

**Cadernos
de
Crítica**

2



Editorial

Chegamos ao número DOIS dos "Cadernos de Crítica", apesar do ceticismo daqueles que nada realizam e só sabem fazer comentários negativos acerca do trabalho dos outros. Não sabem esses pobres de espírito quanto eles nos estimulam com sua crítica desonesta e superficial. Mas não há amargura. Ao contrário, consciência de estarmos no caminho certo, oferecendo à comunidade brasileira esses cadernos de distribuição ainda capenga, mas cujos pedidos já podem ser feitos ao Paço das Artes — av. Europa, 158 — aos cuidados deste editor-redator. Se o número dois saiu apenas agora, deveu-se ao nosso cuidado de realizar com calma e segurança para que as coisas não feneçam, como costumam ocorrer no Brasil. Este número é dedicado à Marta Traba, recentemente falecida em acidente aéreo, em Madri. Marta Traba foi a desbravadora da arte latino-americana que, inclusive, teve sua produção analisada, pela primeira vez como algo uno e indissolúvel, por essa notável argentina. Antes, éramos compartimentos separados e desconhecidos entre si. Sua obra mais profunda no setor de arte foi "Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latino-americanas 1950/1970", publicado pela "Siglo Veintiuno Editores S/A", 1973, e traduzido por Memani Cabral dos Santos para a "Paz e Terra", em 1978, em sua coleção "Estudos Latino-Americanos", vol. 10.

Este segundo número dos Cadernos de Crítica é mais uma cortesia de Neyde Rosa Bonfiglioli, a quem seremos sempre gratos. Agradecemos ainda todos os colaboradores deste número Dois. Insistimos para que os críticos de outros Estados nos enviem seus artigos, pois apesar de editados em São Paulo, nós acreditamos que os "cadernos" devam pertencer a todos.

Alberto Beuttenmüller
editor

Anos 40: A reflexão crítica sobre a pintura

Aracy Amaral

A reflexão crítica sobre a pintura feita nos anos 40 em São Paulo e Rio é registrada em textos de vários autores: seja por Rubem Navarra como por Lourival Gomes Machado, Santa Rosa e Sérgio Milliet.

Contudo, o artigo no "O Estado de São Paulo" de Mário de Andrade, "Esta paulista família", embora ainda possa se vincular, de certa forma, a textos dos críticos mencionados, já antecipa preocupações novas que acompanhariam Mário de Andrade nos seus últimos 5 anos de vida.

Mencionando a pintura paulista como "realizada por meio de tons baixos e discretos, conseguidos das terras (ocre, terra de siena) mais o branco e, raramente, o preto, enquanto que a pintura do Rio usa a palheta franca, com todos os componentes do espectro, dando-lhe a aplicação que o espírito do motivo pede à simbólica das cores", Santa Rosa afirma que a "pintura do Rio se torna mais brilhante, mais variada de cor, enquanto que a pintura de São Paulo, devido aos tons empregados, fica opaca e discreta". Ressaltando que essas diferenças não refletem a superioridade de uma sobre a outra, posto que o uso de cores brilhantes não torna automaticamente uma pintura uma obra decorativa, não deixa de chamar a atenção para o fato de que o grupo paulista "terminará por desumanizar-se, dispensando-se de sentir profundamente o mundo e a vida, de dar uma contribuição autônoma, que ultrapasse os fins puramente técnicos".⁽¹⁾

Já Rubem Navarra, ao traçar um panorama da pintura brasileira afirma com ênfase a superioridade de São Paulo como centro artístico — "atmosfera única no país pela multiplicidade de seus valores artísticos e pelo estado de "revolução permanente" em que, por assim dizer, vivem seus artistas" — "sempre provocando movimentos, tomando iniciativas", "é justo dizer que essa cidade representa o maior laboratório de experiências artísticas do país".⁽²⁾

Navarra menciona Portinari, Guignard, Pancetti e Cícero Dias como os "nomes vivos mais destacados na pintura brasileira".

(1) SANTA ROSA. "O perigo das fórmulas", *Revista do Brasil*, n.º 34, Rio, abr 1941.

(2) NAVARRA, Rubem. "La pintura contemporanea en el Brasil", *Sur*, Buenos Aires, n.º 96, set. 1942.

leira". São Paulo, segundo esse autor, cultiva a paisagem como um "gênero muito apreciado" ao contrário do que ocorre no Rio. A luz de São Paulo, menos ofuscadora que a do Rio, permite, sem dúvida, observar melhor a paisagem". No Rio, aduz, embora "o ambiente não seja tão animado como em São Paulo, há nomes muito conhecidos como Teruz, Santa Rosa, e os dois Compoioritos".⁽³⁾

Confirmando o já dito mais ou menos por Mário de Andrade em "Esta paulista família", sobre o excesso de técnica e o baixo vôo da maioria dos pintores, Lourival Gomes Machado em 1944 escreve diretamente que "Ninguém tem nada a dizer, mas todo o mundo sabe falar muito bonito, sendo necessário para isso "Sacudir os pintores, arrancá-los desse narcótico embevecimento em que caíram com seu narcisismo desenfreado".⁽⁴⁾

Abordando igualmente essa "prudência" dos pintores de São Paulo, Sérgio Milliet (com o pseudônimo de S. de Santo Adolfo), ao escrever sobre o problema da luz na paisagem, a propósito de uma exposição organizada no Rio por "Vamos Ler?" com cerca de 40 artistas, prediz que, em relação à pintura paulista, nota-se a ausência de personalidades e mais o sentido de grupo, de escola. Observa ainda que "Outra objeção que se fará à pintura paulista há de relacionar-se com a hostilidade marcada de nossos pintores pelas tendências sociais ou intelectuais das correntes modernas. Com efeito, poucos se apresentarão no Rio de Janeiro com uma bagagem socialmente, surrealista ou abstracionista. Em geral, os nossos pintores revelam uma alma prudente, provinciana, desconfiada. Pisam somente em terreno firme e os "ismos" os amedrontam". Mas indaga-se a seguir se essa característica não será um dado positivo, ao afirmar "Será sem dúvida essa prudência uma qualidade de contrapeso necessário ao brilhantismo brasileiro".⁽⁵⁾

Em número anterior da mesma revista "Planalto", Sérgio Milliet já mencionara com desencanto a distância entre os artistas mais audaciosos e o público, quando escreveu a propósito da exposição de De Fiori na Galeria "Casa e Jardim": "... enquanto De Fiori vende uma simples aquarela, os inúmeros fabri-

(3) Além de citar os mais jovens, como Moacir da Costa, Percy Deane, José de Moraes, A. Toledo, Athos Bulcão, G. Borsari, Augusto Rodrigues, Bianco, Inês da Costa, e A. Correia. Além dos ingénios Luís Soares, Heitor dos Prazeres e Luís Santos e, entre estes, a "surpresa do presente Salão, Djanira Gomes". Embora mencione ainda de Recife os Irmãos Rego Monteiro, os desenhistas Luís Jardim e M. Bandeira. De S. Paulo refere-se a uma longa lista de pintores: todos "possuem uma fina sensibilidade luminosa" como os paisagistas Rebolon, Bonadel, Zanini, Figueira, e os "brasileiros adotivos" Volpi, Mecozzi, Belloni, Pennacchi, ou Kamínagai. Mais vinculados à figura humana estão Clovis Graciano, Manuel Martins, Carlos Scliar, Oswald de Andrade Filho, Noemia Mourão, Flávio de Carvalho, e Antônio Gomide, entre outros.

(4) GOMES MACHADO, Lourival. "IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos", *Clima*, n.º 15, out. 1944, S. Paulo.

(5) SANTO ADOLFO, S. de. "A exposição paulista no Rio", *Planalto*, S. Paulo, n.º 2, 1.º Jun. 1941.

cantes de quadros em série, estabelecidos nas imediações, renovam quotidianamente seus estoques. Si os artistas de São Paulo progridem, e dia a dia mais se impõem nos meios artísticos internacionais, o público não os ajuda, mantendo-se em um nível baixíssimo de gosto e de compreensão, preso às mais ridículas e vulgares fórmulas acadêmicas. Qual a solução?".⁽⁶⁾

Para Sérgio Milliet, a única saída seria a criação de um museu de arte moderna, "a exemplo dos que já existem em quasi todos os países do mundo". Enquanto isso não ocorre, "o crítico deve conformar-se com um papel elucidador".⁽⁷⁾

Mas um ilustre viajante estrangeiro entre nós, Pierre Chablos, vê diversamente essa indiferença pela arte que ele constata também. E, diga-se de passagem, estabelece uma relação entre essa indiferença e a frivolidade de uma sociedade inculta: "...se no Brasil se reverencia respeitosamente a Ciência, brinca-se, por outro lado, com os valores artísticos (plásticos sobretudo) com uma elegância e uma desenvoltura perfeitamente aristocráticas; com uma superficialidade que permite todos os charlatanismos e deprecia a obra dos artistas autênticos". Essa ausência de respeito pela criação é vista por Chablos em função de uma distorção: "A noção de arte e de artista persiste, no espírito da maioria dos brasileiros, sob o seu aspecto romântico, ao qual vem juntar-se uma nuance de mundanismo — e os verdadeiros artistas tanto nacionais quanto estrangeiros, teriam o direito de se ofenderem com isto, se não tivessem bastante espírito para perceber o lado ridículo da coisa".⁽⁸⁾

Exposição de Carlos Scliar então um jovem promissor, exposição de Antônio Pedro em 1941, a exposição dos 40 pintores paulistas no Rio, esses os acontecimentos principais dos primeiros anos da década de 40 no meio artístico paulista. No Rio, a presença de Maria Helena Vieira da Silva. Em São Paulo de novo, o Salão da Feira Nacional de Indústrias, com a presença de vários artistas expondo, a mostra de mosaicos de Osirarte, o concurso promovido pelo Patrimônio em São Paulo, fazendo com que os artistas se iniciassem na pintura das imagens e arquitetura colonial paulista.⁽⁹⁾ Mas, pairando nos órgãos mais alertas, a preocupação com a guerra, o sentido da política pan-americana de Washington, ou seja, o interesse dos Estados Unidos pela América Latina durante a guerra, o prestígio de Por-

tinari, "fazendo enormes afrescos, na arte que a pintura do México revolucionário ressuscitou".⁽¹⁰⁾

Em 1944, no ápice da Segunda Guerra, **Diretrizes** aborda o problema do envio do Corpo Expedicionário Brasileiro à Europa: "não se trata apenas de lutar pelo envio do C.E. e pela garantia de uma eficiente participação militar do Brasil nas frentes de combate", desejando o fim do fascismo no mundo. O objetivo é também "conseguir uma sólida frente nacional, dentro do Brasil, reintegrando na vida da nação todos os antifascistas que se acham delà afastados ou segregados."⁽¹¹⁾

É por essa razão que nesse período de luta pela formação de uma frente de influência para a formação da opinião pública nacional se reorganiza a Liga de Defesa Nacional, que fôra fundada 30 anos antes por ocasião da 1ª Guerra Mundial. O objetivo era, nos anos 40, não apenas a campanha pela anistia dos presos políticos ou exilados, como a campanha pela volta do Brasil ao regime democrático, simultaneamente com a nossa participação ao lado dos aliados na luta anti-nazi-fascista na Europa.

Voltando às diferenças de temperamento registradas na produção artística e intelectual dos cariocas e paulistas, Lourival Gomes Machado diria que "o paulista não pode ser brilhante. Não é o "seu gênero", e onde os outros põem fulgurações São Paulo coloca firmeza. Pode-se amenizar uma observação com um estilo mais literário, em São Paulo ela será cimentada duramente com bibliografia; a oratória deve ser desenvolvida amavelmente, em São Paulo os bons discursos transbordam de cifras estatísticas. Atenuem-se o sistema e ele poderá ser encontrado em todas as manifestações". E conclui (sobre diferença que Mário Pedrosa também abordaria nos anos 50 durante a polêmica entre concretistas de São Paulo e neoconcretos do Rio): "Muçulmanamente a nossa gente cumpre o seu destino de encontrar a glória por construção e nunca por intuição".⁽¹²⁾

(10) "O homem da rua", *Diretrizes*, n.º 2, mai. 1938.

O crescimento industrial de São Paulo também é focalizado ("S. Paulo possui hoje 7.840 fábricas. O valor da produção dessas fábricas atinge a 2.918.943\$000, ao passo que o valor da produção agrícola é pouco superior a 2.400.000\$000. O número de trabalhadores é de 213.668 operários". Os principais centros depois da capital: São Bernardo, Sorocaba, Jundiaí, Campinas, Taubaté e Santos).

(12) GOMES MACHADO, Lourival, *Clima*, S. Paulo, n.º 4, set. 1941. Ao abordar a programação da nova revista "Clima", Sérgio Milliet comentaria, meses antes, ser "por certo curiosa essa tendência vencedora dos paulistas para a crítica, em detrimento do romance e da poesia, tendência que se vem afirmando desde 1922 quase sem solução de continuidade", fôra exceções que ele menciona, como Mário de Andrade com "Macunaíma", Oswald de Andrade com "Serafim Ponte Grande", e os "Contos Paulistanos" de Antônio Alcântara Machado, que constituem "exceções, ao contrário do que ocorre no norte e no sul do País". Sérgio Milliet, "Opiniões sobre *Clima*", *Clima*, n.º 3, S. Paulo, 1941.

(6) ————. "Ernesto de Fiori", *Planalto*, n.º 1, 15 mai. 1941, S. Paulo.

(7) Idem, *Ibidem*.

Observa-se através da Revista "Planalto" o intenso intercâmbio cultural de publicações com a América Latina nesse período, pelas reproduções de poemas da Costa Rica, recebimento de publicações da Venezuela, Argentina, Colômbia, etc.

(8) CHABLOS, Jean Pierre. "O Brasil e o problema pictural", *Clima*, n.º 8, Jan. 1942, S. Paulo.

(9)

A arte brasileira no exterior

Longe de pensar, contudo, que a divulgação da arte brasileira não ocorresse através de exposições em decorrência da guerra. Nesse aspecto, de fins dos anos 30 até meados de 1940 ocorreram mostras de arte contemporânea que marcam um início de movimentação em direção ao exterior que nossos artistas não tinham conhecido em coletivas. Na verdade, a exposição do Roerich Museum de 1930 fôra o único precedente que conhecemos neste século. Sintomaticamente, marca o começo do interesse norte-americano na década de 30 e 40, pela produção plástica latino-americana a exposição que se realiza em 1939 em Nova York, por ocasião da Feira Internacional de Indústrias nessa cidade, por evidentes motivos políticos (América Latina, aliada estratégica, como grande fornecedora de matérias primas em época de conflagração mundial). A exposição se realiza no Riverside Museum ("Exposição Latino-Americana de Artes Plásticas") e Mário de Andrade escreve na ocasião, artigo antológico sobre o envio brasileiro (que embora não tivéssemos localizado como data, publicado em **O Estado de São Paulo**, deve ser atribuído a 1939, ano da grande mostra). O que Mário de Andrade registra não é exatamente um elogio, porém as sérias restrições que o articulista do "New York Herald" levanta sobre os artistas brasileiros: "depois de se salientar a vitalidade e o valor das pinturas do México, do Peru, do Chile, da Argentina e do Uruguai, vinha este açúcar para a nossa boca: "Faz violento contraste com toda esta arte cheia de vigor, a pintura especialmente convencional dos artistas brasileiros". Mário menciona ainda que compensa a franca presença brasileira na exposição" a arquitetura moderníssima do nosso Pavilhão na Feira", projeto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, decorado com painéis de Portinari. Esse Portinari que já significava para o Brasil de então, a nossa "pintura moderna", "O mesmo Portinari que já aparece nos catálogos oficiais do Museu de Arte Moderna, de Nova York, entre uma reprodução de Rivera e outra de Picasso. Mas, na exposição do Riverside Museum, Cândido Portinari naturalmente não compareceu".⁽¹³⁾

Depois de fazer o seu "mea culpa" por não ter aceito participar da "comissão escolhadora" por excesso de trabalho ou também para não ter de enfrentar parceiros que o fariam dar murro "em ponta de faca", Mário de Andrade menciona que, ao examinar a lista dos artistas enviados, a impressão "é assustadora". Raros os nomes conhecidos além dos limites estreitos dos

(13) ANDRADE, Mário de. "Esta paulista família", *O Estado de S. Paulo*, s.d., in "A Família Artística Paulista", de Flávio Motta, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, USP, n.º 10, S. Paulo, 1971, (separate).

ajures pictóricos. Faltam escandalosamente as duas expressões máximas da nossa plástica, isto é, Cândido Portinari e Lasar Segall". Ao mesmo tempo, o crítico menciona que, morando no Rio nessa época, "numa fuga a São Paulo, eu via encantado o Segundo Salão que a "Família Artística Paulista" apresentava". E se pergunta: "Porque ao menos não mandaram esses moços? Está claro que não vou desde logo afirmar sejam eles grandes expressões de plástica, mas a verdade é que todos esses paulistas estão pintando excelentemente bem. Muito melhor que no Rio".⁽¹⁴⁾

Mário não deixaria, contudo, de afirmar ao final de seu texto que, apesar dessa sapiência de bem pintar, faltava à "Família" "o estouro, falta o estalo de Vieira, falta a coragem de errar", uma audácia, enfim, que lhe conferisse caráter e lhe fosse uma marca.⁽¹⁵⁾

Em fins de 1944 (nov. e dez.) uma grande exposição de artistas brasileiros é, por sua vez, apresentada em Londres, na Royal Academy of Arts, cuja renda reverteria em benefício da R.A.F., os artistas, assim, participando do esforço de guerra contribuindo com seu trabalho.

