

Jornal da abca

Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte
Seção Nacional da AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte

Jornalista responsável:
Margarida Nepomuceno. MTb 16276

Presidente da ABCA Elvira Vernaschi

Ano VI - Nº. 14 - Dezembro de 2007

Comemorações, Eventos e Homenagens



Divulgação

Miguel dos Santos por Eudes Rocha, p. 7



Sergio Miranda

XLI Congresso AICA, p. 15

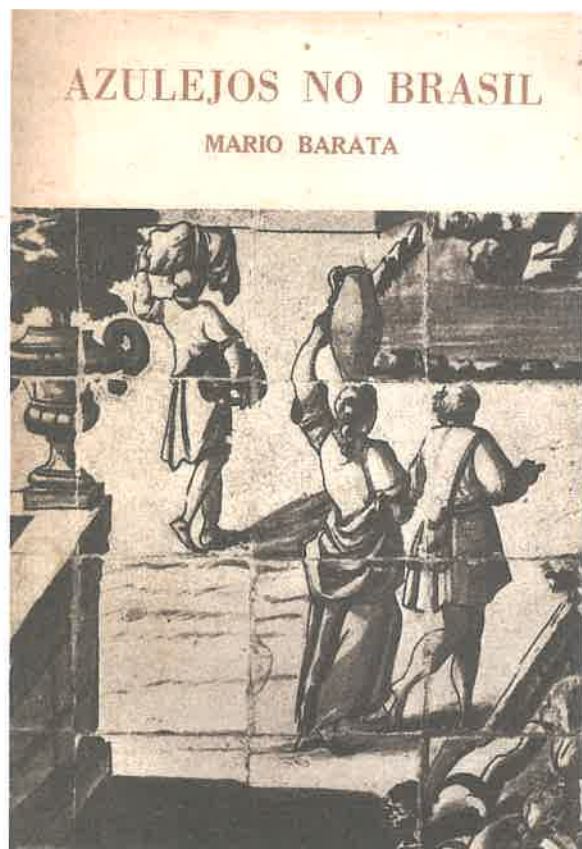


Miguel Aun

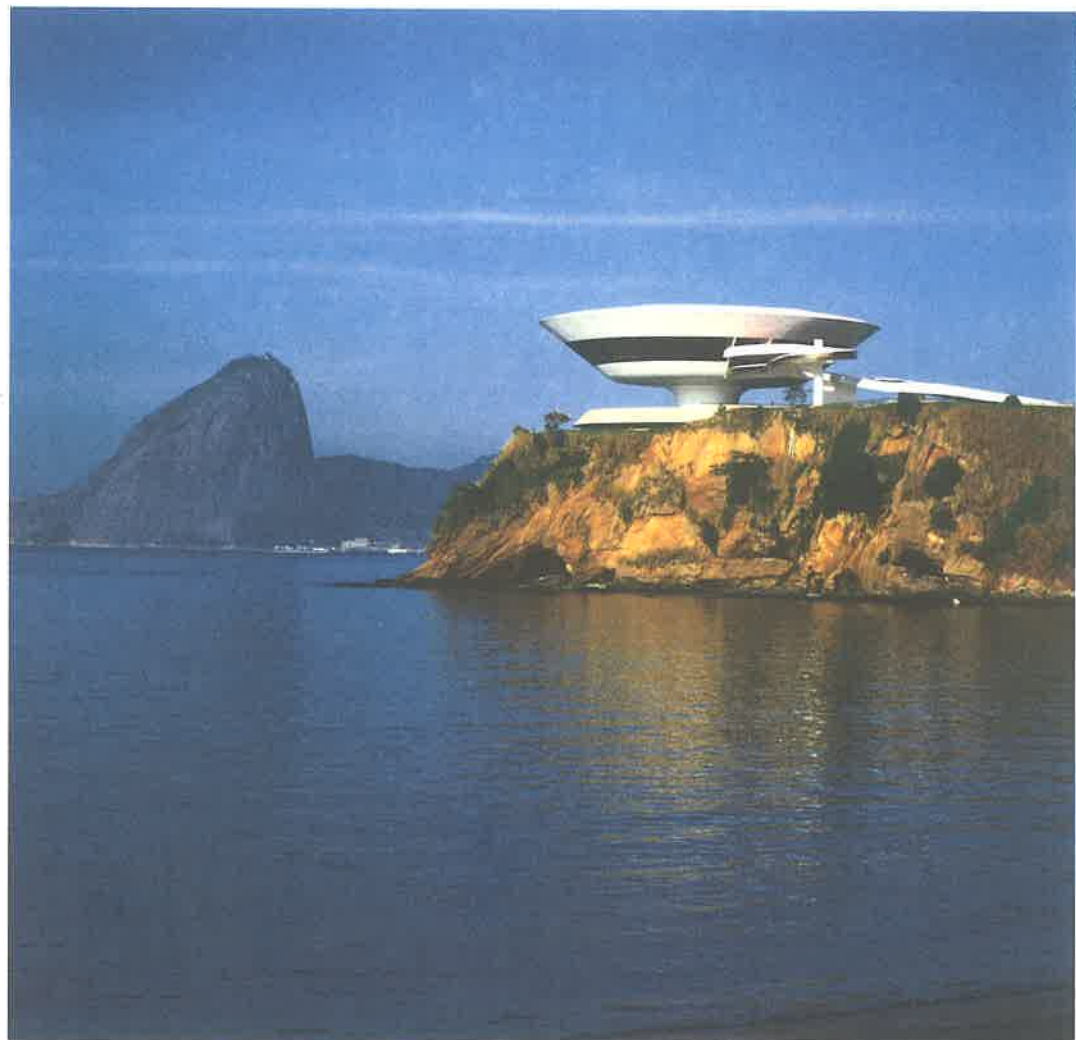
Eder Santos no Projeto de Arte Contemporânea, Marília Andrés Ribeiro, p. 10

Neste 4º. número de 2007, em sua 14ª. edição, o Jornal da ABCA celebra o centenário do nosso arquiteto maior, Oscar Niemeyer, seu projeto de vida e obra, e também Ariano Suassuna em obra de Miguel dos Santos. Homenageia ainda queridos e excelentes profissionais abceanos que permanecerão para sempre em

nossa memória: Ruth Laus, Mario Garcia-Guillén e Mario Barata. Inclui matéria sobre o XLI Congresso Internacional da AICA, sobre exposições e eventos, através de textos críticos e artigos vindos do Rio de Janeiro, Mato Grosso do Sul, Paraíba, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Bahia, São Paulo e Washington.



Homenagem a Mario Barata, p. 22



Divulgação

Celebrando Oscar Niemeyer, p. 3

Publicações

- CASTRO, Silvio. Poemas Construtivos. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2007.
----- Il Labirinto e i Segni (Esercizi di critica d'arte, 1973-2006). Veneza: Ed. Centro Internazionale della Grafica, 2007.
----- "Modernismo, a questão filosófica da modernidade e o Livro do Desassossego, de Fernando Pessoa". Rio de Janeiro: A Ordem, 2007.
- FREIRE, Cristina. Paulo Bruscky. Arte, Arquivo e Utopia. Recife: Cia Editora de Pernambuco (CEPE), 2007.
- KLEIN, Paulo. Gustavo Rosa - 40 anos de pintura. São Paulo: Editora Décor, 2007.
- KLINTOWITZ, Jacob. Fernando Pacheco. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.
- PRADE, Péricles. Martinho de Haro. Pintor de Florianópolis. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007.
- VERNASCHI, Elvira. "O Momento do Abstracionismo: Brasil nos Anos 1950-1960", in GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). Arte Brasileira no Século XX, pp.163/178. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2007.

Homenagens e Prêmios - 2007

João Ricardo Carneiro Moderno (ABCA-RJ) recebeu o título de Doutor Honoris Causa, pela Universidade Soka de Tóquio, Japão e foi nomeado Professor Titular da mesma Universidade.

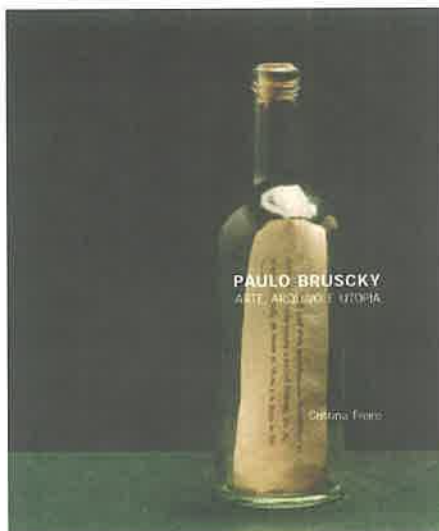
Maria da Glória Sá Rosa (ABCA-MS) recebeu o título de Doutora Honoris Causa, pela Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; o título de Cidadã Sul-matogrossense outorgado pela Assembléia Legislativa de Mato Grosso do Sul e teve sua biografia "Tempos de Glória", escrita por Cristiane Brandão, Franciane Gonçalves e Thobia Mambil, lançada na sede da Academia Sul-matogrossense de Letras.

Mirian de Carvalho (ABCA-RJ) recebeu da União Brasileira de Escritores, o prêmio Ensaio, História e Crítica, pela obra "Metamorfoses na Poesia de Péricles Prade", São Paulo: Quaisquer, 2006 e o prêmio Ensaio (obra inédita) pela obra "A Carnaveлизация na Pintura de César Romero".

Índice de matérias

Resenhas, publicações e prêmios	2
Celebrações	
Percival Tirapeli – Niemeyer e o patrimônio.....	3
Carlos A.C. Lemos – Os Aniversários de Oscar.....	5
Helio Brasil – O mais jovem dos nossos jovens.....	5
Ricardo Ohtake – Niemeyer e a Crítica.....	6
Maria Elizia Borges – Centro Cultural Oscar Niemeyer – Goiânia.....	6
Eudes Rocha – Miguel dos Santos: Monumento a Ariano Suassuna.....	7
Exposições – crítica	
Annateresa Fabris – Visões da Velocidade.....	8
Marília Andrés Ribeiro – Projeto de Arte Contemporânea no Museu da Pampulha...9	
Arte – crítica	
Maria Lucia Bastos Kern – Pedrosa e o Diálogo entre o Moderno e o Contemporâneo .10	
Walter de Queiroz Guerreiro – Sob a Luz de Martinho de Haro.....	12
José Neistein – Patrícia Secco e o seu Brasil Abstrato.....	14
Eventos	
Henry Meyric Hugues – Report on AICA's XLI Congress and General Assembly15	
Elaine Caramella – Relato sobre o Congresso ABCA-AICA.....	19
Homenagens	
Sonia von Brusky – Perdemos Grandes Amigos.....	20
Paulo Klein – Registro da morte de um homem de letras.....	20
César Romero – Ruth Laus, Guerreira da Arte.....	21
Magno Fernandes dos Reis – Ruth Laus e a Galeria Villa Rica.....	21
Vicente de Pécia – Memória e Legado de Mário Barata.....	22
Mirian de Carvalho – O imprescindível "personagem" de Brecht.....	23
Ennio Marques Ferreira – Mário Barata.....	23
Marcus Tadeu Daniel Ribeiro – Mario Barata (1920-2007).....	23
Walter Zanini – A Presença de Mário Barata.....	24
José Roberto Teixeira Leite – Lembrança de Mario Barata.....	24

Resenhas



O livro "Paulo Bruscky. Arte Arquivo e Utopia" é parte de extensa pesquisa que Cristina Freire vem desenvolvendo, há anos, junto ao acervo conceitual do MAC-USP. O texto é denso e coloca em evidência não só a arte conceitual e a arte postal, mas o papel desse artista nestas linguagens que fogem aos padrões convencionais e vem suprir a falta de publicações nessa área no Brasil.



O livro "Arte Brasileira no Século XX", organizado por Lisbeth Rebollo Gonçalves, trata da História da Arte no Brasil, através de pontos de vista de vários autores. Abrange desde a Semana de Arte Moderna (e todos os seus desdobramentos) até os anos 1980, com especial olhar também sobre a arte naif e o mercado de arte. Conta com os seguintes colaboradores: José Roberto Teixeira Leite, Marta Rossetti, Annateresa Fabris,

Maria José Justino, Maria Cecília França Lourenço, Elza Ajzenberg, Francisco Alembert, Polyana Canhete Lopes, Elvira Vernaschi, Daisy Peccinini, Helouise Costa, Cristina Freire, Felipe Chaimovich, Oscar D'Ambrosio, Maria Amélia Bulhões Garcia. O livro possui também uma cronologia do período organizada por Claudia Fazzolari e Naum Simão.

Expediente

Diretoria ABCA 2006/2009:

Presidente

Elvira Vernaschi

1º. Vice Presidente

Percival Tirapeli

2º. Vice Presidente

Lélia Coelho Frota

Secretário Geral

Mariza Bertoli

2º. Secretário

Ana Cristina de Carvalho

1º. Tesoureiro

José Armando Pereira da Silva

2º. Tesoureiro

Vice Presidências Regionais

Vice Presidente – Região Norte / Nordeste

César Romero/BA

Vice Presidente – Região Centro-Oeste

Aline Figueiredo/MT

Vice Presidente – Região Sudeste

Almerinda da Silva Lopes/ES

Vice Presidente - Região Sul

Maria Amélia Bulhões Garcia

Comissão de Credenciais

Carlos Perktold - MG

Nilza Procopiak – PR

Olívio Tavares de Araújo – SP

Editor:

Margarida Nepomuceno

Comissão Editorial: Elvira Vernaschi, Carlos Soulié do Amaral, José Armando Pereira da Silva, Lisbeth Rebollo Gonçalves e Mariza Bertoli.

Projeto Gráfico: Martha Simões

ctp, impressão e acabamento

imprensaoficial

Niemeyer e o Patrimônio

Percival Tirapeli – ABCA/SP

Niemeyer merece homenagens. É nosso patrimônio no sentido mais lato. As imagens arquitetônicas criadas por gênio incansável e inventivo dificilmente podem ser transformadas em palavras. Sentir o mestre como um patrimônio – no sentido figurado da riqueza moral, cultural e intelectual – me alivia da árdua tarefa quase infundável de elencar seus projetos e de sua obra que ganhou o mundo. Mesmo escrevendo sob o ponto de vista de que sua obra é patrimônio da cultura brasileira, é difícil a síntese, que requeriria uma profundidade certamente impossível neste pequeno artigo. Falar do arquiteto sem elencar sua arquitetura é tentar encontrar um elo entre todas as suas obras. Por vezes a escolha do local da obra não é vontade do arquiteto. Quando isto ocorre com o mestre carioca a escolha é sem dúvida iluminada por um pensamento/traço daquele que reconstrói uma obra em sintonia com a paisagem. Assim é Brasília (1957), patrimônio da humanidade, ereta sobre o traçado simbólico do amigo e companheiro Lúcio Costa. A funcionalidade do Plano Piloto expresso nas linhas horizontais do urbanista permitiram construir uma paisagem cultural dispondo volumes arquitetônicos, verticais simbólicas, arcos inimagináveis na praça dos Três Poderes e enraizamento de diversos edifícios nos desníveis propositadamente construídos.

Patrimônios natural e construído

Niemeyer parece não sentir o peso da materialidade. Se em Brasília criou a volumetria do nada ao redor, com a água fez o mesmo na Argélia (1968) erguendo uma mesquita como espuma das ondas, criando uma surpresa para nós, que associamos a África às areias desérticas. Em Niterói, no Museu de Arte Contemporânea (1991), homenageou a luz que inunda a Baía da Guanabara. Entre o céu e a terra dispôs uma forma perfeita na paisagem lítica e aquosa. No projeto do Museu de Arte Moderna de Caracas (1954), desafiou sua musa, sem compasso criou um bloco piramidal invertido - desafiador da invenção do sagrado Imotep. Em Curitiba, o povo apelidou o Museu Oscar Niemeyer (2002) de Olho. Acerto de ambas as partes: a extensão do olhar do criador sobre a arte e aquele do povo que quer compreender a criação.

Este poder de interferir nos patrimônios naturais como as águas das praias fluminenses, nos perfis das montanhas de Caracas, na tranquilidade da perspectiva infinita, animada apenas por nuvens em Brasília, é missão de um Prometeu. Este brilho em poder construir novos fatos para a humanidade é sem dúvida o da criação de novos patrimônios culturais.

Em todas as ações há acertos ou erros, como no do mestre modernista Le Corbusier ao esboçar uma solução urbanística para a cidade de São

Paulo nos anos 29. Os edifícios sustentariam duas imensas autopistas nivelando a rugosidade do terreno, privilegiando os carros e condenando seus habitantes a moradias sob as vias expressas. Niemeyer, ao contrário, tão sabiamente utiliza a paisagem construída, dura e verticalizada da capital - e no seu quarto centenário (1951), cria um monumento ondulante no centro da cidade. O edifício Copan, uma cidade dentro da outra como pretendia o mestre franco-suíço, quebra a

sisudez arquitetônica e cria no entorno uma ambiência para a criação de edifícios elíptico (edifício Itália) e cilíndrico (Hotel Hilton).

Os livros cumprem o dever de expor a obra do mestre de forma cronológica. O que aqui busco é o perene em sua obra e tantas vezes por ele mesmo enfatizado, a liberdade e inventividade das curvas. Seus edifícios têm estruturas baseadas na simplicidade absoluta que evocam a solução perfeita sem o mínimo de ornamento. Arriscaria dizer que o arquiteto percebe ser a obra ornamento na paisagem. Não sobrecarrega a estrutura que flui como primo pensiero. A geometria na ponta dos dedos segue o raciocínio claro da mente criativa que sabe interferir na paisagem criada pela natureza ou pelo homem.

Evocação das águas

A capela da Pampulha (1942) em Belo Horizonte foi o primeiro alerta criativo do arquiteto com quem o mundo logo se acostumaria a conviver. Curvas, ondas, concreto, água, brilhos e transparências fazem da capela francisca um atentado à inteligência eclesiástica conservadora. A Igreja recusou sua consagração. Foi antes de tudo motivada pela incompreensão do novo, ante o painel de Portinari representado São Francisco. Quase meio século depois criou o Memorial da América Latina (1986) na capital paulista. Não seria heresia transportar a mesma sequência de abóbadas horizontais. Transposição essa mais facilmente percebida no auditório – composto por uma sequência de abóbadas, e não no Salão de Atos, composto apenas por uma abóbada.

