

**Cadernos
de
Crítica**

1

Editorial

Inaugura-se com estes Cadernos de Crítica um novo espaço cultural para a Associação Brasileira de Críticos, graças à iniciativa da presidência dessa entidade, em São Paulo, e à D. Ney de Rosa Bonfiglioli, que resolveu ofertar mais esse gesto para a cultura nacional.

A seção paulista da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA - lembra aqui que somos filiados à Associação Internacional dos Críticos de Arte, órgão da UNESCO, com sede em Paris, e não podemos, por isso mesmo, manter uma estreita ligação com a comunidade nacional sem uma publicação que divulgue nossas idéias. Acreditamos mesmo que, sem um periódico, a ABCA acabe se tornando uma sociedade secreta, onde poucos saibam qual a sua missão e seu objetivo.

Pensando exatamente nisso, resolvemos realizar estes Cadernos de Crítica. Neste primeiro número estamos tendo uma contribuição nacional, com artigos de vários críticos brasileiros, fora do eixo São Paulo-Rio, o que nos gratifica. Esses artigos são, porém, as comunicações desses críticos a serem lidas no III Encontro Nacional de Críticos de Arte, neste ano de 1983, realizado em São Paulo, na Fundação Armando Alvares Penteado, graças ao auxílio prestado pelo Dr. Roberto Pinto de Souza, cedendo as dependências e dando o apoio logístico a esse evento.

Esperamos contar com todos os sócios da ABCA, nos enviando material para o segundo número destes Cadernos de Crítica, que deverá sair em agosto, se depender apenas do editor.

*Alberto Beuttenmüller
editor-chefe*

Arte e plasticidade visual catarinense

Osmar Pisani

Uma questão se impõe evidente, como necessidade extrema de definir com que a arte se preocupa, desde o começo e, teoricamente, temos uma posição mais clara sobre a função da arte, em todos os tempos. Ela deve refletir toda uma gama de emoções e aspirações de um povo, pelo que tem de síntese e força estética de um lado e de outro, tratar especificamente dos componentes formais da obra de arte. A visão quase integral do homem do renascimento, a arte hoje acrescenta o sentido totalizante e fragmentário da beleza ao mesmo tempo. A ciência promoveu a desintegração do átomo e moléculas, Van Gogh já refletiu isso em seu expressionismo, em consequência, a crescente desintegração do homem em crise, pelo excesso de especialização e setorização determinam um tipo de arte também desintegrada e efêmera.

A reflexão inicial parte da asa, da asa da criação. Essa força maravilhosa que precede cada movimento e vai delineando o nascimento das formas quando flutuam no limite do caos ou o equilíbrio. Aliás, Mondrian diz o seguinte: "A expressão plástica da verdadeira realidade é alcançada através do movimento em equilíbrio." A arte entrelaça o paradoxo e a ambiguidade, ela se associa ao exercício do próprio vôo do pássaro no espaço. Do traço primitivo à experiência cinética, a arte caminha sempre em direção ao futuro, e, em todos os tempos ela simboliza o que há de mais profundo e perene na condição humana. O olho da arte é um espelho que tudo vê, na transparência de um mundo propositalmente caótico ou equilibrado pelo sentido clássico de um Da Vinci ou "desordenado" de um Picasso.

A arte ao passar da forma tradicional, com uma função definida, mística, religiosa ou popular exigiu contínuas inovações em busca de novas linguagens. A exaustão de todos os movimentos e propostas contemporâneas determinaram sempre a evolução de sua verdadeira função: preservar-se a si mesma a cada ruptura.

A arte põe sempre em movimento a esfera do tempo circular em cada arquétipo da criação. Ela hoje, é quase um ritual de consumo pela dessacralização do produto cultural, antes único e artesanal. Cada estilo mostra o suficiente mergulho no espaço e no tempo da arte que renasce sempre instantaneamente. Mas a realidade, hoje, exige, pelo avanço tecnológico, uma nova linguagem. Não é bem o caso do Brasil, que dialeticamente convive com vários extremos: da miséria total a níveis mais sofisticados de sobrevivência. A arte é a imagem de um mundo de sonhos ou da feroz realidade que cerca o artista. A função social dela, embora discutível, reside na linha da contemplação ou da estética. Há tanta "arte" na visão do homem comum, que a imaginação fica às vezes, quase morta diante de uma "obra de arte".

Como diz o crítico Jacob Klintowitz, "*Ela é intuição poética, profética e se remete ao homem em termos não apenas intelectuais, mas sensíveis e fala ao seu inconsciente. Talvez, forçando, poderíamos dizer que a arte expressa os arquétipos do homem. Ela é um conhecimento em profundidade, simbólico, formal.*"

A arte é uma coisa única. A natureza dela é única, todos os nomes dados: clássica, barroca, impressionista, cinética, etc. são superficiais. Vasarely não a usa mais, prefere dizer: *plasticidade*. A arte flui por todas as linguagens e vai além da margem do tempo que a consome.

Para Harold Rosenberg, "o crítico é o colaborador do artista, desenvolvendo a cultura dos trabalhos visuais como uma fonte da sensibilidade humana. A sua função básica é estender o ato do artista ao reino do discurso significativo", por outro lado, diz o crítico Jean Pradel, "achar razões para escrever sobre arte é um pouco como achar razões para amar." A verdadeira arte é sempre um ato amoroso. É a identidade de uma beleza intemporal e vigilante, contra todo falso deslumbramento. A arte põe sempre uma questão em qualquer nível da criação. A experiência estética, quando verdadeira, incorpora sempre uma nova linguagem para a produção de outras informações estéticas.

A cabeça do artista explode em cada pigmento da matéria, mas mantém a coerência de que a arte é ainda vida, e, vida é ainda emoção. Emoção, não emocionalismo como diz o poeta Ferreira Gullar.

É lugar comum dizer que a arte tem funções múltiplas, mas é ao nível do comum que ela transcende a si mesma e permanece na semiótica de todos os tempos. Os níveis de significação mostram um tempo único que a arte revela sempre pela proposta da "beleza".

Só o símbolo perpetua o grotesco ou ingênuo repertório do universo social, político ou econômico onde o artista se insere. Por isso, tornar a arte um objeto de autocrítica, é assumir o cotidiano da violência e massificação. Ali, ela também se explica pelo significado específico de contemporaneidade. Ela é uma contínua luta com o misterioso e com a época, a arte converte-se num feixe dialético da expressão do homem. A medida que revela o sentido plástico de uma realidade, ela entra no processo de captação do fenômeno estético, que em última análise, é o resultado de uma profunda solidão. O artista medita sobre si mesmo na solidão do ato criativo e é a partir daí que a arte pode romper o espaço tradicional da própria arte.

Uma rápida olhada na evolução de nossa visualidade plástica vai mostrar algumas fase e nomes marcantes da arte que se vem fazendo em Santa Catarina.

Historicamente, é possível apontar como elemento anterior à colonização na Ilha de Santa Catarina, as incríveis inscrições rupestres encontradas nas Ilhas mais próximas, pelo arqueólogo João Alfredo Rohr. Trata-se de uma série de inscrições que datam, aproximadamente, de 1.500 a 3 mil anos, uma vez que, segundo estudiosos mais abalizados, é impossível detectar esse tipo de inscrição de elemento químico que o carbono 14 não registra.

Assim, o nosso primeiro "artista plástico" homem do mar e/ou índio dos Sambaquis, era realista e esquemático com formas simples e símbolos mágicos. Com a descoberta da Ilha, há uma fase impor-

tante de viajantes estrangeiros, atraídos pela riqueza e exotismo da flora e da fauna. Uma série de navegadores, estudiosos, naturalistas e curiosos deixaram inúmeros registros da Ilha de Santa Catarina e Província de Desterro, durante os séculos XVIII e XIX. Entre eles, destacam-se: Saint-Hilaire, La Perouse, Krusenstern, Chamisso, Semples-Lisley e Duperrey. Aliás, foi em La Perouse onde Eduardo Dias se inspirou para pintar o belo medalhão da Ilha de 1685. É no entanto com Vitor Meireles, com o "Panorama de Desterro", de 1846 e o de 1847, que Santa Catarina dá início a uma tradição pictórica de significativa importância no país. Contemporâneo de Vitor Meireles, o pintor Sebastião Vieira Fernandes, mais jovem que Vitor, também movimentou a pacata Desterro, juntamente com os irmãos Margarida, que faziam desenho de humor. O grupo colaborou para a criação de um pequeno núcleo de artistas plásticos que teve continuidade com o aparecimento de nosso primeiro pintor moderno: EDUARDO DIAS, aliás, foi um dos pintores que mais retratou a Ilha em seu patético isolamento. As paisagens vistas do Morro do Antão, as da Ponte Hercílio Luz e as da minúscula cidade adquirem um sentido quase metafísico ao lado de uma atmosfera poética que paira em cada composição, pela ingenuidade das figuras e transparência das cores. Essa mesma atmosfera poética já se encontra nos panoramas de Vitor Meireles, concentrada no colorismo do céu e paisagens. Mas é com Martinho de Haro que se define a arte feita em Santa Catarina. Foi o terceiro catarinense a ganhar o Prêmio de Viagem ao Exterior, em 1937, e, ao retornar da Europa, em 1939, volta primeiro para sua terra natal, São Joaquim, e depois, em 1944, para Florianópolis a fim de expressá-la em toda sua força lírica.

O toque maravilhoso das proporções mais livres e densamente humano, a subjetiva percepção dos valores culturais de uma cidade, o instinto primordial do tempo em diluição que justifica a plástica imagem da natureza, o perene casario ajustado quase imaterial no espaço de inequívoca reminiscência, a reformulação de uma linha pictórica tradicional a qual substituiu pelo domínio de novas técnicas que desenvolveu imagisticamente, as possibilidades infinitas da composição, nus e céus iluminados deram à sua obra uma atmosfera de profunda conotação poética e uma categoria de alto nível estético.

A esta altura, em 1947, surgia o Grupo Sul, e, em conseqüência, dez anos mais tarde, foi feita em Florianópolis, a "*Primeira Exposição de Pintura e Desenhos de Motivos Catarinenses*", por Ernesto Meyer Filho e Hassis. Em 1958 criou-se o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis. O GAPF foi, sem dúvida, o primeiro movimento organizado no campo visual e funcionou como um Núcleo inovador e de estímulo aos novos valores que começavam a surgir. Florianópolis estava atrasada quase trinta (30) anos em seu movimento renovador. Assim, o Grupo Sul e o Gapf implantaram o espírito da Semana de Arte Moderna, ampliando, principalmente as possibilidades das artes plásticas na cidade. E nessa época que se cria o MASC, através do escritor Marques Rebelo.

Os trabalhos de Meyer Filho e Hassis, na "Primeira Exposição de Pinturas e Desenhos de Motivos Catarinenses" davam um novo tratamento estético à temática local. Hassis mostrou uma série de dese-

nhos sobre o vento sul, a saída da missa, escolas de samba e elementos do mundo circence, enquanto Meyer Filho firmava-se nas variantes do Boi-de-mamão, em transparentes fundos de quintal, em paisagens siderais e, principalmente naquilo que é a essência de seu trabalho: o galo e suas múltiplas estilizações.

O percurso formal de cada um, marca em Hassis, uma inquietação constante em busca de novas linguagens, já Meyer Filho aprofunda e torna cada vez mais refinado o tratamento estilizado do galo, paralelamente a outros dois tipos de trabalho. A obra de cada um representa uma verdadeira experiência estética na realidade e no mistério da Ilha com dois enfoques distintos. Meyer Filho a vê com um discurso surreal, fantástico e Hassis com uma leitura de um novo objetivismo visual, presente na atmosfera humana de Florianópolis. Esta fidelidade à temática da Ilha, Hassis mantém até hoje e, numa exposição que organizei em Curitiba, na Galeria SH-316, escrevi: As pedras se humanizam em marinha procissão, efeito de repousante e instintiva perspectiva, originada pela sensação impressionista das cores e das formas que ocupam um denso espaço cromático. Itaguaçu é o corte das folhas definidas sobre um fundo azul, é a cor recriando igrejas desaparecidas, detalhes de objetos e a translúcida natureza contemplada pelo artista.

Hassis acaba de terminar um álbum com 20 desenhos, cujas raízes estavam na exposição que fez com Meyer Filho em 1958, o que representa o reencontro com o valores da terra e o cotidiano de uma infância impregnada de sonhos e fantasia na reinterpretação de reminiscências infantis, através de traços leves e soltos, fluindo numa composição indefinida e igualmente livre.

Rodrigo de Haro era o mais jovem do GAPF, composto de Pedro Paulo Vecchiatti, Tércio da Gama, Thales Brognolli, Aldo Nunes, Hugo Mund Jr., Dimas Rosa, Hassis e Meyer Filho. Na época já fazia um trabalho com características inconfundíveis justamente por ter uma formação erudita, mesclada pela vivência em São Joaquim e adolescência em Florianópolis: elementos mágicos formadores de um universo misterioso e aparentemente longínquo, mas com raízes profundas em seu trabalho de requintada elaboração.

A ambiguidade das máscaras, a saga da volúpia e da morte, elementos da cultura popular, a pompa, o mis-en-scène, eros e as transparentes figuras femininas são uma parte da obra de Rodrigo de Haro, cuja interpretação estética define, essencialmente, a busca da beleza em sua expressão mais pura. Mas não é só isso, Rodrigo propõe com inteligência e intuição, uma requintada visualidade plástica, pelo fascínio de uma linguagem que percorre todos os níveis da condição humana.

Para o crítico *Jacob Klintowitz*, um dos estudiosos da obra do artista, "o entendimento do trabalho de Rodrigo de Haro pode se dar a partir de vários pontos de vista. O primeiro destes pontos pode ser a aceitação do belo. Ao contrário de boa parte da produção da arte contemporânea, em Rodrigo de Haro não há nunca a recusa do belo. A sua pintura e o seu desenho procuram a expressão mais proporcionada, a harmonia cromática, o jogo de referências mais sutil e se comportam, aparentemente, da maneira mais clássica possível".

O carnaval numa explosão cromática de máscaras e seres define um eufórico universo de beleza e ilusão que se expande em movimentos abertos e às vezes contido pelo traço preciso e seguro do desenho bem elaborado. Rodrigo de Haro é uma linguagem que se renova em contínuo processo de amadurecimento e profundidade, nele, a visão da condição humana se reflete em cada referência simbólica, comum a todos nós, pela percepção de valores mais simples do povo e níveis mais recônditos dos mistérios do homem. E a arte ali se revela como um discurso sofrido no processo de captação de suas formas e planejamentos, e, mesmo na mascarada visão de uma estrutura social, divisamos o trágico e o eufórico prazer da convivência humana.

Outra artista catarinense que valoriza nossa visualidade é Jandira Lorenz. Ela procura fixar em sua dimensão formal, elementos visuais de estranha beleza, que evocam certo tenebrismo veneziano, pela grave atmosfera contornando seres e objetos.

Na teia sutil de componentes fantásticos, há signos inesperados e sofisticados que se equilibram em cada movimento de seu universo plástico. Traços lentos e curvos refletem uma visão pessoal das coisas do mundo e acentuam sua força como artista, na integração do espaço e ritmo das linhas quase impressentidas. Na realidade, grande parte do trabalho de Jandira é o resultado de seu questionamento interior. Ela recria um novo magicismo na Ilha com elementos soturnos e estranhos e tudo isso é uma impressão que vem de dentro pelo encantamento do medo e fantasia.