Porém, o Brasil enviaria, organizada por Marques Rebelo, este inquieto fundador de museus (de Florianópolis, de Rezende, de Cataguazes) uma exposição de pintura que circulou em 1945, pela Argentina, em La Plata e Buenos Aires, e pelo Uruguai em Montevideu.⁽¹⁶⁾ Tempos férteis esses, em que a disponibilidade dos críticos propiciava a apreciação mais demorada e a possibilidade do registro imediato de suas reflexões, resultando em dois livros publicados a propósito de nossa arte exposta nos dois países vizinhos, seja o "La pintura brasileña contemporânea", do crítico Romero Brest, editado no próprio ano de 1945 pela Poseidon, seja o "Sentido humanista de la pintura brasileña contemporânea", de Cipriano S. Viturera, editado em Montevideu em 1947.

Um ano depois, nova coletiva, desta vez organizada por Berco Udler, foi levada, em 1946, a Santiago do Chile (Santiago e Valparaíso).

O Brasil também receberia mostras de pintura estrangeira visitante nesses anos da guerra, tendo sido as mais marcantes,

(14) Idem, *Ibidem*.

(15) Em São Paulo, também, dois anos depois, em 1941, ocorreria o Salão da Feira de Indústrias, com grande exposição de artes plásticas a "Iluminar" o empreendimento do governo e da iniciativa privada. Como a exibir o toque de criatividade, o toque humano, do mesmo ambiente que avançava industrialmente. Como a enfatizar, existe a Indústria, e também as artes. Não apenas a máquina, mas a sensibilidade do homem também está presente. Um artifício?

(16) A exposição se intitulou "20 artistas brasileños", e foi apresentada no Museo Provincial de Bellas Artes, em La Plata e no Museo Nacional de Bellas Artes, em Buenos Aires.

sem dúvida, as duas exposições francesas, em 1940 e a outra em 1945. A primeira, "Justamente quando os franceses proclamavam o seu luto nacional", chegada a nós pouco após a rendição da França frente aos nazistas, a exposição causa emoção, pela densidade de sua informação, com "a serena alegria de sua arte, tal como uma vingança do espírito contra a força".⁽¹⁷⁾ Delacroix, Gericault, e artistas contemporâneos como Bonnard, Delaunay, Matisse, Lhote, Van Gogh, Cézanne, Rousseau, Manet, Monet, Gauguin, Derain, Braque, Utrillo, entre outros, são vistos pelos artistas locais, em verdadeira peregrinação à mostra.

Em 1944 realiza-se igualmente a "Exposição de Pintores Norte-Americanos e Brasileiros" no Museu Nacional de Belas Artes, evento significativo tanto mais que o crítico Sérgio Milliet publicara, um ano antes, em 1943, a "A pintura norte-americana", fundamentado, sobretudo, em bibliografia essencial que publica em sua introdução ao texto. O objetivo do livro foi, segundo Milliet, ser suficiente "para despertar o desejo de vê-la", ou, aduz ele ainda, "pelo menos, de melhor penetrá-la através de obras mais completas."⁽¹⁸⁾

Arte moderna em Belo Horizonte

Uma das coletivas mais significativas dos primeiros anos 40 parece ter sido aquela promovida por Juscelino Kubitschek em 1944 quando prefeito de Belo Horizonte, levando a Minas uma grande caravana de artistas plásticos. Viajando em grupo pela região de Ouro Preto, e depois chegando à capital mineira, críticos e artistas tiveram um encontro em Belo Horizonte, com conferências e debates, abrindo-se a exposição programada no Edifício Mariana. Como se sabe, a partir do êxito da iniciativa de Kubitschek teria início, com a fixação de Guignard em Belo Horizonte, toda uma fase "moderna" na produção artística de Minas, no sentido de rompimento com os padrões acadêmicos anacrônicos.

Focalizado como "Espírito culto e de alta compreensão, grande amigo das letras e das artes, empenhado vivamente numa campanha nobre e digna de aplauso, a figura do Dr. Juscelino Kubitschek se projeta no Brasil como o exemplo típico de um prefeito dinâmico e realizador". Assim, depois da construção da Pampulha, aparece a iniciativa da "Exposição de Pintura Moderna", propiciada pela Prefeitura de Belo Horizonte, como "a

maior já feita no país", fazendo com que a capital mineira esteja vivendo "o seu grande momento cultural através de movimentos artísticos de extraordinária repercussão nacional". E assim, "Pela primeira vez à sombra das velhas tradições mineiras, se organiza um movimento cultural que embebe raízes na substância nova e revolucionária dos espíritos modernos"⁽¹⁹⁾, segundo declara Juscelino no discurso à abertura da Exposição, unindo as tradições do passado, nova capital, com a criatividade mais recente.

Em tempo de escalada vitoriosa dos aliados na Europa, que refletiria em alterações fundamentais também no âmbito nacional, toda a euforia da abertura para as novas tendências emerge no discurso de Juscelino numa sutil referência, a nosso ver, ao expressionismo ou ao mundo da arte tocado pela problemática social, quando diz que na arte de hoje "não vamos encontrar, como outrora, uma imagem virginal numa moldura de flores. É mais provável que se defronte com um torso nu que, em holocausto à grande e querida Liberdade, esteja voltando para cima a última seiva de uma vida sacrificada".⁽²⁰⁾

Não foi, contudo, sem incidentes, que ocorreria a Exposição de Pintura Moderna em Belo Horizonte, "depredada pela reação política camuflada em polícia artística". Nesse recinto, José Moraes, que influiria pouco depois na formação de um punhado de jovens artistas gaúchos em Bagé, quando em gozo de Prêmio de Viagem pelo País, "teve então rasgada a gilete uma natureza morta".⁽²¹⁾

A propósito dessas depredações, Dinah Silveira de Queiroz escreveria, surpresa, diante dos preconceitos, mais ou menos arraigados então entre nós, de que o amante do estilo, da forma, dos clássicos, é forçosamente um "fascista", um reacionário, politicamente falando. E segue essa atitude, "tão dolorosa, revela tanta estreiteza de idéias, que só pode ser comparada com outra: a dos moços que se rebelam contra as obras do modernismo — como encarnação do "comunismo". "Prossiga ela: "Atitude tão considerável e odiosa, representada nas selvagens depredações da Exposição de Arte Moderna — em Belo Horizonte".⁽²²⁾

Escrevendo demoradamente sobre o processo e o "clima" da escola de Guignard, Mário compara-os com os de Portinari, e se envolve no ambiente da iniciação à arte proporcionada pela

(19) "Arte moderna em Belo Horizonte", *Leitura*, Rio de Janeiro, n.º 18, mai. 1944.

(20) Idem, *ibidem*.

(21) "J. Moraes e a Gilete da Reação", *Leitura*, Rio de Janeiro, dez. 1945. J. Moraes trabalharia em 1945, com Santa Rosa e Athos Bulcão, no mural realizado por Portinari na Capela da Pampulha.

(22) SILVEIRA DE QUEIROZ, Dinah. "Arte e Política", *Leitura*, n.º 30, jun. 1945, Rio de Janeiro.

(17) NAVARRA, Rubem. "A exposição de pintura francesa", *Revista do Brasil*, n.º 26., ago. 1940, Rio de Janeiro.

(18) MILLIET, Sérgio. "A pintura norte-americana" (Bosquejo da evolução da pintura nos EE.UU.), 1943, Livr. Martins Editora, S. Paulo.

nova escola de Belo Horizonte, através de observações em duas visitas a Minas feitas no espaço de um ano. Nessa primeira etapa, segundo Mário, “Guignard está se demonstrando um professor consciente e apaixonado de sua profissão. O proveito geral é franco e Belo Horizonte possui uma verdadeira escola de pintura”.

Mas, ao mesmo tempo, faz uma advertência, considerando o processo de formação de um artista: “Mas é preciso que esses alunos, de que o mestre conseguiu desenvolver tão rápido a possibilidade de fazer o quadro, perseverem na desilusão próxima. Porque a desilusão vai chegar. Talvez o maior perigo dum orientação inicial muito boa seja isso, sobretudo em ambientes sociais em que a cultura dum arte não é manifestação permanente de profissionalismo”.⁽²³⁾

Ao retornar a São Paulo, de volta da viagem a Minas, os artistas que participaram da caravana expõem a produção realizada na ocasião na Livraria Jaraguá, em mostra intitulada “Desenhos de Ouro Preto”, com a participação de Graciano, Reboló, M. Nóbrega, Malfatti, Volpi e Hilde Weber.

Exposições marcantes no Rio

Como influência e como informação algumas exposições parecem ter marcado o ambiente artístico do Rio de Janeiro em meados dos anos 40: a “Exposição de Arte condenada pelo III Reich”, patrocinada pela “Casa do Estudante do Brasil”, na jovem Galeria Askanazy, apresentando artistas como Corinth, Kokoschka, Kandinsky, Klee, “quase desconhecidos no nosso meio”. Cerca de 100 trabalhos compunham a mostra, organizada pela nova galeria “com recursos restritos e nenhuma ajuda exterior”, e reunidos através de coleções particulares.⁽²⁴⁾

Evento realmente inédito para a época no parco intercâmbio com a América Latina foi, de fato, a exposição do muralista colombiano Alípio Jaramillo, organizada conjuntamente pela revista *Leitura* e o Departamento Cultural da ABI. Dentro da li-

[23] Idem, *ibidem*. Sim, porque como diz Mário de Andrade, “Adquire-se com rapidez a obra-de-arte. Se atinge num salto a difícil idade da adolescência. A idade da espinha. E então vem a etapa de marcar passo. O artista principia piorando!” E, se depois de repetir, de querer “reacomodar o aprendizado dentro dum estilo pessoal”, “depois dum marcar passo ruminante, se ele tem mesmo o que dizer, pode ser que um processo técnico imaginado, pode ser também um assunto, desvenda a vereda insuspeitada. E o pintor novo tem que desbastar a sua vereda e transformá-la num caminho. E ainda tem veredas que não levam a nenhum destino... Mas se o caminho está certo, si o artista manteve paciência para procurá-lo bem, então estranhamente, como sem querer, lhe voltam aquelas aprendizadas no princípio. Elas se impõem, não mais como receitas, mas como verdades e se incorporam à personalidade e ao estilo, sem nada mais desnothear, fortificando tudo”

[24] “Arte degenerada”, M.N. (Mário Ney), *Leitura*, Rio de Janeiro, abr. 1945, n.º 18.

nha de arte social, temática, as obras apresentadas focalizavam, em particular, o trabalhador, em suas horas de lazer ou nas tarefas cotidianas.⁽²⁵⁾

E nos meses que se seguiram ao armistício nos chegava também a segunda exposição da França, em 1945. Inevitável, portanto, que não se fizesse de imediato em comparação com a anterior, que visitara nosso país, imediatamente após a queda de Paris, num período negro, não apenas para o mundo, como para a cultura. Assim, num clima de alívio e antecimação de renascimento, os artistas brasileiros e os interessados em geral acorreram a visitar a Exposição Francesa no Ministério da Educação.⁽²⁶⁾

Mas da Itália também nos chefiava, nesse após guerra febriciante, uma exposição italiana, vista no Rio, tendo sido Bassano Vaccarini um dos seus organizadores, e já nos mostrando “artistas relativamente jovens da Escola de Milão”, entre eles Santomaso, Sassu e Birolli.⁽²⁷⁾

Essa intensificação do desejo de informação vem de encontro ao sistema anacrônico de educação artística da Escola Nacional de Belas Artes, que começa a ser denunciado pela imprensa especializada nas coisas da cultura. Assim, durante “todos os anos de formação pseudo-artística” aprendem os estudantes um ofício que fará com que passem o resto de suas vidas “a pintar os milhões de quadros, cheios de azuis e verdes, de flores e barcos de pescaria, que andam pelas lojas, concebidos do mais pedestre e anti-artístico objetivismo”. Em compensação. “Quem entra na ENBA, casarão que deveria estar fermentando de idealismo, discussões, interesse estético, quem entra nas galerias, nas aulas, encontra a displicência, a morte em tudo, os alunos a arrastar-se de uma aula à outra, cumprindo um dever sem alegria”.⁽²⁸⁾

Na verdade, os mais inquietos, freqüentam outros artistas, procuram por essa época a Portinari, ou se aproximam de Quirino Campofiorito, ou o grupo de Guignard, que antes de partir para Belo Horizonte tinha à sua volta um grupo de jovens artistas, como Iberê Camargo. Em síntese, quando Santa Rosa diz em entrevista a “Joaquim” que esta geração não digeriu

[24] Fazendo referência às aquisições de obras de Jaramillo, “coisa rara a um pintor estrangeiro que expunha pela primeira vez entre nós”, a revista cita que “entre aqueles que adquiriram os seus trabalhos basta citar um nome para honrar o artista: Cândido Portinari”. “Uma grande exposição”, *Leitura*, Rio de Janeiro, n.º 32, Ago. 1945. Os títulos das obras definem bem a linha da exposição: “A galta”, “Acidente na mina”, “Idílio”, “Lavadeiras”, “Professora rural”, “Mulher camponesa”, com grandes figuras dominando, com poucos elementos, a composição.

[26] BARTHAULD, Amélie. “Visitando a Exposição Francesa”, *Leitura*, n.º 34, out. 1945, Rio de Janeiro.

[27] “Arte Italiana contemporânea”, *Joaquim*, Curitiba, nov. 1946, n.º 6.

[28] BONFATI, Gianfranco. “De como não ensinar pintura”, *Joaquim*, n.º 7, dez. 1946, Curitiba.

bem os ensinamentos e o espírito da arte moderna” é aparteado pelo articulista que observa que “ninguém a orientou com esse intuito. O Prof. Santa Rosa tem razão em dizer que um pintor, fazendo uma exposição, deveria apresentar quadros e não estudos; mas ele esquece que estes jovens vão procurar na crítica às suas exposições aqueles ensinamentos e orientações que não receberiam de outro modo”.

O desejo de atualização, contudo, já pede novos circuitos de arte: “A falta de um Museu de Arte Moderna, a falta de revistas de arte, a falta de conferências sobre os problemas plásticos, o que vale dizer de um ambiente artístico, são deficiências mortais para os artistas novos. Onde ir buscar, a não ser na crítica honesta e compreensiva, o incentivo e um rumo.” (29)

(29) Idem, *ibidem*.

Uma exposição consagrada à escultura pernambucana, há pouco realizada no Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, com a participação de 14 artistas, enseja o repensamento da obra de Abelardo da Hora; o drama do Nordeste faminto repõe em foco a atualidade da obra desse grande artista, e a validade de sua arte, calcada na dura realidade nacional.

