

Jornal da abca

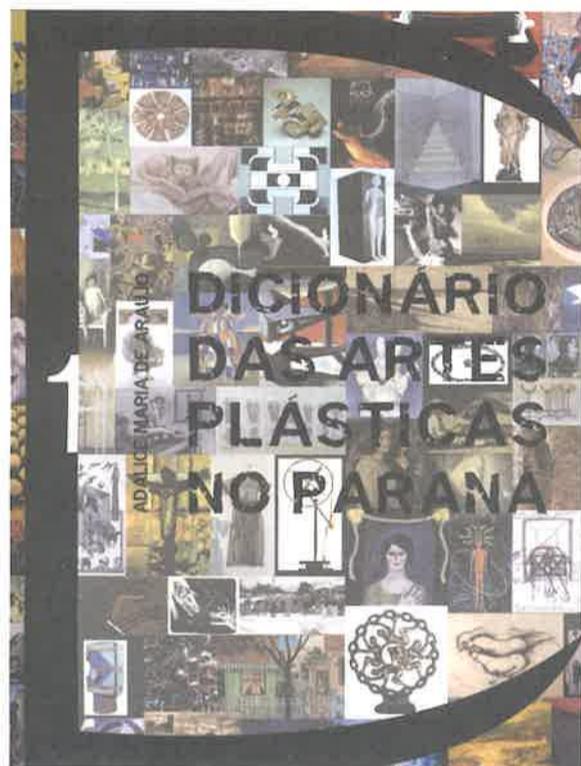
Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte
Seção Nacional da AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte

Editor Alberto Beuttenmüller MTb 7879

Presidente da ABCA Elvira Vernaschi

Ano VI - N. 11 - Abril de 2007

Prêmio ABCA destaca os melhores de 2006



Adalice Araujo. *Capa catálogo*

Foto divulgação



Emmanuel Nassar. *Noite Brasileira, 2000.*



Foto divulgação

Grassmann

Foto divulgação



Gravura de Odetto Guersoni

Como sempre sucede nos primeiros meses de cada ano, a abca, Associação Brasileira de Críticos de Arte, representante da AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte – faz a entrega de dez prêmios aos melhores profissionais na área artístico-cultural: atuação e trajetória do crítico de arte, trajetória e contemporaneidade do artista, curadoria e pesquisa, instituição e personalidade, publicação e atuação da mídia, totalizando dez categorias de premiados. Neste ano, o Prêmio ABCA 2006 inclui nomes de destaques de diversos Estados e Regiões do país, do Nordeste ao Sul do Brasil: Paraná, Rio Grande do Sul, São Paulo, Pará, Bahia, Distrito Federal, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Ceará. Em cada categoria houve três indicados, em um total de trinta e dois nomes, um dos quais eleito em votação nacional.

Foto divulgação



Nelson Leirner. *Barco, 2006*

Índice

Editorial.....	p. 2
Elvira Vernaschi - Prêmio 2006, ABCA forte e atuante.....	p. 3
José Armando P. da Silva – José Geraldo Vieira e a revista Habitat.....	p. 6
Percival Tirapeli - Almeida Júnior, um criador de imaginários.....	p. 9
Ana Cristina Carvalho - Caminhos do Modernismo no Acervo dos Palacios.....	p. 10
Elvira Vernaschi - Anish Kapoor e os seis sentidos.....	p. 11
Mariza Bertoli - O Grito dos Excluídos – uma obra contínua: Pavel Egüez.....	p. 12
Nilza K. Procopiak - Ocidente e Oriente na gravura de Fayga Ostrower.....	p. 14
César Romero - A Saga de Conselheiro em Carvão.....	p. 16
Olívio Tavares de Araújo - Idéias bem claras e cortinhas a partir de Baravelli.....	p. 17
Elvira Vernaschi - Flávio Tavares.....	p. 18
Almerinda da Silva Lopes - Dionísio Del Santo: um concretista marginal?.....	p. 20
Alberto Beuttenmüller – Fernando Feierabend.....	p. 22
Carlos Perktold – Delicados Caminhos: Guignard.....	p. 23
Sandra Makowiecky/ Sandra R. Ramalho e Oliveira - Fragmentos de uma poética que não cala: Osmar Pisani.....	p. 24

Nova gestão, ampliação e diversificação de atividades

Gostaríamos, primeiramente, de agradecer o apoio e a confiança de todos os colegas para com a nova diretoria da abca, manifestada em uma votação mais que expressiva em outubro de 2006, e de dizer-lhes que esta diretoria terá como pressuposto a transparência inequívoca em todas as suas atividades e que precisaremos, indiscutivelmente, contar com os esforços de todos para alcançarmos nossos objetivos.

Os projetos que indicamos em nossa proposta para essa nova gestão iniciam-se pela tentativa de conseguirmos uma sede para nossa associação e prossegue com outros projetos de não menor importância. A associação está próxima de completar seus 60 anos de fundação e, como todos sabem, ainda não foi possível conseguir um espaço para nossa sede e para a preservação de nosso acervo de documentos, cuja organização iniciada graças ao Arquivo e Laboratório de História e Crítica da Arte (convênio firmado com a Escola de Comunicações e Artes da USP), precisa

ter continuidade, mas sem um espaço adequado de armazenamento o trabalho fica prejudicado.

Um outro item do projeto é a organização de uma biblioteca com a História da Associação, com textos, publicações e curriculum dos associados. Não envidaremos esforços para resgatar textos dos sócios que deram início a esta sociedade e outros que de nenhuma maneira podem deixar de fazer parte desta coleção, entre quase uma centena de críticos, historiadores e pensadores.

Pensando em ampliar e diversificar as atividades, a equipe pensa também sobre a organização de eventos, que aproximem ainda mais a ABCA dos artistas e da comunidade, como foi e poderá continuar sendo o Painel ABCA, com duas frentes de atividades: o "Painel ABCA - Artes" e o "Painel ABCA - Crítica de Arte": exposições de artistas jovens indicados pelos associados, com vistas a revelar à comunidade novos valores, e sessões de debates, mesas redondas, sobre história e crítica de arte. E, estão previs-

tos eventos descentralizados que possam aproximar ainda mais cada um de nós associados, a serem realizados por todo o país, para intercâmbio de informação e conhecimento.

Finalmente, gostaríamos de esclarecer que os projetos iniciados na gestão anterior fazem parte, também, de nossas propostas, a saber: a edição do Jornal da ABCA – que tem afinal publicado seu novo número; a edição da Coleção "Crítica de Arte" – com novo livro entrando em gráfica; a organização de seminários e, certamente, a realização do Prêmio ABCA, já anualmente uma tradição. Um dos mais importantes eventos organizados pela ABCA, neste ano, sob a coordenação de Lisbeth Rebollo Gonçalves, é o **XLI Congresso da AICA (*)** em São Paulo, a se realizar no Brasil pela segunda vez – o primeiro foi realizado em Brasília (antes da inauguração), Rio de Janeiro e São Paulo, em 1960.

Nesta hora, gostaríamos de agradecer, especialmente, à IMESP – Imprensa Oficial do Estado, que

possibilita essa edição do novo Jornal da ABCA, bem como às parcerias que se iniciam e que propiciam a realização desses projetos, entre os quais a realização das cerimônias de posse da Diretoria, em novembro passado e a da entrega do Prêmio 2006, em abril de 2007: SESC/SP, Lu Fernandes Escritório da Comunicação, Usinadearte, Sagatiba, N. Eventos, Gráfica People, sem os quais não teria sido possível a sua organização.

Elvira Vernaschi
Presidente

aicacONGRESS
São Paulo Brasil 2007

XLI Congresso Internacional da AICA – Brasil 2007 – "A institucionalização da arte contemporânea: a crítica de arte, os museus, as bienais, o mercado de arte". São Paulo, de 1 a 4 de outubro de 2007 (www.abca.art.br / www.aica-int.org)

Editorial – O Jornal da Associação Brasileira de Críticos de Arte – abca – muda de tamanho, mas não de conteúdo. A nova diretoria, sob a nova presidência de Elvira Vernaschi, quis que esta mudança se desse logo no início de 2007. Esta nova edição traz como matéria principal os premiados de 2006, votados pelos sócios da abca ainda em março de 2007. A abca representa a Associação Internacional de críticos de Arte – AICA – no Brasil. Ainda em 2007 a AICA fará um Congresso Internacional em São Paulo, depois de 47 anos do último realizado em nosso país. Os interessados devem enviar suas propostas até o dia 10 de abril para: AICA / 41º Congresso – Rua Domingos Cor-

deiro, 76–Morumbi–05688-070 – São Paulo– SP–Brasil – e-mail: congressoaica07@usp.br; além de: nome, endereço, telefones, fax e e-mail; um resumo da comunicação com 500 palavras, no máximo, e breve curriculum vitae com 200 palavras, no máximo. A vice-presidente da AICA – Lisbeth Rebollo Gonçalves – pede a participação de todos os associados e enfatiza que o sócio pode participar sem apresentação de trabalho. A data exata do início do Congresso ainda não foi determinada. Os sócios podem acessar ainda www.abca.art.br ou www.aica-int.org A seleção de textos será feita pelo Comitê Organizador do Congresso. Boa leitura.

Alberto Beuttenmüller – editor

Expediente

Diretoria ABCA 2006/2009:

Presidente
Elvira Vernaschi
1.º Vice Presidente
Percival Tirapeli
2.º Vice Presidente
Lélia Coelho Frota
Secretário Geral
Mariza Bertoli
2.º Secretário
Ana Cristina de Carvalho
1.º Tesoureiro
José Armando Pereira da Silva
2.º Tesoureiro
Mário Garcia-Guillén

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
Comissão de Credenciais
Carlos Perktold – MG
Nilza Procopiak – PR
Olívio Tavares de Araújo – SP

Editor: Alþerto Beuttenmüller

Comissão Editorial: Elvira Vernaschi,
José Armando Pereira, Percival Tirapeli

Projeto Gráfico: Martha Simões

CTP, Impressão e Acabamento:

Imprensa Oficial

Prêmio 2006, abca forte e atuante



Elvira Vernaschi – ABCA/SP

A Associação Brasileira de Críticos de Arte – abca, mais uma vez, faz a entrega do seu prêmio anual àqueles que foram considerados os melhores do ano e marca um momento na história, não só da atuação desses profissionais, mas também naquele da própria associação e indica à classe artístico-cultural, à sociedade e ao público em geral, um viés do seu reconhecimento a cada um dos premiados e, também, aos próprios indicados, sua devida e justa importância e real destaque na área das artes visuais e no cenário da cultura brasileira. Hoje, esse reconhecimento se estende, como bem diz os estatutos da associação, às diversas atividades desses profissionais – trajetória e atuação do crítico, trajetória e contemporaneidade do artista, pesquisa e curadoria, instituição e personalidade, publicações e atuação da mídia, num total de 10 categorias de prêmio.

Neste ano, também, o Prêmio ABCA inclui nomes de destaque nos diversos estados e regiões, desde o nordeste ao sul do país: Paraná, Rio Grande do Sul, São Paulo, Pará, Bahia, Distrito Federal, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Ceará, com importantes nomes das diversas áreas de atividade no campo das artes visuais, o que resultou em uma distribuição bastante igualitária dos votos, cujo resultado final evidenciou uma margem relativamente pequena de diferença entre um indicado e outro, em algumas das categorias. A participação dos associados também evidencia a atuação da própria associação e o resultado do pleito na força e espaço que a abca vem crescendo no Brasil. Cada categoria de prêmio foi composta por, no mínimo, três nomes, num total de 32 indicados, um dos quais eleito em votação nacional. O Prêmio ABCA 2006 ficou assim atribuído:

Prêmio Gonzaga Duque



Foto divulgação

Adalice Araújo, nasceu em Ponta Grossa, Paraná. É premiada por sua atuação como crítica, professora e pesquisadora e pela publicação do primeiro volume do “Dicionário das Artes Plásticas no Paraná. Síntese da História da

Arte no Paraná”, série que faz um relato importante da história da arte no estado e um resumo crítico dos artistas que participaram e participam dessa história, bem como exaustivo levantamento da iconografia paranaense.

Prêmio Mário Pedrosa



Foto divulgação

Emmanuel Nassar, natural de Capanema, Pará. É premiado pela contemporaneidade de sua linguagem. É auto-didata e sua primeira exposição acontece em 1979, em Belém. A partir daí dedica-se intensamente à sua produção artística. Sua obra é uma simbiose entre tradição popular e arte erudita e se caracteriza por “desmistificar e confundir saudavelmente os elementos que determinam um trabalho como ingênuo ou contemporâneo”, segundo o próprio artista.

Prêmio Sérgio Milliet

Luiz Alberto Ribeiro Freire, nascido em 1962, na Bahia. É premiado pela publicação do livro “A Talha Neoclássica na Bahia”, resultado de dez anos de pesquisa para sua tese de doutorado defendida na Universidade do Porto. A pesquisa, exaustiva, aborda o neoclássico presentes nas igrejas baianas e é acompanhada de um dicionário, ao final do livro, que é ilustrado

Foto divulgação



com centenas de fotografias dos retábulos, tribunas, tetos e outros elementos compositivos da talha, esta obra complementa as edições da Odebrecht em prêmio instituído pela empresa em 2005.

Prêmio Ciccillo Matarazzo

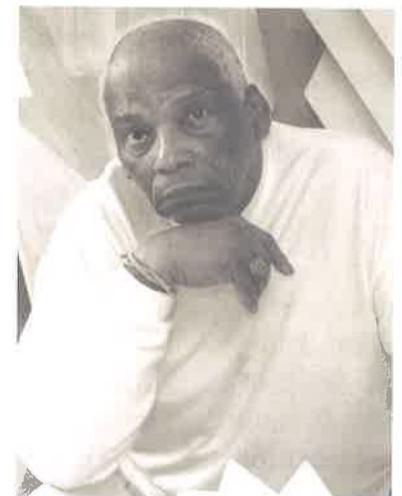


Foto divulgação

Emanuel Araújo, é natural de Santo Amaro da Purificação, Bahia. É indicado por suas atividades na área da cultura das artes e por sua atuação à frente do Museu Afro-Brasil, fundado em 2004, em São Paulo. Além de gravador e escultor, destaca-se como curador e como diretor, sucessivamente, do Museu de Arte da Bahia, da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Como fundador e principal organizador do Museu, Emanuel Araújo vem

desenvolvendo ações para torná-lo, segundo suas próprias palavras “um museu contemporâneo, em que o negro possa se reconhecer hoje”.



Walter Zanini

tendências da escultura moderna

cultrix

Prêmio Mário de Andrade

Walter Zanini, historiador e crítico de arte, é premiado por seus mais de 50 anos dedicados à pesquisa sobre arte brasileira. Realizou seus estudos na Europa e, de volta ao Brasil, dirigiu o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Foi Curador de duas edições da Bienal de São Paulo. É autor de *Tendências da Escultura Moderna* (1971), *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40* (1991), *Vicente do Rego Monteiro* (1997) e coordenador de *História Geral da Arte no Brasil* (1983). Atualmente, pesquisa e escreve sobre as relações entre arte e tecnologia.

Prêmio Clarival do Prado Valladares

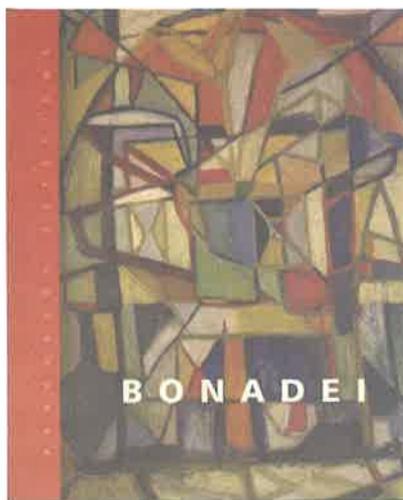
Nelson Leirner, nascido em 1932, em São Paulo, numa família de artistas, vive atualmente no Rio de Janeiro. Estudou engenharia e artes plásticas nos Estados

Foto divulgação



Unidos, entre 1956 e 1958. Seu trabalho é um comentário irônico acerca do sistema de arte. É um dos mais expressivos representantes do espírito vanguardista do experimentalismo estético e comportamental, tão característico àqueles tempos de “contracultura” dos anos 60, com preocupação constante em fazer com que a arte, transbordando de seu circuito institucional, atinja as ruas e suscite novas indagações.

Prêmio Maria Eugênia Franco



Lisbeth Rebollo Gonçalves, nasceu em São Paulo. É premiada pela curadoria da exposição “Aldo Bonadei – Percursos Estéticos”, realizada no Museu de Arte

Contemporânea USP - Ibirapuera. É professora titular da Escola de Comunicações e Artes/USP; diretora pela segunda vez do MAC USP; foi Presidente da ABCA e é Vice Presidente Internacional da AICA. A Exposição sobre Aldo Bonadei é comemorativa do centenário de nascimento do pintor. Com seleção de obras inéditas, o enfoque da curadoria está no inovador percurso estético desse artista e também sobre o intelectual aberto a outros experimentos - como a moda.

Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade



Foto divulgação

Fundação Armando Álvares Penteado, fundada em 1947, destaca-se pelo investimento constante em cultura, nas atividades do Museu de Arte Brasileira e outras áreas. O MAB é inaugurado em agosto de 1961, com a mostra *Barroco no Brasil*. Seu acervo conta com cerca de 3.000 obras e seu núcleo inicial foi a doação feita por D. Annie Penteado. O Museu organiza exposições com enfoque na produção artística brasileira e mostras de arte internacional. Recentemente, estendeu suas ações ao MAB-Centro, MAB-São José dos Campos e MAB-Ribeirão Preto.

Prêmio Antonio Bento



Programa *Balanço do Século XX. Paradigmas do Século XXI*, é uma produção da TV Cultura de São Paulo, em parceria com a Com-

panhia Paulista de Força e Luz (CPFL).

O programa enfoca o pensamento teórico e as reflexões de especialistas sobre a cultura brasileira. A série pretende estimular e ampliar o conhecimento sobre a história contemporânea com perspectiva para o século XXI e aborda novas formas

de percepção da arte. Dividido em módulos, apresentou temas como: *As Artes do Século XX*; *Grandes Personagens da Literatura Brasileira*; *Intérpretes do Brasil no Século XX*; *Um Balanço das Ciências no Século XX*.

Prêmio Paulo Mendes de Almeida

Exposição “Volpi. A Música da Cor”, realizada pelo MAM/SP (com curadoria de Olívio Tavares de Araújo), enfoca a trajetória de um dos maiores pintores brasileiro. Nascido em Lucca, na Itália, de origem humilde, chegou aos mais ovacionados prêmios, como o de melhor pintor na Bienal de São Paulo, em 1953/54. Para



esta mostra foram selecionadas obras figurativas e paisagens do início da carreira do artista; da fase das bandeirinhas encontram-se pinturas que dão a sensação de música da cor, mote para o título da mostra.

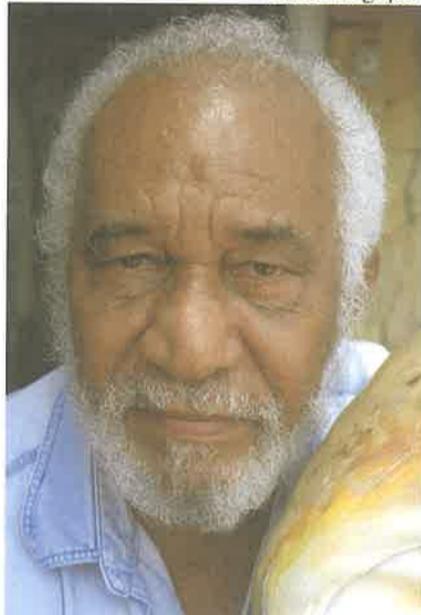
HOMENAGEM

Ronaldo Silva Jr.



Fundação Cultural de Itajaí, de Santa Catarina, é uma instituição que privilegia as artes plásticas, promovendo dois importantes salões, um a nível nacional e outro destinado aos novos valores. Desenvolve eventos também na área da cultura popular, música, dança e teatro. Faz parte da Fundação, a Casa de Cultura Dide Brandão que realiza exposições itinerantes pelo interior do estado e trabalho de educação artística pelos bairros da cidade. Em 2006 foram realizados, o 3º. Salão Municipal dos Novos; 28 mostras na Casa Dide Brandão; o Projeto Arte nos Bairros.

Foto divulgação



Juarez Paraíso, nasceu em Rio de Contas e vive em Salvador desde 1942. Artista plástico, ilustrador, gravador e professor de desenho, pintura e gravura na Universidade Federal da Bahia, onde foi diretor da Faculdade de Belas Artes. Realizou sua primeira exposição em 1952. Sua última mostra ocorreu em 2006. Realiza murais para edifícios públicos e residências, workshops, palestras. Como ilustrador desenha cartazes, capas de livros, revistas, discos, Cds e catálogos.

Juan Esteves



Marcelo Grassmann, nasceu em São Simão, São Paulo. Gravador e desenhista, entre 1949 e 1950, no

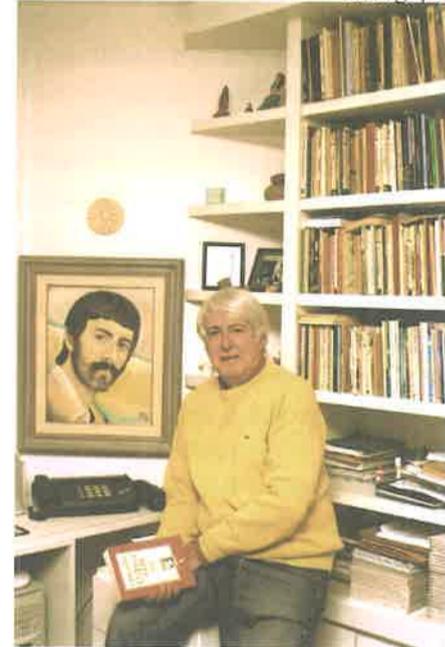
Rio de Janeiro e aconselhado por Oswaldo Goeldi, fez cursos de gravura em metal, com Henrique Oswald, no Liceu de Artes e Ofícios. Estudou litografia com Poty Lazarotto e na Academia de Artes Aplicadas, de Viena. Sua primeira mostra individual foi realizada em 1950 e a última em 2007, no Instituto Moreira Salles/RJ. Entre 1946 e 2005, participa de diversas bienais em São Paulo, Veneza, recebendo diversos prêmios.

Foto divulgação



Odetto Guersoni, iniciou sua carreira em 1944 e tem se destacado como pesquisador sempre renovado e artista preocupado com o lado artesanal de seu ofício. Pintor, num primeiro momento, durante uma curta permanência em Paris, em 1948, descobre a gravura, que se tornaria seu meio expressivo predileto. Nos anos 1960, formula a estética pela qual vem sendo identificado e celebrado: justaposições de módulos geométricos que se repetem e se somam uns aos outros para criar novas estruturas. Guersoni é um purista e aos 90 anos tornou-se um ícone vivo da arte paulista e brasileira

Foto divulgação



In Memoriam: Osmar Pisani, é natural de Gaspar, no Vale do Itajaí, Santa Catarina. Foi poeta e professor de literatura e história da arte. Publicou livros como O Delta e O Sonho. Recebeu o Prêmio Cruz e Sousa, com a obra literária As Paredes do Mundo, e o Prêmio Mário de Andrade da Associação Brasileira de Críticos de Arte, em 2006, por sua trajetória. Manteve, entre 1977 e 1988, a coluna semanal Artes Visuais, no jornal O Estado. Integrava o Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, o Conselho Estadual de Cultura. Foi membro da representação brasileira na 19ª. Bienal de São Paulo (1987) e o primeiro crítico da Região Sul a integrar a Comissão Nacional de Artes Plásticas (1982/83). Em outubro de 2006 foi eleito Vice Presidente da ABCA – Região Sul (Triênio 2006 – 2009).

José Geraldo Vieira e a revista Habitat

Apontamentos sobre a crítica de arte na imprensa de São Paulo

José Armando Pereira da Silva – ABCA/SP

Quando José Geraldo Vieira (1897-1977) iniciou sua atividade crítica em São Paulo, aí se assentava uma nova geração de pensadores, historiadores e críticos, posicionada na descendência do Modernismo, cujas origens e projetos foram investigados por Mario Neme num documento histórico: Plataforma da Nova Geração. Era integrada por Antônio Cândido, Décio de Almeida Prado, Ruy Coelho, Paulo Emílio Sales Gomes e Lourival Gomes Machado, fundadores da revista *Clima*, em 1941. Eles se reuniram novamente, quinze anos depois, para o lançamento do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*. Além deles, Edmundo Rossi, Fernando Góis, Ernani Silva Bruno, Cícero Cristiano, Francisco Luís de Almeida Sales, Lauro Escorel, Mário Schenberg, Fabrício Antunes, Antônio Lefèvre, Álvaro Bittencourt, Carlos Burlamaqui Kopke, Roberto Pinto de Souza, Almiro Rolmes e Florestan Fernandes. Ao citar esses nomes em seu depoimento, Antônio Cândido constatava: “Críticos, críticos e mais críticos. Quase todos têm em preparo um trabalho de história, ou de estética ou de filosofia, como seus maiores tinham romances. E todos começaram pelo artigo de crítica, como seus maiores começaram pela poesia”.

Antônio Cândido lembrava que os modernistas haviam estabelecido uma crítica “demolidora e construtora”, com uma exceção reconhecida, Sérgio Milliet. Continuar o trabalho deles de forma “analítica e funcional” caberia a essa geração. Muitos tinham se instrumentado para isso nos bancos universitários, e se sentiam premidos pela “necessidade de analisar o seu tempo, de explicá-lo, de esclarecer as contradições que vão se tornando mais agudas”.

José Geraldo ingressava, portanto, num ambiente em que destoava pelas

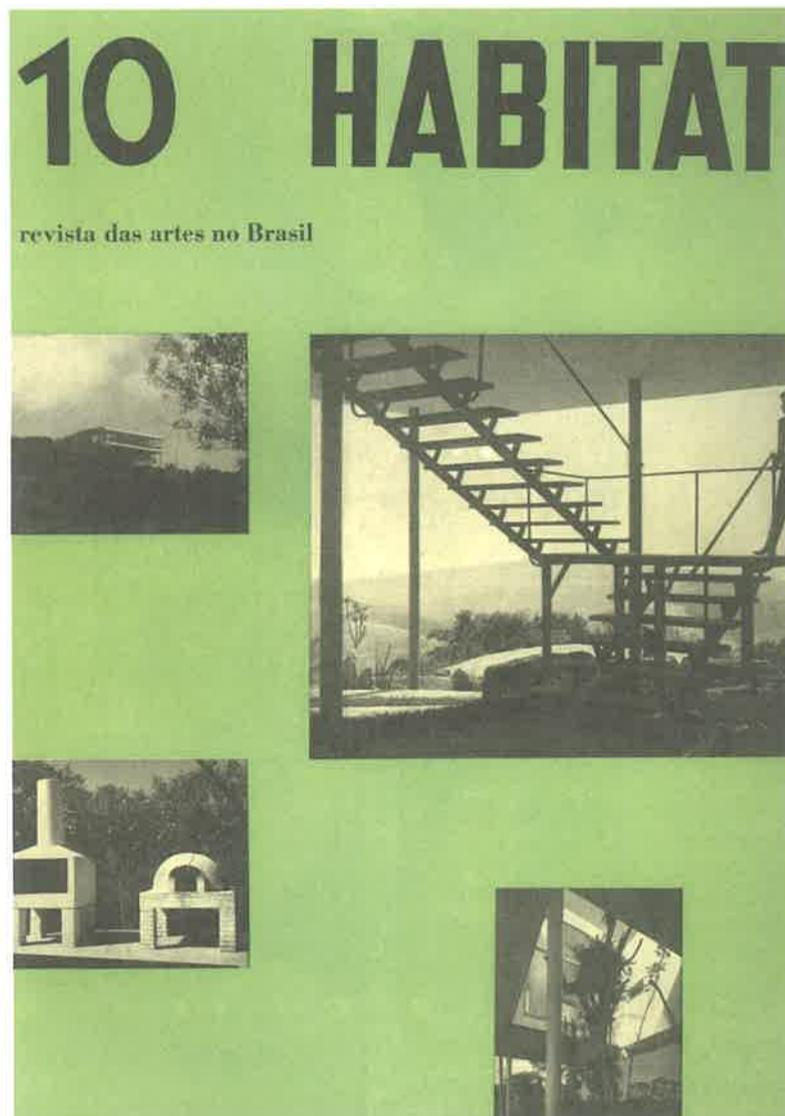
raízes e formação. Rebento da ascendente burguesia carioca, com duas estadias em Paris na sua juventude (cursou Humanidades no Liceu Condorcet), médico, seu projeto era a literatura, a que se entregou a partir do romance *A Mulher que Fugiu de Sodoma* (1931). Sempre descartou os contos de *A Ronda do Deslumbramento* (1922) como obra de juventude, de extração decadentista. A verdadeira estréia podia ser considerada auspiciosa pela recepção da crítica e o prêmio da Academia Brasileira de Letras. *A Mulher que Fugiu de Sodoma* e os que vieram a seguir, *Território Humano* (1936), *A Quadragésima Porta* (1944) e *A Túnica e os Dados* (1947), qualificavam-no entre “os escritores mais urbanos do Brasil, no

duplo sentido da escolha dos assuntos urbanos e da cultura cosmopolita”. E acontecia no panorama então marcado pela ênfase regional, iniciada por *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, e continuada nas obras de Rachel de Queiroz, Jorge de Lima, José Lins do Rego, Amando Fontes, Jorge Amado e Graciliano Ramos. Sua opção pela crítica de arte, em paralelo com a ficção, se fez por motivo casual por ele mesmo confessado: o entusiasmo diante de uma exposição de Francisco Brennand. Não era o único que se desviou da vocação original para pragmaticamente ocupar na imprensa o espaço da crítica de arte. Não havia formação específica para a área, fato comum dessa época. Vindo também do Rio, o pintor Quirino da Silva

assumiu a função por muitos anos no *Diário da Noite* e, depois, no *Diário de São Paulo*. O desenhista e gravador Arnaldo Pedrosa d’Horta expôs sua faceta analítica em *O Estado de S. Paulo*. No caso de Ibiapaba Martins, a carreira de romancista acabou suspensa ou paralela, entre fins de 40 e inícios de 50, no *Correio Paulistano* e na *Última Hora*. O mesmo ocorreu com Geraldo Ferraz, romancista de Doramundo, que foi companheiro de José Geraldo na revista *Habitat* e também crítico de *O Estado de S. Paulo*.

Retornar hoje aos textos de José Geraldo ganha interesse pois mostra um modo de recepção da produção artística naquele momento. Possibilita a observação dos parâmetros que guiaram sua escritura. O seu olhar narrativo – como convinha a um romancista – está ligado às vanguardas do século XX, de onde emanavam para ele e para a crítica em geral as referências do repertório artístico. A presença viva de representações desses padrões proporcionada pelas Bienais reiterava sua exemplaridade, à qual José Geraldo iria referir à exaustão. E os novos que surgiam eram aferidos pelas afinidades com esses paradigmas, embora se cobrassem deles denotações próprias e marcas locais como penhor de uma poética original.

A atividade crítica de José Geraldo se posta justamente entre o final da Segunda Guerra e os anos 60, período da retomada das vanguardas. Como resultado, um “tropol de movimentos”, de que fala Mário Pedrosa, com nomenclatura estabelecida (expressionismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, construtivismo, neoplasticismo, etc.) e com representantes consagrados na arte européia. A repercussão desses movimentos por aqui não se dá de maneira uniforme e sucessiva na linha do tempo. Ao contrário, eles se desdobram, se sobrepõem, se transformam, se compatibilizam



Acervo Bibliográfico MAC/ USP

ou se contrapõem. Um panorama desafiante para o crítico, de quem se espera a classificação, a qualificação e a eleição. Acertos e erros de escolha que só poderiam ser conferidos em longo prazo. No caso de José Geraldo, suas críticas, relidas hoje, mostram que teve percepção, sensibilidade e abertura para esse momento de grandes transformações, e apostou em carreiras confirmadas pelo juízo da história.