Como profunda estudiosa de história da arte, tem conhecimento e sabe, intuitivamente, que a verdadeira arte é para poucos, por isso busca em sua especificidade uma forma impecável de expressão. Os desenhos e gravura de Jandira refletem uma leitura de harmoniosa unidade gráfica, com motivações noturnas e silenciosas. A profunda leveza dos contornos envolve, espontaneamente, uma inquietante apreensão do claro-escuro onde apoia com breves toques de fantasia. Na casa de Santo Antonio em seu ateliê, com quase cinquenta gatos, Janga e Luiza, *ela trabalha com as mãos da noite em permanente silêncio e revela, sem outras implicações existenciais, novos espaços gráficos, na recriação de um mundo conflitante.*

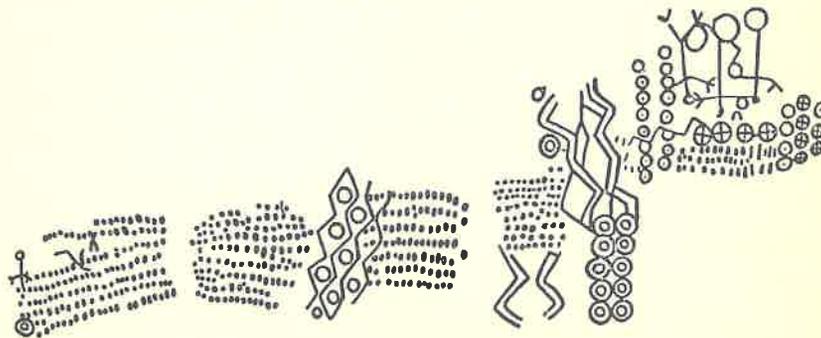
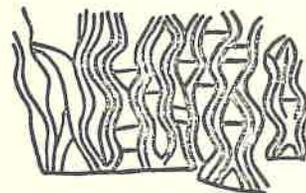
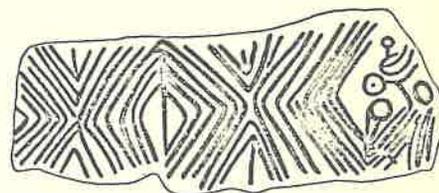
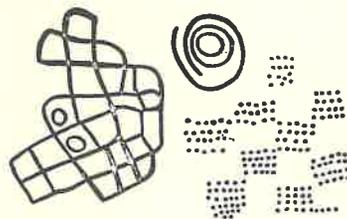
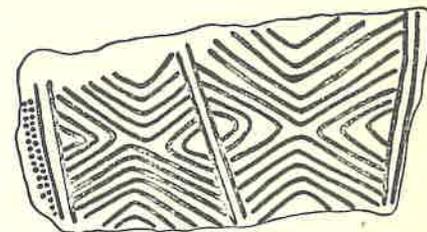
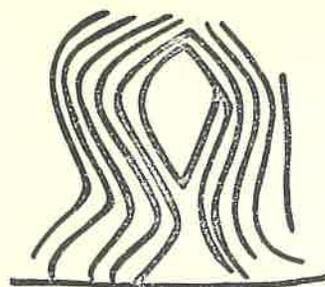
Neste toque de sonhos, nada é fixo na aparência de seres, formas marinhas, plantas e animais; predomina uma leve e mágica atmosfera, na ambígua transcendência das composições.

A interpretação do espaço catarinense, que teve com Vitor Meireles a iniciação natural, prossegue hoje, através de Martinho de Haro, Rodrigo de Haro; pintores jovens da década que se inicia, como Sandra Nunes, Neri Andrade, Janga e Lúcia Steinback em Florianópolis; Nilson Delai, Edson Machado e Antonio Mir, em Joinville; Elke Hering, Alberto Luz e Guido Heuer, em Blumenau; Leopoldo Baldessar e Lindinalva Silva, em Itajaí; Suely Beduschi em Porto Belo; Dalme Marie, Antonio Chiarello, Enio Griebler e Agostinho Duarte, em Chapecó; Clênio Sousa e Adilson Guanabara em Lages; Fernando Saliba, em Mafra e Neusa Lorita Leite em Brusque.

Na linha geral de sua evolução, a arte feita em Santa Catarina caracteriza-se pela apreensão desse espaço, e pelos valores que começam a ser delineados nas origens de cada grupo étnico, e que só serão

realmente identificados através de um trabalho maior, no debate de nossos problemas culturais e no intercambio de nossa produção artística. O desenvolvimento de uma linguagem específica cada vez mais enraizada nas diferenças regionais e uma proposta clara de nossa identidade, leva-nos, contudo, a duas características marcantes: a primeira reflete-se ora na tradição meireliana, isto é, na continuidade representativa de um mundo real e objetivo e a segunda, na busca de uma linguagem contemporânea, pelo crescente processo de urbanização e de comunicação com o eixo Rio-São Paulo.

E é nesta diversidade estética que se visualiza o universo da arte feita em Santa Catarina. Acredito, como a maioria dos críticos brasileiros, que o verdadeiro perfil da cultura brasileira só será atingido pelo "estímulo e descentralização da produção artística."



Arte moderna coletiva em Santa Catarina

Georges Racz

Ernesto Meyer Filho nasceu em Itajaí, Santa Catarina, mas foi criado em Florianópolis desde os 3 anos de idade, recebendo aí a sua formação básica, no seio da família, na escola, nos grupos de companheirismo.

Ele é Bacharel em Ciências Contábeis, funcionário aposentado do Banco do Brasil e artista plástico de formação autodidata. Começou a desenhar ainda em criança e a obsessão que sempre teve pelas artes plásticas prejudicou, de maneira conflitante e angustiada, o seu trabalho e carreira profissional no Banco do Brasil. Fundador e presidente do *Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis*, organizou os dois primeiros salões de *Arte Moderna Coletiva em Santa Catarina* e a primeira mostra coletiva de artistas catarinenses fora do estado. Realizou, até agora, 22 exposições individuais e participou de aproximadamente 70 mostras coletivas.

As finalidades do presente comunicado:

O presente comunicado tem dupla finalidade: tecer comentários sobre a obra de um artista fascinante, há longo tempo a exigir uma apreciação crítica mais sistemática, a nível nacional (1), e, aproveitando alguns aspectos dessa obra, levantar teses e dados polêmicos, em torno de algumas questões pertinentes, a atingir os fundamentos da crítica de arte, sem tentar soluções ou pontificar caminhos, mas sim, estimular o debate e a análise dentro de alguns parâmetros potencialmente muito estimulantes.

Considerações não sistemáticas sobre a arte, o Homem e a sociedade:

Como o Homem é um ser social e dentro da sociedade haure seus usos, costumes e valores, torna-se inevitável considerar a criação artística, produto humano, enraizada e indelevelmente ligada às variadas culturas históricas (2) por onde tem vicejado.

O estágio de conhecimentos, cientificamente acumulados, pelas ciências sociais, exclui a possibilidade da arte, em qualquer uma de suas manifestações, ser alguma coisa desvinculada da herança cultural da humanidade, como se fosse um momento extra-terrestre, misteriosamente desembarcado por algum Deus astronauta.

Entretanto, estas considerações não excluem um certo mistério a cercar a arte, enquanto criação e utilidade social. Manifestações con-

(1) Meyer Filho tem recebido importantes críticas, entre outros de Adalice Araujo, João Evangelista de Andrade Filho, Jair Francisco Hamms, César Magrini (crítico argentino), Osmar Pisani, Flávio de Aquino, Lindolf Bell, Sílvia Leon Chalreio e este autor.
(2) Quando nos referimos a cultura usamos o termo no seu sentido antropológico, como conceito de toda herança não biológica da humanidade.

sideradas e catalogadas como de arte, parecem ter acompanhadas todas as culturas humanas encontradas, desde as mais remotas até as contemporâneas. Tanto os motivadores dessa criação, como os seus resultados finais, aparentam ter berços e nutrientes diversificados e nem sempre claros. Do enfeite à magia, da religião ao instrumento utilitário, de atos de diversão e lazer à preservação da memória e engrandecimento de poderosos, etc, encontramos traços do que é convencionalmente denominado de arte, atualmente aceitos dentro de gama crescentemente ampla de produtos e manifestações do presente e do passado, aumentando ainda mais a já grande complexidade para a compreensão do fenômeno.

Fatores interiores, na medida de não materiais, como religião, magia, impulso sexual e outros subscientes, cuja realidade só conseguimos apalpar, tem sido alguns dos mananciais mais profundos e antigos da criação de arte e seus resultados se espelham em obras de amplo leque, desde as de compreensão cristalina, até aquelas mergulhadas na penumbra, como sombras mal perceptíveis. Mas, uns e outros, são criadas pelo Homem artista, no entrechoque, consciente ou inconsciente, da cultura e controles sociais, trazendo no bojo o seu temperamento e seus impulsos fundamentais.

A decoração e o embelezamento também tem sido motivador permanente de arte, quase sempre socialmente estimulada, embora menosprezada por vários críticos modernos. O enfeite, para o ser humano, chega a ser uma necessidade tão pungente que pode até levá-lo à automutilação, em certas culturas. No pavão, a bela cauda aberta é um impulso biológico, atrai a fêmea. No homem, o belo pode ser tão instintivo e poderoso quanto numa ave, apenas repassado, como em tudo que é humano, pela sociedade e por ela modificado, cruelmente modificado, com freqüência.

Claro, a arte também tem outras motivações, como a preservação, a busca do *status*, impulsos lúdicos, etc, mas tenho as minhas dúvidas sobre a ausência de um fortíssimo componente social em qualquer caso (a busca sistemática desses motivadores, a respectiva análise e classificação, representaria um trabalho importante e de vulto).

Essa maneira de situar a arte não desvaloriza o talento, nem duvida da necessidade de dotes especiais a distinguirem um artista, procura, apenas, recolocar a questão dentro de um quadro de referências de acordo com os conhecimentos contemporâneos de sociologia e antropologia cultural, retirando-a de um fóco de análise idealista, impregnada de misticismo, consubstanciada em avaliações tendentes a excluir o conteúdo (anedótico) do plástico, quando as duas faces são complementares, modificando-se mutuamente com a interação, sendo recarregados de significado no curso da história, mudando junto com os seus apreciadores humanos.

O perigo maior da análise idealista é a exclusão de povo da compreensão e criação de arte, pertencente a uma elite fechada, desde a concepção até o consumo. O povo é "Kitsch", gosta de cores berchantes, da figuração, tem mau gosto. Precisa ser educado. A arte das elites deve ser levada às ruas, já que as ruas não freqüentam museus e galerias. A arte popular é artesanato e o artesanato não conhece a Documenta de Kassel e nada sabe sobre construtivismo, embora faça

as suas rendas, que são geométricas e construa as suas casa de pau-a-pique.

Não cabe, aqui, aprofundar a questão da arte popular. Gostaria, apenas, levantar a hipótese de que arte, além de ser produto para a aristocracia também é do povo, para o povo, como o foi nas cavernas rupestres, na estatuária africana e continua sendo, meio discriminado, nas mãos dos artistas populares, principalmente no terceiro mundo, tão colorido e folclórico para as metrópoles internacionais.

Na minha opinião, um dos problemas cruciais surgido com o advento das artes modernas foi, justamente, o aprofundamento do fosso a separar apreciação e aceitação de arte da maioria do povo, com a consequente carga de alienação, facilmente realimentável, vindo a atingir, de alguma maneira, artistas e a crítica. O divórcio entre uma parte substancial da criação artística e as grandes camadas populares, esteticamente menos "sofisticadas", faz com que o artista, frustrado nas suas expectativas de apreciação e comunicação, venha a se voltar para padrões e modelos externos. A crítica, por sua vez, basicamente informada, com inevitável visão universalista, inerente aos seus conhecimentos e formação intelectual, tende a desprezar a desinformação popular e, por projeção, a ignorar a criação artística não erudita.

O elitismo na arte e na crítica é bastante paradoxal, já que uma parcela extensa dos artistas e críticos são socialmente engajados e ativos. A situação é complexa e gera perplexidades. Mas, embora os caminhos alternativos não sejam demarcados, eles existem e devem ser descobertos. O imperialismo e dominâncias culturais nas artes plásticas são tão antigos que parecem naturais. Entretanto, os mecanismos são mais complicados do que no imperialismo econômico e militar. O domínio não significa, necessariamente, superioridade qualitativa. Os exemplos históricos disso são abundantes.

Quando Roma substituiu Atenas como centro irradiador de arte, a não ser em arquitetura, onde fez notáveis inovações, distribuiu pelo mundo uma produção enfraquecida, de segunda mão, porque submissa ao espírito e ao modelo helênico, vivo e aceito como intelectualmente superior. Notável diferença para os construtores góticos, que tomaram e deformaram o arco romano e tentaram chegar perto do céu, com as suas catedrais, e quase o conseguem, criando, transformando, transmitindo a alma, sonhos, pesadelos e humanidade à sua obra, vigorosa como também o foi a escultura que a pontilhou.

Se arte sempre teve uma certa tendência a universalidade e difusão, neste sentido não chega a diferir de outros padrões culturais. Afinal, a bola de futebol hoje em dia, é tão brasileira quanto inglesa. E a rapidez da circulação de informações, a infinita possibilidade de reproduzir imagens impressas ou animadas, faz com que a difusão dos traços e complexos culturais tenha uma intensidade sequer sonhada há um século. Mas, mesmo neste mundo, existem coisas regionais. Produtos, gostos, usos e costumes peculiares a certos grupos humanos, a algumas regiões geográficas. E, na verdade, só porque as culturas ainda possuem diferenças, não significa que umas sejam superiores ou inferiores a outras. Num dado momento, as armas ocidentais e suas táticas de guerra atingiram grande superioridade técnica, a ponto dos espanhóis extinguírem, quase até a poeira, várias

culturas indígenas pré-colombianas, por exemplo. Nem por isso será possível afirmar que a cultura espanhola da época, e a sua arte, fossem superiores, em todos os aspectos, à dos Incas, Aztecas, Maias, Toltecas, etc.

Talvez não haja nem exagero em sugerir que as amostras de manifestações artísticas dos pré-colombianos são, sob muitos aspectos, mais vigorosas do que as de seus sobreviventes submetidos, que importaram e procuraram reproduzir os padrões artísticos europeus da época. Em países da América Latina, onde a população indígena foi densa e tecnicamente mais desenvolvida, temos traços sobreviventes e originais da arte pré-europeizante, embora em sincretismo com padrões introduzidos pelos colonizadores, já que a cultura é coisa viva e em permanente transformação. A crítica, de uma maneira geral, considera essa produção como artesanato e folclore, embora num caso específico e reconhecido, no muralismo mexicano, o típico sincretismo cultural aqui caracterizado, tenha se transformado num conjunto artístico monumental.

Esta introdução, um tanto inortodoxa, justamente porque remexe uma torrente de questões passíveis de polêmica e necessitadas de debates amplos, tem a finalidade de polemizar alguns conceitos agradáveis e pacificamente aceitos, como, por exemplo, da universidade inerente da arte. Procura colocar que as manifestações mais vigorosas de arte surgiram em regiões e circunstâncias históricas e sócio-culturais específicas e que, embora tenham usado das técnicas de outras manifestações anteriores ou as adaptado, eventualmente, o seu poder surgiu justamente pela força da contribuição original capazes de oferecer à humanidade. O idéia da universalidade inevitável da arte, seguindo correntes metropolitanas, tem origens idealistas, mas produz, na realidade, situações utilitárias, promovendo a dominação intelectual, tipo imperialista, de correntes vindas de grandes centros, produzindo, com indesejável freqüência, manifestações reflexas decadentes, de segunda mão, em áreas colonizadas.

Esta introdução também, e naturalmente, tem a ver com a obra do artista catarinense Meyer Filho, original, comunicante e enraizada numa realidade sócio-cultural, que consegue recriar e transcender.

Meyer Filho

Santa Catarina é um pequeno Estado bastante peculiar, com colonizações de origens diferentes fertilizando-se mutuamente. Na Ilha de Santa Catarina, onde está edificada a cidade de Florianópolis, capital do Estado, há uma palpável influência açoreana, tanto nas tradições folclóricas, arquitetônicas, como no espírito de sua população. É provável que a insularidade do local e seu relativo isolamento tenham contribuído para que a maneira de ser, principalmente no que tange às crenças e valores, dos colonos de açores tenha deixado marcas tão profundas nos ilhéus.

Como muito bem o coloca o escritor Jair Hamms, a tradição cultural legada pelos açoreanos é permeado por dois fatores determinantes: a relação com o mar, pela pesca, como instrumento de vida e morte e a religiosidade profunda, um cristianismo fundamentalista ca-

tólico, algo próximo das crenças medievais, dando vida a um mundo fantástico, povoado de santos e demônios, onde a magia e bruxaria são realidades palpáveis e interferem com o cotidiano de cada um.

Transmitida oralmente, as tradições fantásticas tem influenciado, geração após geração, os habitantes da ilha, até que, conscientizados disso, as instituições culturais vem procurando coletar a manter vivo este espírito, considerado distintivo de Florianópolis e seus corredores. A influência do fantástico, esse fantástico palpável, quase real, tem sido avassaladora sobre as artes plásticas catarinenses, originadas na ilha, com resultados qualitativamente variáveis. Dois artistas marcados pela tradição, dos mais notáveis, foram José D'Avila, com uma gigantesca obra erudita, relativamente pouco conhecida, e Ernesto Meyer Filho, autodidata e instintivo, produzindo um trabalho também ímpar no Brasil.