Fala Abelardo da Hora

Entrevista a José Roberto Teixeira Leite

- P.** Qual a linha básica que norteia sua atividade de escultor?
- R.** Minha arte tem sido sempre um compromisso permanente com a gente brasileira, e nela muitas vezes o conteúdo parece falar mais alto — mas a forma e o conteúdo formam um só bloco, de sentimento, pensamento e gosto num mesmo diapásão, em bronze, pedra, concreto armado ou em desenho.
- P.** Sua arte é também denúncia de um **status quo**?
- R.** Tenho pugnado pela fixação e afirmação do caráter brasileiro em todas as manifestações artísticas. Na minha escultura, como no desenho, tenho procurado ser um intérprete desse caráter, buscando na expressão da cultura popular e na vivência histórico-social de nossa gente os elementos fundamentais desse caráter. Como escultor, tenho me esforçado por ser um legítimo representante da cultura brasileira.
- P.** Você, por esse mesmo motivo, considera-se um escultor de sua região nordestina?
- R.** O Nordeste, como todos sabem, é uma escola de sofrimento. Parafraseando Euclides da Cunha, eu diria que o nordestino, incluindo o sertanejo, é antes de tudo um sofredor de fibra. Não sei como se pode ser artista sem se sensibilizar com a vida dramática de nossa terra e nossa gente — na afirmação permanente de nossas verdades, de nosso caráter — que plasmamos nossa imagem cultural e nossa individualidade coletiva como nação. Só aquele que se define e se afirma como individualidade pode atingir a universalidade. Saiba que todos nós, que em cada campo de atividade, mesmo as mais práticas, procuramos consolidar o caráter brasileiro e a cultura nacional, somos na realidade quem promovemos a verdadeira Segurança Nacional — a outra, muitas

vezes até violenta, trunca e a debilita e desfaz, como um menino que ama o seu brinquedo mas, não sabendo manejá-lo, quebra-o. Refiro-me às violências praticadas contra legítimos representantes da cultura brasileira, formadores do caráter nacional.

- P.** Ao longo de tantos anos, manteve-se sua escultura impermeável à investida dos vários **ismos** que se manifestaram na arte brasileira da segunda metade do século; como explica tal fato?
- R.** Pelos motivos já abordados, e por me esforçar por uma linguagem e uma expressão brasileiras. Aqueles que mamam no peito materno criam anticorpos.
- P.** Como encara as tendências vanguardistas da arte brasileira;
- R.** Não sou e nunca fui hostil à pesquisa, desde que ela enriqueça o patrimônio cultural do povo brasileiro, e não sirva de vestimenta para encobrir o plágio de coisas alienígenas, que não têm nada a ver com nossa linguagem nem com o caráter de nossa gente.
- P.** Sua arte é fuga, devaneio ou arma de combate?
- R.** A arte é a expressão da vida, e a vida é amor e luta.
- P.** Parece-me que hoje existem, ou coexistem, dois Abelardos — um, pungente, voltado para os grandes temas sociais, a dura realidade da fome e da injustiça; o outro, lírico, sensual, tendo, na forma feminina, seu tema predileto. Qual desses dois artistas predomina hoje?
- R.** Na minha arte sempre me expressei com muita força, pois nela busco expressar a vida que, como disse, é amor e luta. Minha luta é expressa em forma de solidariedade. Como sou um trabalhador da forma, sou um passional, amante de todas as mulheres que embelezam nossa paisagem visual e emocional e dão razão de ser à vida.
- P.** Do ponto de vista da técnica e dos materiais, quais as dificuldades com que se defronta?
- R.** Os materiais de escultura são caros, principalmente aqueles tidos como nobres, como a pedra e o bronze. O preço da escultura nesses materiais, apesar de comprar arte ser um investimento lucrativo e seguro, faz com que poucos tenham condições de adquirir obras de arte. Tenho utilizado materiais relativamente baratos, como o cimento, e feito escultu-

ras em concreto armado polido e encerado. O concreto é pedra reconstruída, bastante resistente. Não tenho auxiliar ou ajudante, eu mesmo realizo todo o trabalho.

- P.** Conte-nos algo sobre sua formação e sua carreira posterior.
- R.** Quando fiz minha primeira exposição de esculturas, em abril de 1948 (aliás a primeira de esculturas realizada em Pernambuco), aproveitei a ocasião para fundar a SAMR, Sociedade de Arte Moderna de Recife. Conte para isso com a adesão de Hélio Feijó, Augusto Rodrigues, Reynaldo Fonseca, Darel Valença, Lula Cardoso Ayres, Roberto Correa e outros. Colocamos Hélio na presidência, pois ele era funcionário do Departamento de Cultura da Prefeitura, para conseguir o apoio da municipalidade. Depois de um ano assumi a presidência e tratei de registrar a entidade e de fazê-la cumprir as metas que havia traçado como propulsora de um amplo movimento cultural. Criei um Atelier Coletivo — uma espécie de escola-oficina que eu dirigia e onde ensinava e do qual saíram nomes hoje conhecidos no Brasil inteiro, como Gilvan Samico, Wellington Virgulino, José Claudio, Corbiniano Lins, Wilton de Souza, os irmãos Genilson e Cremilson Soares, Adão Pinheiro, Bernardo Dimenstein, Guita Charifker, Ionaldo, Clarice e outros. Ampliando a atuação do movimento cultural com as intenções já esclarecidas de defesa de uma arte brasileira, arregimentei e incorporei à nossa sociedade o Coral do Recife, dirigido por Geraldo Menucotch, o Teatro Monteiro Lobato dirigido por Carmosina e a Orquestra Sinfônica Estudantil dirigida por Levino Alcântara. Fui convidado pelo então prefeito, Pelópidas Silveira, para uma reunião onde se discutiria a desapropriação e aproveitamento do Sítio da Trindade, onde existiria o Quartel General de Matias de Albuquerque e que era chamado Arraial Velho do Bom Jesus. Fiz uma maquete de todo o sítio, preservando-lhe as características, e sugeri que na casa funcionasse a sede desse movimento. Todo o plano foi aprovado, e a idéia aceita por todos, inclusive por Gilberto Freyre e por Airton de Carvalho, este, diretor do Distrito Regional do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O prefeito engavetou porém o plano, e seu sucessor, Miguel Arraes, chamou-me e me pediu que fizesse uma minuta de estatuto onde eu colocasse todo o trabalho que eu vinha realizando, e ainda acrescentasse uma parte de alfabetização, para utilizar o trabalho de educadores católicos como Anita Paes Barreto, Paulo Freire, Paulo Rozos, Antonia MacDowell e Germano Coelho, Fundou-se assim o Movimento de Cultura Popular, que era precisamente o trabalho que já vínhamos fazendo, acrescentando do capítulo da alfabetização e do apoio oficial da muni-

cipalidade. Aproveitando o Congresso da União Nacional dos Estudantes em Recife, fizemos uma grande exposição de todo o nosso trabalho, e apelamos para que a UNE fomentasse em cada Estado movimento idêntico. A UNE então criou em vários Estados o que se chamou de centros de cultura popular, movimento cultural enraizado nas tradições populares, que adquiriu um caráter nacional jamais visto. O resto é do conhecimento de todos.



"O primeiro e contemporâneo sentido da arte é sensibilizar o público, massacrado, por um lado, por uma estrutura política desfavorável e, por outro lado, pelo desenvolvimento das multinacionais da comunicação de massa."

MÁRIO PEDROSA

Arte Conceitual

Marcelo Matos Araújo

PROSPECTIVA 74 — MAC/USP, 16 de agosto a 16 de setembro de 1974. Organização: Walter Zanini e Julio Plaza. 8.º JAC 74 8.ª Exposição de Jovem Arte Contemporânea MAC/USP, 5 a 22 de dezembro de 1974. Organização: Walter Zanini.

Dois momentos bastantes próximos no tempo, quase se confundindo. Em comum o local, a organização, o conteúdo: ARTE CONCEITUAL.

ARTE CONCEITUAL: A valorização da arte como idéia, como processo mental, informação/comunicação. O ênfase na linguagem, matéria prima da arte. A documentação do processo mental através dos recursos dos "multimedia". A função secundária do suporte — projetos e esquemas estabelecidos e dados aprioristicamente, permitindo sua execução em qualquer suporte.

Não são poucos os problemas e nada fáceis as questões colocadas quando da tentativa de se fazer uma análise dessas duas exposições, seu papel, importância e inserção na dinâmica do movimento artístico brasileiro da década passada.

Surgida nos anos sessenta (via Minimal Art e raízes no Dadaísmo), a Arte Conceitual, após atravessar um período de maturação, aparece, no Brasil, a nível pública, através de exposições, no início da década de 70, como a 6.ª JAC 72, a Expo-Projeção na Galeria Grifo em 73, e outras, consolidando-se nas duas exposições em análise.

1974 é um divisor de águas. Após toda a "explosão de 68", com Tropicália, Cinema Novo, Festivais de Música, o país vai atravessar uma fase de profunda repressão política, cujo correspondente no campo artístico tem sido pensando em termos de "vazio cultural", um período de "recolhimento e retração, em que a ação foi abandonada em nome da introspecção e das experiências sensoriais (individuais ou de grupo), com o

consequente desprestígio da razão e do trabalho político e intelectual".⁽¹⁾

1968/74 marca igualmente, ou talvez em conseqüência, a explosão do mercado de arte, principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro, levando a extremos o consumo da arte como simples investimento e, em um segundo momento ao seu total descrédito, devido a uma série de escândalos, como o da Galeria Collectio de São Paulo.

A ascensão do governo Geisel em 1974 marca o início de uma fase de distensão política. Delineiam-se, de forma mais nítida, todos os processos e dinâmicas sociais. Institucionaliza-se o debate. Procuram-se idéias.

Não poderia, portanto, haver momento mais propício para a veiculação de propostas cuja preocupação básica era com idéias. Mais ainda... a década de 70 foi, sem dúvida, a década da comunicação tecnológica. Desenvolveram-se, como nunca, todos os meios de comunicação, aperfeiçoaram-se os métodos de controle estatais e ideológicos dos veículos e, principalmente no Brasil, implantou-se, a curtíssimo prazo, todo um sistema de interligação (e inserção) do país através de canais de comunicação, talvez das áreas em que mais atuaram os governos pós 64.

Assim, não há como se negar, em um primeiro momento, à Arte Conceitual um caráter de dinamismo, "fruto de maturidade cultural e transformações sociais, numa relação, não de simples causa e efeito, mas dialética"⁽²⁾. Inclusive a nível internacional, posto que a problemática por ela abordada é comum (contemporânea) à civilização atual, e não apenas brasileira.

Esse caráter dinâmico/dialético de que se revestiria a Arte Conceitual desdobra-se em uma série de questões por ela colocadas.

O primeiro deles seria a superação da discussão Arte/Objeto. Com efeito, ao priorizar a idéia, relegando ao segundo plano o suporte, a Arte Conceitual vai romper frontalmente com o esquema consumista. Dentro deste, uma obra (seja ou não de arte) impõe, enquanto objeto material único, uma leitura ou comunicação física e mental imediata. As propostas de Arte Conceitual, expressas verbalmente, graficamente ou através de um objeto corpóreo, porém, não impõem qualquer leitura imediata. Ao contrário propõem uma idéia, um diálogo. Como pres-

(1) Arte em Revista n.º 5, Introdução. Ed. Centro de Estudos de Arte Contemporânea e Kairós Livraria.

(2) A querela do Brasil, Carlos Zílio, Ed. Funarte, 1982.

suposto uma (inter) comunicação intelectual. Como conseqüência, uma reflexão.

Me parece bastante significativo o fato de ser a Arte Conceitual tida, freqüentemente, como arte elitista, hermética, quando, como parte e pressuposto, não de sua realização, mas de sua existência, está a participação, a comunicação com o espectador e público.

Ela, que na verdade mereceria a designação de Arte do Diálogo, provoca, nesse momento outra alteração substancial: uma mudança na própria natureza do caráter do espectador, o qual se torna um partícipe da obra, abandonando a simples passividade da contemplação clássica. É ele, espectador que, captando a proposta oferecida, realizará ou acompanhará a idéia/reflexão. Colocando para o espectador a tarefa de realizar conjuntamente esta meta, a Arte Conceitual vai remetê-lo diretamente à condição de sujeito ativo desta relação, criador e realizador.

Mais ainda, ao colocar como propostas predominantes temas retirados do cotidiano (a sociedade do cotidiano), ela procurará despertar reflexões sobre o dia a dia do espectador, facultando-lhe a visão de seu papel político/ideológico, e permitindo (ou desencadeando), em conseqüência, uma revisão desse papel.

Uma outra vez, significativamente, a Arte Conceitual tida como apolítica, mostra-se revestida de um profundo caráter ideológico fundamentalmente conseqüente, na qual seus autores procuram dizer ao mundo "o que pensam e de que forma estão inseridos nele, dentro de um projeto (utópico) de arte como liberdade, ou melhor libertária."⁽³⁾

Estes, alguns aspectos teóricos da "Proposta — Arte Conceitual". A análise do desempenho dessa proposta, decorridos já quase 10 anos das exposições em questão, é um problema complexo, e o balanço talvez não muito favorável.

Como aponta Aracy Amaral, "nunca se viveu, como em nossa época contemporânea, tão grande desconcerto entre novas formas de expressão, sua receptividade e veiculação."⁽⁴⁾

A aceitação da Arte Conceitual pelos meios artísticos poderia ser considerada ampla, se atentarmos para o grande número de artistas presentes nas listas de expositores das duas mostras. Entretanto, se procurarmos traçar um histórico

(3) Poéticas Visuais, Catálogo da Exposição, MAC/USP, outubro, 1977. Julio Plaza.

(4) Produção/Canais/O tempo como desafio in Arte e meio artístico. Entre a feijoada e o x-burger. Ed. Nobel, 1982.

ao longo da década de 70 através de algumas outras exposições (Poéticas Visuais, MAC/USP, 29 de setembro a 30 de outubro de 1977, Organização Walter Zanini, Julio Plaza; Mail Art, Bienal de 1981, Arte pelo Telefone: Videotexto, MIS, novembro 1982, organização Julio Plaza) veremos que esse número não aumentou consideravelmente. Ao contrário, muitos deles, presentes nas primeiras exposições, desaparecem do cenário a seguir.

A qualidade dessa produção, entretanto, parece sofrer evolução inversa. Se as duas exposições de 1974, enquanto manifestações de abertura, vão se caracterizar (principalmente a Prospectiva) mais pela quantidade do que pela qualidade dos trabalhos, estes vão sofrer, com o tempo, um processo de sensível aperfeiçoamento. A não preocupação com a institucionalização cede lugar a uma exigência formal mais profunda. Permanece o sentido da arte como experimentação (distinto do Arte Experimental) mas recupera-se ou redescobre-se o sentido do fazer. O fragmentário se estrutura.

A imprensa e os meios de comunicação se restringem, quando muito, a informes sobre a ocorrência das exposições, local e data. A crítica (?), numa posição defensiva, com raras e honrosas exceções, poupa-se de incursões mais profundas em campos que parece desconhecer. "Folha da Tarde", dezembro de 1974, coluna de Ernestina Karman: "... dada a complexidade do que a JAC está apresentando, e à dificuldade em oferecermos por escrito o que é preciso ser visto, aconselharíamos aos interessados em geral, e aos críticos de arte em particular, um estudo acurado de todas as propostas apresentadas pelo MAC nesse momento."

E o "grande público"? Bem, poderíamos realmente falar de "público" num país de 120 milhões de habitantes ou numa cidade de 12 milhões? Falar em "público" não implicaria em percentuais?... não acredito podemos realizar esta discussão a respeito de exposições de arte.

Finalmente, não existem indicações de grande receptividade junto ao mercado de arte, apesar das tentativas de algumas galerias do Rio e São Paulo, o que, em última análise, não deixa de ser um elogio à Arte Conceitual, que não possibilitou, através desse mecanismo, sua inserção dentro da estrutura de consumo.

A questão da veiculação atinge verdadeiros paradoxos. Continuou-se, na maioria dos eventos, a insistir-se em espaços tradicionais (museus e galerias) que por si entram em choque com o caráter de experimentação da Arte Conceitual, na medida em que essas instituições veiculam o "consagrado", o "único". Isto sem falar no critério museográfico adotado na

maioria das exposições, que mantêm a apresentação tradicional dos trabalhos em painéis (como se fossem desenhos ou gravuras). Nesse sentido, o setor de Mail Art da Bienal de 1981 foi catastrófico.

Entretanto dois acontecimentos ocorridos no final de 82 me parecem bastantes significativos e promissores. Em sua gênese, sem dúvida, as intervenções urbanas, Arte em Out-Door, Informática. Foram eles a já citada exposição "Arte pelo Telefone: Videotexto", e o outro a apresentação no painel eletrônico situado no Anhangabaú, esquina com Avenida São João (em frente ao prédio do Correio) de trabalhos de Julio Plaza, Augusto de Campos e Regina Silveira.

De início, a questão do "público". Ei-la, aqui, em sua verdadeira dimensão. A questão fundamental, no entanto, é outra. Ela consiste na tentativa, expressa nesses trabalhos, de se procurar estabelecer um processo de comunicação de natureza alternativa àquele controlado, estatal e ideologicamente, pelos mass media.

