

Uma iconografia existencial

Aos que olham as pinturas de Roberta Filippi, um conselho prioritário é dado: o de defender-se da tentação de neles confundir iconografia e significados. Numa certa medida, o espetáculo — os fenômenos, os personagens, os gestos, a cena ambiente — que a pintora faz aparecer em suas telas é uma verdadeira e autêntica armadilha. Não que (me refiro obviamente à multiforme presença de um eros polimorfo) este espetáculo e esta iconografia sejam sem significado algum. Ao contrário. Fornecem na verdade, e imediatamente, um terreno, um fundo psico-mental, uma cena existencial. Mas o que conta, depois, é o que a pintora faz desta cena. E como o faz. No fundo, em pintura, o como é o por quê: em outras palavras, em pintura o significado é o próprio modo de elaboração do significante. E aqui está a grande diferença entre pintura e escritura, visto que nesta última o significante tem, com o significado, uma relação histórico-convencional, enquanto que em pintura a relação é operativa, material e dinâmica.

Um exemplo do funcionamento à armadilha da iconografia que Roberta Filippi coloca em campo. Nós associamos ao erotismo valores de mutações velozes de estado, ou, se se quiser, de história concentrada: o tempo do eros é um tempo de modificações aceleradas, que em breve condensam uma multiplicidade de atos e gestos, ou seja, de eventos. Ora, no mesmo momento em que Roberta Filippi coloca em sua tela a cena erótica, essa diminui a dinâmica, e substitui uma mutação lentíssima às mutações velozes de estado que o observador empreenderia. Quase uma imobilidade. Digo quase porque na verdade, aqui ocorre, justamente, uma modificação. Só que tal modificação — uma vez encontrado, por inclinação psicológica, seu próprio primeiro motor na cena do erotismo — não prossegue ao longo deste trilha, mas aponta para outro lugar.

E para onde? As pinturas, como se sabe, não se narram; o que se pode fazer é dar a elas, como há tantos anos atrás sugeria Roberto Longhi, uma 'resposta falada'. A minha, de 'resposta falada', é, neste caso a declaração das coisas e dos níveis de realidade para os quais, me parece, se encaminham as modificações que, com lenta solenidade, a cena erótica realizada pela pintora vai atenuando aos nossos olhos: uma idéia desértica e um pouco inquietante da cidade, antes de tudo. Uma cidade que, de palco da 'sociedade do espetáculo, (uma definição que foi fornecida, nos primeiros anos Sessenta, pelo muito esquecido Claude Debord, sobre a vertente mais meditativa e intensa do ainda

mais esquecido *movimento situacionista*) se transforma em espetáculo da sociedade. E com uma mudança verdadeiramente radical, se à mercê exterior de uma sociedade que 'vende' o espetáculo da própria euforia aqui se substitui o produto interior por uma solidão interrogativa.

E sob este perfil, parece evidente que Roberta Filippi esteja entre aqueles que não superficialmente, hoje, fazem meditações substanciais acerca da lição de De Chirico metafísico. Não, como muitos nesta fase fazem na Europa, para encontrar um ancoradouro tranqüilo nos academismos soberbos do De Chirico post-metafísico, mas para confrontar-se antes com o núcleo duro e de longo período, da pintura metafísica; ou seja, com a situação que Nietzsche pela primeira vez declarara, do homem moderno turista em passeio dentro da antiga história da Europa reduzida a um museu morto. E acho muito significativo que, para esta nova metáfora do homem sozinho na cidade deserta de mitos onde não mais germinam os Deuses, a cena arqueológica de De Chirico seja substituída pela cena erótica.

Substituição que tem — acredito — um duplo valor: de uma parte, na verdade, ela fala de uma temática atual liberadora centrada também no eros, e de outra retoma uma relação com temáticas originárias da 'vida moderna', em torno de Mallarmé e da medida amarga que ele fez da relação entre a leitura de 'todos os livros' e a tristeza da 'carne'.

A cena do eros, portanto, se subtrai de qualquer modo das esperas 'normais' do observador, e fazendo-se cena urbana deserta de mitos se transforma em cena interrogativa da existência. E a esta série de modificações corresponde, no próprio valor da forma pictórica, uma série de metamorfoses: alterações anatômicas, combinações entre os diversos elementos da iconografia (corpos, objetos, vestimentas, ambientes), deslizamentos e escorregões contínuos em relação à espera 'normal' do observador.

Esta é, portanto, uma pintura — também — da ambiguidade, nos dois significados possíveis da palavra. Como incerteza provocada por modificações dispostas a desorientar o bom senso visual do observador; e, ao mesmo tempo, como manifestação de um desejo do 'dois em um', em relação com o antigo mito alquímico do andrógino, isto é, com o antigo sonho de uma essência humana recomposta das suas cisões e separações. De modo que, atraído para dentro da 'armadilha' iconográfica realizada pela pintora, o observador se encontra viajando no itinerário antigo e moderno da crítica da existência e da utopia da totalidade humana.

Antonio Del Guercio