

# Olhar da CRÍTICA

Arte Premiada da ABCA e  
o Acervo Artístico dos Palácios

 **ACERVO**  
ARTÍSTICO - CULTURAL  
DOS PALÁCIOS  
DO GOVERNO

**abca**  
Associação  
Brasileira  
de  
Críticos de Arte  
abca - seção Brasil

Olhar da  
**CRÍTICA**

Arte Premiada da ABCA  
e o Acervo Artístico dos Palácios



**Governo do Estado  
de São Paulo**

*Governador José Serra*

**Secretário-chefe da Casa Civil**

*Presidente do Conselho  
do Acervo Artístico-Cultural  
dos Palácios do Governo*

*Aloysio Nunes Ferreira Filho*

**Acervo Artístico-Cultural  
dos Palácios do Governo**

*Curadora Ana Cristina Carvalho*

**Imprensa Oficial  
do Estado de São Paulo**

*Diretor-presidente Hubert Alquéres*

**Associação Brasileira  
de Críticos de Arte - ABCA**

*Presidente Elvira Vernaschi*

# Olhar da CRÍTICA

Arte Premiada da ABCA  
e o Acervo Artístico dos Palácios



Agradecemos aos artistas, aos colecionadores, às instituições, aos críticos e artistas que gentilmente enviaram seus textos para o núcleo Arte Premiada da ABCA, aos críticos e artistas que escreveram sobre a exposição, enfim, a todos que possibilitaram a realização desse evento.

Agradecimento especial também para o Instituto Fayga Ostrower, a família Arcangelo Ianelli, ao Projeto Lygia Pape, a Emanuel Araujo e a Christian Cravo.

*"O segredo da vida está na arte."*

*(Oscar Wilde)*

A exposição Olhar da crítica: Arte Premiada da ABCA e o Acervo Artístico dos Palácios é sem dúvida uma síntese do que foi feito de melhor nas artes plásticas nos últimos 60 anos no Brasil. Não somente pelo fato de terem sido reconhecidas e premiadas por uma das mais prestigiadas instituições do país em crítica de arte, mas principalmente por que o valor delas preservam-se intactos ao longo de todos esses anos.

Sabe-se que comumente obras e artistas admirados em dado momento não subsistem com a mesma importância em outro. Também é sabido que uma crítica acerca de determinada obra de arte, dependendo de seu grau de importância e credibilidade, tem o poder de promover ou aniquilar o destino tanto da obra quanto de seu autor, ainda que o julgamento esteja na contramão da opinião do público.

Arte é um fenômeno cultural, e sendo assim, a história das artes tem provado que regras absolutas não sobrevivem ao tempo. Assim, a crítica de arte verdadeiramente séria deverá ser ciência amparada pela expertise técnica e pela lógica.

Cabe assinalar, portanto, a relevância de instituições como ABCA, que mantém o conceito crítica de arte associado a serviço a ser prestado ao público e ao artista. Nas últimas décadas, seu time de experts efetivamente acabou por balizar os caminhos da arte brasileira. Munidos de conhecimento da história da arte, tem sabido reconhecer o aporte das obras contextualizadas em seus respectivos momentos históricos, transmitindo ao público sua importância e seu significado estético.

Quanto à exposição, as páginas que se seguem falam por si. Elas apresentam obras provenientes de coleções particulares, do próprio artista, de galerias e do Acervo dos Palácios, que constituem uma das mais importantes coleções de Arte Moderna brasileira. São 77 obras de arte de 59 artistas premiados a partir de 1960, hoje reconhecidos nacional e internacionalmente. São fragmentos que se acrescentam a outros fragmentos para irem compondo um pouco de nossa cultura.

Artistas como Alfredo Volpi, Cícero Dias, Di Cavalcanti, José Cláudio Tozzi, Aldemir Martins, Maria Bonomi, Mario Gruber, Tomie Ohtake, Wesley Duke Lee e Caciporé Torres estão entre os representantes de nossa arte, ora reunida.

É importante lembrar que também o acervo dos palácios do Governo de São Paulo é resultado da atuação profissional de críticos e especialistas, como Paulo Mendes de Almeida, Oswald de Andrade Filho, Sérgio Milliet e tantos outros, que orientaram a sua aquisição, desde 1969. Muito dessa coleção é devido à participação da crítica de arte Radha Abramo (ABCA-SP), como curadora, que deu continuidade à política de aquisições e marcou a condução desse patrimônio.

É com muita honra que a Imprensa Oficial recebe a oportunidade de contribuir para que o trabalho desses grandes artistas esteja cada vez mais ao alcance do público. Afinal, ao público pertence a arte e este deve apoderar-se dela.

Ao mesmo tempo, congratula-se em homenagear a elite dos críticos de arte brasileiros, que contribuíram na escolha e reunião das obras que constituem essa exposição, e que também, sendo público, são admiradores e alvo do trabalho artístico.

**Hubert Alquéres**  
Diretor-presidente da  
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Reunir um acervo de pinturas e esculturas que se tornou uma das mais importantes coleções de arte moderna brasileira foi tarefa designada pelo governo do Estado a especialistas e críticos de arte, para a seleção das obras que constituem o acervo dos quatro palácios – Palácio dos Bandeirantes, dos Campos Elíseos e do Horto, na capital paulista, e Boa Vista, em Campos do Jordão. Algumas delas tornaram-se ícones fundamentais do Modernismo brasileiro. São obras significativas de artistas brasileiros, como Portinari, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Rego Monteiro, e da pintora Tarsila do Amaral – de quem o governo comprou 13 obras, em exposição permanente no Palácio Boa Vista, que também participam de exposições temporárias nos Palácios dos Bandeirantes e do Horto.

Desde a formação do acervo de arte moderna e contemporânea, no ano de 1969, quando o então secretário Luis Arrobas Martins criou um grupo de especialistas e críticos para orientar a aquisição de obras, esses profissionais da arte influenciaram significativamente a história do Acervo dos Palácios. Tais personalidades continuaram a contribuir nos anos de 1980 e 1990, quando Radha Abramo, curadora à época, convidou outros críticos especialistas para escrever textos, emitir pareceres e participar do concurso *Painel Bandeirantes*, realizado em 1989. Dentre os primeiros nomes, nos anos 1970, estão Paulo Mendes de Almeida, Pietro Maria Bardi, Oswald de Andrade Filho e, posteriormente, um grande número de críticos associados à ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte – que também fizeram suas contribuições: Sérgio Milliet, Mário Barata, Wolfgang Pfeiffer, Clarival do Prado Valadares, Ruth Sprung Tarasantchi, José Roberto Teixeira Leite, Carlos Lemos, João Spinelli, Jacob Klintonowicz, César Giobbi, Ernestina Karman, Casimiro Xavier de Mendonça, Carlos Soulié do Amaral, Percival Tirapeli, Elza Ajzenberg, Felipe Chaimovich e Elvira Vernaschi, além dos textos da própria Radha.

As pinturas, esculturas e instalações reunidas por este catálogo evidenciam uma perspectiva documental e histórica da crítica de arte no Brasil: as opções, o ato de escolha e a crítica reflexiva demonstram olhares atentos que interpretam, qualificam e trazem, assim, o debate de pontos de vista diversos, do juízo de valor da obra de arte, do reconhecimento, da parcialidade e da subjetividade.

*Olhar da Crítica - Arte Premiada da ABCA e o Acervo Artístico dos Palácios* revela as relações entre pesquisa e crítica, reunindo obras que representam não somente a especificidade, mas também a interdisciplinaridade e o diálogo cultural no trabalho crítico, que mostra claramente as transformações estéticas da história da arte no Brasil. Apresenta também uma reflexão sobre a questão da efemeridade da crítica, já que o valor cultural da obra apontado pelo crítico pode ou não interagir com os outros atores dos universos institucional e mercadológico. O tempo, no entanto, é o melhor aliado na permanência das coisas. Não fosse a intencionalidade da ação crítica na escolha das obras do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo não teríamos, hoje, um patrimônio público tão significativo, que contempla a produção dos artistas que mais se destacaram na história da arte moderna brasileira.

A exposição *Olhar da Crítica* vem, assim, concretizar a homenagem de há muito devida, aos artistas e aos críticos que contribuíram para a escolha e reunião das obras que formaram o Acervo dos Palácios, trilhando os criativos caminhos da arte brasileira. A coleção de 82 obras reunidas pela primeira vez nessa exposição, ao mostrar poéticas e técnicas distintas, traça um percurso que é uma verdadeira aula de História da Arte – material riquíssimo para o centro educativo cultural do Palácio dos Bandeirantes, que recebe muitos jovens, alunos de escolas públicas e privadas. Procura delinear, assim, um histórico das atividades da crítica de arte no Brasil, por meio das premiações a artistas que se destacaram nas artes visuais brasileiras. No primeiro núcleo, com curadoria de Elvira Vernaschi, são 59 artistas premiados pela ABCA a partir de 1960, hoje reconhecidos nacional e internacionalmente, com obras provenientes de coleções particulares, de instituições, dos próprios artistas, de galerias e do Acervo dos Palácios. Tanto as obras premiadas pela ABCA quanto as adquiridas para a coleção dos palácios paulistas evidenciam uma perspectiva histórica da crítica de arte no Brasil.

Consideramos verdadeiro privilégio abrigar a exposição das obras dos artistas premiados da ABCA, além de uma oportunidade para o governo do Estado divulgar e apoiar a arte e o trabalho dos críticos de arte brasileiros, da mesma forma como vem fazendo a Imprensa Oficial do Estado ao contribuir com a impressão do *Jornal da ABCA* e da série de livros da *Coleção Crítica de Arte*. Abrigar a exposição nesse espaço significa apoiar e reconhecer a independência e a autonomia da Associação Brasileira de Críticos de Arte e participar da celebração dos seus 60 anos de história da crítica de arte no Brasil.

**Ana Cristina Carvalho**  
Diretora e curadora do Acervo  
dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo

Hubert Alquéres A Arte e a Crítica .....	VI
Ana Cristina Carvalho O Acervo Artístico dos Palácios e os 60 anos da ABCA.....	IX
<b>Arte Premiada da ABCA</b>	
Elvira Vernaschi Arte premiada. ABCA 1960 – 2008. O reolhar da crítica .....	02
Carlos Perktold Guignard - delicados caminhos.....	04
Maria Helena Ochi Flexor Rubem Valentim.....	06
Elza Ajzenberg Emiliano di Cavalcanti.....	08
Olívio Tavares de Araújo Volpi - geometria com gosto de Brasil.....	10
Neide Marcondes Claudio Tozzi.....	12
Alberto Beuttenmuller Waltercio Caldas entre o espaço, o tempo e o vazio do mundo .....	14
Ana Cristina Carvalho Arcangelo Ianelli - o artista e o tempo .....	16
Ricardo Viveiros Glauco Pinto de Moraes - a arte entre o sonho e a realidade.....	18
Angela Ancora da Luz Moriconi - a mão que cumpriu o destino da arte .....	20
Marcus Tadeu Daniel Ribeiro Quirino Campofiorito - pintor e historiador da arte.....	22
Isis Fernandes Braga Edith Behring.....	24
Vicente de Percia Benevento - encontro de relações.....	26
Sandra Makowiecky Lívio Abramo .....	28
José Roberto Teixeira Leite Hilda Campofiorito.....	30
Marcus Tadeu Daniel Ribeiro Joaquim Tenreiro.....	32
Joice Gumiel Passos Barrio (Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes).....	34
Maria Luisa Tavora Anna Maria Maiolino - entre as coisas .....	36

Luiz Camillo Osório Lygia Pape .....	38
Roseli H. Schmitt Universo ficcional de Tunga .....	40
Jorge Coli Renina Katz .....	42
Nilza Knechtel Procopiak Ocidente e Oriente na gravura de Fayga Ostrower .....	44
Sheila Leirner Carlos Vergara - a arte de pensar a arte e seus enigmas.....	46
Paulo Klein Maurício Nogueira Lima - singela homenagem a um pop concreto.....	48
Daisy Peccinini Sônia von Brusky .....	50
João J. Spinelli Transgressões estéticas de Maria Bonomi .....	52
Claudia Fazzolari Pazé - o projeto do artista: o entorno, o coletivo revisitado.....	54
Angela Grandó Cícero Dias - da memória à invenção, a transmutação pela cor.....	56
Agda Carvalho O sentido da forma em Luiz Sacilotto.....	58
Mariza Bertoli Siron Franco - o ofício de lançar luzes sobre a realidade .....	60
Mariza Bertoli Saudação à Amelia Toledo, senhora das luzes .....	62
Percival Tirapeli César Romero - distância do niilismo .....	64
Mirian de Carvalho O contemporâneo na arte de Adir Botelho .....	66
Jacob Klintonowitz Aldemir Martins - o viajante amigo.....	68
Fernando Augusto Cildo Meirelles - do desenho à babel tecnológica .....	70
Alessandra Simões Brennand - panteão da perplexidade.....	72
Lisbeth Rebollo Gonçalves Tomie Ohtake .....	74
Oscar D'Ambrosio A liberdade responsável de Alice Brill.....	76
Maria Amelia Bulhões Stockinger - uma inquieta trajetória.....	78

## Índice

José Serafim Bertoloto	
Humberto Espíndola - universo pantaneiro .....	80
Almerinda da Silva Lopes	
A poética de Câmara - a ambivalência entre veracidade e ficção .....	82
Elvira Vernaschi	
Mario Cravo Neto - o sentido da vida .....	84
Maria José Justino	
A arte cósmica de Krajcberg .....	86
Mariza Bertoli	
Breves considerações sobre tempo-espaço nos temas de Gilvan Samico .....	88
Verônica Stigger	
Nuno Ramos .....	90
Dyógenes Chaves	
O múltiplo e raro Raul Córdula .....	92
Raul Córdula	
Emmanuel Nassar - amazônico contemporâneo .....	94
César Romero	
Juarez Paraíso .....	96
João J. Spinelli	
Marcelo Grassmann - reconfigurações de sombras e luzes .....	98
Marília Andrés	
A crítica bem-humorada de Nelson Leirner .....	100
José Roberto Teixeira Leite	
Odetto Guersoni .....	102
Maria Luisa Tavora	
Anna Bella Geiger - a experimentação como sentido .....	104
Claudia Fazzolari	
Mário Gruber .....	106
João J. Spinelli	
Rubens Gerchman - o jogo não acabou: terceiro tempo .....	108
José Armando Pereira da Silva	
Wesley Duke Lee - uma introdução .....	110
Dalva de Abrantes	
Abraham Palatnik - um artista-inventor .....	112
Neide Marcondes	
Caciporé Torres - o demiurgo das formas e dos volumes .....	114
Fernando A. F. Bini	
A pintura de Fernando Velloso .....	116
Elvira Vernaschi	
Nicolas Vlavianos - a força e leveza das formas .....	118
Claudia Fazzolari	
Rosângela Rennó .....	120

## Acervo Artístico dos Palácios

Ana Cristina Carvalho e Percival Tirapeli	
A crítica de arte na história do Acervo dos Palácios .....	125
Benedito Calixto .....	126
Eliseu D'Angelo Visconti .....	127
Anita Malfatti .....	128
Tarsila do Amaral .....	129
Victor Brecheret .....	130
Vicente do Rego Monteiro .....	131
Mario Zanini .....	132
Francisco Rebollo Gonsales .....	133
Cândido Portinari .....	134
Ernesto De Fiori .....	135
Flávio de Carvalho .....	136
Samson Flexor .....	137
Maria Vieira da Silva .....	138
Maria Leontina .....	139
Fernando Lemos .....	140
Antonio Henrique Amaral .....	141
Ivald Granato Filho .....	142
Luiz Paulo Baravelli .....	143

## A Crítica da Crítica

José Roberto Teixeira Leite	
O (lúcido) olhar da crítica .....	148
Denise Mattar	
O olhar da crítica .....	149
Lisbeth Rebollo Gonçalves	
Arte premiada e o Acervo dos Palácios .....	150
César Romero	
Sob o olhar da crítica .....	151
Roberto KeppleR	
Arte como propriedade .....	152
Maria Bonomi	
Uma pequena grande exposição: arte premiada da ABCA e Acervo Artístico dos Palácios .....	153

## Cronologia - ABCA

.....	155
-------	-----

Arte Premiada da  
**ABCA**

Esta exposição é o grande evento (iniciado com a entrega do Prêmio ABCA, em abril passado) que comemora os 60 anos de vida de uma jovem senhora, instituída para agrupar críticos e pensadores da arte e da cultura desse país. Significa, ao mesmo tempo, um reconhecimento do valor estético a cada uma das obras e, é claro, aos seus produtores. É um como que reolhar sobre a atuação da ABCA, refazendo o caminho da outorga dos prêmios destinados a cada um dos artistas que ela própria destacou ao longo desses quase 50 anos de premiação (1960-2008) e os colocar novamente sob o olhar perscrutador, agora não só de seus pares, mas também do público, em conjunto e em um mesmo espaço físico. São 59 artistas premiados durante essa época e 61 obras em que se pode, perfeitamente, acompanhar a história da arte brasileira, moderna e contemporânea.

O pensamento de se homenagear um artista por sua arte data de 1960 e surgiu mesmo antes da premiação de um crítico, base da constituição da recém-fundada associação (1949), cuja grande atuação se inicia, de fato, a partir de 1959. Nesta data se realiza o Congresso Extraordinário de Crítica de Arte, organizado pela Aica – Associação Internacional dos Críticos de Arte e pela ABCA, nas cidades de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, sob os auspícios do governo Juscelino Kubitschek. Evento que causa enorme impacto no setor e internacionalmente. A primeira e já marcante atuação pública data de 1951, quando Mário Pedrosa organiza 1º Congresso Brasileiro de Críticos de Arte, junto à 1ª Bienal de São Paulo. Não é preciso mencionar a atuação de todos os que fundaram, que compuseram e ainda compõem esta associação, que sempre buscou, e continua buscando, a independência, a isenção, a imparcialidade de seus atos em qualquer processo e, ou, atividade que tenha organizado ou participado, como bem está em nossos estatutos e como é o caso do Prêmio ABCA, tema deste evento.

O processo todo, ao se pensar essa homenagem à ABCA e aos artistas, parte da premissa primeira de que as indicações possam ser balizas para a visualização do que supunham, e supõem, os críticos da associação sejam parâmetros para uma avaliação maior, a da sociedade e da temporalidade, maiores certificadores de valor da produção humana, em especial as artes plásticas. Parâmetros que revelam a força e o vigor da arte brasileira e o próprio papel da associação como refletora dessa força e vigor.

Sempre com o objetivo de indicar o que de melhor é realizado, as obras aqui expostas refazem um percurso da arte brasileira produzida no período e ressaltam homenagens especiais a três dos artistas que deixaram de produzir este ano, Arcangelo Ianelli, Francisco Stockinger e Mário Cravo Neto, mercedores dessa distinção. Perde a arte e o Brasil três grandes pilares da sua expressão artística.

As obras aqui reunidas, uma amostragem de mais de 70 anos de arte, abarcam os anos 1930 a 2008 - ano do último prêmio concedido. No seu conjunto são obras que caracterizam uma diversidade, razão pela qual a mostra é muito rica e abrangente. Esta *arte premiada* evidencia a importância do Troféu ABCA como referência de obras e artistas, possibilitando ao público a oportunidade de entrar em contato com artistas, obras e tendências que provocaram e provocam debates e críticas, marcaram sua época, são referências históricas e constituem importante eixo para o entendimento das profundas transformações na produção artística brasileira.

Essas obras se refletem não só na atuação dos profissionais premiados, mas também na da própria associação, que indica à classe artístico-cultural, à sociedade e ao público em geral um viés do seu reconhecimento a cada um deles, sua devida e justa importância e real destaque na área das artes visuais e no cenário da cultura brasileira. A possibilidade é a de uma visão abrangente e, sempre, indagadora dos caminhos e desdobramentos da nossa arte de meados do século 20 até hoje, sem privilegiar núcleos, correntes, tendências ou um e outro artista.