Justamente ao utilizar a linguagem da propaganda (hoje já tão incorporada ao cotidiano do homem contemporâneo) essas obras conseguiram superá-la evitando um combate infrutífero. Mais ainda, esses trabalhos me parecem a primeira e séria tentativa das comunicações para o campo artístico, dentro da visão de arte libertária.

Essas inovações nos meios de produção e veiculação de Arte, e sua conseqüente descentralização, abrem novos e imensos horizontes para uma "Arte", por muitos já tida como morta, que cada vez menos encontrava seu lugar em uma sociedade tecnológica opressiva.

Afinal, não é bem mais interessante (para não dizer confortador) saber que o telefone pode servir para algo além do que permitir que o E.T. phoned home?

BIBLIOGRAFIA

- Amaral, Aracy. "Pensando na década", 1979, obra citada.
- Bittencourt, Francisco. "Dez anos de experimentação", 1980. Revista Crítica de Arte n.º 4. Ed. Associação Brasileira de Críticos de Arte.
- Leirner, Sheila. "Brasil, uma nova arte". Módulo, Revista de arte, cultura e arquitetura n.º 69.
- Morais, Frederico. "A arte brasileira dos anos 70". Módulo n.º 55.

Mota, Carlos Guilherme. "Notas para uma reflexão sobre políticas culturais na América Latina". Trabalho apresentado no seminário "Estado e Cultura no Brasil - Anos 70". IDESP - SP, setembro 1982.

Oiticica, Hélio. "Brasil Diarréia". Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Textos 1, Funarte 1980/Plaza, Júlio Prospektiva 74". Catálogo da exposição, MAC/USP, julho, 1974.

Zanini, Walter. "Introdução" Catálogo Prospectiva 74/"Introdução". Catálogo 8.º JAC 74. "As novas possibilidades". Catálogo Poéticas Visuais.

Yamagishi, Harumi. "Arte Conceitual".

Revista Módulo n.º 71 - A Brasilidade - Cadernos de Textos 01
n.º 73 - A Contemporaneidade - Cadernos de Textos 02

Este texto é uma tentativa de reflexão sobre o desempenho da Arte Conceitual no meio artístico brasileiro na década passada, tomando como ponto de partida duas exposições realizadas em 1974 no MAC/USP: a Prospectiva 74 e a 8.º JAC 74.

Ele foi apresentado, em dezembro de 1982, à cadeira de Arte Brasileira, sob orientação da Professora Lisbeth Rebolo no curso de Mestrado em Museologia da FESP/SP.

MARCELO MATTOS ARAÚJO, museólogo, trabalha no Museu Lasar Segall.

"Uma Torre de Babel como proposta gráfica"

J. Henrique Fabre Rolim

O que define uma obra em geral é a sua proposta plástica e conceitual. Diversos outros fatores se interpenetram na criatividade do artista plástico, que se sente sempre motivado a buscar novos enfoques de seu senso lírico como também prático e questionador.

As artes visuais atualmente afloram com extremo vigor, passando os movimentos ou melhor as revoluções culturais por uma total reformulação. Numa era em que impera sofisticada tecnologia, a arte reflete as preocupações, as ambições, as conquistas, as derrotas de todas as gerações.

Lucio Maria Morra, artista italiano radicado em São Paulo há pouco tempo, vem desenvolvendo justamente uma obra totalmente versada nos fluxos e contrafluxos da alquimia gráfica, que sua proposta impõe. Seu trabalho caminha para o pictórico passando por influências das correntes pop hiperrealistas até alcançar a fase atual, que como ele próprio define, um simbolismo metalingüístico.

O Projeto para a Reconstrução da Torre de Babel é formada por 220 tábuas (desenhos) sobre papel canson, carimbados, assinados, numerados e subdivididos em cinco andares ou estágios. As técnicas e os materiais utilizados são diversos denotando uma incrível capacidade de confrontar esquemas metalingüísticos desfrutando seus personagens de uma mágica envolvente desmistificadora de comportamentos alienantes, na qual uma sociedade consumísta impõe como parâmetros de convivência.

Uma obra desvinculada de modismos passageiros, enraizada na problemática existencial alcançando uma simbiose de signos codificados no equilíbrio estético de cada imagem. As conotações, que porventura, surgem ao apreciar os desenhos de Lucio, traduzem na realidade uma necessidade invulgar de perscrutar as multiformes tendências de um espiral num movimento transcendente, almejando uma evolução contínua nas abordagens tanto técnicas como temáticas. Lucio, se posiciona como um artista, totalmente imbuído da necessidade de sentir o tempo presente, na sua pulsação forte e ritmada.

A análise descompromissada dos resultados plásticos colimados torna-se agradável na medida em que o espectador capta um dinamismo inerente a cada detalhe gráfico.



Verdades e mentiras

Joice Gumiel Passos

Não obstante o combate permanente, de pequenos grupos, contra as mentiras culturais que nos impõem grande parte dos organismos, entidades e pessoas responsáveis pela divulgação, distribuição e consumo das atividades artísticas, a resistência, e pior, o fortalecimento das atrocidades que vêm ocorrendo nesta área acusam o estado de fragilidade cultural no qual estamos inseridos.

Estes cultivadores e defensores do falso e do péssimo produto que visam não ao nosso desenvolvimento cultural, e sim, ao proveito econômico deste estado caótico, instalaram nossa cultura no "terreno de ninguém", onde assistimos desde a importação de aberrações artísticas, até a condescendência que compactua com o processo de colonização cultural e o estímulo para o gosto passadista e para o que se faz de mais fácil consumo.

Neste terreno fértil, "em que tudo é permitido", o que nos oferecem os aproveitadores desta situação é um banquete repleto de falsos valores, onde finalidades exclusivamente mercantilistas, e outras ainda mais comprometedoras, invadem nosso espaço cultural com trabalhos que não possuem valor artístico ou que resultam da exploração do gosto passadista, da moda e do fácil.

O comprometimento nesta situação de casos de cultura, órgãos de comunicação, marchands, artistas e intelectuais, que tudo fazem para conturbar o correto desenvolvimento cultural, nos deixa cada vez mais solitários quando a percepção dos justos valores. Isto quando privilegiadamente possuímos condições de uma postura crítica, pois do contrário nada mais nos resta senão a aceitação do que nos é imposto.

Desta lamentável situação decorre a manipulação do processo cultural e do mercado da arte. Promove-se uma cultura de massa, onde prevalece o mal gosto, o mal realizado, o que há de mais lagrimejante e apelativo, fazendo desaparecer o que existe de importante e significativo da cultura popular e nada será sentido a defesa de seus reais valores.

Mas, não é só a classe popular que sofre os prejuízos destes interesses pseudo-culturais. Até os mais privilegiados economicamente são atingidos, haja visto a especulação e a grande divulgação do "gosto antiquário" que hoje se encontra tão fortalecido pelos leilões de arte, galerias e até mesmo

artistas, que para garantir este rico mercado encapam seus trabalhos com valores do passado.

O aproveitamento do gosto da tradição-estabilizadora deixa encoberto os interesses econômicos na supervalorização do antigo, que nem sempre possui real valor artístico, e assistimos então ao absurdo dos milhões correndo atrás do passado e a plena alienação da nossa contemporaneidade.

Para a classe média fica estabelecido os fenômenos da moda, onde cada vez mais prolifera o lançamento de falsos valores. Aqui se mesclam o gosto acadêmico, aos pseudo-clássicos e ao decorativo, acrescentados de algumas possibilidades do que é mais aceitável dos movimentos modernistas.

Para as novas propostas o mercado sofre um funilamento, tanto dos organismos de distribuição quanto dos consumidores, que fica restrito a poucos colecionadores e a casas de cultura que se propõem ao difícil trabalho de divulgar e resistir, neste pequeno espaço ao mercado da arte do passado, dos fenômenos da moda e dos artistas já consagrados. Deste funilamento resulta grave conseqüência para uma grande parte de bons artistas que dificilmente consegue ingressar no mercado da arte.

Com a "sensibilidade" voltada para os leilões, onde o faturamento se apresenta sem dificuldades, muitos "marchands" viram as costas para a nossa arte contemporânea e se transformam em incentivadores do gosto passadista, imperial e decrépito. Os leilões trazem inerente a sua atividade a negação da arte atual e, conseqüentemente, dos novos artistas.

Muitas galerias são abertas sem nenhuma linha crítica. Alguns artistas se transformam em fenômenos de moda, sendo, então, supervalorizados. A "vanguarda" também não está imune ao processo degenerativo; imitações ou cópias de coisas já feitas no exterior nos são apresentadas como propostas novas, os artistas de talento desanimaram das suas pesquisas ou estagnaram numa crise de criatividade por falta de estímulo.

Esta falsa direção do nosso processo cultural, no que diz respeito as artes plásticas, provoca, como vimos, muitos prejuízos. Tudo isto, no entanto, não ocorre por mero acaso, por ingenuidade, desconhecimento ou fatalidade e sim, por atitudes claras de má fé e maquiavélicas manipulações.

Nesta "terra de ninguém" cabe ao fruidor solitário, e a todos que não compactuam com este estado de coisas, uma exaustiva atenção para que não caiam, também, cúmplices deste processo mentiroso.

Diferenças e semelhanças entre a arte dos primitivos, das crianças, dos ingênuos, dos amadores, dos alienados e dos modernos

Ernestina S. Karman

Tantas vezes fomos questionados sobre as diferenças e as semelhanças entre as artes mencionadas no título acima que resolvemos escrever algo que talvez — se não esclareça totalmente o assunto — consiga ao menos demonstrar tratar-se de formas artísticas completamente diferenciadas, apesar das aparentes semelhanças.

Em primeiro lugar devemos informar que quando nos referimos à ARTE PRIMITIVA estaremos falando da arte dos povos que ainda hoje vivem em estado primitivo e não da ARTE INGÊNUA impropriamente designada como tal.

Por volta de 1880 e no início de nosso século, pesquisadores de pré-história consideravam o homem primitivo o recém-nascido de um macaco julgando-o incapaz de possuir qualquer crença ou capacidades metafísicas desenvolvidas.

No entanto, o que se sabe hoje é que o "HOMO SAPIENS" encontrava-se há milênios de distância de seu ancestral extinto além de já haverem vivido antes dele o Sinantropo e o Neandertal.

As teorias sobre a Arte Pré-história sucederam-se não faltando a de que teria havido escolas de arte onde "artistas" gravavam "croquis" sobre placas de pedra praticando "arte pela arte".

Foi Salomão Reinach em sua obra "L'art et la magie" quem, em 1903, colocou o problema com bases aceitas pelos mais renomados arqueologistas inclusive o abade Breuil.

Reinach imaginou um homem caçador penetrando nas cavernas para pintar animais, muitos dos quais feridos por flechas ou similares, acreditando que assim — por efeitos mágicos — os tornariam presas fáceis.

Achamos interessante lembrar que, à semelhança desse comportamento do homem primitivo, certas seitas religiosas praticam em nossos dias rituais em que bonecos são feridos com estiletos com a finalidade de atingir — por magia — determinada pessoa.

O homem do Paleolítico Superior foi o primeiro artista de que se tem conhecimento.

Sua arte forte e expressiva era realizada com finalidades mágicas.

Da mesma maneira que a criança, o alienado e alguns artistas modernos, o homem primitivo fazia uso da "perspectiva radiográfica" quando desejava colocar em evidência as vísceras do animal desenhado e a arma que o ferira.

A criança também desenha por transparência o que não vê mas sabe existir, porque em sua mente infantil, as imagens ainda não se relacionam com a realidade.

Já o alienado quando usa a "perspectiva radiográfica" o faz porque perdeu a capacidade de raciocinar com lógica.

Quanto a alguns artistas modernos, como CHAGAL por exemplo, usam o mesmo recurso para dar aos seus quadros conotações oníricas.

A criança a princípio faz garatujas produzidas por movimentos ainda descontrolados pela falta de desenvolvimento motor, de um lado, e psico-impulsivo, de outro.

Após haver atingido o controle dos movimentos ela passa para um período de investigação espontânea denominada "efeito visual".

Tudo o que sai da mão da criança deve voltar a ela. A semelhança dos loucos, conversa com seus desenhos numa prosa natural inspirada no que está desenhando e que se relaciona com seu mundo normal.

Na primeira fase, os desenhos da criança são compreendidos somente por ela mesma. Sua imaginação é impenetrável para o adulto haja vista que um simples cabo de vassoura pode ser para ela um cavalo de verdade. Às vezes confabula com personagens invisíveis. Aos poucos seu poder de observação vai se desenvolvendo e aprende a representar com mais semelhança.

A característica da arte infantil é que a gênese da forma é paralela ao desenvolvimento da observação.

Com 18 meses de idade a criança rabisca fazendo o lápis correr sem erguê-lo. Faz linhas onduladas ou quebradas sentindo grande prazer com isso e grita se o lápis lhe for tomado.

Com o passar do tempo começa a desenhar círculos e se lhe dão tintas sobrepõe as cores a esmo. Somente mais tarde escolhe as tonalidades e, à medida que cresce, procura representar os objetos mais volumosos e que mais lhe agradam: pessoas, árvores, casas, animais, sol, lua.

Da mesma forma que os primitivos, ela representa em tamanho maior o que julga ser mais importante sejam pessoas ou objetos.

Segundo Richar Ott, a obra da criança ainda ocupa um lugar incerto no domínio das artes.

A criança prefere exprimir-se mais pelo desenho do que pela fala. Pinta um círculo e diz que é uma cabeça. Acrescenta-lhe pontos no lugar dos olhos, do nariz e da boca. Para representar uma pessoa calada, não desenha a boca. O mesmo fazem os loucos e os primitivos.

Algumas figuras egípcias primitivas foram desenhadas sem olhos para representarem cegos.

Enquanto não atinge o pleno desenvolvimento da capacidade de observar, a criança une braços e pernas à cabeça.

Na idade de 6 a 10 anos, seu pensamento é egocêntrico. Pinta falando e gesticulando. Aos 11 anos, sai dessa fase, socializa-se, e sua pintura desenvolve-se.

A criança não planeja o que vai pintar. Sua imaginação vai ditando as imagens e ela vai vivenciando as situações criadas sentindo-se um personagem da cena. Aos 10 ou 12 anos, o interesse pelo desenho costuma desaparecer retornando, às vezes, na adolescência.

As crianças usam as cores arbitrariamente como o fazem os loucos e alguns artistas modernos tais como os FOVISTAS porém por razões diferentes: a criança por não se interessar pela cor real do que desenha; o louco porque pode ver o mundo diferente e o fovista porque deseja libertar a cor como fizeram os CUBISTAS com as formas.

Para o artista moderno, tanto a cor como a forma são elementos independentes da realidade.

Aliás, a idéia inicial do CUBISMO partiu do conhecimento que os artistas modernos tiveram da arte primitiva africana notadamente das máscaras rituais.

O primeiro quadro cubista foi "Les Demoiselles D'Avignon" (1907) que Picasso começou a pintar inspirado nas esculturas espanholas pré-históricas e acabou, com o arranjo que o caracterizava, inspirado nas máscaras africanas.

Quanto à ARTE DOS ALIENADOS não havia interesse por ela até o fim do século XIX, quer por parte dos psiquiatras, quer por parte dos críticos de arte.

No Brasil, o estudo da arte dos loucos foi iniciado em 1932 pelo já falecido médico, escritor e crítico de arte Dr. OSÓRIO TAUMATURGO CÉSAR que organizou e dirigiu a "Escola Livre de Artes Plásticas" no Hospital Psiquiátrico do Juqueri tendo realizado diversas exposições dos trabalhos dos doentes daquele nosocômio.

Especializando-se no assunto, deixou-nos importantes obras: "A arte Primitiva dos Alienados" (1925), "Contribuição

ao Estudo do Simbolismo Místico dos Alienados”, “Sobre Dois Casos de Estereotipia Gráfica com Simbolismo Sexual” (ambos de 1927) “A Expressão Artística nos Alienados” (1929) e “Misticismo e Loucura” com o qual foi laureado em 1949 pela Academia Nacional de Medicina com medalha de ouro.

Num curso que fizemos com o Dr. Osório César tivemos a oportunidade de acompanhar seus trabalhos junto aos doentes na Escola do Manicômio:

Constatamos a importância que tem a arte como terapia para o doente mental e como auxiliar no diagnóstico das causas da moléstia.

Um exemplo marcante foi o caso de um maníaco depressivo que habitualmente passava horas encolhido em posição fetal e desenhando baleias com enorme boca e dentes afiados.