O lançamento de Habitat - revista de arte do Brasil, cujo primeiro número é datado de outubro de 1950, se deu por iniciativa de Lina Bo Bardi. Filha do pintor Enrico Bo, arquiteta e militante da resistência italiana durante a guerra, antes de aqui chegar era uma entusiasta pelo Brasil, no qual via “a primeira mensagem de paz depois do dilúvio da Segunda Guerra”. Tinha conhecimento e era admiradora das obras de Gregori Warchavchik, Eduardo Reidy, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Rino Levy. Sentia nessa arquitetura “a consciência da técnica, a espontaneidade e o ardor da arte primitiva”. (Habitat, n. 2, jan/mar, 1951). Aqui chegou em 1946, e logo estava associada, com seu marido Pietro Maria Bardi, ao projeto de Assis Chateaubriand para a constituição do Museu de Arte de São Paulo. Dirigiu a revista Habitat até o número 9, quando Flávio Motta assumiu essa função. No número 15 (mar-abril, 1954) se desligou da publicação e partiu para outras empreitadas, sempre com ímpeto inovador. No número 20 (jan-fev, 1955) assumia o novo diretor, Geraldo N. Serra, que conduziu a revista até seu encerramento em 1965. Grande formato (32 x 24 cm), bastante ilustrada, cerca de 100 páginas, sem contar as de publicidade, Habitat se lançava como uma publicação pioneira, com foco principal em arquitetura. Ressoava interesses e idéias da época de expansão urbana, quase a reconstrução da cidade de São Paulo para se adequar aos 2.667.786 de habitantes, que

alcançara em 1950. Em âmbito nacional, atravessou o governo de Juscelino Kubitschek, seu plano de metas, com a implantação da indústria automobilística e a construção de Brasília. Nas artes plásticas – seu foco correlato – também ocorreram grandes mudanças, a partir do renascimento das vanguardas, do surgimento de galerias e da criação e institucionalização de Museus, dos Salões de Arte Moderna e das Bienais. Durante quinze anos Habitat lutou para se firmar como veículo de um novo tempo, “tentando espelhar a vitalidade esplêndida dos que trabalham e se sentem inspirados por estabilizar em formas e instituições, em iniciativas de idéias, a arte brasileira” – como está no editorial do número comemorativo do décimo

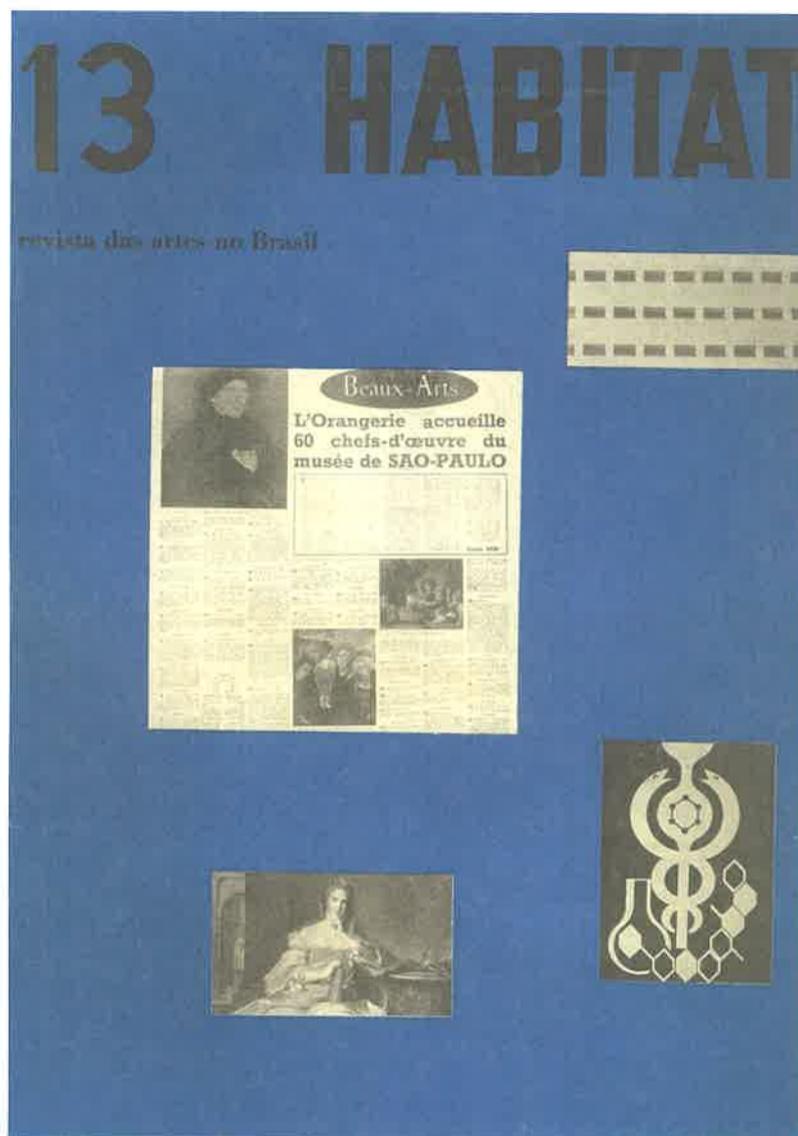
aniversário. Buscou expandir sua circulação com distribuidores na Argentina, no Uruguai e em Portugal.

As edições tiradas em prazos irregulares e a redução do projeto gráfico em tamanho e número de páginas indicavam, nos anos 60, dificuldades para manter a revista. Provavelmente seu portfolio de anunciantes, concentrados em empresas de produtos e serviços para a construção civil, se direcionou para novos veículos. Essa falta de sustentação acabou determinando seu encerramento com o número 84, correspondente aos meses de agosto, setembro, outubro e novembro de 1965. José Geraldo iniciou sua colaboração no número 16 (mai-jun, 1954) da revista e ai

esteve até seu último número. Uma atuação por dez anos, considerando que ficou em licença durante 1958. Quando da nova direção, assumiu a responsabilidade pela seção de artes plásticas, ao lado de críticos para arquitetura (Alberto do Souza), teatro (Ruggero Jacobbi), literatura (Maria de Lourdes Teixeira) e fotografia (Ernesto Mandowsky). Mas essa largueza de pauta não prevaleceu. Habitat retornou para sua vocação de “revista de cultura contemporânea dedicada a arquitetura, pintura, desenho industrial, artes gráficas e artes visuais”, conforme está no número 16. Nos últimas edições se estendeu para artesanato e decoração. Geraldo Ferraz foi um dos colaboradores mais constantes na área de arquitetura. Outros críticos – Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Walter Zanini e Wolfgang Pfeiffer – colaboraram eventualmente. Theon Spanudis, com mais frequência nos números finais. Sigwart Blum, mandando sua correspondência regular de Buenos Aires.

Como responsável por artes plásticas da revista, José Geraldo se dedicou à análise de pequenas exposições individuais a grandes eventos, construindo sua forma de examinar os movimentos e os signos plásticos. Os textos predominantemente teóricos são poucos. Sua colaboração, presente em 62 números da revista, é enorme, embora assinasse geralmente apenas um texto em cada edição e os demais fossem como matéria da redação. Com frequência de desdobrava com o pseudônimo Manuel Germano.

É preciso lembrar que essa produção é concomitante à sua atividade jornalística na Folha da Manhã, depois Folha de São Paulo, onde acompanhava o movimento artístico com a prontidão de um repórter, e no quinzenário Paratodos, editado no Rio de Janeiro por Jorge Amado, de 1956 a 1958. O permanente contato com o meio e uma posição aberta às várias tendências, explicam a frequência de sua indicação para



Acervo Bibliográfico MAC/ USP

comissões de seleção e premiação de salões e bienais. Sempre era bem-vinda a capacidade de conciliar posições e amainar radicalismos em favor de uma projeto maior de continuidade e permanência da arte.

Essa capacidade podia ser interpretada como tibieza ou conveniência em se manter fora dos debates. Também suas insistentes e numerosas citações ou correlações com artistas estrangeiros eram vistas como exibicionismo. O que pode ser lido de forma diferente. Historicamente se comprovou que antagonismos momentâneos não significaram a exclusão de uma corrente em favor de outra. Foram conflitos enriquecedores, que abriram caminhos para novas vertentes. Além do que José Geraldo tinha uma vivência artística privilegiada, com travessia por três gerações. O que lhe dava autonomia para contemplar sem paixões a cena artística e manifestar suas preferências sem polêmicas. Se os arautos candentes e apaixonados da hora são mais atraentes, não significa que sejam as únicas vozes a serem ouvidas.

José Geraldo não se arrogava posição de teórico. E nem expunha delineamentos estéticos como bases da apreciação crítica. Em sua produção jornalística, sempre marcada pela urgência, muitas vezes remete para outras fontes o leitor que tenha o propósito de aprofundar a matéria.

Na colaboração em *Habitat* deixou alguns textos que podem ser classificados de gerais, tentando elaborar conceitos mais abrangentes do que os enfoques pontuais de exposições, de Bienais ou da obra de um artista. Do primeiro, datado de 1953, ao último, de 1967, é possível acompanhar a evolução das artes, os debates paralelos e como ele reagiu a esses desdobramentos. O domínio da abstração a que ele assistira nem sempre conformado, passados mais de trinta anos, era questão inteiramente superada. O advento da Nova Figuração, uma linguagem que se pretendia não referencial, com significados emanando das próprias coisas, equivalia a virar o figurativismo no avesso, conforme Waldemar Cordeiro lhe propunha em carta aberta de 1964.

A ligação de José Geraldo com as Bienais de São Paulo foi bastante estreita até o início dos anos 70. Ele participou do júri de seleção em seis edições (de 1955 a 1965) e do júri de premiação na VII e XI (1971). Essas escolhas por voto dos inscritos ou convocações se deviam à sua atuação como crítico e jornalista na *Folha* e na revista *Habitat*. Com certeza, pesavam também na eleição seu espírito conciliatório, amigo dos artistas, aberto a novas tendências e também reverente das raízes históricas

Márcio Scavone



Reprodução de capa da publicação da Academia Paulista de Letras, 1977. Mostra José Geraldo Vieira no Museu Britânico em Londres.

da arte brasileira. Cabia bem nesta função um intelectual de formação europeia, bem informado e sempre realimentado nas fontes. Além disso, era um entusiasta pela Bienal, na qual via uma réplica comparável às exposições internacionais mais conhecidas da época (o marcante *Armory Show* e a Bienal de Veneza). Embora ironize em alguns textos o “porque-me-ufanismo”, não deixava de exaltar a mostra brasileira, que foi se agigantando a cada ano e atraindo presenças internacionais para a competição ou em salas especiais e retrospectivas. Orgulho e euforia também manifestados por outros intelectuais que estiveram próximos ou integrados no evento, como Mário Pedrosa e Sérgio Milliet. Como era de se esperar, a revista *Habitat* dedicava às Bienais uma cobertura privilegiada. Mostras de projetos arquitetônicos concomitantes às de artes plásticas reforçavam a atenção da revista, primordialmente focada nesse segmento. As Bienais eram assuntos de capa e números especiais, com longas matérias e reproduções de obras, infelizmente em preto e branco.

Um registro da II Bienal de São Paulo (1954) está entre as primeiras matérias de José Geraldo para a revista. Esta foi a Bienal do IV Centenário, de importância e repercussão pela presença de Picasso, Braque, Leger, Gris, Villon, Gleizes,

Delaunay, Duchamp, Bazaine, Laurens, Soulagues, Ensor, Kokoschka, Munch, Klee, Mondrian e outros. Possibilitava, portanto, um encontro com exemplares significativos do futurismo, do cubismo, do expressionismo, do abstracionismo e do neo-plasticismo. Mas na revista José Geraldo analisa apenas o setor brasileiro numa “tentativa de aferição, bem depois dos entusiasmos inaugurais e comemorativos”, como deixou expresso no subtítulo. Estabelece que esse tipo de evento comporta duas atitudes éticas. “A atitude protocolar, de caráter gregário, a serviço da coletividade e prezando realizações, envolve em sua pragmática efusões otimistas ao ressaltar esforços gerais, ao compará-los a empreendimentos congêneres e ao evidenciar em gráfico os ápices do seu *compound* técnico. A atitude polêmica, de caráter individual, manifesta apoio ou dissensão, especifica acertos ou erros, debate pontos de vista, percorre a perspectiva para se aproximar em *close-up* da estruturação que está sendo examinada.”

Embora se propusesse assumir as duas atitudes, o que prevalece é uma atitude protocolar, com algumas críticas pontuais. Esta atitude protocolar vai se repetir nas coberturas das Bienais dos anos seguintes. Mais que isso, perpassa todas suas críticas no sentido que ele se propunha, ou seja, agregador, estimulante, otimista, divulgador, evidenciador de qualidades.

José Geraldo não era por temperamento ou opção um polemista. Nem um analista das contingências ideológicas que envolvem o fato artístico, como Mário Pedrosa ou Sérgio Milliet. Embora fosse perspicaz em perceber influxos latentes em obras e movimentos. Também evita querelas menores. Quando se refere às Bienais e aos Salões de Arte é comum que os identifique como “prélios”, “certames” e outras palavras do gênero. Sem lhes agregar qualquer sentido pejorativo, estava implicitamente retratando o clima de competição que se instaurava no meio artístico devido aos sistemas de seleção adotados.

Lidos os seus textos hoje, poucas são as indicações de manobras de pessoas ou de grupos que tenham ingerido nos caminhos de um empreendimento complexo como a Bienal. Ele esteve bem perto para saber. Preferiu ignorar histórias de bastidores. E nem por isso poderia ser enquadrado como alienado ou cooptado. Concentrou-se naquilo que gostava de fazer: a leitura e escritura das obras. Buscando uma poética visual, perseguindo caminhos e ligações, como faz um romancista ao construir sua trama.

Exposição

Almeida Júnior, um criador de imaginários

Percival Tirapeli – ABCA/ SP

Com a emoção latente de ter percorrido novamente Almeida Júnior, um criador de imaginários - finalizando as comemorações dos cem anos da fundação da Pinacoteca do Estado de São Paulo - é que escrevo sobre a exposição. Aguardada desde 1999, quando se comemorou os cem anos da morte do grande artista ituano que viveu intensamente para a arte apenas 49 anos, ocorre agora de 25 de janeiro a 15 de abril de 2007, aberta que foi no dia do aniversário de São Paulo. O presente não poderia ter sido melhor. Maria Cecília França Lourenço, ex diretora da Pinacoteca, durante sua vida produziu inúmeros trabalhos acadêmicos sobre a vida e obra do autor de Descanso do modelo. Acompanhados de um catálogo da melhor qualidade crítica e gráfica, podemos entrar nesta obra pictórica de maneira aprofundada e exposta com a visão de uma expert. A Aurora (1883), um tondo pairando no plafond, desperta nossa sensibilidade para adentrar nesta obra enigmática para aqueles tempos finais de império e iniciais republicanos. Atual para nossos olhares contemporâneos. A princesa Isabel ao comentar o palacete de d. Veridiana Prado como uma maravilha do requinte francês na terra dos barões do café, não teve a mesma sorte ao elevar seus olhos para a alegoria adormecida - Aurora - em uma luz magistral cercada de anjos. Deixando o olhar imperial entra-se no núcleo Tempo Humano nas duas salas menores nas quais os pequenos retratos tomam os espaços. Em cada um dos ambientes a curadora nos provoca com obras enigmáticas. O menino que pede silêncio enquanto come uma banana nos recebe tendo ao fundo a Cena de família de Adolfo Augusto Pinto (1891) enquanto Nhá Chica (1895) se despede à porta, pitando, olhando com aquela sabedoria de que sabe de tudo e de todos que ali passam e ainda serve um cafezinho desde o parapeito da janela. Recado difícil (1895) completa este núcleo do Tempo Humano, o menino tímido se despede e vai correr mundo. É o Almeida, caipira em toda parte, na fala e no traje.

Natureza e Cotidiano é o núcleo que tem como obras de resistências o O derrubador brasileiro (1879) e Saudades (1899). É interessante não termos que dizer obras de juventude e maturidade mas é trágico apontar obras do princípio e fim da vida. A energia da massa lítica que emoldura a



Sala da exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

estrutura corpórea do homem que pita e ascolta o murmúrio da água é toda uma promessa pictórica que se confirma desde sua trajetória parisiense. Saudades é o contraste de tudo. Pouca luz entra no ambiente delineando a lúgubre roupagem. O rosto é feito para conter as lágrimas e o véu sufoca o soluço. A intimidade da alma é exposta, assim como a energia sensual do brasileiro.

Grandes composições sacras convivem com as paisagens, na sala onde está a natureza que o pintor tanto percorreu nos arredores de Piracicaba. A estrada (1899) brilha com o azul cerúleo e o ar puro do campo, longe da escola de Barbison.

Trabalho em contraste mostra as mais festejadas obras do acervo da Pinacoteca que faz jus ao artista que, mesmo tendo estudado em Paris, recusou as benesses de viver no Rio de Janeiro, ambiente da corte, e se embrenhou alma caipira adentro. Os estudos de Caipiras negaceando são dispostos em ambientes diferentes. Amolação interrompida (1894) e Violeiro (1899) formam uma sinfonia da mais profunda criação. O centro do quadro é a viola, e o vazio do fundo está preenchido pelo ponteio. O caipira que amola o machado nos saúda, envolve, nos convida para uma festa de São João que vai acontecer dali a pouco quando o violeiro vié pra cantá e o Caipira picando fumo (1893), terminá o pito de paia.