Meyer Filho é um desenhista hábil e seu talento para tanto parece ser inato, embora ele tenha se submetido a intensos treinamentos: "só no Banco do Brasil fiz mais de cinco mil desenhos", costuma proclamar, enquanto mostra os resultados em papéis funcionais, inclusive capas de talões de cheques. Mas ele não teve professores e orientadores. Possui, como literatura de arte, uma enciclopédia de artes plásticas, um desses livros que ensinam desenho a nanquim, nos quais ninguém consegue aprender a desenhar, e publicações sobre bichos, que ele adora. Principalmente os galos, parte de sua temática preferida, e cuja grande variedade ele gosta de mostrar, entusiasmado. Ele vive num universo próprio e seus contatos com o mundo exterior se fazem através de filtros, que transmitem imagens mais próximas ou distantes da realidade, dependendo do assunto.

Meyer Filho é um homem obsessivo em certas coisas, como a temática, as tintas preferidas e, principalmente, na exigência de ser reconhecido como artista. Seguramente, se não fôsse essa obsessão, ele não teria resistido às pressões que recebeu contra as suas atividades artísticas, enquanto funcionários do Banco do Brasil. E essas pressões negativas devem ter aumentado mais as obsessões e tê-lo levado ainda a aprofundar as suas fantasias pessoais.

Na temática, ele foi influenciado diretamente pela herança açoreana: desenhou e pintou o galo português, paisagens com casas coloniais, elementos do folclórico "Boi de Mamão", fundos de quintais e, finalmente, povoou todo um universo com criaturas antropozoomorfos fantásticas e nunca vistas, cujas raízes estão ligadas à tradição do fantástico ilhéu. O fantástico açoreano é sombrio, de demônio e bruxas, é a luta cruenta entre o bem e o mal. O fantástico em Meyer Filho é alegre, lúdico, cheio de bom humor e sol, vários sóis, aliás.

Tomando o conteúdo da pintura de Meyer Filho, sem levar em conta outros aspectos, poderíamos colocá-los como um pintor regionalista, o que tem alguns aspectos verídicos e, ao mesmo tempo não desmerece, pois trabalhar sobre as bases sólidas de ricas tradições regionais e nestas construir uma obra capaz de transcendê-las, pode representar excelentes estruturas para a criação verdadeiramente original. Na literatura brasileira existem vários exemplos, e, entre estes, diferentemente, Mario Palmério e Guimarães Rosa, que souberam partir de uma região para a construção de estruturas universais.

Para um acompanhamento mais compreensivo da estrutura da obra de Meyer Filho convém lançar uma vista, a grosso modo, sobre o seu desenvolvimento técnico e temático. Autodidata, ele tem uma fase marcante de busca do aperfeiçoamento do desenho, e, fundamentalmente, ele continua desenhista até hoje. Desde uma primeira paisagem, feita em Curitiba, até uma série sobre Boi de Mamão, estudos de figuras caboclas e, finalmente, fundos de quintais, há um caminho em direção ao realismo, maior na medida do crescimento do domínio do traço. Essa linha só não é reta, porque o artista nunca abdicou de seus sonhos e enquanto testa a sua capacidade de reproduzir o real, numa quantidade linear mas pequena de trabalhos, ele produz um número grande de desenhos ligados às fantasias de seu mundo particular.

"O sonho de um artista primitivo é conseguir alcançar o academismo". Se Meyer Filho, pela ingenuidade natural e origens autodidatas, juntadas a uma simplicidade formal incomum e capaz de organizar plenamente espaços literalmente superlotados, poderia ter sido confundido com um primitivo (e eu gostaria de frisar que não compartilho dos preconceitos correntes contra a pintura ingênuas), o momento da conquista formal do realismo e o seu imediato abandono, configuram a opção voluntária por uma forma plástica de representação.

Citando Adalice Araujo, quem até hoje melhor analisou o trabalho de Meyer Filho: "... Realidade e sonho se confundem e acumulam na obra deste artista, que se bifurca entre: o intuitivismo típico da arte ínsita e o realismo mágico que evoca a presença do mito, apreendendo a realidade em estado puro — caminhos comunicantes e comunicáveis de uma raiz comum: "o surrealismo". Na origem de tudo está o uso metafórico da "presença": galos, paisagens e até irônicos "fuques" constituem-se em impressões vivenciadas e liberadas pelo micro e macrocosmo que é seu e é do universo. Folclore e paisagem mesclam-se numa concepção futuroológica/sincrética. Sua memória de sonho metamorfoseia o real em irreal, seus animais respiram raios e expiram flores, seus galos cantam músicas eletrônicas, suas paisagens são transformadas por um espaço picofisiológico subjetivo, freqüentemente povoadas por dois ou mais sóis, imagens conceituais com olhos sempre frontais; ou ainda por uma fauna mitológica toda sua, que gentilmente se cumprimenta ou se entrega a ocupações lúdicas..."

Meyer Filho é um gráfico e a linha predomina na sua obra. Começou como desenhista, monocromático, passando a colorir, mais tarde, os desenhos já realizados, na maioria dos casos a nanquim. Quando passou a pintar, com tintas acrílicas, a base física continuou sendo o desenho, colorido posteriormente com a tinta, inclusive os traços, que seriam cobertos com tinta negra, passando a contornar as manchas de cor. Mas ele faz uso sábio das cores, de modo a dar-lhes autonomia, usando-as para definir espaços, em faixas, como os orientais, ao mesmo tempo que a intensa interação provocada pela complementariedade favorece a dinâmica e faz surgir nuanceamentos óticos.

Além do fascínio de sua mitologia, a beleza das soluções plásticas, com grande e carregada harmonia, e a simplicidade precisa de seus traços, a obra de Meyer Filho responde a algumas indagações contidas na parte introdutória desta comunicação, principalmente a duas

delas: a possibilidade de se construir uma obra original, num país do terceiro mundo, fora das principais correntes que avassalam os modismos internacionais, apesar das inegáveis dificuldades de reconhecimento crítico e a de comunicação popular através da arte moderna. Tenho testemunhado, em lugares inesperados, a forte apreciação provocada por quadros do artista, entre pessoas sem familiaridade com artes plásticas ou sofisticada preparação intelectual. Claro está que existem outros caminhos e respostas, de diversos níveis nos quais o hermetismo de acesso não significa, sempre, quebra de qualidade. Mas, os seus caminhos alegres e originais representam uma importante contribuição criativa às artes plásticas brasileiras.



Relação das Relações

(Júlio Vieira — irrupção de sentimentos e pensamentos)

Vicente de Percia

Júlio Vieira, artista plástico, carioca, nascido em Brás de Pina, na periferia do Rio de Janeiro, em 1933. Sua infância, também, registrou o processo de invasão do seu primeiro bairro por uma população classe mista "progressista", através da chegada do progresso, por intermédio da especulação imobiliária, mais acentuada da Companhia Cosmos. Era a antiga zona rural que começa a ruir, esfacelando núcleos e padrões familiares antes voltados para o trabalho da terra. De família mestiça, seus pais, tios, herdaram terras onde desenvolviam atividades agropecuárias, sendo mais tarde obrigados a buscar outro meio de vida, saindo da região.

O artista sempre recorda suas idas à Igreja da Penha, organismo vital da periferia do Rio, que abrangia extensa área desde Bonsucesso até Caxias. Anexo à Igreja da Penha, por volta de 1920 já funcionava o Colégio da Penha, com enorme atividade e organização escolar; direcionando determinada cultura como estabelecendo relações com os grupos sociais. Era o contato com uma pequena burguesia rural que mais tarde, segundo os fatos, produziria funcionários estatais e profissionais liberais, em contraste com a burguesia urbana, produzindo notadamente "técnicos". O Colégio da Penha aplicava aos meninos o estudo tradicional; as meninas aprendiam prendas domésticas. A mãe de Júlio Vieira, filha de professor, freqüentou o estabelecimento que impunha a filosofia e a ciência da época, através da escola, da justiça, da moral, da assistência etc. . . Estes períodos passados por seus pais, familiares, amigos e pelo próprio artista, junta um poderio de dados motivadores da sua futura tarefa, e seus quadros revelam a expressão dessa "utopia social" em que vários intelectuais acreditavam ter características próprias e sem influências. Este "tradicionalismo rural" ligado à massa social camponesa de pequeno porte, desestruturada pelo sistema, no caso em questão exemplificado pelas casas pré-fabricadas da Companhia Cosmos, trouxe um modelo social mentiroso, inadequado à região, cultuado na propaganda de sair de sua condição e melhorá-la. Vieira é um homem solidário com o humano e suas observações são de maior importância às transformações desta cidade, uma temática urbana que surge com o relato consciente da memória e dos instrumentos futuros.

Seu curso primário foi feito no Colégio Estadual São Paulo, considerado o Pedro II do subúrbio. Filho positivo do Estado Novo e da ditadura, com cerca de nove a dez anos participava das festas cívicas no campo do Vasco da Gama, onde o maestro Vila Lobos dirigia os espetáculos, sempre com a presença de Getúlio Vargas. Por duas vezes também participou da Parada da Raça, realizada na Avenida Rio Branco, em setembro. Era, então, a presença dos ginásianos; na época estudava no Ginásio Pedro I em Bonsucesso. O observar da busca de

um sentimento nacional em anos de partidos políticos insólitos no seu campo de ação, onde continuava a Igreja e o Estado a fixarem estratégias populares-nacional de efeitos imediatistas, é tônica de insipiração para o artista. Sua obra é produto de espaços retomados e recriados por uma atmosfera de solidão, paixão, principalmente causada no rememorar.

Estes eventos dos quais participou, decorrentes de uma democracia irreal, injetam em Júlio significativos suportes, onde a passividade dos indivíduos é denunciada na fascinante operação de recuperar as paisagens, os tipos e os cenários da sua cidade, com humor de extraordinária forma e colorismo.

Aos quatorze anos o futebol surge na própria prática, treinando no Bonsucesso e Olaria, quase chegando a profissional e ocupando a famosa posição "center-half" — mais uma experiência que o artista mais tarde iria dissecar. Júlio Vieira retrata seu esporte predileto num bailado especial, num comportamento coletivo. Os contornos propositalmente ressaltam o "flash" do artista, por outro lado, o distanciamento, o elemento apolíneo explorando a grande explosão e o silêncio. São parcelas distintas, os movimentos da "antítese" e da "síntese", onde a cor gera e complementa constante transformismo. Nesta fase Júlio Vieira deixa-se atrair para uma imagem representativa, onde o desejo inconsciente aponta o operário da arte, um traço nervoso que revela uma linguagem ágil, circunstancial, desnudando a argúcia, ironia e vicissitudes do carioca.

Na Tribuna da Imprensa de 22 de julho de 1976, comenta Francisco Bittencourt: "Humorista fino, mas principalmente um humanista que procura compreender no seu todo, a sociedade em que vive, Júlio Vieira parte sempre na elaboração da sua obra, dos dados básicos do dia-a-dia para criar esse verdadeiro painel social urbano de grandes dimensões, em que está se transformando a sua produção pictórica e desenhada".

Morando na adolescência na Rua Pedro I, Praça Tiradentes, no auge do Teatro de Revista, o artista começava a focalizar, nas suas tarefas soltas, o meio circundante, seu interesse pelos artistas de palco, é parte despojada e importantíssima de sua obra, tem um seguimento ímpar, o último deles, os desenhos da atriz e cantora Marlene no show da Sala Sidney Miller da FUNARTE, do Rio. Em 1952 entra para o Liceu de Artes e Ofícios e passa a freqüentar os ambientes da Galeria Cruzeiro, Bar Nacional, Bar Vermelhinho na Cinelândia. Em 1953 entra para a Escola de Belas Artes, funda a Galeria Macunaíma, através do diretório acadêmico de Belas Artes, juntamente com Eurico Abreu, Paulo Campos, Luiz Carlos Gomes, José Carlos Nogueira da Gama, Isac Monteiro e Alex Nicolaeff. A inauguração da Galeria foi realizada com a mostra de "30 Anos da Pintura Brasileira", com prefácio do Prof. Mário Barata. Entre os participantes: Tarcila do Amaral, Portinari, Segal, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e outros. Compunha um grupo chamado "Paisagem Brasileira" (PB), em 1960 realizava uma coletiva denominada "Novos Fazem Novo", texto de Leonardo Fróes: "... Ora, este equívoco chega por tabela aos países periféricos. Não falemos do gigante que desperta, mas o fato: no Brasil o complexo cultura se conscientiza e desenvolve seguidamente à ruptura da estru-

tura econômica dependente. Cultura, todo objetivo em que se exterioriza o espírito subjetivo do povo.

Estes jovens, sem partir de preocupações vanguardistas, estão fazendo novo. Cada qual enfrenta o mundo, pensa e busca uma linguagem própria para criar as relações que nos ofertam. Inconformistas porque não se deliciam com aplausos fugazes; desinibem-se diante do que está feito, aprendem e auscultam e teimam. Cultivam a forma como flor em jarro na janela aberta para a rua. . . . Faziam parte dessa coletiva: Alex Nicolaeff, arquitetura; Armindo Marques, Paulo Campos, desenho; Jesuino Ribeiro, Newton Cavalcanti e Yvette Rosa, gravura; Eurico Abreu, José Carlos Nogueira da Gama, José Paulo Moreira da Fonseca, Júlio Vieira e Luiz Carlos Miranda, pintura.

No "O Globo" de 13 de julho de 1981 comenta Frederico Moraes: "Neste momento, expõe na galeria do Banerj o pintor, desenhista e gravador Júlio Vieira, carioca, 48 anos, formado pela Escola Nacional de Belas Artes e aluno de Oswaldo Goeldi. Para Alex Nicolaeff, seu colega de Escola e geração, Júlio Vieira "é o grande pintor da metrópole massificada e o seu trabalho é o desdobramento do que Goeldi fez a quarenta anos nos bairros e subúrbios".

A citação de Nicolaeff não é gratuita, é que esse desenhista, juntamente com Jesuino Ribeiro, Newton Cavalcanti, José Nogueira da Gama e José Paulo Moreira da Fonseca, entre outros estudantes da ENBA, integraram um movimento denominado "Novos fazem novo".

Na Escola de Belas Artes estudou com Goeldi e Henrique Cavaleiro, período que narra como decisivo na sua formação: "O trabalho de xilogravura era por demais expressivo, direto na madeira. Realizava, segundo as próprias observações de Goeldi, uma gravura em sentido de pintura, estava voltado para um espaço urbano com muita figuração".

Em 1959/60 fixa-se em Macaé, faz um trabalho contínuo sobre a paisagem litorânea. Um verde intenso, o barro, as nuances vivas surgem num aprendizado importante para o seguimento dos trabalhos. O artista colhia os valores da cor, equilíbrio de sensibilidade, era uma catarse necessária ante as estruturas de porta de Belas Artes e a filosofia Sartriana. Em 1959 participa do Salão de Arte Moderna, com trabalho figurativo óleo/tela, "Um menino embaixo da mesa", o que chamou atenção de Goeldi e Aníbal Machado — tratava-se de uma perspectiva inversa, proposital, as cores predominantes o ocre, o terra, em cima dum desenho marcado, fugidio da cor. Suas exposições individuais e coletivas, assim como sua participação nos Salões são constantes. Em 1965 participa da coletiva "Il Brasileira", em Filadélfia e Nova Orleans, organizada pelo crítico Clarival do Prado Valadares.

No Correio da Manhã de 27 de novembro de 1970, Jayme Maurício comenta: "Da síntese levemente figurativa da exposição de 1969, quando o desenho essencial em grandes superfícies coloridas propunham uma formulação nova e pessoal, reaparece o pintor Júlio Vieira, desta vez na Galeria Celina. Notam-se a continuidade, o aprofundamento, os ecos ainda fortes da mostra anterior — uma afirmação de paisagem, quase abstrata ou abstrações quase paisagens. A composição adquire agora nova cor e nova luz. São rasgadas por breves ilhas de figuras lineares, desenhos sob e sobre o óleo Acrescenta-se solidão do

homem em sua vida no interior da sua morada, em Júlio, quase tão dramática quanto das multidões, uma certa nostalgia rural e campestre, e ter-se-á o quadro expressivo de um pintor de bons recursos técnicos perseverando no que lhe é válido e importante ver e transmitir com sua marca pessoal." Na mesma época, comenta na Tribuna da Imprensa, Jacob Klintowitz: "A luz na pintura de Júlio Vieira tem a principal finalidade de estabelecer uma relação de tempo. Assim, os espaços que Júlio determina pelo uso corajoso da cor, estabelecem o tempo da pintura.

Não tenho dúvida de que estamos diante de um trabalho que apresenta uma virtude muito grande: é autêntico.

Trata-se de uma pintura autêntica até o último de si mesmo. Não há mentiras, não há truques: há, apenas o trabalho honesto e sincero de um bom artista."

