

Hilal Sami Hilal

margem paragem paisagem miragem

Aracy Amaral

Na primeira vez em que tive ocasião de ver o trabalho de Hilal, de imediato me veio à mente a fenestração vazada orientalizante do Instituto do Mundo Árabe, de Paris, projeto de Jean Nouvel. E estabeleci uma relação simultânea com a produção, de inícios dos anos 1990, de Mônica Nador, artista que, como ele, possui ancestrais do Oriente Médio. Seria apenas uma coincidência essa recusa da figuração? Fiquei igualmente pensando na poética literária de Milton Hatoum e cheguei a cogitar de fazer uma exposição com artistas brasileiros com ascendentes no Oriente Médio. Mônica vinha de uma fase – pois é da geração 80 – em que, contrariamente a muitos de seu grupo, realizara em princípios de 1980 composições abstratas retilíneas obsessivas que ocupavam monocromaticamente toda a área de seu suporte. Mas voltemos a Hilal: registrei suas tênues transparências desde essa exposição na Galeria Marília Razuk.

Na verdade, sempre me pareceram intrincados os caminhos de um artista em seu desenvolvimento como personalidade criadora. Os exercícios de formação, as admirações, indecisões, as afirmações e retornos, constituem, sem dúvida, caminhos que raramente aparecem como amplas vias pavimentadas, mas antes atalhos dos quais não se podem fugir até o encontro de uma linguagem própria, posteriormente, não raro, deixada de lado. Ou retomada depois, por vezes com maneirismos evitáveis quando o artista, ao longo do tempo, pode se distanciar da recorrência aos refinamentos no polimento dos meios de que lança mão para sua expressão.

Tudo isso me vem à mente enquanto observo a trajetória de Hilal Sami Hilal, em quem a especulação está sempre presente por meio de seu trabalho, buscando com curiosidade novos materiais e maneiras de representar seu universo. Assim, dos primeiros anos da década de 1970 em sua profusão de desenhos – a lápis, lápis de cor, em gravura, fixando paisagens do entorno em que vive e ao qual está afetivamente ligado –, vemos que a pesquisa de papel artesanal foi um marco no direcionamento de sua carreira. Foram substantivas duas viagens ao Japão, onde aprofundou essas pesquisas (em 1981 e 1988). Começaria a expor a partir de 1988 e 1989 em Porto Alegre, Niterói e Vitória, já então assinalando a especulação que nunca abandonaria, com os mais diversos materiais, desde os que dominam seu contexto capixaba, como minérios, vegetação que caracterizam até hoje sua obra, como resultado de sua condição de grande experimentador. Nele a matéria

se constitui em ponto fundamental¹: “[...] somam-se à obra do artista materiais como grafite, pó de ferro e alumínio, resíduo de ferrugem, folhas de mangueira, ouro, cobre e latão, além de substâncias químicas puras, como mercúrio metálico, glicerina e pigmentos que Hilal Sami dispõe em invólucros plásticos transparentes”.

Daí em diante, a presença ambiental das conhecidas “rendas” de Hilal, em mescla de fibra de algodão, resina e pigmentos, apareceriam com transparência delicada em grandes ou pequenas superfícies, em todas as suas exposições, em placas destacadas verticalmente da parede.

Mas é a partir de 2000 que vemos surgir as primeiras placas de cobre, dispostas na horizontal, suspensas por fios de *nylon* em formatos menores.

Os livros de Hilal são os elementos de sedução para o observador e começam a surgir – em cobre e algodão – a partir de 2003, já em uma linguagem diferenciada daquela das grandes placas/ambientes de algodão. Na coletiva *Sal da Terra*, realizada no Museu Vale, em Vitória (2003), aparecem letras, palavras, em particular nomes, que até hoje povoam suas superfícies abertas vazadas, quadriculadas, em cobre corroído pelo ácido.

Alternam-se com outras obras em que a linguagem, em grafismos escurecidos, aparenta uma gestualidade informal, emaranhada e orientalizante, como de largos gestos, em livros ou placas. Mas seu trabalho com livros (como em sua *Biblioteca*, com volumes em cobre ou alumínio, sempre de 2003 em diante) se alterna com o belo *Painel em seis partes* (Arco 2006), em fibra de algodão, resina e pigmentos ou com *Matrix* (2003-2004), cinco placas sobrepostas de cobre com nomes.

Aliás, o reducionismo também surgiria aos poucos, como em *Bastidores* (2008) de Hilal. Este é um artista que ama e é preocupado com a beleza, pois ela também é necessária. E em um mundo sacudido, contundido e acuado pela violência em todos os seus quadrantes como aquele em que vivemos hoje, é um respiro poder desfrutar de seu trabalho, em que sobressai a delicadeza reflexiva seja no trato como na concepção poética da matéria-obra.