Aquela pequena torre na capital mineira que lembra as sineiras das capelas rurais se agiganta nos imensos obeliscos (evocam as chaminés das indústrias paulistas) que suportam a viga sobre a



Museu de Arte Contemporânea de Niterói

qual repousa a casca de concreto. Voltando para Belo Horizonte, a capela tem vistas privilegiadas. Repousa horizontalmente à margem da lagoa, refletida nas águas. Em sua parte posterior, voltada para a rua, brilham azulejos – patrimônio cultural colonial. Em São Paulo, o Salão de Atos tem sua visibilidade dirigida à parte anterior e a curva truncada continua no espelho d'água, transformando-a em voluta. Ciente ou não, o artista confirma o nome geográfico do lugar: Barra Funda. Ali as águas do Tietê se espriavam ante a depressão formada pelo ribeirão que nascia lá pelos lados do estádio do Pacaembu. O arquiteto retoma as águas, recoloca-as em seu lugar original e restitui um patrimônio natural – agora alegórico - perdido no atropelo do progresso. Mesmo assim, nós paulistanos reclamamos da falta das árvores que nunca existiram naquele local.

Por fim, no interior do Salão de Atos aquele que poderia ter sido a alma gêmea de Niemeyer, o pintor Candido Portinari, com o painel Tiradentes que foi comprado pelo governo paulista de uma escola – o “Colégio para meninos”, também de autoria de Niemeyer (1946), na cidade mineira de Cataguazes. Exatos 40 anos depois, por destino ou não, repete-se a genial parceria. O painel de Portinari dialoga com projetos de Niemeyer de fases distintas: a escola de pastilhas e elementos vazados no interior mineiro – produto da experimentação de uma linguagem que flerta com tradição construtiva nacional - e o traço contundente e cru do Memorial. Completa-se assim um ciclo: Pampulha, Cataguazes, São Paulo.

A evocação das águas está na solução horizontal desafiante da verticalidade circundante do edifício das Nações Unidas em Nova Iorque (1947) e seu reflexo agitado pelos barcos nas águas da baía

Divulgação

Divulgação



Centro Cultural Le Havre, França

do rio Hudson. Diferente é no Olho, Museu Oscar Niemeyer em Curitiba, no qual nos convida a entrar no edifício por rampas e corredores subterrâneos. O reflexo no espelho d'água tem a mesma amplitude que o volume lançado no espaço com o recurso do terreno em desnível. A fluidez das águas – naturais ou artificiais – está presente na maioria de seus projetos.

Evocação da terra

A relação dos arquitetos com a terra por vezes é apenas de posse. Base natural para a criação e sustentação do volume. Por vezes, atravancamento da paisagem, ou seja, destruição do patrimônio natural. No Parque do Ibirapuera em São Paulo está a Oca (1951). Obra de menor tamanho se comparada à monumentalidade do parque, mas de reconhecimento público tanto quanto o monumental edifício Copan. Em um parque com nome indígena, a Oca passa despercebida como uma homenagem à fundação de São Paulo da mesma maneira que o Copan. Soluções tão diferentes para mesma ocasião. A Oca dos indígenas e as curvas do edifício suavizam a rigidez da modernidade nascida na capital nos anos 20. Patrimônio moral para um povo receptivo? A evocação da terra é apenas uma licença poética, pois em arquitetura seria a utilização dos níveis e desníveis. Mas a Oca, mesmo não completa, é uma penetração na Gaia.

Há dois momentos distintos nas obras que utilizam o rebaixamento da terra: no plano e desnível. A primeira, mais comum, como na Oca, na Catedral de Brasília e no aproveitamento dos terrenos – como a parte do subsolo dos museus de Curitiba e Niterói. Na França, em Paris, o auditório diante do edifício do Partido Comunista (1965); no porto de Le Havre (1972) o desnível é simbólico, para mencionar aqueles que conheço. A Oca se completou com a construção do Museu da República ao lado da biblioteca em Brasília. O museu evoca a Oca, mas a completa, pois penetra a terra ao mesmo tempo que circunda a calota com leve rampa externa. Realiza a ascensão do usuário que usufrui ao mesmo tempo do interior e exterior, das sensações da concavidade e convexidade, das sensações de proteção e liberdade que a ar-

Divulgação



Oca, pavilhão no Parque Ibirapuera, São Paulo

quitetura niemeyeriana nos oferta.

Na cidade portuária francesa Le Havre, elevada a patrimônio da humanidade, o rebaixamento do terreno é sem dúvida simbólico. A cidade arrasada pelos horrores da segunda guerra criou um centro cultural ao longo de ampla avenida, conjugando de um lado os novos edifícios da modernidade que evocam a reconstrução da França e o porto tendo ao centro um monumento às glórias francesas. Respeitosamente Niemeyer criou uma trincheira e de lá erigiu o que popularmente se denomina de vulcões. Imensas formas cônicas são interligadas por uma praça rebaixada e rampas ascendentes e descendentes, ao nível das vias. Uma homenagem à resistência do povo aos horrores da guerra. Estava criado um patrimônio cultural, dentro de uma paisagem desolada e reconstituída com a pujança que hoje se vê a seu redor. O monumento, feito aos moldes ecléticos, em nada foi ferido visto que esta é uma herança da arte francesa que se difundiu pelo mundo no final do século XIX e início do XX. Ao longo das autopistas que levam à cidade, a arquitetura de Niemeyer é tema para a sinalização, lembrando sua proximidade.

Patrimônios cultural e imaterial

Há momentos de percepção da obra de Niemeyer que determinam consenso geral de sua genialidade e reconhecidamente foram aclamados patrimônios culturais da humanidade pela UNESCO; outros o foram como imateriais expressões que são da cultura brasileira. Esta sensação nos perpassa ao ver tanto a paisagem construída de Brasília como plano inaugural, como o não previsto, caso do Memorial JK- inserido no Eixo Monumental

como mais uma obra de arte. Contra as regras da arte tumular, o volume arquitetônico pousa sobre o leve declive do terreno.

Levantada a possibilidade de ser aclamada patrimônio da humanidade, a cidade moderna com todos os seus palácios teve a adesão da intelectualidade mundial. Sem dúvida o pensamento de uma cidade ideal, onde o povo seria convidado a entrar nos palácios pelas rampas, é utopia que não se realizou. Porém o pensamento de uma política transparente e justa está imbuído na gênese da nova capital. A isto pode-se chamar de patrimônio imaterial, desejo nunca realizado do sofrido povo brasileiro sempre maltratado pelos ditadores em sua época e políticos eleitos – que roubam neste início do século XXI, até a esperança do povo.

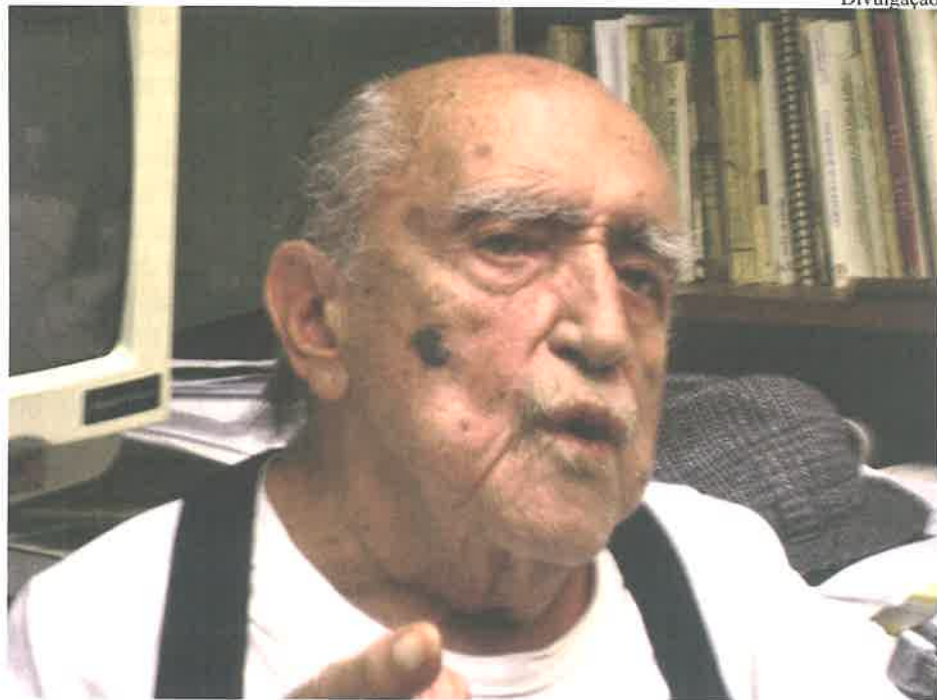
A catedral, por sua vez, expressa a espiritualidade em sua leveza arquitetônica. Disposta em um grande platô, pode ser vista pelo povo por cima da via da antiga rodoviária, ao mesmo tempo que não atrapalha a visualidade do poder laico. Se vista a partir do nível da terra, é a união dos experimentos estéticos e simbólicos: evocação da terra (catacumbas), das águas (do batismo) e da luz (espiritualidade), unidos como um patrimônio imaterial religioso. Sem dúvida é a mais inventiva forma arquitetônica, concebida com originalidade depois de dois mil anos de tradição formal eclesiástica.

Ali perto, após uma sequência de blocos arquitetônicos dos ministérios, apenas para refazer a admiração o arquiteto corporifica o ideal da política brasileira: o edifício do Itamaraty. Pelo nome, é transposto da antiga capital o patrimônio imaterial da política imperial e transformado na capital republicana como sede de nossas relações exteriores. É o Brasil voltado para o mundo, assim como o edifício é implantado em meios aos espelhos d'água. Inspirado nos edifícios neoclássicos que circundam o espelho d'água da construção carioca, o arquiteto inverte a posição do edifício brasileiro que – livre sobre as águas – pode ser admirado por todos os lados. Os arcos em toda volta criam uma volumetria impar, longe da concepção das fachadas anterior, posterior e laterais para criar um bloco que abriga o que deveria ser nosso patrimônio cultural e imaterial – o relacionamento, o congraçamento da cultura brasileira com o mundo.

Bibliografia

- Dossiê IPHAN – UNESCO. Série Inventário – Caixa 0093. IPHAN – DID. Arquivo Noronha Santos, Rio de Janeiro.
- NIEMEYER, Oscar. Minha experiência em Brasília. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1960.
- Textes et dessins. Paris: Forces Vives, 1965.
- A forma na arquitetura. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1978.
- Em defesa de Brasília. In: Correio Braziliense. Brasília, 05/11/2000. p.6-10.
- Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Revan, 2002. 256 p.
- TIRAPELI, Percival. Patrimônios da Humanidade no Brasil/World Heritage in Brazil. São Paulo: Metalivros, 2004.

Os aniversários de Oscar



Carlos A.C. Lemos – ABCA/SP

Há exatos trinta anos, Cláudio Abramo, o chefe de redação da Folha de S. Paulo, solicitou-me um artigo sobre o arquiteto Oscar Niemeyer, que iria fazer naqueles dias 70 anos, significativa idade nas estatísticas da época e digna de comemorações. Se bem me lembro, dei à matéria o seguinte título: “Oscar, setenta anos de liberdade”. E agora, ao escrever estas linhas, julgo que o nome do artigo continua oportuno.

Naquele ano de 1977, os projetos de Brasília constituíam o ápice da produção de Niemeyer e me recordo que foram o tema central de meu texto. Hoje, vejo que necessariamente também havemos de lembrar os trabalhos de Pampulha e, depois, os de Brasília e os do Memorial da América Latina, em São Paulo.

Porque as palavras “anos de liberdade”? Com elas, queríamos afirmar autonomia do criador; iniciativa singular; ousadia e independência. Tudo começou em Pampulha e com a aquiescência de Juscelino Kubitschek, o prefeito de Belo Horizonte, lá pelos anos de 1939 e 40. Em 1942, Pampulha já estava freqüentando publicações várias, inclusive as especializadas em arquitetura. Liberdade, porque coube ao arquiteto imaginar os programas dos edifícios; descobrir e lançar as mil possibilidades plásticas do concreto armado e definir sua linguagem de um só estilema: a curva.

Dentre as construções de Pampulha, destaca-se a igreja de São Francisco de Assis, cujo programa de necessidades foi o tradicional vindo dos tempos barrocos de Minas, com a observância, inclusive, da iluminação direta da capela-mor e da feitura de uma torre sineira independente. No entanto, na parte formal, na plástica, inovou em tudo; fez uma

igreja, pela primeira vez, com abóbadas saindo do chão, criando espaços inesperados. E com Portinari, por dentro e por fora, numa bem sucedida integração das artes. Está claro que esse rompimento com a proverbial caracterologia dos edifícios não foi bem aceita, tendo sido o templo repudiado pelo bispo de plantão, permanecendo fechado por anos seguidos. Foi o preço da liberdade de expressão. A meu ver, essa obra prima é verdadeiramente o ponto de partida da arquitetura de Oscar, onde o concreto armado se sujeita docilmente a todos os seus devaneios.

Em Brasília, a liberdade foi total, sem percalços de qualquer natureza: céu sempre azul; chão firme e plano; ausência de códigos ou posturas cerceadoras; programas de necessidades abertos ou flexíveis e o concreto armado nas mãos de Joaquim Cardoso, calculista e poeta bissexto inesquecível. A intenção plástica, sem limites, como sabemos e vemos.

No Memorial da América Latina podemos apreciar uma síntese de toda a obra corriqueira de Niemeyer, não contando os trabalhos solitários de exceção como os museus de Niterói ou de Curitiba ou o edifício Copan, em São Paulo e outros construídos pelo mundo afora. Mas, no Memorial, Oscar fez questão de mostrar que sua imaginação e procedimentos são únicos e independentes do convencionalismo. Ali, construiu uma coluna que também trabalha a tração, a coluna que suspende a passarela unindo os dois segmentos daquele grande conjunto arquitetônico. Agora, nos finais do ano de 2007, às vésperas do centenário do arquiteto de talento maior, julgo que este pequeno texto poderia muito bem assim ser denominado: “Oscar, 100 anos de liberdade”.

O mais jovem dos nossos jovens

Helio Brasil*

Oscar Soares Filho, nosso Niemeyer, nasceu muito antes que as pirâmides projetassem suas sombras nas areias do deserto. Bem antes que as grandes muralhas serpenteassem pelas montanhas mongólicas. Deve ter pairado sobre as águas vendosas separarem-se das terras e testemunhou, mudo e atento, o sopro que gerou a vida. Caminhou pelas ágoras e vias triunfais; nos bastiões medievais, entre suas ameias, contemplou batalhas entre enlouquecidos mouros e cristãos; viu-se refletido nas cúpulas renascentistas e mergulhou nos umbrosos espaços barrocos. Testemunhou a amálgama do ferro, do aço e do grão feito cimento. Moldou em suas mãos poderosas a flor e o fruto de todas as ousadias. Deu forma à forma. Fez da curva escrava condenada à beleza eterna.

Oscar Niemeyer é o próprio Zeitgeist (voz do tempo, atuante e volátil) que habita entre nós. Senhor da forma, do espaço e do tempo.

Tornou reais os aforismos do mestre Le Corbusier. Fez concretos os códigos, deixando livre a fachada, libertando a estrutura e a planta, erguendo os jardins e apoiando no imponderável a viga que devorava o espaço. Fez do magro pilotis um robusto ícone do século, fazendo-o oscilar como um bêbado, abrir-se em vv de vitória, ironizando os balanços. Na alvura dos delicados volumes que orlam a Pampulha, nas inquietas marquises do Ibirapuera – cujos tentáculos mergulham nos cristais infinitos dos pavilhões – Oscar embalou o futuro. Com mestre Lúcio, deu voz e corpo à Carta de Atenas (a Bíblia que Le Corbusier doou aos urbanistas do século XX), unindo à letra a melodia que faltava. E os palácios alinharam-se na pauta musical da urbe tão sonhada, surpreendente fusão do rigor cartesiano com travessuras de um barroco inesperado.

Com o universo nas mãos, Niemeyer deu-lhe as curvas. Legou-as à Europa, à África, ao mundo que as desejasse contemplar. Confessou, humilde: tirou-as do coração. Furtou-as dos olhos. Dos olhos atentos, roubando-as das montanhas e das mulheres de sua terra.

Oscar. Nome nórdico, dizem, que quer dizer a lança de Deus, o combatente divino, sempre a combater o bom combate, inconformado missionário a criar e subjugar formas, sabendo-as uma paixão quase tão grande como a própria vida.

Oscar Niemeyer, que nos fazia sonhar quando estudantes. Em certo dia, no futuro (pensávamos), ousaríamos traçar a precisa e definitiva curva. Não sabíamos, contudo, que lidávamos com a odalisca fiel e meiga, que só obedece e se faz bela quando, em carícias, a mão do mestre a conduz...

* Helio Brasil é arquiteto, Professor do Depto. de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula, da Universidade Federal Fluminense e da UFRJ.

Centro Cultural Oscar Niemeyer – Goiânia

Raúl Yépez Collantes - YEPO



Raúl Yépez Collantes - YEPO



Maria Elizia Borges – ABCA/GO

A cidade de Goiânia também foi uma das cidades contemplada com um projeto de Oscar Niemeyer inaugurado em 2006. Trata-se do Centro Cultural instalado numa das saídas da cidade, nas imediações de condomínios fechados, após o Shopping Flamboyant. O grande espaço (17.000,00 m² de área construída) abriga um conjunto de quatro edifícios construídos dentro da aridez geométrica que lhe é peculiar. O Edifício Principal – de estrutura horizontal, três andares, todo envidraçado tem como função abrigar biblioteca, restaurante, cinemas, galeria de lojas e de artes. O Museu de Arte Contemporânea – no formato circular, se propõe expor obras de caráter permanentes e temporárias. O Monumento aos

Direitos Humanos – um triângulo vermelho de 35 metros de altura – abriga no seu subsolo um auditório e um salão para exposições. O Palácio da Música – por sua vez, no formato de aboboda côncava, foi idealizado para grandes eventos musicais e teatrais, com tratamento acústico e cenotécnico adequado para recebe 1500 pessoas sentadas. Este conjunto causa, como todas as obras do arquiteto, o impacto desejado: são universos escultóricos específicos dialogando entre si e com a paisagem da cidade que se avista há distancia. Falta, para o momento, fazer pequenos reparos na obra recém inaugurada. Quanto a realização de eventos culturais no local? A população aguarda com ansiedade, ávida para participar.

Niemeyer e a crítica

Ricardo Ohtake*

Oscar Niemeyer chega aos 100 anos em plena atividade que desenvolveu, nos últimos setenta anos, com a mesma disposição de inovar, combatendo as injustiças que o capitalismo provoca e procurando descobrir para si conhecimentos novos.