Um percurso possível passa pela modernidade através das obras de Alberto da Veiga Guignard, o primeiro artista premiado (1960), Di Cavalcanti, Volpi (já da fase mais geométrica, as "bandeirinhas"), Hilda e Quirino Campofiorito, Cícero Dias e Aldemir Martins. Chega ao geometrismo/concretismo com Luís Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, até uma especial *optical art* de Abraham Palatnik, recentemente premiado (2008). É claro que a importância da gravura e seus mestres gravadores, inovadores da técnica e da expressão, mereceram destaque nas premiações concedidas e neste espaço de arte, com os trabalhos de Lívio Abramo, Fayga Ostrower, Edith Behring, Anna Maria Maiolino, Gilvan Samico, Renina Katz, Odetto Guersoni, Marcelo Grassmann, Rubem Valentim, Adir Botelho, Maria Bonomi (com sua gigantogravura) e Juarez Paraíso (com sua composição digital). A escultura, seja ela objetual, de teto ou de parede, também tem seu espaço, quer seja num momento mais contido, quer seja num mais estendido, com as obras de Roberto Moriconi, Joaquim Tenreiro, Francisco Stockinger, Nicolas Vlavianos, Frans Krajcberg, Caciporé Torres, Francisco Brennand e Sonia von Brusky. A mostra inclui ainda as fotografias de Mário Cravo Neto, com seus registros da negritude e da religiosidade afro-brasileira e de artistas que também se expressam nesse meio, Emmanuel Nassar, Nuno Ramos e Pazé (jovem reconhecido pela associação em 1999).

A contemporaneidade da produção brasileira é contextualizada por meio de múltiplo viés estético, de expressão e de técnicas pluridimensionadas. Os caminhos, não só da arte nacional, mas da internacional também, se cruzam, entrecruzam e desafiam a permanência, o temporal, a impermeabilidade de ideias. Essas transformações pelas quais passou a arte são o objeto de outro segmento da mostra. Inclusos aí estão desde o pictorial, como em Arcangelo Ianelli, Fernando Velloso; ou mais expressionista como em Alice Brill; ou numa representação mais 'regional' de um Humberto Espindola, Siron Franco, Raul Córdula e César Romero; ou na urbanidade de um Cláudio Tozzi e uma Rosângela Rennó. Encontramos também viés com características particulares que rompem as regras mais tradicionais, quer seja na utilização dos materiais ou na concepção estética e composicional, quer seja na utilização de elementos seriais nas obras de Mário Gruber, Glauco Pinto de Moraes, Carlos Vergara, Antonio Sergio Benevento, Tomie Ohtake, João Câmara, Lygia Pape, Nelson Leirner, Artur Barrio, Tunga e Waltercio Caldas; Wesley Duke Lee, Amélia Toledo, Cildo Meireles e Anna Bella Geiger.

Mas, essa indicação de percurso é subjetiva. Cada qual pode fazer o caminho que mais lhe aprouver, uma vez que as fronteiras da arte, hoje, se imbricam de tal forma que torna sem sentido divisões, tendências, categorias, núcleos e manifestações e possibilitam uma leitura dinâmica de todo e qualquer processo. Hoje, os processos são múltiplos. Esta exposição foi pensada como uma forma de recorte da produção de cada artista premiado nesses quase 60 anos de existência do Prêmio ABCA. Esta "Arte Premiada" se reflete não só nas mudanças ocorridas nos últimos 60 anos, mas, com certeza, evidencia os princípios que a ABCA adota para indicar seu critério de valor, de independência de atuação e de referência/reflexão de seus associados, apontando à sociedade a validade de seu próprio patrimônio cultural. Neste catálogo cada artista mereceu um texto de um crítico filiado atualmente à ABCA, e sua entrada está de acordo com a datação do prêmio concedido a partir de 1960 até a última premiação, no ano de 2008.

**Elvira Vernaschi**  
Curadora  
Presidente da ABCA (2006/2009)

O Brasil em geral e os mineiros em particular já santificaram Alberto da Veiga Guignard. Falta o papa Bento XVI canonizá-lo. Por isso, deveríamos ter aproveitado a última visita do pontífice ao Brasil, 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 e pelos seus alunos, a humildade para acreditar que há sempre algo para aprender e ensinar, a dedicação ao desenho e o amor pelo Brasil e por Minas Gerais. Belas virtudes do ponto de vista humano, imaginem-se do divino.

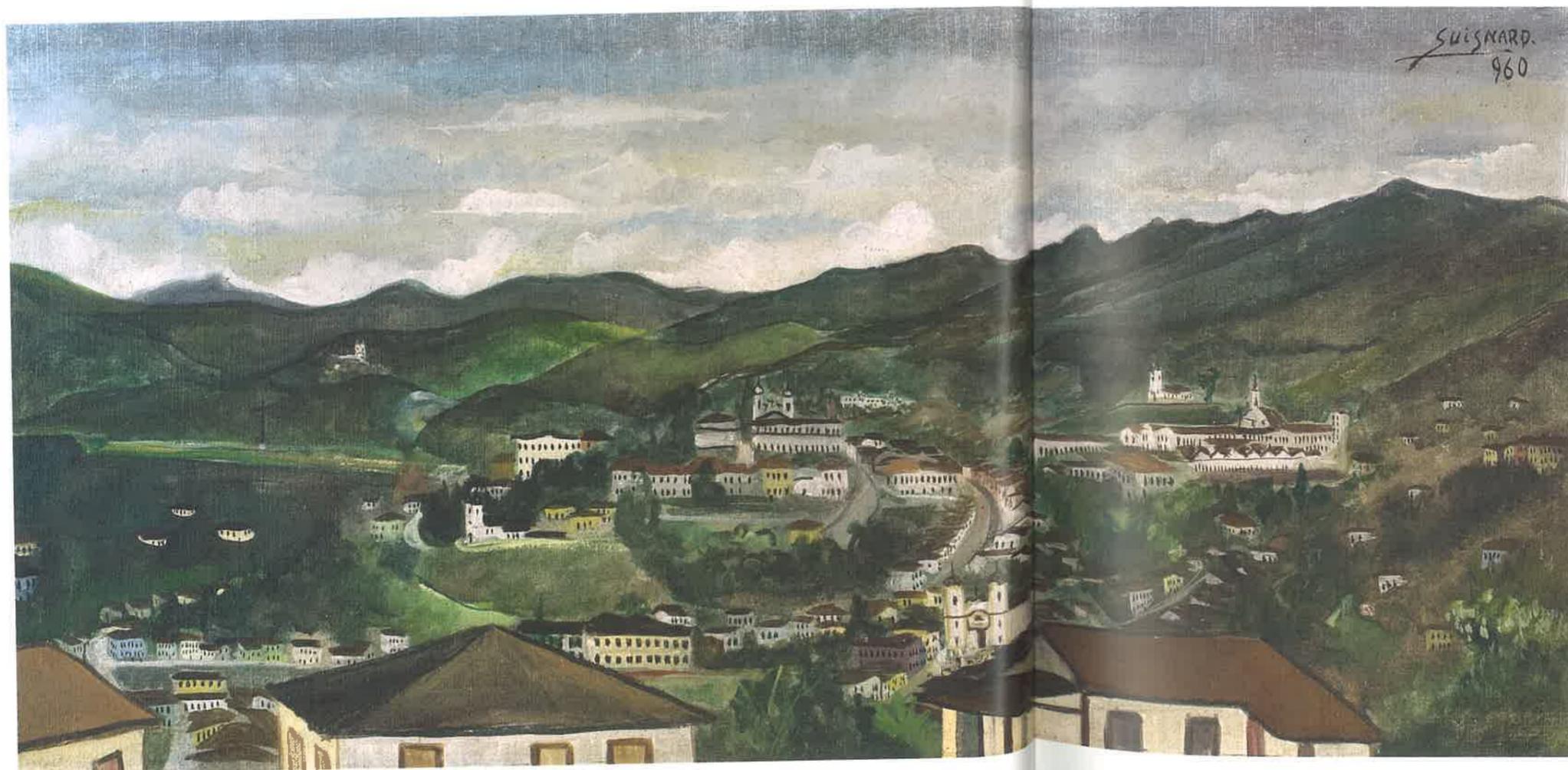
Foi pensando naquela possibilidade de canonização que, noite dessas, escondi-me atrás de uma de suas tênues palmeiras e peguei uma carona no primeiro anjo que passou. Juntos percorremos os delicados caminhos que ele pintou nas telas de Vila Rica e saímos à sua procura. Encontramos o velho pintor cercado de gente consagrada que ainda o considera o seu professor celestial: Amílcar de Castro, Wilde Lacerda, Heitor Coutinho, Iberê Camargo, Álvaro Apocalypse e todas as suas ex-alunas que já se foram deste mundo terreno. Todas permanecem ao seu lado com a mesma juventude como ele as conheceu. Na cena todos pintam ou desenham, enquanto Celina Ferreira rascunha o último poema e Amalita dedilha uns acordes de Debussy. Os balões da festa de São João estavam soltos pelo chão, aguardando que ele os colocasse nos pontos de fuga de uma composição divina própria do local.

Frequentadores do Parque Municipal de Belo Horizonte garantem que ele, como um potencial canonizado, de vez em quando aparece naquele local e, ocasionalmente, pode ser visto, preocupado com os bambuzais que estão cada dia mais cheios e crescidos em comparação com os de sua época. Quem o conhece, sabe que ele pintou várias cenas daquele local depois de 1944 com esse conteúdo e, se o leitor tem um desses trabalhos,

fique atento. Qualquer noite dessas, ele aproveita o silêncio da madrugada e surgirá na sua sala, estudará sua herança pictórica pendurada na parede e, com os finos pincéis de pelo de marta, adicionará novos bambus, atualizando o quadro. Todo colecionador que tem óleo, aquarela ou desenho dele com esse conteúdo deve se certificar cada manhã se eles não foram modificados. Os artistas estão sempre nos surpreendendo e com Guignard todo cuidado é pouco.

Para não se decepcionar com a Belo Horizonte de 2009, o mestre, quando aparece, não anda pelas ruas do centro da cidade. Houve tantos fatos políticos ocorridos desde a sua morte, causadores de tantas dificuldades e modificações sociais, que o resultado está estampado no alto e visível nível de angústia dos pedestres, nossos irmãos e seus admiradores, todos meios zaranzas. O mestre parece compreender isso e quer manter na sua memória a época na qual a capital mineira era mais humana. Além disso, ele se aborreceria com as monótonas cores dos automóveis nas ruas, limitados do preto ao cinza-prata.

Se o mestre e Ouro Preto se encontrassem novamente depois de tantos anos sem se verem, ficariam extasiados como um casal que jamais perde a paixão um pelo outro. Caso o leitor pretenda aguardar para testemunhar esse imortal encontro idílico, a hora ideal é à tarde, quando o sol começa a mostrar seu brilho e despe as encostas de Vila Rica, expondo e refletindo a luz que tanto o fascinou na centenária cidade. Mas se o encontro amoroso for pela manhã, a fria neblina cobrirá parte da cidade, igrejas, casas e serranias e garantirá a visão de suas imaginárias paisagens. Em qualquer circunstância, o espectador desse encontro do poeta com a sua poesia sentirá a revoada de anjos barrocos que, saindo dos seus desenhos e altares das velhas igrejas, saudariam o mestre e o colecionador apaixonado, que procura se localizar exatamente onde o mestre estava quando pintou a paisagem que ilustra este texto.



**Alberto da Veiga Guignard**  
(Nova Friburgo/RJ, 1896 – Belo Horizonte/MG, 1962)

Paisagem de Ouro Preto, 1960 - Óleo s/tela  
Coleção Palácio Boa Vista – Aquisição, 1971

**Prêmio da Crítica, 1960**

Rubem Valentim, soteropolitano, nasceu em 1922, na rua do Maciel de Baixo, em pleno Pelourinho, e continuou a viver em lugares tradicionais da cidade, na rua Futuro do Tororó ou Gamboa de Cima. Foi um menino comum, empinou arraias, brincou na rua e nas festas juninas, montava presépios. Estudou na melhor escola da época, o Colégio da Bahia, trabalhou, ainda menino, e serviu o exército. Fez odontologia na Universidade Federal da Bahia, mas foi levado para as artes plásticas, talvez, pela lembrança de uma dessas figuras singulares, em que a santa terrinha é rica, um pintor de parede, figura de sua infância que pintava sua casa, o Arthur Come-Só. Este pintor de parede, sozinho – de onde, segundo Valentim, vinha seu apelido – fazia paisagens, flores, barras de flores, frutas nas várias dependências de sua casa. Esse contato com o pintor de parede, mais a riqueza de cultura plástica de Salvador, o faria deixar a prática da odontologia e do jornalismo, em que também havia se formado. Apesar da vidinha comum, como qualquer menino de classe pouco abastada, Rubem Valentim foi um dos pioneiros do movimento renovador das artes plásticas na Bahia.

Se se tomar São Paulo e o Rio de Janeiro como parâmetros, pode-se dizer que a arte moderna chegou tardiamente à Bahia. A população diminuta, a migração de intelectuais para o sudeste, a inexistência de instituições oficiais, ou oficiosas, como museus, galerias, salões etc., ainda na década de 1940; a falta de rotas de comunicação interna e rápida com os grandes centros culturais; a falta de desenvolvimento industrial, técnico e científico, foram fatores que não permitiram, de um lado, o conhecimento instantâneo do que se passava em matéria de criações artísticas novas em outros meios e, de outro, para que o modernismo não encontrasse campo propício e mentalidade para a sua instalação.

Como aconteceu em São Paulo, o movimento moderno foi preparado pela literatura. Mensários, revistas com características nacionalistas, como *Arco e Flexa*, sob a responsabilidade de Carlos Chiacchio, *O Momento*, *Meridiano*, da Academia dos Rebeldes, foram mídias que incentivaram a renovação. Como Marinetti, Carlos Chiacchio chefiou um movimento denominado ALA – Ala das Letras e Artes –, com publicações, exposições, formação de comissões, que foi nada mais do que uma réplica local dos eventos futuristas do Municipal paulista de 1922. Nas comissões já se via a possibilidade de divisão entre o academismo e o modernismo. As exposições e salões posteriores retratariam essa divisão. E muitos dos pioneiros do modernismo na Bahia já apareciam nesses eventos.

Ediría Carneiro, Mário Cravo Jr., Carlos Bastos, os dois últimos recém-chegados dos Estados Unidos, iniciaram um processo de modernização da arte que teve princípio em 1948. Contaram, desde logo, com o apoio de intelectuais, como José Valladares ou Carlos Eduardo da Rocha e sua Galeria Oxumaré, Wilson Rocha. O grupo, indiscutivelmente, era encabeçado por Mário Cravo Júnior. Logo passaram a contar com Jenner Augusto, Rubem Valentim e o argentino Carybé. Mais tarde Lygia Sampaio, Mirabeau Sampaio, João Quaglia, Raimundo de Oliveira, Antônio Rebouças, Willys aderiram ao movimento. Muitos formariam o grupo Cadernos da Bahia, órgão defensor dos novos rumos da arte baiana. Eram jovens com 20 e poucos anos e não tinham nenhuma posição preconcebida. Era apenas o vigor da juventude que se antepunha ao tradicional. A chegada à Bahia de estrangeiros, ou de artistas do centro-sul, foram fundamentais para a mudança de mentalidade, mas sem esquecer o forte caráter nacionalista e regionalista que então preponderava também na Bahia.

Os temas, de caráter essencialmente baiano, dessa geração, prenderam-se à tradição afro, do sertão ou do cotidiano. Rubem Valentim, embora tenha ido para o Rio de Janeiro, em 1957, onde ficou até 1963, continuou a participar de exposições com o grupo baiano. Foi para festivais de arte negra em Dacar e Lagos e radicou-se depois em Brasília, até 1988, indo depois para São Paulo. Aparecia sempre como pintor baiano e usando e recriando os emblemas afro-brasileiros do candomblé. Era obá da Casa de Mãe Senhora.

Foi considerado, a partir de 1954, o terceiro artista mais importante do Brasil, depois de Tarsila e Volpi, por usar temática brasileira, sendo ele pioneiro no campo da semiologia das imagens na pintura brasileira dos anos 1950. Obsessivamente buscava a ordem e a limpeza em seus quadros e painéis, transformados em nichos com signos geométricos, compostos conscientemente, baseados na simetria. Diria *sinto que a simetria é uma das características da arte religiosa*. A partir desses princípios chegaria aos *objetos emblemáticos* de caráter construtivista, geometrizar, sempre pintados com cores chapadas, sem texturas ou degradês. Ensinou sua arte em várias instituições pelo País.

Foi premiado pela ABCA em 1962. Com sua produção, Valentim participou de inúmeras exposições, individuais, coletivas, especialmente bienais, no Brasil e no exterior, nunca se afastando de sua temática. Recebeu, em 1983, o título de Doutor Honoris Causa da UFBA. Faleceu, em São Paulo, em 1991. Foram-lhe dados prêmios importantes e homenagens póstumas. Deixou o Marco Sincretico da Cultura Afro-Brasileira e o escudo do São Paulo Futebol Clube, na praça da Sé, em São Paulo, somados às inúmeras pinturas, serigrafias, totens, estandartes, objetos, esculturas pintadas, em museus, *marchandês*, casas particulares...



Rubem Valentim  
(Salvador/BA, 1922 – São Paulo/SP, 1991)

S/título, 1989 – Serigrafia colorida s/papel  
Coleção Palácio dos Bandeirantes – Doação Radha Abramo, 2004

Prêmio da Crítica 1962

Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Mello, artisticamente conhecido como Di Cavalcanti, nasce e morre no Rio de Janeiro (1897 - 1976). Transferiu-se para São Paulo, em 1917, com o propósito de terminar o curso de Direito, iniciado no Rio de Janeiro. Posteriormente, desiste da faculdade para dedicar-se à carreira artística.

É muito importante a sua participação na Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922, como expositor, organizador e responsável pela vinda de obras de artistas cariocas. Di Cavalcanti é também o criador do catálogo e do cartaz desse evento. Em 1923, embarca para a França, tornando-se correspondente do *Correio da Manhã*. Em Paris, estuda na Academia Ranson e desenvolve amizades com poetas como Jean Cocteau e Blaise Cendrars e artistas como Picasso, Braque, Léger e Matisse. Na Itália, descobre "o colorido de Ticiano e a força teatral de Michelangelo", conforme escreve muitos anos mais tarde. Expõe em Bruxelas, Londres, Amsterdã, Berlim, Lisboa e Paris.

Nessa época sente profundamente a influência de Picasso: "que foi o primeiro a transpor através de uma originalidade indiscutível para o assunto brasileiro", como assinala Sérgio Milliet. No ano seguinte, Di Cavalcanti retorna ao Brasil, fixando-se no Rio de Janeiro, onde executa, em 1929, dois painéis para o Teatro João Caetano. Ainda em 1929, realiza nova mostra no Rio de Janeiro e, em 1932, expõe individualmente em São Paulo.

Entre 1935 e 1940, Di Cavalcanti novamente reside em Paris, em companhia da mulher, Noêmia Mourão. Em 1940 escreve: "Eu não poderia viver sem o Rio de Janeiro, porque tudo o que vejo como pintura se integra na paisagem carioca." Ao começar a guerra, volta ao Brasil.