A cozinha de um lado e o homem arrumando o arreio completa este local perfumado de mato cortado, terra molhada pela chuva e o azedume do fumo de rolo. O ambiente mesmo descontraído do ateliê em Paris no qual retrata Descanso do Modelo (1882) - são apresentadas três versões

Percival Tirapeli

- contrasta e rima com aquela arquitetura caipira. Ocorre que a vibração pela vida está no acompanhamento do ritmo da modelo que tomou conta do artista. Interrompido o ato de pintar, se delicia a contemplar aquele torso digno de Ingres. Quanta sabedoria na composição do pequeno recinto artístico!

No Espaço para a vida moderna a curadora selecionou os ateliês do artista tanto no Brasil quanto em Paris. A musa inspiradora A pintura (1892) espregueia tudo e todos até o pequeno quadro do menino deitado ao solo sonhando em ser futuro artista. Fechando esta abertura na intimidade do trabalho do artista, O importuno (1898) nos prepara para ver a última sala que, desde a entrada da exposição, mostra

Leitura (1892), autêntica janela para olhar além da vida e da paisagem do grande pintor. A luminosidade da tela rompe a espessa parede, amplia a vida do artista que, ausente, deixou parte de sua materialidade - uma capa sobre a cadeira vazia - e rumou para ser eterno. Um último suspiro, Depois da festa (1886), fecha a exposição, tendo sobre o toucador cena emblemática do mundo burguês, uma máscara, camélias, leques, colares de pérolas, frascos de perfumes, tudo aquilo que Almeida Júnior jamais precisou em vida.

É uma viagem ao imaginário deste republicano que trabalhou durante o Império. Fez e refez estudos que a curadora tão bem soube aproveitar na impossibilidade de expor grandes composições como Fuga da sagrada família para o Egito (1881), Partida da monção (1897) e Caipiras negaceando, tão ovacionada na ocasião de sua exposição em São Paulo em 1888, quando os republicanos, às vésperas de verem seus ideais cumpridos, elegeram esta pintura como autenticamente brasileira, tanto pelo tema como pelo olhar do artista sobre a brasilidade. Se se pode dividir em dois períodos a prática das artes plásticas no Brasil, Almeida Júnior continua sendo candidato à ruptura, pois aponta novos rumos realistas e conscientes olhares sobre o que nos circunda. Tão bem Maria Cecília França Lourenço expôs e dirigiu nosso olhar para a compreensão deste artista - que no Brasil fecha o cenário acadêmico e o abre para o modernismo, tal como sugere a curadora no núcleo Artista como museu: cópias e releituras, no segundo andar.

Caminhos do Modernismo no Acervo dos Palácios: Desafios do Olhar no Palácio-Museu

Ana Cristina Carvalho – ABCA/SP

Considerando que os novos públicos exigem uma nova abordagem por parte dos museus, quê olhar pode nos proporcionar um espaço museológico que não pode descaracterizar seus ambientes impregnados de história e de estórias, e que concorre com outras tipologias de museus, capazes de cativar seus públicos por meio dos mais variados discursos expositivos? Quais os olhares que um palácio-museu, inserido na categoria dos museus-casa, pode possibilitar, hoje, aos públicos cada vez mais numerosos, sedentos de espetáculo e desejosos em adentrar nos mega-edifícios dos museus templos da arquitetura contemporânea, principalmente para visitas a exposições temporárias?

Os museus de hoje, mais do que nunca comprometidos em produzir conhecimento e distantes do *enjoyment*, poderão também ser espaços para a contemplação estética, para o devaneio e o sonho? Desenvolver possibilidades que permitam novos olhares é uma questão desafiante nos projetos museográficos da contemporaneidade. Desde que afeta o nosso olhar o modo como estão expostos os objetos artísticos, a maneira como os vemos no espaço museal é distinta, também ao olhar de cada visitante.

O grande desafio é pensar de que maneira a expografia pode nos proporcionar uma visão mais rica e crítica de suas coleções, promovendo leituras contemporâneas de obras produzidas antes de nós. Segundo Jane Pavitt, pesquisadora do Victoria and Albert Museum, de Londres, ⁶ (...) o passado não serve para melhorar o presente, o presente é que conduz ao passado (...) as coleções não devem servir simplesmente de contexto histórico a um espetáculo contemporâneo, mas a presença do contemporâneo pode servir para que se tenha uma visão, um olhar diferente do objeto antigo”.

Na realidade podemos dizer que o presente assume o compromisso de lançar um novo olhar ao passado; olhar conquistado através do tempo e das experiências de cada observador, olhar que permite laços, confrontos e



Ventania, 1915. Acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

a formação de novas idéias. É então, o presente que traz à luz o passado; é um olhar revigorado, que desnuda um passado, que sendo enxergado do presente, modifica-se a cada descoberta. O museu, então, enquanto mediador entre o objeto artístico e o visitante pode nos permitir mais descobertas, quando viabiliza essas ligações, quando promove encontros e confrontos.

Não se pode negar a dificuldade que, às vezes, enfrenta o visitante de um espaço palaciano (como o edifício sede do Governo do Estado de São Paulo, o Bandeirantes) em dissociar o ambiente dos objetos individualmente. De um modo geral, existe o perigo do olhar tornar-se refém da totalidade do espaço, impedindo leituras individualizadas e a apreciação do objeto artístico em particular. Entender e ampliar o olhar ao objeto exposto no museu-casa, um espaço cenográfico proporcionado pelo cotidiano de uma casa com funções residenciais e administrativas, é antes de tudo aceitar a condição de interferência que o contexto do ambiente exerce nesse olhar. Condição essa, porém, que não é impeditiva, apenas uma característica. A ambientação, que é a própria cenografia natural pode se constituir em um discurso estético das obras. Longe de ser um espaço neutro, ele pode multiplicar olhares, pois está impregnado de conceitos, idéias e ações.

Poderíamos dizer, no entanto, que a valiosa coleção modernista dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo é uma exceção. Ela nos solicita um olhar individualizado, demorado,

apesar mesmo da monumentalidade dos arcazes, que fazem parte do contexto espacial. É o caso das obras presentes na exposição “Caminhos do Modernismo no Acervo dos Palácios”, no Palácio dos Bandeirantes.

São obras emblemáticas, carregadas de valor simbólico e carga emotiva, e de fundamental importância para o entendimento e o mergulho na História da Arte Brasileira. Obras como, por exemplo, “Ventania”, de 1915, da artista Anita Malfatti, pioneira e provocadora de uma literal ventania nos ares “passadistas”, proposta arregimentada pelos intelectuais da Semana de Arte Moderna de 1922.

Trilhando os caminhos do Modernismo, a exposição faz também um recorte de obras produzidas em décadas posteriores, a fase mais socializada da arte, da construção e representação de tipos brasileiros, como, por exemplo, a obra de Di Cavalcanti, “Pescadores”, 1942, e dois grandes painéis de Clóvis Graciano: “Semeadura”, 1954, e “Colheita”, 1959. Dispostos em frente ao grande painel “São Paulo-Brasil: Criação, Expansão e Desenvolvimento”, de Antônio Henrique Amaral, eles dialogam com a proposta desenvolvimentista e o valor ao trabalho do homem, visíveis nas cores e formas do grande painel de 16m. Este foi resultado de uma aquisição-prêmio de um concurso em 1989, criado para substituir o lugar do painel “Tiradentes”, de Portinari, (no saguão central do Palácio dos Bandeirantes), que havia sido transferido para o Memorial da América Latina.

A exposição destaca as múltiplas tendências de artistas que empreenderam a viagem modernista, incluindo seis dos pioneiros participantes da Semana de 22: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Rego Monteiro, John Graz, Victor Brecheret, e o arquiteto George Prziembel.

Obras e artistas deste calibre falam por si só, independentemente do contexto espacial que os abriga. Podem ser apreciados e entendidos sem mesmo os apelos dos recursos tecnológicos contemporâneos e, através de sua densidade e consistência são capazes de permitir leituras ricas e prazerosas.

Anish Kapoor e os seis sentidos

Elvira Vernaschi – ABCA/SP

Recém terminada a mostra de Anish Kapoor *Ascension*, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo (e anteriormente no Rio de Janeiro e em Brasília), possibilitou aos brasileiros um contato efetivo com um dos mais importantes artistas da atualidade e a mais contemporânea obra escultórica desse indiano que vive em Londres. As conotações que podemos perceber em seu trabalho, também, têm essa bipolaridade entre a filosofia oriental, os fortes liames com o ocidente e com a mais atual tecnologia, na forma do tratamento de suas peças. Segundo Marcelo Dantas (2007) curador da mostra, “Anish Kapoor trabalha num abismo. O abismo entre o físico, profundamente atômico e o insubstancial, essencialmente ilusional. A obra sempre com peso e dimensões que desafiam a sustentabilidade terrena existe para revelar uma imagem virtual do espectador, quase espiritual”.

São obras que atingem os cinco sentidos do Homem e mais um, que entrelaçados resultam numa percepção total de seu trabalho. Cada uma das peças que vimos nesta exposição nos prende por cada um dos sentidos e, simultaneamente, por todos eles. Às vezes mais pelo olhar, às vezes mais pelo tato – ficamos só no desejo de toca-las –, às vezes pela audição, às vezes pelo olfato, só ausente fica o gustativo, pois ele não ainda produziu uma obra que se possa comer. E todos são enfeixados, interiorizados, compreendidos e devolvidos ao exterior de nós mesmos através de nossas reações diante do que o artista nos propõe.

Se não, vejamos.

Logo na entrada encontramos “Pilar”, uma instalação que é penetrável e que nos penetra. A sensação é de uma vertigem ótica, sensitiva e visceral. Perde-se o eixo. E tudo nos inunda até às entranhas. Penso que foi colocada aí de propósito, pelo curador, pois ao sair dessa vertigem, nos deparamos com “Sem Título” (bronze, polido ao extremo), uma imensa escultura dourada – as religiões orientais têm no ouro referências essenciais – em formato ovalado e com abertura convexa, nos fazer refletir sobre a Origem, o Útero, e reflexo e refletor de nossa própria imagem, nos induz a uma ilusão ótica de afastamento e aproximação. Submergimos nesse ouro e nascemos purificados. Nesta e em outras obras, a importância da luz e do espaço

é evidente, quase palpável. Elas são entranháveis. O impacto de uma e outra, atraem-se como contrários, mexe não só com os sentidos, mas, também, com o nosso racional e nos faz olhar e olhar de novo e olhar mais uma vez, para nos certificarmos de nossas reflexões e sensações. Uma nos atira às nossas profundezas animais e outra à nossa pretensão espiritual. Mas, para isso o artista trabalha arduamente, polindo, limpando, limpando, polindo. E esse trabalho árduo resulta em memoráveis obras-de-arte.

Foto divulgação



Sem título. Bronze, 1999

Caminhando pelas salas compartilhamos com ele as nossas descobertas sobre outros elementos que nos levam a entender a postura do artista. Obras como “Quando estou grávido” e “Parede escura” tratam sobre a ilusão ótica. A parede, em que estão inseridas, é parte integrante do processo. A perfeição da montagem e da iluminação ilude nossa própria observação: somente após alguns segundos e sempre de acordo com nossa posição diante delas – que, segundo Anish, define sua obra formalmente – é que percebemos sua qualidade extrema de simplicidade e nitidez, age sobre nós e nos faz refletir sobre a importância da extrema perfeição artesanal, aliada à tecnologia que, juntas, criam infinitas possibilidades expressivas. Com “Espelhos Duplos” estamos diante da manipu-

lação da imagem: elas mesmas têm um valor intrínseco e quando se lhes inserimos nossos conceitos de percepção, elas se impregnam de valores outros. Em ambas está presente o sentido da audição: ao nos colocarmos em um determinado ponto do espaço o som se propaga e nos escutamos sem nos falarmos diretamente. Fez-me lembrar de minha infância quando nos comunicávamos por intermédio do ‘telefone de latinha’.

Para o Centro Cultural Banco do Brasil, Anish Kapoor criou uma obra especial com cera especial tingida de vermelho, que parece estar pressionando ou sendo pressionada por uma parede forte e grande: aí utiliza também nosso poder olfativo. É uma obra ‘expressionista’. A qualidade do vermelho - vermelho é a cor térrea, cor das entranhas -, e as ‘pinceladas’ – para juntar e espalhar a cera – refletem as noções dessa estética.

Outras obras fazem parte da mostra, mas a instalação que dá nome à mostra *Ascension* parece e pode resumir toda a criação desse fantástico indiano. Foi montada no Vale do Anhambá, embaixo do Viaduto do Chá, não por pura coincidência: é o resumo desta exposição e o ponto central da grande metrópole. Após andar por um corredor alto e branco, como um labiríntico caminho, nos encontramos numa sala ampla e com uma coluna diáfana de fumaça que, pulsionada por dois potentes ventiladores/sugadores, brota do chão e se eleva até o teto: materialidade x espiritualidade. A orientalidade e a ocidentalidade estão expressas e são impressas em nossa experimentação de seu trabalho. A sensação é ao mesmo tempo de impotência, de coisa

diáfana, de coisa que aquece. E, nos faz meditar sobre a perenidade e o efêmero. Somos meramente mortais!

É Anish Kapoor que um pouco nos indica como devemos entender/perceber sua obra, “em meu trabalho, o que é e o que parece ser, são aspectos que, em geral, são confundidos. Pense, por exemplo, em *Ascension*, o meu interesse não se restringe à idéia de o material tornar-se objeto, que é o que ocorre com *Ascension*, em que a fumaça torna-se coluna. Interessa-me como, ao atravessar aquela passagem, surge a idéia de que Moisés seguiu uma coluna de fumaça, uma coluna de luz, em direção ao deserto” (in Catálogo da Exposição, 2007) e, à terra prometida. Podemos identificar, então, esse sexto sentido.

O grito dos excluídos – uma obra contínua

O ressurgimento do muralismo na obra de Pavel Egüez*

Mariza Bertoli – ABCA/SP

O ressurgimento do muralismo faz pensar questões pouco discutidas pela crítica, hoje – o sentido da obra de arte e, até, da própria crítica de arte.

A obra de Pavel Egüez é uma comovente lição de estética. O próprio título é a certidão de nascimento de uma arte que eclodiu no seio dos movimentos sociais. Quer ser incluída ela própria entre as formas de manifestação social sem deixar de ser arte, quer ser arte sem deixar de ter sentido social. Quer mostrar-se e mostrar-nos, incluir-se e incluir-nos nas imagens da luta e do sonho. É comunicação emocionada, ato solidário, tarefa de artista.

Esse jovem artista equatoriano inaugura, nesse início de século, o ressurgimento da tradição pictórica mais vigorosa da América Latina – o muralismo que as multinacionais da arte rotulam de ultrapassado e comprometido. Enfim, essas são as palavras-chave para excluir toda uma gama da produção simbólica dos circuitos ditos internacionais cujo modelo, tantas vezes, não comporta a multiculturalidade que nos caracteriza. Não queremos excluir nenhuma forma de arte, mas também não aceitamos a exclusão.

O artista que inaugurou, recentemente, um mural de 300 m em praça pública, em Caracas, Venezuela está vivendo e trabalhando no Brasil.

O ciclo mural denominado “Grito dos excluídos” que o Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande – MARCO apresentou ao público em 2005 é composto por painéis modulares, formando grandes murais. Essas pinturas, que já foram mostradas em diversos países da Europa e da Améri-

ca, acompanham simbolicamente os movimentos sociais do continente em suas demandas por justiça, trabalho e vida. O artista enfatiza: “É a criação de um imaginário pictórico que testemunha as grandes aspirações e sonhos da maioria dos seres humanos que hoje se debatem na exclusão e na pobreza...” A intenção é tornar esse acervo público e ele tem conseguido realizar esse objetivo através da reprodução desses painéis em murais de cerâmica colocados em lugares públicos – já foram feitos cinco grandes murais, três no Equador e dois em Gênova, na Itália, e agora, o Mural de Caracas. Os painéis foram iniciados em 1999, pintados a óleo com pasta de pó de mármore sobre tela. O recurso de textura que a pasta áspera proporciona realça o gesto do artista no ato de pintar e mostra a vibração das cores nas fissuras da pincelada. As massas cromáticas vigorosas das quais se vale, na sua figuração, não dispensam o contorno linear à maneira de vitrais, afinal essas pinturas que resultam luminosas aludem à tradição tardo-gótica dos livros de luz nos vitrais das igrejas mas, sobretudo, nos remetem às narrativas plenas de citações históricas e míticas dos muralistas latino-americanos.