A importância de Niemeyer se dá por uma quebra de paradigma na arquitetura moderna, quando, no início da década de 1940, com o projeto do conjunto de Pampulha (Capela, Casa de Baile, Cassino e Yacht Club), começa a utilizar curvas, as cascas de concreto, na cobertura da Capela; a laje sinuosa na Casa de Baile, mantendo os princípios básicos do modernismo. A linha curva, a rigor, foi um desdobramento maior que se obteve para o racionalismo, apesar de alguns, que ainda estavam com a cabeça na Bauhaus, terem reclamado muito da liberdade que o arquiteto brasileiro usufruiu nestes e em outros projetos como a Casa das Canoas (1951), Edifício Copan (1952), o Parque Ibirapuera (1951-54), até chegar a Brasília.

Este debate foi intenso nos anos 40 e 50 do século passado, enquanto os princípios rígidos do racionalismo se colocavam, e particularmente, como na Bauhaus, na construção da indústria, como fabricante, em série, de habitações e de cidades. No entanto, a indústria não se resumiu a repetir peças, e realizou muitas peças únicas, como navios, aviões, hidrelétricas, pontes, peças para laboratórios, e no caso das construções, executa a maior parte em usinas e monta no local, seja uma série ou uma só obra.

Niemeyer viu a questão da execução como algo a ser sempre superada. No caso do cálculo estrutural, trabalhou com os melhores engenheiros, obrigados a criar novos processos para satisfazer o projeto, e uma das questões que Niemeyer persegue é, no limite, não haver apoio... No caso do auditório da Universidade de Constantine, na

Argélia, a cobertura se parece com um pássaro que pousou no solo e a qualquer momento poderá alçar voo.

Críticas como a da limitada idéia de indústria e as inventivas soluções de projetos, foram constantes, e o isolamento de Niemeyer deixou de existir, quando os arquitetos Kenzo Tange, I.M. Pei, Frank Gehry, Renzo Piano, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, entre outros, intensificaram a realização de obras que fugiam dos caixotes típicos do início do modernismo. No entanto, o “esquecimento” e a ignorância sobre a obra de Niemeyer são notórios por parte dos críticos e historiadores de arquitetura dos países desenvolvidos, os maiores produtores de textos, revistas e livros do assunto. Somente nestes últimos anos, há uma curiosidade de conhecer um pouco da obra do brasileiro.

No entanto, a falta de crítica de arquitetura no Brasil, permite que se exalte e prolifere o tardo-modernismo, a arquitetura que volta aos anos heróicos, de 1940 à metade da década seguinte, a dos caixotes, que foi um infinito avanço na arquitetura e cuja substituição dos materiais é pouco para depois de mais de meio século.

Oscar Niemeyer sofre hoje, não mais contestações, mas um disfarçado boicote em templos de pensamentos de arquitetura no Brasil. O aprofundamento e a produção de conhecimento sobre a sua obra é uma obrigação que universidades, fundações e institutos de pesquisas devem realizar sistematicamente.

Afinal de contas, não é sempre que se encontra num país e particularmente no Brasil, um arquiteto trabalhando diariamente, com projetos, textos, arquitetura, política, novos conhecimentos, e inovando dentro do espírito inquieto, completando um século de vida.

*Ricardo Ohtake é arquiteto, formado pela FAU USP, Designer Gráfico e Diretor do Instituto Tomie Ohtake. São Paulo, novembro 2007

Oscar Niemeyer

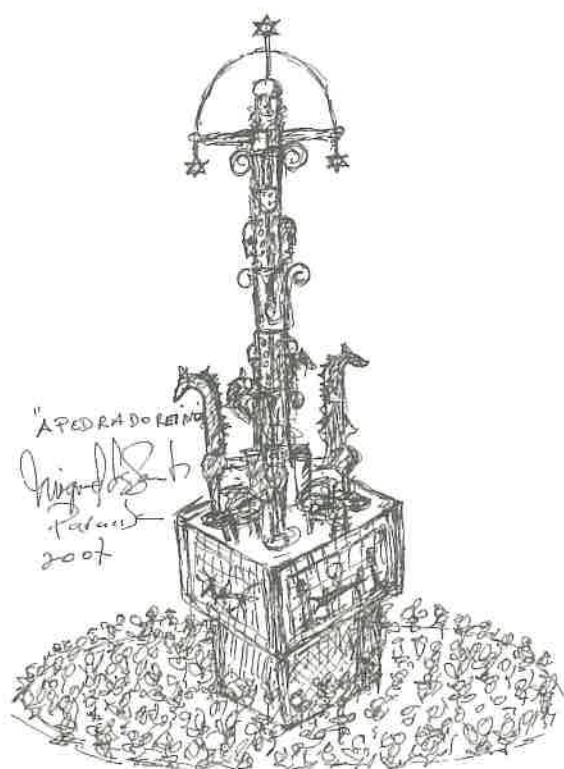
Miguel dos Santos: Monumento à Ariano Suassuna

Eudes Rocha – ABCA/PB

Por ocasião do seu aniversário de 80 anos de nascimento no corrente ano o escritor, artista e dramaturgo paraibano Ariano Suassuna vem recebendo inúmeras homenagens dos mais diversos segmentos e quadrantes do nosso país.

Na Paraíba destacamos a iniciativa da Prefeitura da Capital que acertou uma feliz e significativa parceria com a UNIMED e UNICRED escolhendo o renomado ceramista e pintor Miguel dos Santos para produzir uma peça que celebrasse a vida e a obra deste que atualmente é o maior personagem vivo da cultura paraibana e certamente um dos mais admirados no Brasil dos nossos dias.

Trata-se certamente de um monumento a ser erigido em local público e a céu aberto. Para traçar as diretrizes do seu trabalho artístico Miguel reuniu elementos telúricos característicos das origens de Ariano e da fauna brasileira: a onça, o carcará, o tamanduá, o lobo-guará e a cobra cascavel. Da flora colocou os cactos que inclusive farão parte do paisagismo além de ser um forte símbolo da vegetação de Taperoá (terra natal do laureado). A entrega da obra está prevista para a última semana de novembro deste ano e a partir do esboço de Miguel



dos Santos constatamos tratar-se de uma coluna de cerca de sete metros de altura, em cerâmica de alta temperatura e tons de branco, azul e caramelo, resultante da superposição de sete módulos com alusões aos elementos do sertão como onças e gaviões. Já os “cavalinhos da cerâmica popular” nos remetem ao “rapaz do cavalo” que, de certa forma é o próprio Ariano.

Em visita ao atelier de Miguel pudemos conhecer



Detalhe do monumento à Ariano Suassuna

os módulos que já estavam prontos, entre os quais um que representava, em escala monumental, de um lado o rosto do homenageado e do lado oposto o do seu pai João Suassuna. Os gaviões também têm grandes proporções e foram concebidos aos pares, mas olhando em direções opostas como a vigiarem o local. Essa coluna será fixada sobre um pedestal maior e este apoiado sobre um outro menor, sendo ambos quadrados e circundados por painéis de cerâmica. No ápice da coluna uma figura hercúlea segura entre os braços uma haste de bronze formando um arco e dando ao conjunto uma aparência altiva e triunfal que bem caracteriza a visão que atualmente a Paraíba e o Brasil têm da personalidade e da carreira do aclamado autor d' 'O Auto da Compadecida.

Conhecedor da alma humana e aficionado de determinadas fases do barroco, Miguel lançou mão desses recursos para elaborar uma obra que tivesse um vocabulário eivado da dramaticidade necessária para falar de coisas tão simples e ao mesmo tempo tão complexas quanto a vida e obra de Suassuna e o fez com um apuro admirável. Se repararmos bem veremos que é o vocabulário da Pedra do Reino.

Com um estilo muito próprio e uma depurada pesquisa de linguagem resultante de mais de 40 anos de produção artística (exposições nos Estados Unidos da América, Europa, Ásia e África), Miguel dos Santos, pernambucano de Caruarú e desde muito moço radicado em João Pessoa, tem obras suas em importantes instituições culturais do país como no Museu de Arte de S. Paulo (MASP) entre

outros, além de muitas delas constarem do acervo de notáveis coleções particulares. Da crítica nacional vem, ao longo de sua carreira, merecendo referências elogiosas, entre outras, de Walmir Ayala, Clarival do Prado Valladares, Pietro Maria Bardi, Jacob Klintowitz e do próprio Ariano Suassuna.

Somente agora ocorreu-me quão apropriada foi a decisão de delegarem a este ceramista a responsabilidade pelo monumento a Ariano Suassuna. Primeiro porque ele é indubitavelmente um consagrado artista desse gênero e segundo e não menos importante porque o barro é talvez a melhor matéria prima para plasmar a história da vida e obra de um nordestino tão íntimo da moringa, do pote e da panela feitos da argila que tão atavicamente representa o povo dessa região através dos tempos.



Detalhe do monumento à Ariano Suassuna

Divulgação

Divulgação

Visões da velocidade



Velocidade, 1931, fotograma do filme de Tina Cordero, Guido Martina e Pippo Oriani



Giacomo Balla, *Automóvel em Corrida*, 1913 nanquim aquarelado s/papel

Annateresa Fabris – ABCA/SP
(colaboração de Mariarosaria Fabris)

Até 30 de setembro, a Casa FIAT de Cultura, sediada em Nova Lima (Belo Horizonte), abrigou a exposição “Speed – a arte da velocidade”, que ofereceu uma ampla visão das modificações pelas quais a sociedade, a cultura e a arte italianas passaram graças à aceleração do ritmo da vida moderna. A mostra, que abrangeu história, artes plásticas e arquitetura, design e publicidade, cinema e fotografia, partia do início do século XX para projetar no futuro o mito da velocidade.

Para o público em geral, a grande atração foram os modelos de veículos expostos, tanto os de passeio – entre os quais o mítico Topolino –, quanto os de corrida, como o carro de Fórmula 1 de Michael Schumacher. Para o espectador mais interessado em questões artísticas, a exposição reservou boas surpresas, pois seu tema remetia inevitavelmente ao Futurismo, o qual, em seu primeiro manifesto, já cantava a beleza da velocidade, ao afirmar que “um automóvel de corrida [...] é mais belo que a Vitória de Samotrácia”.

Guiada pela proposta futurista de refundação antropológica do mundo em função das mudanças trazidas à vida e à percepção modernas pela Revolução Industrial, a mostra surpreendeu por sua montagem não muito usual, visto colocar lado a lado, sem hierarquias, artefatos industriais, obras de arte, projeções cinematográficas, cartazes publicitários, peças de design, fotografias documentais etc., abrindo

do espaço também para as novas tecnologias, em seu percurso final. A montagem não deixou de apresentar alguns aspectos espetaculares, porém, não foi a idéia de espetáculo a que se impôs. Os diversos elementos que integravam a exposição dialogaram entre si, fazendo com que o espectador percebesse os elos existentes entre a cultura material e as manifestações artísticas do período focalizado. Embora o olhar fosse estimulado o tempo todo pelo entorno, isso não impedia que cada peça não pudesse ser apreciada singularmente.

No caso das artes plásticas, uma vez que a exposição não seguiu uma ordem cronológica, o público deparava-se, a princípio, com alguns exemplos de aeropintura, cuja proposta inicial datava de setembro de 1929. Norteada pela busca de uma experiência mais intensa e mais abrangida, que se concretizava na multiplicação de formas e cores, a aeropintura procurava transmitir ao observador a visão sintética e dinâmica propiciada pelo voo (como no filme de época que ladeava os quadros), além de fazer a apologia de um novo super-homem – o aviador e o pára-quedista –, o que foi comprovado pelas obras de Giulio D’Anna Villarosa e Tullio Crali. A seção “A beleza da velocidade” abarcou o maior contingente de obras futuristas. Nela, a exaltação da energia muscular de Umberto Boccioni confrontava-se com as visões cinemáticas de Giacomo Balla, com a captação da trajetória da forma no espaço de Luigi Russolo, Achille Funi e Vittorio Corona, com as propostas simultaneístas de Fillia, Gerardo Dottori e Roberto Baldessari.

Mario Sironi e Giorgio De Chirico estiveram presentes na seção “O mito do automóvel entre costume e velocidade”. Do primeiro, puderam ser apreciados alguns esboços da década de 1950, dedicados ao automóvel, numa linguagem sintética, atenta às exigências da comunicação de massa. Uma atenção ausente do cartaz publicitário do Fiat 1400 (o primeiro carro italiano inspirado nos modelos norte-americanos), realizado por De Chirico em 1950. Ao tentar conciliar modernidade e tradição, o pintor produziu uma peça kitsch, uma vez que não se estabeleceu uma relação intrínseca entre o mito moderno da velocidade, o automóvel, e o mito clássico de Pégaso, representado com uma linguagem neobarroca. O aspecto que chamou mais a atenção no trabalho de De Chirico foi a tentativa de enobrecimento do artefato industrial, colocado sob a égide do classicismo, numa nítida inversão da proposta futurista de exaltação da modernidade.

No setor dedicado à arquitetura, a falta de uma amostragem dos projetos visionários e utópicos de Antonio Sant’Elia, com sua verticalidade lírica e despojada, não permitiu estabelecer o devido contraponto com a “arquitetura dramática” de Virgilio Marchi, caracterizada pela excentricidade, pelo uso abundante de curvas, pela presença de múltiplos centros de irradiação e por um evidente gosto cenográfico, como na aquarela Pesquisa de volumes

(cidade futurista). Não por acaso, Marchi foi um dos renovadores da cenografia teatral italiana. Comparada com sua idéia de uma cidade plástica e dinâmica, a proposta de Mario Chiattone, em projetos como Oficina, era inegavelmente estática em seu monumentalismo vertical e compacto. Completaram essa seção algumas visões pictóricas do espaço urbano transformado pela vida moderna, dentre as quais pode ser lembrada a leitura mecânico-orgânica dos arranha-céus de Nova York apresentada por Fortunato Depero.

Em A fábrica Lingotto, o pintor Carlo Carrà registrou outra imponente obra da arquitetura italiana, erigida por Giacomo Mattè Trucco entre 1916 e 1922. A nova sede da FIAT foi o tema também do filme Lingotto (1924-1925), realizado pela produtora Ambrosio de Turim. Sua sugestiva rampa helicoidal foi explorada dinamicamente pela câmera, como se a estivesse fotografando de um carro em subida, enquanto nas tomadas feitas na pista de teste, no topo do edifício, os automóveis, em sua corrida, pareciam rivalizar com a sombra do avião que os estava filmando.

Ao lado das realizações já citadas, de outros filmetes de época, que ilustravam as primeiras corridas de automóvel, as várias sedes da FIAT, momentos de guerra etc., e de trechos de filmes mais recentes em que motonetas e carros tiveram um papel preponderante, havia uma obra que merece ser destacada por sua importância dentro da cinematografia italiana (e mundial) e pelo fato de ser essa uma ocasião rara, senão única, que o público brasileiro teve de assisti-la. Trata-se de *Velocità* (ou *Vitesse*), realizado por Tina Cordero, Guido Martina e Pippo Oriani em 1931, do qual a exposição possibilitou a visão da edição reduzida de 1933, exibida nas principais capitais européias e na América do Sul. Aplicando os postulados de A cinematografia futurista (1916), texto programático assinado por F. T. Marinetti e outros integrantes do movimento, este filme incorporou também algumas idéias do Manifesto técnico da literatura futurista (1912). A velocidade, apregoada no título, ganhava corpo quando eram focalizados, por exemplo, um monjolo e rodas de motor que giram vertiginosamente; xícaras e tigelas numa espécie de balé orquestrado e peças de xadrez que se deslocam sobre o teclado de um piano, sem intervenção humana; o movimento “pelo avesso” da água de uma cachoeira que se eleva em vez de despencar ou do líquido que, de um copo, sobe para uma garrafa; um boneco de madeira, que vai se decompondo e recompondo em sua dança. A jus-taposição ou a sobreimpressão (fusão) das imagens favorecia aquela rede de analogias tão cara à fase das palavras em liberdade da literatura futurista. Foi uma pena que, com um leque tão grande de atrações, “Speed – a arte da velocidade” não tenha circulado por outras cidades brasileiras. Resta aos demais interessados, a possibilidade de folhear seu catálogo, com suas boas ilustrações e seus textos instigantes.

Projeto Arte Contemporânea no Museu da Pampulha

Marília Andrés Ribeiro – ABCA/MG

Desde o início de 2002 o Museu de Arte da Pampulha vem trabalhando dentro de uma proposta curatorial que aponta o seu comprometimento com a produção contemporânea brasileira. O Projeto Arte Contemporânea visa à realização de mostras de artistas brasileiros em Belo Horizonte, com o intuito de reafirmar o nome do MAP junto ao de instituições respeitáveis no país. O Projeto tem objetivos específicos tais como: oferecer à cidade eventos culturais de conteúdo e repercussão nacionais e internacionais; propiciar o contato da comunidade artística local com a obra de importantes artistas em atividade, apontando para as suas pesquisas recentes; promover e fomentar a produção de arte contemporânea mostrando o compromisso do MAP com a pesquisa e divulgação da arte atual; divulgar o patrimônio coletivo municipal por meio do acervo do MAP; estimular a relação do artista com a instituição, reforçando a importância do Museu na formação e inserção de novos artistas no cenário artístico local e nacional.

Os objetivos desse projeto museológico vão ao encontro de teorias pós-modernas que pensam o museu enquanto um espaço cultural dinâmico, híbrido, interdisciplinar e aberto à participação de um amplo público, “um espaço onde as culturas mundiais possam colidir e exibir sua heterogeneidade e até mesmo suas incompatibilidades, para transmitir, para hibridizar e para viver junto na memória e no olhar do espectador.”¹

O Projeto Arte Contemporânea está sendo implementado sobre a direção de Priscila Freire através das curadorias de Adriano Pedrosa (2002-2003), Rodrigo Moura (2003-2005) e Marconi Drummond (2006-2007). Salientamos a importância de uma direção e de curadorias que incentivam o olhar contemporâneo e propiciam aos artistas, pesquisadores, professores, estudantes e o público visitante experimentar a diversidade das propostas da arte atual.