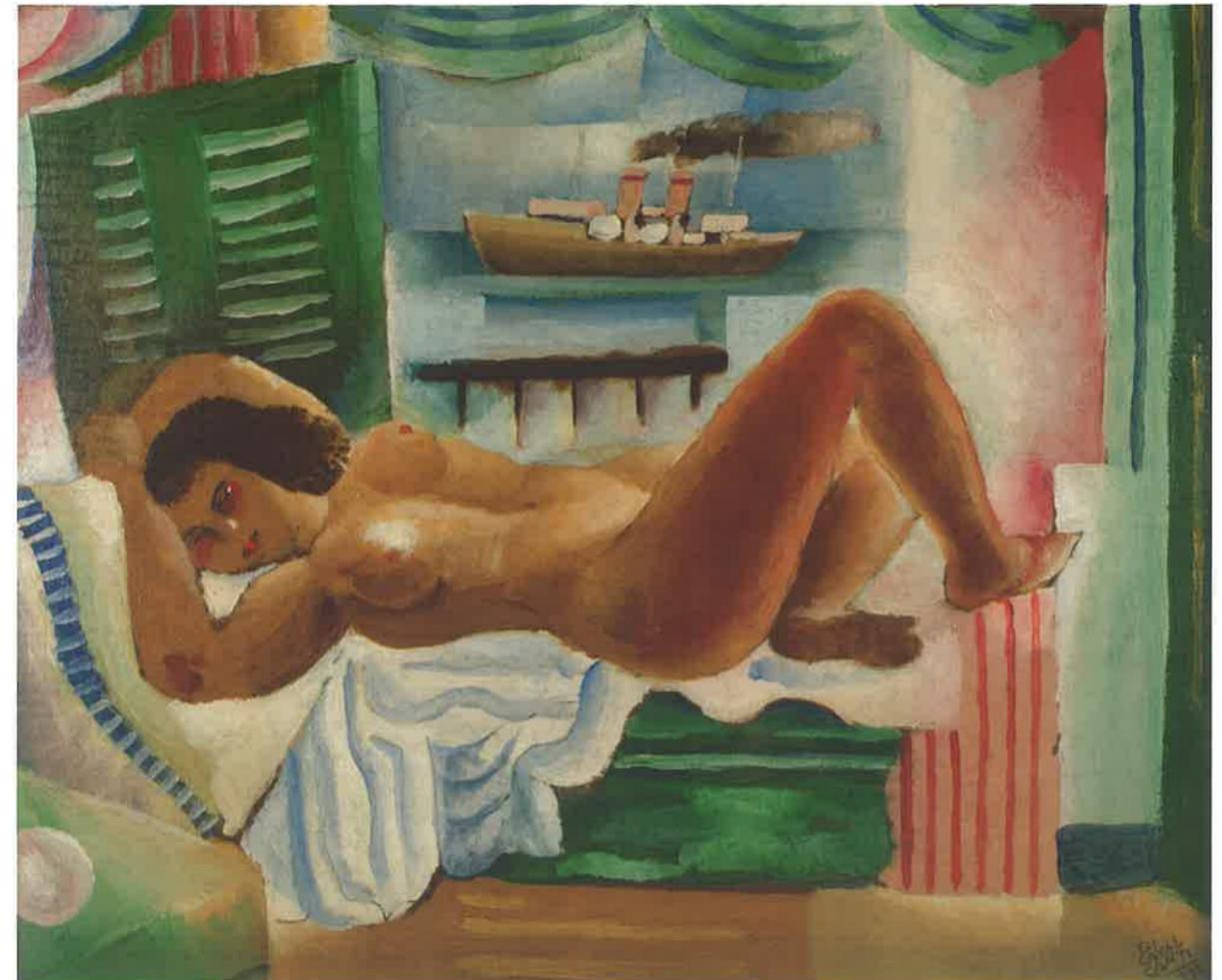
A década de 1940 presencia grande visibilidade do talento de Di Cavalcanti, que se torna um dos mais notáveis pintores brasileiros gerados pelo Modernismo e, sem dúvida, um dos mais dirigidos à temática brasileira. Em 1951 participa da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, recebendo na seguinte o Prêmio de Melhor Pintor Nacional.

O desenho é essencial na trajetória desse artista. A linha com frequência inscreve a cor, definindo contornos, estruturando o espaço e acentuando a expressividade do tema. Procura adequar formas, materiais, técnicas e temas. Utiliza, em seus desenhos, grafite, nanquim, lápis de cor, crayon, pastel ou *scraperboard* (desenho por raspagem).

O artista registra figuras importantes da vida cultural do País e do exterior. O seu olhar aguçado deixa marcas críticas e satíricas nas questões políticas de seu tempo. É intenso também o seu trabalho junto à imprensa e como ilustrador.

A preocupação social leva o artista a filiar-se ao Partido Comunista e a optar pela arte figurativa. Procura expressar os múltiplos aspectos da cultura brasileira, assinalando a sedução pela raiz, a identidade e o drama de seu povo, com a utilização de formas densas e cores fortes. A figura humana é marcante. Os registros de cenas urbanas, festas, cafês, bordéis, mendigos e especialmente mulheres da noite constituem uma constante, relacionando personagens e ambientes de subúrbios ou do interior.

A mulher é temática central na trajetória artística de Di Cavalcanti: é uma presença poderosa como mãe, trabalhadora, amante ou prostituta, simbolizando a diversidade brasileira; é a possibilidade de captar a sensibilidade humana em seu aspecto mais agudo.



**Emiliano di Cavalcanti**  
(Rio de Janeiro/RJ, 1897 - 1976)

Mulher e Paisagem, 1931 - Óleo s/eucatex  
Coleção Palácio Boa Vista - Aquisição-Geapac, 1971

**Prêmio da Crítica, 1971**

## Volpi - geometria com gosto de Brasil

Olívio Tavares de Araújo-ABCA/SP

O reconhecimento público de Volpi se inicia na década de 1950, quando ele recebe o prêmio de Melhor Pintor Nacional na segunda Bienal de São Paulo, *ex aequo* com Di Cavalcanti. Pouco depois Mário Pedrosa, organizador (naquele tempo ainda não se usava o termo curador) de sua primeira retrospectiva, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o chama pela imprensa de "o mestre de sua época". Desde então, toda a crítica de arte brasileira sempre acompanhou de perto e com entusiasmo sua trajetória.

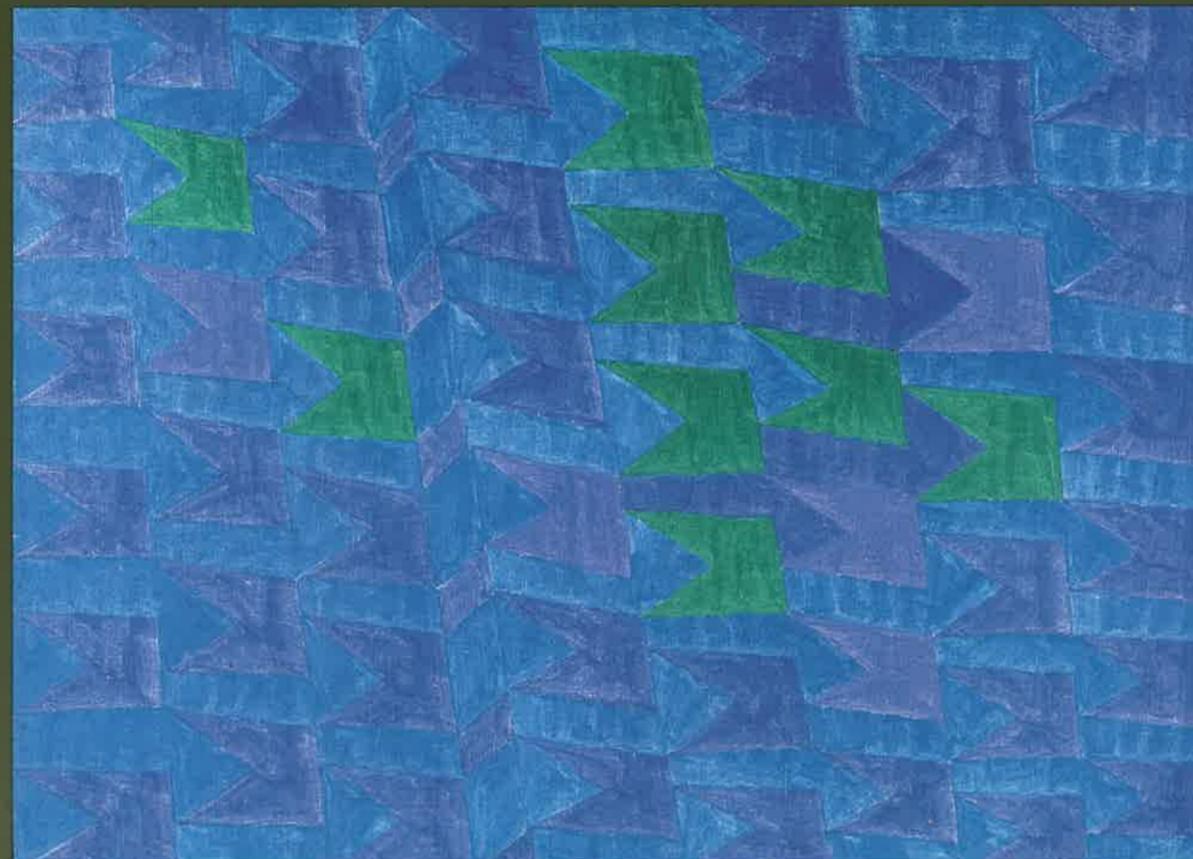
Visto que toda regra tem exceção, nem toda unanimidade é burra, como achava Nelson Rodrigues. A unanimidade que cerca Volpi é apenas o resultado da permanente qualidade de sua obra, fundada em sua inteireza ética e estética no correr de 70 anos de trabalho.

Ao contrário da obra de vários artistas, a pintura de Volpi não teve altos e baixos, nem ele relaxou sua autoexigência na velhice. Inevitavelmente, quando a mão começou a perder aquela firmeza que lhe tinha permitido, durante a participação no movimento concretista, riscar retas perfeitas sem o auxílio de régua, o gesto com que aplicava a tinta sobre a tela – gesto inconfundível, ritmado e elegante, numa verdadeira escrita pictórica – foi-se perdendo também. Mas no que dependia de sua vontade Volpi não transigiu. Nos anos 1970, apesar de a demanda do mercado ser muito superior à sua produção e às obras estarem valendo um bom dinheiro, era frequente encontrá-lo ao tanque do quintal de sua casa, lavando os quadros que eventualmente não o tivessem satisfeito, para depois reaproveitar a tela limpa.

Quando Volpi recebeu, em 1972, o recém-criado Prêmio da Crítica da ABCA (foi o primeiro a recebê-lo), iniciava-se a consagração absoluta e ruidosa, que só fez crescer até sua morte, em 1988. Foi a fase em que os jornais passaram a chamá-lo de "o maior pintor brasileiro vivo", embora sabendo que essa é uma frase mais de efeito do que um juízo realista e sensato. Não existem instrumentos para medir esse tipo de grandeza. Os adjetivos e a glória não agradavam a Volpi, menos por modéstia (ele tinha perfeita consciência de seu valor) do que pelos incômodos práticos que implicavam. Queriam que ele fizesse pose – como Di Cavalcanti fazia – e desse declarações em grande estilo – logo ele, que era de pouquíssimas palavras. Quando insistiram para que conceituasse arte brasileira, saiu-se com esta: "É a arte que se faz no Brasil."

Embora não fosse um intelectual, Volpi também não tinha nada de ingênuo. Sua resposta é apenas aparentemente simplória. A questão lhe falava de perto, mas em vez de teorizar sobre ela, ele tratava de enfrentá-la na prática. Sabemos que estabelecer uma arte de raízes e conteúdo nacionais vazada numa linguagem internacionalmente inteligível e *aggiornata*, em sintonia com seu tempo, foi, talvez, a questão prioritária do movimento modernista. Tarsila a verbalizou e a abordou na pintura, primeiro por um viés mais cubista, na fase pau-brasil, depois mais surrealista, na antropofagia.

Posteriormente, foi o baiano Rubem Valentim quem mais a discutiu, por palavras e obras. No entanto, foi certamente Volpi quem conseguiu a mais perfeita solução. Artista decididamente erudito – pela natureza da proposta, não erudito no sentido de superinformado –, conseguiu permanecer fiel a suas origens e vivências populares de imigrante pobre italiano. Sua autofidelidade se refletiu também na evolução coerente e linear da linguagem, até chegar à inimitável e originalíssima síntese das fachadas e bandeirinhas dos anos 1960 em diante. São geometrias com gosto de Brasil.



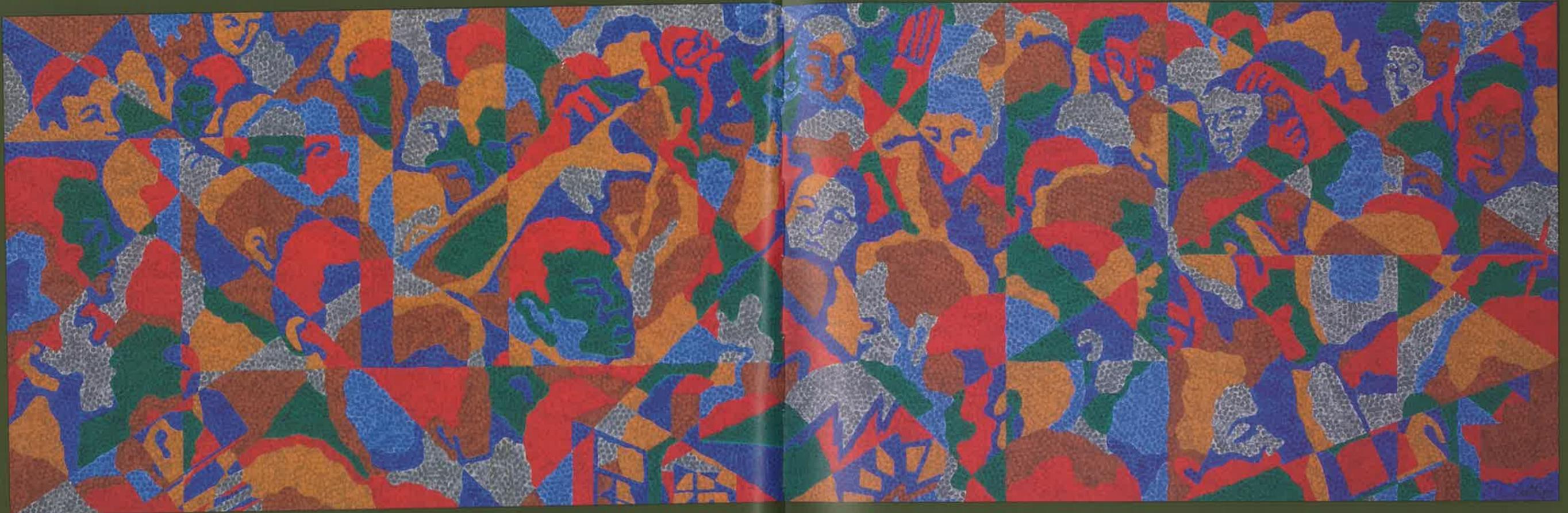
Volpi e Imaginação

**Alfredo Volpi**

(Lucca, Itália, 1896 – São Paulo/SP, 1988)

Bandeirinhas, 1970 - Têmpera s/tela  
Coleção Palácio Boa Vista – Aquisição-Geapac, 1971

**Prêmio da Crítica, 1972**



A uma consistente e articulada reflexão somos conduzidos ao produzir, elaborar um texto sobre Claudio Tozzi, artista, arquiteto, professor, pesquisador; ...escrever, contextualizar um texto sobre o (des)velar de sua obra, obra de um artista que há muitas décadas labora e elabora sua organização plástica.

Após significativos e inúmeros textos elaborados por conceituados críticos e historiadores que já discursaram sobre sua obra e pesquisa e para não elaborar uma fraseologia talvez vazia, repetitiva, tautológica, é possível que se possa fazer, no entanto, um texto poético sobre a produção e atividades do artista Claudio Tozzi.

Mesmo para estudiosos, falar de arte, do objeto artístico, ou do *não objeto*, não é tão simples; é muito mais abrangente se comparado a códigos lógicos estruturados pelo próprio artista. O objeto artístico suscita várias leituras interpretativas. Tozzi, ao colocar sua obra em *evento*, funda sua morada no mundo e permite (des)velar a mundanidade de sua obra. Mundos estes em estilos e movimentos estéticos, sem se ater em prisões e modismos. Suas obras (des)apresentam formas, mas expressam sempre um conceito > o *disegno interno* e tecem novas figurações em outro espaço.

No mesmo tablado de sua produção, da pictorialidade à espacialidade escultórica, Tozzi argumenta sua poética de signos e símbolos em profícua produção artística. Suas cores não expressam as cores miméticas da natureza. Significativo repertório de sua produção denota elementos geométricos. Tozzi não só medita, estuda, reflete e pesquisa; marca também a obra em sua epocalidade. Trabalha a matéria, a "coisidade" de acordo com seu projeto intelectual, apolíneo e dionisíaco. A *Forma* encarna a matéria, inventa, labora e expõe em *evento*. Diversidades existem. Do figurativo à atmosfera do concretismo, da construção da escultura, dos painéis, totens, Tozzi prioriza a experiência direta do espaço, dos materiais e da luz em simplicidade plástica quase de um *light construction*, divinizando a neutralidade das obras para os chamados *não lugares*. Em vários momentos direciona sua produção para a mais contemporânea expressão/função, a chamada arte pública. Neste século 21, Claudio Tozzi arquiteta em sua pictorialidade uma *Arquitetura Imaginária em Territórios*. Em *Usina de Símbolos e Escultura/Totem*, a atividade do artista requer um controle vigilante, uma imaginação consciente na leitura/interpretação de sua obra. Exige todo um processo desde o gozo estético à esfera da reflexão hermenêutica de sua obra.

Claudio Tozzi, desde sua figuração dos anos 1960 à pictorialidade arquitetural das obras do século 21, sempre abre mundos históricos, especialmente neste período de transformações de identidades e alteridades.