O artista se reconhece na tradição da pintura muralista da América Latina que, (não custa lembrar), conquistou expressão, vigor e perenidade, principalmente durante os anos 1920-1940. Irradiada através do Continente - de norte a sul - desde o México, cuja revolução vitoriosa tinha como ideal a arte pública, essa modalidade da plástica foi tão incisiva para a nossa formação cultural, quanto os movimentos de arte moderna no Brasil e vanguar-

dis nos outros países da América. Simultaneamente (1920-30), em vários países, enquanto se comemoravam os centenários das independências, levantavam-se as vozes, questionando a nossa independência cultural. Diferentes manifestos em forma e conteúdo, inclusive nos meios que utilizavam (uns mais elitistas, outros mais populares, distribuídos nas portas das fábricas ou impressos em revistas sofisticadas), convocavam os artistas a olhar para a nossa realidade, sem excluir o modelo europeu, que já tinha sido devidamente “deglutido”, mas valorizando uma visualidade que se reconhecesse como nossa. Tanto o muralismo quanto os movimentos modernista (no Brasil) e vanguardista nos países de língua hispânica, foram luzes reveladoras da nossa arte, iluminaram a nossa cara no mapa mundi, e cada vez mais o impulso identitário se mostra, velado ou não. Na nova ordem mundial que se estrutura, acendem-se novamente essas luzes. Aqui e ali, como luzes de vaga-lumes, criam vagas e lumes no nosso imaginário. Assim é a arte de Pavel Egüez.

Gustavo Pavel Egüez (Quito, Equador, 1959) descobriu-se artista muito jovem e aos quatorze anos foi para o Colégio de Artes Plásticas da Universidade Central de Quito (1974-77). De adolescente tímido que era (como ele mesmo conta) tornou-se líder estudantil. Deu início ao Atelier de Artes Plásticas Rupanac com um grupo de companheiros interessados no muralismo e, juntos, planejaram e realizaram exposições em praças e sindicatos. A obra mais importante resultante dessa convivência chamou-se, em língua kechua, Jatarushum, Levantemo-nos! (1978), desenho a tinta

sobre papel, que ele mesmo inseriu no âmbito “do realismo mágico recriado no barroco latino-americano.”

Os personagens-tipo da sua figuração plástica nasceram dos estudos e retratos realizados durante as viagens que ele fez dos Andes até a costa norte do Equador, onde se concentram as populações indígena e negra. A enciclopédia simbólica do artista foi se formando e se definindo, reunindo estudos e impressões de rostos e atitudes, histórias e mitos, paisagens e temperaturas, que iriam povoar o seu imaginário épico e aparecer no seu ciclo muralista.

Conviveu com grandes mestres da pintura como Osvaldo Guayasamin e Eduardo Kingman, e nem mesmo a relação contraditória que havia entre os dois grandes artistas o impediu de ter amizade e de colaborar com ambos. O artista confessa que quando trabalhava no atelier de Guayasamin, presenciou a criação do Mural dos Mutilados, obra máxima da Idade da Ira, e que essa influência foi decisiva na escolha da sua forma de expressão preferencial. Em 1988, foi chamado para colaborar com o mestre no mural Imagen de la Patria, no Congresso Nacional do Equador. Em 1996, Guayasamin o convidou para trabalhar na Capela do Homem, e lhe encomendou ampliar três vezes o tamanho do mesmo desenho cuja execução ele havia presenciado, vinte anos antes, e que o havia impressionado tanto, o Mural dos Mutilados.

Havia projetado o seu primeiro mural aos 22 anos, em 1981, em mosaico e concreto, dedicado à sua comunidade - Del Juncal al Monte. Em 1984 trabalhou em cerâmica, um mural de 130m², dedicado ao Libertador, cuja ca-

beça forma o mapa da América e que, só dez anos depois, foi colocado na Universidade Andina Simón Bolívar, de Quito.

A mobilidade do símbolo na obra de Pavel assume a figura do gato. O artista está dentro da obra, coloca-se na multidão, desloca-se e envolve seus personagens com agilidade de um felino. Abraços. Demonstra plena consciência dessa presença simbólica na sua obra, anterior ao ciclo mural, como ele próprio conta: “Los temas de referência social serán esporádicos (1982-95), abundarán mas una pintura ligada a lo íntimo donde la pareja, la ternura y el amor son trabajados insistentemente junto con un hallazgo simbólico que desata a multiplicidad de sentidos pictóricos, el gato entra a la pintura de Egúez para instalarse como el personaje que lo ronda definitivamente. Los gatos son los trazos escurridizos que dan forma a la huella gestual de sus personajes en el símbolo recurrente de su construcción y desconstrucción.”

O gato é o animal fêmea por excelência, o animal da noite, ligado à lua e à água. O lado feminino e noturno da imagem cabe na figura do gato, assim como a banda indecifrável do símbolo, os mistérios da existência ou a alma do artista. Os gatos têm sido um símbolo recorrente nas culturas do oriente e do ocidente desde a pré-história, mas é na complexidade da iconografia paracas (antiga civilização andina) que o gato vai assumir formas híbridas as mais diversas conforme testemunham os tecidos das vestimentas rituais dessa cultura, que chegaram ao nosso tempo. Outro aspecto, entre tantos, que é ligado à crença da clarividência

desse animal, é testemunhado pelos povos da África Central que confeccionam as suas sacolas de remédios com peles de gato selvagem. Outros símbolos, tão densos quanto o gato, marcam esse ciclo mural: os gêmeos primordiais, o sol e a lua, o pássaro homem-de-milho, a roda do tempo, os espíritos da floresta...

O Grito dos Excluídos põe em confronto os grandes temas da humanidade, as cosmogonias dos povos ancestrais e as manifestações sociais vigentes na nossa América. O artista sempre esteve muito próximo do movimento indígena no Equador, que ele destaca “como o ator emergente e fundamental que amplia a democracia”. Porém, os temas variam conforme o lugar onde são concebidos. Imagens de esperança e desespero, de denúncia da injustiça e de estímulo da utopia. Recorrendo à memória-sentido ele vai dos mitos de origem aos mitos históricos, destacando a figura da mulher, desde a concepção da mãe-Terra, da mãe-Noite, a mãe-Lua, até as Mães da Praça de Mayo, e as Pietás de todo mundo que sofrem com seus filhos famintos, com seus ventres ocos como panelas vazias. Essas imagens da mãe primordial já se mostravam nas obras anteriores. Em Forjando o Amparo (1994) a mãe-Terra envolve seus filhos, num abraço dentro do abraço feito de luz, a redundância figurativa intensifica o símbolo. Em As Estações Humanas (1994) o artista mostra o plantio do homem novo, o homem de milho - “Todos somos maíz”. Mas é em Cotacachi que a humanidade nova preserva as suas “sementes” em uma bolsa de pele de gato. As culturas se sobrepõem

e os símbolos se intensificam à medida que se mesclam os mitos.

O primeiro mural da série é o Cotacachi (1999) que tem como símbolos mais expressivos o grande pássaro branco da paz e o Pajaro-maiz. O artista imagina a pomba construída com mãos humanas porque a paz precisa ser conquistada. A paz não é ausência de luta, mas sinônimo de conquista da justiça social. Realidade e utopia se unem através da imagem do anjo da vitória, que é o homem alado, feito de milho, envolvido pelos espíritos da floresta - da sua raiz sai a humanidade nova. A banda do real ainda mostra barrigas vazias, mas a fatia de melancia na mão da mulher é como um troféu, uma lua vermelha, o cálice da vitória. A obra é uma homenagem ao prefeito e líder indígena Auki Tituaña, eleito por seu povo por três vezes, desde 1996. Sua figura é destacada na obra, vestido poncho e chapéu, com a comenda no peito. A obra pública, em cerâmica, foi inaugurada na cidade andina de Cotacachi, na província de Imbabura - Equador, em 2001.

Retratou também o drama social argentino pós - ditaduras. Las madres de la Plaza de Mayo, que promovem a reparaçãõ mítica dos seus filhos desaparecidos. Como num ato de magia, com as fraldas na cabeça, rondam em torno do obelisco, todas as quintas feiras, assombrando os repressores que as chamam “as loucas”. Estão retratadas junto com os “panelazos”, outra manifestação que identifica os argentinos nesse momento de crise política.

Grito por la Paz e Grito por la Vida são painéis cujos murais já foram realizados em 2004, em Gênova - Itália, no Castello D'Albertis, acervo do Museu das Culturas

do Mundo. No Grito por la Paz, é a mãe-Lua, envolvida pelo gato negro, e pela pomba da paz que conduz o seu povo à vitória. Um pássaro com a cauda em arco-íris, envolve o povo que marcha, carregando as imagens dos seus líderes - Chê Guevara é delicadamente envolvido pelo gato preto. Conduzindo a marcha, o gato preto poderia ser o artista, e também reverenciando a liderança do Chê Guevara. A paz vem vestida com o manto ancestral multicolorido, adotado como bandeira contra a guerra e do movimento gay e que, nessa figuração, tem também o apelo pelo respeito às diferenças, pela multiculturalidade.

Grito por la vida prima pela divisão clássica do espaço retangular. A figuração se concentra do meio para a parte superior do painel. Essa construção destaca drasticamente os contrários - vida e morte - representados pela criança-semente brotando de um lado e a e a criança-planta arrancada, morta, do outro. No centro, no tronco da árvore, a vida recém nascida oprimida entre o sonho e as contingências, sendo amparada pela mãe e pelo pai. O mundo mítico e o fabular em azul profundo se mesclam com o mundo humano em pardo e verdejante. Mãos que se tocam, deuses e homens, lembram solidariedade. Nesse ciclo mural Grito dos Excluídos as cores luminosas, ensolaradas da utopia, o homem novo nascido do milho, os espíritos da floresta e o pássaro da cauda multicolor, pre-nunciam a marcha vitoriosa pela justiça social. Essa imagem me lembrou a poeta paranaense Helena Kolody, num verso feliz: “Para quem viaja ao encontro do sol, é sempre madrugada.”

*www.paveleguez.com

Ocidente e Oriente na gravura de Fayga Ostrower

Nilza K. Procopiak - ABCA/PR

2006. Mês de setembro.

Lá fora, um céu azul de brigadeiro e aqui o sol forte entrando em réstias claras pelas janelas do Atelier de Conservação da Fundação Cultural de Curitiba.

Larissa Franco e eu debruçadas sobre as grandes mesas de trabalho, analisando as gravuras de Fayga Ostrower que tinham acabado de chegar do Rio de Janeiro, em valiosa doação dos seus generosos filhos Anna Leonor e Carl Robert.

Coincidentemente – o que nunca é obra do acaso, mas sincronicidade junguiana – as gravuras se replicavam na cena inteira. Estávamos literalmente numa gravura da Fayga ao vivo! O atelier, instalado em prédio antigo de pé-direito alto, os vidros das grandes portas de madeira escura sendo atravessados por raios de sol e nós mesmas, em nossas roupas coloridas, constituíamos um cenário que Fayga reconheceria.

As partes amarelas, as superfícies rosadas que ela tanto gostava, os azuis vivos entremeados de verde, lilás, roxo e laranja e até os recortes das sombras projetadas no chão e nas paredes contribuíam para reforçar essa impressão.

Olhando suas obras, comentei sobre o uso da cores em certas gravuras da artista causa um estranhamento que salta aos olhos, quebrando tudo o que se conhece referente à cor na arte ocidental e Larissa complementa que é exatamente o que ela pensa. Como poderia ser? Logo Fayga, que conhecia profundamente a sintaxe da linguagem visual e que a transmitiu para milhares de alunos, através de tantos cursos, seminários e livros! Uma vida inteira dedicada a transmitir esses conhecimentos e sua obra parece fugir do que ela ensinava.

E continuamos, ambas falando do emprego das cores – muito mais orientais que ocidentais – nas xilogravuras e gravuras em metal espalhadas pelas mesas. E daí a grande descoberta de Larissa: Fayga usava as cores orientais em modos de expressão ocidentais. E eu fui mais a fundo: o deslocamento!

Um dos pilares da arte do século XX que ainda sustenta uma grande parte da produção artística contemporânea – o deslocamento – tal como hoje o conhecemos, surgiu com Marcel Duchamp.



2103, sem data - Acervo Fundação Cultural de Curitiba.

Antes, um lembrete: não se deve esquecer que o movimento precursor que possibilitou o surgimento de um artista como Duchamp foi o Dadaísmo e que Marcel era, em essência e em procedimentos, um dadaísta, embora o termo não lhe seja muito empregado em função de seu envolvimento com a arte conceitual. Entretanto, sempre será uma incógnita supor como teria sido Duchamp sem a raiz dadaísta.

“Como uma total rebelião contra as formas culturais do desgastado convencionalismo político, social e artístico, surgiu em Zurique, na Suíça, em 8 de fevereiro de 1916, na tribuna dos imigrantes do ‘Cabaret Voltaire’, um primeiro movimento ‘Dadá’ que abrangia todos os gêneros artísticos e que em pouco tempo teve repercussão internacional. O nome ‘Dadá’, aplicado a esta corrente artística destrutivo-satírica, apareceu mais ou menos casualmente quando dois artistas do grupo, Richard Huelsenbeck e Hugo Ball, buscando um nome para seu teatro naquela cidade, abriram ao acaso um dicionário alemão-francês e tropeçaram com esta palavra.” (1)

A propósito, “Dadá”, em francês, quer dizer “cavalo”, na linguagem infantil, e “idéia fixa” no sentido figurado, termos que não estão em

desacordo com este movimento artístico. E, explicando o “mais ou menos casualmente” citado acima, Norval Baitello – o maior estudioso brasileiro do Dadaísmo – prova, ao contrário do que muita gente pensa, que uma linha lógica de significados pode ser traçada nas obras “Dadá” através de análise pela semiótica da cultura.

“A contradição entre a práxis da vida e o mundo idealizado da arte tradicional se tornou insuportável para os representantes ‘Dadá’, marcados pela emigração e pelo protesto contra a Primeira Guerra Mundial. Por isso derrubaram a torre de marfim de uma arte harmonicamente do belo e proclamaram em seu lugar a anti-arte do protesto, do choque, do escândalo, com ajuda dos meios de expressão ironico-satíricos.” (1) Voltando ao francês Duchamp: “Primeiro foi sua pintura Cubo-Futurista intitulada ‘Nu descendo a escada’, exibida no Armory Show, de 1913, em New York, que puxou o tapete sob os pés do mundo da arte.

Logo depois, ele duplicou o choque expondo os ready-mades, objetos triviais do cotidiano que expressavam sua filosofia nihilista de anti-arte: uma ‘Roda de Bicicleta’ montada num banquinho de madeira, ainda em 1913; um ‘Porta-garrafas’, em 1914; culminando com o urinol exposto em 1917 sob o título ‘Fonte’.” (2). “Foi principalmente Marcel Duchamp, em sua exposição de 1919, na Grand Central Gallery, New York, quem ensaiou com seus ready-mades novos modos de produção artística ao proclamar como obra de arte, com o fantasioso título de ‘Fonte’ um produto manufaturado em série como é um vaso sanitário. Neste ponto, a arte contemporânea assume uma nova definição e, baseando seu valor na referência à realidade, determina sua função. O testemunho de referência à realidade vivencial chega a ser mais importante que o produto material acabado da produção artística. Ele dizia de seu ready-made: ‘É um objeto que, pela simples escolha do artista, se eleva à dignidade de objeto artístico’.” (1)

A respeito do deslocamento, este é o teor que nos interessa. Entretanto, para conhecimento e também porque há controvérsia, cito Dawn Ades, com grifo meu: “Duchamp só denominou esses objetos ready-made na América, onde começou a destacar outros

objetos manufaturados. O próprio Duchamp quis deixar bem claro que não se tratava de transformá-los em objetos de arte". (3) Aqui entra uma questão de hábito em relação aos objetos cotidianos, alheia ao nosso tema e até porque, como dadaísta, Duchamp tinha todo o direito e o dever de se contradizer. Sem falar que controvérsias podem ser explicadas pelo transcorrer do tempo, pela aceitação do artista perante crítica e público e, principalmente, pelo amadurecimento pessoal de Duchamp que fez com que ele fosse modificando seus próprios enunciados ao longo de sua vida.

Além disso, retorno ao início deste texto, onde diz: o deslocamento – tal como hoje o conhecemos –, pois Marcel morreu em 1968, em Paris, sendo inegável, já naquela época, o patamar do conceitual como arte.

Uma porção considerável da produção gravada de Fayga é alicerçada no deslocamento; não são somente as cores. E arrisco mais, suas obras não apresentam o resultado de um deslocamento de sentido, o que acontece quando formas conhecidas são arranjadas em nova disposição que remete a outros significados. Este é o caso da "Cabeça de Touro" de Picasso, quando ele deslocou partes de uma bicicleta – numa analogia, a princípio, oculta – para que fossem reconhecidas no contexto de outra montagem, onde desempenham perfeitamente o papel da cabeça do animal, sendo o guidom os chifres e o selim seu crânio.