Após pacientes conversas com o doente, Dr. Osório conseguiu arrancar-lhe a confissão de que a baleia era a mãe gorda que tinha o hábito de beijá-lo na boca e a quem odiava.

Livre da obsessão, o enfermo deixou de encolher-se e não mais desenhava baleias além de apresentar acentuada melhora em seu estado depressivo.

No excelente trabalho “Considerações Sobre a Arte dos Alienados e dos Artistas Modernos” escrito pelo conhecido médico de São Paulo, Dr. PAULO FRALETTI, encontram-se relacionadas algumas formas de arte que aparecem como uma constante em certos tipos de loucura. Dessa obra extraímos o que se segue:

“Nos oligofrênicos, predominam os desenhos infantis, elementares e incompletos, caracterizados por linhas e pontos traçados automaticamente e quase sempre por imitação. Nos epiléticos há tendência à perseveração do tema, à excessiva simetria e à predominância das cores demasiadas vivas, berantes, influenciadas naturalmente pelas auras que precedem os ataques.

A licenciosidade e a pornografia são quase que exclusivas dos alcoolistas, que somente abandonam o tema quando vitimados pelas psicoses alcoólicas principalmente o “delirium tremens” caracterizado principalmente por alucinações terríficas, constituídas de animais minúsculos ou gigantescos que os atacam.

Nos ciclofrênicos melancólicos, deprimidos, o tema é geralmente triste, quando não sombrio, carregado, revelando o conteúdo, o pessimismo que a psicose desencadeia. Nos maníacos excitados, o estilo é leve, florido, o tema revela a euforia do espírito com tendência ao bom humor e à caricatura, porém, a técnica é desleixada.

O esquizofrênico produz com grande freqüência figuras mistas de homem e animal.”

Como podemos perceber pelo que foi documentado pelo Dr. Paulo Fraletti, vemos que a ARTE DOS ALIENADOS relaciona-se com o seu estado patológico.

Existe ainda um ponto interessante na arte dos alienados que não deve ser omitido e que muito interessou ao Dr. Osório César. Trata-se do fato de haver dementes que executam obras que se assemelham a autênticas obras primitivas sem que jamais as houvessem visto. Segundo teorias de CARL G. JUNG (1875-1961) os loucos têm a capacidade de, pela libertação do inconsciente, trazer à tona reminiscências arcaicas que todo homem tem em si. Interessante é ainda o fato de que, geralmente, o alienado jamais haver pintado antes de adoecer e deixar de fazê-lo caso se recupere.

Quanto aos artistas EXPRESSIONISTAS são os que maior polémica provocam em consequência da aparente semelhança de suas obras com as dos alienados. Contudo as formas estranhas que os caracterizam são propositais assim representadas para tornarem mais expressivas as idéias que pretendem transmitir plasticamente e que não se ajustariam às representações acadêmicas registradoras fotográficas da realidade.

Já a ARTE DO INGÊNUO caracteriza-se pela visão simples e pura que tem do âmbito cotidiano em que vive. Não conhecendo desenho, perspectiva ou qualquer técnica artística, realiza uma obra que lembra a infantil porém com detalhes que a criança ainda não tem a capacidade de perceber.

Procurando dar maior veracidade possível ao que representa, o que consegue é distorcer engraçadamente o desenho fato esse que acaba sendo o maior atrativo desse gênero de arte.

A pintura Ingênua difere da do AMADOR porque este raramente atinge um nível artístico na tentativa de imitar o ACADÊMICO copiando reproduções ou elaborando naturezas mortas, paisagens sem técnica e isenta de criatividade.

Como conclusão, poderíamos afirmar que, para efeito de uma comparação mais completa entre as artes DOS PRIMITIVOS, DAS CRIANÇAS, DOS INGÊNUOS, DOS AMADORES, DOS ALIENADOS E DOS MODERNOS, torna-se indispensável um estudo em profundidade de cada uma delas.

Iza Costa: A Construção quase Geométrica das Formas

Miguel Jorge

Se para muitos é a cor que perturba os olhos, o coração, exercendo também certa atração física, os desenhos de Iza Costa, trabalhados em nanquim, atraem pela força criativa emotividade, pelas diversas sensações que nos transmitem, abrangendo o enorme universo dos espaços políticos, sociais, revelando-se sensações de cores, luz, som, movimento, sofrimento, ao par de uma sutil ironia misturada à tragédia universal.

Nada foi intuitivo nos desenhos da artista, pelo contrário, nesta série realizada na Europa e intitulada "Coisas Da América Latina", Iza Costa desenvolveu a concepção do homem latino com a consciência de quem presenciou e sentiu o pânico dos países em desenvolvimento, num clima que de absurdo se transformou no real cotidiano. Assim, Iza trabalhou os detalhes com esmero: arame-farpado, bandeiras, insígnias, armas, correntes, pássaros) com o firme propósito de mostrar os símbolos da repressão, do autoritarismo, do falso moralismo, acendendo, vez por outra, a imaginação do contemplador para os requintes de técnicas de tortura, vista e apreendida em todos os sentidos e dimensões. Talvez, por isso mesmo, a carga emotiva deixou de ser meramente regional para associar-se à paixão pelos dilemas que circundam o chamado terceiro mundo. Sendo assim, o interior da artista, suas reflexões, agora sem medo e sem barreiras, estão exteriorizados em seus trabalhos. A transformação ocorrida não nos pode causar surpresa, uma vez que a artista, através de várias viagens pelo exterior, vivenciou fatos, amadureceu suas experiências, optando pela liberdade de criar sem temor e sem barreiras tendo como única meta o ato criador, a transformação das idéias em realidade palpável, usando o traço livre, mas com a logicidade de quem constrói, parte por parte, à moda de um artesão, demorando, às vezes, um mês em um único desenho. Nenhum detalhe, por pequenino que seja, passou despercebido, ou mereceu menor atenção da desenhista, que em suas mais recentes telas, substituiu a temática dos bichos e insetos pela figura humana, sem romantismo, conservando ainda, como é lógico, a marca quase selvagem de suas raízes, abrindo-se, contudo, para os efeitos extraordinários do desenho conscientemente executado. Por isso mesmo suas figuras são amargas, permanecendo um tom de severidade ou de espanto nas fisionomias dos mestiços, quase índios, permanecendo um clima de surrealismo indo de encontro à realidade

cruel do homem latino. As telas de Iza estão carregadas de tensões, inquietações, determinando cenas de forte dramaticidade.

Há um envolvimento global, uma dinâmica na concepção da composição somente conseguida pelos bons artistas.

É importante ressaltar a unidade e a integridade dos seus desenhos, pois mesmo recebendo diversos tipos de influências, a sua personalidade de artista (gravadora, pintora, desenhista, muralista) permaneceu comprometida com a latinidade do homem brasileiro, ficando intocável sua marca pessoal e seu imenso talento.

Permanecem ainda intactos a simbologia, signos, a fidelidade às raízes de origem vinculados nos traços fisionômicos das personagens (homens, mulheres, crianças) refletindo as transformações de um mundo exposto em chagas, que no fundo são as aflições vivenciadas pela própria artista, ela mesma de temperamento irrequieto e indagador.

Os sólidos conhecimentos técnicos da gravura (madeira e metal, do mural) ajudaram na construção de imagens e de planos sabiamente construídos, com grande limpidez e reforço de contrastes.

Existem razões de sobra para colocarmos Iza Costa como uma das artistas contemporâneas de maior fôlego no desenho e na gravura e, que agora, começa a ganhar espaço em outras capitais, como Rio e São Paulo, e nos países estrangeiros por onde, anualmente, passa vários meses em estudo, trabalho e pesquisa.

A artista goiana mostrou seus desenhos e gravuras na Galeria Teatro Calderon, Zacatecas México, 1966; Em 1975, gravura, Galeria da Escola Nacional de Artes Plásticas de Lima, Peru; 1978, gravura, Galeria Portada Colonial, Santiago, Chile; 1981, gravura, Pinacoteca Sabadell, Barcelona, Espanha.

Não podemos esquecer de sua projeção na gravura, principalmente na xilo, técnica preferida pela gravadora, e com a qual recebeu honrosos prêmios, elaborando temas sobre os insetos e animais da região, indo, ao final, em busca da significação humana e social nas diversas regiões rurais do Estado de Goiás.

Um exemplo típico da expansão de sua temática na xilo-gravura são seus últimos trabalhos a cores explorando, com inovações de idéias e de técnica, figuras da tribo dos Carajás colocando também em destaque os aspectos culturais da problemática indígena no Brasil e da época dos transformismos inexoráveis.

Em outra dimensão há uma análise sociológica na medida em que se estuda os sistemas de transformações do homem ca-rajá frente a praxis social.

A artista chegou ao ponto de influir diretamente na transformação do físico do índio subtraindo-lhe os braços e as pernas à semelhança do totem, no sentido de despertar a consciência dos homens pela mutilação em massa que vem sendo feita contra as diversas tribos indígenas no Brasil. Por isso mesmo a gravadora entrou num processo de sintetização da forma, eliminando, inclusive, o rosto das figuras, que aparecem como uma máscara descaracterizada de sua personalidade, de suas raízes, contrastando com a massa social em seus avanços tecnológicos. A transformação destes personagens e fatos foram associados aos objetos geometrizados desta mesma sociedade progressista. Daí, a simplificação de linhas num jogo arquitetônico, com predominância de retas e quadrados, em cores chapadas em verde e nos diversos tons terra. Vejamos então três planos que merecem consideração nos mais recentes trabalhos de Iza:

- a) O geométrico,
- b) O da comunicação social.
- c) O do significado como um todo.

Assim, desenho e gravura, elaborados com o rigor da técnica e construídos a partir de uma problemática atual se conjugam e se relacionam na multiplicidade do homem latino, um ser massarado pelo sistema.

Vemos, por fim, que Iza Costa soube associar sua arte à realidade prática da atualidade de uma maneira pessoal, universal e, por isso mesmo permanece, e permanecerá sempre ao tempo em que investir a força de seu talento sobre as investigações acerca do homem como matéria significativa para os sonhos de sua investida, jogando com espaços, signos, símbolos e um excelente domínio da técnica adquirida ao longo de muito suor e com a garra de quem tem ainda muito trabalho importante para realizar.

Não são metáforas. São projeções de uma realidade que transparece na variedade das telas, que vão além da simples preocupação estética para atingir um significado de maior alcance social.



O Brasil sem folclore

Stefania Bril

História de um desafio: a exposição “Brésil des brésiliens” no Centro Pompidou

Você entra no espaço da galeria da BPI (Bibliothèque Publique d'Information) pisando firme a terra brasileira. Dentro da imagem: cheirosa, úmida, texturada (Mauricio Simonetti). Cor de café. Você se deixou levar pelos dois lances da escada rolante, atraído já na entrada do Centro Pompidou pelo cartaz colorido, vibrante (um fragmento da foto de Carlos Humberto TDC). Ele chama atenção e se destaca dos outros, informações visuais, apenas. Neutras.

Ao “pousar” no segundo andar de repente... um silêncio, repleto de gente. O público. Não apenas os transeuntes a passear ao lado das imagens. Eles entram e ficam. São os frequentadores da biblioteca, cerca de quinze a vinte mil pessoas por dia, são os participantes da maratona cultural nas “pistas” do Centro Pompidou e os que acorrem só para ver a exposição.

O Brasil sem folclore — é a opinião do público, é a opinião dos críticos da imprensa francesa. Abrir as portas do Centro Pompidou para uma exposição fotográfica sobre o Brasil é uma façanha. O Brasil “feito do espaço e da gente; visto através do olhar do fotógrafo brasileiro. penetrante, crítico, participante, amoroso. Realidade em branco e preto. Rostos, gestos, posturas. O mundo em cores tropicais. Sol, poeira, transparência, alegria, revolta, ritmo. Contrastes...” (trecho do texto de Stefania Bril que faz parte do catálogo “Brésil des brésiliens”).

O público europeu estava acostumado a conhecer o Brasil através dos contrastes, sim, mas bem pobres. Os ingredientes dos painéis visuais conhecidos lá fora eram primários: a “estética da miséria”, o carnaval, a bola. E só. Ainda faz pouco tempo, dentro do panorama sobre a “América Latina” o espectador entrava no recinto de uma das galerias do Centro Pompidou através das imagens dos “travestis”, o cartão de visita brasileiro no Bois de Boulogne. Então uma visão real do Brasil se tornava urgente, imprescindível.

A exposição “Brasil dos brasileiros”, coordenada na parte brasileira pela crítica de “O Estado” Stefania Bril e na parte

francesa pela equipe integrada por Luce-Marie Albigès, a chefe do serviço iconográfico e as duas pesquisadoras-iconógrafas Catherine Saint Martin e Anne Becquart, é história de um desafio.

É uma exposição estranha, feita dos encontros esporádicos, intensos; coordenada via telex, via telefone. Desafio do tempo (a idéia surgiu em novembro de 1981; a exposição inaugurou em junho de 1983); desafio do espaço, da distância. A sua realização não seria possível, se não fosse o apoio determinante de “O Estado de São Paulo”, do Itamaraty, da Association Française d'Action Artistique e a colaboração da Rhodia e da Air France.

Parece que a equipe franco-brasileira gosta mesmo do desafio. O caminho da facilidade não é o seu forte. Seria possível mostrar uma fatia do país através das fotografias de alguns dos excelentes fotógrafos brasileiros, uma coletiva feita de várias mini-exposições. Seria uma tarefa relativamente fácil, mas injusta. Existem tantos bons fotógrafos brasileiros desconhecidos. Vamos lhes dar uma chance. Não faz mal que o “garimpo” das imagens seja trabalhoso, difícil. Valeu. Da exposição participaram não apenas os fotógrafos mais e menos conhecidos do eixo São Paulo-Rio de Janeiro, mais representantes de Salvador, Brasília, Curitiba, Porto Alegre, Santos.

O traçado da exposição é temático logo o critério essencial é a melhor qualidade a satisfazer as exigências do determinado capítulo. As dificuldades a serem transpostas são enormes. Uma experiência humana riquíssima. Um confronto entre dois tipos de trabalho. Na França (já que da exposição participaram também os fotógrafos brasileiros residentes em Paris) a equipe trabalha essencialmente com as agências; o contato pessoal com o fotógrafo é esporádico. A agência fornece todo o material solicitado, sem se preocupar com o fato quantas imagens vão participar da exposição. O problema não é da agência, nem do fotógrafo. É o da equipe iconográfica que faz a seleção. Aqui nos somos muito mais individualistas. Todos os contatos são pessoais. E mais. Não é raro ouvir uma pergunta: com quantos trabalhos vou participar? Você não sabe? então não participo. É isso aí. Muitos dos participantes em potencial não entendiam que o prazo tem que ser cumprido à risca, que a qualidade técnica tem que ser impecável e que finalmente quem as vezes tem a voz decisiva na aprovação da foto (sobretudo para a publicação no catálogo é o técnico-gráfico, peça importantíssima dentro desta equipe francesa especializada e compartimentada. Não entendiam que dentro de uma exposição coletiva temática não é uma foto isolada que impõe o seu valor, mas a foto-dentro-do-contexto-global.

Encontrar o equilíbrio necessário dentro da exposição era um outro problema grave. A facilidade de encontrar um material sócio-político crítico. A dificuldade em contrabalançar este quadro com as imagens da classe média, as imagens de dia-a-dia, sem “tempero”, verdadeiro. A força da exposição residiu neste equilíbrio. “A imagem do Brasil que escapou dos chavões, do folclore e da paisagem turística... o homem, o povo, a gente brasileira dominam a exposição “diz Any Bourrier, a correspondente do Globo em Paris.

O público penetra na realidade brasileira através da sua gente. O Brasil heterogêneo. O que faz os grandes saltos para frente, ambicioso e imprudente a querer alcançar, ou quem sabe ultrapassar o “Primeiro Mundo”. Tecnicamente. (Itaipú, Carlos Freire, Simonetti). E o que parou no tempo. Cabeça dura a se agarrar à vida, esta dura também. Cabeça forte indestrutível, rica em tradições e crenças (Pedro Vasquez, Nair Benedicto, Luiz Humberto, Sebastião Salgado). E o espectador, multidão solitária, diante destas imagens co-existentes e contraditórias se sente desamparado. Procura um parceiro para discutir, para compreender (porque o público europeu gosta não só ver, ele tem que saber, também). E acontece um fenômeno curioso. A fotografia brasileira catalisa o que existe de mais brasileiro — o contato humano. Um olhar “a um” se transforma num olhar “a dois”. Rico.