**Cláudio Tozzi**  
(São Paulo/SP, 1944)

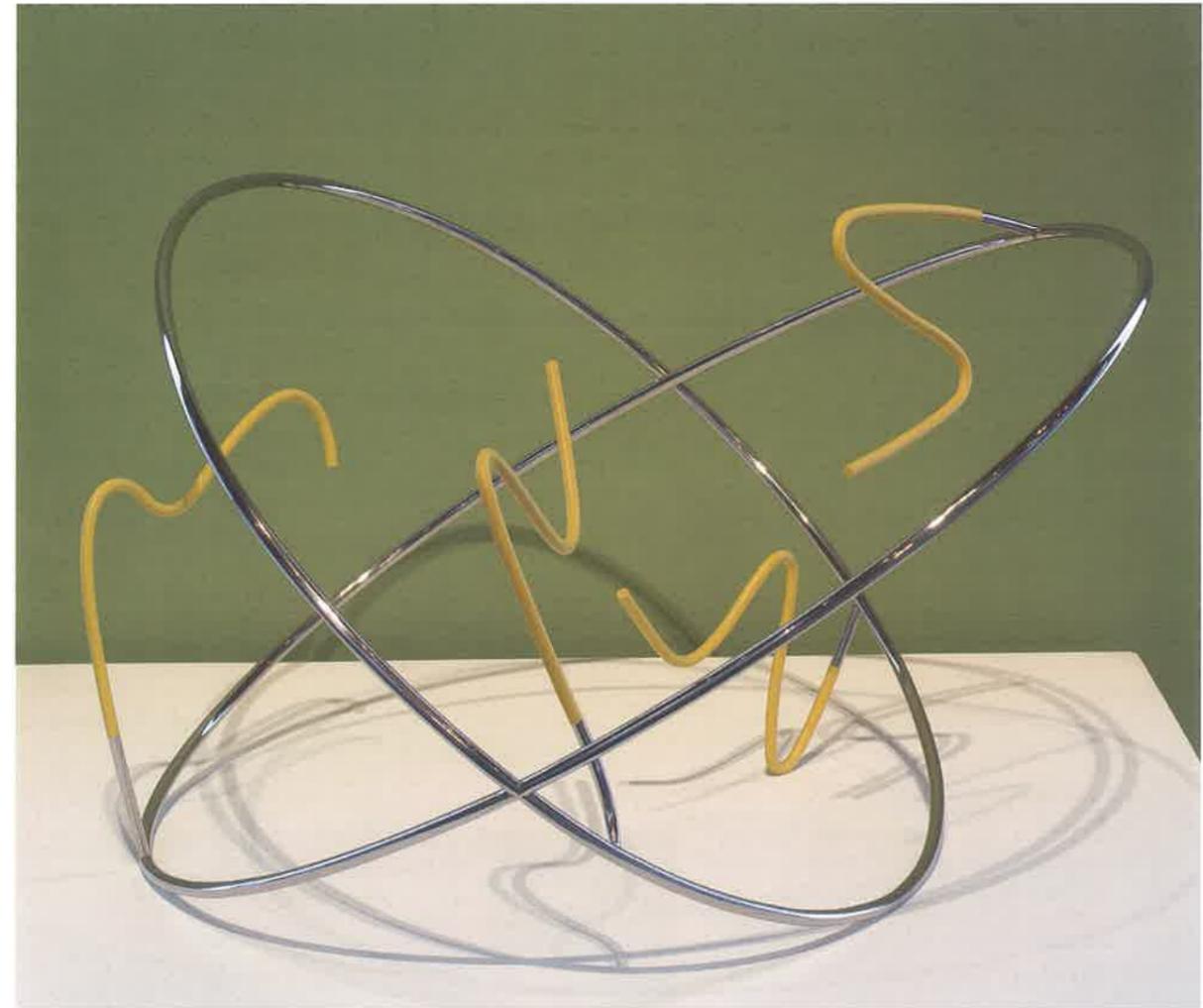
S/título (Projeto Bandeirantes), 1989 - Acrílica s/tela s/eucatex  
Coleção Palácio dos Bandeirantes - Aquisição, 1989

**Prêmio Estimulo, 1974/75**

O conceito é a fórmula abstrata da inteligência de cada coisa; e substitui cada coisa. Na arte, o conceito tem a ver com a percepção; e a percepção é uma sensação, tem matéria; enquanto o conceito tem forma. A matéria só pode relacionar-se com o conceito através de uma terceira coisa, que não é conceito nem é percepção – é o esquema, a imaginação poética, criadora de símbolo. Este símbolo estabelece um vínculo entre as duas fontes híbridas que se fundem. Gosto de fazer a diferença entre dois tipos de olhares sobre uma obra de arte: o do observador e o do fruidor. O primeiro vê; o segundo frui, ou seja, entra em gozo com a obra.

Se analisarmos a obra de Waltercio Caldas como fruidores, percebemos que seus objetos provocam um estado de silenciosa inquisição: O que é isso? Seus objetos desmontam a certeza de definições anteriores do que era uma escultura (Forma no espaço? Mas onde está o espaço? E a forma?). A fruição se dá pelos sentidos, mas os objetos de Caldas confundem nossos sentidos; não há a fusão entre conceito (forma) e percepção (matéria) para a construção do esquema, da imaginação poética, no entanto a imaginação poética está presente com sua "elegância hierática", como bem definiu o crítico Agnaldo Farias, que viu um contraste da limpidez formal com o inacabamento que sugere tal elegância.

O olho do fruidor busca em ânsia gozar dessa elegância estética de formas lípidas, mas cai na armadilha formal de Caldas e percebe só a quota que se oferece dessa obra quase imaterial. Não à toa o próprio artista considera seus objetos como *instantes escultóricos*, o que nos dá a certeza de que tais objetos são formas de virtualidades temporais, que invadem o território invisível que há entre a coisa e o vazio do mundo. Os objetos criados por Waltercio Caldas colocam em dúvida a própria existência, quando o observador comporta-se como fruidor e, além de ver, goza a forma, que "projeta múltiplos sentidos e se torna um aparelho de significar", como diz Octavio Paz, in *Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza*.



**Waltercio Caldas**  
(Rio de Janeiro/RJ, 1946)

S/título, 2007 - Aço inoxidável e esmalte  
Coleção Raquel Arnaud

**Prêmio da Crítica, 1973, e Prêmio Mário Pedrosa, 2002**

O significado mais amplo da obra de Arcangelo Ianelli revela não só os limites do estético, mas uma visão da modernidade, a concepção da vida e da arte que inclui o rigor, a dedicação, a experimentação e a paciência pelo passar do tempo. Por isso, torna-se impossível falar sobre sua produção artística sem falar no homem Ianelli. Para melhor compreensão de sua obra, vale registrar a influência de suas fontes intelectuais e sua vida familiar e afetiva, que acabam por impregnar seu trabalho de um sentimento de busca e de posicionamento filosófico e intelectual.

Na música e na literatura, o alimento para o seu potencial criativo veio especialmente de Kafka, Sartre, Érico Veríssimo, Vinicius de Moraes e Ferreira Gullar. As experiências internacionais de suas viagens à Europa e à América Latina, onde vivenciou e teve contato com diversos artistas, também trouxeram importantes contribuições à sua obra. Tanto a cultura europeia como o mundo pré-colombiano também lhe serviram de base para a forma de expressão e de vitalidade artística.

Entre a modernidade figurativa dos anos de 1940 a 1960, a geometria, o grafismo e a ousadia da abstração total, o artista Ianelli mostra uma evolução lenta e madura, plena de conceitos estéticos fundamentais, como a totalidade da cor e da forma. Seus questionamentos e experimentações ao longo do tempo o levaram ao desenvolvimento de uma linguagem plural, formas de expressão e suportes como o papel, a tela, a madeira, a pedra, o aço, o ferro e até o corpo humano.

O seu interesse não se limitou à questão estética e ao fazer artístico, mas preocupou-se especialmente com a comunicação da obra com o seu público. Minucioso e atento à organização das suas exposições, Ianelli elaborou maquetes e plantas para as montagens, apontando caminhos para a leitura e a melhor compreensão do conjunto de sua obra. Em visita ao seu ateliê, no ano de 2002, pude perceber com clareza a ordem cronológica e didática da sequência em que foram dispostas as obras nas paredes dos ambientes, onde eu tinha a tarefa de escolher apenas algumas obras para participarem de uma exposição. Confesso que foi uma das mais difíceis missões, diante de tantas marinhas luminosas, ancoradouros, interiores, naturezas-mortas e abstrações de cor e de luz. Em seu panorama evolutivo não havia excesso; o artista reduz o desenho e a cor em formas geométricas essenciais. Rompendo com os ornamentos decorativos pictóricos, apresenta uma visão espacial muito próxima dos cubistas.

Figura central de um período longo na arte brasileira, sua obra é marcada pela construção de significados de forma plena, paciente e experiente. Ianelli fala desse tempo e do árduo trabalho e carreira de artista, em entrevista dada em 2002 ao professor Roberto Macedo, no programa "Seu Diploma, Sua Carreira", na TV Mackenzie. Entrevista longa e histórica, porque, infelizmente, dois dias depois o artista sofre o derrame que o deixou incapaz de comunicar-se verbalmente. Fala de maturidade na carreira artística e destaca a importância da pesquisa e da observação.

Autodidata, Ianelli conta que os artistas de sua geração levaram muito tempo para descobrir o saber. Aprenderam por meio de vivências e experiências, com os livros, as exposições e especialmente com os diálogos entre os colegas artistas dos Grupos Guanabara e Santa Helena, criando uma escola de liberdade onde "cada um dava o que tinha e recebia do outro". Além disso, conta que nessa época não existia muita pressão de mercado como a que existe hoje e o artista podia se dedicar com prazer ao fazer artístico. A lição que deixa Ianelli para os artistas mais jovens é a vontade inabalável, "não se iludir com a mídia, ser honesto consigo mesmo, não querer expor e vender rapidamente os seus trabalhos, mas sim pesquisar profundamente e só através do tempo, se houver venda, ela virá naturalmente. (...) na arte é preciso muitos anos para você chegar a um determinado ponto." E cita Francis Bacon com a frase "pintura é coisa para velhos", não na idade, mas na experiência.

Enfim, o "velho" Ianelli nos deixa a história do seu tempo, por meio de uma rica e vasta obra que explorou com rigor e incessantemente as dimensões da arte.



Arcangelo Ianelli  
(São Paulo/SP, 1922 - 2009)

Rêquiem, 1990 - Óleo s/tela (pág. 16)  
Coleção família Arcangelo Ianelli

Sinfonia em Branco, 1998 - Óleo s/tela  
Coleção família Arcangelo Ianelli

Prêmios de Pesquisa, 1974/75; Mário Pedrosa, 1978; e Clarival do Prado Valladares, 2002

# Glauco Pinto de Moraes - a arte entre o sonho e a realidade

Ricardo Viveiros-ABCA/SP

As décadas de 1960 e 70 foram, no Brasil, marcadas pela rica produção de vários artistas que, no embalo da importância histórica da comunicação conceitual, criaram o que se convencionou chamar de novas figurações dentro do amplo universo da arte desmaterializada. Apareceram os hiper-realistas, os surrealistas fantásticos e, também, os adeptos da *pop art*, entre outras manifestações e tendências de então.

Muitas são as diferenças entre a criação de cada um dos artistas brasileiros que praticaram a *pop art* àquela época. Entretanto, um aspecto constitui base comum a todos – é clara a influência desse movimento nascido inglês, recriado e realmente difundido a partir de Nova Iorque, que soube impor a sua marca de pioneirismo.

Por outro lado, todas as obras do período da *pop art* feitas aqui apresentam típica brasilidade na sua forma, estilo, linguagem e, em especial, temática, com a inclusão de elementos tropicalistas nas telas: frutas, animais, rostos populares, legítimos signos de imediata identificação com o “verderele” de nossa terra.

Houve, em determinados artistas, também a consciente opção por um discurso político na mensagem contida em suas obras. O Golpe Militar de 1964, e suas lamentáveis consequências que vitimaram o País com a instauração de uma violenta ditadura, exigiu de muitos criadores a necessidade de combater a opressão, fugir à censura, clamar por liberdade.

Outros valeram-se dos quadrinhos, do humor ou dos recursos tecnológicos da comunicação de massa para também abrir um debate sobre a defesa do meio ambiente, das causas sociais, fazer severa crítica à corrupção na vida pública e discutir outros problemas nacionais.

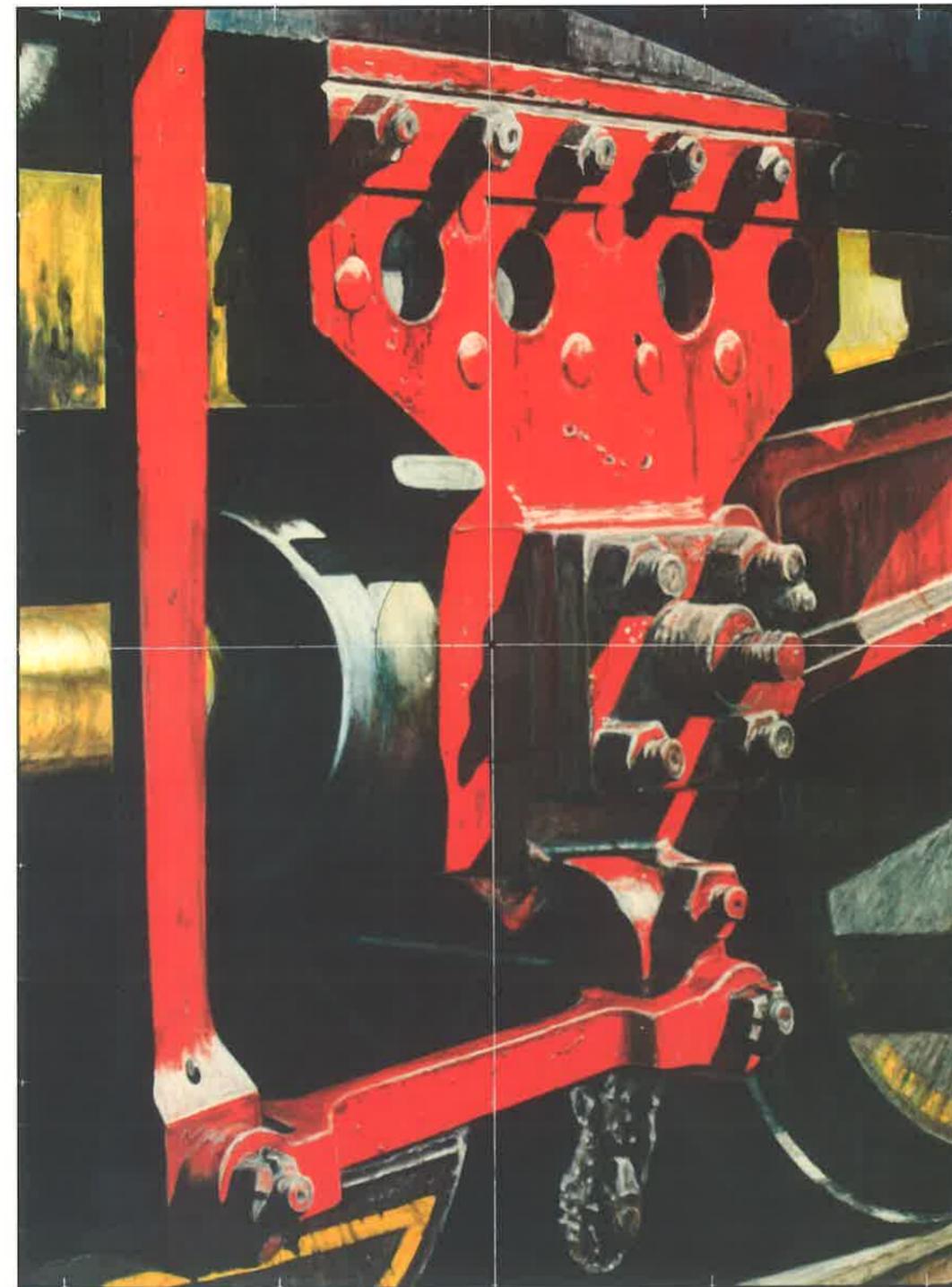
Foi em meio a tudo isso que Glauco Pinto de Moraes, gaúcho de Passo Fundo, nascido em 1928, já aos 40 anos, começou a expor individualmente. Na década de 1970, conhecido e respeitado, aqui e no Exterior (aplaudido, em especial, no Uruguai, Bélgica e Japão), participou com sucesso de crítica e de público das bienais internacionais de arte de São Paulo e, ainda, das festejadas edições do Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

A série denominada “Locomotivas” é o seu trabalho mais conhecido, registra a significativa participação que Glauco Pinto de Moraes teve no movimento do hiper-realismo. A inteligente ocupação do espaço, o traço firme bem determinando as formas, as cores usadas com malícia sabendo valorizar a beleza dos volumes e, acima de tudo, a luz que ressalta a qualidade de uma apurada técnica são valores que se destacam na obra do artista.

Na pintura de Glauco Pinto de Moraes se estabelece um impossível encontro entre o real e o imaginário, gerando a necessária curiosidade que nos faz sentir a emoção da arte. É como inventar algo ainda mais real do que a própria realidade, criando no espectador um estado mental no qual não há limite. Uma nítida provocação.

Em 1977, Glauco Pinto de Moraes foi premiado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), em razão da importância contemporânea de sua obra. Na 2ª Bienal Internacional de Artes Plásticas de Havana, Cuba, em 1986, o artista foi homenageado com uma Sala Especial. Em fevereiro de 1989, Glauco Pinto Moraes começou a trabalhar na Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, como responsável pela Assessoria Especial de Artes Plásticas. Foi vice-presidente do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), presidente da Associação Profissional dos Artistas Plásticos (Apap) e membro do Conselho Administrativo da Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

Glauco Pinto de Moraes morreu em maio de 1990, na cidade de São Paulo, onde escolheu viver desde que saiu do seu Rio Grande do Sul. Sua morte foi real, sua obra também. Por isso continua vivo.



**Glauco Pinto de Moraes**  
(Passo Fundo/RS, 1928 - São Paulo/SP, 1990)

Distribuição de Força (da Série Mecano-íconográfica nº 174), 1981 - Óleo s/tela  
Coleção particular

**Prêmio da Crítica, 1977**

Antes de Didi-Huberman afirmar que aquilo que vemos só vale, "em nossos olhos pelo que nos olha", Moriconi já refletia sobre a cisão do olhar, pois, para o artista somos "introjetados" pela obra que contemplamos, e nesta condição passamos a alvo e não a observador. Para ele, a mão do artista deveria "cumprir o destino da arte", buscando a luz, o dinamismo, o movimento e o próprio homem, como "ser filósofo". A cisão do olhar foi diversas vezes enfatizada pelo artista, como está documentado nas entrevistas, reflexões e poéticas que nos deixou. Assim, teorizando, ele antecipou o que Huberman desenvolveria tempos depois. Para Moriconi a obra se realiza quando surge diante de nós, quando a olhamos, e nos tornamos seu alvo, o que seria reafirmado pelo filósofo francês.

Roberto Moriconi nasceu em 1932, em Fossato di Vico, Perúgia, na Itália. Aos 21 anos veio para o Brasil, radicando-se no Rio de Janeiro. Um ano antes ganhara a Menção Honrosa no Salão Città di Trevi. Contudo, a necessidade de se manter na terra de sua escolha levou-o a trabalhar na manutenção de aviões em Mangueiras. É possível que a leveza dos voos, o reflexo da luz nas superfícies polidas dos aeroplanos, o dinamismo daquelas formas, enfim, o conjunto de todas estas motivações tenham servido de alimento para sua alma. Os volumes, energias, movimentos e até sons, todos tratados pelo artista como elementos materiais que se associavam ao aço, iriam conferir identidade à obra *moriconiana*.

Em 1967 ele participa da Mostra Nova Objetividade Brasileira (MAM-RJ) e no ano seguinte está presente ao evento "Arte no Aterro - um mês de arte pública". Neste mesmo ano, apresenta sua "Máquina 1", na Petite

Galerie (RJ), múltiplo que projetava imagens e criava efeitos. Moriconi transita na fronteira arte e ciência, aprofundando a discussão sobre as formas, o espaço e o dinamismo, rompendo com o estático em direção à energia e ao movimento. Em 1977 ele é agraciado com o Prêmio da Associação Brasileira de Críticos de Arte, estando sua presença já consolidada no meio artístico. Na verdade, a merecida premiação vinha no momento em que ele avançava conceitualmente e artisticamente rumo à contemporaneidade, sinalizando o advento da arte e da tecnologia. Sua preocupação sensorial se ajusta às transformações de um tempo que não pode retroceder. Ele estava consciente de que o mundo havia mudado, que um *outdoor* podia garantir o prazer que antes se experimentava ao contemplar uma árvore, pois trazia a linguagem ditada pelo consumo, nos reconduzindo ao tempo presente. Nossos ouvidos não buscavam mais o canto de pássaros, mas o ruído de motores e *bips*, e o tato precisava de materiais sintéticos.

Ainda na década de 1970 e até na de 1980 ele criaria os "Antivolumes", com aço inoxidável, buscando, nos planos, a ilusão da tridimensionalidade. Seguem-se os "Volumes Energéticos", com incidência da luz, e o "Visual Concert", *happening* em que Moriconi produzia suas obras no palco, ao som da música de Wagner Tiso, Paulo Moura e outros, fazendo da lixadeira seu instrumento e do aço sua matéria-prima. Em 1991, com a exposição "Do Caos ao Cosmos", suas esculturas e hologravuras cumprem o destino da arte pela mão do escultor. Estava certo de que ela não lhe asseguraria sobrevivência, que era uma escolha e um risco, a opção que fizera. Moriconi viria a falecer em 1993, no Rio de Janeiro, interrompendo o voo de sua mão, mas suas obras continuariam a nos buscar, pois "você será o alvo; nós seremos o alvo".