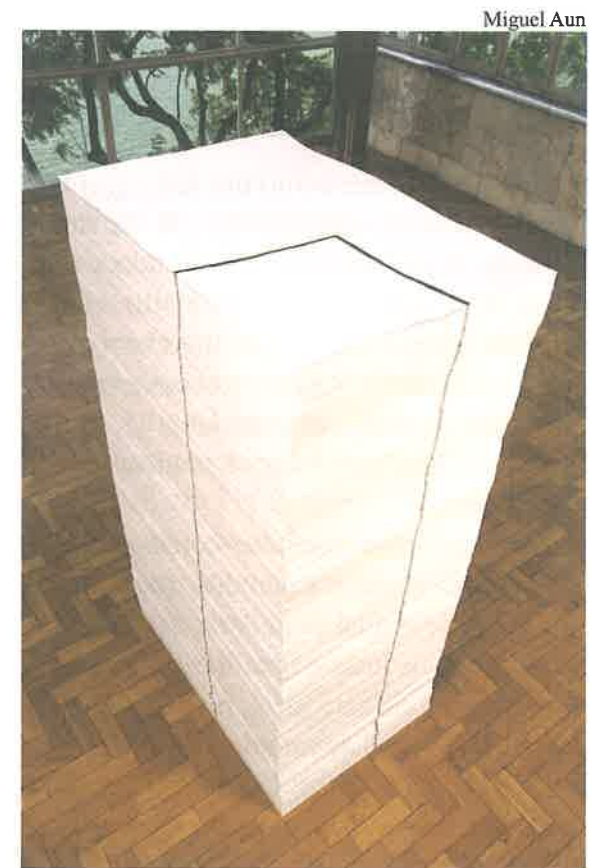
Na verdade, o Projeto de Arte Contemporânea se instaurou no MAP a partir da provocação de duas exposições importantes: a instalação Porto Pampulha de Ana Maria Tavares, realizada em 1997, durante as comemorações do centenário de Belo Horizonte, e a exposição Território Vazado de Iole de Freitas, realizada em 1999. Essas artistas, ambas mineiras, projetaram uma obra site specific, em diálogo com a arquitetura de Niemeyer, discutindo o lugar do Museu, inserido dentro de um espaço projetado para ser um Cassino, e sua função enquanto museu pós-moderno aberto a várias possibilidades de fruição e experimentação da arte. Essa possibilidade de fazer uma obra específica para o MAP, explorando as possibilidades arquitetônicas, sensoriais e experimentais do espaço tornou-se imperativo na implementação do Projeto Arte Contemporânea.

Acompanhando as discussões desse projeto, foi instituída a Bolsa Pampulha, em substituição aos antigos Salões de Arte, propiciando aos jovens artistas selecionados a possibilidade de trabalhar no seu projeto sob a orientação de críticos, curadores e professores.

Na curadoria de Adriano Pedrosa (2002-2003) foram realizadas mostras dos artistas Franklin Cassaro, Laura Belém, Valeska Soares, Marilá Dardot, Rivane



Éder Santos. *Galeria das Almas*, video instalação, acrílico e projeção, Museu de Arte da Pampulha, 2007



Isaura Pena. *Impressão off set sobre papel*. 11.500 partes, 170x94x64 cm, Museu de Arte da Pampulha, 2007

Neueschwander, Carla Zaccagni, Laura Lima, Mabe Bethônico, Rosângela Rennó, Iran do Espírito Santo, Cristiano Rennó, Sandra Cinto, Nuno Ramos, Carla Linhares e Thiago Rocha Pitta. Durante a curadoria de Rodrigo Moura (2003-2005), seguiram-se as mostras de Fernanda Gomes, José Bento, Ernesto Neto, Damian Ortega, Alexandre Cunha, Pedro Moraleida, Marepe, Beatriz Milhazes, Márcia Xavier e Patrícia Leite. Já na curadoria de Marconi Drummond (2006-2007) foram realizadas as exposições de Roberto Bethônico, Niura Bellavinha, Jac Leirner, Regina Silveira, Éder Santos e Isaura Pena. Todas essas mostras temporárias mostram a diversidade da arte contemporânea brasileira, em torno da discussão do espaço museológico da Pampulha. Focalizo as exposições de Éder Santos e de Isaura Pena, que no momento estão acontecendo neste espaço. No foyer do Museu, Éder Santos apresenta três vídeo-instalações, “Call Waiting”, “Low Pressure” e “Galeria

das Almas”. Os dois primeiros foram apresentados anteriormente e, respectivamente, no Museu da Vale do Rio Doce, em Vila Velha, e no 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica – Video Brasil, num telão instalado em frente ao SESC, em plena Avenida Paulista. “Call Waiting” projeta o movimento dos pássaros nas gaiolas e nas paredes, movimento livre, leve e solto, apesar do fantasma das gaiolas usadas como pretexto para mostrar o vôo dos pássaros no céu. “Low Pressure” projeta o movimento de um homem/peixe que nada tranqüilamente atravessando três aquários, movimento fluido e transparente que acontece dentro de um espaço impregnado pela água. Tanto Call Waiting quanto Low Pressure falam do movimento, da liberdade, não de uma liberdade utópica, nem de um movimento cerceado, mas da liberdade de transitar no seu contexto, no seu lugar apropriado. Éder constrói um impressionante site specific para o Museu, a “Galeria das Almas”, uma vídeo-instalação onde ele projeta o céu e as nuvens em 15 vitrines de acrílica transparentes e prismáticas, criando um ambiente azul translúcido em movimento, que nos envolve e, ao mesmo tempo, nos faz pensar no Museu enquanto guardião das almas, do espírito dos artistas. É um trabalho fascinante, o qual discute a função do Museu e dá seqüência aos outros que lá estão, mas que já foram vistos em outros contextos. O trabalho de Éder Santos reafirma a liberdade do artista de reinventar novas configurações intermediárias dentro de projetos contemporâneos.

No mezanino, Isaura Pena faz uma homenagem ao desenho, explorando o nanquim sobre o papel em amplos trabalhos, instalações e na intimidade do livro de artista. Nas palavras de Marconi Drummond, “Isaura desenha com a água. Longas aguadas são aplicadas sobre o papel, num exercício persistente e contínuo de sobreposição de linhas e gestos.”² Interessantes são os três livros de artista, em que ela registra, sobre o papel branco, o seu gesto, a sua marca, a sua escritura, apontando caminhos e mapas através de pontos, linhas e superfícies pintadas. Isaura explora, com sutileza, as possibilidades do livro enquanto um suporte visual e tátil, que se desenrola diante do leitor, dialogando com a literatura. Outra intervenção da artista mostra uma pilha de 11.500 exemplares de folhas de papel em branco, gravadas em off-set com o gesto de uma linha preta perpassando o volume. Esse desenho volumétrico que tangencia a escultura, instalado no espaço arquitetônico do museu, expande o campo do desenho e possibilita assim o diálogo com outras artes, diálogo que também está presente no livro de artista.

Penso que o Projeto Arte Contemporânea reafirma a abertura do Museu da Pampulha para o diálogo intermediário, a expansão do campo artístico e a convergência dos meios, propiciando uma releitura do projeto arquitetônico de Niemeyer, considerado um marco da arquitetura moderna brasileira.

¹ HUYSSSEN, Andréas. Escapando da amnésia. O museu como cultura de massa. In: *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997. p. 252.

² DRUMMOND, Marconi. Isaura Pena. Folder para a exposição no Museu de Arte da Pampulha, 17 de outubro a 9 de dezembro de 2007.

Maria Lucia Bastos Kern – Pedrosa e o Diálogo entre o Moderno e o Contemporâneo

Maria Lúcia Bastos Kern– ABCA/RS

Mário Pedrosa exerce a atividade continuada como crítico de arte desde os anos de 1940. Inicia num momento em que a arte brasileira preserva as representações simbólicas relativas à identidade nacional, oriundas do movimento modernista. Ele exerce um papel significativo junto aos artistas brasileiros, estimulando-os a fazerem novas pesquisas. A partir de 1946, Pedrosa começa a escrever no *Correio da Manhã* (1946-51) e, em 1957, no *Jornal do Brasil*, onde cria a coluna de Artes Plásticas¹, procurando preparar os artistas e o público para a compreensão das novas práticas artísticas internacionais, da autonomia das mesmas, descoladas dos comprometimentos políticos e sociais, e das funções que esta deve exercer no mundo moderno. As suas reflexões geram polêmicas entre os partidários da arte figurativa e dos mestres nacionais consagrados e aqueles que defendem as abstrações. Estes últimos, artistas e elites intelectuais e empresariais identificam nas abstrações o meio de introduzir o novo, num momento em que o país passa por um processo de modernização, em que a burguesia investe em novas instituições de arte e em obras, procurando estabelecer a equiparação do Brasil às nações desenvolvidas².

Observa-se que Pedrosa introduz uma nova modalidade de crítica de arte³ e que em suas crônicas estimula o abstracionismo⁴, tendo como projeto a síntese entre o nacional e o universal e a constituição de um país moderno. Ao longo dos anos de 1950, o crítico atua como incentivador do processo construtivo e das vanguardas concreta e neoconcreta, num contexto de otimismo em relação ao futuro do país e de difusão da ideologia desenvolvimentista pelo Estado⁵. Esse processo construtivista culmina com a construção de Brasília e a integração de todas as artes, aspirada por Pedrosa. No entanto, com o estabelecimento da ditadura militar, em 1964, e as mudanças das práticas artísticas internacionais, ele tem consciência de que o ciclo das vanguardas e da arte moderna está terminando.

“Todos nós estivemos ligados à arte moderna a víamos como uma arte com futuro, progressista, companheira da nova arquitetura,



Divulgação

pensando o homem como um todo. (...) Uma arte que se pretendia mundial, universal, levantando os problemas da modernidade como forma de lutar por uma nova civilização”. E conclui: “A avalanche do mercado barrou nosso otimismo”. “O caos reinante parte da arte mais recente, ‘pós-moderna’”⁶. Inicia um “novo ciclo” que o leva a nomear de “arte pós-moderna”⁷.

Mário Pedrosa se constitui como crítico de arte da modernidade e acredita que a arte seria o meio pelo qual se poderia construir uma sociedade mais justa e igualitária. Brasília representa para ele este ideal, mas logo percebe que não é possível de ser atingido. Além disto, verifica que as transformações do sistema capitalista estão conduzindo o mundo para uma política de mercado de consumo de massa e que a visão utópica de sociedade perfeita no futuro não é mais a meta, nem a noção de arte total por ele defendida no passado. “Estamos agora afogados na produção em massa de objetos cada vez mais variados e duvidosos, que invadem o mundo sensível (...)”⁸.

A partir dos anos de 1960, as suas crônicas evidenciam a dificuldade em aceitar as novas concepções de arte. Ele percebe o processo de mudança das artes visuais e da sociedade, levando-o a identificar a presença de outro momento, no qual o moderno se encontra em fase de desaparecimento. Ele cria, assim, a denominação pós-moderna, tendo em vista que a nova arte se distancia das premissas do paradigma moderno. Como crítico de arte, ele nomeia e pensa a respeito desse novo fenôme-

no, buscando no presente e no passado, nas artes internacionais e brasileiras os meios para poder entendê-lo e interpretá-lo. O método comparativo e crítico, a sua formação interdisciplinar e a sua constante atualização teórica permitem o desenvolvimento de reflexões complexas, sem cair em visões restritivas. “Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de “arte moderna” (...) os critérios de juízo para apreciação já não são os mesmos (...). Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado (...) pela *Pop art*”⁹.

Pedrosa verifica que os artistas abandonam a pureza das antigas categorias, como gravura, pintura, escultura, e não se preocupam com a originalidade da obra, até então perseguida¹⁰. Eles não priorizam a expressividade, porque temem o subjetivismo herético. *Pop Art* “abre mão de qualquer transcendência”, desmistifica “o conceito fátuo da obra de arte única e eterna”, que, para ele, são “fetiches intocáveis”¹¹. Com isto, ele acredita que a estética *Pop* apresenta aspectos de antiarte.

Pedrosa contrapõe à arte *Pop* as obras de artistas brasileiros, destacando as caixas de Rubens Gerchman, os objetos de Lygia Clark e os parangolés de Hélio Oiticica, para mostrar que eles também utilizam materiais vulgares da civilização industrial, “mas em nome de uma idéia que não visa à criação do insólito pelo insólito.” Gerchman com “As Caixas de morar” propõe a transformação do espaço urbano, procurando manter conexão com o mundo em que vive. Para Pedrosa, a obra do artista representa o “esforço de construir uma nova relação com a realidade” de subdesenvolvimento do país¹². Ele valoriza o papel da arte de construção de uma ordem social mais justa.

É a partir do método de comparação entre a arte brasileira e a arte internacional que Pedrosa observa as diferenças e resgata remanescentes da modernidade nas práticas artísticas nacionais, que ainda preservam vínculos com as representações simbólicas, sem evidenciar, nesse momento, o niilismo, a absorção pelo mercado e o desprezo pelo ato criativo. O crítico de arte destaca, de forma recorrente

nas suas crônicas, a qualidade das obras de artistas brasileiros.

Pedrosa verifica a mudança de estatuto da obra e do público¹³, o qual participa do processo criativo ao intervir no mesmo. Para o crítico, no Brasil, Lygia Clark, com os “Bichos” se constitui como artista emblemática ao introduzir uma nova relação com o público.

A partir do olhar sobre a nova arte, Pedrosa observa de forma mais otimista que as novas práticas estimulam os “sentidos” e transbordam “as limitações estéticas individuais para traduzir num formidável movimento de liberação humana, um dos traços mais profundos da revolução cultural em marcha”. A arte contemporânea, de modo semelhante aos meios de comunicação, se apóia na concepção discursiva da informação, através de “meios ópticos, auditivos e até (...) do olfato”¹⁴, explorando todos os sentidos, abandonando os formalismos e convenções, procurando integrar a arte à vida, mesmo que tenham de sacrificá-la para obter esse objetivo. Diante desse novo fenômeno, ele teme o fim da arte.

Observa-se que o crítico de arte não tem ainda um conceito formalizado a respeito do pós-moderno, mas que faz um diagnóstico face às novas práticas artísticas e sociais, as quais se distanciam dos parâmetros da modernidade. Para ele, essa seria a era da alta tecnologia da comunicação, dominada pelo conhecimento objetivo da lingüística e pelos interesses econômicos. Os EUA representam esse novo modelo, o da civilização do efêmero, do lixo e da sucata.

A sua formação intelectual atrelada à modernidade, ao materialismo e, conseqüentemente, ao historicismo se apóia nas noções de evolução, progresso, unidade e universal, que na atualidade são colocadas em xeque pela arte e pela ciência, dificultando a sua compreensão do niilismo e da ausência de perspectivas futuras presentes nas obras contemporâneas.

No final da década de 1970, Mário declara que não se considera mais como crítico de arte, pois a arte no mundo inteiro se encontra em crise, crise de saturação. Deixa de acreditar no que se convencionou chamar de arte moderna e pensa que não há soluções para a crise e, por isto, a atividade de crítico não tem mais



sentido¹⁶.

Apesar de seu pessimismo, Pedrosa em suas reflexões evidencia perspicácia e sensibilidade em relação às mudanças de paradigmas, antecedendo os críticos de arte internacionais na busca de compreensão do pós-moderno. É somente, nas décadas de 1970 e 1980, que a crítica de arte começa a definir a diferença marcante entre artes moderna e contemporânea, visto que até esse momento não há ainda plena consciência a respeito dos fenômenos que estão se processando.

¹A partir de 1946, ele escreve também nos jornais: Estado de São Paulo e Tribuna da Imprensa.

²PEDROSA, M. Internacional - Regional. IN: Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 50.

³Até o momento esta não costuma ter uma formação intelectual interdisciplinar, sendo a mesma mais impressionista e conservadora. Pedrosa tem formação em filosofia, estética, história da arte e psicologia.

⁴Em 1948, por ocasião da exposição de Calder no Brasil, ele faz uma conferência e escreve sobre arte abstrata e, no ano seguinte, defende a tese “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”. Em 1952, participa do debate sobre a questão polêmica da “arte abstrata ou arte com temática social”, no qual assume a defesa da arte concreta.

⁵O grupo de arte concreta de São Paulo é estimulado por ele e, no Rio de Janeiro, lidera artistas que formam o Grupo Frente. Em 1952, é realizada a 1ª. Exposição Nacional de Arte Abstrata, no hotel Quitandinha, em Petrópolis, onde ele participa como membro do júri.

⁶Entrevista concedida a Roberto Pontual, Jornal do Brasil, 24 abril 1980. IN: ARANTES, Otília. Mário Pedrosa diante da arte pós-moderna. Arte em revista, 7, CEAC, agosto 1983. p. 79.

⁷PEDROSA, M. Crise ou evolução do objeto. (1967) IN: Mundo, homem, arte em crise. Op. Cit., p. 159.

⁸PEDROSA, M. Crise ou evolução do objeto. IN: Mundo, homem, arte em crise. Op. Cit., p. 161.

⁹PEDROSA, M. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. (1966) IN: ARANTES, O. (Org.) Acadêmicos e modernos. São Paulo: EDUSP, 2004. p. 355.

¹⁰PEDROSA, M. Arte e invenção. (1960) IN: Mundo, homem, arte em crise. Op. Cit., p. 58.

¹¹PEDROSA, M. Posfácio de READ, Hebert. A arte de ago-ra, agora. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 162-164 IN: ARANTES, O. Mário Pedrosa diante da arte pós-moderna. Arte em revista, 7, Op. Cit., p. 81.

¹²PEDROSA, M. Crise ou evolução do objeto. IN: Mundo, homem, arte em crise. Op. Cit., p. 162.

¹³PEDROSA, M. Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro. (1967) IN: Mundo, homem, arte em crise. Op. Cit., p. 164.

¹⁴PEDROSA, M. Mundo em crise, homem em crise, arte em crise. (1967) IN: Mundo, homem, arte em crise. Op. Cit., p. 218-220.

¹⁵PEDROSO, Franklin. Ruptura e inovação – a contribuição de Mário Pedrosa. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 10. O crítico a partir desta constatação começa a preparar uma exposição de arte indígena, para se retomar as origens culturais e artísticas nacionais.

¹⁶DANTO, A. Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da História. São Paulo: EDUSP, 2006. p. 6 e 14.

Mario Pedrosa*

“...O Destino da arte de Käthe Kollwitz não está, pois, na própria arte. Está socialmente no proletariado. É uma arte partidária e tendenciosa. Mas que assombrosa universalização! (...) A guerra é um tema que inspirou a Kollwitz as suas gravuras e os seus desenhos mais notáveis. Entretanto a tremenda força comovente desses quadros depende principalmente da posição social em que foram realizados. (...) A guerra de Kollwitz só tem sacrifícios anônimos e monstruosos, só tem viúvas a quem não resta mais nada, na miséria e na dor, do que as grandes mãos para sempre desocupadas, recolhidas como um par de objetos sem uso sobre o corpo informe, só tem mães. Uma organização de mães que se unem, que entrançam seus braços como arames farpados em defesa dos filhos que ainda restam. (...) A artista essencializa os problemas e as suas realizações têm a força viril da simplificação. Aquelas pequenas litogravuras contêm uma força socializadora tal que tomam as proporções coletivas de um afresco medieval. (...) Pela sua atitude em frente à guerra, define-se a tendência social dominante em Kollwitz – a fidelidade à sua classe. Eis o traço peculiar de sua arte...”