A Arte Urbana de Júlio Vieira pode ser melhor analisada ao tomarmos conhecimento dos seus ateliêes. O artista fornece células empreendedoras, elucidativas, de períodos históricos do dia-a-dia, estabelecendo um elo com o morador do Rio de Janeiro (visão sincrônica). São "habitats" de condições diversas, tempo e lugar: sobre esta conexão de vivência, o artista extrai também seu ser, é um levar paralelo cujos resultados são admiráveis: ligado à realidade, a fatores, a instituições objetivas (visão diacrônica). É o artista inserido na comunidade, fazendo uma tarefa ininterrupta.

O sistema da sua linguagem, durante a passagem pelos diversos ateliêes, adquire uma quantidade de sinais de acordo com o lugar que ocupa: agregando à sua obra, do ponto de vista material, elementos de expressão e condições adequadas, num gesto de colher a fossilização de alguns extratos. "O Abstracionismo informal ocupa várias representações da atual Bienal de Veneza, e já mostrava as unhas há alguns anos nos Estados Unidos, ao lado de Wahrol e Oldenburg. O suporte chamado convencional, a tela enquadra, volta às paredes, a tinta e o pincel são revalorizados. Depois do surrealismo e da total desfiguração, a figura chega ao hiperrealismo, e a sensação que nos fica é de que tudo é possível e respeitável, desde que se tenha o que dizer. Exatamente isto é o que acontece com uma das exposições mais importantes deste mês, a de Júlio Vieira na Galeria Chica da Silva (Av. Copacabana, 1146). Pintor desde sempre, Júlio Vieira atinge neste momento um domínio do seu metiê, uma personalidade tão marcante, que sua obra salta o muro da experimentação, para se afirmar como um dos bens ao lado de nossos melhores pintores. . . . Suas figuras, decorrentes de uma sábia arte de cor e composição, integram espaços recriados por uma atmosfera de solidão e paixão. O desenho se impõe discretamente, delineando fantasmas, que são formas alvares, transpassando dimensões existenciais da mais dramática perplexidade. Antes de qualquer literatura, trata-se de uma pintura por definição e gosto, e é fatal que por sua estrutura profissional, por sua obstinação assumida posição de primeiro plano numa constelação de valores contemporâneos. . . ." (Walmir Ayala, no Jornal do Brasil de 7 de julho de 1972).

Na sua exposição, no Museu Nacional de Belas Artes, em outubro de 1973, nos diz Júlio Vieira no catálogo: "A nossa burguesia ainda

não tem o "charme discreto" suficiente porque ela está muito influenciada por sua contrapartida européia, esta sim, uma burguesia já estratificada com seus costumes e tradições, que pode aparentar esse "charme discreto". A nossa é muito ingênua, exagera, é mais caricata, porque imita, porque ainda não tem solidez, malícia e tradição de costumes, se expondo muitas vezes a grande ridículo. Se em determinados momentos faço uma caricatura dela, não caricatura, mas uma ironia, isso não é propriamente uma análise geral de toda uma classe. Aliás, a ironia que faço não somente da minha burguesia, mas da humanidade em geral, de todas as classes de minha própria vida".

O primeiro atelier de Júlio Vieira foi em Santa Tereza, na Lagoinha, de 1959/67, na Pensão D.^a Rosa, antiga Internacional, onde também residiu Vieira da Silva durante a guerra. O segundo, 1968/75, na Lapa, na Francisco Moratório. O terceiro, no Largo de São Francisco em 1975, o quarto, na Maia Lacerda, no Estácio, em 1976/77, o quinto, na Praça Mauá em 1977/81, e o atual, na Praia de Botafogo.

Em Santa Tereza, a presença marcante do homem seguido de um silêncio provocador, onde os motivos são sempre cercados de extensa solidão. No atelier da Lapa e Largo de São Francisco, os bares, caseiros, a observação constante dos frequentadores da noite. Na Praça Mauá, um urbano mais crítico, denunciando a cidade que crescia e seus efeitos: a paisagem emocional em contraposição com o neo-concretismo; a influência de Andy Warhol e o contraste do seu encaminhamento com as diferentes produções brasileiras.

Em 1973 ganha o prêmio de viagem ao País — com a série "Os Executivos", fase esta iniciada na Lapa em 1967, advindo da repressão política e duma tecnocracia que dominava o país. Os "Executivos" mostra com grande senso crítico a passividade; as figuras ocupam espaços e criam situações do momento, o engajamento forte, em contraste com o "milagre brasileiro" com slogans fictícios que sobre nós eram despejados: "BRASIL, AME-O OU DEIXE-O".

Em 1979 Júlio Vieira ganha o prêmio de viagem ao exterior com pintura, no II Salão Nacional de Artes Plásticas, por unanimidade do júri, do qual eu fazia parte. Focalizava e complementava a série dos "Executivos", onde a moldura em especial, dava um certo ar "Kitsch" intencional, coberta por uma fuligem dourada, característica do artista.

Júlio Vieira realizou cerca de 26 individuais e mais de 30 coletivas, fora apresentações em Salões e Projetos no campo de artes plásticas. No exterior expôs em Montevideu, Filadélfia, Nova Orleans, Berlim, Hannover, Friburgo, Genebra, Tóquio, Kioto e Atami. São incontáveis os pareceres críticos, os registros em livros e periódicos, dicionários, em relação a sua obra.

Observar a obra do artista plástico Júlio Vieira, requer não somente tomar conhecimento das diferentes camadas de psiquê do artista, mas situar sua correspondência nas constâncias que compõem ou interferem na organicidade da obra. Um dos núcleos do artista é assinalar a cidade no seu comportamento, mostrando seu momento dentro do meio-circundante; toda simbologia que determinará a seqüência metonímica do dizer. É a relação das relações ativada pelas diferentes parcelas que montam a linguagem. Roland Barthes diz: "uma relação entre todo o autor e toda obra, uma relação das relações; uma

correspondência homológica". Esta relação de fruição do princípio da vida e do prazer, faz parte do discurso de Júlio Vieira. É um corte metafórico enunciando a articulação e a ação, ocupando o lugar de agente numa dialética constante de movimentação plástica.

A denúncia cerca-se das suas composições no isolamento do próprio Homem, junto aos centros urbanos, onde a problemática da angústia, do silêncio são somatérios duma atmosfera sentida que atinge seus movimentos e explode num traçar engajado.

Assinalo sua assinatura no fazer, utilizando-se dum elemento referencial no processo de continuidade, selecionando visadas do espaço cênico, associando-os sons voluntários emitidos às percepções. O artista toma determinado enfoque e penetra numa profundidade de extrema fidelidade aos seus exercícios. É sua correlação com o evento. O desenvolver do assunto, entrando num espaço sem limites da sua apaixonante e apaixonada Arte.

A pintura e o desenho se entrelaçam num resultado unitário, numa confecção individual e própria, assegurando o multiplicidade do Ser, plasmando os costumes e a vida que se integram mutuamente. O retratar da simples paisagem, o checar dos aglomerados humanos, o posar das famílias, a prática dos esportes; são jogos de possibilidades de Júlio Vieira que sempre se anuncia numa linguagem experimentada e percorrida como linguagem, numa ordenação capaz de aceitar e explorar uma lógica outra. Sua "fuligem" do seu ser é um des-ser da criação, relato de alegria? do sofrimento? do insuportável?

Júlio Vieira trabalha com vetores que registram suas fontes, transfigurando-as em simbologias próprias, impondo tendências de representatividade, numa reavaliação interior e exterior. Seu sintoma é um laço social, aliado à segurança do realizar, na utilização correta dos meios materiais, numa análise onde o estilo, também aparece como invenção. Expressionista, presentifica suas imagens, imprime cores fortes, compactas, segmentos de construção. Assinalo as atenções do artista plástico Júlio Vieira ao caráter e ousadia das composições de Kurt Weill. Em ambos a arte se pronuncia num fazer atento, a um realismo associado às suas convicções, num propósito circunstancial, direto, dramático. Em ambos, um intérprete da sua época, existência integrando sensibilidade, imaginação e talento.

Luiz Paulo Baravelli

Ernestina Sanna Karman

Certas formas de arte contemporânea destacam-se pela temática intimamente ligada aos mais diversificados acontecimentos e aos mais conflitantes problemas sociais, morais e políticos que marcam a época conturbada em que vivemos.

LUIZ PAULO BARAVELLI é um dos artistas que poderiam ser incluídos nessa categoria de arte.

Qual sensível detector, ele tudo capta para depois transmitir suas impressões através de sua obra que provoca no espectador, geralmente distraído e voltado para si próprio, uma inquietante reflexão.

Mas suas obras não propõem soluções porque a função do artista não é propô-las. Ele apenas constata, analisa, critica e registra sem pensar que sua mensagem, contundente mas lúcida e justa, possa contribuir de qualquer forma para despertar as consciências adormecidas daqueles que poderiam modificar as situações.

Curiosamente, processo semelhante desenvolve-se paralelamente nos mais diversos campos artísticos. Os mesmos enfoques, as mesmas preocupação constituem-se denominadore comuns na literatura, na música, no teatro, no cinema e nas artes plásticas.

A realidade é questionada pelo artista tal como o faz BARAVELLI. Atingido pelo que presencia, vê despertados dentro de si mesmo sentimentos que influenciam diretamente sua arte.

Para a apreciação integral de sua obra, tanto o crítico de arte como o espectador terão de reformular seus hábitos de percepção e de análise não podendo mais restringir-se ao campo estético. BARAVELLI deixou de apenas representar objetos ou fatos para também propor idéias uma vez que ao "ver" ele acrescentou o "pensar".

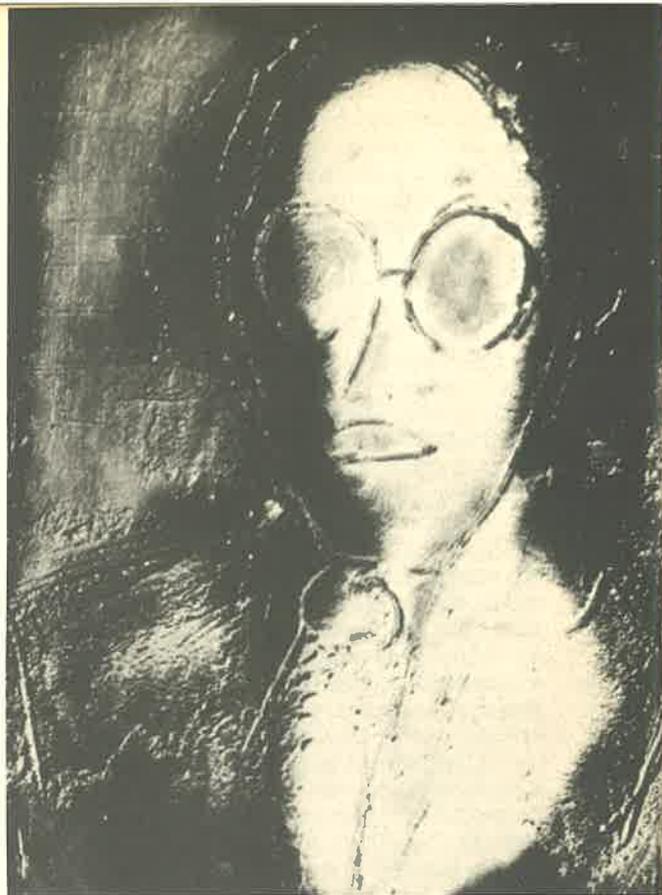
Com o poder mágico que todo o artista possui de ver além das aparências e de visualizar através de sua arte o percebido, ele passa a ser um participante no presente e um memorialista para o futuro.

Somente o cientista pode ser aquiparado a um artista porque ele também percute, pesquisa, descobre e apresenta. Estudiosos da Sociologia já constataram que o homem comum permanece atrasado pelo menos um século em relação às artes e às ciências.

Essa a razão de existirem tantas escolas e tantos artistas acadêmicos e, o que é pior, críticos retrógrafos que escrevem contra as artes contemporâneas lembrando-nos a triste figura de Louis Leroy que, no fim do século XIX, classificou como farsantes os Impressionistas.

Além disso há os que apenas enxergam a superfície da tela sem penetrar na "idéia" proposta pelo artista, por estarem habituados a apenas "reconhecer" o representado.

Existem, no entanto, atentos apreciadores de arte que surpreendem o próprio artista com observações que o conscientizam de involuntárias referências ao seu mundo interior que ele não percebera ha-



ver revelado. E isso acontece ao artista autêntico porque ele não pode resistir ao apelo de projetar-se em sua obra tal como sentimos em BARAVELLI.

A imaginação, e até o humor no momento da criação, fazem o artista transformar a visão do cotidiano. Certamente que cada artista tem uma forma especial de expressar-se fruto de seu temperamento, de sua cultura, do meio social em que vive e de seu campo de observação.

Assim sendo, para falar sobre o artista BARAVELLI temos que começar lembrando que ele é uma criatura introspectiva, apreciadora do conforto e da ordem e que gosta de isolar-se em seu magnífico ateliê para viver exclusivamente para sua arte.

Noctívago, prefere as horas altas da noite, quando tudo adormece e silencia, para pintar. Contudo, contraditoriamente, é no mundo que rola lá fora que ele busca os temas para seus quadros.

Dotado de um poder de observação inusitado, nada escapa ao seu olhar perspicaz e é justamente com pequenos detalhes que ele ressalta a temática principal de cada tela. O resultado é que, o que nos parecia banal dentro do contexto, aparece-nos com valores antes não percebidos.

BARAVELLI é muito versátil. Não se prende a um estilo rígido e determinado porém existe em sua obra algo que o identifica e personaliza. Ora ele critica, ora satiriza. Algumas vezes encanta pela beleza da pintura, outras vezes pela força dramática de expressivas deformações. Em alguns de seus quadros podemos apreciar a sutil malícia de um elemento disfarçadamente erótico que enriquece o tema abordado.

BARAVELLI freqüentou a Escola de Arquitetura da USP de 1964 a 1968 mas abandonou-a para dedicar-se exclusivamente às artes. Guardou, porém, desse período a disciplina e a ordem formal que caracterizam seus trabalhos sem tirar-lhes a liberdade expressiva.

Outro elemento importante na pintura deste artista é a cor. Ele obtém variações infinitas do cinza. Não daquele cinza frio, chamado por Mondrian de "não cor", obtido pela mistura das duas outras "não cores" — a branca e a negra — mas sim do obtido pela mistura de todas as cores.

E é desse tom profundo e quente, que em qualquer outro pintor poderia resultar no que chamamos de "cor suja", que BARAVELLIZ faz surgir cinzas amarelados, ocreados, alaranjados, esverdeados ou azulados ora obscuros ora luminosos.

O resultado são pinturas cálidas mas de uma sobriedade encantadora apenas, propositalmente, quebrada aqui por um toque amarelo, laranja ou vermelho cadmios ali por um azul cobalto ou por um verde Veronese.

Precisamos ainda fazer menção às incursões desse artista por mundos metafísicos quando, por exemplo, retira de um jardim a figura de linda menina — ilustração de uma estória infantil — para colocá-la, ampliada, levitando num ambiente misterioso oposto àquele para o qual fora criada.

BARAVELLI é tão versátil quanto profundo. Acreditamos que para apreciá-lo melhor será indispensável uma visita ao seu ateliê. Lá ve-

remos sobre o cavalete um trabalho iniciado, pincéis imersos em cinzas liquefeitos e uma infinidade de quadros comprovando sua grande capacidade criativa.

O que porém nos parece muito importante é folhear o álbum onde ele coleciona tudo o que desperta o seu interesse visual: minúsculos anúncios de jornais, páginas soltas de livros e de revistas, caricaturas, logotipos, garatujas infantis e mil e uma coisas que jamais prenderiam o nosso olhar distraído. Nesses álbum aprendemos a despertar a nossa atenção, embotada por um egocentrismo aniquilador.

Em muitos de seus quadros encontramos reminiscências desse álbum, tal como acontece com a menina do jardim da estória infantil transportada para os mundos ignotos criados pelo pintor.

Justamente é esse álbum que nos dá a medida exata do poder visual mágico de um artista.

Como se a BARAVELLI não bastasse fazer arte, ele se propôs a ensiná-la e a divulgá-la o que vem fazendo há anos.

Entre suas atividades destacaríamos:

1966-1967 — Cursos de Fundamentos de Desenho na Escola Superior de Desenho Infantil.

1970-1974 — Cursos na Escola de Arte Brasil com Carlos Alberto Fajarb, Frederico Jaime Nasser e Nilton da Silva Resende.

1971-1972 — Cursos de Desenho e Composição na IADÊ - São Paulo.

1967-1982 — Aulas de Desenho e Composição do Curso Universitário de São Paulo.

1975-1976 — Co-editor da revista "Malasartes" no Rio de Janeiro.

1981-1983 — Editor da revista "Arte em São Paulo".