**Roberto Moriconi**  
(Perúgia/Úmbria/Itália, 1932 - Rio de Janeiro/RJ, 1993)

S/título, década de 1970 - Aço inox  
Coleção Clara Pasowitch

**Prêmio da Crítica, 1977**

## Quirino Campofiorito - pintor e historiador da arte

Marcus Tadeu Daniel Ribeiro-ABCA/RJ

Quirino Campofiorito foi um dos mais importantes artistas brasileiros, com uma importância para a história da arte que ainda está por ser mais bem avaliada por aqueles voltados à análise do desenvolvimento do modernismo no País. Pintor e escritor, participou ativamente da defesa dos novos ideais artísticos que vieram arejar a tradição da pintura no Brasil, especialmente a partir da década de 1930. Idealista, intelectual arguto, pintor militante dos problemas atinentes à condição humana, verteu, em suas obras, esse traço de sua personalidade.

A pintura foi, inicialmente, o principal ramo de atuação desse artista paraense, radicado na cidade de Niterói desde a sua infância, quando seu pai, o arquiteto e artista Pedro Campofiorito, dirigia o Museu Antônio Parreiras, situado na rua Tiradentes, no bairro do Ingá. O artista obteve a projeção cultural tanto no Brasil como no estrangeiro, destacando-se pela trajetória coerente com que pautou seu trabalho.

Sua obra apresentou-se comprometida com o resgate dos mais essenciais valores humanos, principalmente com a adesão do artista à temática exaltada pelo realismo social, movimento desencadeado desde a década de 1930, que iria sensibilizar vários artistas e intelectuais da América Latina. No Brasil, esse estilo encontraria eco nas obras de Portinari, Teruz, Livio Abramo, Goeldi, Djanira, Tiziana Bonazolo, os gravadores do Clube de Gravura do Rio Grande do Sul e os de Bagé, além de outros.

O ingresso de Quirino no Núcleo Bernardelli, grupo de artistas que se reunia nos porões da antiga Escola Nacional de Belas-Artes para discutir sobre os novos horizontes da pintura, ocorreu logo após a sua volta da Europa (1935), onde estivera aperfeiçoando-se com o prêmio de viagem ao estrangeiro que obtivera, em concurso da ENBA. No Núcleo Bernardelli, atuaram também pintores como Milton Dacosta, José Pancetti, Eugênio Sigaud, Ado Malagoli, Joaquim Tenreiro, além de outros. Datam dessa época suas pinturas direcionadas à iconografia humanística, como "Operário" (1933), do acervo Museu Nacional de Belas-Artes, *Aquecendo a comida dos camaradas*, tela adquirida pelo Ministério do Trabalho, e ainda seu projeto para pintura mural intitulado *Operários* (1939).

Sobre este assunto, Quirino Campofiorito teve oportunidade de declarar, em entrevista concedida ao crítico de arte Frederico de Moraes (12/9/1982): "O operário, como figura ou imagem, é um símbolo, a representação de alguma coisa que se alia às minhas ideias. A pintura é um *métier*; devemos apurá-la no sentido de fazer com que ela atenda a todas as nossas necessidades de dizer as coisas". Tal postura, da qual não abriu mão ao longo de sua vida, foi motivo para que o artista tivesse sua carreira no magistério interrompida pelo AI-5, o mesmo ocorrendo com o pintor Alberto Zaluar e o crítico de arte Mário Barata, todos professores da Escola de Belas-Artes.

Mais tarde, o trabalho de Quirino Campofiorito acabaria sensibilizando-se por uma forma de interpretação do universo cultural brasileiro, que se pautava por uma relação mágica da visão do artista com a realidade que importava retratar. Ruben Vela, adido cultural argentino no Brasil e autor da apresentação de uma exposição que o pintor promoveu em Brasília, refere-se ao realismo mágico presente em sua obra, analisando a convivência harmoniosa de figuras retratadas num clima de tranquilidade e de otimismo.

Assim, seu trabalho mantinha-se permanentemente dirigido para a visão e a interpretação do homem, tanto na compreensão de sua existência social, considerando todas as inflexões críticas daí decorrentes, como também na visão onírica de seu universo místico interior, gerado por sua experiência no mundo.

Falar desse pintor representa, por isso, uma forma de resgatar a dimensão humanista de sua obra, conforme assinalou M. Elizabete Santos Peixoto, num catálogo organizado quando da exposição "Quirino Campofiorito: 80 anos", realizada no Museu Histórico do Estado (Niterói) em 1982, que reuniu obras da década de 1930, quando o artista praticamente inicia sua carreira, até os anos 1980, no exercício de sua maturidade artístico-intelectual. Retrospectiva igualmente justa foi feita sob a mesma curadoria pelo Museu Nacional de Belas-Artes em 1992, para comemorar os 90 anos do artista.

Mas Quirino Campofiorito foi também historiador da arte, destacando-se pela produção do conhecimento sobre a história da formação da arte brasileira, o que não chega a se constituir em digressão de sua atuação precípua. Na pintura, como de resto nas demais áreas em que atuou - história da arte, crítica de arte, magistério, ilustração e caricatura -, seu pendor à investigação, sua determinação de buscar, na origem das coisas, a explicação dos pensamentos e de suas correspondentes ações no campo das artes, sempre caracterizaram suas intervenções sobre o mundo que via com seu espírito de artista e intelectual criativos.

Dentre seus estudos mais relevantes, destacam-se *Escultura Moderna no Brasil* (Revista de Crítica de Arte) - 1962, *Artes plásticas e ensino artístico no Rio de Janeiro no século XIX* (Arquivos ENBA, 1963) e ainda o importante *Pintura Brasileira no século XIX*, publicado em 1982 pela editora Pinakothek, que procura reunir, em trabalho de fôlego e através de uma visão crítico-sistemática, a natureza das transformações artísticas ocorridas ao longo dos anos oitocentos, destacando, também, os próceres da pintura brasileira daquele período. Quirino Campofiorito realizou também trabalhos de crítica de arte nos periódicos *Belas-Artes* e *Jornal das Letras*, para mencionar apenas aqueles em que sua colaboração foi mais duradoura.

Interessante observar que Campofiorito, militante indeclinável do movimento modernista no Brasil, cujo estabelecimento arrimou-se na negação da chamada "herança acadêmica", típica da fase anterior, permitiu-se encarar, sem preconceitos e de forma tão fecunda, a história da arte oitocentista, assinalando sua especificidade e importância.

A obra de Quirino Campofiorito constituiu-se como um testemunho vivo, não apenas do panorama artístico que vivenciou e sobre o qual buscou intervir, mas do próprio desenvolvimento histórico-cultural do País, cujas contradições esse pintor e historiador da arte, com a sua simplicidade e dignidade, buscou registrar, de forma lírica, crítica e sincera.



**Quirino Campofiorito**  
(Belém/PA, 1902 - Niterói/RJ, 1993)

Pão e Vinho, 1976 - Óleo s/tela  
Coleção Leonor Arruda Botelho Gomes

Prêmio Mário Pedrosa, 1979

Edith Behring (Rio de Janeiro, 1916-1996) viveu e "respirou" gravura por grande parte de sua trajetória. Referir-se a ela é falar sobre a gravura: durante dez anos ela esteve à frente do ateliê de gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e foi responsável pela formação de grande quantidade de gravadores. Graduiu-se na antiga Universidade do Distrito Federal em Educação Artística, novo curso direcionado para a formação de professores de ensino secundário em todas as matérias, lugar em que conheceu Cândido Portinari, que ali lecionava desenho e pintura. Em depoimento à equipe do Sesc/RJ, para a publicação *A gravura brasileira hoje, depoimentos*, ela relata que, muito tímida, tinha medo de Portinari por suas críticas, às vezes irônicas, pois apenas se iniciava em artes, enquanto vários colegas já transitavam no meio artístico. Por essa razão Edith se aplicou enormemente, dedicando-se principalmente ao desenho. Creio que isso lhe proporcionou uma sólida base gráfica aplicada, mais tarde, à sua gravura. Convidada para ensinar desenho na Escola Guignard, ela transferiu-se para Belo Horizonte, onde trabalhou com o próprio Alberto da Veiga Guignard, de 1941 a 1950. Segundo Anna Letycia, que com ela trabalhou no MAM, a estada marcou a sua vida. De 1944 a 1950, ela descobre a gravura, aprendendo xilogravura e a técnica do guache, com Axl Leskoschek em seu ateliê, e frequenta as oficinas da Fundação Getúlio Vargas, iniciando-se na gravura em metal com Carlos Oswald. A grande revolução em sua vida aconteceria após o recebimento de uma bolsa concedida pelo governo francês (1953-1957) que lhe possibilitou estudar pintura em Paris. É nesta ocasião que Milton Dacosta e Maria Leontina apresentam-na a Johnny Friedlaender, cujo estúdio ela frequenta por quatro anos, abandonando, paulatinamente, os estudos de pintura para dedicar-se à gravura, que se tornaria a grande paixão de sua vida. Em Paris, Edith faz a sua primeira individual e continua a expor. Ainda em Paris, recebe convite de Niomar Muniz Sodré para organizar um grande ateliê de gravura em metal no MAM/RJ. Durante um ano ela trabalha junto a Carmen Portinho e Afonso Eduardo Reidy, orientando na compra de prensas, instrumentos de trabalhos, ceras, vernizes, que para o Brasil vieram por intermédio da Unesco. O ateliê é inaugurado em 1959 e, nesse meio-tempo, ela leciona no Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro, atual Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Edith domina as técnicas de gravura com maestria. Na xilogravura, gostava de trabalhar em madeira de topo explorando a temática social. Logo passa a fazer gravura em metal, e suas composições tornam-se aos poucos abstratas. Ela usa água-tinta e água-forte, superpondo as impressões, o que resulta em efeitos que simulam acréscimos de linhas e planos. Seus tons são baixos, quase severos, mas nas cores há um forte trabalho de transposição de texturas e transparências traduzindo um caminho já previamente estabelecido e com o rigor que sempre a caracterizou. Para ela esse rigor é importante, tornando-se fundamental passá-lo aos seus alunos, e nela permanece viva a meta de transferir conhecimentos artísticos através do ensino da gravura. Edith Behring teve uma presença representativa em mostras e exposições, participando dos Salões Nacionais de Arte Moderna de 1950 a 1958, expondo no Salão Internacional de Artes Plásticas de Paris em 1956 e se fazendo presente nas Bienais de São Paulo em 1957, 1959, 1960 e, em 1967, a 9ª Bienal, na qual recebe o Prêmio Itamaraty. Outros prêmios seriam acrescentados ao seu currículo: premiada na 2ª Exposição Internacional de Gravura em Liubliana, Eslovênia, em 1957; e na Bienal Americana de Gravura no México, em 1963. Em 1980 recebe o Prêmio Mário Pedrosa, concedido pela Associação Brasileira de Críticos de Arte/ABCA, antigo Troféu ABCA, o que atesta o reconhecimento de seu trabalho pela crítica especializada. Realiza várias exposições individuais no Museu Rath, Genebra; no Museu de Belas Artes de Zurique, na Suíça, em 1954; no MAM-RJ (1956); na Galerie La Roue, Paris (1957); e no Hotel Bandeirante, SP (1975), entre outros. Participa, ainda, da Bienal Brasil Século 20, Fundação Bienal São Paulo (1994) e da coletiva *Consolidação da Modernidade em Belo Horizonte*, MAP, BH (1996). Também expôs na Galeria Banerj, então sob a direção de Geraldo Edson de Andrade, com quem fez sua última exposição, na Galeria Gláucio Gil, RJ. Hoje, suas obras testificam, em acervos privados e públicos, como o MAM-RJ, o Banerj-Niterói e o MAP- MG, a força e a expressão de Edith Behring, um ícone da moderna gravura brasileira.



**Edith Behring**  
(Rio de Janeiro/RJ, 1916 - 1996)

S/título, s/data - Água-tinta s/papel  
Coleção Banco Itaú S.A.

**Prêmio Mário Pedrosa, 1980**

Antônio Sérgio Benevento traz na sua identidade artística inicial elementos que frequentemente vemos associados em certas tradições plásticas poéticas de retratar a cidade, em especial o Rio de Janeiro.

Nascido em Nova Friburgo (RJ), onde o afastamento dos grandes centros pode ser vivenciado, estabeleceu-se na metrópole e com isso amadureceu a persistência calcada em um olhar que vai ao encontro das relações que transitam entre as gentes.

Sua figuração desde a década de 1960 é expressiva e compacta e remete o espectador a um tempo "talvez passado", captado nas mulatas, vendedores, transeuntes e suas múltiplas sinalizações visuais, instalando nas composições recortes que passaram a assinalar seu estilo.

As formas adotadas nessas constâncias, apesar do lirismo presente e das cores compactas do figurino e demais complementos, podem ser analisadas como documentos de um cenário teatral, afinal, a indumentária completa o personagem.

O artista sintetiza, não carrega nas alegorias, porém, não deixa escapar a alma barroca do brasileiro através de seus contornos e no sombreamento que induz o alto e baixo relevo na obra.

Há uma organicidade em desconcertar o olhar de quem observa.

Longe do convencional, articula a figura com o espaço e remarca detalhes como a desproporção do corpo e outros complementos, criando momentos surreais.

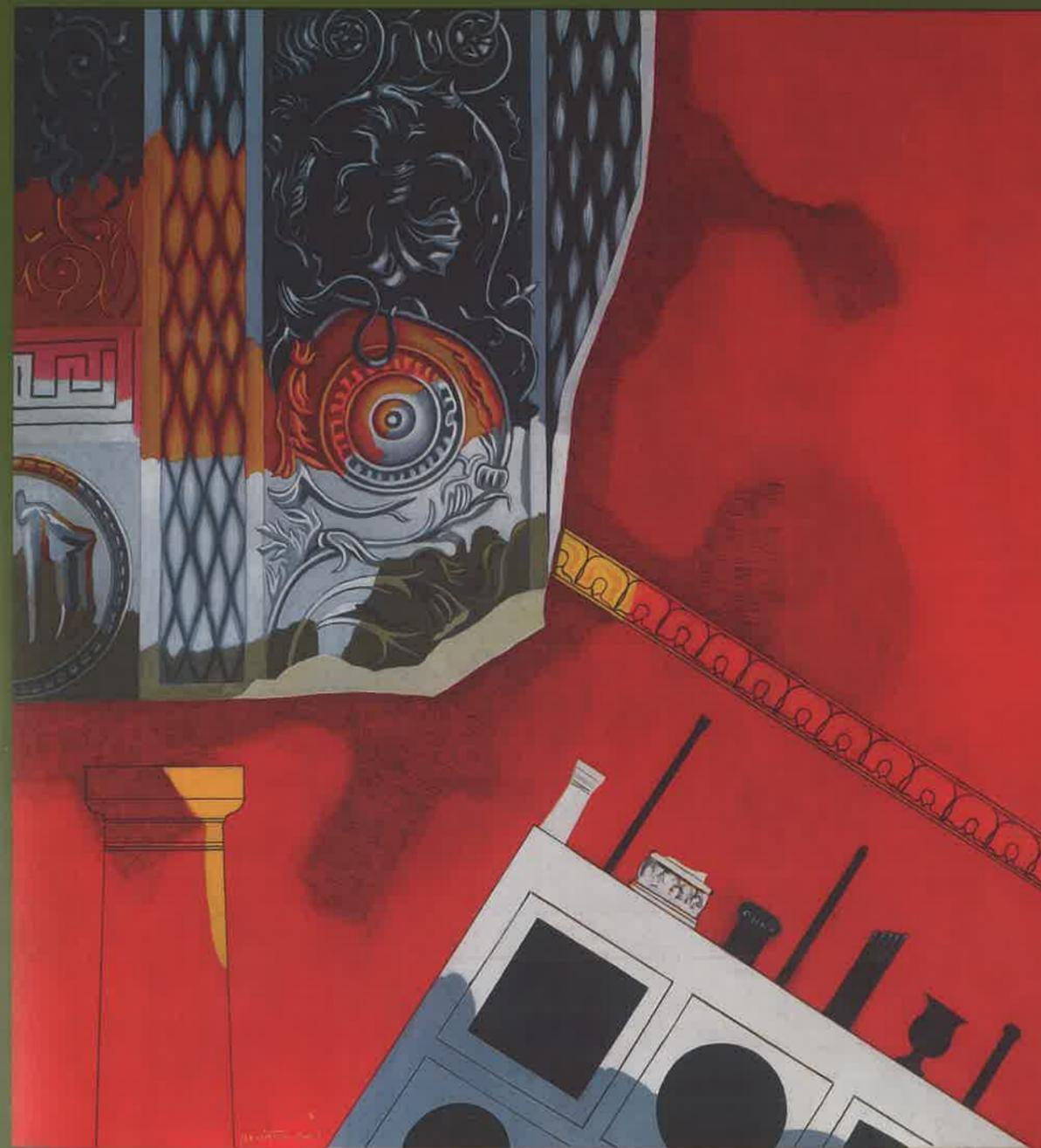
A trajetória de Benevento passa pela Escola Fluminense de Belas Artes e a antiga ENBA.

O artista integrou o Grupo Diálogo e, com seus demais componentes, tinha a predisposição de buscar soluções que fugissem à escolaridade predominante na época, - as identificações geram proximidades, o mais importante é observar o individual de cada artista.

Traz em si um gêmen diferenciado em adotar um sistema estético de trajetos faceiros e imprevisíveis no prisma comportado da figuração. Responde às suas inquietações e logra criar um estilo peculiar fora dos modismos da época.

O fazer artístico de Antônio Sérgio Benevento dá continuidade a um fluxo de tônicas já abordadas e, com essa aparente despreensão, repassa o que já foi feito numa nova leitura e confirma o desafio e a dificuldade de lidar com as referências.

Pertence a uma geração menos duchampiana, onde o construir emerge de uma sensibilidade diferenciada sem complexidade ou incursões filosóficas, com princípios adquiridos em desdobramentos que norteiam seu exercício, podendo surgir tanto em faixas horizontais como verticais placas retangulares ou quadradas, o que importa é agrupar essas sinalizações para uma alquimia formadora do processo da arte.