* Excertos de “As Tendências Sociais da Arte e Käthe Kollwitz”, primeiro texto de crítica de arte de Mario Pedrosa (conferência feita no CAM e publicada na jornal O Homem Livre, 1933).

Sob a luz de Martinho de Haro



Largo da Alfândega, anos 1980/85, óleo s/tela, 43x70 cm.

Walter de Queiroz Guerreiro – ABCA/SC

Redescobrir Martinho de Haro, como um arcano modernista dos anos quarenta na arte catarinense, surge como uma obviedade diante de sua obra, desde sua participação com os rapazes de trinta do Núcleo Bernardelli. Shapiro, ao conceituar estilo, nos diz que este é, antes de tudo, um sistema de formas tendo qualidade própria e formas significantes, através das quais se tornam visíveis a personalidade do artista e a visão de mundo de seu grupo, por isso independente de querelas a propósito de filiações e paternidade, Martinho de Haro desponta como o primeiro modernista do estado.

Se existe algo marcante, e uma constante na produção deste artista, é a paisagem, agora não mais vista como assunto temático da maneira como os acadêmicos a consideravam, junto às naturezas mortas e aos nus, porém como possibilidade de interpretação plástica.

Essa grande divisão temática agora não fazia mais sentido, a pintura en plein air, dal vero como faziam os Macchiaioli, passara a ser executada no atelier, uma oportunidade de exercício para os valores picturais e de uma visão cultural própria, como metáfora vivencial.

Na “Introduzione alla Critica del Paesaggio”, de Rosário Assunto, surge interessante colocação que aclara muito bem o enfoque modernista sobre a paisagem. Ele nos diz, “existem paisagens em que a presença material é resultante de um processo da ação humana lado a lado à sua estética, e há outras em que

a sua razão estética não decorre de um processo produtivo, mas daquilo que chamaríamos “atribuição de significado,” em relação à presença material pré-existente; essa razão estética resulta de uma descoberta (e aqui vejo o enfoque modernista) que faz com que as coisas naturais tornem-se objetos estéticos”. Essa descoberta da paisagem em si, com um significado pessoal, aparece em Martinho



Mercado Público, anos 1970/75, óleo s/tela, 44x85 cm.

quando nos damos conta que ela surge como contraponto da vida quotidiana que nos enfada, da qual procuramos nos afastar, a que gostaríamos de expressar uma oposição radical, e ela é então transposta livre da presença humana, de todos seus artificios e marcas, como símbolo de vida. Porém, não queremos

enxergar Martinho com uma visão alienada do real, parnasiana, buscando o Éden na ilha de Florianópolis, as construções ali estão e se integram nesse novo conceito de paisagem, os barcos, aqui e ali chaminés do processo de industrialização que ameaçam este paraíso perdido. As raras formas humanas quando presentes na paisagem são assinaladas por resíduos do passado, carroças puxadas por cavalo, acentuando talvez um desencantamento latente de perda, daquela paisagem nativa ainda viva e intocada na memória do artista.

Queiramos ou não, a sensibilidade à paisagem se forma em todos os lugares como um romantismo tardio, um academismo après la lettre, visível até mesmo pelas palavras empregadas na mídia impressa: pitoresca, característica, encantadora... numa verdadeira enxurrada de atribuições melosas para aproximar o leitor de uma concepção da natureza, consagrada no imaginário humano. Surge aí a grande dificuldade para o artista moderno, se afastar da leitura fácil das paisagens rurais e urbanas, daquela visão estereotipada e por isso fácil, desgastada, para outra prenhe de significados. Só existe um caminho para imprimir moder-

nismo à paisagem historicamente consagrada, deixar claro o processo de expansão urbana e a proliferação das construções, de caminhos dividindo o espaço, da industrialização substituindo as estruturas agrícolas dos moinhos e das medas de feno, com a presença indissolúvel da mão humana, alterando e

construindo uma nova paisagem. Cria-se assim a urbe ideal, o novo espaço, como um processo perfeito de integração do homem moderno, que Martinho irá equilibrar entre a natureza onipresente com o mar, e a luz que tudo uniformiza.

Busquemos as origens desta paisagem ideal na história pessoal de Martinho de Haro, desde sua formação na Escola Nacional de Belas Artes, passando pelos contatos com o Núcleo Bernardelli no Rio de Janeiro, e o aprendizado com os Fauves na Academie de la Grande Chaumière em Paris. Embora o próprio artista apontasse a importância das aulas iniciais com Henrique Cavalleiro (1892-1975), não me parece à primeira vista que a obra de Martinho de Haro se aproximasse ao impressionismo de seu mestre, a não ser na composição estruturada baseada em Cézanne, que Cavalleiro descobrira na Academie Julian. É isso que, aliás, Menotti Del Picchia louva em Cavalleiro, sua construção sólida, plasmação de volumes através de linhas precisas e massas sintéticas de cor, e que Martinho irá adotar.

Sua presença no Núcleo Bernardelli é um ponto de controvérsias, enquanto João José Rescala e Bustamente Sá negam sua participação entre os nucleanos, o próprio Martinho admitiu suas conversas com Bruno Lechowski e Pancetti, que teria ouvido pela primeira vez sobre modernismo através de Martinho de Haro. O fato é de que os pontos de vista altos, a perspectiva a cavaleiro nas paisagens marcantes em Lechowski prepondera em Martinho, assim como o gosto pela natureza, a vibração da luz, o desenho marcado e a distribuição de massas na arquitetura urbana.

De qualquer maneira, no Salão Nacional de Artes Plásticas de 1931, a presença de Martinho de Haro se impõe ao lado dos nucleanos, não com uma paisagem, mas com um nu, o seu "Busto de Mulher", contraponto aos demais românticos do Salão, mostrando uma beleza mestiça e pelo padrão estético da época esquálida, porém real da raça brasileira. Enquanto a maioria dos nucleanos buscava a liberdade no tratamento modernizante do fundo, Martinho de Haro ateu-se à naturalidade da forma, a ausência da pose, e a realidade do corpo.

As aulas com Émile Othon Friesz (1879-1949) na Grande Chaumière foram decisivas para as paisagens modernistas de Martinho de Haro.



Hotel Mário, anos 1980/85, óleo s/tela, 39x73 cm.

Mais que a composição e o desenho, é a distribuição dos tons quentes e frios, o afastamento discreto entre os planos, a busca de uma luz solar que uniformize a paisagem é que irá marcá-lo, traduzindo-se numa pintura a plat, com achatamento da perspectiva e fim da ilusão tridimensional no espaço euclidiano.

Para os Fauves tudo se resumia em destruir a ilusão espacial, quer enfraquecendo as linhas de fuga, ora utilizando cores fortes do primeiro ao último plano, ora reduzindo céu e nuvens, mas Martinho encontrará uma solução original. Criou assim um colorido próprio, seguindo as palavras de Othon Friesz, para o qual o problema da paisagem modernista era encontrar o equivalente da luz solar através de orquestrações coloridas, levando a cor à sua intensidade e rejeitando violentamente o claro-escuro. Para realizar isso a solução seria encontrar um timbre mais elevado na cor, estendendo-o em zonas amplas na composição, o que Martinho irá muitas vezes empregar na predominância dos tons terra, de um marrom achocolatado, impregnado do vermelho carmim da própria emoção, sugerindo a luz pelas diferentes gradações, e em outras no sentido oposto, numa paleta suave dentro da gama do amarelo.

Martinho como ilhéu irá encontrar outro ponto de convergência com os Fauves, a preferência por marinhas, não no sentido convencional do tema, mas na inclusão de água e céu, ambas formas que não permitem sombras. O céu será turbulento, como o de Albert Marquet e

Derain, em pinceladas amplas, carregadas do azul cerúleo, do violeta de genciana que se insinua na atmosfera, e por fim, os cúmulos-nimbo, que mesmo antecipando tempestades, comportam-se como massas de branco, contidas pelas linhas corcoveantes que se afirmam como estilemas próprios. Se Friesz cria um estilema ao encurvar seus toques formando colinas, Martinho irá repeti-los nas curvas da crista das ondas, quebrando no cais do Mercado Público.

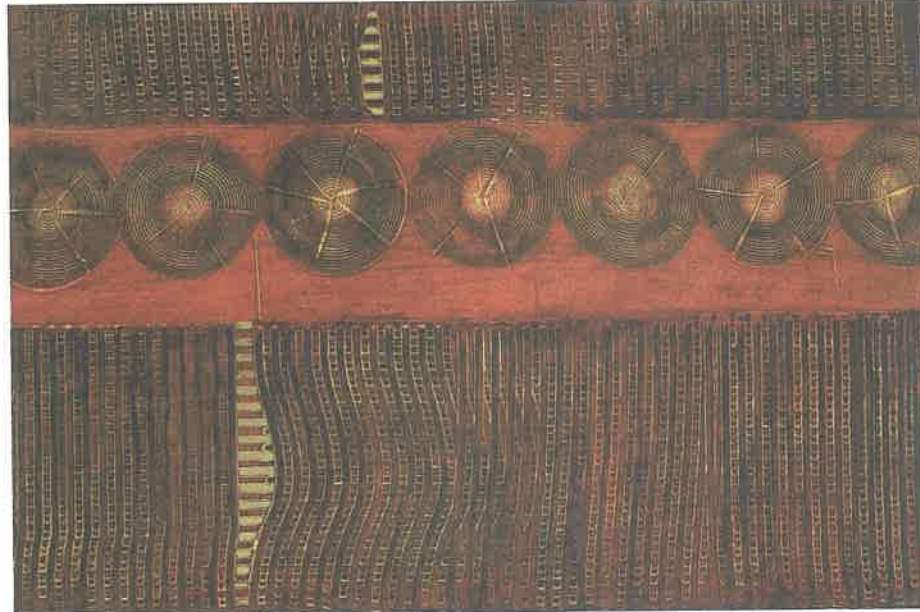
Seu grande achado será a luz, uma luz envolvente, uniforme, suave e quente, zenital, de um metálico dourado, sacralizando a comunhão entre o artista e a natureza, solar como nas primeiras horas do dia, transfixando tudo, igualando céu, terra e água, atmosfera preñe de formas e etérea na aparência. Assim, as formas se diluem e se unem naquela orquestração almejada, sem esfumaturas, com a luz impregnando tudo, pois o ar é belo e a luz sua poética.

Estabelece-se assim uma paz interior, criada através de uma leitura poética apaziguada com a modernidade transformadora, chegando a seus limites de absorção de um novo mundo, não como um embate, mas como instauração de desejo de abrir uma passagem no tempo, forma utópica de preservar o impossível, naquela forma instaurada de uma passagem moderna.

Martinho de Haro encontrou o belo através da luz, e nas palavras de Courbet "o belo, como a verdade, está ligado ao tempo no qual se vive, e ao indivíduo que está em condições de percebê-lo".

Divulgação

Patrícia Secco e seu Brasil Abstrato



Amanhecer, acrílico s/ tela, 80x100 cm.

José M. Neistein – ABCA/SP/Washington

A experiência de ser pintora e a experiência de ser brasileira são inseparáveis em Patrícia Secco. Elas são, por assim dizer, simbióticas: uma alimenta a outra. Quando Patrícia se decidiu enveredar pelo árduo caminho da pintura, sua personalidade já estava formada: ela nasceu e foi criada no Rio de Janeiro, um Brasil especial, diferente dos outros Brasis, mas que também, de muitas maneiras, sintetiza o país e sua cultura. Brincando à sombra das montanhas, banhada pelas águas das praias de areia fina e aquecida pelo sol, ela aspirou os perfumes da mata e do Atlântico e absorveu todas as cores do prisma tropical, ao mesmo tempo que introjetava a maneira de pensar urbana a metropolitana da cidade, antiga capital imperial, cheia de verve e de brejeirice, sensual e ondulante, mas também séria, quando necessário, combinando trabalho e lazer, em boas proporções. E, no Rio de Janeiro, Patrícia viu desfilar também o Brasil das secas, o Brasil da flora e da fauna, o Brasil dos mitos e das lendas, da opulência e da pobreza, da fartura e da fome, porque tudo converge para o Rio de Janeiro, mais cedo ou mais tarde, e tudo Patrícia soube captar com antenas apuradas, com fina observação.

Percorrido o longo itinerário do aprendizado da arte de pintar, uma vez conquistada e aprofundada sua linguagem própria, pessoal, Patrícia já possuía, sedimentado, vasto repertório iconográfico das muitas faces do Brasil, que ela mesma redescobriu ao longo dos anos, observando e memorando o Brasil, da perspectiva dos muitos países e das muitas culturas onde ela viveu e pelas quais viajou. A pintura que ela hoje apresenta tanto ao público brasileiro como ao público internacional, este Brasil abstrato com que ela se mostra agora, é o resultado da transposição artística de muitas experiências concretas. Na verdade, de um turbilhão de experiências concretas, que estavam à espera da abstração para virar arte.

dizer. Sobre a tela crua ela reveste uma camada de gesso, e, antes que o gesso seque, ela traça linhas, caminhos, estradas, trilhas, ora retos ora curvilíneos, com a espátula. E, com a espátula, ela imprime, pacientemente, caneluras, em baixo e em alto relevo. Essas estruturas, que são a base de suas composições, virão a receber as cores acrílicas, e, não raro, pó de ouro. O resultado visual desse processo é tátil, texturizado, tridimensional, ora sedoso ora aveludado.



Por do Sol, acrílico s/ tela, 80x100 cm.

É uma matéria ora dentilhada ora rendilhada, dependendo das incisões. O tempo de secagem, contudo, é um fator decisivo: tudo tem que ser feito com rapidez, antes que o gesso seque.

E, depois, o mais importante. Aonde vai Patrícia com tudo isso? Onde é que ela tem chegado? Antes de mais nada, ela chegou a um ponto de adequação entre o que ela quer dizer visualmente e o instrumento que ela criou para viabilizar sua expressão. Toda aquela riqueza de vivências de sua formação e de suas observações vêm à tona, na epiderme da tela, e mais além, mais fundo. Vemos evoluir, diante dos nossos olhos, de tela para tela, uma grande variedade de abstrações. Se, contudo, nós as olharmos mais atentamente, veremos figurações, transpostas ao nível de abstrações. Esse compromisso entre figu-

Em outras palavras, como e de quê é feita a arte de Patrícia Secco? Sua pintura caminhou, como a de muitos outros artistas de sua geração, da figuração evidente à abstração. O que fez, porém, com que sua linguagem se tornasse tão pessoal, tão dela?

Começamos pela técnica. Ela muito pesquisou e descobriu uma maneira de tratar a tela, de modo a que ela se adequasse a um tipo de pintura que pudesse expressar o que ela quer



Mar, acrílico s/ tela, 90x100 cm.

rações e abstrações nos dá o sabor das descobertas. E, certamente, há todo um mundo a ser descoberto e fruído naquele binômio. Mas, basicamente, o que descobriremos é uma abstração feita de muitas figurações. É assim que é feito o Brasil abstrato de Patrícia Secco.

Em várias telas, geralmente quadradas, o espaço pictórico é subdividido em muitos quadrados pequenos, regularmente enfileirados. Cada um dos pequenos quadrados é povoado por coisas diferentes: peixes, quadrúpedes, formas vegetais, elementos minerais. Mas, em sua estrutura, essas telas descendem das colchas de retalhos da tradição popular brasileira, como as vemos em Minas Gerais e na Bahia, por exemplo. Em outras telas, retangulares e horizontais, correm, caudalosos, os grandes rios do Brasil. Muitas vezes os dípticos e os trípticos desenvolvem variações cromáticas de frutos, das matas, da vegetação, das flores e das árvores do Brasil. Muitas dessas telas, aliás, têm títulos indígenas, tirados da língua tupi, falada pelas tribos que os portugueses encontraram no Brasil quando o descobriram. O tupi já tinha sua nomenclatura de toponímicos e do mundo vegetal e animal. Patrícia usa, freqüentemente, os nomes originais indígenas. Outras telas, ainda, deixam entrever a luz do sol e o luar, pedras preciosas, o oceano, búzios de adivinhação e raízes, raízes da vegetação exuberante, raízes que, transpostas para outros planos, simbolizam as muitas raízes étnicas e culturais de que é feito o Brasil. E há também emaranhados de cores que ecoam as festas populares e o carnaval. E, dentro das composições, ritmos plásticos que conjuram os ritmos de muitas danças, do lado alegre que celebrizou o Brasil nos quatro cantos da terra. Os exemplos podem se multiplicar mais e mais: as pipas ao vento, as alvas rendas do nordeste, os canaviais e os grãos de café...

Prefiro, contudo, encerrar com um exemplo arquetípico, universal, que também comparece nas telas de Patrícia: são as mandalas, composições circulares que se auto-contêm, que são o começo e são o fim, e que simbolizam a vida que se renova, o renascimento que se perpetua, como a imaginação criativa, que é inesgotável.

Report on AICA's XLI Congress and General Assembly

Sergio Miranda



Henry Meyric Hughes
President, AICA

AICA's return to Brazil for its 2007 Annual Congress was a cause for some celebration, not only because Brazil, with its 145 members and 4 different branches, represents one of the Association's largest and most dynamic Sections, but because the Board of AICA had long nurtured the wish to return to Latin America, after a long absence, if we leave to one side the important 2003 Congress in the Caribbean.

Brazil had already provided the stage for one of the most memorable events in AICA's history, when, from 17-25 September 1959, a group of distinguished art and architecture critics from all over the world met in the still not quite completed Brasília, São Paulo and the then capital, Rio de Janeiro, for an Extraordinary AICA Congress, to debate the theme of 'The New City – Synthesis of the Arts', under the aegis of President Kubitschek and of the critics Mário Barata and Mário Pedrosa and the architects, Oscar Niemeyer. Sadly for all of us, Mário Barata died a mere fortnight before the opening of the 2007 Congress, but not before sending us a moving message of goodwill. The Congress was dedicated to his memory.

The XLI AICA Congress and General Assembly took place in São Paulo, from 1-5 October and was attended by 40 delegates from all over the world and up to to 300 more from different parts of Brazil and the surrounding region.