O nome de Baravelli e referências à sua obra estão incluídos nas seguintes publicações:

Dicionário das Artes Plásticas no Brasil - de Roberto Pontual

Brasil 50 anos depois 1922/1972 - de Roberto Pontual

Profile of the New Brazilian Art - de Pietro Maria Bardi

Arte no Brasil - Fascículos da Editora Abril

Versus 10 anos de crítica de arte - de Jacob Klintowitz

O mundo como pretexto - Jacob Klintowitz.

Baravelli vem expondo anualmente desde 1967, ano em que, na IX Bienal de São Paulo, obteve o Prêmio Itamaraty de Aquisição. Em 1972, quando juntamente com Fajardo, Nasser e Resende apresentou-se em Sala Especial, recebeu o Prêmio Brasil Plástica 72 de Arte.

O prêmio que acaba de receber como o melhor em Pintura em São Paulo no ano de 1982, foi-lhe mercidamente outorgado pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA).

São Paulo, 8 de março de 1983

A Fotografia in latu sensu

J. Henrique Fabre Rolim

A fotografia representa um dos meios mais abertos a novas experiências tanto no campo técnico como criativo pelas inúmeras possibilidades que a cada dia a fotografia pode dispor. Afora o confronto tecnológico o verdadeiro artista pode com poucos recursos criar fotos de impacto visual dos mais surpreendentes. Utilizando ou trabalhando em cima de outras técnicas ou efeitos, a fotografia se presta para um entrelaçamento das artes, captando a essência estrutural das imagens.

Luiz Monforte, jovem talento, desenvolveu justamente uma fotografia vinculada desde os mais preciosos procedimentos da edição fotográfica à utilização de colagens ou interferências rompendo assim com as regras fixas, que desestimulam certas incursões.

O desenvolvimento da fotografia permite uma visão mais abrangente das necessidades básicas do pesquisador, que busca sempre o essencial dos signos, que se estruturam numa sociedade em transformações constantes.

Monforte, preocupado também com a despersonalização das cidades com suas características mais típicas, se envolveu num trabalho de questionar os valores arquitetônicos de um passado recente com a desenfreada especulação, que descaracteriza a memória visual da comunidade.

"Janela, Janeleiro" tema de sua mostra no MIS representa em si a busca e o encontro de um padrão estético não recente como envoltórios atuais, interferências renovadoras salientando certos questionamentos necessários para a compreensão de uma época.

A obra de Monforte é aberta a interpretações das mais inusitadas, o espectador se defronta com um jovem talento, que pesquisa a fotografia a fundo, sensível ao rompimento de uma dimensão estética para a captação do movimento externo, o dinamismo incontrolável da própria vida. Sua obra adquiriu uma forma analítica na perscrutação de signos inovadores com signos tradicionais, num contraponto difuso, que permanece como reflexão contida de um período.

Sua permanência no Instituto de Tecnologia de Rochester lhe permitiu acumular experiências técnicas como adquiriu uma disciplina de trabalho necessária para a perfeita estruturação das inúmeras propostas que germinam no contacto com a fotografia.

Depoimento de Luiz Monforte

Luiz Monforte entusiasmado com o prêmio da APCA pelo seu trabalho "Janela, Janeleiro" concedeu um depoimento em seu estúdio em São Paulo dando um panorama generalizante de suas lutas e conquistas neste intrigado campo das visuais.

Numa tarde nublada com certos resquícios de raios solares a penetrarem por entre prédios nas redondezas da Av. Paulista, Monforte começou o seu relato admirando ironicamente a beleza da paisagem paulistana que se descortina de sua janela.

"O meu interesse pela fotografia vem de longe, do tempo da Faculdade de Comunicação de Santos, mais precisamente do Grupo Quorum formado por mim, Gil Nuno Vaz e diversas pessoas como jornalistas, músicos, enfim cabeças incríveis. O Grupo Quorum atuou no Festival de Música Nova e Gil Nuno Vaz, compositor de música erudita apresentou o audiovisual H_2O acoplado música e imagem numa unidade irrepreensível. Ao apreciar o trabalho de Gil, senti como nunca a força da fotografia em sua linguagem plena. Tive dentre os inúmeros colegas de classe na FACOS, Esmeraldo Tarquínio, cassado naquela época e que infelizmente morreu.

"Em fins da década de 60 realizei desenhos chegando até a ganhar prêmio no Salão Jovem do CCBEU. Particpei de diversos salões e em 1974 organizei a 1.ª individual que tinha apresentação de Sendim e que foi realizada na Galeria Girassol onde também expuseram Sonia Lima, Mário Bueno, Gregório e outros.

"O meu desenho era uma repetição de módulos que considero de forte impacto, sendo que o Gil e o Gilberto Mendes me incentivaram muito até mesmo no setor da fotografia.

"Em 1977 fui para Filadélfia, a minha primeira bolsa de estudos no campo da arte. Completei o curso e ainda fiz cerâmica e fotografia. Na fotografia me sentia muito bem dentro do laboratório, ia poucas vezes a New York. Apesar de sua incrível chama, a cidade não me atraía tanto. A qualidade de vida de cidade como New York ou mesmo São Paulo não é das melhores.

"Transei New York na maior sem todo o seu aparato cultural. No Museu de Arte Moderna apreciei Guernica, o famoso painel de Picasso chegando a tocá-lo com o dedo, aproveitando a distração dos eficientes vigilantes, obras de Chagal e desenhos da Bauhaus entre tantos atrativos me enriqueceram visualmente.

"A minha primeira individual em São Paulo foi no Centro Campes- tre do SESC. Hoje em dia a considero bonitinha, um estágio da pesquisa fotográfica. Atualmente 98% dos fotógrafos brasileiros só fazem fotos bonitinhas, faltando mais pesquisa e criatividade.

"Estou fazendo carreira no magistério aproveitando meu curso de mestrado, pois muitos professores da USP nem curso de mestrado possuem, burlando assim normas do MEC.

"Na 2.ª bolsa de estudos que consegui realizei um dos cursos mais intensivos existentes no mundo, no Instituto de Tecnologia de Rochester, a meca da fotografia, foi um tremendo sacrifício o método de ensino é repressivo, só agüentam os que realmente se identificam com a fotografia, conservação e histórico, um chá de fotografia de cinco em cinco minutos, você acaba gostando um pouco mais deste fabuloso meio de expressão.

"A minha tese e/ou proposta "Janela, Janeleiro" visa a sobretudo captar a fotografia numa dimensão ampla não presa a certas regras bitoladoras da livre expressão. O prêmio da APCA para mim é um grande incentivo como também um reconhecimento oficial da minha

pesquisa, servindo como uma resposta à insegurança de outras pessoas, que por inveja ou por interesses pessoais tentam desvalorizar uma proposta séria.

"Para finalizar gostaria de dizer que em fotografia o importante é a idéia, não existem máquinas ruins, o que existe são péssimos fotógrafos.

"O equipamento fotográfico pode ser o mais simples possível. Se o fotógrafo tiver idéias boas, ótimas fotos se concretizarão, num piscar do olhar. Não acredito em regras fixas, a arte é espontânea. Tenho diversos planos para o futuro tanto na fotografia como em outras áreas das visuais."



A Crítica, o Artista e a Arte

Ivo Zanini

A crítica, ao longo dos anos, nem sempre foi compreendida em seus propósitos, que vão da análise dos trabalhos expostos e colocações repensadas, até eventuais rumos sugeridos aos autores das obras. Talvez porque exista um distanciamento grande entre o julgamento — de um lado — e a realização em si do artista — de outro.

Muitas vezes é inevitável o choque, isto é, o rigor exegético abalar (leia-se desagradar) o criador da obra. Faz parte da ação profissional esse sutil conflito gerador, muitas vezes, de desentendimentos. Impossível agradar sempre, isto servindo para ambas as artes, a que faz a análise e a que é analisada.

É certo, entretanto, que as manifestações favoráveis ou não partem do pressuposto de que a intenção do crítico isola-se na análise pura e simples do objeto exposto, colocando em evidência seus aspectos positivos, sem deixar de apontar eventuais defasagens. A prática ensina que múltiplos fatores influem na elaboração de um texto abonador ou desabonador à obra examinada. Mas é certo que a importância da crítica nunca deve ultrapassar os limites da própria criação em julgamento.

Como ocorre em tantas outras áreas, nem sempre a produção de arte segue um caminho único. Há artistas, para exemplificar, que transformam seu trabalho de tal sorte que às vezes evoluem, em outras decaem. Para uns e outros os teóricos das artes expendem opinião individual, não importa se a favor ou contra, mas que reflete uma posição. Ao artista, como ao espectador da mostra, resta acompanhar ou não o pensamento emitido, o que, em tese, não significa nenhum tipo de sujeição ou concordância, e sim de observar até que ponto o julgamento é válido.

Podemos recordar, para um simples confronto, da posição assumida por Marinetti quando, em 1909, "implantou" o futurismo, lançando um avassalador manifesto por uma nova dinâmica das artes. Criava-se a polêmica sobre se o movimento surgido em Paris realmente rompia com as formas tradicionais que então imperavam. Para ele, "o tempo e o espaço morreram ontem", optando pelo fator velocidade ("um automóvel na estrada é mais belo do que a Vitória de Samotracia"). Seus conceitos — mais do que isso, suas ousadias comparativas — tiveram apoio de muitos, com igualmente outros tantos se insurgiram e ainda propunham novas aberturas para as artes, algumas atingindo seus objetivos, pois que resultaram no desencadeamento de novos movimentos. Como essa, sempre ocorreram divergências e por certo vão continuar. No campo da teoria o processo pouco difere.

A realidade ensina que um conceito favorável, hoje pode ser alterado amanhã para o lado hostil. A obra em análise é que indicará

os rumos opinativos. O próprio teórico pode mudar seu entendimento, reformular seus conceitos; é uma questão de tempo, de reciclagem opinativa. Só não se pode aceitar paternalismo, muito menos protecionismo, que poderão resultar em situações capciosas, para não dizer imorais, a dano de quem está criticando e do autor da obra em análise.

Por essa razão, lícito que o artista aspire — como o próprio público freqüentador das exposições — um comportamento superior da crítica, em que esta assuma compromisso apenas e tão-somente com a verdade. O fato de se registrarem naturais (e até salutares) discordâncias do artista em relação ao que escreveu o teórico e deste em relação à obra julgada, não justifica estremecimentos paralelos; antes, muito mais saudável abrir o diálogo franco, sem receio de estabelecer parâmetros em suas colocações. Porque a crítica deve ser sempre esclarecedora, alentadora, se o trabalho em análise corresponde, como deve ser posto em observação se a obra é insatisfatória. Se se usar dois pesos e duas medidas, o prejuízo será apenas para a arte, o que não se justifica.

É preciso enfatizar, ao mesmo tempo, que há artistas que destacam em excesso a importância da sua criatividade, a beleza de suas produções. Neste ponto consideramos oportuno conhecer o pensamento do crítico e historiador inglês, Herbert Read. Para ele — em seu livro "O Sentido da Arte" — "pode-se definir a arte de maneira simples e usual como tentativa de criação de formas agradáveis". Ele ressalva que nem sempre beleza (da obra) significa arte, considerando que "sempre supomos que tudo quanto é belo é arte ou que toda arte é bela, que o que não é belo não é arte e a fealdade é a negação da arte".

Essas e outras avaliações semelhantes do teórico britânico também entram na faixa das suscetíveis de não serem integralmente aceitas pela maioria. Mas para ele, "A arte não é necessariamente beleza", propondo sim, por esta definição: "O objetivo da arte, que consiste na comunicação do sentimento, confunde-se indissolavelmente com a qualidade de beleza, a qual consiste no sentimento comunicado por formas particulares".

Afora outros aspectos, cabe à crítica, aos teóricos, a responsabilidade de operar paralelamente aos artistas em termos de observação e diálogo; sua missão de analisar pode atingir até, eventualmente, a indicação de caminhos, nunca por imposição. Pois a trajetória do artista deve ser dele próprio, livre e independente.

Em numerosas oportunidades diagnosticou-se que certos artistas se distanciam dos críticos na medida em que a validade ou a importância do seu trabalho é posta em dúvida ou custa a ser reconhecida. Julgando-se injustiçados, eles se recolhem a seus ambientes de trabalho e mantêm obstáculos que tornam intransponíveis o seu relacionamento com os que julgam suas obras. Desse mau encaminhamento da questão, negativo sob todos os ângulos, têm surgido episódios, desnecessários se prevalecesse o bom senso, tanto de um lado como de outro.

Não há como duvidar de que as duas partes estão na mútua dependência de suas atividades. Daí porque ser fundamental o respeito

recíproco, sem falar-se de capitulação ou em benesses estéticas, que nem sequer podem ser considerados. Crítica e artista — esta é a colocação mais racional — devem caminhar juntos para favorecer a meta maior, a Arte.

Cláudio Tozzi: da Pop à Arte Conceitual.

Lisetta Levi

Desde muitos anos dedico o meu especial interesse a Claudio Tozzi, que me parece ser um dos mais importantes e coerentes entre os jovens artistas. Todas as fases da sua obra estão, entre si, interligadas — diferenciando-se — transformando-se, mas sempre conservando um fio condutor, que determina o seu estilo.

Não desejou Cláudio impressionar o público, jamais pinta segundo a moda mas a sua obra surge, porque deve surgir; sempre com uma certa distanciamento. Fala dela como de algo que foi por ele criado, mas que tem vida própria independentemente dele.

Tozzi que tem hoje 39 anos, é paulista e grande parte da sua obra é ligada à sua vivência com esta cidade. O seu "atelier — casa" no qual está morando há seis anos, é como o chama "uma casa atelier". "A vantagem, diz Cláudio, de ter casa e atelier juntos é que muitas vezes o artista trabalha, mesmo quando não está disposto. Na "casa atelier" o artista pode recomeçar o trabalho a qualquer hora.

Dos nossos artistas jovens, Cláudio é um dos que alcançou as maiores honras também no estrangeiro, quando participou da Bienal de Veneza e de Paris e representou o Brasil na Bienal de Medellín com Arcangelo Ianelli e Tomie Ohtake.

Em todas as suas composições, sentimos que estudou arquitetura: a imagem vem construída pela estrutura e toda a sua obra é um pêndulo entre o figurativo e o abstrato, sendo muitas vezes o figurativo abstrato e o abstrato figurativo.

Crítica social: Em 1966 Tozzi enganhou-se aos acontecimentos mundiais e abordou os fatos relacionados com o quotidiano. Naquele tempo, as suas colagens eram trabalhos ligados à crítica social. Por muitos anos, as multidões formaram o centro do seu mundo. Partindo da fotografia e eliminando o cinza, transformava a foto em pintura. Fábio Magalhães definiu muito bem o processo através do qual Tozzi chega às suas imagens. "A imagem, uma vez apropriada pelo artista, passa a conter significados diferentes daqueles que lhe deram origem. Entretanto, mesmo depois da apropriação e da sua inserção no contexto da obra de arte, a imagem mantém ainda seu referencial significativo, ou seja, do seu contexto de origem."

Esta apropriação da imagem é, sempre, na obra deste artista, produto de uma pesquisa sobre um universo de imagens produzidas por outros meios de comunicação de massa, como "outdoors", jornais, histórias em quadrinhos.

O artista, envolvido nos problemas sociais, pintou em 1965 "Guerra e Paz" inspirado nas decolagens do artista Italiano Mimmo Rotella (1918-) que representa uma série de colagens feitas com cartazes rasgados. Nestes seus primeiros trabalhos, Claudio é sem dúvida inspirado pela Pop Art dos anos 60 que era uma arte urbana de massa.

Herbert Read esclareceu muito bem o sentido deste movimento, afirmando. "O artista vê o objeto separado — sem criação, nem de espaço — nem de perspectiva. Separado da realidade o objeto torna-se uma abstração."

Em 1967, nos doze painéis do "Bandido da luz vermelha", Claudio inspirou-se na obra de Roy Lichtenstein, que por primeiro ridicularizou a sociedade americana em histórias em quadrinhos. Como Lichtenstein, Claudio recorre à retícula. Interessante é a observação de Roy: "Queremos pintar quadros tão feios que ninguém deseje comprá-los." As histórias em quadrinhos de Lichtenstein são, por Claudio, adaptadas à atmosfera Brasileira. O Bandido, que vestia roupa vermelha e que depois de ter roubado, tomava o café da manhã com tudo mundo, era naquele tempo no Brasil, uma figura que suscitava medo, interesse e ao mesmo tempo desejo nas mulheres. Era a história em quadrinhos brasileira que correspondia às figuras americanas.