**Antônio Sérgio Benevento**  
(Nova Friburgo/RJ, 1945)

Arabescos, 2007 - Óleo s/tela  
Coleção do artista

Prêmio Mário Pedrosa, 1981

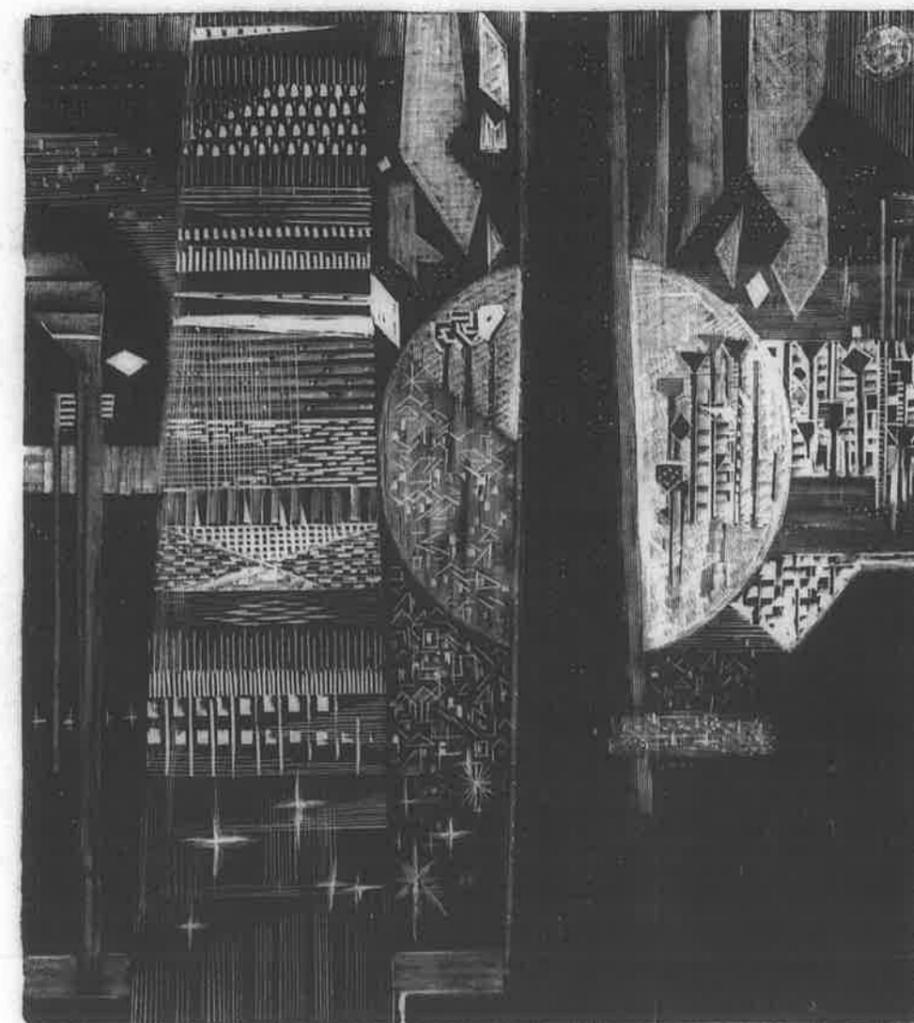
Lívio Abramo nasceu em Araraquara, no interior de São Paulo, em 1903, filho de imigrantes italianos. Seu sonho desde a infância era ser arquiteto, mas a situação econômica familiar não permitiu que realizasse esse intento. Nas palavras do artista: "Motivos de ordem econômica impediram esse sonho, pois não pude terminar meus estudos. E a grande crise econômica que começou em 1928-1929 e avassalou o mundo inteiro varreu com as esperanças de milhões de jovens, entre eles, eu também. Talvez tenha sido esse o motivo que, mais tarde, tenha influido decisivamente em mim para que a arte da gravura me tivesse aparecido como uma compensação para aquela minha grande frustração."

No Brasil, foi desenhista, jornalista, gravador. Dividiu ateliê com Oswaldo Goeldi, no Rio de Janeiro; e, em São Paulo, com Marcelo Grassmann e Fayga Ostrower. Com Maria Bonomi, uma de suas alunas, fundou o Estúdio Gravura, onde também lecionava. De acordo com Lélia Abramo, sua irmã, o Estúdio Gravura foi uma de suas mais importantes realizações. Era amigo de Portinari, Bruno Giorgi, Lasar Segall, entre outros artistas. Foram muitos os alunos que passaram por ele, no Brasil, Dorothy Bastos, Savério Castelaní, Anésia Pacheco Chaves, Ely Bueno, somente para citar alguns. Ingressou no jornalismo em 1931, tendo sido contratado pelo jornal *Diário da Noite* para fazer desenhos comentando o fato principal de cada dia, tornando-se assim um chargista.

Abramo ficou conhecido por transpor para a xilogravura a temática da luta de classes, era um homem renomadamente politizado, sendo militante do Partido Comunista, de onde foi expulso em 1932. Criou ilustrações de lutas sociais e operárias, e o casario da cidade, principalmente São Paulo. Também desenvolveu outras temáticas, como a guerra civil espanhola, o fascismo, a marcha de Hitler, os combates na China, entre outros. Criou 27 ilustrações para o livro *Pelo Sertão*, de Afonso Arinos, e ganhou o 1º Prêmio de Gravura Nacional da 2ª Bienal de São Paulo (1953). Desenvolveu as séries *Macumbas* (1953-1960) e *Negras* (1954). Entre algumas de suas obras citam-se *Meninas de Fábrica* (1935), *Festa* (1954), *Paraguay*, *Plaza y Casas* (1964).

O crítico Olívio Tavares de Araújo introduz a obra de Lívio Abramo dizendo que o artista "é muito falado, mas pouco visto". Este fato se dá talvez por duas razões: a primeira é que Abramo viveu os 30 últimos anos de sua vida em Assunção, no Paraguai. Para boa parte dos críticos, Lívio Abramo atingiu a maturidade artística no Paraguai, onde escolheu as paisagens, a arquitetura dos séculos 18 e 19, *pueblos e plazas* como seu repertório preferencial. No final da década de 1950, foi convidado a integrar a Missão Cultural Brasil Paraguai e, em 1961, recém-aposentado como redator do jornal *o Estado de S. Paulo*, instala-se definitivamente em Assunção, como responsável pelo setor de arte do Centro de Estudos Brasileiros (CEB), ligado à embaixada do Brasil e mantido pelo Ministério das Relações Exteriores, viveu lá os últimos 30 anos de sua vida. A segunda diz respeito ao temperamento de Abramo: sério, ético e discreto, "era a antiestrela, avesso à autopromoção", como diz Araújo. No Paraguai continuou a desenvolver seu trabalho como gravador e desenhista, além de lecionar história da arte e gravura na Escola de Arte do CEB.

Faleceu em Assunção, aos 89 anos, em 1992, e seu último trabalho na gravura foi a série intitulada *Os Frisos do Partenon*, em que retratou o caos urbano, atropelamentos e corpos esfaqueados, mostrada na Bienal de São Paulo (1991).



Lívio Abramo

Rio - 1.959

(FN)

Lívio Abramo

(Araraquara/SP, 1903 - Assunção/Paraguai, 1992)

Rio, 1954 - Xilogravura s/papel

Coleção Palácio dos Bandeirantes - Doação Radha Abramo, 2004

Prêmio Mário Pedrosa, 1984

O Prêmio Mário Pedrosa, concedido anualmente pela Associação Brasileira de Críticos de Arte a um artista pela trajetória, distinguiu em 1985 a veterana pintora carioca Hilda Helena Eisenlohr, que após o casamento com o pintor e crítico Quirino Campofiorito passou a assinar Hilda Campofiorito. Nascida em 1901, Hilda estudou na Escola Nacional de Belas Artes entre 1923 e 1929, embarcando no ano seguinte para a Europa em companhia do marido, recém-contemplado com o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro da ENBA. Durante os cinco anos passados na Itália e na França, a jovem teve oportunidade de travar conhecimento direto em museus, galerias, cafés e bulevares, tanto com a grande arte do passado quanto com aquela que em sucessivas tendências se vinha plasmando no dia a dia, ao sabor das novas ideias de renovação estética. Ao retornar ao Brasil, em 1934, já estava plenamente cônica do ofício, dominando uma temática que priorizava os grandes temas sociais, fiel a seus generosos sentimentos de justiça e fraternidade. Sucederam-se a partir de então as individuais (a última em 1981), as premiações (como a Viagem no País obtida na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes de 1945), a participação em coletivas como a 1ª Bienal de São Paulo (1951), o Salão Ferroviário (1955), A Mãe e a Criança (1958), a 1ª Bienal Nacional da Bahia (1966), Universo do Carnaval (1982) e A Outra Geração 80 (1985), na qual figuraram apenas artistas de 1980 e mais anos e lhe valeu justamente a premiação da Crítica de Arte nacional.

Pintora figurativa, servida por um desenho correto e forte colorido, Hilda Campofiorito praticou, além da pintura social, com ênfase toda especial nos variados aspectos da vida dos operários, também a natureza-morta, a vista urbana, a figura e a paisagem. Artista completa, fez ainda cerâmicas, tapeçarias, joias e pinturas sobre tecidos na técnica do batik, na qual muito se distinguiu.

Faleceu no Rio de Janeiro, aos 96 anos.



**Hilda Campofiorito**  
(Rio de Janeiro/RJ, 1901 – Niterói/RJ, 1997)

Rio Sena, 1968 - Óleo s/duratex  
Coleção Leonor Arruda Botelho Gomes

**Prêmio Mário Pedrosa, 1985**

Há dois aspectos que devem ser referidos para se buscar compreender o trabalho de Joaquim Tenreiro no contexto artístico moderno brasileiro. O primeiro diz respeito à maneira com que ele abraçou a arte moderna, engajando-se nos principais fatos e processos da afirmação deste movimento no Brasil e se constituindo, assim, em parte integrante do processo e não apenas um continuador; outro se refere à própria atitude do homem como artista diante de um novo contexto histórico que foi o século 20 para o Brasil. Nos dois pontos, Joaquim Tenreiro revelou-se portador de uma contribuição que não pode ser olvidada na história da arte do País.

Num primeiro momento, vemo-lo engajado aos acontecimentos relacionados à própria introdução da arte moderna no País. Após seus estudos preparatórios no Liceu Literário Português, Joaquim Tenreiro ligou-se, na década de 1930, ao Grupo Bernardclí, importante movimento responsável pela afirmação dos influxos modernistas na pintura. Sua pintura desta época abebera-se num cromatismo sóbrio, com tendência trófica e um desenho despojado e linear, obtendo efeitos de uma luminosidade algo melancólica nas cenas urbanas que captava.

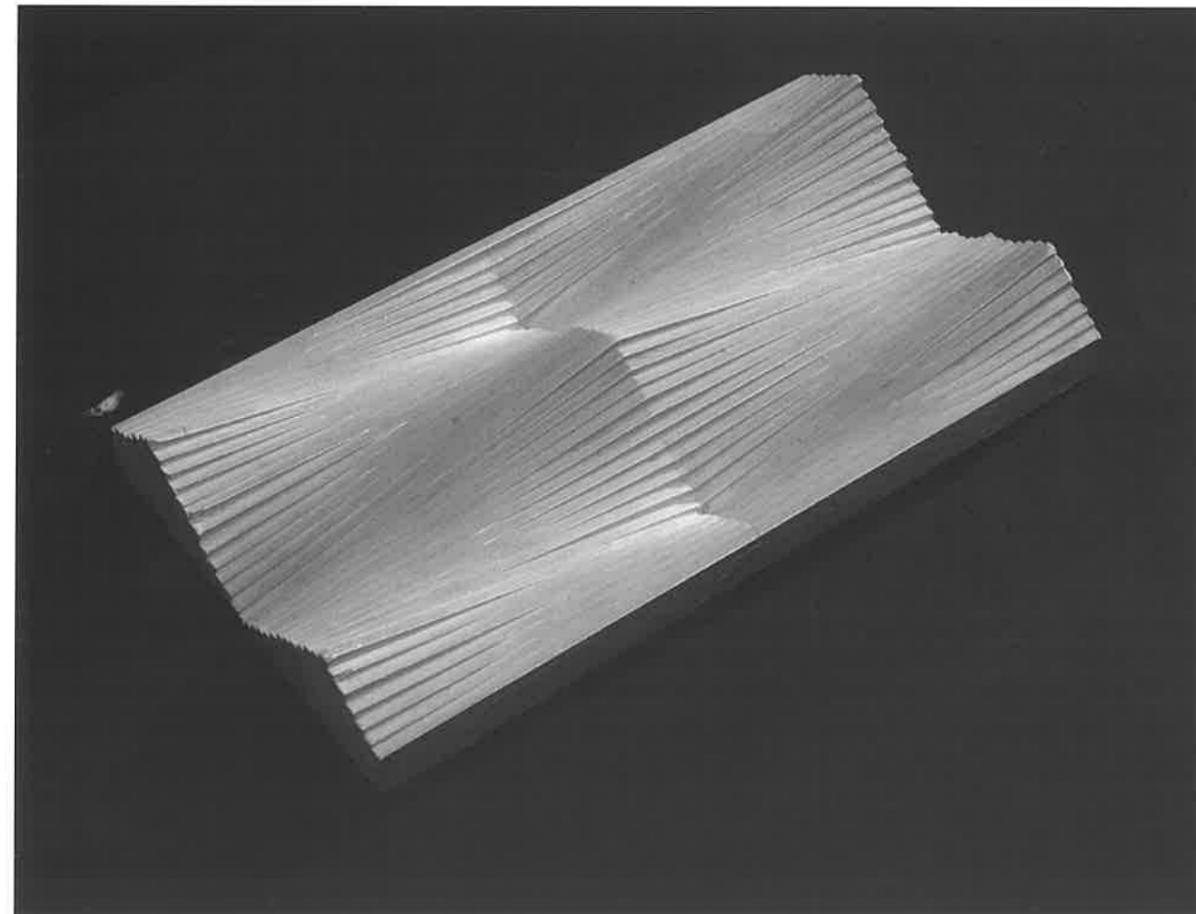
Participou ativamente dos salões oficiais, obtendo medalha de prata na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas-Artes, participando ainda do 8º, 9º, 10º e 13º SNAM. Realizou exposições individuais de desenho e de pintura no Instituto dos Arquitetos do Brasil (Rio), MAM (Rio), Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1959), Galeria Copacabana Palace (Rio, 1967), expondo ainda em mostra internacional.

Dentro de outra dimensão, Joaquim Tenreiro incorpora a figura do artista e do *design*, que percebe avizinhar-se o tempo da hegemonia das máquinas e da industrialização, o que impõe ao artista uma nova atitude diante do processo criativo. É importante lembrar que, no Brasil, a ideia da afirmação do moderno encontra-se mais associada à querela entre as práticas acadêmicas e as novas propostas estilísticas que se verificavam na Europa a partir do pós-impressionismo. No Velho Mundo, desde o Arts & Crafts na Inglaterra vitoriana e da Bauhaus da Alemanha do entreguerras, o conceito de moderno resvalava para a estreita vinculação entre a arte e o *design*, sem ignorar o papel fundamental do artesão.

Como *design*, atuou nas firmas Laubisch & Hirth e Leandro Martins, projetando, desde 1935, móveis no estilo despojado ao gosto do *design* moderno, destinando sua produção a residências particulares. Seu trabalho de *design* e de artesão – ele próprio não deixava perder a dimensão proletária de seu fazer criativo –, abrindo, em 1947, a firma Tenreiro, que produziu vários projetos. Executou, em 1967, o Salão de Banquetes do Palácio do Itamarati (Palácio dos Arcos), na capital brasileira.

Seus móveis são leves, arejados pela delicadeza dos elementos que o compõem – hastas delgadas, pés torneados finamente, assento em trama de palhinha, espaldares curvilíneos –, com curvas ligeiras que consiroem silhuetas elegantes e sóbrias. Às vezes, preponderam as soluções retilíneas e ortogonais no *design* de seus móveis, mas nem por isto menos elegantes. A textura de madeiras diferentes criada num delicado trabalho de encaixe, o desenho arrojado de soluções inéditas, o bom gosto na busca de soluções para as demandas do homem contemporâneo são características de seu trabalho de *design*.

Na lida com a madeira, Tenreiro produziu esculturas abstratas, algumas ritmadas por uma sinuosidade graciosa que parece resgatar a tradição multissecular das obras de talha típica do desenvolvimento de uma arte religiosa tão rica quanto criativa. Este mestre da curva parece fazer soar uma música com seu trabalho inventivo e delicado.



**Joaquim Tenreiro**  
(Melo Guarda/Portugal, 1906 - Itapira/SP, 1992)

S/título, 1988 - Madeira pintada  
Coleção particular

**Prêmio Mário Pedrosa, 1985**

Há dois aspectos que devem ser referidos para se buscar compreender o trabalho de Joaquim Tenreiro no contexto artístico moderno brasileiro. O primeiro diz respeito à maneira com que ele abraçou a arte moderna, engajando-se nos principais fatos e processos da afirmação deste movimento no Brasil e se constituindo, assim, em parte integrante do processo e não apenas um continuador; outro se refere à própria atitude do homem como artista diante de um novo contexto histórico que foi o século 20 para o Brasil. Nos dois pontos, Joaquim Tenreiro revelou-se portador de uma contribuição que não pode ser olvidada na história da arte do País.

Num primeiro momento, vemo-lo engajado aos acontecimentos relacionados à própria introdução da arte moderna no País. Após seus estudos preparatórios no Liceu Literário Português, Joaquim Tenreiro ligou-se, na década de 1930, ao Grupo Bernardelli, importante movimento responsável pela afirmação dos influxos modernistas na pintura. Sua pintura desta época abebera-se num cromatismo sóbrio, com tendência trerosa e um desenho despojado e linear, obtendo efeitos de uma luminosidade algo melancólica nas cenas urbanas que captava.

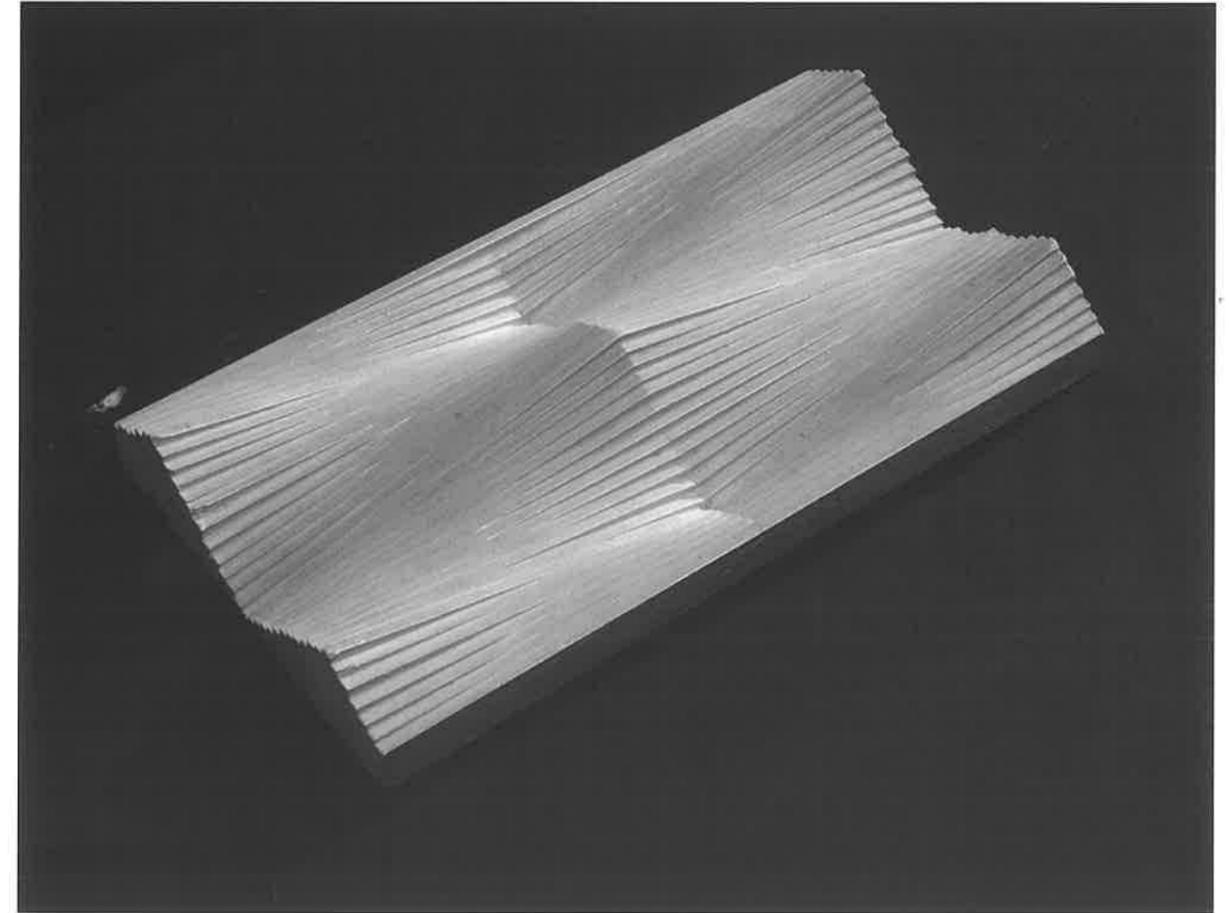
Participou ativamente dos salões oficiais, obtendo medalha de prata na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas-Artes, participando ainda do 8º, 9º, 10º e 13º SNAM. Realizou exposições individuais de desenho e de pintura no Instituto dos Arquitetos do Brasil (Rio), MAM (Rio), Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1959), Galeria Copacabana Palace (Rio, 1967), expondo ainda em mostra internacional.