As gravuras de Fayga, antes de tudo, não foram elaboradas no modo de deslocamento que Picasso o fez, mas a partir da reunião dos aspectos artístico-estéticos das duas grandes cepas da civilização: a ocidental e a oriental. A prova disso consiste em que sua obra foi muitas vezes comparada à arte oriental pela crítica, sem contestação por parte da artista, que tinha, não há dúvida, na gravura japonesa e na escrita chinesa algumas de suas fontes.

Por outro lado, o deslocamento que a gravadora efetua é muito mais sutil, pois ele fica exatamente na linha divisória entre o estranhamento e a rebeldia. Dentro desta linha, em torno de uma cumplicidade maliciosa ou irônica com o espectador, é que parte da obra de Fayga se desenvolve.

Cumplicidade esta que reside num lado circunspeto proveniente da herança ocidental de construção plástica, que é apresentado pela

artista na maior porção da superfície de suas gravuras e a colocação exótica oriental, quase lúdica, de formas ou cores ambíguas, que ora complementam, ora contradizem o aspecto geral da obra.

Mesmo o equilíbrio plástico que é a parte metódica da criação da artista e que consiste, paradoxalmente, em base convencional para o desenrolar do segundo aspecto, ou seja, do lúdico, do choque, é, algumas vezes, também alterado. Observa-se uma certa irreverência plástica que lhe cabe como característica de fases de sua obra, quando a artista denuncia/brinca/desafia os princípios estéticos da arte e, por extensão, da vida.

É como se Fayga deixasse um recado em cada trabalho lembrando que tudo muda ou se modifica; nada é perene – nem a arte. Assim, mutatis mutandis, ou mudado o que deve ser mudado, sua gravura não é exclusivamente informal, mas abrange também estruturas formais e nela se fundem os elementos provenientes das duas metades do mundo: Ocidente e Oriente.

A cultural ocidental – o fundamento básico de seu trabalho, já que ela nasceu na Polônia e viveu no Brasil – se revela no deslocamento, este executado de uma maneira oriental, porém denuncia sua origem no Dadaísmo europeu.

O deslocamento na obra de Fayga é profundo; ela não altera o sentido dos materiais, tal como fazia Picasso, mas opera com os critérios estético-artísticos de duas civilizações que são resolvidos no domínio estético das formas. Não se pode negar que Fayga utilizava formas deslocadas em suas gravuras e nem atribuir isso à sua ingenuidade. Este é um ato consciente em se tratando da árdua elaboração de uma gravura. Aqui entra também o pensamento e a intenção por detrás do ato artístico que ousa executar a mistura ocidente-oriente.

Do Dadaísmo se diz: "A forma livre, a possibilidade de que todas as coisas da realidade fossem objeto da práxis artística, constituíam os princípios básicos desta rebelião artística através da anti-arte, desatando ao mesmo tempo novas possibilidades construtivas de expressão." (1)

E não há dúvida que Fayga sempre explorou novos rumos expressivos, através do jogo indeterminado de proposições expostas na obra

gravada, que não deixam de ser, uma por uma, verdadeiras sínteses plásticas, devido inclusive ao clean dos elementos escolhidos. E é notável o fato que, apesar do possível contexto aqui apresentado, suas gravuras ainda sejam apolíneas.

Cheguei a pensar em livre-arbítrio em relação à obra da Fayga, porém, segundo o Aurélio, ele se refere principalmente às ações e à vontade humana, e significa que somos dotados do poder de, em determinadas circunstâncias, agir sem motivos ou finalidades da própria ação. (4)

A gravura da Fayga não se refere ao livre-arbítrio, ao contrário, tem a ver com a escolha deliberada da artista para quebrar padrões e atingir propositadamente uma determinada estética ainda indefinível em suas obras e que somente pode ser rastreada. Isto é devido, a meu ver, a dois motivos principais: o primeiro, à complexa fusão resultante de uma arte ocidental-oriental e, em segundo lugar, porque o pensamento por detrás da concepção de tal arte está ainda preso aos modos específicos de linguagem de cada lugar do mundo. Como as duas linguagens são incompatíveis pela simples formulação diferente do pensamento – veja-se a escrita ideogramática chinesa e a nossa que se desenvolve da esquerda para a direita – o modo de pensar oriental é ligado ao fragmentismo e o nosso ao linear. (5) Mas Fayga já sabia e hoje, com a globalização e a internet, estes dois mundos nunca estiveram tão próximos. E o uso da extrema liberdade, por parte de Fayga Ostrower, conquistada ao longo de tantos anos de trabalho, ainda suscita questionamentos. Este é apenas um deles.

Notas

(1) Thomas, Karin. *Diccionario del Arte Actual*. Editorial Labor S.A. Barcelona. 1982.

(2) *20th Century Art - Museum Ludwig Cologne*. Taschen, 1996.

(3) Ades, Dawn. *O Dadá e o Surrealismo*. Editorial Labor do Brasil. 1976.

(4) Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio - Século XXI*. Ed. Nova Fronteira. São Paulo. 1999

(5) Campos, Haroldo de. (Org.) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Ed. Cultrix. São Paulo. 1986

A saga de Conselheiro em carvão

César Romero – ABCA/BA

Acaba de ser lançado no Rio de Janeiro, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o livro de desenhos a carvão, “Canudos: Agonia e Morte de Antonio Conselheiro”, do artista plástico Adir Botelho. O livro foi composto na tipografia Arial, no formato 270 x 210 mm, miolo em papel couché fosco 120 g. Capa em papel duo design 350 g, impresso na gráfica Prime com tiragem de mil exemplares. São 120 páginas ilustradas, composta de 22 desenhos. Os textos são de Aloísio Teixeira, Ângela Âncora da Cruz, Paulo Herkenhoff e Míriam de Carvalho, que de forma precisa e esclarecedora enriquecem a bibliografia de Antonio Conselheiro.

Adir Botelho nasceu no Rio de Janeiro, em 1932, gravador, desenhista, pintor e professor, teve formação na antiga Escola Nacional de Belas – Artes. Especializou-se em gravura, recebendo orientação de Raimundo Cela e Oswald Goeldi. Um dos mais cultos e atuantes artistas brasileiros. Professor assistente da cadeira de gravura na Escola de Belas Artes da UFRJ, participou da V e IX Bienal de São Paulo. Foi ilustrador e diagramador do Jornal O Globo, por muitos anos.

O livro resume arte de bom nível e matéria histórica. Um resgate do líder carismático e fatos marcantes de sua trajetória. O triunfo e tragédia do caminhante, que com suas idéias e posturas, iluminaram de esperança o homem do sertão.

Foto divulgação



Foto divulgação

CANUDOS: AGONIA E MORTE DE ANTONIO

CONSELHEIRO

ADIR BOTELHO



Antonio Conselheiro nasceu em Quixeramobim no Ceará em 1830 e morreu em Canudos, Bahia em 1897. Beato itinerante, fundou na Bahia o Arraial de Canudos em 1876. Acolheu mais de 25 mil flagelados da seca de 1877, com a idéia da posse comum da terra. Arraial de Canudos, uma cidadezinha no interior da Bahia, em pleno sertão, distante do processo civilizatório, com atividade econômica precária e sem grandes perspectivas é revisitada tanto nas análises críticas, quanto nos desenhos. A guerra de Canudos se arrastou por quase um ano entre 1896 e 1897 e terminou quando uma quarta expedição comandada pelo o general Artur Oscar de Andrade Guimarães arrasou a comunidade com seus oito mil soldados. Dois mil não regressaram. Adir Botelho nos apresenta sua visão de artista do que teria sido a agonia e morte de Antonio Conselheiro, 110 anos depois. Marcadamente expressionista a obra do artista se vale da agonia, da crise e ação de Antonio Conselheiro em sua glória e tragédia.

A série é inédita, composta por desenhos de inquestionável qualidade e força inventiva. Refinados, uns mais lineares, outros em esfumatos, compõem em gestualidade a saga de Conselheiro.

Adir Botelho nos conta imagisticamente em seu livro “Canudos: Agonia e Morte de Antonio Conselheiro” um pouco da História do Brasil, entre o branco do papel e o preto do carvão.

Idéias bem claras e cortinhas a partir de Baravelli*

Olívio Tavares de Araújo – ABCA/SP

Tornou-se muito freqüente, nos últimos trinta anos, um tipo de arte cujo principal objetivo é discutir a própria arte. O que é, para que serve? Existe ainda, realmente? Vários artistas da geração de L. P. Baravelli (nascido em 1942) tomaram esse barco e estão até hoje à deriva. Mas não Baravelli, que é um indivíduo centrado e sabe muito bem o que deseja. Não parou para ouvir o canto de nenhuma se-reia do vanguardismo – que não é a mesma coisa que vanguarda. O projeto de Baravelli é fazer pintura mesmo, aquela linguagem bi-dimensional de formas e de cores por cujo intermédio um indivíduo dá a conhecer a outro indivíduo uma determinada visão do mundo. Ao mesmo tempo em que lhe proporciona um tipo de prazer de que só a contemplação da arte é capaz.

“Visão do mundo” pode, aqui, ser entendido em sentido estrito e em sentido amplo. Na verdade, o artista não nos comunica só o que ele enxerga pelos olhos. Através das modificações formais a que, na obra, submete aquilo que é visto, comunica seus pensamentos, alguns de seus sentimentos, os valores em que se baseia sua cultura, a maneira de ser da época – além de sua maneira de ser como indivíduo. Assim é que o entorno muito rico de informações fragmentárias em que estamos hoje mergulhados e a transitoriedade dos valores que nos cercam se refletem na pintura multifacetada de Baravelli, no caráter também fragmentário de suas telas. Temos a impressão de que seu olhar divagou por aqui e acolá e foi recolhendo a seu bel prazer pedaços da realidade que momentaneamente capturaram sua atenção.

E, de certa forma, é isso mesmo que acontece. Tradicionalmente, o pintor figurativo retira seus modelos só da realidade exterior, da paisagem física e/ou humana, por mais que sobre elas interfira com sua imaginação. Baravelli amplia esse repertório. Também o tiroteio de imagens geradas pelo homem – outras obras de arte, inclusive – aguçam seu apetite omnívoro. Para dar alguns exemplos: figuras de histórias em quadrinhos, velhos recortes de jornais, anúncios, rabiscos infantis, graffiti em paredes, idéias arquitetônicas, um letreiro monumental de lanchonete. Uma das obras

desta exposição chama-se Paisagem a Partir de Hiroshigue. Reporta-se a uma das famosas gravuras de Ando Hiroshigue (1797-1858), um dos três maiores mestres do ukyo-ê, a tradicional gravura japonesa de costumes.

Baravelli se baseia nisso tudo, combina coisas dispares, violenta a lógica da narrativa habitual. Cria e nos mostra um outro mundo, que a rigor só existe depois de inventado por ele. Disso resulta uma surpreendente peculiaridade – e uma de suas principais qualidades como

pensamento ordenador que processa intelectualmente os elementos. E também não os reúne com o mero objetivo de causar uma estranheza, como os surrealistas, por exemplo. Nada mais longe dele do que aquele clima de sonhos-quase-pesadelos que o surrealismo (inspirado em Freud) buscava.

Não, o universo de Baravelli é o da luz, da clareza, da razão, da provocação inteligente, da alegria, muito freqüentemente do humor. No humor se banha uma de suas auto-definições:

Claudio Ohara



Paisagem a partir de Hiroshigue. 2006.

grande artista. Apesar desse (à primeira vista) procedimento de colcha de retalhos, a obra de Baravelli é absolutamente coerente, unitária, inconfundível. Possui um estilo. Qualquer obra dele jamais poderá ser confundida com o de nenhum outro autor. Seu processo de aglutinação não é aleatório, não segue a inspiração rápida do acaso. Obedece, antes, a um tipo de

“Sou um sujeito comum que faz coisas incomuns”. Sem dúvida. Mas que, além de incomuns, são capazes de nos causar aquela emoção sui generis a que damos o nome de beleza.

* Texto para o folder da exposição “Luiz Paulo Baravelli, Pinturas Inéditas” (Espaço Cultural Citi Group, 12 de março a 27 de abril de 2007).

Flávio Tavares, imagem e poética pontuadas*

Elvira Vernaschi – ABCA/ SP

Antonio David



A Cigana, 1985

A obra de Flávio Tavares é fruto de 40 anos de processo contínuo, que resultou em uma linguagem artística perfeitamente adequada à sua expressão plástica. Para perceber sua poética é necessário compreender, ao mesmo tempo, as imbricações da concepção estética, a criatividade da imagética e o percurso de sua produção, manifestadas em meios expressivos diferenciados e em variações técnicas que nos auxiliam, inclusive, na compreensão da arte contemporânea.

Não pretendemos aqui analisar sua extensa produção e, sim, ressaltar alguns aspectos que possam caracterizá-lo como artista de seu tempo. Para melhor definir o processo, podemos nos valer de um outro aspecto, em incursão ao seu vocabulário artístico, o do estranhamento. São centenas e centenas de pinturas e desenhos: retratos e alegorias, cenas surreais e registros históricos, em que predomina a figura humana – a mais das vezes a feminina –, transformadas em seres fantásticos que povoam seus sonhos e que nos sobressaltam. Para penetrar esse mundo, algum critério é

necessário, e um deles pode ser o de reunir o conjunto em núcleos expressivo-simbólicos e através de algum parâmetro, que pode ser o temático, propor analogias entre o real e o emblemático.

A leitura da obra de Flávio exige liberdades múltiplas e uma análise estética livre de comprometimentos, nas quais se deve considerar a realidade perceptiva e transformacional da pintura pela própria ação da arte. A necessidade de se descobrir ou dar sentido a uma obra de arte é uma exigência de entendimento da própria expressão estética e uma forma de introduzir ao público o mundo particular do artista.

Realismo fantástico, pinceladas de surrealismo, incursões ao barroco, pintura emblemática, messeânico-sebastianismo, imaginário popular, tudo, e ainda mais, se poderia falar sobre o fabulário de Flávio Tavares. A poética de Flávio Tavares é alimentada por esse universo e pela práxis, que se auto-revigoram. Sua realidade perceptiva transforma matéria, cores e formas resgatando cada idéia e articulando-a com outras para a metamorfose final. A dualidade é uma constante em seu trabalho: está presente em pinturas de inspiração surrealista ou do imaginário fantástico e mesmo nos retratos, com suas matriarcas a dominar o mundo dos Homens, ou ainda em suas alegorias sobre a vida e a obra de personalidades importantes da cultura nordestina e brasileira. Ao elemento construtivo fundamental, Flávio agrega elementos sensoriais, sensibilidade

cromática e ritmo gráfico, domínio da espacialidade e dramaticidade expressiva atemporal.

Flávio iniciou seu percurso artístico em uma época de predominância do pop americano, do novo realismo e do conceitualismo. No entanto, percorre outros caminhos, os de uma busca e satisfação próprias. Em uma época de crise política, de arte engajada e contestatória, suas pinturas iniciais já prenunciam a que veio o artista. Suas primeiras telas comportam figuras agigantadas, plantadas, com contornos fortes e marcantes como a dividi-las de seu entorno que não é nada mais além do que a própria tela. São figuras femininas, madonas, casais – Adão e Eva, com toda simbologia recorrente. Nelas encontram-se os germens e o princípio de toda sua elaboração estética. Assim como Di Cavalcanti elege a mulata, símbolo de sua obra, assim também Flávio elege a figura feminina, como código para decifração de sua pintura.

A galeria de retratos, e são muitos, denota o fascínio que a mulher exerce no imaginário do artista. O seu vocabulário essencial é a figura feminina, tratada nos seus mais variados aspectos, como a mulher-matriarca, a mulher-guerreira, a mulher-ideal, a mulher-desejo, todas detentoras de um poder que ultrapassa a sua própria percepção e representação de mundo. O simbolismo desta Figura é mostrado claramente em seu tratamento formal – sempre uma figura de destaque, seja solitária ocupando quase todo espaço pictural, a madona, ou acompanhada de uma figura masculina em menor dimensão que lhe dá ainda maior vulto, a matriarca; ou com elementos composicionais que valorizam sua forma e conteúdo, mulher ideal, ou arquiteturalmente construída um pouco à maneira renascentista; ou através de um cromatismo denso, com formas arredondadas e traços alongados e deformados, juntados a códigos de bem e mal, para evidenciar sua poética da mulher-desejo; ou na série de pinturas sobre santas guerreiras. Todas elas guardam um olhar perdido, que se desvia de seu interlocutor, é a fórmula de estranhamento que transforma sua imagem e sua poiesis. Em suas cenas-de-interior, outra vertente de seu trabalho, Flávio Tavares utiliza como possibilidade primeira, a construção arquitetural

Antonio David



Mamãe Grande, 1997

do espaço. Suas figuras são dispostas de maneira a valorizá-lo e também para que sejam elas mesmas valorizadas. São acompanhadas de elementos que reportam ao muralismo mexicano, ou às tradições que se estabelecem no nordeste, seja o imaginário popular ou a literatura de cordel ou, ainda, o cerne da paisagem de sua terra, representados por intenso cromatismo. Ainda que o realismo esteja presente, não podemos conceituá-lo como tal. A pintura possui algo mais. A postura hierática de suas figuras nos conduz a uma atmosfera imaginária, no que se poderia chamar de unicidade entre Homem e Universo.

