VII Bienal de São Paulo, contradizendo o predomínio geral do informalismo, envia trabalhos figurativos, que também exhibe em polêmica mostra individual na Galeria Tenreiro, no Rio. Parece ilógico o fato de que o enfrentamento do problema da dissolução formal acabe levando o artista para a figuração, mas não é. Do arabesco de linhas ou da sugestão quase casual de certas áreas de cor começam a nascer figuras de seres ainda pouco discerníveis. O que nos mostra, em retrospectiva, o quanto aquelas manchas e respingos remetem ao mundo exterior, mesmo sem o representar, e como a sua figuração era essencialmente abstrata.

Sobre a exposição na Galeria Tenreiro, Ferreira Gullar se pronuncia positivamente: “o pintor começa a voltar à realidade”, ainda que com alguma resistência, caminhando para “um ponto de vista mais objetivo em que sua condição de homem e de artista se exprima com maior amplitude e profundidade”.¹⁵ Gullar elogia especialmente a predominância da linha sobre a cor, revelando a vontade objetiva de organizar a matéria expressiva, dando fim aos procedimentos mais gestuais e automáticos da fase anterior. E ressalta a importância da mostra, “particularmente pelo que significa de tomada de consciência de um problema que está latente em toda a arte contemporânea”.¹⁶

¹² BRITO, Ronaldo. Ivan Serpa: um pintor contra o estilo. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 98, p. 24, maio 1974.

¹³ HOLLANDA, Haroldo. Arte geométrica é arte do passado. Ivan Serpa, papa do concretismo, rompe com a escola. *Mundo Ilustrado*, n. 163. Rio de Janeiro, 4 fev. 1961.

¹⁴ HOLLANDA Haroldo. *Op.cit.*, p.72.

¹⁵ Citado por CAMPOFIORITO, Quirino. Artes Plásticas: Gullar – Serpa e Darel. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 4 de out. 1963.

¹⁶ GULLAR, Ferreira. Serpa retorna à figura. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 5 set. 1963.

A crítica de Gullar é feita no mesmo ano em que escreve o seu livro *Cultura posta em questão* (publicado em 1964), no qual defende a politização da linguagem artística e seu “reencontro com a legitimidade cultural”. Os ideais de participação através da arte mudam de direção: do destino social dos objetos concretos, que visavam qualificar a experiência estética dos homens a partir da forma abstrata e universal, para o engajamento na luta pela libertação econômica do país e pela implantação da justiça social. O que conduz o crítico a uma reflexão sobre o nexos da mensagem estética com a sociedade. A Bauhaus havia postulado a “transformação do sistema social” até que “se chegue a integrar o artista na indústria [e no mercado] de maneira efetiva”. Mas essa integração traz, por consequência, o fim da “arte de expressão individual” comprometida com outra função: a crítica social. Optar individualmente por esse último caminho é, segundo Gullar, “duro”, mas talvez o mais acertado diante do quadro sócio-político de então.¹⁷

A fase figurativa de Serpa não está alheia a esse debate, acirrado depois de 1964, embora participe dele, como sempre, com alguma reserva. A sua defesa da ligação da arte com o presente passa fundamentalmente pela recusa da antiga mística do artista boêmio, em nome de um artista trabalhador – “Arte é ofício”.¹⁸ Admite o engajamento no trabalho como forma de desafiar a “farsa” dos salões e das premiações oficiais, mas recusa o tradicional epíteto de arte engajada:

(...) a arte, propriamente dita, não pode ter compromisso de maneira alguma, porque isso implicaria necessariamente em limitações. Mas compreenda-me bem, eu falei a arte, o que não quer dizer o artista. Este (...) deve adotar uma atitude, porque tem que ter uma visão do mundo, uma cosmovisão. Isto o ajudará a fazer de sua arte uma arte humanística e, até certo ponto, comprometida. Desta maneira, o resultado não será uma arte engajada, mas a arte de um artista consciente.¹⁹

Serpa experimenta essa exigência de empenhamento crítico na sua fase Negra. Faz questão de deixar claro que as suas preocupações transcendem a situação social e política brasileira. Sua viúva Lygia conta o quanto o traumatiza a visão daquela famosa fotografia da guerra do Vietnã, na qual uma criança corre, com restos esgarçados de roupas, tentando desesperadamente fugir das dolorosas queimaduras por ácido. Fugir de seu destino inevitável, fugir de si mesmo e do seu próprio corpo – ali aparece sintetizado e amplificado o drama pessoal de Serpa.

Talvez por estar absolutamente consciente da individualidade de seu drama, o artista tenha buscado, nesses trabalhos, compensá-la com uma fatura seca e uma matéria rala. No lugar de enfatizarem a tragédia pessoal, essas grandes telas, ditas expressionistas, procuram no íntimo o elemento comum. Aquilo que é excessivamente subjetivo a ponto de tornar-se prosaico. Nada de homem especial, de gênio catalisador de revoltas ou de dramas; nada de vanguarda. É assim, como alguém comum, que Ivan define a sua indignação contra a situação do país:

(...) era a agonia, a frustração e a tragédia de todo um povo. Sentia em mim certas coisas, reações. Afinal, o artista é antes de tudo, homem, e quando este homem é casado, brasileiro, quando dele dependem muitas pessoas, quando pela manhã precisa desembolsar o dinheiro para o pão, o leite, a carne, e, no fim do mês, pagar as contas do colégio, do médico, o aluguel, ele sabe que as coisas não vão bem, não só para ele, mas para todos.²⁰

A crítica à idéia de vanguarda não é exclusividade de Serpa. Já a partir do fim da Segunda Grande Guerra, muitos artistas que haviam acreditado na possibilidade da arte liderar o processo de transformação social enfrentam o peso de uma desilusão histórica. A arte contemporânea, desde os anos 1950 e 1960, postula, no seu lugar, uma aproximação radical entre arte e vida, entre o fazer artístico e o fazer

¹⁷ Ferreira Gullar, *Cultura posta em questão*, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 5-97.