Dentro de outra dimensão, Joaquim Tenreiro incorpora a figura do artista e do *design*, que percebe avizinhar-se o tempo da hegemonia das máquinas e da industrialização, o que impõe ao artista uma nova atitude diante do processo criativo. É importante lembrar que, no Brasil, a ideia da afirmação do moderno encontra-se mais associada à querela entre as práticas acadêmicas e as novas propostas estilísticas que se verificavam na Europa a partir do pós-impressionismo. No Velho Mundo, desde o Arts & Crafts na Inglaterra vitoriana e da Bauhaus da Alemanha do entreguerras, o conceito de moderno resvalava para a estreita vinculação entre a arte e o *design*, sem ignorar o papel fundamental do artesão.

Como *design*, atuou nas firmas Laubisch & Hirth e Leandro Martins, projetando, desde 1935, móveis no estilo despojado ao gosto do *design* moderno, destinando sua produção a residências particulares. Seu trabalho de *design* e de artesão – ele próprio não deixava perder a dimensão proletária de seu fazer criativo –, abrindo, em 1947, a firma Tenreiro, que produziu vários projetos. Executou, em 1967, o Salão de Banquetes do Palácio do Itamarati (Palácio dos Arcos), na capital brasileira.

Seus móveis são leves, arejados pela delicadeza dos elementos que o compõem – hastes delgadas, pés torneados finamente, assento em trama de palhinha, espaldares curvilíneos –, com curvas ligeiras que constroem silhuetas elegantes e sóbrias. Às vezes, preponderam as soluções retilíneas e ortogonais no *design* de seus móveis, mas nem por isto menos elegantes. A textura de madeiras diferentes criada num delicado trabalho de encaixe, o desenho arrojado de soluções inéditas, o bom gosto na busca de soluções para as demandas do homem contemporâneo são características de seu trabalho de *design*.

Na lida com a madeira, Tenreiro produziu esculturas abstratas, algumas ritmadas por uma sinuosidade graciosa que parece resgatar a tradição multissecular das obras de talha típica do desenvolvimento de uma arte religiosa tão rica quanto criativa. Este mestre da curva parece fazer soar uma música com seu trabalho inventivo e delicado.



**Joaquim Tenreiro**  
(Melo Guarda/Portugal, 1906 - Itapira/SP, 1992)

S/título, 1988 - Madeira pintada  
Coleção particular

**Prêmio Mário Pedrosa, 1985**

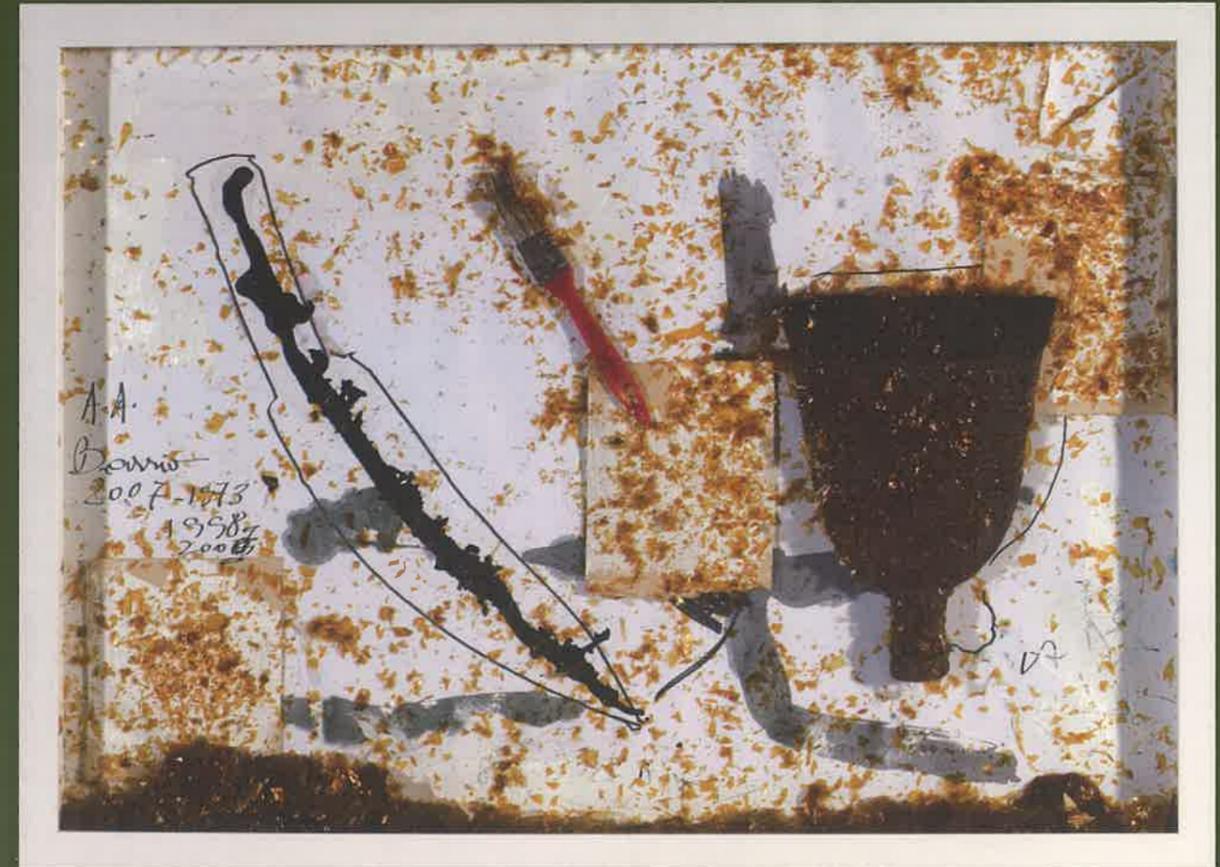
1945, Porto, Portugal. 1952, Angola, África. 1955, Rio de Janeiro, Duvivier, Brasil. 1974, Portugal. 1975, Paris, França. 1981, Amsterdam, Holanda e, desde 1984, Amsterdam, Aix-en-Provence e Rio de Janeiro.

Citando algumas obras: *Interminável* (2005), série *Transportáveis* (2003), *Ideia-Situação* (2002), *Uma extensão no tempo* (1995), *A cancela de carne* (1994), *N...S...F...O...A*, *Minha cabeça está vazia, meus olhos estão cheios* (1983), *Livro de carne* (1978-1979), *...Blooshlulrs...* (1972), *Situação -T/T1*, *Belo Horizonte*, (20/04/1970), Manifesto, situações: *De dentro para fora, do corpo à terra, trouxas ensanguentadas* (1970), *Diários de bordo* (1967).

1987, exposição individual: "Experiência nº 1", Galeria do Centro Empresarial do Rio de Janeiro, Brasil, Prêmio Mário Pedrosa, ABCA/Aica. Artur Alípio Barrio de Souza Lopes, Barrio, artista avesso aos ismos, próximo dos movimentos da arte não objetual, mais conceitual, performático, processual, momentâneo, precário etc., num movimento de baixo para cima, ocupa, invade, a galeria do Centro Empresarial do Rio de Janeiro, derruba o aparente, mostra o escondido, escancara as visceras das estruturas, fura as paredes proibidas, apresenta e mantém, sem culpa, o processo, os vestígios e as marcas das ações. Instala na arte uma ação direta, sem subterfúgios, o que desagrega a falsificação, coloca em cena o que estava oculto, o marginalizado, elimina o acumulado, propõe o projeto, formula a crítica e processa as relações intersubjetivas, comprometendo-as fora do código. O BARRIO aparece por inteiro, imediato, em estado bruto, sem fronteiras, livre; e a arte, no risco e no ruído, surge como uma "aventura mais à frente", que se completa com o catálogo/arte, da exposição, uma síntese de seus "diários de bordo", uma obra paralela, que expõe e reafirma a posição de não fazer concessões de sua produção teórica.

Por coerência, continuo citando as palavras de Barrio: "Desde os primeiros trabalhos usados como meios transformadores de espaços sacralizados, fechados a um tipo de comportamento/atuação, no caso museus e galerias, a interferência provoca automaticamente a transformação do meio ambiente, dessacralizando-o, daí o sentido da atuação em função do inesperado." "(...) tudo isso em função de uma atuação não estática, dinâmica, não repetitiva; desorganizadora; confundindo conscientemente conceitos preestabelecidos; numa atuação direta sem meios-termos". "No meu trabalho, a função do processo criativo não se prende mais a uma situação interna, ou seja: o ateliê (ou oficina), como início e fim do processo de criação. A ideia pode germinar em qualquer local, no banheiro inclusive, considerado, portanto, um local de trabalho". "Faço uso de materiais precários, (situações de perecibilidade, inclusive), em função de uma consciência minha, individual e ao mesmo tempo como resultado de uma visão da realidade coletiva, socioeconômica: acho importantíssimo o uso desses materiais, já que seu poder de contestação é muito forte e real". "Contestar o presente não quer dizer voltar ao passado, quer dizer: Ir Mais à Frente." (In: BARRIO, *Arte Brasileira Contemporânea*, Mec/Funarte, 1978)

AVE BARRIO!!!!!!!!!!!! A ABCA foi muito feliz ao conceder esta premiação.



Artur Barrio  
(Porto/Portugal, 1945)

S/título (Série Desenhos Heterodoxos), 1973/98/2007 - Técnica mista  
Coleção do artista

Prêmio Mário Pedrosa, 1988

A homenagem que, em 2009, a Associação Brasileira de Críticos de Arte renova aos artistas por ela premiados no decorrer de seus 60 anos de existência, espelha interesse em afirmar seu perfil comprometido e antenado com as ações e práticas artísticas entre nós. O conjunto dos premiados, resgatado nesta comemoração, franqueia escolhas singulares - trajetórias individuais e a montagem de um cenário cultural - território de confluências destas singularidades na arte brasileira.

A artista Anna Maria Maiolino (1942), protagonista neste cenário, recebeu em 1990, da ABCA, o Prêmio Mário Pedrosa, pela melhor mostra individual de 1989, no Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro. Ela integra o grupo de artistas estrangeiros, cujas vidas e caminhos sofreram deslocamentos impostos pelos perigos e efeitos da 2ª Guerra Mundial, por aqui passando uma temporada ou permanecendo em definitivo, como foi o seu caso. Sorte para o Brasil!

Italiana como o pai, o sangue latino de sua mãe equatoriana já corria em suas veias. Em Caracas, para onde foi em 1954, realizou seus primeiros estudos de arte. Vindo para o Brasil em 1960, buscou, na Escola Nacional de Belas Artes, o aprendizado da xilogravura com Adir Botelho e a orientação de Ivan Serpa em seu curso no MAM-Rio. Complementou sua formação em Nova Iorque, onde morou de 1968 a 1971.

Antes mesmo que, em documentação oficial de 1968, fosse garantida sua opção pela nacionalidade brasileira, Maiolino já despontava como personagem ativa da emergência das questões contemporâneas na arte brasileira dos anos 1960. Integrou-se ao meio artístico carioca através de uma especulação artística adensada, cuja prática inicial, figurativa, emergia de uma consciência política da figura. Lembremos de *GLU, GLU, GLU*, obra referência, entre nós, para as questões do uso do corpo como objeto na arte. Maiolino faz dele o lugar do questionamento das práticas artísticas habituais, das práticas políticas e sociais. Obra pontual de 1966, nela já se entrelaçam a sensibilidade e o teor crítico e conceitual típicos da geração marcada pela repressão política da ditadura militar. Signatária da Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda, participante de exposições coletivas como a *Nova Objetividade no MAM-Rio (1967)*, sua presença até hoje é marcada por trabalhos que se impõem para a arte contemporânea brasileira como seu lugar de permanente constituição. São exemplos: *In/Out (Antropofagia)*, *Segmentos*, *Entrevistas*, *Sombra do Outro*, *Feijão & Arroz*, *Buracos Negros*, *Mitos Vadios*, *Série Ações Matéricas e Rolinhos*.

Nos mais de 40 anos de produção, a economia expressiva, exigência da iniciação em xilogravura, atravessa sua obra, cujo leque de práticas inclui a pintura, a produção de filmes, as instalações, a poesia experimental, os desenhos, a fotografia, a criação de relevos e objetos escultóricos. A linha, elemento fundamental de sua pesquisa artística emerge da argila, do gesso, do papel, da tinta, do cimento. Resulta do embate direto da artista com a matéria, potencializada a partir de gestos arcaicos do corpo-memória/experiência-presença. Em sintonia com o cotidiano, suas investigações estéticas incorporam campos de reflexão e análise crítica da realidade. Na urgência de estar no mundo, no mundo de agora e de sempre, Maiolino produz uma obra híbrida como ela mesma diz, *está entre as coisas*.



**Anna Maria Maiolino**  
(Scalea/Itália, 1942)

S/título, 1990/1993 - Serigrafia colorida s/papel  
Coleção Banco Itaú S.A.

**Prêmio Mário Pedrosa, 1989**

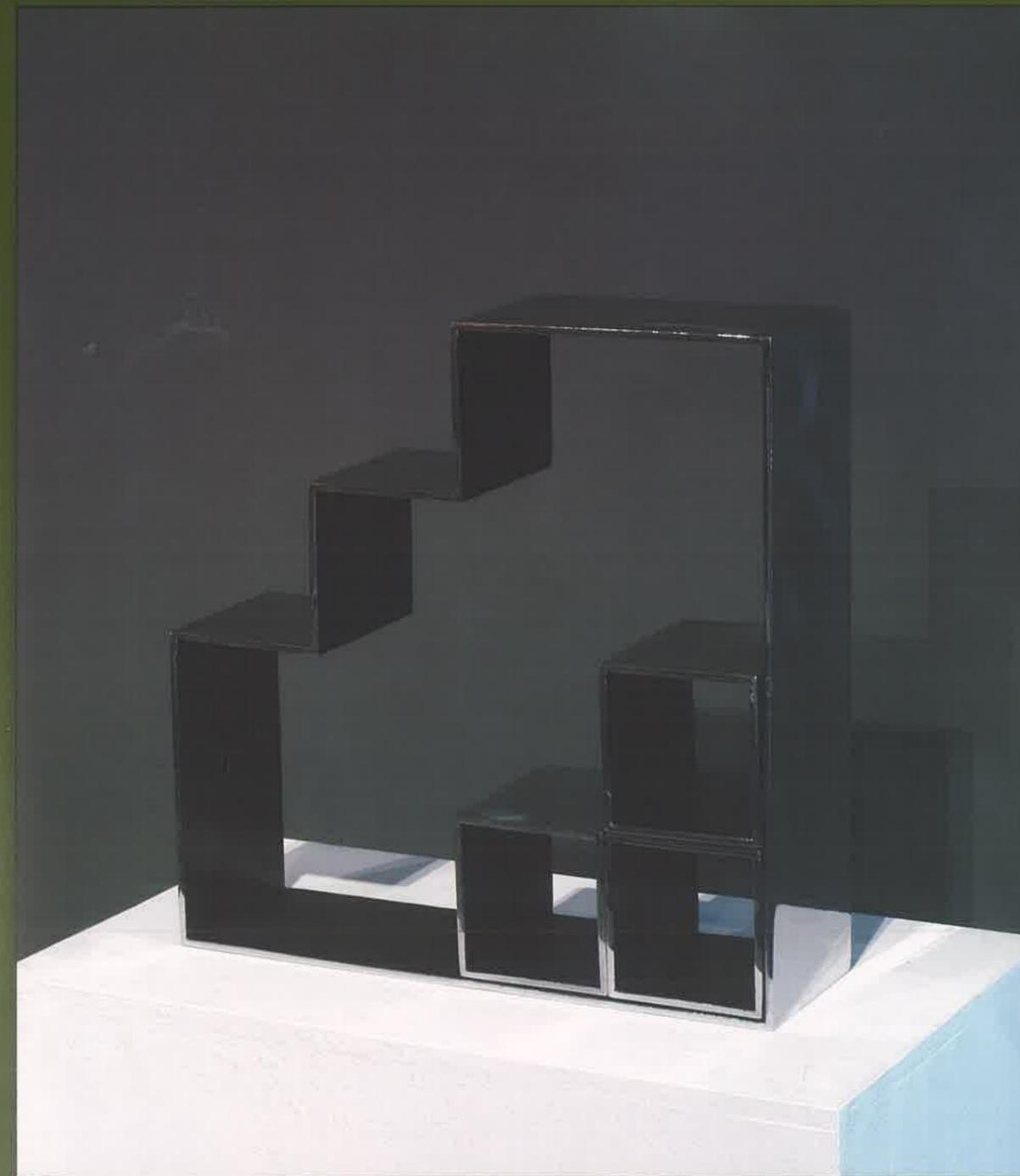
Lygia Pape (1927-2004) foi uma das artistas mais radicais da arte brasileira nos últimos 50 anos. Radicalidade aí tem a ver com coerência e opção pelo risco. Em momento algum de uma longa trajetória sua obra fez concessões ou se acomodou em alguma fórmula fácil. Olhando o seu percurso desde o Grupo Frente, no começo da década de 1950 – que deu origem ao movimento concreto carioca –, vemos o quanto sua geometria se articulava a uma subjetividade que não se deixava sombrear por nenhuma ordenação impessoal.

Para começar, e isso é importante para a qualificação da sua radicalidade, ela não temia uma linguagem tradicional e artesanal como a xilogravura. Mais do que apreço pela artesanaria ou pela tradição, o que se revela aí – e será marca registrada em sua obra – é a possibilidade de qualquer linguagem artística manter-se sempre atual desde que respondendo a uma necessidade de experimentação e expressão. Como a artista mesma declarou em entrevista de 1957, concedida a Ferreira Gullar, “para mim a gravura só interessa como meio de expressão enquanto o problema proposto for objetivar uma ideia por meios gráficos”<sup>1</sup>. Seu trabalho foi se desenvolvendo buscando a cada momento uma equação singular entre a ideia poética e a sua realização material.

No desenrolar de sua série de xilogravuras denominadas “tecelares”, podemos perceber que a passagem do preto ao branco equivale à passagem da matéria à luz, que acabaria levando sua obra do plano ao espaço. A liberdade com que o seu trabalho foi se disseminando no espaço, dissolvendo-se no mundo, foi um capítulo singular na história do *neoconcretismo*, correndo paralelo aos deslocamentos mais conhecidos realizados pelas obras de Oiticica e Clark. Na verdade, a superação do plano foi uma constante do movimento *Neoconcreto*, cuja potencialização do corpo deu-se pela ativação do espaço. No caso específico de Lygia Pape, deve ser sublinhada a disseminação da luz no espaço e o deslocamento do gesto criativo que procura realizar-se na coletividade, em comunhão com o outro – *Divisor*, de 1968, é paradigmático no desenrolar deste caminho. Para caracterizar o começo deste processo, destacaria seus “poemas-luz”, de 1956/57, nos quais a palavra e a textura dos papéis pendurados pelo teto absorvem a luz e flutuam no espaço. Somam-se a ele os dois balês – concreto e neoconcreto – de 1958 e 1959, em parceria com Reinaldo Jardim, nos quais planos e volumes de cor “vestem” os corpos que se movem no palco a partir de uma coreografia simples e articulada a uma música concreta.

A partir da década de 1960 esta inserção da forma no espaço – e sua demanda participativa – vai ganhando contornos políticos. Questões relativas à nossa formação cultural e suas tensões subliminares integram seu vocabulário plástico e suas opções materiais. É o caso, por exemplo, da “Caixa Brasil”, de 1968, e de alguns filmes em super-8 realizados na década de 1970. Em 1980 sua dissertação de mestrado intitulada “Catiti-catiti: Na Terra dos Brasis”, defendida no departamento de filosofia da UFRJ, é mais um passo na sua destemida absorção das especificidades locais na experimentação poética.