Na X Bienal de São Paulo em 1969, vi, pela primeira vez, as suas "Multidões": quatro imensos quadros em preto e branco. As figuras se unem nestes quadros através de um ritmo agitado e nervoso e conseguem envolver o espectador.

Se, como escreveu Andy Warhol, "Pop Art é gostar das coisas", o Pop de Claudio não é um condescendente sorriso como é um vários artistas Pop americanos mas é uma tomada de posição: um protesto contra a política da época. Um outro tema sul americano de Claudio é o "Football". Seguem temas de interesse internacional como "Os astronautas" tão atuais em 1969, ano no qual a espaçonave Apolo II pousou na superfície da lua.

Nestes trabalhos, o desenho tornou-se mais leve, porque Tozzi desejava transmitir a ausência de gravidade. É interessante observar que poucos artistas representaram este tema. Somente o escultor americano Ernest Trova, que nasceu em St. Louis, Missouri, em 1927, e colocou o seu "Falling Man" no centro dos seus interesses.

Claudio Tozzi definiu muito bem a sua arte. "Na minha pintura, afirmou, surgem temas populares, onde o processo de trabalho é bastante semelhante ao de um jornalista que pesquisa dados e codifica a mensagem final."

O construtivismo dos parafusos: Os parafusos dos anos 1971 e 72 são muito significativos pela simbolismo da repressão (o parafuso reprime a circunvolução de um cérebro). Apesar do fato de que nestes trabalhos represente a mensagem de toda uma época, a forma é aqui ainda mais importante do que o conteúdo.

Estes parafusos são obras primas gráficas — são quadros concretos de incrível pureza.

Os parafusos, independentemente das suas conotações simbólicas de crítica social, são formas abstratas perfeitamente equilibradas. Pela primeira vez, na obra de Claudio Tozzi, a forma torna-se importantíssima.

Surge assim uma interessante situação contraditória: o tema trágico dos parafusos — símbolos de torturas, é representado com elegância. Surge na sua obra o mesmo cinismo com o qual são dissimuladas as torturas, Começa-se a sentir aqui o senso lúdico de Claudio Tozzi, a sua sutil ironia. Mesmo sendo o tema dramático, o artista foge

da dramaticidade. É interessante estudar como consegue chegar do Pop a arte conceptual. No momento no qual o artista concebe o trabalho — há envolvimento emocional: mas só numa primeira etapa; depois segue o processo intelectual de organização das formas e das cores. Podemos dizer que o processo criativo já começou com a foto.

Nos parafusos, Claudio, encontrou — a meu ver — a sua linguagem pessoal. A crítica social é expressada através da leveza de um concretismo "sui generis".

Paisagens conceptuais: Em 1976 Claudio Tozzi expõe na Bienal de Veneza as suas caixas de acrílico. São tabalhos conceptuais, nos quais o artista se entrosza, pela primeira vez, com a natureza. As suas caixas são objetos geralmente divididos em três partes: a terra (e é realmente terra) (a grama impressões) e o céu, cujas nuvens são aplicadas com fibras de algodão com segmentos em pó.

Estas primeiras paisagens de Claudio Tozzi são reconstruções intelectuais da natureza: pelo fato de que o artista introduz diretamente a terra nas caixas, ele cria uma natureza repensada e recriada intelectualmente. A paisagem se repete, e o artista consegue reestruturá-la completamente, sempre captando a sua essência: Terra — grama — céu. Claudio afirma ter sentido nestas suas obras grande afinidade com o Suiço Gianfredo Camesi, que espôs em São Paulo na XII Bienal em 1973. "O universo está em nós, escreveu Camesi, e o mundo é o seu espelho."

A técnica: Se na primeira fase da sua arte, com mencionamos, foi influenciado pela obra de Roy Lichtenstein, mais tarde, por quanto influenciado por George Seurat, criará uma técnica totalmente pessoal. "As minhas imagens, diz o artista, são como as imagens das retículas da televisão que se fundem. Mas, enquanto a imagem da televisão foi transformada em pontos, e um baseio numa técnica contemporânea."

Meyer Shapiro definiu muito bem a técnica de Seurat. "Os pontos de Seurat devem ser vistos como uma espécie de colagem. Eles criam um espaço de muita profundidade, que nos constringem a ver o quadro como uma superfície delicadamente estruturada, feita de um infinito número de unidades superpostas."

A técnica de Claudio é diferente, porque não utiliza o ponto mas uma estrutura reticular de pontos. Enquanto o pincel é o instrumento dos pointilistas, Tozzi trabalha com um rolo de borracha reticulado que passa em cima do reticulado. Com Tozzi a imagem vem decomposta e reconstruída. O pointilismo é uma conquista física de imagens construídas através de pontos, que se transformam com a mudança da luz, enquanto a obra de Claudio vem de um conceito gráfico: partindo da imagem chega à imagem. É interessante que a cor é constituída por uma soma de tonalidades desta mesmo cor alcançada através de superposições de veladuras.

A sua arte é contemporânea, não somente pela escolha dos temas, mas também pela sua técnica, que tem tanto em comum com os "outdoors." Lembram-me as obras de Tozzi os quadros de Alain Jacquet, que tem hoje 44 anos e que expôs, em 1967, na IX Bienal de São Paulo. O artista francês trabalha com "slides" que amplia e copia na tela. No seu "Almoço sobre a grama" vemos analogias meramente técnicas com a obra de Tozzi. Analogias as encontramos também nas

obras reticulares (porém feitas com o pincel) do pintor Italiano Piero d'Orazio.

Na obra de Claudio é tudo planejado: o seu é um mundo intelectual que separ ao fragmento por ele representado do resto do mundo. Não esqueçamos Leonardo". A arte é cosa mentale". A pintura gestual deixada à intuição do momento, não podia ser meio de expressão de um artista que gosta de criar em todos os seus trabalhos, um distanciamento entre si e a sua obra.

Cor, pigmento e luz: De todas as fases, até agora examinadas, esta (1974-1975) é sem dúvida a mais importante, enquanto a cor, que já tinha aparecido nos parafusos, complementando a parte gráfica da obra, aqui se torna vivaz e de primária importância. A cor se dissocia até tornar-se pigmento. Ao contrário de muitos outros pintores, que se valem da cor como elemento sensual, Tozzi consegue um despojamento através dela.

As formas geométricas, os quadrados, pintados em cores luminosas, formam quase sempre a moldura de outras imagens. Da energia das cores do espectro SOLARI, FECHADAS NA PUREZA DAS formas geométricas, o artista passa a uma dissociação, na qual a cor é sentida como luz. Tais dissociações se unem harmoniosamente. Através da desintegração da matéria que se transforma em luz, todas as outras imagens participam desse centro espiritual. Os elementos fundamentais são quase sempre os mesmos, mas com associações diferentes.

Muitas vezes, depois de ter pintado as dissociações de cores, Tozzi volta a uma pintura mais sensual, usando pigmentos, encerrados em formas geométricas. Todas essas transformações se sucedem no mesmo quadro, num espetáculo interior do qual o artista é dono. Nos pigmentos, a cor aparece como matéria e é justaposta, ao passo que nas infinitas sobreposições dos seus reticulados, as vibrações são infinitas.

Como disse George Braque". As cores se exaltam, ao se oporem". Ascético e sensual ao mesmo tempo, Claudio consegue nesta sua fase um perfeito equilíbrio entre estes dois mundos, o ascético e o sensual, logrando em cada quadro abrir as superfícies e conquistar novos espaços.

Em 1975, Haroldo de Campos dedicou a esta fase de Claudio, um poema do qual cito o início.

"A cor
pensar a cor
a cor da cor
se transparenta
e é luz.

pensar a luz
a luz da luz
se fragmenta
e é cor

a palavra cor
na cor
a palavra luz
na luz.

Na obra de Tozzi há sempre um retorno: uma vez do figurativo ao abstrato uma vez do abstrato ao figurativo, e os valores são os mesmos, porque, sendo o figurativo fragmento, já contem a abstração. "Surtem assim composições fortes e surpreendentes.

Trópico revisitado: Nas paisagens e nos papagaios dos anos 1979 e 1980 Claudio volta ao figurativo, esta vez com uma subtil crítica. A definição desta fase, foi dada, com muita intuição e sensibilidade por Telmo Martino. Tozzi não é um paisagista, enquanto não quer reproduzir a paisagem, mas recrear (como num laboratório) em tons verdes e azuis, uma paisagem que é a crítica do paisagismo. O resultado é uma natureza que perdeu a sua vitalidade, que é como uma lembrança, como uma foto, que depois de muitos anos perdeu a cor. Podemos dizer que estas são paisagens conceptuais, obras, nas quais, através de curvas e verticais, ótimas nas composições, os artista julga os pintores acadêmicos, colocando-se numa posição irônica contra eles.

A reformulação de Claudio Tozzi cria uma paisagem exangue que perdeu as suas características reais. Parecem-me estas paisagens lembranças do Brasil, sentidas por está fora do Brasil, imagens que se tornam sempre mais pálidas.

Consideramos os papagaios, que tiveram enorme sucesso em Nova York, entre as idéias mais divertidas da obra irônica de Claudio. De fato, quando o estrangeiro pensa no Brasil, pensa em palmeiras e em papagaios. É o folclore que atrai os turistas. Claudio representou os seus papagaios com um senso crítico, e se foram um tão grande sucesso de público, foi devido ao fato de que o público não entendeu a sátira camuflada. Ao contrário: o artista, depois de ter fotografado o seu objeto, o transformou: às vezes aumentou o bico, do papagaio e mudou conscientemente a realidade para ir contra o gosto do pequeno burguês.

Como Andy Warhol representa a sopa "Campbell" como símbolo da sociedade de consumo americana, Claudio representou os papagaios como elementos de brasilidade.

As colchas de retalhos: (1971-1972) "Os meus trabalhos, diz Claudio, oscilam entre o figurativo e o abstrato. Na minha fase anterior pintei papagaios multicolores e paisagens. As minhas colchas de retalhos, são uma tentativa de unir o figurativo e o abstrato."

Estes quadros são subdivididos geometricamente. O pintor abre janelas. Surgem as verticais e as horizontais, nas quais nascem os círculos, as árvores, as aves. Mas o objeto perde o valor do objeto e se transforma em mito. Surge assim um mundo lúdico.

Às vezes Tozzi trabalha num quadro com 150 tons. Para conseguir uma determinada cor, ele usa de seis a dez tonalidades. Interessante é saber mais sobre a técnica destes trabalhos. Antes de tudo o artista divide a tela com horizontais e verticais. Depois desenha a lápis sobre a tela, e, enquanto pinta uma determinada cor, recobre o resto do quadro com uma película adesiva, para que a cor não escorregue sobre as outras partes. Assim pinta, um depois do outro, os verdes, os azuis, os vermelhos. Nas suas tonalidades suaves, especialmente nos rosas, estes quadros me lembram os "intimistas franceses", Bonnard e Vuillard.

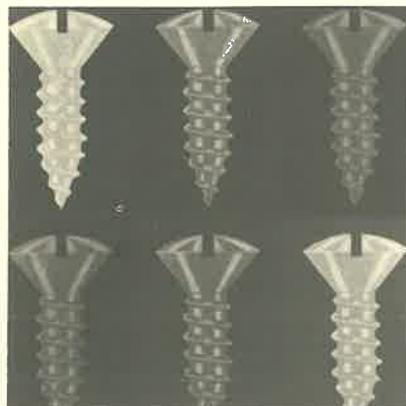
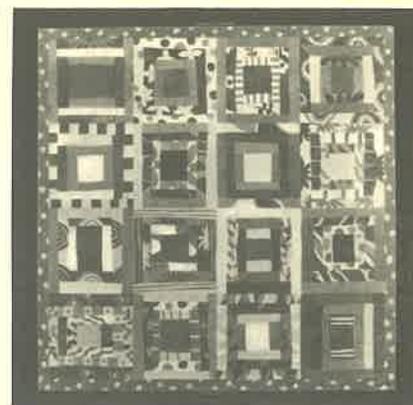
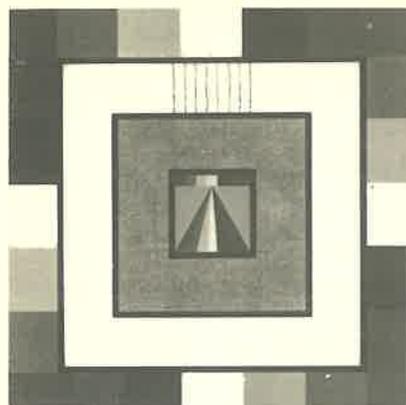
Nestas sobras imaginárias de diferentes tecidos, surgem imagens do cotidiano. Os elementos decorativos, nunca são puramente decorativos. As vezes são elementos básicos da composição. As vezes as mesmas formas parecem investidas. Os objetos são como lembranças que se tornam serenas através da cor — movimentadas através das formas. A linguagem cheia de signos, é ao mesmo tempo hermética e palpável.

"As colchas" são quadros concretistas, formadas de fragmentos figurativos. Da mesma maneira como "As colchas" nunca são estritamente geométricas, os acenos figurativos são vagos. Surgem folhas, árvores, calçadas, casas xadrez. Da mesma maneira como o figurativismo não é rígido, o concretismo é solto, livre, mais obra de fantasia que de um severo concretismo.

Estruturas urbanas: (1983) São Paulo New York. Com estes trabalhos de cidades, Claudio Tozzi chegou ao ápice da sua arte: Não são estas "apropriações" da realidade, mas verdadeiras "visões". Claudio cria através das suas estruturas urbanas uma glorificação da cidade. New York é luminosa, subdividida em formas geométricas, em verticais e horizontais: a cidade se erige triunfante nas suas cores vivas e imponentes. Oskar Kakoschka, pintava com a sua pincelada expressionista — a atmosfera das cidades: Salzburg, Veneza, Londres enquanto Tozzi cria o espírito da cidade através de uma arquitetura de linhas e de cores, reconstruindo-a pictoricamente.

Se nos quadros de Nuova York as cores brilham e as linhas são extremamente bem definidas, nas "visões" de São Paulo — a forma é mais diluída e as linhas se fundem uma na outra. A arte de Claudio Tozzi é profundamente ligada aos meios de comunicações contemporaneas, ao cinema, à fotomecânica, e à televisão. Por quanto as suas raízes estão em São Paulo, ele é um artista internacional. Distanciando-se em cada obra, conseguiu aproximá-la de nós.

Do Pop ao Concretismo: os temas mudaram, mas a personalidade ficou a mesma. É personalidade de quem, como disse Picasso da sua obra, "não procurou mas encontrou".



O novo na arte

Pedro Manuel

O novo em arte não tem a menor importância. Ou seja, a criação artística é sempre nova, o que interessa é exclusivamente o novo, mas não por ser novo, por ser insubstituível e forçosamente permanecer novo no futuro, o que levou ao conceito de novíssimo.

Uma das grandes confusões na avaliação da arte na atualidade é exatamente a malsinada concepção que atribui valor estético à criatividade. Criar não é criatividade assim como novo não é novidade. Arte é criar e inovar mas não apenas isso e se não há arte sem criação e inovação, nada de mais errado que confundí-la com criatividade e novidade.

Partindo destas considerações podemos estabelecer três linhas de raciocínio:

- a) Não existe arte sem o novo, mas o novo em si nada tem a ver com a Arte.
- b) Qual novo e de que maneira interessa à arte.
- c) Porque a novidade passou a assumir este papel extravagante na avaliação da arte hoje.

A) Não existe arte sem o novo, mas o novo em si nada tem a ver com a arte.

A obra de arte concreta, surgida num determinado momento histórico é o símbolo, o sintoma deste momento, mas também e principalmente exprime suas exigências morais, filosóficas, estéticas, culturais sociais. Enquanto arte, as exprime pelas formas identificadas com seus conteúdos, ou seja as tais exigências morais etc.

Enquanto obra, é produto de um autor que participa das exigências de sua época e se por gosto e erudição imaginar-se-á em outro período, no fundo o sentirá segundo a perspectiva de seu tempo. Mesmo, se por qualquer tipo de influência preocupar-se-á em reproduzir um estilo do passado, as injunções da vida real e contemporânea deixarão sua marca, levando a um resultado fatalmente diferente.