¹⁸ Ivan Serpa expõe as razões de sua fase figurativista. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 27 dez. 1963.

¹⁹ SANTARRITA, Marcos. Ivan Serpa. *Jornal da Bahia*. Salvador, 31 jul. e 1º. Ago. 1966.

²⁰ Citado por MORAIS, Frederico. Ivan Serpa: Coerência sem dogmatismo. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 24 abr. 1973.

comum, que, no limite, significa a “desestetização” ou, pelo menos, a morte da categoria de belo como juízo estético fundamental. Afinal, se a arte não pode ser vanguardista, sua antiga função histórica, deve recuperar a vitalidade nesse território da vida comum. Por isso, a chamada Nova Figuração havia buscado se aproximar de imagens populares e urbanas – “pop” – e pela mesma razão artistas conceituais e minimalistas passaram a lidar com elementos materiais discretos para alcançar uma espécie nova de transcendência.

Também por isso, artistas brasileiros como Hélio Oiticica e Lygia Clark começam a questionar os limites entre a experiência estética e a ética, enveredando por uma arte ambiental, vivencial e até terapêutica. A fase Negra de Serpa contradiz essas experiências artísticas, embora sustente idêntica crise. Seus monstros descoloridos oferecem o código comum para que a comunicação se estabeleça – por serem figuras obviamente depressivas, retoricamente dramáticas, dispensam o artista de explicações e o espectador de grandes elucubrações teóricas, fazendo-o fruir a “soturna beleza dos valores formais e tonais”.²¹

Significativamente, no lugar de conduzi-lo de maneira decidida para a vertente expressionista, suas figuras passam a exigir mais e mais o confronto com cortes geométricos e diagonais incisivas. Os trabalhos de Serpa desta época parecem querer lidar basicamente com a superação de dicotomias. Em 1968, junto às suas obras chamadas de op-eróticas, Serpa realiza as séries Amazônia e Mangueira. De um lado, a recuperação da geometria agora não mais estrutural, e sim resultado empírico de uma composição que parte da periferia para o centro do quadro, valendo-se da vibração de tonalidades de verde, rosa, azul, numa pintura rala, transparente. De outro, o grafismo virtuoso e obsessivo que lembra a relação íntima entre *voyeurismo* e experiências óticas. Em ambas, o procedimento comum de abstração a partir da natureza, domando a fúria selvagem da Floresta, do Carnaval ou da volúpia sexual pela conciliação de severidade construtiva e certa lírica ou sensibilidade genuína e culturalmente impregnante.

E ainda temos que falar da última de suas séries, a Geomântica, na qual a composição das telas obedece a desenho previamente definido pela prática divinatória da geomancia. A pintura deixa de ser o meio da criação plástica por excelência, para ser uma espécie de reprocessamento de realidades já dadas. Antes de serem um deslocado resquício nostálgico, essas obras geométricas finais apontam para a compreensão mais elevada do seu antedestino: o uso de formas prévias da geomancia expulsa o sujeito (criador e espectador) para fora do quadro. É aí, nesse espaço exterior, na concretude da vida real e comum, na existência cultural da arte, que devemos apreciar não apenas estas, mas toda a obra de Ivan Serpa. Pois só a subtração da intimidade permite a construção de uma comunidade intersubjetiva; apenas assim a pintura pode recobrar o seu valor como experiência transcendental. Uma transcendência estranhamente negativa, como explica o próprio artista: “quando você olha para um círculo, um quadrado ou uma linha, você não tem uma reação emocional (...) Então meu pensamento é que, com elementos que não significam nada, não querem dizer nada, a pessoa sinta uma espécie de mistério da forma”.²²

A unidade de obra de Serpa, antes garantida pela presença ativa do artista e por seu compromisso ético e estético com a atualidade, requer, para sua legibilidade, o entendimento profundo da diversidade como objetivo central do projeto geral do artista. Fato que se complica com a ausência de instituições artísticas que tomem para si esta tarefa e com a paulatina saída das obras de Serpa do mercado. Sem essas instâncias responsáveis pela circulação cultural de seus trabalhos, o artista vai se tornando mais e mais desconhecido. Não que suas obras deixem de integrar mostras várias, devido talvez à multiplicidade dos diálogos possíveis com outros artistas. Mas ainda é pouco. Pouco para um artista que se entregou a seu antedestino, desempenhando com honestidade e convicção o importante papel de divulgador e estudioso da arte contemporânea internacional no Brasil. Pouco para alguém que compreendeu que o

²¹ MAURÍCIO, Jaime. Os soturnos e elegantes espectros de Serpa. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27 mar. 1965.

²² SERPA Ivan. Entrevista com Ivan Serpa. In: GULLAR Ferreira (Org.) *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p.177. Entrevista concedida a Lygia Pape com participação de Ascânio MMM e Antonio Manuel.



desenvolvimento de seu estilo era um contínuo sacrifício da personalidade. Pouco para uma obra que, apesar de almejar a diversidade, requisita a legibilidade de sua unidade como projeto. Pouco, enfim, para nós, espectadores, impedidos de fruir esse labirinto criativo, essa liberdade de movimentos que foi a biografia artística de Ivan Serpa.