Quanto à crítica francesa, toda ela está de acordo: a exposição mostra o Brasil sem folclore. — “Como a montanha vem a Maomé, o Brasil vem para nós... E fiquem tranquilos, não é uma viagem para turista. A gente esquece o exotismo fácil e o carnaval obrigatório para uma visão mais real em cerca de cem fotos” — Simone Arous, “Magazine Littéraire”. “Fotografado por seus próprios filhos o Brasil se revela livre dos “clichês” habituais do exotismo carnavalesco e da fixação na miséria das favelas...” Nouvel Observateur, Alain Dister. — “Le Brésil des brésiliens” afasta-se voluntariamente dos “clichês” pitorescos do carnaval carioca para se encravar nas terras, para adentrar as moradias deste país imenso — Patrik Duval, Telarama.

E sobretudo um elogio, através de um texto sensível de autoria do crítico de arte Michel Nuridsany do Le Figaro. ...que sorte ter visto uma exposição viva, solta, borbulhante de idéias, e de inteligência, sensível e generosa. Na caminhada imaginada pela Stefania Bril para a descoberta do Brasil através da fotografia existe uma dinâmica quase musical, existem as nuances e as sutilezas que se abrem para a imagem global, que se abrem para o detalhe... A mais bela imagem

que o Brasil poderia ter oferecido de si próprio, porque imagem verdadeira...”

O “Brasil dos brasileiros” permaneceu durante três meses na BPI do Centro Pompidou. Já começou a sua viagem através dos centros culturais da França. A viagem brasileira pela França. O mergulho do francês dentro do país “melodioso”. Mesmo na ausência do carnaval.



Produção artística e classe social

O Público e a Obra de Arte

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Para tratar a questão da “Produção Artística e Classe Social”, a mim proposta como tema de participação no debate “Arte e Sociedade”, tema do Simpósio no dia de hoje, buscarei, de início, estabelecer algumas observações em relação ao assunto a ser tratado:

1) Vou entender, aqui, a produção artística exclusivamente como a produção plástica.

2) Vou substituir, devido à problematidade de conceituação, a noção de classe social pela noção de **público**, utilizando a diferenciação adotada por Bruce Watson na compreensão desta categoria, a saber: tomarei a noção de público, num sentido mais amplo, como agrupamento distante do objeto em foco — no caso, todos aqueles que entram em contato com a produção plástica — e, também, a noção de público como agrupamento de contato face-a-face, isto é, onde a relação com o objetivo é direta (ou seja, as “elites da matéria estética”: artistas, mecenas, colecionadores, jornalistas culturais, críticos, professores e alunos de arte, etc.).

Feitas tais observações, colocarei como questão básica a seguinte:

A QUEM SE DIRIGE A PRODUÇÃO PLÁSTICA, ISTO É, COMO ELA É “FRUIDA”, RECEBIDA PELO PÚBLICO, E QUE VALOR ASSUME NA ESTRUTURA SOCIAL?

Situada em nível teórico a questão básica desta comunicação, passo para o plano concreto, empírico, discutindo-a em dois níveis:

1) em relação a um **fato institucionalizado**. No caso, o exemplo será o da Bienal de São Paulo, com análises calçadas em pesquisa de que participei;

2) em relação a um **fato não-institucionalizado**, isto é, a eventos ocasionais que levam a produção plástica ao grande público. Neste nível, utilizarei dois exemplos: a “Brigada Portinari” e o evento “Arte na Rua”. A Brigada Portinari foi formada no ano passado (1982), em Recife e Olinda, por ocasião da campanha política do PMDB para eleição de Governador e Senador. Já o segundo evento deu-se na cidade de São Paulo e foi organizado pelo Museu de Arte Contemporânea da USP,

com a coordenação de Ana Maria Tavares e Mônica Nador e o patrocínio da Corporação Bonfiglioli e da Central de Out-Door.

No caso da Brigada Portinari, artistas ocuparam muros das cidades de Recife e Olinda com a imagem plástica, elaborando uma campanha “ilustrada” em prol do partido que apoiavam, enquanto no “Arte na Rua” 75 artistas foram convidados para realizarem um out-door cada que, por 15 dias, ficaram afixados em percursos da cidade de São Paulo, numa faixa que se estendia do Sumaré até imediações do Brooklin, diante do Shopping Center Morumbi.

COMECAMOS PELA BIENAL.

QUAL É O SEU PÚBLICO E COM ELE RESPONDE A PRODUÇÃO APRESENTADA? POR QUE FREQUENTA O EVENTO?

Em pesquisa realizada quando da Bienal de 1977, pela área de Artes Plásticas (IDART) da Secretaria Municipal de Cultura, coletaram-se opiniões junto aos visitantes da mostra, mediante aplicação de formulário. A intenção era caracterizar o tipo de público que frequenta a Bienal e colher suas reações frente ao evento cultural e a instituição. A análise constatou que:

a) os setores mais jovens, constituídos basicamente por estudantes e por pessoas ainda não “iniciadas” em arte, apresentam uma postura típica de “aluno”, no sentido de uma abertura à aprendizagem, com a conseqüente solicitação do auxílio de terceiros (monitores, por exemplo). Estes “terceiros” é que os conduzem ao entendimento e fruição mais plenos do objeto, mediante um maior domínio de seus códigos. Trata-se de um público predisposto a uma ação pedagógica e ainda muito pouco “contaminado” por concepções definidas (e talvez definitivas) sobre o valor artístico das obras. A EXISTÊNCIA DESTES TIPO DE PÚBLICO MARCA A POSSIBILIDADE DE UM EXERCÍCIO CONSCIENTE DA FUNÇÃO DIDÁTICA DA BIENAL;

b) outra parcela significativa do público visitante é formada por aqueles que já detêm, real ou pretensamente, uma certa familiaridade com a arte. São, geralmente, pessoas mais adultas e que já compareceram a Bienais anteriores. A gama de suas reações é mais diversificada, variando desde a apresentação de sugestões para o aperfeiçoamento da exposição até críticas mais elaboradas sobre a função e o destino da Bienal. Subjacente a essas reações diversificadas, sente-se, porém, a existência de um envolvimento emocional com a arte, em geral, e com a Bienal, em particular, que se revela na preocupação com a permanência e o sucesso da mostra e, até mesmo, na presença de uma certa inquietação quanto ao destino histórico da Bienal. ESTE SEGUNDO TIPO DE PÚBLICO SENTE E LAMENTA A TENDÊNCIA A UM CERTO Esvaziamento (NA

ÉPOCA) DA BIENAL COMO EVENTO CULTURAL SIGNIFICATIVO PARA O BRASIL;

c) o terceiro estrato, dentre os destacados na pesquisa, é constituído, fundamentalmente, por pessoas cujas ocupações, de alguma forma, incluem a arte e que vêem a mostra de uma ótica muito particular: a da possibilidade de sua utilização como instrumento de promoção do artista e da arte nacional. ESTE TIPO DE ENFOQUE INCIDE SOBRE UMA DAS POSSÍVEIS FUNÇÕES DA BIENAL, QUAL SEJA, A DE PROMOÇÃO DA ARTE E DA CULTURA NACIONAIS, EM NÍVEIS MAIS INTENSOS DO QUE OS QUE ATÉ ENTÃO VINHAM SENDO DESENVOLVIDOS.

Assim, se junto ao público de contato face a face a Bienal tem cumprido ou pode cumprir uma função específica, para o público mais geral ela é potencialmente um meio para atingir o conhecimento sobre arte.

Há um outro traço importante a destacar: trata-se de um fato sócio-cultural institucionalizado, cujo hábito de frequência se revelou entre o público visitante, o qual tem, aliás, o hábito de frequência àquele espaço do Ibirapuera, a ele ocorrendo em ocasiões em que se realizam grandes feiras ou exposições de outra ordem (Por exemplo: Feira da Bondade, Exposição Chinesa, etc.). De certa forma, tal público ocorre em busca do inusitado, do novo, do diferente.

No caso dos eventos ocasionais, não-institucionalizados, que interpelam o público mais geral de maneira inesperada, como a "Brigada Portinari" e o "Arte na Rua", o processo de interação obra-público dependerá de um elo de ligação, de um elo de apelo junto a tal tipo de público.

A "Brigada Portinari" envolveu o grande público porque se apoiou num valor vigente de envolvimento geral: a tensão emocional envolvendo a campanha política. Esse fato, de conotações tão específicas, fez com que todos vissem e sentissem a mensagem dos artistas. Estes, por seu lado, buscaram uma forma de comunicação viável junto ao público, não se limitando a transportar do ateliê para o muro as suas propostas. Deu-se uma adequação à situação, o que favoreceu a adesão, a ligação obra-público.

No caso do evento "Arte na Rua", diferentemente, a receptividade fundamental se deu por parte do público de contato face a face, que viu no evento um veículo para a obra de arte atingir o grande público. Porém, pode-se afirmar que a mensagem nem sempre foi "recebida" pelo público mais amplo: se o público olhou e viu, ele em geral estranhou ou riu. Poucos afirmaram tratar-se de uma tentativa interessante a do contrato com a obra de arte na rua.

Como observou Aracy Amaral, em entrevista à imprensa, o artista plástico presente no evento não buscou uma linguagem adequada à comunicação em out-door, mas apenas reproduziu seu projeto básico de trabalho desenvolvido em ateliê. Apenas um artista, entre os convidados, desistiu da participação por julgar que seu trabalho não se adequava ao out-door (caso de Baravelli). Os demais julgaram que estabeleceram a comunicação e que o importante era sempre continuar o seu trabalho ("o importante é continuar pintando", disse Aldemir Martins, na mesma entrevista coletiva).

"Arte na Rua" constituiu um exemplo de evento em que inexistiu um elo emocional de apelo ao público, resultando como conclusão a dificuldade de interação da produção com o público mais distante do objeto.

Resta sempre presente, portanto, a questão da real possibilidade de interação produto artístico (plástico) X público mais amplo, especialmente quando este produto artístico é fechado em si mesmo por meio de códigos difíceis de atingir a sensibilidade e a percepção coletiva não preparada.

É sempre pertinente, desta forma, levantar a questão: QUAL É A FUNÇÃO SOCIAL DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA E QUAL É O SEU PAPEL NA ESTRUTURA SOCIAL? SERIA UMA FUNÇÃO VOLTADA PARA A COMUNICAÇÃO ESPECIALIZADA, SEM UM LASTRO SOCIAL MAIS AMPLO? SERIA A REFLEXÃO FILOSÓFICA SOBRE VALORES PRESENTES NA TEIA SOCIAL?

No meu entender, estas são as questões efetivamente relevantes, para a reflexão das relações entre a produção cultural e o público.

* Comunicação apresentada por Lisbeth Rebollo Gonçalves no 2.º Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais-ENAPP, realizado em Porto Alegre (RS), de 7 a 11-11-83).

A arte necessita de uma boa crise

Avatar Moraes

Além da crise econômica o mundo atual está sendo afetado por uma crise institucional. Nas últimas décadas tem sido posto sob inquérito a maioria dos valores e idéias que configuram as formas sociais do ocidente. Não escapam da crítica nem mesmo essas noções arraigadas como Pátria, Progresso, Tradição, aquelas devoções sublimes como o Amor, a Liberdade, a Democracia, ou instituições sagradas como a Universidade, a Família, a Ciência e até mesmo as lindas esperanças da Revolução e do Socialismo

É previsível que a crise institucional se veja aprofundada pela crise econômica. A desarticulação do sistema financeiro internacional atinge diretamente a vida dos indivíduos e frustra suas expectativas. Expectativa frustrada resulta em sofrimento e sofrimento faz pensar. É uma boa hora para olhar em volta e refletir, fazer uma revisão daquelas expectativas.

Embora tardiamente, também a Arte tem sido objeto de questionamento radical. Nos últimos anos têm surgindo em várias partes do mundo, e ainda de modo isolado, vários estudos que abrem grandes perspectivas para a análise objetiva do fenômeno artístico. A diferença entre essas novas correntes de análise e as teorias artísticas é fundamental: ao contrário do ponto de vista tradicional, situado no interior da ideologia artística, aqueles teóricos procuram situar-se fora do universo da Arte, examinando-o com a ajuda do instrumental teórico da Sociologia. Embora essa tentativa de neutralidade científica nem sempre seja bem sucedida — porque a ideologia da Arte é difusa, profusa, arraigada e defensiva: ameaçada, reflui, se desdobra, se prolonga e reincide —, esses estudos são um passo importantíssimo para o rompimento da atitude devota e sublimatória que aprisiona o pensamento ocidental no que se refere à Arte. A distância que separa essas novas correntes das teorias artísticas — todas elas —, é a mesma que existe entre a Sociologia da Religião e a Teologia.

Ao contrário do que poderia supor-se, a radicalidade das posturas e o potencial polêmico das novas análises não provocou nenhuma reação visível nos meios artísticos e intelectuais. Tudo se passa como se Bourdieu, Gimpel, Osborne, Lauer, Coli não existissem: continua-se afirmando as mesmas irrelevâncias tradicionais.

Essa indiferença não pode ser explicada pela falta de importância da questão da Arte. Pelo contrário, nos meios intelectuais, a Arte é um fator central. O consumo de produtos artísticos faz parte da expectativa de comportamento de qualquer categoria intelectual. O artista e o cientista são representados como polaridades arquetípicas, mas sua presença no interior do corpo da classe letrada não tem o mesmo peso. O destaque da figura do artista resulta do fato de que o produto da sua atividade tem uma difusão mais ampla do que os produtos de outras áreas da produção intelectual. É normal que o cientista, o professor, o profissional liberal tenham quadros em casa, assistam a teatro, ouçam música. Ao contrário, é difícil imaginar um artista lendo um trabalho de Física.

Dessas diferenças de situação relativa resulta o fato de que o comportamento, o gosto e as idéias dos produtores de Arte influenciam muito fortemente o restante da intelectualidade. Além disso, o próprio conteúdo das representações vigentes no meio intelectual tende a privilegiar a posição do artista. Não existe desprezo explícito pela postura científica, mas a "intelligentsia" adota atitude muito mais distante e fria em relação à Ciência enquanto valor, do que em relação à Arte. Parece natural no meio letrado encarar como qualidades superlativas os fatores que (presumivelmente) definem a criação artística, enquanto aqueles definidos como típicos da criação científica são vistos como características, simplesmente. Concebe-se sem dificuldade o cientista incorporando as qualidades do artista, mas não o contrário. Do artista não se exige que pense, que seja analítico, rigoroso, disciplinado, paciente, humilde, quando não se diz que ele deve ser exatamente o oposto de tudo isso. Entretanto, o "verdadeiro" cientista deve ser também sensível, intuitivo, e é muito freqüente afirmar-se que a descoberta científica se aproxima da criação artística, mas jamais se diz que o "verdadeiro" artista deve ter um pouco de cientista: vige a noção de que ser artista é uma qualidade e ser cientista uma condição.

A inércia intelectual diante de questionamentos desmistificadores também não se deve a uma eventual solidez teórica da Arte. Pelo contrário, a teoria artística é frágil, inconsistente, friável. Essa insensibilidade deve-se ao fato de que a Arte é uma fé.

Antes de ser um fato, antes mesmo de ser um conceito, a Arte é uma entidade ideológica inerentemente positiva, implicitamente boa, indiscutivelmente sublime. É um valor. Assim, quando qualquer fato ou argumento colide com a ideologia artística, é sumariamente rejeitado, como um corpo estranho. Quando não é possível recusar a evidência de certos aspectos

“negativos” do acontecimento artístico, recorremos ao padrão imaginário da “Verdadeira Arte”, que ocorreria alhures. Ante a perigosa realidade dos fatos que poderia ferir nossas doces ilusões, escudamo-nos na idealização conceitual. A falência e a fatuidade do valor artístico, do ideal da Arte Pura e Verdadeira não pode ser admitida, porque isso representaria o rompimento de uma alienação confortável, a queda dos últimos baluartes da nossa crença neste mundo. A vigência do mito da Arte — exatamente porque é um mito, uma crença, um culto, uma valor, uma religião, uma “fable convenue” —, ocorre à revelia da lógica, a despeito da realidade objetiva. No plano intelectual, a idéia da Arte é o polo mítimo, transcendental e imponderável que equilibra a mentalidade científica, analítica, quantitativa. No plano afetivo a crença na Arte alivia as frustrações do cotidiano, a perda das ilusões, a perplexidade diante do desconhecido.