Our gracious and very hard-working hosts for the occasion were Lisbeth Rebollo Gonçalves, Vice-President of AICA and, her assistant, Sara Vieira, together with Elvira Vernaschi, Lisbeth's successor as President of AICA Brazil (ABCA) and their fellow Executive Com-

Sergio Miranda



Mesa de abertura

mittee Members. The principal part of the Congress took place in the University of São Paulo, who's Rector, Suely Vilela, through the Provost of Culture, Sedi Hirano gave us a welcoming address, and whose premises and collections provided an inspiring backdrop to the proceedings. In advance of our arrival, Elvira Vernaschi, as editor of ABCA's quarterly journal, had prepared a special issue devoted to the Congress and Lisbeth and her team of nearly 20 contributors had completed the challenging task of compiling a new history of twentieth Century Art in Brazil (*Arte Brasileira no Século XX*), which loosely continues the AICA Press series devoted to a particular country or region (Algeria, Poland ...) and is currently in Portuguese, but will appear in an English edition, early in the New Year. In contrast to the forward-looking, utopian theme of 1959, this Congress was devoted to the more sobering, but no less topical, nucleus of themes, 'The Institutionalization of Contemporary art: Art Criticism, Museums, Biennials and the Art Market', with speakers from Australia, Bolivia, Brazil, Chile, Dominican Republic, Germany, Finland, France, Greece, Lithuania, Mexico, The Netherlands, Nigeria, Poland, Portugal, South Korea, Switzerland, Uruguay, UK, USA and Venezuela. (I cite the names of all the countries, only because nothing else would seem to give an adequate flavour of the extraordinary internationalism of such events, where specialists from a variety of disciplines and all kinds of backgrounds come together to address a topical theme). It would be impossible, within this short space, to do justice to the wealth and variety of papers that were delivered - nor is it necessary, given that the Proceedings will be published later - but the first two keynote speakers, the social scientist and writer on art, Jacques Leenhardt (France) and the leading

Sergio Miranda



Jacques Leenhardt (França)

Latin American cultural theorist and activist, Ticio Escobar (Paraguay), more than lived up to their promise, by laying the theoretical groundwork for a debate about the ways in which the role of the critic had evolved, under the impact of institutional critique, the new profession of the 'independent' curator, the breakdown of monolithic narratives, the rapid growth in communications and the consequent problems for the exercise of evaluative judgments.

On the third day, another keynote speaker, Maarten Bertheux, the former Deputy Director of the Stedelijk Museum, in Amsterdam, painted a particularly lurid picture of the struggle that critics and curators alike had on their hands, to maintain professional standards in the face of the overwhelming commercialization of art. And on the final day, Piotr Piotrowski, the author of a recent book on *The Avant-Garde in the Shadow of Yalta*, broached the issue of the 'New Europe' and the role of the critic there, in the formulation of new policies for exhibiting and collecting contemporary art. The individual, twenty-minute papers that interspersed these keynote lectures and the accompanying round table discussions and debates, generated keen audience participation and served to put flesh on the arguments that had been adduced by the principal speakers - most of which centred on the need to redefine the territory for the critic/curator and ensure that professional integrity was preserved. In the end, there seemed to be general agreement that these were exciting times, not only for the re-evaluation of situations and histories that had, until recently, been regarded as marginal, but for the realization of the new opportunities open to critics and curators alike, who had a spirit of adventure and thorough understanding of the ways in which they could profit from the creation of

Sergio Miranda



Elvira Vernaschi (Brasil) e Maarten Berttheux (Holanda)

Sergio Miranda



Nestor Canclini (México) e Ramon Tio Belido (França)

Sergio Miranda



Carmen Hernández (Venezuela), Lars Saari (Finlândia) e Susana Sullic (França/Argentina)

Sergio Miranda



Laima Kreivyte (Lituania), Myrna Guerrero (Rep. Dominicana), Francisco Brugnoli (Chile) e Lisette Lagnado (Brasil)

global networks. All speakers laid particular emphasis on a just appreciation of the social, political, cultural and institutional context of contemporary creation.

The social programme and programme of professional visits and discussions got off to an excellent start, with the welcoming dinner organised by Lisbeth and her husband, Antonio, in their family home, which houses an outstanding collection of paintings by Lisbeth's father, Francisco Rebollo Gonzalez (1902-80), who abandoned professional soccer at the age of 30 to devote himself full time to painting and went on to found one of the most famous of Brazil's modernist groups in the 1930s, the Grupo Santa Helena. A visit to the Regional Palace of the State of Sao Paulo, later in the week, gave us a further chance to become acquainted with works from this period of Brazilian art, but most surprising about this, perhaps, was the discovery that the grandiose building had been designed in the 1950s by the celebrated Fascist modernist architect, Marcello Piacentini, who successfully (to my mind, at least) grafted a local idiom onto his better-known language of neo-classical forms and grandiloquent public spaces – an ideal setting for the large-scale tapestries that had been commissioned from leading Brazilian artists from the 1980s. (We were honoured to be accompanied on this particular visit by the well-known Brazilian sculptor, Caciporé Torres, who had exhibited in the first São Paulo Bienal, in 1951 and in several subsequent editions of the Bienal, and was commissioned to execute a frieze for the Regional Palace, at the time of its construction).

Marcelo Mattos Araujo and his Chief Curator, Ivo Mesquita, who are, of course, well-known in international professional circles, gave us a special tour of the outstanding 100 year-old collection of, mainly, Brazilian art in the Pinacoteca do Estado, in the recently refurbished brick building of the former School of Arts and Craft. Brazilian modernism from Tarsila do Amaral onwards, was well represented here, but particularly striking, perhaps, was the section devoted to the concretists from the 1950s, such as Anatol Wladyslaw and Hercules Barsotti. Time being short, it had not been possible to arrange for the whole group to go on to the ancillary building acquired by the Pinacoteca for temporary exhibitions and an important loan collection of modernist Brazilian art, ten minutes away on foot, but a few

of us who already knew the main collections made our way there for a lightning visit and were rewarded with a sight of a major new installation by the Brazilian neo-conceptualist artist, Iran do Espírito Santo, which took up the whole of one floor. Our knowledge of the earlier periods of 20th century Brazilian art and of the period of the 1960s, in particular, was further enriched by the visit we made to the Museo de Arte do São Paulo (MASP), which also – and by no means incidentally – contains possibly the finest collection of West European art, from all periods, in South America.

No visitor to São Paulo can escape the ubiquitous presence of the country's most celebrated living architect, Oscar Niemeyer, still active, but now approaching his hundredth birthday. We were able to see exhibitions of work from the collections of the Museum of Contemporary art of the University of Sao Paulo (the MAC), one of which had been arranged specially for the occasion by its director, Lisbeth Rebollo Gonçalves and her colleagues in two of Niemeyer's most famous buildings – the large trade fair building in the Parque Ibirapuera, which has housed the Bienal almost since the beginning and the Pavilion for Latin-American Art (Memorial da América Latina), with its original, purpose-built display systems. All this was appropriate enough, given the richness of the MAC's collections, but there was also the fact that Lisbeth and Gabriel Borba Filho, the artist-engineer who is advising her, are working with Niemeyer on the comprehensive conversion of one of the latter's early rationalist buildings, on the edge of the Parque Ibirapuera, into a permanent new home for the MAC and centre for contemporary art, in 2009/10.

Architecture to one side, there were also plenty of opportunities to enjoy temporary displays of recent Brazilian art and, in particular, the work of the concretists and neo-concretists of the 1950s and '60s and the less well-known, but extraordinarily fertile and politically charged conceptual art movements of the 1970s, both in the principal building of the MAC (curated by two of Lisbeth's colleagues, Cristina Freire and Helouise Costa and at the Tomie Ohtake Institute. Together, these exhibitions were full of discoveries and surprises, not the least of which, for me, were the internationalism and subversiveness of Brazilian art during the harshest period of the military dictatorship

Sergio Miranda



Ticio Escobar (Paraguai)

Sergio Miranda



Justo Werlang (Brasil)

Sergio Miranda



Susan Best (Austrália)

and the asynchronicities that are a perpetual surprise to anyone attempting to follow a linear account of art history in the region, at the height of the modernist debate. Thus – to cite only one example - it appeared to me that our late distinguished colleague, Pierre Restany's celebrated trip up the Rio Grande with Frans Krajcberg and Manifesto of 1978 had been thoroughly prepared, not only by the writings of Oswald de Andrade on cultural anthropophagy, but, quite specifically, by , for example, Flávio de Carvalho 'Experiment no. 4' of 1958, which resulted from the latter's similar exploration of the upper reaches of the Amazon, on an anthropological expedition.

One of the most stimulating visits we paid was to SESC Pompéia (Director: Roberto Cenni), created twenty-five years ago, to provide social and cultural facilities for the predominantly blue collar workers of the western district of São Paulo and their families. This community centre is merely one of thirty comparable venues, crated in different parts of the City by the privately funded national SESC organisation, which was set up in 1946, with contributions from a one and a half per cent levy on the wages of shopkeepers and factory workers and offers the population, as whole – particularly, the young, the old and the unemployed – with opportunities to meet, read, take physical exercise and participate in sporting and social activities, as well as to enjoy a round-the-clock programme of exhibitions, popular and classical music, films, experimental performances and all kinds of other events. This particular branch of SESC also enjoys international fame, as a much admired conversion by the modernist architect Lina Bo Bardi, of a huge former metal packaging factory built in the 1930s. For some of us from Europe, this visit to SESC and the ac-

count we received of its origins served as a reminder of the social democratic ideals that were so popular here, too, in the immediate aftermath of the Second World War, but that have been so badly eroded, in the intervening period. Here, at least, was a utopian social project which had proved capable of adapting to the needs of its users and was still able to demonstrate its relevance after sixty years of successful activity!

One of the real highlights of our visit to São Paulo was the very privileged access we were given to the private collection of pre-Columbian art belonging to the retired banker, Oscar Landmann and his family, who received us very hospitably in their private penthouse apartment, in which the collection is housed. This must be one of the most important collections of its kind still in private hands, and it was an inspiring experience to see how well it was looked after and cherished by people whose love of the objects was matched by their knowledge and understanding, and by their willingness to share their experience with others. If ever a reminder were needed, this brought back to us all the rich complexity of Latin American cultures and the capacity they had for continuing to breathe meaning and insignificance into contemporary artistic expression.

The Post-Congress tour to Porto Alegre, from 6-9 October, in which 22 of the Congress delegates took part, proved to be just as rewarding as the rich first few days in São Paulo. We had already been prepared for this, in a talk by our main host, Justo Werlang, the President of this year's edition of the Bienal do Mercosul and Vice-President of the Fundação Iberê Camargo, but not adequately, perhaps, for the scale and intelligence of this city's ambitions to become something more than a regional

artistic centre – a role, to which it is ideally suited, thanks to its proximity to Uruguay and Argentina – or for the dynamic part which is played by private enterprise, epitomised by Werlang himself.

The Mercosul Bienal, which was founded as a regional event in the mid 1990s, and is now into its sixth edition, has grown in stature, as the years have gone by. This year, for their first time, the young, US-based chief curator, Gabriel Perez-Barreiro, has successfully globalised the exhibition, without for one moment losing sight either of its regional bias, as a showcase for the most interesting artists from Latin America, or its pedagogical mission, offering a first opportunity to large audience or, predominantly, young people to interact with a wide range of contemporary art. The works in this edition were displayed and contextualised with exemplary clarity, in the row of warehouses that line the waterfront of Porto Alegre's inland port. The programme devised by the 'educational curator', the Uruguayan conceptual artist and theorist, Luis Camnitzer, assisted by 220 brightly uniformed 'educators', ensured that the public became involved in the exhibition and surrounding events to the maximum possible extent. It was an honour for a number of us to be able to take part in a well-attended panel discussion of the role Biennales, in general, and of Mercosul, in particular, chaired by Iclea Cattani, member of the local branch of AICA, at the Santander Cultural Centre, on the evening of our visit to the Bienal. A further highlight of our stay in Porto Alegre was a special hard-hat visit to the new, privately funded, Iberê Camargo Foundation, designed by the Portuguese architect, Alvaro Siza Vieira. When completed in the autumn, this building will not only provide space on one floor for a changing display of

Sergio Miranda



Icléia Cattani (Brasil)

work by the neo-expressionist painter whose work is cared for by the Foundation, but room on a couple of other floors for top quality international exhibitions, together with conservation and storage facilities, a reading room, café and, most importantly, the space for educational activities.

Our last evening in Porto Alegre and visit to an old factory space with the exhibition *Esta POA é Boa*, in the vicinity of the Guaíba River, in one of the most run-down and socially deprived areas of the city, provided us with, possibly, the most moving experience of our entire stay, for it was here that we saw in action the very strongly felt sense of social commitment that is felt by so many artists and intellectuals in the country. Here, we were treated, first to a haunting a capella performance of traditional and agitational songs by a group of women activists, then to a tour of a series of twelve sizable temporary installations – most of them, made purely from recycled materials – which had been put together over a period of the previous year by a group of some 200 professional and amateur artists, in an attempt, both to tap the hidden reserves of creative energy in the community and to serve as the focus and generator of series of ambitious social programmes. After visiting the exhibition, several of the artists, with their President, Maria Tomaselli who had initiated the project with help from the public authorities, invited us to join them at a nearby ‘gaúcho’ restaurant, where we sampled the regional diet of meat (very good it was, too), to the accompaniment of an authentic-sounding musical duo.

Here I have not even touched on the business side of AICA’s affairs, that was covered, first by the Board meeting at the beginning of our stay in São Paulo and then in the General As-

Sergio Miranda



Maarten Bertheux (Holanda)

sembly at the end of it, though these regular meetings together lie at the heart of our Association’s cycle of activities and will be fully reported upon, via the international website. However, those of us who were fortunate enough to be able to take part in this visit to Brazil and beautifully organized programme of encounters and debates will long cherish the memory of the friendship and hospitality we enjoyed, the quality of the art that we saw and the passionate discussions that continued long into the night – only to be outdone by the colour, noise and vibrancy of our evening of total abandonment, at one of the most popular Samba Schools in an industrial suburb of São Paulo!

For everything I have described here, and much more, I should like, on behalf of all this year’s delegates, to record our warmest thanks to Lisbeth and Elvira and their helpers, to the many colleagues who received us with such warmth and to our generous hosts and sponsors, starting with the University of São Paulo and the Foundation of the Bienal do Mercosul and continuing with a list too long to enumerate in its entirety, but including, not least, our patrons, UNESCO and the Getty Foundation, The British Council, France Cultures, Fapesp in São Paulo/Brazil, Secretaria de Estado da Cultura, Banco Itaú, Banco do Brasil, Sesc and Imprensa Oficial, also Brazilian institutions.

Finally, it would be remiss of me, not to record here my gratitude to the Secretary-General, of AICA, Ramón Tio Bellido and Treasurer of the Association, Angelica Bäumer, as well as our very hard-working staff in the Paris office, led by Anne-Claude Morice and represented in person, in Brazil, by Akiko Issavergens and Alexandra Gillet.

Sergio Miranda



Lisbeth Rebollo Gonçalves (Brasil) e Ticio Escobar (Paraguai)

O Congresso no Brasil

Depois de 47 anos o Brasil recebeu um Congresso Internacional da AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte, organizado pela ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte) em parceria com a Universidade de São Paulo, representada pelo Museu de Arte Contemporânea. Durante os quatro dias do Congresso, cerca de 400 pessoas (350 inscritos) acompanharam os debates no auditório da Universidade, além de um número não estimado de pessoas que acompanharam os eventos transmitidos ao vivo pela internet.

O XLI Congresso da AICA trouxe ao Brasil críticos, pesquisadores e especialistas de vinte países, além do Brasil, intensificando o debate sobre os atuais processos de comunicação da arte, o papel dos agentes legitimadores do sistema artístico (museus, bienais e mercado de arte) e as mudanças ocorridas na arte e na crítica em função da globalização da cultura. O Congresso fomentou debates, apresentou problemas, soluções, indagações e instigações que colocam em foco o exame do papel da crítica frente à institucionalização da arte contemporânea e uma série de outras questões, como os limites e relações entre o papel do curador e do crítico, por exemplo. A riqueza que pôde ser vista no conteúdo do Congresso, calcada nas diferentes opiniões, experiências, visões e posturas, dá a certeza de que as discussões não se encerraram no dia 4 de outubro. O Congresso da AICA trouxe-nos um debate e é nosso papel dar continuidade a ele.

LRG

Relato sobre o Congresso ABCA – AICA

Elaine Caramella*

Após mais de cinquenta anos, o XLI Congresso Internacional da AICA foi realizado no Brasil, nas dependências da Universidade de São Paulo, promovido pela ABCA e MAC/USP, no início de Outubro de 2007. O tema geral do congresso foi “A institucionalização da arte contemporânea: Crítica da Arte, Museus, Bienais e Mercado”. Aberto para todos sócios e estudiosos de arte, o tema proposto buscou tratar de questões que estão na pauta do debate contemporâneo sobre a produção artística, dando ênfase à reflexão sobre a revalorização de paradigmas que pareciam já estar sedimentados. Além da programação prevista, a comissão organizadora teve a preocupação de manter um espaço complementar para a apresentação e o mapeamento das pesquisas sobre Arte no Brasil, independente da temática do congresso, além de ter reservado as manhãs para visitas guiadas às exposições em museus e centros culturais da cidade de S. Paulo.

Como se trata de um relato geral, não iremos nos deter em questões específicas, visto que a agudeza das problemáticas apresentadas e discutidas solicitaria não só um relato mas, principalmente um outro debate. Vale dizer que este relato é também uma seleção de pontos que consideramos pertinentes ao estudo da arte contemporânea e vão desde questões teórico-metodológicas que revalorizaram os paradigmas da crítica, da curadoria e da História da Arte, até a crise dos museus e dos espaços de exposição, num contexto comandado por mudanças permanentes de jogos de mercado. Todavia, isto não significa dizer exclusão, mas, optar por uma trama temática - problemática que a nosso ver, é necessária na organização dos objetivos deste encontro de especialistas.

Preocupados em inteligir a arte contemporânea, mesmo que mediados por diferentes posturas teóricas, esses estudiosos no decorrer de três dias apresentaram possíveis caminhos que dessem corpo a própria institucionalização da produção contemporânea. Dessa forma, o Congresso, propriamente dito, estava organizado em conferências e mesas com caráter de comunicação, abertas também aos especialistas que não são vinculados a ABCA



Visita à exposição Arte-antropologia no MAC USP

e AICA. As conferências foram realizadas por estudiosos conhecidos pela atualidade de suas idéias, tais como, Jacques Lenhardt, Tício Escobar, Maarten Bertheux e Nestor Canclini que pontuaram a idéia de crise como conflito que impede as certezas e solicitam a não fragmentação de áreas e conhecimentos.