Teriam sido as dimensões do grande livro de 62 páginas o que provocou Herkenhoff a nomeá-lo como *Atlas*?² Na verdade, esse livro de 2007 (contendo 62 páginas de 90 centímetros de altura por 1,40 metro de largura) só pode ser visualizado aberto, quando atinge 90 centímetros por 2,80 metros, apresentando-nos paisagens visionárias. Turners sem ser Turner, leituras livres de nuvens, irradiando densa melancolia em suas sutilezas

¹ Ver a propósito de sua trajetória o texto de MENDES, Neusa. Cronologia. Apud HERKENHOFF, Paulo. Curadoria e texto. *Seu Sami: Hilal Sami Hilal*. São Paulo: Museu Vale/Sesc-Pompeia, 2008, p. 91-93.

² HERKENHOFF, Paulo. Hilal Sami Hilal e a obra do inalcançável. In: _____. *Seu Sami: Hilal Sami Hilal*. São Paulo: Museu Vale/Sesc-Pompeia, 2008.

cromáticas. Embora instigantes, suas páginas, pelas alusões que em sequência ocorrem ao observador, recriam variações sobre um mesmo tema.

Começo a considerar Hilal uma personalidade obsessiva, ao deparar com esse grande livro, processado e realizado, mais de dez anos depois de produzidas as monotipias de clarões iluminados e prateados sobre negro que surgem pipocando em seu ateliê, nas mais variadas dimensões, da miniatura até as de médio formato, feitas, incessantemente, desde a década de 90 aos dias de hoje. Embora com similares miragens. Ou, com a mesma temática paisagística a nosso olhar, e que se impõe, como um sonho persistente, ao artista. Essas paisagens em monotipias impressionam. Quase monocromáticas, seriam retenções quase mágicas de um sonho, captadas no despertar que tudo desfaz, apresentando-nos “[...] antes uma série de sonhos do que *o sonho*”³

Um céu iluminado ou desvanecente, ou melhor, um clarão ilumina os céus se espelhando na água, quase cegando o espectador. Um clima de introversão romântica – e insisto nos tumultuados tempos de romantismo em que vivemos – emerge na postura reflexiva desse artista que retém, e muito, a magia dos que manipulam a química do fazer misterioso das técnicas da gravura em metal.

Há aqui uma fratura, um corte, porque parece estar presente a experiência do gravador em metal nas monotipias repetidas até a exaustão em sua temática, sob luz diversa, a partir dos anos 90 aos dias atuais, paralelamente às suas tramas ambientais de grandes dimensões, assim como simultaneamente a seu livro-gigante com a mesma paisagem magnificada. Mas, sob a sutileza da coloração dessas paragens negras iluminadas de monotipias há um elemento diferenciador, luz e tempo, entre o entardecer melancólico/madrugada, fixada na mesma paisagem, margens, rio, lagoa, mangue.

O tempo aqui é elemento primordial, pois tempo é luz, a perda da luz significativa do esvair do tempo até a escuridão total e o retorno, enquanto pudermos estar presentes, da luz.

Afinal, saberá o artista – ou pouco lhe importa se lhe escapa – se é voluntário afirmar o fim do dia ou a penumbra do nascer de outro dia?

Ou é levado por uma mão encantada que o conduz “por subtração”, em seu processo, como gosta de enfatizar, aos clarões incendiados a nos remeter à série negra de Goya – como em *A romaria de Santo Isidro*, *Saturno devorando um filho*, *Homens lendo*, por

³ Apud BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Luiz Forbes, pref. Cláudio Willer. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 42.

exemplo – em toda a dramaticidade precursora veemente do expressionismo.⁴ Digo, a série negra de Hilal da mesma paisagem obsessiva, intimista em suas dimensões diminutas ou médias, surge-nos como um murmúrio ao ouvido, ou um gesto de segredo – há uma prancha com nada menos que dezenove (!) miniaturas da mesma miragem-paisagem –, coexistindo com as tramas de papel gigantescas, que o têm tornado conhecido no Brasil e no exterior. E têm, sem dúvida, essas monotípias, por seu caráter serial, algo a ver com a sequência *Sherazade*, esses livros encadeados como uma única história, interligados sem fim, que se repetem como mantra. Mantra que também parecem sinalizar esses desenhos/monotípias que resultam de uma “subtração” do excesso ou de camadas de tinta apostas. Nelas, focalizando o suporte, plástico ou alumínio, sobre o qual Hilal aplica um fundo branco, a tinta negra é por vezes mesclada com “um toque” de um azul intenso ou ocre violento. E depois, munido de uma esponja, um pano, um pincel, o artista define em largos gestos rápidos a composição, que reflete a sutileza dos tons mesclados ligeiramente ao negro dominante.

A resultante é, sem dúvida, uma imagem gráfica, traindo o fazer do gravador⁵ impedido de gravar, mas tendo presente todo o processo do artista que se debruça sobre uma chapa e a isola, em certos espaços, lava-a, ou delimita impositivamente seu contorno, e como se a submetesse ao ácido, volta a entintar essa superfície, até o momento em que fica pronta para sua reprodução no caso da gravura, ou aqui, na revelação da monotípia.