Artista de seu tempo, Flávio não se furta a colocar sua arte a serviço da comunidade. Pinta diversos painéis para instituições governamentais e particulares e executa murais. Nesta vertente, privilegia o social, o urbano e o caráter histórico de sua obra. São composições em que ressalta os valores de sua gente e de sua terra, como em *Augusto dos Anjos*.

“Augusto dos Anjos” (1985) - painel pintado para a Academia Paraibana de Letras. Nele anota-

mos um outro recurso que o artista utiliza para dimensionar sua própria obra e a do poeta, autor de *Eu* (1912). É uma obra quase monocromática. Pouquíssimos detalhes em cores, no centro da pintura, valorizam a atmosfera lúgubre que parecia envolver o poeta paraibano, sintetizada em versos sobre as mazelas e os conflitos de nossas almas, tal como em Edgar Allan Poe. Flávio introjetou essa poética e transpôs para a tela as diversas instâncias da obra de Augusto dos Anjos: o escritor é retratado no reflexo do espelho (significando o não querer ser retratado), sobre o qual bruxuleia uma luz irreal. Fechando a composição, uma multidão de rostos e figuras que povoam o imaginário de cada um deles, e de nós mesmos. É uma pintura densa em seu simbolismo e forte em sua estranha capacidade de nos envolver, além do racional.

Na ‘série’ “Canteiros da Memória”, podemos incluir obras datadas desde os anos 1970 até hoje. Fazem parte deste núcleo retratos, composição com figuras, composições surrealistas, cenas-de-interior, matriarcas, figuras femininas

Antonio David



Canteiros da Memória 2, 1992. Acervo BrazilianArt

doces e idealizadas ou naquelas em que reforça o poder do homem – o coronel –, retratado em primeiro plano, com seu símbolo de poder – o cajado –, trajando terno de linho branco – tradição dessa classe social. Entretanto, o mais surpreendente de todos os trabalhos é uma composição surrealista, “Canteiros da memória 2” (1992) que fecha o círculo de sua imagística.

A pincelada é impecável, à maneira do chiaro oscuro renascentista. Sobre um fundo escuro, abstrato, ele constrói mundos real-irreais: figuras que são engolidas e expelidas por um gigantesco caramujo, tratadas expressionisticamente, tendo em primeiro plano uma mesa farta de frutos e flores, pintadas com rigor realista, cujo significado evidente é o de comer e ser comido, numa desconcertante antropofagia. Cores fortes e luminosas completam o quadro de estranhamento que se instala, em um ‘clima’ totalmente surreal.

Para se falar da Arte de Flávio Tavares seria preciso muito mais do que essas rápidas pinceladas.

Flávio elabora um panteão rico de elementos humanos, de forma puramente pictórica, vazada nos moldes de conceitos e linguagem próprios. Penetra em profundidade na essência de seu objeto de interesse: composições com be-

los ritmos de linha, formas e cores: construção lógica do espaço, elementos fantásticos, oníricos e surreais. Sentimento poderoso da natureza sensorial do instante e da hora. A obra de arte é na sua essência um instrumento para a criação, que deve ser usufruída não só pelo artista, mas também pelo espectador. Flávio demonstra que isto é completamente possível, através de uma caligrafia própria, na qual empenha seu conhecimento e imaginação. Cria um mundo onde pode e nos faz poder viajar para além das fronteiras de nosso intelecto e de nossos sentimentos, deixando livres nossa compreensão e percepção. Há em sua obra uma continuidade admirável de pesquisa, que evidencia o crescimento de uma personalidade autêntica, que não se preocupa em acompanhar o ‘gosto do momento’, se para isto tiver que abrir mão de sua poética fantástica.

* Texto reelaborado a partir de Flávio Tavares – A imagem e a poética do estranhamento (in Flávio Tavares – Obras Escolhidas, 2005)

Antonio David



Augusto dos Anjos, 1985. Acervo Academia Paraibana de Letras

Dionísio Del Santo: um concretista marginal?

Almerinda da Silva Lopes – ABCA/ES

Quando decidiu mudar-se para o Rio de Janeiro (1947), para onde viajou em companhia de outro pintor capixaba lá radicado, Alcebíades Ghiu (o qual trocava as artes plásticas pelo cinema na década seguinte, atuando como ator em filmes de Nelson Pereira dos Santos), o jovem Dionísio Del Santo ainda não tinha clareza do rumo artístico que iria empreender. Nascido em Colatina (1925), no norte do Estado do Espírito Santo, filho de agricultores italianos, aos sete anos de idade foi enviado pelos pais ao Seminário Seráfico de São Francisco de Assis, no município de Santa Teresa (ES), que queriam que um dos oito filhos varões se tornasse padre. Entretanto, ele nunca iria revelar interesse pela vida eclesiástica, preferindo passar a maior parte do tempo na biblioteca lendo e fazendo cópias de obra dos pintores clássicos europeus: Leonardo, Rafael, Velásquez, Rubens, Rembrandt, que conheceu através da enciclopédia Tesouro da Juventude, do que estudar textos religiosos.

A decisão de abandonar o Seminário para seguir a carreira artística iria ocorrer depois que o jovem Dionísio Del Santo (então com 17 anos) visitou uma exposição de “pinturas elaboradas pelas freiras de um convento”, próximo ao Seminário. Muitos anos depois, em entrevista concedida a Reynaldo Roels (1986), confessava não saber por que razão ficou tão impressionado com aquelas pinturas de “animais ensangüentados e um beduíno ao lado de seu camelo observando uma fogueira no deserto”, pois, segundo ele, “era tudo uma porcária”. Embora nas suas declarações o artista não demonstrasse ter consciência da influência que aquela mostra teria exercido sobre seu trabalho, as xilogravuras que produziu ao longo da década de 1950, parecem confirmar o impacto que aquelas pinturas exerceram sobre ele.

Após a saída do Seminário, Del Santo se depara com dificuldades para aperfeiçoar a sua vocação natural num município interiorano e distante da Capital. Decide então se transferir para Vitória, o que não solucionaria o problema, pois a cidade também não dispunha, então,

de nenhuma academia ou escola de belas artes. Aproveita para freqüentar exposições e manter contato com artistas. Numa dessas visitas, o jovem franzino, tímido, discreto e de poucas falas, iria mostrar pinturas e desenhos de sua autoria ao expositor Alcebíades Ghiu (nascido em Vitória, no mesmo ano que Del Santo e como ele, também de origem muito humilde e filho de imigrantes italianos). Este havia se transferido para o Rio de Janeiro no ano anterior, para cursar a Escola Nacional de Belas Artes, como bolsista do Governo do Espírito Santo e retornava à terra natal para realizar, na sede da Associação Espírito-Santense de Imprensa (1947), exposição dos trabalhos realizados por ele nesse período. O jovem Dionísio Del Santo declarou ao expositor ser admirador da pintura de Cândido Portinari (de quem se tornaria amigo, algum tempo depois), que desenhava e pintava desde a infância, sem ter recebido orientação artística e que sentia certo desalento por não encontrar, no seu Estado natal, condições de aperfeiçoar o seu ofício. Impressionado com os trabalhos de Del Santo, o expositor incentivou-o a mudar-se para o Rio de Janeiro, onde teria maiores chances de estudar e incrementar a carreira artística. A decisão foi rápida, e alguns dias depois, Del Santo seguia para a Capital Federal na companhia de Al Ghiu.

Procura, então, o diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Augusto Bracet, com o qual o colatinense vinha trocando correspondência, antes de chegar ao Rio de Janeiro, e onde Al Ghiu também estudava. Passa a residir num porão mal ventilado e iluminado que Dionísio Del Santo, consegue alugar numa residência familiar na localidade de Rio Comprido, nas proximidades da Barra da Tijuca, muito distante do centro da cidade. Isolado do ambiente artístico e com dificuldade para sobreviver, os dois capixabas e alguns outros colegas passariam a viver e trabalhar no porão de uma escola particular no centro do Rio de Janeiro, cedido pela diretora do colégio, amiga e protetora de Al Ghiu, surgindo no local uma república de artistas.

O ensino tradicional ministrado na Escola Nacional de Belas Artes, logo iria decepcionar

Del Santo, que desiste de seguir seu objetivo inicial, para freqüentar cursos livres. Matricula-se, então, num curso noturno de modelo vivo, na Associação Brasileira de Desenho, no qual eram seus colegas: Ivan Serpa, Carmélio Cruz, Sílvio Teles, Al Ghiu (que também abandonara a Escola de Belas Artes), Inimá de Paula, Darel Valença, Aluísio Carvão, entre outros. Nos finais de semana saíam todos juntos para pintar na Quinta de Boa Vista e em favelas cariocas. Após essas sessões de pintura ao ar livre os jovens aprendizes avaliavam os desenhos e as pinturas uns dos outros, ressaltando a preocupação em romper com os preceitos acadêmicos. Nesses debates nasciam dúvidas e a curiosidade de conhecer mais sobre a obra dos grandes mestres modernistas. Dirigiam-se à Biblioteca Nacional, às vezes juntos, onde se debruçavam sobre livros de história da arte, lendo sobre os movimentos de vanguarda na Europa e observando as obras neles reproduzidas. Aqueles “momentos reveladores”, segundo Dionísio, eram mais proveitosos que os ensinamentos apreendidos nos cursos que iria freqüentar por pouco tempo.

Ao visitar uma exposição de xilogravuras de Oswaldo Goeldi, no início dos anos de 1950, o impacto foi grande. Impressionado com a força expressiva daqueles traços e contrastes gerados pelo corte da madeira, o capixaba tratou logo de adquirir ferramentas próprias e diferentes tipos de madeira, para experimentar, sozinho, os efeitos que os cortes da goiva produziam sobre o suporte de papel. A empatia pela gravura iria imprimir novo rumo à praxe de Del Santo, transformando-se no seu verdadeiro laboratório de experimentação e de criação, adquirindo total liberdade em relação à praxe de Goeldi. Até o final da vida, a gravura seria uma espécie de impulsora de toda a produção do artista: primeiro, recorrendo à xilogravura e, depois, à serigrafia.

O incomparável domínio técnico que conquistou na elaboração da gravura transformou-o em “mestre” respeitado na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no ateliê do Museu de Arte Moderna (RJ), e em cursos que ministrou no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, ironia do destino para alguém

que sempre se mostrou avesso ao ensino artístico. Fez tiragens de estampas para mais de quarenta colegas, atividade que garantiu a sobrevivência do capixaba por muitos anos e permitiu-lhe instalar o ateliê num espaço mais amplo, no bairro de Santa Teresa.

Nas xilogravuras elaboradas por Del Santo ao longo dos anos de 1950, as formas de animais e figuras humanas são sintéticas, transformando-se aos poucos em arcações figurais angulosos e trágicos, dissimulados numa profusão de linhas paralelas. Ao batizar algumas dessas imagens de “A fera e a vítima”, “Urubu e Vaca Morta”, “Cachorro morto”, “Adormecida e fera”, “Matadouro”, “Matança”, o artista evidencia essa conotação trágica ou dramática. Estabelece, também, uma espécie de fabulação de cenas ligadas ao mundo rural: “bois mortos, aves de rapina, homens matando cães, onças atacando cabras ou galhas”, que calibrava o vínculo com as raízes ancestrais. Tais gravuras impressionam pela segurança do traço produzido pela goiva a rasgar a madeira, num processo que não mostra dúvida nem titubeio, e que antecipa, mesmo que intuitivamente, as futuras composições de tendência construtivista. Figura e fundo não se estranham nem sugerem nenhuma ordem de prioridade visual, interpenetrando-se, em perfeita integração e harmonia.

Por volta de 1957 surgiam as primeiras composições de matriz concretista ou que, em alguns casos, agregavam estruturas figurais de geometrização quase ingênua e entes abstratos de grande rigor e geometria precisa. Inspira-se, inicialmente, na obra de Milton Dacosta, Volpi, Aloísio Carvão, Hércules Barsotti e Rubem Valentim, artistas que o capixaba considerava “os grandes mestres do concretismo brasileiro”, mas também nas pinturas dos construtivistas europeus e de Fernand Léger, que muito o teriam impressionado na Bienal de São Paulo, afirmava Del Santo em depoimentos.

Quando da dissidência do Concretismo, dos cariocas, e da formação do Neoconcretismo, Del Santo já havia se filiado à Abstração Geométrica, elaborando composições singulares e de grande refinamento

construtivo. Por ser Dionísio Del Santo amigo, entre outros, de Ivan Serpa, Aloísio Carvão, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Lígia Pape e de críticos como Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, teria sido convidado a integrar o Grupo Neoconcreto. Recusou, por timidez, excesso de modéstia ou por achar “que sua obra não era tão radical quanto a dos integrantes daquele grupo”, ou ainda, porque “meu destino não era mesmo o de me projetar na juventude”, declarava o artista a Olívio Tavares de Araújo (1987). Embora o artista não aceitasse a pecha de “marginalizado”, pagou pela recusa o preço de permanecer no ostracismo, pois apenas em 1965 realizaria a primeira mostra individual (Galeria Relevo), no Rio de Janeiro. O reconhecimento do capixaba veio somente dois anos depois, quando o júri da IX Bienal de São Paulo concedeu-lhe o “prêmio aquisição”, época em que o concretismo perdia sua força e cedia espaço a outras tendências.

Preferiu seguir uma trajetória própria, à margem de grupos e teorias: “Optei por um estilo de vida austero, lutando para sobreviver, ao invés de desenvolver relações sociais”, declarou o artista a Antonio Gonçalves Filho (1987). O comportamento arredio, reservado e ensimesmado do capixaba levou Mário Pedrosa a mencionar no texto de apresentação da mostra de Dionísio Del Santo, na Galeria do Instituto Brasil/ Estados Unidos (1965), que ele “viviu num perene solilóquio”.

Nas décadas de 1960/70 ocorria a maturação e o auge do refinamento do projeto construtivo de Del Santo, em composições pictóricas e serigrafias variadas, que deixam fluir estruturas lineares paralelas, verticais, horizontais, inclinadas, que em alguns casos fazem lembrar esquemas topográficos ou labirintos. As linhas e a gama de cores reverberam no espaço do suporte, gerando grande impacto visual. As composições desse período, não raramente contrapõem uma trama linear escura e formas geométricas de cores gritantes, ou vice-versa, de maneira a tencionar e problematizar a percepção espacial.

Mas o artista elabora também, na década de 1970, uma série de pinturas concretistas de

grande efeito ótico, colando fios de barbante colorido nas telas, que atribuem relevo, palpabilidade ou um sentido sinestésico à linha.

Nas décadas seguintes, o artista estilhaça linhas e formas, criando, com os fragmentos, jogos visuais que instigam a percepção do observador, em composições monocromáticas ou que revelam um espectro variado de cores. Realiza também séries de gravuras, nas quais as formas perdem a rigidez geométrica e se tornam orgânicas, valendo-se para isso de experimentações e interferências nas matrizes de serigrafia, obtendo, na maioria das vezes, uma única estampa, o que subverte o caráter reprodutível do meio. Neste caso, a mesma matriz possibilitava ao autor produzir obras diferentes, manipulando a cor sem alterar a estrutura formal ou compositiva e a organização espacial, ou interferindo em ambos, processo denominado por Del Santo de “permutações”.

O artista obteve em vida o reconhecimento da crítica, que avaliou sua obra como uma das mais consistentes e coerentes do concretismo brasileiro. Mas, contraditoriamente, essa produção circulou pouco, o que a tornou conhecida apenas de um restrito grupo de colecionadores e especialistas. E por não ter sido, até o momento, devidamente estudada e avaliada no âmbito acadêmico, não encontrou, ainda, o lugar que lhe compete no âmbito da história da arte brasileira. Como bem observou Marcos Lontra, “num país onde o mercado de arte, nas últimas décadas, encarregou-se de valorizar, por vezes exageradamente, a pintura brasileira, surpreende o discreto investimento sobre a produção de Dionísio Del Santo, sem dúvida alguma das mais instigantes e sensíveis” (1986).

A carreira artística de Dionísio Del Santo se desenvolveu e consolidou no Rio de Janeiro, sem grande contato com o Espírito Santo, mas quis o destino que ele falecesse em Vitória, durante a montagem de retrospectiva de sua obra no Museu de Arte do Espírito Santo (1999), que hoje leva seu nome.