Por sua vez, as mesas/sessões de comunicação trataram de temas mais específicos e tiveram a nosso ver, um caráter de desdobramento de idéias colocadas nas conferências. Assim, as sessões/mesas “A prática crítica dos museus” e “A arte contemporânea e o circuito de mercado: arte e crítica em contextos de exceção” estavam em consonância as conferências de Tício Escobar e Maarten Bertheux.

A conferência de abertura, a cargo de Jacques Lenhardt deu um tratamento especial a questões relativas à crítica e curadoria, ao afirmar que a ação da crítica e da curadoria são ações indissociáveis. Não por acaso, as sessões que trataram de temas como a prática crítica dos museus, a crise dos museus, tendo em vista as problemáticas relativas ao papel da direção, conservação, curadoria e, por conseguinte as relações da produção propriamente dita, com o artista, o visitante e o crítico-curador. Nessa medida, a expressão museu líquido, bastante utilizada atualmente, especialmente após a trilogia publicada por M. Bauman, foi apontada pelos presentes no tratamento de questões como o caráter de efêmero e a virtualidade provocados pelos atuais meios eletrônicos e da informação. A esse respeito vale pontuar que a arte contemporânea torna notavelmente visível, o quanto as artes do corpo foram relegadas pela crítica, não só porque seu suporte, o corpo, não era possível ser conservado, como também, pela

polêmica magistralmente exposta por Walter Benjamin em seu conhecido texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. O teatro e a dança sempre foram produções de caráter efêmero, um desfile de objetos únicos. Com a reprodutibilidade, em especial a partir da fotografia e, posteriormente os outros meios, tornou possível não só o registro dessas produções, como também deu início a produções conhecidas como foto-performance, vídeo-performance, com caráter de fusão ou hibridização de mais linguagens e meios. Ainda que hoje seja possível a conservação dessas produções, deve-se atentar que boa parte delas tem o caráter apenas de registro. No entanto, a arte contemporânea escancarou esse debate ao trazer a problemática do efêmero, ainda que este tenha sempre sido a marca do teatro e da dança.

A questão dos meios, da globalização, da mundialização da cultura debatida por Canclini coloca em foco a problemática da hibridação e da sincretização da cultura, que irá se confrontar com as questões relativas a produção local e global. Essas foram também recuperadas nas sessões, nem sempre com as mesmas fundamentações e objetivos, por especialistas de vários países que trataram da problemática do mercado das artes e sua crescente e simultânea institucionalização, num mundo orquestrado pelos jogos de valores mercadológicos. Questões de grande importância também foram colocadas pela sessão “A prática crítica nas Bienais”. Nesse sentido, parece haver um consenso acerca da já conhecida expressão “fenômeno da bienalização” e seus desdobramentos estéticos, políticos e mercadológicos. Assim, as afirmações e reflexões sobre a arte contemporânea no contexto das bienais vêm sendo rediscutidas por muitos especialistas, sem escamotear a carga de significados que envolvem a questão. Nessa medida, acredito que o congresso tenha alcançado os objetivos de problematizar, refletir, buscar pistas na construção de novos direcionamentos para a ação da Crítica, da História e da curadoria de arte.

*Elaine Caramella é Professora Livre-docente do Departamento de Arte da Pontifícia Universidade Católica - PUC/SP.

Perdemos grandes amigos

A Arte perde alguns de seus mais ilustres representantes



Mário García-Guillén

Sonia von Brusky*

Quando um amigo se vai, perdemos uma parte de nossas vidas. Vão com ele, alguns de nossos sonhos, de nossa ternura, de nossa alma.

Quando um amigo se vai, fica mais evidente a nossa pobreza. Sem a sua amizade, perdemos a capacidade de nos acharmos importantes.

Em um pequeno espaço de tempo foram-se não só grandes amigos, mas grandes personalidades que muito contribuíram para a arte do nosso país:

Mário Barata, um dos nossos maiores pesquisadores, fez pela arte brasileira o que poucos conseguiram. Professor emérito, um sábio, nunca se afastou de suas convicções e por isso mesmo, foi destituído do seu cargo na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, durante a ditadura.

Neste período de afastamento, em um dos inúmeros cursos que deu para sobreviver, foi meu professor de História da Arte. Tinha um método engraçado de dar aulas, ia escrevendo no quadro, mas não gostava de usar o apagador, colocava as palavras, umas sobre as outras até preencher os mínimos espaços, era a sua maneira de fazer-nos observar mais atentamente a matéria. O seu conhecimento ficou histórico, entre os seus alunos, e muito do que sei devo a ele. Sua generosidade para comigo e com todos os que o conheceram, foi sempre sem limites.

Em seguida um anjo chamado **Odetto Guersoni** voou para bem longe deixando um grande vazio entre aqueles que tiveram o privilégio de conviver com ele.

Grande artista tinha consciência do seu talento e do seu valor. Seus trabalhos eram irretocáveis, de uma perfeição técnica invejável! Perdemos não só um amigo, mas um dos maiores artistas brasileiros.

Recentemente, no dia 6 de novembro, na Espanha sua terra Natal, partiu para a terra do nunca o nosso querido poeta, **Mário García-Guillén**.

Generoso, bom amigo, incomparável!

Costumávamos trocar poemas e muitas vezes, com palavras generosas, me reenviava os meus traduzidos para o espanhol.

Deixou muitos amigos no Brasil e será sempre lembrado como uma das mais expressivas personalidades do meio artístico.

Mário García-Guillén, nasceu a 12 de dezembro de 1942, em Madrid, Espanha e veio para o Brasil em 1960.

Licenciado em Estudos sociais, pela Universidade de São Marcos e pós-graduação em História Econômica da América Latina na Faculdade de História da USP, e em Literatura Espanhola da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Durante mais de trinta anos, foi membro da União Brasileira de Escritores e da Sociedade Brasileira de Autores teatrais.

Com um currículo extenso e invejável, Foi correspondente do Jornal La Vanguardia de Barcelona e colaborador de vários jornais como: A Tribuna, Jornal da Tarde, Estado de São Paulo, Diário do Comércio e do espanhol YA de Madrid.

García-Guillén tem obras em português, italiano e espanhol e teve publicados, mais de trinta livros em várias áreas das artes, - poesia, romance e peças teatrais, tais como: “Você Sabe que dia é hoje?”, teatro, “Frente 313”, romance em três edições, “O Fantasma de Segóvia”, romance, “Paisagem íntima”, poesia, “Manos encadenadas”, novela publicada em Madri, e tantos outros. Apesar de sua paixão pela poesia e o teatro, foi também um amante das artes plásticas tendo feito curadorias, acompanhado e escrito sobre o trabalho de vários artistas, sendo um dos críticos mais atuantes.

O seu reconhecimento era notório, tendo recebido prêmios e condecorações onde se destacam:

Prêmio da Academia “La Fuccina” da Itália, Primeiro Prêmio de jornalismo “Enriqueta Casa Mora”, “Prêmio Contos de Natal” da Casa Galícia de São Paulo, “Melhor Cronista Estrangeiro” Ondas de Espanha e Sudamérica, “Troféu do Júri” do Concurso Literário Miguel Servantes de São Paulo, Medalha Anchieta da Câmara Municipal de São Paulo, Medalha de Ouro do Clube Pinheiros de São Paulo, Medalha Brigadeiro Couto Magalhães da Sociedade Geográfica Brasileira, Medalha Marques de Tauney da Academia Brasileira de História, Membro Benemérito da Accademia Del Mediterraneo, Cruz Oficial de La Orden Del Mérito Civil e a Cruz Oficial de Isabel la Católica, ambas outorgadas pelo Rei da Espanha.

Atualmente García Guillén exercia o cargo de tesoureiro da Diretoria da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Estamos mais pobres e mais sozinhos!

* Sonia von Brusky é artista plástica e poeta.

Registro da morte de um homem de letras

Paulo Klein – ABCA/SP

Atendendo ao pedido da colega Elvira Vernaschi, faço aqui singela homenagem a Mario García-Guillén, espanhol de Madri que vivia, desde dezembro de 1960, em São Paulo e que, ironia do destino, foi morrer em sua cidade natal no último dia 06 de Novembro.

Conheci García-Guillén no início de minha carreira como jornalista cultural e ele, início dos anos 70, criara um centro cultural privado, onde ensinava o idioma espanhol e – paralelamente – desenvolvia várias atividades ligadas às artes e à cultura.

Mario nasceu em 12 de dezembro de 1942, na capital espanhola, filho de Genaro García Sanz e de Carolina Guillén Salaya. Chegou ao Brasil em 1960, licenciou-se em Estudos Sociais pela Universidade São Marcos e pós-graduou-se em História Econômica da América Latina, na Faculdade de História e em Literatura Espanhola, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, ambas da USP.

Com trinta livros editados, em várias modalidades, romances, novelas e peças teatrais, tinha pelo teatro paixão particular, mas dedicou-se também à crítica de artes plásticas, escrevendo sobre vários artistas e realizando algumas curadorias, inclusive no Museu de Arte Contemporânea da USP.

Foi correspondente do jornal La Vanguardia, de Barcelona, colaborou com o Diário do Comércio e Indústria, A Tribuna, Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo e Jornal da Tarde, além do diário espanhol Ya, de Madri.

Mereceu prêmios e condecorações, entre as quais o Prêmio da Academia La Fuccina, da Itália; Primeiro Prêmio de Jornalismo Enriqueta Casas Mora; Prêmio Contos de Natal, da Casa de Galicia de São Paulo, Troféu do Júri do Concurso Literário Miguel de Cervantes, de São Paulo e Medalha Anchieta, da Câmara Municipal de São Paulo, por serviços prestados à Cultura e às Artes. Recebeu a Cruz de Oficial de la Orden del Mérito Civil e a Cruz de Oficial de Isabel la Católica, ambas outorgadas pelo rei da Espanha. Era membro, há mais de 30 anos, da União Brasileira de Escritores, sócio da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e exercia a função de tesoureiro na atual diretoria da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

Ruth Laus – Guerreira da Arte



Carlos Cavalcanti, Juscelino Kubitschek, Antonio Bento e Ruth, 1971. Acervo Família Laus

César Romero – ABCA/BA

Perdemos Ruth Laus. Aos 87 anos ainda buscava coisas novas, trabalhava e vivia com intensidade. Nasceu em Tijuca – Santa Catarina – em 1920 e faleceu em Porto Belo, no mesmo Estado.

A contribuição de Ruth Laus para a cultura brasileira é significativa. Os críticos de arte são figuras muito especiais, mas por exercerem funções específicas e quase que restritas a um público intelectual, muitas vezes são pouco prestigiados pela mídia, com reconhecimento oficial e do grande público. Estes profissionais passam toda uma vida estudando, pesquisando, produzindo livros, ensaios, textos para catálogos, lançando artistas, acompanhando suas trajetórias, influenciando tendências, criando movimentos, registrando história, planejando exposições, salões e bienais, informando o público, buscando fazer um elo entre este, a arte e os artistas, ensinando em escolas e universidades, escrevendo em jornais e revistas, clarificando um produto sensível: a Arte. Muitas vezes são encobertos pelo véu do esquecimento, quando sem eles não existiria história em qualquer país. Basta citar alguns nomes emblemáticos do nosso Brasil, que sem suas contribuições seria profundamente mais pobre intelectualmente e sem referências: Mario Pedrosa, Sérgio Milliet, Antonio Bento, Walmir Ayala, Roberto Pontual, Jayme Maurício, Harry Laus, Flávio de Aquino, Maristela Tristão, Wilson Rocha, Maria do Carmo Arantes, Gonzaga Duque, Wolfgang Pfeiffer, Pedro Manoel Gismondi, Dinah Lopes Coelho, José Simão Leal, Olney Kruse, Wilson Coutinho, Clarival do Prado Valladares, Maria Eugênia Franco, Quirino Campofiorito, Carmem Portinho, Geraldo Ferraz, Ernestina Karmann, Marc Berkowitz, Liseta Lewy, Osmar Pisani, Carlos Flexa Ribeiro, Umberto Consentino, João Salgueiro, Flávio de Aquino, Edyla Mangabera Unger, Alcídio Mafra de Souza, Carlos Cavalcanti, Vera Pacheco Jordão, Hugo Auler, José Geraldo Vieira, Lourival Gomes Machado, José Valladares, Ivo Velame, Tomás Santa Rosa, Paulo Mendes de Almeida, Mario Schenberg, Flávio Mota, Casimiro Xavier de Mendonça, Carlos Eduardo da Rocha, Celso Kelly, Donato Mello Júnior, Enrico Schaffer, Gean Linhares

Bittencourt, Gilberto Cavalcanti, Gilberto Ferrez, Ibiapaba Martins, João Cândido Galvão, Ruben Navarro, José Maria dos Reis Júnior, José Simão Leal, Lindoff Bell, Luís Washington Vita, Maria Torres de Carvalho Barreto, Mario Barata, Michel Kamenka, Murilo Mendes, Nelson Abbott de Freitas, Quirino da Silva, Sálvio de Oliveira, Silvia de Leon Chalreio, Silvio de Vasconcelos, Stefania Brill, Terezinha Bartholo, Vera Pacheco Jordão, Waldemar Cordeiro, Waldemir Alves de Souza, todos já falecidos.

A memória do bem é de obrigação registrar. Melhor ainda seria se a ABCA produzisse um livro, escrito por seus associados (quem melhor conhecesse cada crítico) para registro, estudos e fundamentações históricas. Algumas sugestões para o título: Memorial da Crítica de Arte Brasileira, Coleção Crítica de Arte – Memória, Antologia da Crítica de Arte Brasileira – Memória ou outros mais inspiradores e competentes. Ainda que seja um livro de bolso, mas registrar é obrigação da entidade de classe, pois foram eles que deram identidade nacional à crítica de arte. Ruth Laus foi secretária da ABCA na presidência de Antonio Bento de 1971 a 1974, participou da comissão de credenciais na gestão de Geraldo Edson de Andrade de 1986 a 1988.

Era uma mulher de projetos, forte personalidade, bela, elegante, loquaz, trabalhou até poucas horas antes de ter um acidente vascular cerebral. Em 1952 transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde estudou Museologia (MEC), Composição e Análise Crítica (MAM), História da Arte e Estética (Instituto de Belas Artes) e História Comparativa da Música e Artes Visuais (Escola Nacional de Belas Artes).

Em 1956 fundou e dirigiu, no Rio, a Galeria Villa Rica, nome dado pelo poeta Mário Faustino, onde promoveu intenso movimento artístico-cultural, abrindo espaço para novos talentos que mais tarde se tornariam grandes nomes das artes plásticas. A galeria permaneceu até julho de 1965, na Rua Barata Ribeiro em Copacabana e reunia artistas plásticos, poetas, escritores, intelectuais brasileiros e estrangeiros.

Ruth Laus iniciou, aos 14 anos, atividades jornalísticas colaborando com um semanário dominical em sua cidade, Tijuca. Em 1957 estreou coluna de artes plásticas no O Jornal – Rio de Janeiro – onde permaneceu por um bom tempo. Assinou colunas na Revista Gam e Leitura. Produziu, dirigiu e apresentou o programa Studium na extinta TV Continental sobre arte e artistas.

Viajou pelo Itamaraty, proferindo palestras sobre arte brasileira pela América Latina e Europa. Escreveu vários romances premiados. O mais importante, “Viagem ao Desencontro”, teve apresentação elogiosa de Adonias Filho. Nos últimos anos vivia para divulgar o trabalho de seu irmão, o, também crítico, Harry Laus. Tinha deixado o Rio de Janeiro aos 80 anos quando comentou: “Aqui no Rio está muito violento, prefiro morrer na praia de Porto Belo”. Aconteceu como ela quis.

Ruth Laus e a Galeria Villa Rica



Galeria Villa Rica, 1962. Acervo Família Laus

Magno Fernandes dos Reis – ABCA/MG

Nos primeiros anos da ditadura militar no Brasil, os “críticos de arte” recorreram ao repertório ideológico da esquerda para evocar-invocar as vozes silenciadas, as representações mutiladas e os símbolos desintegrados. Em torno da “Galeria Villa Rica”, Ruth Laus forjou os restos de identidade nacional, os laços da memória simbólica do passado para unir as vítimas da história.

Como uma “ação de arte”, Ruth Laus define seu trabalho que, em junho de 1956, se iniciou numa rua do Rio de Janeiro, com o nome “Vala Rica”. O trabalho de Ruth consistiu simplesmente em alterar a cultura ditatorial traçada na cidade para dividi-la como eixo da cultura. Para quem se organiza uma exposição? As exposições organizadas por Ruth Laus, na Villa Rica, foram dirigidas não só aos intelectuais e colecionadores. Para Ruth a exposição deve ser clara, de forma que o espectador possa compreender a mensagem do artista. Hoje a maioria das exposições é “manipulação, estratégia de ocupação de espaço e de invenção de poder”. Os textos de arte reunidos no livro “Vila Rica - um tempo feliz”, por Ruth Laus, demonstra que crítica de arte é um “diálogo” com a obra de arte. As exposições realizadas, na Villa Rica, nos dias tumultuosos da ditadura militar, demonstram que, a preocupação dos críticos de arte como Harry Laus, Marc Berkowitz, Quirino Campofiorito, não era mostrar os conceitos – e, sim a obra.

O mais importante em torno da Galeria Villa Rica foi a emergência de vozes de destinos âmbitos – desde a arte, a literatura, a reflexão sobre arte – que trabalhavam buscando novas linguagens e que se deram conta que o Brasil vivia uma realidade quebrada.

Memória e Legado de Mário Barata



Heric Hess

Mario e Tiziana em sua casa na Tijuca, Rio de Janeiro, 1981

Vicente de Percia – ABCA/RJ

Em 1981 com o apóio da Secretaria de Cultura do Estado e do Município do Rio de Janeiro realizou-se o Seminário: Arte no Espaço Urbano-Fontes de Observação e Criação. Teve como ênfase dados que comprovavam a redução das áreas de lazer do espaço público urbano e a situação do Homem diante dessa inexorável transformação.

Vários analistas, como Richard Senne (primeiro a chamar à atenção para o declínio do Homem Público), Janne Jacobs, Marc Fried e Herbet Gans, faziam parte da inspiração para o tema, mediante suas ricas experiências e pesquisas para esse evento, onde a Arte era uma das possibilidades de aliviar ou mesmo criar antídotos para a vida das pessoas. Abria-se um leque para discutir e construir planejamentos, principalmente em ambientes mal concebidos e artificiais; a busca de soluções: enfrentar um problema quase insolúvel.