Sem ser necessário especular, nesta hora, sobre a essência da arte, parece-me bastante claro que na interpretação corrente reservamos esta qualidade a produtos de um determinado tipo de atividade humana que se sobressaem em relação aos demais. Este sobressair-se está inexoravelmente ligado à emoção específica que é despertada pela obra considerada artística e na origem desta emoção está o desvelo, uma por quanto mínima revelação, o contato com algo de desconhecido. Algo que podíamos perceber confuso e obscuro em nós

e que repentinamente é iluminado pela obra que fruimos, por um aspecto diferente que assumem antigos sentimentos. Se o estilo reproduzido aparecer total e fielmente na obra recente e imitadora evidentemente não haverá nenhuma diferença de desvelo entre inspirador e imitador, não passando este de mero reproduzidor. Contudo se, apesar da inspiração estilística alheia, aparecerem características diferentes, e de qualquer modo houver uma transformação no desvelo, contra as aparências mais ostensivas e contemporaneidade será expressa, mesmo se apenas como comentário de outra época e outro estilo, mesmo se possivelmente diminuída em seu potencial.

O contato com o desconhecido faz parte do desvelo, do surgir em nós e crescer ou esclarecer aspectos impensados ou não até agora assim sentidos. Tudo isso é novo, mas não é por ser novo que se torna um fato estético, que torna-se arte. Ir à Lua foi uma novidade, a seu tempo, como descobrir a América, no século XV, mas nem a ida à Lua, nem a descoberta da América, porquanto possam ter emocionado os contemporâneos são arte. As emoções, os sentimentos provocados por estes feitos podem ter dado origem a obras de arte, mas esta é outra história.

A emoção da arte não é apenas a emoção do novo, ela carrega consigo um desvelo interior, um crescimento íntimo, cuja origem não está apenas no novo enquanto novo.

B) Estas considerações nos levam a outra linha de raciocínio: qual novo e de que maneira interessa à arte. O novo artisticamente relevante é o que leva ou nasce de um conhecimento mais profundo ou mais vivo de si e da humanidade. É uma parte do céu, do planeta e do nosso espírito, da qual nos apossamos pela primeira vez, um crescer por dentro que transforma o exterior e nos transforma. Entretanto, este conhecimento vivificador é próprio e específico por cada obra de arte, e pode, como em geral acontece, assumir características diferentes em cada fruidor, sendo intraduzível, inverbalizável. O que se transfere da obra para a crítica, da tradução da emoção em discurso explicativo não passa de pálidos sinais, de roteiros de aproximação, que atingem a parafernália circunstante e no máximo podem oferecer chaves de acesso que, porquanto úteis, necessárias até, não atingem e não rendem o âmago.

Este novo está na criação do artista, que se manifesta pela forma. Mas o que é criação se não estabelecer uma relação até agora inexistente entre elementos diferentes e preexistentes?

Na realidade é bem limitada a criação humana, mas esta pequena possibilidade permite um número infinito de variações. Para ter uma idéia de como a alteração de relações permite variar indefinidamente, basta pensar nos inúmeros aspectos do mundo orgânico, surgidos basicamente de quatro elementos.

Esta criação de relações é uma relação de formas que se identifica com uma relação de sentimentos e enquanto relacionamento sen-

sível expresso e concretizado em forma interessa à arte. Não é sua espetacularidade que importa, nem a novidade do feito, como o pisar na Lua, mas a inovação em ligar um conjunto de emoções, mesmo velhas como a morte, que existe desde quando há vida, numa situação específica e pelo menos parcialmente diferente de qualquer outra conhecida. Por se tratar de um conjunto de relacionamentos, sentido de forma particularíssima e específica, concretiza uma maneira de ser do espírito intrasferível e insubstituível, por isso é expressão artística.

O carro, o avião foram novidades, mas o primeiro carro pôde ser substituído com vantagem quanto à sua finalidade que é de transportar. Quanto à forma, a parte funcional foi também substituída com vantagem, mas o conjunto de relações do primeiro modelo permanece insubstituível, apenas sua expressividade não leva e não levou ao desvelo que a tornaria necessária. A relação nova é o relacionamento de sentimento, a maneira específica e insubstituível de uma época e de um indivíduo de sentir o mundo, a vida, a morte, concretizada e manifestada através da forma.

Nova porém, insubstituível e necessária deve ser a expressão não os meios instrumentais, os suportes etc.

Seria um absurdo glorificar um artista porque foi o primeiro a usar o óleo ou a tinta acrílica, assim como qualquer outra novidade químico-física. Infelizmente existem histórias da arte que valorizam Van Eyk por ter sido, suposta e mentirosamente, o primeiro a ter usado o óleo. Na realidade seria como elogiar o valor literário de James O. Clephane por ter sido o primeiro a usar a máquina de escrever.

Infelizmente a preponderante aparência dos recursos de materiais, nas artes visuais, leva a tristes e funestas confusões, valorizando na arte o que há de mais descartável e esquecendo que sua expressividade é espiritual, embora fixada na matéria.

C) Cada época tem suas manias e pólos de atenção, entre os da nossa, sem dúvida, encontra-se a novidade, a mocidade e a criatividade. Esta tendência porém é reforçada pela orientação geral da arte, deste último século, que se tornou acentuadamente crítica, não apenas em relação ao ambiente social, mas a realização imediatamente anterior, incentivando a renovação da linguagem.

Entretanto, a estas tendências já de per si favoráveis à novidade se deve acrescentar a distorção própria e natural que aparentemente por um equívoco parece privilegiar, e de fato, alguma vez o faz, o novo, enquanto novo, enquanto novidade e não pelas características próprias insubstituíveis da obra de arte que a distinguem entre outras.

Tentarei explicar-me com alguns exemplos. Daumier é um artista profundo e respeitável, dono de um estilo próprio magnificamente original tanto na construção da estrutura da obra, na liberdade como trata contornos, campos cromáticos e a distribuição da cor em relação às formas dos indivíduos que representa. Além deste estilo peculiar, ou em consonância com ele, focalizou a sociedade segundo um ponto

de vista particular. Numa série de pinturas não existe a personagem principal, é substituída pelo povo. Assim acontece nos trens, mas no teatro é ainda mais original, apesar da cena estar aberta e com atores recitando a atenção central é dirigida para a platéia. Só por isso, mesmo sem suas luzes e suas cores, mereceria minha dedicada paixão, focalizou e preferiu a platéia à ribalta, mostrando sensibilidade originalíssima.

Este prestigioso pintor, sempre quanto à inovação, realizou outra. Em algumas pinturas focalizou o povo, o quarto estado, a lavadeira como personagem principal. E por curiosidade debruçou-se sobre o operariado, antes dos escritores realistas. Nada seria mais grotesco do que destacar este grande artista por ter sido o primeiro a elevar o operário para o centro do quadro. Se este tipo de colocação, por ser demasiadamente ostensiva, não foi, que eu saiba, registrado nas histórias da Arte, mostra claramente o absurdo de observações essencialmente iguais para destacar ou até justificar a presença de um artista na história.

O fato de darmos uma importância indevida à renovação de linguagem como tal leva a outros equívocos. Em primeiro lugar, induzindo a pensar que uma novidade seja um bem em si, enquanto se trata apenas de uma diferença, historicamente relevante. Em segundo lugar, quando o historiador refere-se a Leonardo, por exemplo, como introdutor do claro-escuro não pretende afirmar que foi o primeiro e que na novidade está seu interesse, mas está apenas salientando um recurso expressivo original que contribuiu para seu estilo pessoal, diferente dos demais por vários aspectos.

No caso de Daumier e de Leonardo, as características específicas, mais do que as eventuais inovações, os destacam e os notabilizam. Mais do que a novidade, a originalidade é importante na arte e esta encontra-se na maneira pela qual a circunstância é refletida em nossos abismos interiores.

A originalidade não consiste em manifestações necessariamente vistosas, mas na fidelidade do artista a seus fantasmas. É, se me permitirem a imagem, como as marcas digitais, é algo de exclusivamente individual e particular. Não existem marcas novas. Todas são diferentes, insubstituíveis. A obra de arte deve ser insubstituível. Quando o for será novíssima, porque as manifestações mais recentes tomarão seu lugar sem substituir as existentes.

As distorções da história da arte, reforçadas pelo gosto da novidade desembocam nesta avaliação excêntrica do novo pela renovação semântica ou pela inversão do uso dos meios e das técnicas.

O transviar-se do meio específico para outro ajuda a exaltar esta visão feérica de novidade vazia. O cantor não canta, pula. O pintor escreve. O escritor declama, o escultor lança bolinhas de ping-pong. O coreógrafo brinca com as estrelinhas dos fogos de artifício. E sobre esta esteira de trocadilhos pode-se escorregar para todas as inversões da imaginação, cuja esterilidade é brindada com o epíteto de criati-

vidade e reconhecida como novidade, não existindo de fato a criação artística que é sempre nova.

Para concluir, prioridade, técnica, material, novidade, são acessórios diante do essencial que é a imagem, a forma, reflexo das profundidades abismais do íntimo do artista, contemplando ou massacrando a realidade.

Siron Franco: Três Fases de um Universo Visível.

Miguel Jorge

Siron Franco nasceu na cidade de Goiás, antiga capital do estado, no dia 26 de julho de 1949, e aos 26 anos já era um pintor amadurecido para sua arte, surpreendendo os críticos com a segurança dos seus trabalhos, arrebatando os mais cobiçados prêmios, incluindo o Prêmio de Pintura na XIII Bienal Internacional de São Paulo, no ano de 1975 e o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, no XXIII Salão Nacional de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, também em 75, desfrutado pelo artista com enorme aprendizado em vários museus, galerias e ateliês sem, contudo, modificar os rumos de sua linguagem pictórica, já concretamente firme e repleta de significados próprios. Pois, na pintura de Siron o que mais se nota é a ousadia do artista em romper com o tradicional, sem querer destruí-lo, propondo um tratamento pictórico renovado, quase uma parafernália da sociedade consumista, com suficiente clareza, dando-lhe margem para explorar, com sabedoria, o humor negro e a ironia.

Artista consciente do seu ofício iniciou, muito cedo, suas pesquisas nos lugares mais estranhos, como zoológicos e asilos, traçando caricaturas. Caricaturava a ninfa, o animal, o homem. Não apenas o físico do homem, mas as distorções angustiosas do seu interior. E assim, animal e homem viveram com ele e fizeram conjecturas e projetaram-se em suas telas.

Por isso não é de se estranhar, que em tão pouco tempo, Siron Franco tenha conseguido uma projeção vertiginosa, abrindo novos espaços na pintura contemporânea, recebendo todos os prêmios desejados por um artista, incluindo o da Bienal Internacional de São Paulo, chegando vitorioso com uma individual ao MASP, uma das mais importantes de sua carreira, em 1980, recebendo da crítica paulista o prêmio de melhor pintura naquele ano.

Também um bom desenhista, iniciando aí o seu processo de trabalho-estudo, o artista trabalha, até a exaustão, a obsessão cruel de certos personagens, bebendo-lhes certas palavras, diálogo ou monólogo, materializando seus tiques nervosos, ou emoções de ódio, paixão ou luxúria. Assim, pode-se dizer, que os seus quadros são em três dimensões, jogando com símbolos (palavras, cifrões, cruz, interrogações, números) e imagens, que se bipartem em um jogo de significados. A mesma fascinação com que o pintor executa um trabalho pode ser encontrada em suas telas, numa continuidade formal das idéias e ideais que passam por sua cabeça. Mas, cada elemento expõe, individualmente, sua força de expressão, ou concepção, numa coerência total com a composição criada por ele. É como se estivéssemos, de

repente, frente às personas, cada uma em seu espaço, suas vestimentas ricas em detalhes, seus objetos característicos, numa polícromia de cores, abrangendo uma sistemática coerência com a realidade atual: executivos, madames emplumadas, divertimentos do rei, rainhas decadentes, magnatas de gravata, viajantes artificiais do espaço, o homem do pós-guerra, habitante de uma civilização em pânico, o homem-relógio, mal equilibrado sobre suas próprias rodas e engrenagens, as infinitas caras dos fantasmas saídas do asilo da cidade de Goiás, em meio a um clima onírico e mágico, que povoaram de pesadelos a infância do artista. Tudo isto com um tom de sádica ironia, como se a ironia fosse necessária para a concepção destas novas telas, rompendo com os cânones da pintura bem comportada e livre de modismos.

Como se seus personagens estivessem refletidos numa sala de espelhos, revirados pelo avesso, Siron projeta-lhes marcas, princípio de relacionamento das diferentes formas do insólito cotidiano.

Pintura e vida se confundem na cabeça do artista, e seus trabalhos têm a mesma estruturação de um verdadeiro discurso de símbolos, demonstrando a quantidade de variações possíveis, utilizando de inúmeros detalhes, ou mesmo, introduzindo o desenho na pintura, no relacionamento de uma forma com a outra, o que quer dizer que as formas não são entidades autônomas, mas existindo uma dependência entre uma e outra. A faceirice feminina, os enfeites, as vestimentas, as peles de animais quase vivos, constituem forte atração para a imaginação do artista, que as transforma num ritual do mundo secreto da mulher, um ritual que provoca um clima de realidade mágica, de atração para a luxúria e o prazer. À medida que a imagem é concebida na tela e vai sendo construída, coberta de tinta, ela vai revelando também as sutilezas dos tons e da técnica, a ação e o movimento, como se vivesse um papel no palco do ateliê do pintor, sob o efeito de luzes, num estilo de fábula circense, onde figura e animal se confundem e se atraem, em formas sucessivas, e em seqüência, ressaltando o poder criativo do artista, que pode ser ampliado além da tela terminada. Porque a obra de Gessiron propõe reflexão e universalidade.

Assim, numa segunda fase deste artigo, posso afirmar que os trabalhos de Franco saem de dentro para fora, visceralmente liberados, após uma gestação de vários dias. Não há facilidades, nem concessões. Há, isto sim, um ritmo que exalta a qualquer sensibilidade, gostando ou não, contorcendo-se em náusea ou não, sem contudo permanecer indiferente, quer pela estranha expressão das figuras, quer pelo grotesco, transitando entre os sentimentos humanos e animais, prevalecendo, quase sempre, a segunda hipótese. Um ritmo que dá continuidade à multiplicidade das personagens, independendo das várias fases propostas pelo artista, numa solução de continuidade. Há uma reflexão sobre as projeções grotescas da condição humana, cal-

çadas com vitalidade, com profundidade, com uma técnica pessoal inconfundível.

Nos parece, desta maneira, que os trabalhos sironianos nos oferecem um enfoque do poder, em várias dimensões, passando pela política, indo além da superficialidade, registrando o tempo crucial da esquizofrenia do abuso do poder, com trechos de nossa realidade histórica, em tempos cronológicos diferentes, identificados, porém, nas manifestações ditatoriais, grotescamente conjugadas no mesmo verbo.

Freqüentes são também em sua arte, a presença do homem masacrado, denunciando a miséria de um povo humilhado e sem perspectivas. Uma mistura de elementos numa atmosfera de mágico-realismo, enfocando o homem-lobo-do-próprio-homem, chegando às historietas tragicômicas dos magnatas e donos do poder.

A cabeça humana, muitas vezes, foi o tema básico para seu trabalho, acompanhado de um sistema completo de pensamentos, associada à cabeça do animal, num caos anárquico, numa confusão de valores, como se ambas as forças disputassem o mesmo espaço social.

O pintor reúne realidade à emoção da fantasia, esbanjando técnica e cores bem dosadas, utilizadas com rara ousadia, sendo sempre um desafio para a própria cor, de resto, bem trabalhada, talhada para o momento de sua força criativa.

Com efeito, Siron é um pintor de nervos delirantes cronometrando, com um clima de supra-realidade, as imagens da nossa época, testemunhando a agonia da consciência do homem moderno. Os mitos, as modas, os rituais políticos e religiosos, fornecem materiais extraordinários para a criação de seu mundo de elementos civilizados, envoltos em uma atmosfera de humor e ironia, jogando com as cores e formas, numa linguagem pessoal tanto quanto possível.

Numa terceira visão do nosso artigo podemos dizer que Siron continua mantendo em sua temática, ainda na década de 70, a denúncia dos estreitos caminhos da liberdade. Como tema, ele foi envolvido com a prática arquitetônica das tubulações, exigindo uma linguagem específica, uma linguagem em sentido metafórico, dentro dos conceitos pré-estabelecidos pelo homem, evidenciando-lhe o sufoco, a gravata, o dia-a-dia profissional, num desenvolvimento coerente com sua arte, seu modo de pensar e viver. São os chamados anti-retratos, em inquietantes flashes numa investigação vazada nos interiores e exteriores de cada retratado. As figuras explodem de suas telas, agora com maior espessura e espaço, num realismo fantástico, sem conseguir disfarçar a postura empostada, enfadonhas de uma sociedade fria e calculista. Figuras decompostas, fragmentadas, incluindo a série de macacos e tubulações, jogando com tons crus, fortes, usando diversas tonalidades de verde, amarelo, numa combinação com cores escuras, numa fase mais vigorosa e, talvez, mais agressiva de sua carreira.