Nessa crença se identificam todas as classes dominantes e todas as tendências intelectuais do ocidente, mesmo aquelas mais radicalmente críticas; nos seus domínios confraternizam o capitalista, o intelectual revolucionário e o conservador. É possível, não só possível mas necessária à renovação vital da instituição da Arte, a contestação de configurações artísticas particulares. É o fenômeno da Vanguarda. Mas para a mentalidade dos homens e mulheres letrados do ocidente, a Arte é uma idéia intocável, superlativa, indiscutível. Formas modernas da teoria artística tendem a ocultar seu conteúdo ideológico. O tom peremptório, catequético, grandiloquente dos teóricos tradicionais como Read, Berenson, Croce, Lucacs não é mais apropriado à postura “fria” pretendida pelas últimas (ou penúltimas) tendências da crítica e da Teoria da Arte. Teóricos tipo Bense, Moles e Eco evitam o risco das afirmações terminantes que possam ser contestadas com êxito por uma eventual vanguarda emergente, adotando a forma condicional (“a Arte teria. . .”, “a obra de arte seria. . .”), o tom científico (“Artemínimo de entropia, a técnica descritiva da crítica jornalística ou mesmo o recurso oblíquo dos estudos sobre estudos. No entanto, a ausência de exaltação manifesta não implica em neutralidade. Nenhum movimento político, nenhuma corrente filosófica ou científica, nenhuma teoria sociológica de esquerda ou de direita até hoje surgidas no nosso panorama intelectual, colocou em questão a Arte como Valor Sublime e Absoluto. Ser “contra” a Arte enquanto valor é tão absurdo para a nossa mentalidade quanto ser a favor do Mal e contra o Amor. Enquanto valor, a Arte exhibe a particularidade de não se alinhar a princípio axiológico de polaridade: o que não é Arte, não é não-Arte. O conceito de Arte não tem antítese, não é simétrico

a outro conceito específico; sendo uma representação do Bem Absoluto, o seu contrário é o Mal, genericamente considerado.

Não sendo produto nem da experiência e nem da inferência, mas resultando de inculcação sistemática, o conceito de Arte não tem “status” epistemológico definido: é incomprovável empiricamente e indemonstrável teoricamente. Tal como a Teologia, a Teoria da Arte só pode subsistir no terreno da doutrina. Autígeno e autológico, o conceito de Arte recusa e prescinde de qualquer referência externa à crença artística, mas essa fragilidade teórica não abala a crença. Finda aqui a Arte é comparável à Religião: a infinita incerteza sobre a forma de Deus não invalida, pelo contrário alimenta, a crença básica na sua existência. O fato da Arte ser definida como indefinível é o fator que fecunda todo o desdobramento teórico da ideologia. Do mesmo modo que “sem a admissão prévia da existência de Deus, toda dissertação sobre coisa divina é inútil” (Tomás de Aquino, in Suma contra os Gentios, 1.1, c.9), perde o sentido qualquer discussão das questões internas da Arte, sem o consentimento da existência genérica e perene desse doce mistério.

A idéia da Arte pode ser inteligivelmente descrita sob formas neutras. Mas essa neutralidade é somente concebível no plano formal e estático: não é possível operar logicamente com tal configuração do conceito. Também o conceito Deus pode assumir uma forma neutra. Mas qualquer desenvolvimento posterior implica em transpor os limites que separam a Epistemologia da Teologia: no momento seguinte já estamos acreditando na existência de um ser superior, dando um passo do terreno dos conceitos para o território das crenças. Também é fatal que a neutralidade caia desde o instante — e exatamente desde esse instante —, em que se projeta o conceito da Arte sobre qualquer evento. Então, a fé artística se reproduz em novas configurações. A constatação, por exemplo, de que a Arte é de fato um fenômeno de elite, é contrabalçada pela crença no caráter inerentemente contestatório da “verdadeira Arte”. A ilusão de que “a produção capitalista é inimiga. . . da Arte e da Poesia (Marx), é necessária para que não sejam atingidas as concepções populistas comuns aos intelectuais. A devoção artística desempenha no interior do campo da produção simbólica, a função de conciliar um conflito fundamental da “intelligentsia” que é a contradição entre uma ética populista e uma estética de elite. A idéia de que a Arte sempre existiu funciona também como legitimação histórica da instituição artística. A crença na universalidade da Arte oculta o fato de que aquelas configurações anteriores ao capitalismo — hoje categorizadas como Arte —, eram meios e tecnologias de uso

objetivo. Foi da obsolescência desses meios que surgiu a Arte. O que define a atividade artística é o emprego autotélico de tecnologia mortas. Por definição o uso teleológico da técnica é incompatível com a existência artística. Esta é uma contradição definitiva e absoluta: **utilizados**, o meio e o utensílio não podem ser Arte, mas técnicas; eles só podem ser Arte quando ou se inutilizados enquanto técnica. Esse fato explica o culto do antigo, a sedução pelo folclore rural, pelo artesanato, pelo primitivo e a rejeição do presente, do urbano, da máquina, da inovação tecnológica, atitudes tão freqüentes no intelectual típico. O que explica a "necrofilia" cultural da "intelligentsia" não é apenas a vontade de evasão, mas a própria natureza de sua atividade: o cadáver tecnológico é a matéria prima com a qual se modelam as configurações simbólicas.

Desfazer essa imensa estrutura de equívocos e mitos em que se constitui o universo da Arte, é tarefa a ser cobrada não dos artistas ou dos teóricos da Arte — porque é deles a função de mantê-la em seu "status quo" —, mas daqueles setores das ciências humanas, particularmente a Sociologia, a quem cabe levantar os véus que encobrem as instituições sociais. Tudo indica que essa dívida será resgatada nas próximas décadas. A caminhada que apenas começa, como qualquer tomada de consciência, será sofrida. Temos de admitir que, no que se refere à Arte, os intelectuais até hoje não desempenharam sua auto-atribuída função crítica. É preciso também reconhecer que, na incrível quantidade de bobagens ditas a respeito de Arte, estão incluídas afirmações dos próprios fundadores da nossa cultura erudita. Será também uma caminhada, ou talvez seja melhor dizer, uma dura luta: todos os interesses e posições fundados na crença artística certamente irão reagir ante a ameaça de um desvendamento sociológico da instituição.

Resta esperar que não se jogue fora a criança junto com a água do banho. Alimentemos a esperança de que, dessa devassa crítica seja resgatado algo de muito substantivo, algo que permaneça sobre os tempos como uma soberba criação da sociedade industrial.

Sepp Baendereck: o homem e o artista.

Lisetta Levi

Falar com Sepp é realmente um prazer, porque as palavras surgem espontâneas da fonte inexaurível do seu entusiasmo, da sua inteligência e da sua vitalidade. A conversa torna-se assim uma troca de vivência.

Se no percurso da vida, muitas pessoas, esquecem de viver, este artista vive cada instante com intensidade. Olho a sua cabeça: me lembra Ernest Hemingway e a sua novela "O velho e o Mar".

Sepp nasceu em 1920 na Iugoslávia e estudou em Berlim. Na Áustria em Graz, tornou-se membro do Grupo "Sezession", movimento que preparou o Expressionismo Alemão. Em 1948 veio ao Brasil e ficou deslumbrado com a beleza da nossa paisagem. Deslumbrado, como ele diz, pela flora, pela fauna, e "pela fauna humana". "O que me encantou, ele diz, foi esta alquimia humana, a mistura de Africanos e Portugueses que se movem dançando pelas ruas."

Tenho a impressão, que com a vinda de Sepp ao Brasil, se abriu a este homem culto e sensível, o Paganismo tropical deste país, o que deu uma nova dimensão a sua personalidade. Ele encontrou aqui os encantos de uma nova terra, de um novo céu, de uma nova gente. E Sepp cresceu no Brasil, os pulmões se dilataram: o sofrimento do Expressionismo foi substituído por um canto de liberdade.

"Fazem quarenta anos que eu pinto", me diz o artista, "e o meu foi um caminho tortuoso cheio de imprevistos, cheio de encruzilhadas, porque não sabemos mara onde vamos".

Concordo plenamente — um dos encantamentos da vida, é que nós mesmos não sabemos qual será o nosso desenvolvimento.

Em 1956 quando Sepp morava no Rio passou a pintar quadros abstratos cheios de signos e símbolos, signos árabes, egípcios, gregos. No meio das abstrações surgiam pequenas "janelas" do mundo real que pareciam colagens, mas que ele chamava "anticolagens" enquanto não eram aplicadas mas pintadas. Eram mosaicos que se superpunham ao mundo abstrato. Pouco a pouco a imagem tomou o lugar da abstração. O Brasil tomou o lugar do seu passado cultural europeu ao qual Sepp estava ainda ligado no tempo no qual pintava os seus signos e símbolos.

Aconteceu com ele o que o pintor Alemão Franz Marc definiu tão bem-falando da arte do passado: "O criador honra o passado deixando-o em paz e não vivendo nele. Foi a tragédia dos nossos antepassados, que eles como alquimistas quiseram transformar a venerável poeira em ouro. Assim fazendo, perderam a própria fortuna — correndo atrás da riqueza do passado, perderam a habilidade de criar a cultura do presente."

Fascinado pelas figuras humanas Sepp copiava cenas tiradas das revistas e de um álbum de fotografias de Maureen Bissiliat, sistema este hoje muito usado, enquanto o pintor não está sujeito a esperar as transformações da natureza, mas tem na sua frente a exata imagem do momento que quer pintar.

Mas a grande mudança na vida e na arte de Sepp veio quando em 1974 começou a navegar no rio Araguaia que separa o Estado de Goiás do Mato Grosso. Ele reencontra aqui, numa paisagem totalmente diferente, o amor da sua juventude — o rio Danúbio.

Na Amazônia, Sepp fez, num barco de pesca, várias expedições, acompanhado em 1978 pelo famoso crítico Pierre Restany, e Franz Krajcberg. No mesmo ano foi publicado o manifesto do Rio Negro. Estas expedições, que duravam cerca de dois meses, puseram o artista em contato constante com a natureza. Em lugar de servir-se das fotografias das revistas, começou a fotografar os panoramas mais insólitos, para pintá-los mais tarde com uma técnica de virtuoso.

"Só a natureza", ele me diz, "possibilita viver a liberdade. O homem que perde a natureza perde a liberdade."

Precisa de muita coragem para pintar hoje o por do sol. Acho que precisa quase de mais coragem que para criar uma obra conceitual! Nestas imagens da Amazônia, o artista capta dois aspectos da paisagem. De um lado os majestosos por do sol, do outro as rochas, que surgem como fantasmas, porque as árvores foram queimadas.

Nos majestosos quadros do pôr do sol, a natureza ainda não foi atingida pela obra devastadora do homem, enquanto nas rochas à beira da estrada de Manaus, tudo foi destruído para criar pastagens. Estas imagens Amazônicas parecem "science fiction". Com o tempo os raios irão se dessecando e entre as rochas a areia começa a aparecer.

Tanto no pôr do sol como nas rochas sinto uma grandiosidade bíblica e me pergunto se estas não são imagens apocalípticas. A pincelada virtuosa de Sepp, volta às vezes a ser expressionista, como o foi no início da sua carreira.

Entendemos que para alguns estes quadros possam, a primeira vista, ser considerados "Kitsch" enquanto demasiada-

mente bonitos. Mas o que é o Kitsch? Entre as muitas definições que foram dadas ao "Kitsch" me parece muito apropriada a definição que Gillo Dorfles deu na sua "Antologia do mau gosto" quando afirma que a pintura da natureza torna-se Kitsch quando um elemento natural parece artificial.

Isto pode à primeira vista ser o caso do por do sol de Sepp, só que nas suas visões não há nada de artificial. É esta a grandiosidade da Amazônia sentida por um artista que a interpreta. Não há nada aqui de "bonitinho" exigido pela classe média, mas há a recriação dramática e pessoal de um ambiente. Acho interessante que o artista representou os dois aspectos desta natureza monumental. O pôr do sol, no seu realismo mágico, e a destruição trágica de uma terra na qual o homem não é representado, mas sentido na sua presença devastadora.

Nunca Sepp representa o levantar do sol: o pôr do sol é o fim. É o momento no qual o homem se une ao infinito. Me lembram estas paisagens os versos de William Tennyson "The death in life, the days that are no more". O pôr do sol é, nos quadros de Sepp o momento divino da libertação absoluta do ego, é o Leopardiano "e il naufragar n'è dolce in questo mare" — é o divino momento da perda da identidade. É a morte sentida como fusão com a natureza.

Não somente Sepp soube representar o por do sol como tema universal, mas descobriu no pôr do sol da Amazônia uma típica beleza brasileira. Pierre Restany que escreveu o texto sobre Baendereck na edição "Musée de Poche" assim define a sua arte "Sepp escolheu o seu destino: pintar, pintar, pintar o canto da natureza em harmonia com o assopro carnal da vida".

Polêmico, inventivo, dinâmico

Waldemar Cordeiro, 10 anos de sua morte

Ivo Zanini

Polêmico, dinâmico, criativo. Bastariam essas palavras para caracterizar a personalidade de Waldemar Cordeiro, um dos precursores e dos mais entusiastas da arte concreta no Brasil, cujo 10.º aniversário do falecimento, em julho último, deixou de ser evocado.

Seus trabalhos na pintura, nos objetos, no paisagismo, na arteônica e na escultura deixaram um marco na trajetória da criatividade brasileira. Suas experiências mereceram debates e discussões, aos quais ele nunca se negou a comparecer e a dialogar, encarando tudo com muita convicção e, principalmente, imbuído de estar contribuindo para espantar o marasmo que de tempos em tempos envolvia e ainda envolve a nossa arte.

E ele nem brasileiro era. Entretanto, bastaram cinco anos de convivência e observações entre nós e as suas iniciativas produziram efeitos. Sacudiu o ambiente de acomodação que aqui existia. Isso, a partir de 1946, quando chegou a São Paulo vindo de Roma, onde nascera. Sempre inquieto e pronto para investir em coisas novas, lançava-se com grande entusiasmo às novas conquistas. Tanto que em 1949 já fundava o Art Clube. Dois anos depois suas pesquisas e rebeldia o levavam a colaborar na criação do Grupo Ruptura, semente que resultou no surgimento do Movimento Concretista. Daí Cordeiro passou a realizar outras experiências, até chegar ao Popcreto e depois à arte eletrônica, que também denominava de arteônica, hoje atingindo alto desenvolvimento tecnológico na arte e um dos grandes destaques da 17.ª Bienal de São Paulo.

Conhecido internacionalmente, Cordeiro antes de vir para o Brasil estudou na Academia de Belas Artes de Roma. Fez cópias dos grandes mestres expostos no Vaticano. Quando chegou a São Paulo, com 21 anos, passou a pintar retratos e paisagens, estas de cunho expressionista. Mais tarde decorou a capela da igreja do Senhor Bom Jesus do Brás. Participou de Salões de Arte Moderna de São Paulo, de Bienais e realizou algumas individuais, uma das quais de grande repercussão, na

antiga galeria Atrium. Nessa oportunidade, mostrou peças recriadas com pedaços de móveis, provocando espanto entre os visitantes pela ousadia da produção.

Sobre a arteônica, a arte feita por computadores, que em 1971 esteve exposta no Museu de Arte Brasileira, da Fundação Armando Álvares Penteado, o artista afirmou na ocasião: "Arteônica não é apenas uma arte fria e geométrica, já que propõe a extensão da mente e do sistema nervoso do homem. A maior importância da arte por computador são os elementos que fornece para a análise e compreensão de nossa cultura visual". E acentuava que a arte pelo computador era a "única expressão válida de um mundo mecanizado".

Ele defendia também a tese de que "o artista moderno deve usar os novos canais de comunicação para difundir sua arte. E abordar todos os problemas de comunicação em nível físico. A arte é a comunicação da comunicação. Atualmente (declaração de 1929) ela deve ter o nível tecnológico adequado às condições da segunda revolução social e a capacidade de se inserir na realidade dos países em desenvolvimento como o Brasil".