No auditório do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro durante uma semana foram abordados os seguintes temas: I - A função transformadora da Arte, Mário Barata; II - Os grupos artísticos

e suas contribuições, Quirino Campofiorito; III - Dinâmicas estruturais de incentivo à arte, José Simeão Leal; IV - Que tipo de conhecimento caracteriza a arte, Frederico Moraes; V - A criação fora dos salões, museus e galerias, Vicente de Percia; VI - Mesa redonda avaliativa - know-how para se chegar a um consenso e resolvê-lo: Frederico Moraes, Mário Barata, Vicente de Percia (curador do seminário).

Mário Barata, na sua conferência específica, cativou a todos utilizando como estratégia motivadora “O Manifesto Antropofágico”, de Oswald de Andrade. Com maestria e interagindo com o público trouxe à tona tópicos para a sociologia e a relação de “brasilidade” com influências do mundo exterior e interior. Exemplos sutis e falados coloquialmente foram expostos para uma platéia relativamente heterogênea. Assinalou as informações constantes a que somos submetidos, independente do nosso grau cultural. Reiterava que a arte surge desse embate, de confrontos diferenciados através do tempo e a necessidade de argumentos bem embasados para se estabelecer um elo gerador de opiniões ou mesmo legitimizar parcialidades, caso

contrário o educador, crítico e pesquisados não estariam exercitando, corretamente suas tarefas. Incentivou a cobrança de responsabilidades diante das posições ambivalentes e “os medos urbanos”, entre eles a segurança individual. Lembro que um artista na platéia lançou a pergunta - você é contra a Instalação e a Arte conceitual? Reavivando minha memória Mário respondeu: - Não sou contra nada, apenas acho que o artista deve ter pelo menos um compromisso em despertar curiosidade, estimular o senso de observação ou mesmo permitir ao público visualizar certa originalidade na tarefa artística.

Estava diante de todos o homem engajado, que consentia a rebeldia e ia de encontro à exclusão ou censura. Antecedia ao que Ferreira Gullar viria se posicionar em relação às artes contemporâneas (leia: Revista Veredas-CCBB-RJ-setembro, 2001). Mário focalizava o indivíduo vítima do sistema e despertava os ouvintes para os sinais das grandes metrópoles (tema do seminário) como formadoras de opinião e, também, como danificadora do raciocínio - atenção às “escleroses múltiplas” (Oswald de Andrade).

Sinalizou que o número de artistas havia crescido muito nas últimas décadas e apesar disso, achava-o pouco representativo em relação a outros centros urbanos e o possível incentivo do acervo da cultura brasileira de que poderiam dispor. Enfatizou que era necessário entender as metáforas da modernização e viver mais cem anos para formalizar uma opinião com maior certeza. Citou Michel Foucault, como uma metáfora da transformação moderna, da moderna redistribuição dos poderes de controle.

Salientou, na mesa redonda, a felicidade de encontrar um público expressivo, comentou e agradeceu as contribuições dos demais palestrantes e reafirmou a necessidade de ocupar espaços, longe dos centros urbanos, descentralizar o eixo Rio/São Paulo oferecendo, mais oportunidades a outros Estados; interagir em ação conjunta e buscar explicações para as manifestações artísticas.

“O optar requer sabedoria, tempo, sobretudo no mundo contemporâneo que se inspira na realidade complexa e em face de uma abstração vivencial marcada pelo próprio sistema” (Mário Barata).

Mário Antônio Barata crítico de arte, museólogo, professor, deixou um Legado expressivo nas diversas áreas da cultura, atuou como jornalista, rompeu fronteiras com o objetivo de aprofundar e legar conhecimentos, criar parcerias em prol do sentido maior de liberdade. Foi atingido pelo AI-5 e anistiado, dando continuidade a sua atividade docente. Neste aparente período de reclusão que a ditadura lhe impôs jamais deixou de ser participativo. Tive grande honra em tê-lo em inúmeros projetos e podido acrescentar à Memória da Arte registros imprescritíveis.

Mário Barata, o imprescindível “personagem” de Brecht



Divulgação

Mirian de Carvalho – ABCA/RJ

A par dos dados mencionados nas homenagens póstumas a Mário Barata ressaltando sua enorme relevância como historiador e crítico de arte, desejo registrar, do ponto de vista afetivo, a minha admiração pelo grande mestre a quem dediquei um trabalho poético.

No decorrer de uma entrevista para publicação no Jornal da ABCA em 2004, dentre vários assuntos, muito emocionado, ele se referiu à cassação do direito de ensinar, o que impediu, ressaltamos, mais de uma geração de tê-lo como professor na UFRJ. Mas, com a generosidade que o caracterizava, nosso Professor “não guardava mágoas”, tal como consta da gravação da entrevista e do texto publicado. Ao mencionar o fato, em suas palavras transparecia um amor aos direitos humanos como meta fundamental do homem. E em sua trajetória como intelectual, o que mais me impressionou foi a busca da liberdade através do conhecimento e da palavra livre.

Sua conduta íntegra e corajosa me faz lembrar do texto de Brecht referindo-se à importância dos homens que lutam por uma causa, seja por um dia, por um ano, ou por muitos anos. Mas o autor ressalta: “Há aqueles que lutam toda a vida. E estes são os imprescindíveis.” De Mário Barata, desse imprescindível “personagem” de Brecht, guardamos saudades. E exemplos inestimáveis.

Por isso lhe dediquei um auto, escrito em versos, sobre o tema “liberdade”.

Mário Barata

Ennio Marques Ferreira – ABCA/PR

Pesarosa e certamente menos rica fica a comunidade cultural brasileira com o recente desaparecimento de um de seus mais conceituados membros. Mário Antônio Barata, carioca, competente e requisitado homem de letras, atuou como jornalista e crítico de arte, tendo participado com desembaraço, de programas culturais da Rádio MEC. Autor de respeitável e erudita obra sobre a vida artística brasileira. Catedrático da ENBA-Escola Nacional de Belas Artes, foi afastado do cargo juntamente com seus colegas Quirino Campofiorito e Abelardo Zaluar, ao ser atingido pelo AI-5. Voltou a exercer o magistério até a aposentadoria. No Paraná convivemos prazerosamente com Mario em inúmeras comissões julgadoras de certames artísticos oficiais.

Fomos também envolvidos por seu entusiasmo com os trabalhos de intercâmbio museológico, juntamente com Walter Zanini na saudosa movimentação da AMAB- Associação dos Museus de Arte do Brasil, da qual foi um dos presidentes. Mario solidarizou-se com os artistas brasileiros que criaram o Salão Preto e Branco, como protesto pela proibição à importação de tintas estrangeiras. É dele a frase “Não é economizando vinténs que se fecham buracos de milhões despendidos, em outros setores que não os da cultura”. Faleceu em seu singelo refúgio da Rua Uruguai, aos 86 anos.

Mário Barata (1920-2007)

Marcus Tadeu Daniel Ribeiro – ABCA/RJ

Em 17 de outubro de 2007, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro reuniu-se em sessão dedicada a memória de Mário Barata, que deixou, para a posteridade, uma bibliografia de fôlego em prol da História da Arte brasileira. Seus textos são marcados pelo espírito rigoroso de cientista acurado e também por um olhar de grande sensibilidade.

Naquele dia, vários intelectuais atuantes no IHGB destacaram sua contribuição profícua ao longo da vida em benefício da cultura. Augusto Carlos da Silva Telles lembrou de seu trabalho desenvolvido junto ao Iphan como conservador do patrimônio histórico e artístico brasileiro, com estudos pioneiros sobre a importância de Antônio José Landi em Belém do Pará, para fins de tombamento. Vitorino Chermont de Miranda fez referência à sua vida de intelectual engajado nas grandes questões sociais, destacando aspectos pessoais do historiador, que teve sua vida de professor toldada pelo golpe militar de 1964. O presidente da casa Arno Wehling e dois outros convidados, um deles representante do Instituto Histórico do Pará, destacaram a importância de sua vida como pesquisador da cultura e da arte brasileiras.

Várias coisas foram apontadas pelos palestrantes sobre a biografia do homenageado. Jornalista, crítico de arte e professor de História da Arte, Mário Antônio Barata era carioca, nascido no ano de 1920. Sua trajetória profissional impressiona pela riqueza de contribuições a várias áreas do conhecimento. Foi pro-

fessor no Museu Histórico Nacional; atuou como membro do Conselho Deliberativo da Associação Brasileira de Im-prensa; foi Catedrático de História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ, onde foi chefe do departamento de História da Arte; lecionou estética na Faculdade de Filosofia da Universidade do Estado da Guanabara e na antiga Escola Nacional de Biblioteconomia e História Social no programa de pós-graduação do IFCS/UFRJ, onde se aposentou na condição de professor hemérito.

Quando ingressei no IFCS em 1985, procurei-o em busca de orientação para pesquisa sobre a imprensa artística do século XIX. Pude constatar a enorme erudição desse grande estudioso e sua incomum generosidade. Poucas pessoas no ambiente universitário tive-ram uma alma tão dadivosa: ele abriu sua biblioteca à minha consulta, passava-me informações inéditas sobre pesquisas que vinha desenvolvendo, apontando-me trabalhos que reclamavam uma investigação mais acurada. Tive oportunidade de aprender muito com sua forma amigável e franca de ser. Sob sua orientação, não apenas conheci novos autores essenciais à formação do historiador da arte, como também revisei trabalhos de outros nomes que na graduação não haviam conseguido me empolgar. Mário Barata sabia conferir novo sentido à instigante experiência da descoberta do mundo artístico, apontando questões essenciais dentro da produção européia e brasileira.

Grande crítico de arte, atuou como membro do júri internacional da II Bienal de Paris e dos Júris Nacionais da Bienal de SP e do Salão Nacional de Arte Moderna; trabalhou na imprensa carioca, em especial no Diário de Notícias, na Última Hora, no Jornal do Comércio e na rádio MEC do Rio de Janeiro, trabalho esse que deve ser reconhecido como um importante passo dado na propagação da crítica de arte, entre o grande público assim como na revelação de novos talentos.

Seu reconhecimento internacional o levou a ocupar cargos, representando o país no estrangeiro. Foi Assessor para as Artes, da delegação brasileira, na I Conferência Geral da UNESCO (1948); fundou no Rio de Janeiro e em São Paulo, a Seção Brasileira da *Association Internationale des Critiques d'Art* (1949); organizou o Congresso Internacional de Críticos de Arte em Brasília (1959) e o VI Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, na Universidade de Harvard (1966). Mário Barata foi colaborador no *Hand-Book of Latin American Studies*, atuando ainda em periódicos internacionais como o *Art International*, *Zodiac*, *Aujourd-D'hui*, *Art In America*, colaborando também na Enciclopédia Universal da Arte (Veneza e Florença).

Dentre as obras que publicou destacam-se: Panorama da Arte Moderna do Brasil (1953), Arquitetura Brasileira dos Séculos XIX e XX (1954), A Pintura Barroca Italiana e sua Importância para o Brasil (1955), A Escultura de Origem Negra no Brasil (1957).

Participei recentemente de reunião com a direção do Museu Nacional de Belas Artes, que planeja promover, para o ano que vem, uma homenagem maior ao professor Mário Barata, cuja ausência será sentida por todos os que atuam no meio da arte e da crítica de arte.

A presença de Mário Barata

Walter Zanini*

A imagem que nos permanece viva de Mário Barata vai além do autor dos múltiplos textos que marcaram a sua atuação proeminente por mais de meio século na arte brasileira – do historiador, do crítico, do esteta – e abrange a sua figura jovem e dinâmica – física e intelectualmente – que, ao lado das funções de professor, demonstrava uma profunda dedicação às inúmeras entidades a que se associara ou trazia sua colaboração. Claro que era o todo indissolúvel de uma trajetória que sabia unir a pesquisa às tarefas de sua comunicação constante e esperada, em colóquios e conferências. Mas alguma coisa de especial e exemplar encontrávamos nele, no espírito e energia de suas intervenções fluentes e precisas, e não falamos disso sob a emoção do mestre e colega que acabamos de perder. Coubera-lhe inaugurar, ainda que solitariamente, uma nova fase de estudos da arte no país com o rigor da formação científica adquirida no *Institut d'Art et d'Archéologie* da Universidade de Paris, terminada a segunda guerra mundial. [Mas, ainda hoje, nos debatemos com a ausência de uma disciplina de graduação de grande complexidade, paradoxalmente só acreditada oficialmente a partir de níveis mais adiantados]. Participante dos primeiros encontros que fizeram surgir o *International Council of Museums* (ICOM), sempre relacionou a atividade teórica da arte à concretude das coleções. Foi membro fundador e secretário da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA-AICA). Por décadas devotou-se ao Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA-CIHA), um de seus criadores e um homem de equipe. Reencontramos sem cessar o historiador e *connaisseur* e a percepção do crítico – manifestos na sensibilidade de uma escritura de intrínseca qualidade. A problemática mais interior da formulação artística acompanhava-se da atenção dada a condições sociais geradoras, como no caso do admirável enfoque do século XIX da “História Geral da Arte no Brasil”, uma época de sua predileção. Coube-lhe a responsabilidade da revisão e atualização da “Arquitetura Barroca do Brasil”, de Germain Bazin, ao ser reeditada. Sua tese na antiga Universidade do Brasil versou sobre três séculos de azulejaria no país. Os artigos, como os das seções que manteve na imprensa, não o envolveram menos na arte moderna e contemporânea. Não será nada fácil estender-se sobre todos os seus predicados.

* Walter Zanini é historiador da arte, foi Professor Titular da Escola de Comunicações e Artes da USP e Diretor do Museu de Arte Contemporânea da mesma universidade. São Paulo, novembro, 2007.

Lembrança de Mario Barata



Mario na varanda do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, 1990

José Roberto Teixeira Leite – ABCA/SP

Sempre que penso em Mário Barata – nosso querido amigo e colega desaparecido no último dia 14 de setembro, aos 86 anos de idade –, três palavras me acodem de imediato: entusiasmo, modéstia e gratidão. As duas primeiras foram as qualidades que lhe nortearam a vida, tão longa quão cheia de realizações, e não poucas dificuldades; quanto à terceira, é pelo muito que pessoalmente lhe devo.

Os que tivemos a felicidade de conhecê-lo de perto jamais nos esqueceremos do entusiasmo que punha em tudo quanto fazia, entusiasmo do qual pode servir de pequenino exemplo um fato corriqueiro, ocorrido há muitos e muitos anos comigo mesmo: atendo bem cedinho o telefone, ainda sonolento, e do outro lado do fio eis que escuto a voz inconfundível de Mário, na maior empolgação:

- José Roberto! Já há clima para a História da Arte no Brasil! Bom dia!

Diga-se desde logo que o próprio Mário muito contribuiria para que tal clima pudesse se impor, até porque, tanto quanto eu saiba, foi ele quem, partindo no imediato pós-guerra com uma bolsa de estudos para a França (outro dos bolsistas chamava-se Antonio Bandeira), viria a ser o primeiro brasileiro diplomado em História da Arte pela Universidade de Paris, e a completar os cursos da *École du Louvre* e do *Musée de l'Homme*; o fato é que até então nossos historiadores de arte por assim dizer tocavam de ouvido: Mário foi o primeiro a tocar por música. Nunca esquecendo que, já antes da partida para a Europa, ele se formara em Museologia pelo Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (do qual seria mais tarde professor) e em Ciências Sociais pela Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio de Janeiro.

Era ainda estudante em Paris quando – circunstância nem sempre devidamente enfatizada, inclusive pela AICA e pela própria ABCA –, participou da fundação tanto da *Association Internationale des Critiques d'Art* quanto da de sua Seção Brasileira; muitos anos mais tarde, em 1964, seria também um dos cofundadores do ICOMOS – *International Council on Monuments and Sites*, canalizando para ambas essas organizações internacionais seus conhecimentos e energia. Da AICA seria vice-presidente e, por muitos anos, secretário regional para a América Latina; e

era presidente de honra da ABCA ao falecer.

Fui um dos que assistiram, em 1955, ao concurso para a cátedra de História da Arte da então Escola Nacional de Belas Artes, à qual concorriam, além do próprio Mário, outros dois candidatos de peso: Carlos Flexa Ribeiro e Wladimir Alves de Souza. Flexa Ribeiro, filho do recém-aposentado catedrático José Pinto Flexa Ribeiro e por isso mesmo visto por muitos como seu natural sucessor, concorria com uma tese sobre Velasquez, enquanto Wladimir se inscrevera com uma monografia sobre Van Gogh. Quanto a Mário Barata, voltando-se pioneiramente para um tema da História da Arte Brasileira, apresentou-se com o trabalho *Azulejos no Brasil*, ainda hoje considerado obra referencial sobre o assunto. Escusado dizer que saiu vencedor, para decepção de muitos, tanto mais que, naquele meio dominado por rasteiro conservadorismo, seu ingresso na velha instituição equivalia a uma rajada de vento renovador: infelizmente, menos de dez anos depois, em 1964, os mesmos espíritos tacanhos que não tinham ainda assimilado aquela insofismável vitória conspiraram junto ao governo militar até obterem a exoneração de Mário, para quem se abriu então um período de enormes dificuldades materiais.

Mário Barata foi um dos poucos críticos e historiadores de arte brasileiros que tanto podiam tratar de uma velha igreja setecentista quanto dos bichos de Lígia Clark: sabia tudo, tudo lhe interessava, sua cabeça (como certa ocasião ouvi Mário Pedrosa dizer) era como uma gaveta de sapateiro, onde tudo se guardava e de onde tudo era possível extrair. Por isso mesmo seus escritos vão da arte colonial à de vanguarda, e constituem um raro conjunto de valiosas fontes para o estudo de nossa produção artística.

Falei até aqui do entusiasmo e do preparo de Mário: resta falar de sua modéstia, e de minha gratidão por quanto lhe fiquei devendo. Modesto ele era, totalmente avesso a reconhecimentos e glórias: quantos dentre nós, da ABCA, sabemos por exemplo que a organização do Congresso Internacional Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte realizado no Brasil em 1959 deveu-se em grandíssima parte ao seu empenho pessoal? Ele em vida não foi celebrado como merecia: talvez seja chegado o momento de o fazer agora.

Quanto a mim, lembro-me da força que me deu quando da publicação de meu primeiro livro, “*Jheronimus Bosch*”; também nunca me esqueci, nem poderia, de que a ele fiquei devendo, em 1956, minha indicação para membro da AICA e da ABCA e para substituí-lo como titular da coluna de artes plásticas do *Diário de Notícias*, do mesmo modo como, 40 anos mais tarde, minha eleição, como sócio honorário, para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do qual de 1994 até morrer foi vice-presidente.

apoio gráfico

imprensaoficial