Em sua última exposição, na Galeria Bonino, do Rio de Janeiro, de 4 a 29 de novembro de 1982, Siron ampliou e renovou seu campo

temático, em especial, aumentando com sua ótica moderna o campo das relações sociais, o conhecimento concreto das expressões de um conjunto de fatos, dentro do qual cada um tem um sentido próprio: o Travesti, a Mulher do Taxidermista, o Triângulo Partido, um Pintor, Diálogo entre a Rainha e o Súdito, Homenagem a Richard Lindner, Homem Apressado, Passeio Matinal ou Anúnciação, Trilogia, Retrato de Noiva. Sua imaginação fantástica lhe faz cobrar as denúncias da realidade social, como reflexo de multiplicidade e significado das coisas. Por isso mesmo, talvez, o pintor prefere projetar em suas telas os anti-retratos dos indivíduos, evidenciando o ser social, e o lugar que ele ocupa na estrutura cultural, definindo-o em particular, sem ocultar as ácidas críticas ao comportamento do homem e da mulher, envoltos em couraça espacial ou em peles de tigres ou de onças. Há, agora, uma maior liberdade, um quase que despojamento no próprio ato de pintar, válido em todo o processo técnico-criativo. Isto se pode ver claramente em suas mais recentes telas, com um sistema de signos mais detalhados, permanecendo o mesmo código vigoroso que marcou o seu estilo, renovado em certo sentido.

É bem verdade, que nem por isso o avanço técnico e as diversas fases da pintura de Siron se tornaram mais velozes. Progrediram apenas passo a passo, vencendo os obstáculos criados pelo medo de ter-se à sua frente uma tela em branco. Ele mesmo, como seus personagens, acossado e caçado, confundindo-se no meio das massas. Isto sim é verdadeiro, a descoberta da intrincada peregrinação do homem ao seio do homem por meio do introspectivo conhecimento do próprio íntimo dos seus personagens, avançando, com seu pincel, intuitivamente, até as camadas mais escabrosas, nas obscuras regiões do princípio e do fim, trabalhando com a composição e as cores de conformidade com a concepção da idéia que lhe foi imposta.

A beleza pela beleza jamais atraiu a atenção do pintor goiano, ele obedece a voz vinda de dentro de si mesmo, rude, oleosa, ofegante, esganiçada, com a capacidade de transfigurar-se em um ser total, multiplicado numa multiformidade de existências, quase um caos de elementos humanos, compostos acertadamente, cruel em sua metamorfose social. Tudo isso criado pelo espaço dentro do espaço do sonho adormecido da infância.

Das telas de Siron transparecem angústia, algo novo, desenvolvido em atividade febril. Algo assim como um pavor, pejado de simbolismos, criando ao mesmo tempo um clima de estranheza, a par de características psico-sociais. Assim são as imagens que gravitam ao seu redor, com faces escancaradas, garras erguidas, plumagens eriçadas, com os uivos dos animais semivivos, e alguns laivos de veneno escárneo na boca. Enfim, uma galeria de animais que reconhece no seu próprio não-ser a animalidade em si, num universo de asfixia. Todo esse trabalho tem sido caracterizado pela ausência da paisagem atravessando a paisagem das figuras significativas, cheias de sentido, acobertadas pelas peles, vestimentas, ornamentos e chapéus com

rendas no rosto. Mas, há, em quase tudo isso o símbolo da morte, vide as imagens dos animais e dos homens, posto que simbolicamente.

Uma morte não meramente física, evidentemente, mas a morte dos sentimentos, do amor, do diálogo, da paz, da alegria, da união. O círculo do simbolismo completa-se com as expressões caricaturais, quase sinistras. Siron procura a todo tempo romper com o círculo fechado e rígido, diversificando os planos, puxando a composição para a universalidade da linguagem. Assim, aqueles elementos antes mencionados, que constituem o vocabulário básico para a temática do artista, são relançados no interior de outros quadros, mudando-lhes ou ampliando-lhes a relação de força e de significados, sem eliminar a visão de sonho terrificante. Mas, na verdade o que o pintor via à sua frente, no seu momento criativo, era a anônima solidão colocada ao pé do cavalete.

E, Siron, artista autêntico que é converte-se num desesperado ouvindo o apelo da força criativa que lhe vem do outro lado da divisa e o faz ficar em transe, e o faz lutar com sua tela e suas tintas e sua evolução rápida na técnica, adquirida ao longo de muitos anos de intensa produção. Não é fácil o caminho. Resta-lhe o consolo de uma obra realizada, sem necessidade de novo fôlego, pois ela nasceu do sopro vital, imprimida por seu talento e por uma linguagem universal de um universo visível.



Siron e seu universo visível.



Enfim, uma galeria de animais que reconhece no seu próprio não-ser a animalidade em si, num universo que se asfixia.

Associação Brasileira de Críticos de Arte

Projeto de Alberto Beuttenmuller para um Código de Ética dos Críticos de Arte

Código de Ética

NORMAIS FUNDAMENTAIS

CAPÍTULO I

Art. 1º — A Crítica de Arte é uma profissão que tem como finalidade defender e preservar a Cultura e a Arte desenvolvidas pela humanidade, ensejando assim o aperfeiçoamento desses dois setores específicos, com a firme intenção de melhorar o padrão histórico-cultural-artístico da coletividade. Entre os objetivos do Crítico de Arte destaquem-se ainda a preservação dos bens culturais, do patrimônio artístico, histórico e cultural dos museus, das universidades e entidades afins, incluindo-se as cidades consideradas Patrimônio da Humanidade pela UNESCO, de quem a ABCA é filiada através da AICA-Associação Internacional de Críticos de Arte.

Art. 2º — O crítico de arte tem o dever de exercer sua atividade profissional com a exata compreensão de sua responsabilidade, recebendo por direito remuneração por seu trabalho, o que se constitui em seu meio normal de subsistência.

Art. 3º — O trabalho do crítico de arte deve beneficiar, exclusivamente, a quem o recebe e àquele que o presta. Não deve ser explorado por terceiros, seja em sentido comercial, seja em sentido político.

§ único — NÃO se considera exploração o trabalho prestado às instituições reais e comprovadamente culturais e artísticas.

Art. 4º — SÃO DEVERES FUNDAMENTAIS DO CRÍTICO DE ARTE;

a) exercer sua profissão com dignidade e consciência, observando nela e fora dela as normas de ética profissional prescritas neste Código, pautando seus atos pelos mais rígidos princípios morais, de modo a ser respeitado, além de preservar a honra e a tradição da Crítica de Arte.

b) guardar absoluto respeito pela arte e pela cultura da humanidade, vale dizer pela vida humana, jamais usando seus conhecimentos técnicos contra a pessoa do autor ou do artista, tendo como objetivo de sua crítica apenas o objeto de arte, jamais a pessoa humana.

c) abster-se de atos que impliquem na mercantilização da Crítica, combatendo-os inclusive quando praticados por outrem.

Art. 5º — É vedado ao crítico de arte;

a) utilizar-se de agenciadores para angariar serviços ou clientela;

b) receber ou pagar remuneração ou porcentagem por cliente encaminhado de colega a colega;

c) receber comissões, vantagens ou remunerações que não correspondam a serviços efetiva e licitamente prestados;

d) usar títulos que não possua ou anunciar especialidade em que não esteja habilitado;

e) acumpliciar-se, por qualquer motivo, com os que exercem a Crítica de Arte sem ética profissional;

f) colaborar com entidade em que o crítico não tenha independência profissional ou em que não haja respeito aos princípios éticos estabelecidos.

g) praticar quaisquer atos de concorrência desleal com os colegas, incluindo-se o de agir publicamente contra seus pares, escrevendo artigos injuriosos em quaisquer meios de comunicação de massa.

Art. 6º — Deve o crítico evitar assumir todo e qualquer ato em favor de membros de sua própria família que militem no setor de arte/cultura ou afins.

Art. 7º — Deve o crítico de arte ser solidário com os movimentos justos em defesa dos interesses de sua categoria profissional.

§ 1º — Poderá o crítico, porém, deixar de solidarizar-se com movimentos que estejam em desacordo com os princípios éticos ou que sejam contrários aos ditames de sua consciência.

§ 2º — Cometerá falta grave de ética profissional o crítico que, apoiando individualmente as reivindicações da classe em assembléias da associação, vier, posteriormente, a renegar seu compromisso.

CAPÍTULO II

RELAÇÕES COM OS COLEGAS

Art. 8º — O crítico de arte deve ter para com os seus colegas a consideração, o apreço e a solidariedade que refletem a harmonia da classe.

§ 1º — Tais sentimentos — apreço, consideração e solidariedade — não podem, porém, induzir o crítico a ser conivente com o erro, levando-o à omissão, deixando de combater os atos infratores dos postulados éticos ou disposições legais. A denúncia, porém, não deve ser feita de público, salvo por força de determinação judicial, mas sim como objeto de representação junto ao Conselho Regional de Crítica de sua jurisdição, respeitando-se sempre a honra e a dignidade do colega.

§ 2º — Cometerá grave infração ética o crítico que deixar de atender às solicitações ou intimações para a instrução dos processos éticos profissionais.

Art. 9º — Constitui prática atentatória da moral profissional o fato de um crítico conseguir para si emprego, cargo ou função que esteja sendo exercido por colega.

Art. 10º — É vedado ao crítico de arte aceitar emprego deixado por colega que tenha sido demitido sem justa causa, a não ser com a anuência do Conselho Regional de Crítica.

CAPÍTULO III

PARTICIPAÇÃO DE JURIS

Art. 11º — O crítico de arte, funcionando como jurado em salões deve manter:

a) absoluto sigilo profissional do que ocorreu durante a seleção e/ou premiação, exceto no caso dos trabalhos do júri terem sido gravados ou tornados públicos pela própria entidade promotora.

b) sigilo também no caso de ter coluna em jornal, revista ou tv, jamais tendo comentários acerca de colegas ou de casos acontecidos no júri. Caso haja motivos para queixa, o crítico deverá fazê-lo diretamente e por escrito ao Conselho Regional, que julgará o procedimento cabível no caso.

c) respeito absoluto pelos autores ou artistas inscritos em salões ou exposições, evitando todo e qualquer comentário desairoso a este ou aquele artista ou autor, durante os trabalhos.

d) um procedimento distante dos artistas que participem de um salão ou bienal, jamais aliciando votos para si e, com isso, eleger-se membro de júri. Deve ainda o crítico de arte manter-se distante dos artistas inscritos, tão logo se saiba membro de júri de seleção ou premiação.

e) seu voto bastante claro, nessas seleções e/ou premiações. É aconselhável, sempre que possível, definir seu voto com breve análise crítica.

f) atitude contrária à formação de júris em que sua composição não seja exclusivamente formada de críticos de arte. Todos sabemos que a participação de artistas, marchands, colecionadores ou agregados culturais são antiéticas, uma vez que não existem, em tais casos, a neutralidade necessária ao exercício de função de jurado. Aconselha-se, nesses casos, que o crítico de arte não participe de tais comissões de seleção e/ou premiação, para não dar aval ao amadorismo, sempre latente no meio cultural.

CAPÍTULO IV

HONORARIOS PROFISSIONAIS

Art. 12º — Devem honorários profissionais aos críticos de arte as pessoas ou entidades que lhes tenham solicitado serviços profissionais.

Art. 13º — O crítico de arte se conduzirá com moderação na fixação de seus honorários, não devendo fazê-lo arbitrariamente, mas segundo um consenso da direção da ABCA-AICA, atendendo aos seguintes itens:

- a) costume do lugar.
- b) condições em que o serviço foi prestado — hora, urgência, local.
- c) trabalho e tempo dispendidos.
- d) qualidade do serviço prestado e complexidade do mesmo.

Art. 13º — É reprovável:

- a) o atendimento gratuito a pessoas ou entidades possuidoras de recursos, a não ser em condições especialíssimas.
- b) cobrar, sem motivos justificáveis, honorários inferiores aos estabelecidos pela praxe do lugar.

Art. 15º — O honorários devem ser fixados com base no salário mínimo (ou equivalente) da região.

CAPÍTULO V

PUBLICAÇÃO DE TESES

Art. 16º — Na publicação de trabalhos científicos serão observadas as seguintes normas:

a) As discorâncias em relação às opiniões ou trabalhos devem ter caráter estritamente impessoal. A crítica, porém, sem visar ao autor ou autores, mas sim à matéria, deve ser sempre feita, pois a tolerância e a indiferença por parte dos especialistas do setor são tão ofensivas à ética como o é a crítica pessoal e injusta à ética profissional.

b) quando os fatos foram pesquisados por dois ou mais críticos e houver combinação a respeito de um trabalho conjunto, os termos do ajuste serão rigorosamente observados pelos participantes; haja ou não acordo, cada participante poderá fazer publicação independente no que se refere ao setor em que atuou.

c) quando de pesquisa em colaboração, como nem sempre seja fácil distinguir o que cada um fez e nem seja praticável a publicação isolada, é de boa norma que na publicação seja dada igual ênfase aos autores, cumprindo, porém, dar prioridade, na enumeração dos colaboradores, ao principal ou ao idealizador do trabalho ou da pesquisa.

d) em nenhum caso o crítico se prevalecerá da posição hierárquica para fazer publicar, em seu nome exclusivo, trabalho de seus subordinados e/ou assistentes, mesmo quando executados sob sua orientação.

e) não é lícito utilizar, sem referência ao autor ou sem sua autorização expressa, dados, informações ou opiniões colhidas em fontes não publicadas ou particulares.

f) em todo o trabalho crítico devem ser indicadas — de modo claro-quais as fontes de informações usadas, a fim de que se evitem dúvidas quanto à autoria das pesquisas e sobre a citação de trabalhos não lidos, devendo ainda esclarecer-se bem quais os fatos referidos que não pertencem ao próprio autor do trabalho.

g) todo o trabalho crítico deve ser acompanhado da citação da bibliografia utilizada. Caso o autor julgue útil citar outras publicações, deverá deixar claro que não foram aproveitadas para a elaboração do trabalho.

h) é vedado apresentar como originais quaisquer idéias, descobertas ou ensaios que, na verdade, não o sejam.

i) sempre que possível deve o autor de trabalho crítico lembrar-se de citar os trabalhos nacionais sobre o mesmo assunto, uma vez que é preferível criticá-los do que propositadamente deixar de referi-los.

CAPÍTULO VI

DAS PENALIDADES

Art. 17º — As penas disciplinares aplicáveis aos infratores deste Código de Ética são as seguintes:

- a) advertência confidencial, em aviso reservado.
- b) advertência pública em publicação oficial.
- c) expulsão da Associação Brasileira de Críticos de Arte e comunicação imediata à AICA desse ato para que o infrator jamais use o nome de qualquer uma dessas entidades.

Art. 18º — As queixas ou denúncias apresentadas aos Conselhos Regionais de Crítica, decalçadas em infração ético-profissional só serão recebidas quando devidamente assinadas e documentadas.

Art. 19º — Recebida a queixa ou denúncia, o Presidente a encaminhará a uma comissão de instrução, que ordenará as providências especiais para o caso. Depois disso, haverá um prazo para que o crítico acusado faça sua defesa, após receber a intimação do Conselho Regional de Crítica, defesa esta sempre acompanhada de provas, documentos e testemunhas.

§ 1º — esgotado o prazo de contestação, a secretaria do Conselho Regional remeterá o processo ao Relator, designado pelo Presidente, para emitir parecer, sob sigilo absoluto. O Conselho Regional de Crítica julgará, reunido as opiniões do Presidente, do Relator e dos demais membros do CRC.

§ 2º — Os Conselhos Regionais de Crítica serão instalados nas capitais de todos os Estados, devendo constar de cinco membros, sendo um o presidente da seção regional da ABCA, um relator eleito entre os demais quatro membros, todos eleitos democraticamente pela maioria dos associados da região. Em caso de poucos sócios numa determinada sede regional, a infração ao Código de Ética deverá ser julgada pela diretoria da ABCA, em sua sede nacional.

Alberto Frederico Beuttenmüller-relator.
2º vice-presidente da ABCA/AICA

Expediente

Editor-chefe: Alberto Frederico Beuttenmüller (MT 7879)

Conselho Editorial: Aracy A. Amaral

Fábio Magalhães

José Roberto Teixeira Leite

Lisbeth Rebolo Gonçalves

Sheila Leirner

Projeto Gráfico: Laércio A. Delboni

CAPA: Marcos B. de Oliveira

Composição: Linotipadora Godoy Ltda.

Rua Humaitá, 609 - SP

Impressão: Santo Alberto Artes Gráficas e Editora Ltda.

Rua Ferreira Viana, 639 - SP

Copyright by: Alberto Beuttenmüller

São Paulo — 1983

Printed in Brazil