Fernando Feierabend e a Estrutura da cor

Alberto Beuttenmüller – ABCA/SP

Foto divulgação



Abstrato vermelho 0,90 x 1,30m

Os fenômenos visuais são os mais numerosos e complexos em nossas vidas e o papel da cor na comunicação visual artística é de considerável importância. Algumas vezes a cor tem sido o único conteúdo de considerável importância em uma obra de arte. Este é o caso do pintor Fernando Feierabend que, apesar do sobrenome alemão, é paulista e vive em São Paulo, sendo uma das novas revelações da atual pintura abstrata paulista. Lembro-me do texto do catálogo da exposição *The Structure of Color*, de Márcia Tucker, na exposição de mesmo nome no Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, 1971.

Para analisar a cor – cerne da obra de Feierabend – é preciso fazer certas considerações. Isso porque a cor afeta os olhos e o coração tanto física quanto metaforicamente, de modo mais direto do que qualquer outro elemento pictórico. Nos seus aspectos místico e poético, a cor pode oscilar entre a envolvente e palpitante sensação de calor, como nos vermelhos de Feierabend; e a fria e revigorante sensação de luz e espaço, como nos azuis profundos deste artista, quase sempre a dominar a composição. É quase impossível definir a cor. Percebe-se,



A caminho de neckargemund. 1,50 x 1,50 m.

sente-se, são sensações que reagimos sempre individualmente. A cor foi sistematizada e codificada por vários teóricos, desde o fim do século XVIII ao começo do XIX (entre os quais Newton, Rood, Chevreul, Munsell, Oswald e Goethe), mas o seu correto uso teórico não assegura a gênese de uma pintura.

Na pintura de Feierabend nota-se o empenho do pintor em nos proporcionar tais sensações a partir de elementos orgânicos, certas formas fechadas, que nos lembram de cristais ou meteoritos, em meio a uma intensa expressividade de cores, construídas com

Foto divulgação



Abstrato verde. 1,10 x 1,40m

Foto divulgação

rigor, numa autêntica arquitetura de formas e cor. Entre a expressividade da pincelada, seja no uso de óleo sobre tela seja no uso de tinta acrílica, ou até em ambas, quando o artista as mistura para causar efeitos de luz/cor, há por trás uma ordem que transparece na sua linguagem. A obra de Fernando Feierabend é rara demonstração dos embates existentes dentro da Linguagem.

Sabemos que a linguagem é formada por dois elementos: o sistema de elementos, conceitos, relações, princípios, que podemos chamar de gramática; e pela expressão. Há dentro da linguagem uma luta dialética entre o sistema e a expressão; ou seja, quanto maior o rigor, menos expressão. Se o rigor prepondera, a linguagem pictórica se fecha, se empobrece, torna-se acadêmica.

No caso de Fernando Feierabend, a linguagem é expressiva, graças às sensações de cor e luz que a obra perfaz, o rigor construtivo de algumas telas está por trás da expressão só para que a superfície pintada não se torne caótica. Sua pintura é de cunho poético e tem na cor a sua prioridade, tornando sua pintura expressiva, mas sem perder o rigor jamais.

Delicados Caminhos

Carlos Perktold – ABCA/MG

O Brasil em geral e os mineiros em particular já santificaram Alberto da Veiga Guignard. Falta o Papa Bento XVI canonizá-lo. Por isso, precisamos aproveitar a sua visita em maio próximo, expor-lhe o curriculum do pintor e seus milagres pictóricos, todos pendurados em museus e pinacotecas particulares. Com a biografia que Guignard tem, não há risco de alguém se apresentar como advogado do diabo. Mesmo que aparecesse um, teria dificuldades de encontrar no artista, pecados maiores que a paixão pela pintura, humildade para aprender, dedicação ao desenho e amor por Minas Gerais. Belas virtudes do ponto de vista humano, imaginem-se do divino. Foi pensando nessa possibilidade que, noite dessas, resolvi visitar o velho mestre no espaço sideral. Para encontrá-lo, escondi-me atrás de uma de suas delicadas palmeiras e peguei uma carona no primeiro anjo que passou e juntos percorremos os caminhos que ele pintou nas telas de Vila Rica, até achá-lo. Encontramos o velho pintor ao lado de um balão de festa de São João, cercado de gente consagrada que ainda o considera o seu professor celestial: Amílcar de Castro, Wilde Lacerda, Heitor Coutinho, Álvaro Apocalypse e todas as ex-alunas que já se foram deste mundo terreno. Todas permanecem ao seu lado com a mesma juventude como ele as conheceu. Perto Amalita dedilhava uns acordes de Debussy. Os balões celestiais são tão resistente às intempéries quanto são resistentes suas pinturas ao tempo, essa categoria implacável com os artistas e a arte. Insisti que deveria me acompanhar. Precisávamos voltar por uns momentos a Belo Horizonte e a Ouro Preto para registrar os 45 anos em que ele anda viajando sem dar notícias. Em pouco tempo entendi que a maior dificuldade de sair não era dele, mas a forma como as suas ex-alunas o retinham dentro do balão. Descobri que no espaço sideral ocorre o inverso do que ocorreu na sua vida: são elas as apaixonadas por ele. Agora ele finge a maior naturalidade com o assédio delas, enquanto terminava um grande painel da Ouro Preto de sempre.

Tive dificuldades de trazê-lo comigo, agravada pela insistência da platéia que o queria junto dela. Para voltar com ele mais rápido do que fui, assegurei-me de levar comigo um óleo de Vila Rica e outro do Parque Municipal. Entramos os dois no bambuzal pictórico de Belo Horizonte do seu tempo e, num átimo, saímos no mesmo lugar na Capital de hoje. É o caminho mais curto entre nós e a sua nova morada. A objetiva cena do Parque Municipal encantou o pintor da mesma forma que os seus quadros nos encantam. Guignard comentou que os bambuzais estão mais cheios. Declarou ainda que retocaria os quadros



Foto divulgação

Noites de São João, 1966.
Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte/ MG.

pintados nos anos 1940 e 1950 se os visse. Se o leitor tem um, fique atento. Qualquer noite dessas, ele aproveita o silêncio da madrugada e, pelo caminho que lhe ensinei, surge na frente dos quadros com os delicados pincéis de pêlo de marta, adicionando novos bambus ao seu quadro. Todo colecionador que tem um óleo, aquarela ou desenho com esse conteúdo deve se certificar pela manhã se eles não foram alterados. Os artistas estão sempre nos surpreendendo e com Guignard todo cuidado é pouco.

Expliquei-lhe que se passaram 45 anos desde a última vez que ele os viu e que bambus, como se sabe, crescem com as pessoas depois de certa idade: pra frente e pros lados. Se eu soubesse que ele notaria essa diferença na paisagem, teria pedido ao Prefeito Fernando Pimentel para desbastá-los um pouco, só para não desapontar o artista. Ele teria o sentimento de que aqui ocorre o mesmo onde ele está: o tempo não existe e ele continua com os mesmos 66 anos de idade com os quais nos despedimos em 1962.

Percorremos outros trechos do parque e nada mais lhe surpreendeu. Para ele apenas o bambuzal mudara. O lago está no mesmo lugar, tem a mesma forma e as árvores cresceram; não tanto, é claro, quanto o velho mestre no coração do Brasil.

Para não decepcioná-lo com a Belo Horizonte de 2007, evitei levá-lo ao Centro da cidade. Achei que ele não teria tempo para ouvir tantas explicações políticas dos fatos históricos ocorridos nestes últimos anos e cujo resultado está estampado no alto e visível nível de angústia dos pedestres, nossos irmãos e seus admiradores, todos meios zaranzas. Resguardei-me da vergonha que sentiria também se o mestre visse as monótonas cores dos automóveis nas ruas, todos variando do preto ao cinza-prata. Tenho certeza de que, se ele os visse, os pintaria de cores vivas e voltaria morto de cansaço de tanto trabalho. Ficou também para outra ocasião levá-lo a certos bares e restaurantes. A maioria dos que ele freqüentou desapareceu e algumas casas de amigos deram lugar a prédios que ele não reconheceria. Vários desses amigos

não estão mais conosco e vão se tornando lembranças em nomes de ruas: Hélio Hermeto, Santiago Americano Freire, Pedro Aleixo.

Para compensar meu constrangimento com essas novidades, Guignard se encantou com o tamanho do Palácio das Artes e era visível o seu orgulho de ter uma sala com o seu nome. Fiz-lhe ainda um resumo de tudo que foi feito em sua homenagem nestes últimos 45 anos, assegurando a sua imortalidade entre nós. Ele deu um sorriso cheio de cumplicidade e ironia e, sem rancor, me disse que o tempo realizara o que parte de seus contemporâneos não conseguiu. Subimos a avenida Afonso Pena e o surpreendi com a Escola Guignard. O velho mestre sentou-se no meio-fio defronte do prédio e chorou. Fiquei emocionado. Se eu soubesse disso, o teria trazido da mesma forma. Tudo de ruim que podia lhe acontecer já tinha acontecido, agora seria só alegria. A emoção era de puro contentamento.

Ali mesmo na porta da Escola, puxei-o pelo braço e entramos no óleo de Ouro Preto. Chegamos à cidade em pleno inverno da manhã de julho. O sol começava a mostrar seu brilho nas encostas de Vila Rica,

expondo a luz que tanto o fascinou. O frio garantia a neblina envolvendo suas imaginárias paisagens nas igrejas, casas e serranias. Dessa vez quem se emocionou com a cena fui eu. Ainda bem que ele não notou. Perguntou se havia um cavalete e pincéis. Não, não havia. “Que pena!”. Mesmo que todos esses itens estivessem disponíveis, não lhos daria. Na mágica que estávamos vivendo, ele e eu podíamos nos confundir nos óleos e não encontrarmos o caminho de volta. Se o leitor imaginou que, neste caso, seria bom tê-lo de volta, esclareço que há regras para sair de onde ele está e é impossível violá-las. E nem seus poucos e autorizados viajantes têm interesse em ficarem de lá distantes. Guignard fez questão de visitar os mesmos lugares de onde pintou a cidade e de repente me pareceu que trouxera outra literal visão de mundo: via Ouro Preto em 360 graus e ele no centro, encantado com a beleza do barroco. Distraí-me um pouco, prazeroso em ser personagem de tão bela cena e, neste rápido momento, percebi a presença de uma revoada de novos anjos barrocos que, saindo dos seus desenhos e altares das igrejas de Vila Rica, saudavam e transportavam o velho mestre para o espaço sideral. O óleo no qual eu o trouxe é o que ilustra esta matéria e o leitor atento observará os caminhos que percorri, as igrejas de que falei e notará as ausências dos ilustres transportadores. Estão de volta nos mesmos desenhos e altares, todos de plantão para cumprir a missão principal que sempre lhes foi destinada: transportar em liteiras celestiais pictóricos taumaturgos que, muito raramente, são autorizados a visitar suas objetivas paisagens.

Fragmentos de uma poética que não cala: Osmar Pisani

Sandra Makowiecky – ABCA/SC*

O que representou o professor Osmar Pisani para a cultura catarinense? A esta pergunta nos debruçamos, tentando fazer uma singela homenagem, tentando alinhar um texto bem ao estilo de Pisani com conversas, frases soltas, fragmentos.

Lembramos de um de seus últimos e.mail em que alertava para não esquecer de colocar os votos para a premiação da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA - no correio, trocando idéias sobre possíveis indicações e contando que iria realizar uma cirurgia no dia 8 de março.

Lembramos ainda de não nos impressionarmos com a notícia da cirurgia, afinal, algo natural aos 70 anos. No dia 8 de março, por volta de meia-noite, recebemos outro *e.mail*, agora da presidente da ABCA, professora Elvira Vernaschi, com uma nota triste, comunicando o falecimento de Pisani, nosso colega e crítico de arte. No dia seguinte, procuradas para falar sobre nosso ex-professor e colega do Departamento de Artes Plásticas da UDESC, nos ocorreu dizer que ele era “figura atuante na cultura catarinense, incentivador, divulgador com participação destacada como crítico de arte e literatura. Ele possuía alma jovem e gostava de estar rodeado de jovens. Tinha notável talento para descobrir e incentivar valores”.

Pisani foi nosso professor na UDESC, aulas com um professor “viajandão” que falava sem parar de cultura, de arte, de poesia, de tudo que queríamos e precisávamos ouvir. Agora decorridos tantos anos, neste momento em que a cultura está jogada às traças, em que as pessoas que atuam neste universo precisam viver reivindicando reconhecimento, em que as políticas culturais são sempre relegadas aos segundos planos na prioridade dos governos, em tempos de barbárie e violência sem fim, a lembrança das aulas de Pisani nos faz viver novamente a esperança em tempos melhores. Em tempos em que de acordo com o historiador da arte Ernst Gombrich, a arte fazia parte da mobília mental das pessoas civilizadas. Pisani certamente também era deste tempo.

Voltando à correspondência eletrônica, nos deparamos com mais um *e.mail* dele, este sem resposta. No *e.mail* ele apontava um erro no texto de Sandra Ramalho, uma palavra a mais, em um texto que fora escrito para o Congresso



da AICA/Associação Internacional de Críticos de Arte, que vai ocorrer em São Paulo. E após suas considerações, ele garantiu: “estarei lá para aplaudi-la!”.

Como falar de Osmar Pisani? Nada de obituário elogioso... títulos de livros publicados; nem mesmo o nome do prêmio nacional que recebeu ano passado, da ABCA, processo no qual votam todos os associados espalhados pelo país, escolhendo um entre três autoridades no assunto indicadas por seus méritos (embora tenha se sentido muito honrado com o prêmio, quando o recebeu; mas agora, não é a hora!)! Nem dos temas que abordou em décadas de artigos em jornal; nem das milhares de aulas que ministrou... Nada disso: ele odiaria, pois era contra tudo que era convencional, esperado, previsível... E nada mais convencional do que um necrológico.

Sandra Regina Ramalho e Oliveira – ABCA/SC*

Falar de Osmar Pisani, só em fragmentos, para poder dar cortes na continuidade da narrativa de uma vida em toda a sua inteireza; da vida de um ser coerente com seu tempo, com suas crenças, com seu passado, com a cidade e o Estado. Um vanguardista comportado... um anarquista construtivo.

Pioneiro na crítica de arte no Estado, ele não a exerceu de modo ferino e demolidor, como

alguns; suas palavras apontavam equívocos e indicavam caminhos. E mesmo suas palavras mais fortes eram dirigidas naquela melodia que entremeava sílabas longas e curtas, sons altos e baixos, cheia de interrogações e exclamações, a qual não poderia, nunca, ofender a alguém. Com Aníbal Nunes Pires e Dimas Rosa, fundou a habilitação Artes Plásticas do Curso de Educação Artística da UDESC, embrião do que é o CEART, o Centro de Artes, hoje com sete cursos de graduação e três de Mestrado. Naquela época, na década de setenta, ministrou aulas, dirigiu *Antígona*, a tragédia grega; e teve paciência para organizar exposições com trabalhos dos principiantes, mesmo com vasinhos de flores...

Ainda nessa época, impunha-se um estilo arquitetônico na cidade: o neo-colonial, ou neo-barroco brasileiro, ou “colonioso”. Telhas em forma de goivas, aberturas em arcos, “rosáceas”, vitrais (lembra?). Pois ele agarrou-se ao argumento de que era *kitsch*. E tanto bateu nisso, que o estilo acabou sucumbindo.

Como professor, seu método de ensino era dialogado, indutivo (só mais tarde, estudando o assunto, pude identificá-lo como um representante da Escola Humanista, conforme preconizado por Carl Rogers). Nada de apresentar idéias prontas, nada de autoritarismo (mesmo nos anos 60 e 70), nada de *magister dixit*.

Nos anos oitenta, foi inaugurada uma galeria de arte (que depois se tornou provisória) no hall da Reitoria da UDESC. Depois de montada a coletiva de professores, chega Pisani com sua obra. E logo foi pedindo uma cadeira. “De que tipo?”, perguntei eu. “Uma cadeira qualquer”, respondeu ele. Então, colocou sobre a cadeira uma folha de papel em branco e, sobre o papel, uma pesada pedra. Só; era sua obra, a qual ainda hoje suscitaria uma interessante discussão, ainda mais se considerarmos como e onde foi apresentada.

Uma vida profícuca de textos, textos poéticos, textos de crítica, textos de arte e - talvez - o mais importante, uma vida generosa, cheia de textos orais, dos quais não sobraram registros, mas surtiram efeito: palavras de estímulo, de orientação e de crítica.

Palavras que não se calam...

* Duas discípulas, duas colegas, duas amigas; duas professoras de arte, duas professoras da UDESC, dois membros da ABCA apadrinhadas por ele; duas Sandras; dois estilos, unidas na admiração e respeito por Osmar Pisani.

Apoio gráfico:

imprensaoficial