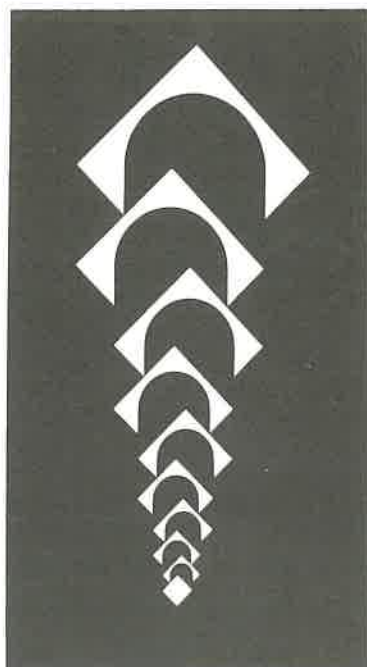
Numa outra ocasião, quando o Instituto dos Arquitetos do Brasil promoveu um Encontro Internacional de Urbanistas, para debater o crescimento das cidades e as tarefas do planejamento urbano, Waldemar Cordeiro afirmou que "os meios de comunicação alteraram a paisagem física da cidade. A praça, por exemplo, era o lugar onde se buscava a informação. Era o canal natural por onde as pessoas ficavam sabendo o que acontecia em todas as partes do mundo. A cidade, então, tinha um papel comunicador ao nível da informação atual, muito importante. Hoje, porém, quando todo mundo pôde ver o homem colocando o pé na lua, a cidade perdeu a prática, todo seu valor informativo. Recebemos as imagens pelo canal artificial. Com isso a função do centro urbano acaba se modificando".

Para ele, a arte acadêmica não tinha mais razão de existir, até pelo surgimento das novas técnicas de comunicação, a era de computador. "A arte acadêmica — vergastou — perdeu o sentido e a razão de ser, pois não pode sobreviver numa sociedade em que tanto a emissão quanto a recepção de informações são instantâneas. O computador aparece então como o denominador comum das diversas tendências, do caráter multidisciplinar das tendências, e cria as condições para um novo Humanismo".

Homem inteligente e versátil, Waldemar Cordeiro debruçava-se sobre os problemas da arte e da cidade. Sem ser arquiteto, tinha uma visão ampla do urbano e sempre procurou

dar sua contribuição para amenizar as múltiplas dificuldades que cercam as metrópoles em fase de crescimento.

Suas idéias e seus projetos serviram de base para concretizar obras, especialmente na área paisagística. Ele teria muito a oferecer ainda, mas morreu cedo, aos 46 anos, em plena atividade e com muitos planos arrojados para realizar. Perdeu São Paulo, perdeu o Brasil com o seu prematuro desaparecimento.



O Risco Arisco de Pedroso D'Horta

Alberto Beuttenmüller

O Centro Cultural São Paulo fez justiça ao notável desenhista Arnaldo Pedroso d'Horta, realizando, neste momento — dez anos após sua morte —, uma breve retrospectiva de sua obra — cerca de cem peças —, exibidas na pinacoteca daquela entidade, por sua divisão de artes plásticas, liderada por Renina Katz. Desenhos feitos à caneta-pincel, a nanquim, a bico-de-pena misturam-se, ordenadamente, às suas precisas incisões em couro, que culminariam em gravura em madeira (xilografura). Isso, sem falar numa faceta paralela — que são seus “designs” para azulejos, espécie de braço-de-mar de sua obra artística. Poderemos perceber aí a ampla perspectiva da obra d'hortiana —, ai do útil (desenho industrial) ao não-útil (obra de arte). Podemos dividi-la, assim, em três vertentes principais: grafismo documento, grafismo ficção e grafismo industrial.

Arnaldo Pedroso d'Horta foi um gráfico por excelência. Só ocasionalmente pintou, aliás com dificuldade, uma vez que sua linguagem foi sempre a caligráfica, fosse como escritor, crítico e ensaísta político, fosse como criador de imagens. E esta sua dificuldade com a pintura ficou documentada em carta ao poeta Carlos Drummond de Andrade: “Não sei se você algum dia teve um contato direto com a pintura. Minha primeira tentativa deu-me uma impressão de fracasso e impotência numa escala que jamais experimentara em qualquer outra espécie de atividade (...)” (Carta de 31 de janeiro de 1950). E, mais adiante, analisando o próprio fazer artístico, diz ainda: (...) “O mais curioso é que se trata de um tipo de atividade predominantemente mental, mas de um gênero completamente diverso do intelectual-literário. Você passa a pensar cores, a racionar linhas, a deduzir composição (...)”.

A carreira de Arnaldo Pedroso d'Horta iniciou-se na I Bienal de São Paulo, em 1951, quando pela primeira vez exibiu seus desenhos, publicamente. Era, antes, um articulista político de visão sociológica aguda e de rara profundidade. Na II Bienal de São Paulo, em 1953, recebe o prêmio de “Melhor Desenhista Nacional”. Era a consagração.

Mas Arnaldo Pedroso d'Horta já demonstrava ser diferente desses artistas que pagam para receber elogios. Vale a pena saber sua opinião. Valemo-nos, novamente, de uma carta sua

ao poeta Carlos Drummond de Andrade, datada de 26 de novembro de 1953: (...) “a atmosfera que cercou a exposição foi muito amável, e se eu senti alguma coisa foi justamente a falta de uma crítica que estivesse acima dela no sentido de poder penetrar-lhe as deficiências e eventualmente constituir uma ajuda (...) esse tipo de admiração, sem dúvida lisonjeiro (ninguém gosta de receber pedradas), entretanto escorrega pela pele e cai no chão, pois todo trabalho de criação artística é um trabalho de insatisfação e o tipo que não sobrenada a essas homenagens sociais estará automaticamente naufragado. Tenho a vantagem de ser de tal modo enfatado que quando um sujeito me critica eu o considero um burro e quando me elogia ele me parece ingênuo”. Esta posição de Pedroso d’Horta deve-se ao fato de ele considerar sua obra terminada como obstáculo já transposto, e, portanto, sem o mínimo interesse para ele, fato superado. Daí fazer um juízo tão amargo da pessoa que ainda está interessada em uma obra que já cumpriu seu percurso, seu destino de “expressão da verdade do ser, enquanto obra”, de que nos fala Martin Heidegger em **A Origem da Obra de Arte**, conferência de 1936.

Diante da obra de arte Pedroso d’Horta era seco, disciplinado, paciente e perfeccionista, daí sua contenção emotiva e a conseqüente expressividade no terreno da riscadura, do grafismo, em detrimento da cor. Esta é emoção derramada, o traço é racional e disciplinado. Arnaldo era um rigoroso. Consi go próprio e com os outros, em se tratando de análise de trabalho. Por isso mesmo começou por onde todos terminam — na Bienal de São Paulo. a segunda vez que aí expôs já levou o prêmio de “melhor desenhista nacional”.

Mas seu sucesso continuou e em 1954 era premiado em Veneza com aquisição, sendo o primeiro artista brasileiro a conseguir essa glória. Depois disso, “Grande Medalha de Ouro” no Salão Paulista de Arte Moderna (1955), “Prêmio Leirner de Arte Contemporânea” (1957), “Prêmio Governador do Estado” (1958) e, em 1960, “Prêmio Viagem ao Estrangeiro” do Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O pensador e poeta Octavio Paz, em **O Arco e a Lira** (“El Arco Y La Lira”, Fondo de Cultura Económica, 1956, pág. 22), diz que “as diferenças entre palavras, som e cor fizeram duvidar da unidade essencial das artes. O poema é feito de palavras, seres equívocos que, se são cor e som, também são significados; o quadro e a sonata são compostos de elementos mais simples — formas, notas e cores que em si nada significam. As artes plásticas e as sonoras partem da não-significação”. Mais adiante o pensador e poeta mexicano acaba aceitando a idéia de que “cores e sons também possuem sentido”.

Cada artista, porém, se utiliza da imagem para criar sua própria mitologia, sua língua própria. Se para os astecas a cor negra esta associada à obscuridade, ao frio, à seca, à guerra e à morte era porque cor é também significante/significado, tal qual a palavra, porém de uma maneira específica, mais abstrata. Tudo que o homem põe a mão acaba por conter sentido, mesmo que não se perceba a profundidade. Cada criança asteca nascia sob a proteção de uma cor, assim como há santos padroeiros para cada criança católica que vem ao mundo.

Há na obra de Arnaldo Pedroso d’Horta uma geometria subjacente que a torna rigorosa e disciplinada como se tivesse caráter científico. O seu caos criativo é sua ordem, jamais aceitando o caos desordenado de um grafismo boêmio, feito às pressas, em papéis ocasionais.

Ao contrário. Pedroso d’Horta fazia da arte um ritual construtivo, ordeiro, onde não havia lugar para o ocasional, embora o traço fosse espontâneo, a cabeça sempre comandou sua obra plástica. Assim, mesmo o seu desenho livre, que chamamos de grafismo ficcional, era rigoroso e disciplinado, pouco diferente do seu grafismo documento, este de caráter mais científico e, muitas vezes, ilustrativo. O emaranhado dos riscos de um largo traço era retratado com rigor científico. Às vezes, como se para descontar essa característica construtiva, d’Horta “inventava” alguns bichos que, provavelmente, estariam “faltando” na natureza. E os tratava com igual rigor. Não é diferente sua maneira de ser diante do desenho industrial, nos seus esboços para a feitura de ladrilhos, uma arte mais decorativa, porém, para ele, não menos construtiva, disciplinada e rigorosa.

Todo o artista se propõe a criar uma linguagem própria. Vale dizer “construir” um idioma, um dialeto ou ainda um idioleto, este último mistura dos dois anteriores. O idioma é sofisticado e erudito, resultado sempre de um exercício da linguagem maior, criativa, universal. O dialeto é regional, como o design, por exemplo, pertence a um campo específico. O idioleto, mistura de ambos, é um produto quase sempre confuso, como ocorrem com as artes mais primárias e primitivas.

Arnaldo Pedroso d’Horta percebeu as diferentes linguagens obtidas a partir das distintas técnicas: na xilogravura buscou o suíco, a profundidade, a expressividade da linha; no desenho foi laborioso, meticuloso, fazendo com que linha puxasse linha, assim como palavra puxa palavra, sem a obrigação de chegar; em seus desenhos industriais ou em seus estudos para painéis procurou o dialeto, a disposição simétrica para uma boa decoração de ambiente. O dialeto em artes visuais presta-se sempre a uma determinada utilidade, como a charge, o cartoon ou mes-

mo a caricatura, que servem a um determinado assunto tratado com humor.

O idioma não serve a ninguém, a nada, daí ser livre e resultante da criatividade sem objetivo a priori. O desenho é o idioma de Arnaldo Pedroso d'Horta. Sente-se nele a sofisticação das linguagens eternas e inovadoras. O risco é arisco. A vida se converte em riscadura. E não quer a complacência do espectador, mas sua cumplicidade. Não quer ser agradável, criar belezas, mas inquirir sobre que labirinto é esse onde nós estamos, mas nunca somos?

Arnaldo nunca buscou o fácil. Por isso seu desenho é o risco de um pensador. Beleza é aquilo que nos dá prazer. A "beleza" da obra de Pedroso d'Horta nos faz pensar, antes de sentirmos prazer. E mesmo esta sensação de prazer já é pensar nos meandros, que sua obra mais sugere que esclarece.

A xilogravura d'hortiana é igualmente tortuosa, plena de desvãos labirínticos, como se fosse um jogo de armar, um quebra-cabeça. Em algumas delas emana uma luz que seu desenho não possui. O desenho d'Horta se aproxima mais dos critérios utilizados pela arte chinesa — a forma se exprime pela linha, principalmente. Na xilogravura d'hortiana há semelhança com o desenho, mas há mais luz, resultante dos planos desbastados pela goiva.

Os espaços em branco viram luminosidades, enquanto no desenho tais espaços tornam-se silêncios, áreas de descanso visual. No desenho, notadamente a nanquim, há caracteres simbólicos, espécies de marcas de civilizações desaparecidas, ali deixadas para serem decifradas. Outras vezes, utiliza-se de seu humor ácido para brincar com as linhas, fazendo-as percorrer caminhos tortuosos para resultar em uma figura de rara simplicidade.

O mundo de Arnaldo Pedroso d'Horta, enquanto visualidade, ia do micro ao macro; ora seu traço escorrega pelo mundo microscópico, ora pelo universo dos animais e plantas, para cada um havia um tipo de rigor. Para o traço criativo, nascido de sua ficção, Arnaldo empregava o rigor da liberdade plena. Sua riscadura mais fugia do que buscava. Para suas pranchas de História Natural o rigor científico da realidade, o prazer da identidade do objeto ilustrado com o objeto real. Neste caso, descobrem-se formas, como as do "Gambá", prancha do álbum "20 Esqueletos de Animais", de 1954. Arnaldo utilizava-se de toda a sua paciência para "recriar" tais figuras de animais com minúcias precisas. O criador cede sua consciência ao ilustrador.

Arnaldo Pedroso d'Horta é dos raros criadores deste país que possui marca própria. Seu traço, rico em sua autenticidade,

é raro entre nós justamente por ser único, por sequer lembrar qualquer outro artista. E suas próprias palavras, em carta a José Cláudio da Silva, datada de 15 de novembro de 1962, explica essa posição diante do fazer artístico: (...) "Confidência por confidência te digo que quando me ponho a trabalhar estou convencido de que há algo a fazer, que ainda não foi feito por ninguém: não me proponho como padrão Rembrandt, nem Klee, Rubens nem Kandinsky, Goya nem Picasso, Caravaggio ou Gorgonzola: evidentemente comi de todos esses queijos, digeri-os, alguns me deram indigestão, mas se eu achasse que eu devia pintar até o limite de fulano de tal então não pintava nem desenhava nada — pois aquilo já está feito".



A partir do anteprojeto de Alberto Beuttenmuller foi elaborado o presente projeto dos Princípios Éticos da Crítica de Arte que representa o pensamento da Seção Paulista da ABCA e do plenário do 3.º Encontro Nacional realizado em São Paulo nos dias 21 a 24 de abril de 1983.

Comissão de Estudos dos Princípios
Eduardo da Rocha Virmond — do Paraná.
José Roberto Teixeira Leite — de São Paulo.
Miguel Jorge — de Goiás.
Osmar Pisani — de Santa Catarina.
Geraldo Edson de Andrade — do Rio de Janeiro.

Princípios éticos da crítica de arte

- 1 — Todo o crítico de arte tem o dever de contribuir para o aperfeiçoamento dos conhecimentos artísticos em particular e da cultura em geral, assim como de defender a livre manifestação do juízo crítico e, em consequência, da mais ampla liberdade de expressão, condenando a intolerância e o obscurantismo.
- 2 — Todo crítico de arte tem o dever de exercer suas atividades com compreensão profissional de suas responsabilidades e de exigir, pelo seu trabalho, o direito à remuneração digna.
- 3 — O crítico de arte deverá repudiar, por todos os meios, a mercantilização da crítica e da atividade cultural.
- 4 — O crítico de arte não deverá atribuir-se títulos que não possua, nem especialidade para a qual não esteja habilitado.
- 5 — O crítico de arte não deverá utilizar-se de agenciadores para angariar serviços, nem receber comissão ou remuneração por trabalhos ou serviços prestados por outrem, inclusive artistas.
- 6 — O crítico de arte não deverá praticar atos de concorrência desleal, porém repudiá-los quando os veja praticados por outrem.
- 7 — O crítico de arte deverá abster-se de exercer sua atividade crítica em relação a pessoas a que esteja ligado por laços de família, principalmente em júris de seleção e premiação.

- 8 — O crítico de arte tem o dever de manter sigilo profissional, quando participa de júris de seleção e premiação de artistas, sobre as discussões e a votação que se verificarem até salvo quando a entidade promotora as divulgar.
- 9 — O crítico de arte jamais deverá aliciar votos para se eleger membro de júris ou comissões.
- 10 — O crítico de arte deverá propugnar para que os júris e comissões relativos a escolha e julgamento de artistas e trabalhos de arte sejam em sua maioria compostos por críticos de arte.
- 11 — Sempre que participe de júris de seleção e de premiação o crítico de arte deverá propugnar para que seja dada ampla divulgação, inclusive pela imprensa, à respectiva ata final, na qual sejam especificados e justificados os critérios de julgamento utilizados.
- 12 — Os críticos de arte no exercício de suas atividades, deverão restringir-se ao estudo da obra de arte, jamais tecendo comentários que possam expor a vida íntima do artista.
- 13 — Nenhum crítico de arte deve falar em nome da Associação, sob qualquer pretexto, a menos que especificamente credenciado pela mesma, obedecidas as disposições estatutárias.
- 14 — Os princípios éticos voltam-se à profissionalização da atividade crítica e não visam ao cerceamento da palavra objetiva e muito menos impedir o exercício da crítica por atitudes punitivas.
- 15 — Estes princípios éticos deverão ser aperfeiçoados e re-
vistas à luz da experiência dentro do prazo de dois anos.

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 do Lavapés, 49 - Cambuci - SP

Impressão: Santo Alberto Artes Gráfica e Editora Ltda.

Rua Ferreira Viana, 639 - SP

Copyright by: Alberto Beuttenmüller

São Paulo — 1983

Printed in Brazil