Não se pode ser gravador? Hilal dribla razões imperiosas de saúde ao operar como um apaixonado gráfico nessas monotípias: imagens de sonho, com certeza, obsessão que retorna, insistente, temática de permanência impositiva como rota, caminho, viagem, passagem. É um rio ou uma via – estrada – ou margens constantes? Ou seria ainda, voltando a Breton, que “[...] a cada instante só temos das realidades uma figuração distinta, cuja coordenação é questão de vontade”.⁶

Vontade? Ou seriam essas paisagens extremamente similares um exercício obsessivo – e involuntário – de retenção de memória? Segundo Bergson, não seria a memória “memória-hábito ou memória de repetição e memória representativa”? E “não se pode considerar propriamente como ‘memória’ a persistência de um estado de ânimo, senão apenas seu reaparecimento. [...] O exercício da memória pressupõe a retenção do fato recordado e sua

⁴ Também nos vem de imediato a lembrança de certas imagens de Ryder, pintor romântico visionário norte-americano de fins do século XIX (Albert Pinkham Ryder), a quem fazemos referência, sobretudo observando os clarões de Hilal em suas monotípias, por sua luz quase cegante visível em seus segundos planos ou céus.

⁵ O gesto e os procedimentos do gravador se revelam até mesmo no preparo das delicadas chapas de cobre onde as palavras “pátria” ou “humano” se dissolvem na repetição igualmente *ad infinitum*, na intimidade colada dos caracteres tal como na continuidade indissolúvel nos livros de *Sherazade*. Hilal foi impedido de gravar em metal por um problema alérgico.

⁶ BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Luiz Forbes, pref. Cláudio Willer. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 42.

reminiscência. A causa, tanto da retenção como da reminiscência, é a lei do hábito do sistema nervoso trabalhando na associação de ideias”.⁷

Associação de ideias: o artista trabalhando quase como uma mão conduzida pela memória, ou memória e sonho, como em estado de vigília, desvinculado de uma justificativa ou motivação pessoal.

Entre o desenho antes praticado como exercício, dom adquirido, nos anos 1970, e a produção obsessiva a partir dos anos 1990, há não apenas uma “fratura”, como mencionamos, na mudança de técnica, alteração total de postura. O desenho em si é racional à medida que, como escreveu Valéry, “o ato de desenhar um dado objeto transfere ao olho um poder de comando que precisa ser sustentado pela vontade. Neste caso, a vontade é necessária para o ver; e ambos tanto o fim como o meio desta vontade de ver é o próprio desenho”.⁸

Mas Valéry ainda considera que a emergência da paisagem na arte leva a um encolhimento, por assim dizer, da preocupação com o elemento intelectual na arte. Ao deixar de ser um acessório na ação, por exemplo, como fundo de uma cena, ou segundo plano de um retrato, a paisagem “tornou-se um país das maravilhas, uma região de sonho, um encanto para o olhar que vagueia... A partir de então a impressão visual se impôs: *Matéria e Luz* se tornaram predominantes”.⁹

É o que acompanhamos no caso de Hilal em sua atual fase de densa produção, em particular na feitura deste *Atlas*, embora suas imagens se configurem como paisagens interiores.

Neste grande *Atlas*, o processo, como gosta de lembrar Hilal, é de adição (e não de subtração, como ocorre na feitura das monotípias). Aqui o suporte se confunde com a pigmentação, visto que resulta de um processo de acumulação, minério de ferro mesclado com outros pigmentos acumulados sobre a superfície de fibra de algodão, a superfície transmutando-se em obra, à medida que progride o processo de secagem do caldo de fibra. Desse modo, a imagem começa a emergir sobre o papel com o pigmento, auxiliada pelo tempo, às vezes levando três dias nesse enxugamento, por página, realizadas uma a uma, com o auxílio de ventiladores. Resultante, assim, do papel-suporte que se forma com a imagem.

⁷ Apud Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofia abreviado*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975, p. 275-276.

⁸ VALÉRY, Paul. *Degas Manet Morisot*. Capítulo “Seeing and copying”. Trad. do francês de David Paul. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1981, p. 36 (Bollingen Series).

⁹ VALÉRY, Paul. Idem, *ibidem*, capítulo “Reflections on landscape and many other things”, p. 74-75.

Essas páginas de imagens, contudo, não aparentam ser usuais frente e verso, mas ambos os lados como continuidade de uma mesma página dupla, ou, em outros casos, como paisagem à esquerda em contraposição à da direita, de coloração distinta, difícil sendo quantificar qual a porcentagem do voluntário e do aleatório em seu processo de produção.

Nas especulações visuais-ambientais de Hilal pós-1990, vemos que ele passa a operar antes dirigido pela intuição-memória desvinculando da preocupação com a observação do real diante de si, comandado igualmente pelo fascínio da química na transformação dos materiais que manipula. E com esses processos ele firma sua personalidade como contribuição em nosso meio artístico, em particular neste momento, através de suas paisagens-miragens.

São Paulo, abril 2010