Por último, não poderia deixar de mencionar uma instalação pouco vista, denominada “Carandiru”, de 2002. São projetadas numa sala imagens dos índios tupinambá, misturadas com cenas de presidiários, geralmente desfocadas, carregadas de vermelho. Todo o ambiente está mergulhado no som de uma potente cachoeira. O cruzamento entre energia, vida, desperdício e destruição é uma síntese crua e ácida da cultura brasileira. Até o fim, o trabalho de Lygia Pape foi contundente e perturbador.



Lygia Pape

Nova Friburgo/RJ, 1929 – Rio de Janeiro/RJ, 2004

S/título (Neoconcreto), 1961/1998 – Aço cromado  
Acervo Banco Itaú S.A.

Prêmio Mário Pedrosa, 1991

<sup>1</sup> Entrevista de Lygia Pape a Ferreira Gullar, *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 15/12/1957, RJ, pag. 3.

A totalidade do trabalho de Tunga é um universo de relações múltiplas, abrangentes e de novas possibilidades. Sua obra é uma imersão no mundo físico com acúmulo de materiais pesados, imantados, de corpos e de narrativas visuais e textuais ficcionais, com referências no mundo da psicanálise, literatura, filosofia e ciência. Ele recebeu da ABCA, em 1992, o prêmio Mário Pedrosa, expondo Palíndromo Incesto - obra narrativa de referência filosófica, que mostra o universo feminino doloroso e brutal.

Seu trabalho caminha entre as veredas do modernismo e do pós-moderno. Na tradição brasileira modernista ele faz um remanejamento na sua dimensão construtivista, surrealista e antropofágica. Ele pertence a uma geração de artistas seguidores de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Sua herança é o corpo que se torna presente por solicitação da obra. O artista transforma o espectador em testemunho do seu trabalho. As esculturas são pensadas como construções, surgindo configurações inusitadas e impactantes. O surrealismo se faz presente considerando-se a construção a partir da figura do imaginário, da engrenagem do sonho e da estrutura simbólica do sujeito. Os processos associativos do sonho estimulam a criação de figuras metafóricas, emblemáticas em seu trabalho, sem distinção entre o real e o imaginário. Tunga reinventa um caminho antropofágico sustentado por alguns elementos da nossa fauna e flora, submetendo a importância da devoração como uma espécie de ruminação simbólica constante e consciente do objeto ruminado. Rumina não somente o OUTRO - aquele que vê você, mas as próprias devorações anteriores para ser devoradas no futuro, criando um corpo ficcional híbrido. O pós-moderno se encontra nas experimentações estéticas do corpo como desejo e como existência. O artista trabalha a alquimia dos materiais enquanto processos químicos e patológicos. Veem-se alfinetes, dedais, pentes, cabelos, tranças, animais rastejantes e mutantes, pedra, corpo humano, ouro, fio, chapéu, sinos, cálices, garrafas, feltro, seda, cabeças, entre outras formas, a serem pensadas e construídas em grandes escalas e situações irreais, cada qual com seu universo de códigos e signos.

Toda criação de Tunga é uma reflexão teórica ou uma questão, ou equação. Ele apropria-se de modelos matemáticos e científicos. A unidade no processo criativo está na reflexão sobre o encontro das coisas em si e entre si para depois encontrar as performances e as instaurações, os vídeos e as intervenções. A característica central é o eterno retorno: nada se perde, tudo se transforma. Assim, de uma obra de arte é retirado um elemento que vai dar lugar a uma nova obra e assim por diante. Na proposta formal dos trabalhos percebe-se outro ciclo que inicia com uma organização geométrica e, por sua vez, encontra a organização magnética. Essa organização é a trança (inicialmente um nó borromeu), podendo ser encapada, coberta ou ser o osso de um tacape. Tanto a trança como o tacape evocam culturas primitivas e elementos ancestrais.

Uma constante em seus trabalhos é o delírio nas proporções, beirando a uma disfunção. Bem como o estabelecimento de um tempo e um espaço ritualístico, evocando figuras do passado, transfigurando-as em metáforas e alegorias, tendo Freud e Lacan como instrumentalização. O masculino e o feminino, o dentro e o fora, a atração e a repulsão, a imantação e a dimensão do feminino se fazem presente. O modo primário de orientação do trabalho do artista é estético e existencialista. Ele devora a morte para potencializar a vida.



**TUNGA**

(Palmares/PE, 1952)

S/título (Garrafas). 2003 - Vidro, limalha e imã  
Coleção do artista

Prêmio Mário Pedrosa, 1992

A arte de Renina Katz me faz pensar em certos gestos: o capricho da rendeira, a minúcia da bordadeira. Suas gravuras sobre metal me encaminham para a precisão do ourives, para a concentração focada do relojoeiro. Na gênese de suas obras, essa precisão delicada tece as formas. Renina Katz leva o controle artesanal, que ela domina como ninguém, ao seu ponto máximo.

Henri Focillon, amoroso pela gravura, escreveu: "A arte começa onde termina a tarefa. Ela não é labor cansado, perfeição morna; ela é sugestão, ela é magia". Focillon demonstra perfeita consciência das exigências técnicas impostas pelo ato de gravar. Se elas não forem satisfeitas, a obra fracassa. Mas sabia também que, necessárias, elas não bastam. Limitadas a si mesmas, fecham-se numa prática.

Uma grande tradição, que partiu dos românticos e triunfou sem limites na modernidade, tinha medo da perfeição morna. Fez os artistas recusarem o controle consciente dos movimentos da mão e buscarem uma desenvoltura intuitiva, que incorpora o aleatório. Assim, o gênio parecia eclodir sem freios. Alguns resultados desses comportamentos foram brilhantes, outros revelaram negligência, facilidade e até mesmo, em certos casos, abusos.

Ora, oposta a essa convicção, a arte de Renina Katz mostra que no escopo refletido, na familiaridade com a minúcia, infiltra-se a matéria de que os sonhos são feitos. Da tarefa, nascem os matizes luminosos, dosados em gradações ínfimas, a matéria transparente ou untuosa, a urdidura sem falhas que a leveza atravessa.

Suas obras nunca traem a delicadeza, mas não se contentam com ela. Constroem formas que vivem organicamente, numa grandeza de veias e de tecidos; em paisagens batidas por ventos transcendentais; em panoramas que vibram, imóveis, tensos, como um incêndio cristalizado.

São menos misteriosas do que secretas. Sua feitura impecável não oferece lugar para o vago, para a lacuna que deixou de ser preenchida. Mostram-se, ao contrário, plenas de presenças precisas. Porém, levam-nos a intuir segredos que não podem ser ditos com a palavra, com o conceito, com a frase.

Uma qualidade suprema dessa arte é seu silêncio. Mesmo quando se torna enérgica, mesmo quando projeta traços que atravessam territórios imaginários com a força de flechas ou de lanças, são engendradas pela quietude. Renina Katz evita os gritos das cores berrantes e contrastadas, a eloquência do gesto largo.

Por essa mesma razão, o resultado de seu trabalho exige, de quem o contempla, a concentração dos olhos e da alma. O silêncio que oferece pede silêncio em retorno. Não está lá para provocar impactos, sejam eles passageiros ou duráveis. Quer a observação que se atarda, que tenta insinuar-se pelas passagens mais discretas, que colhe, com paciência, a beleza aflorando de profundidades remotas.

Por ser secreta, a arte de Renina Katz nos leva ao desvendamento, à descoberta pela comoção (*co-moção*: fazer o espírito, a sensibilidade, mover-se com a obra).

Este escrito começou com uma referência a Focillon. Conclui-se com uma passagem extraída de seu livro *A vida das Formas*:

"(As formas) são, mais ou menos, intelecto, imaginação, memória, sensibilidade, instinto, caráter; são mais ou menos vigor muscular, espessura ou fluidez do sangue. (...) Pesam com todo um peso que não é vão, porque é o das matérias da arte; instalam no pensamento uma extensão que não é arbitrária, porque trata-se de um espaço consentido ou voluntário; ditam uma dialética que não se resume a um puro jogo, porque a técnica é atividade criadora." A arte de Renina Katz é feita de formas assim, de técnicas assim.



**Renina Katz**  
(Niterói/RJ, 1926)

9:15, 1996 - Litografia s/papel  
Coleção Glatt Atelier de Arte

Prêmio Mário Pedrosa, 1996

O uso das cores na gravura de Fayga Ostrower causa certo estranhamento, quase contrariando o que se conhece quanto à cor na arte ocidental. As tonalidades – muito mais orientais do que ocidentais – empregadas nas xilogravuras e no metal apontam para cores orientais em modos de expressão ocidentais e, mais, ao deslocamento.

Uma porção considerável dos seus trabalhos é alicerçada no deslocamento e não são somente as cores. Suas obras não apresentam o resultado de um deslocamento de sentido, quando formas conhecidas são arranjadas em nova disposição que remete a outros significados. Este é o caso da *Cabeça de Touro*, em que Picasso deslocou partes de uma bicicleta para o contexto de outra montagem, onde desempenham o papel da cabeça do animal.

As gravuras de Fayga são elaboradas 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 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 que reside no lado circunspeto proveniente da herança ocidental de construção plástica apresentado pela artista na maior porção da superfície de suas gravuras *versus* 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 consiste, paradoxalmente, em base convencional para o desenrolar do segundo aspecto, ou seja, do lúdico, do choque, é, algumas vezes, alterado. Observa-se 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*, 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.

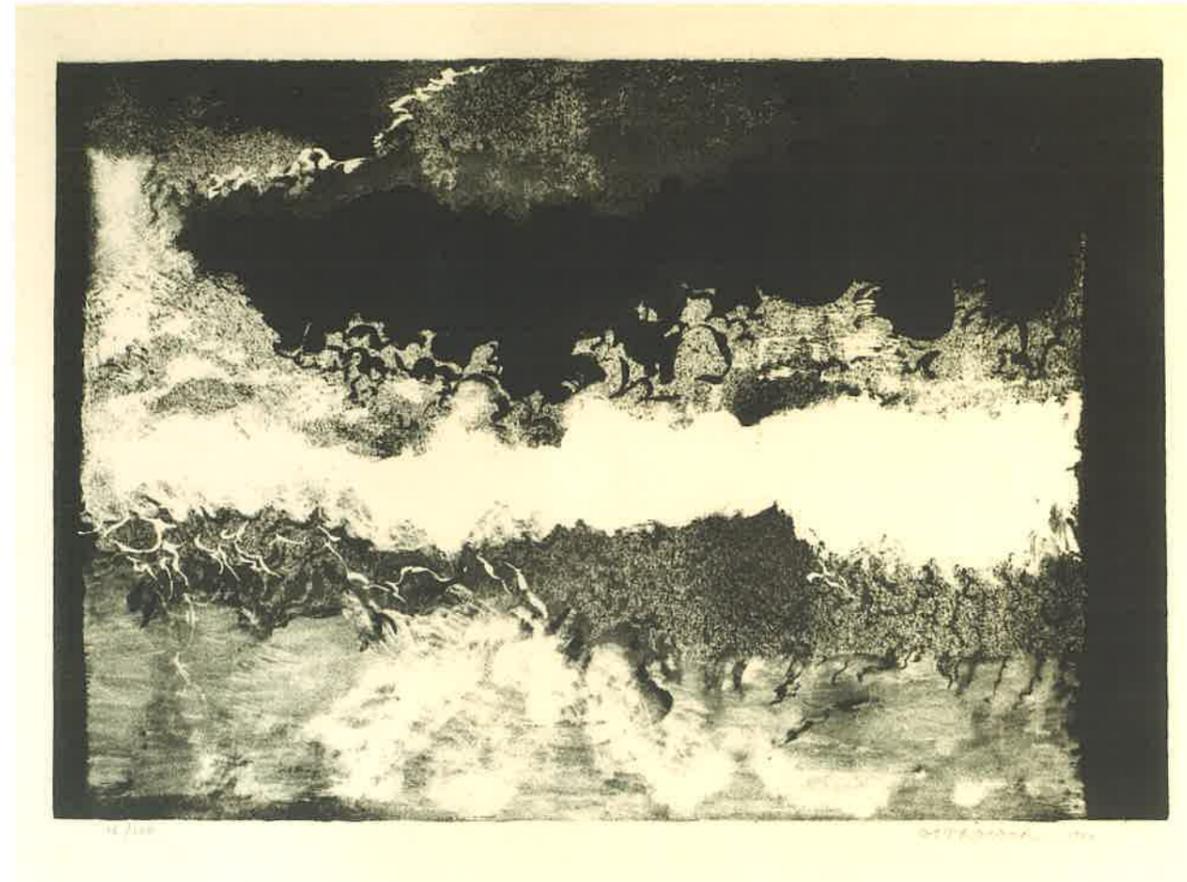
A cultura ocidental – o fundamento básico de seu trabalho – se revela no deslocamento executado de maneira oriental, porém, denuncia sua origem no dadaísmo europeu.

O deslocamento é profundo no sentido de operar com critérios estético-artistísticos de duas civilizações resolvidos no domínio estético das formas. Não se pode 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-oriental.

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 antiarte, desatando ao mesmo tempo novas possibilidades construtivas de expressão”.<sup>1</sup>

A gravura apolínea de Fayga tem a ver com a sua deliberação para quebrar padrões e atingir uma estética ainda indefinível em suas obras e que ainda somente foi rastreada. Isto se deve à complexa fusão resultante de uma arte ocidental-oriental e às suas respectivas epistemologias presas aos modos específicos de cada lugar. Como as duas linguagens são incompatíveis pela simples formulação do pensamento – compare-se a escrita ideogramática chinesa e a nossa –, o modo de pensar oriental é ligado ao fragmentismo e o nosso ao linear.

Mas Fayga já sabia e hoje, com globalização e internet, estes dois mundos nunca estiveram tão próximos. E o uso da experiência da liberdade, por parte da artista, ainda suscita questionamentos. Este é apenas um deles.



**Fayga Ostrower**

(Lodz/Polônia, 1920 – Rio de Janeiro/RJ, 2001)

S/título, 1980 - Litografia s/papel

Coleção Banco Itaú S.A.

**Prêmio Mário Pedrosa 1995**

<sup>1</sup> Thomas, Karin. *Diccionario del Arte Actual*. Editorial Labor S.A. Barcelona. 1982.

Quando a arte discute a arte, é por dois motivos: primeiro porque quer compreender (e por "compreender" entenda-se vivenciar, medir, desvendar, traduzir, desmistificar, glorificar ou transcender) o próprio processo. E, segundo, porque esta discussão é certamente uma das formas mais eficientes de resistência à aculturação, ou seja, aos esquemas formados e institucionalizados pela chamada "cultura" oficial.

Dentro dessa ideologia bifurcada, que sem dúvida é o grande trunfo da arte moderna e contemporânea avançadas, há, portanto, os que discutem a pintura por meio da arte conceitual e até do minimalismo objetual. Mas há, sobretudo, os que o fazem por meio da própria pintura. Mondrian, Malevitch, Reinhardt, Stella, LeWitt são alguns exemplos.

Essa discussão do meio pelo próprio meio, por outros meios ou por análogos dele é, aliás, mais frequente em relação à pintura do que a qualquer outra forma de arte, como escultura, desenho etc. E talvez isso ocorra justamente porque os enigmas específicos da pintura, tais como representação, ilusão, expressão etc., sempre continuam a causar grande perplexidade aos que têm real curiosidade artística e resistem firmemente à aculturação.

A pintura é um meio inerentemente expressivo. Ao discuti-la, porém, o que grande parte dos artistas quer é expulsar a sua expressividade, o que sempre soa como uma grande contradição. Para evitar o «acaso», privá-la de seu direito nato - a cor - para questioná-la, enfim, até as últimas consequências em sua condição de «objeto de arte», muitas vezes os artistas ainda enfatizam a dureza, a repetição (industrial, por carimbos ou manual), o decorativo, a superfície, o processo, a pobreza e provocam mesmo a hibridização da linguagem pictórica, juntando-a com a da escultura e de outros meios.

O fato é que, quanto mais radical for a aproximação, geralmente mais obscuros serão os depoimentos. E eles continuam, apesar de a arte conceitual tratar mais, entre outras coisas, de dar a mão à antropologia, e o minimalismo, que não persiste em associar-se à filosofia, já pertence ao passado radical da história da arte. Continuaram sobretudo depois - com a transvanguarda -, quando se expulsou a velha expressividade por meio de uma nova expressividade. Contudo, nem todas as tentativas de subverter ou desestabilizar os atributos físicos e acadêmicos da pintura redundaram na negação da sua expressividade. Carlos Vergara sempre foi um pintor que lidou excepcionalmente bem com ela, sem que isso lhe prejudicasse a objetividade.

O artista teve uma experiência diversa, talvez menos ligada à pintura como meio. Partiu de uma observação antropológica sensível, criando imagens fotográficas, pinturas e desenhos sobre o carnaval. Só no início dos anos 1980 é que abandonou a figuração para dedicar-se ao processo peculiar da pintura. Seu trabalho, sobre o qual escrevi no jornal *O Estado de São Paulo* em 1983<sup>1</sup>, era contido, serial, orientava-se pelas regras internas da própria pintura e perfazia lentamente uma sequência coerente. Naquele momento, Vergara começava a destruir os limites do desenho escolhido - o losango (memória da estampa do arlequim?) -, provocando interpenetração de cor. Suas telas pareciam dirigir-se ao monocromatismo. Mas heram ainda muitas saídas e esse foi o suspense criado pelo artista.

Houve a utilização das tintas industriais e da divisão das pinturas com marcas de cordas e os grandes painéis impressos com cores extraídas do óxido de ferro no final dos anos 1980; o trabalho com pigmentos naturais e minérios nos anos 1990, onde ele se propôs "colocar-se num marco zero da pintura e olhar para fora e para dentro.". Datam desta época as telas sobre lona crua e as monotípias em papel de poliéster impregnado de resina adesiva, presas diretamente no teto, consideradas "pinturas fora do muro" pelo artista. Em 1998, Vergara recebeu o Prêmio Mário Pedrosa, da Associação Brasileira de Críticos de Arte/APCA, por sua mostra *Monotípias do Pantanal: Pinturas Recentes*, no MAM-SP. Mesmo se a visão antropológica, as paisagens, a matéria ou o meio ambiente, entre tantas outras coisas, o inspirassem, foi no rigoroso programa estético, baseado nas regras internas de sua própria experiência pictórica, que Vergara sempre se apoiou.

Quando o artista participou da discutida exposição coletiva carioca «3 X 4, Grandes Formatos»<sup>2</sup>, ficou claro que uma das questões de maior importância para a pintura era a sua escala. E ele reafirmou a nova noção de tamanho, segundo a qual, hoje, dependendo do meio e da estratégia empregada, da expansão dos objetivos, do raio predeterminado de ação e do efeito sobre a audiência, um trabalho artístico pode agir em qualquer uma das inúmeras escalas possíveis. Além de serem fisicamente "grandes" (e mesmo quando não o eram), portanto, os trabalhos de Carlos Vergara foram, e continuaram sendo, igualmente grandes em impulso e necessidade.

<sup>1</sup> Este texto foi publicado igualmente no livro *Arte e Seu Tempo*, coleção Debates. Editora Perspectiva, São Paulo, 1991.

<sup>2</sup> "Grandes Formatos: Euforia e Paixão" in *Arte e Seu Tempo*, p. 92.



Carlos Vergara  
(Santa Maria/RS, 1941)

S/título, 1996 - Monotípias, pintura, pigmento e carvão s/lona crua  
Coleção do artista

Prêmio Mário Pedrosa, 1997

Antônio Sérgio Benevento traz na sua identidade artística inicial elementos que frequentemente vemos associados em certas tradições plásticas poéticas de retratar a cidade, em especial o Rio de Janeiro.

Nascido em Nova Friburgo (RJ), onde o afastamento dos grandes centros pode ser vivenciado, estabeleceu-se na metrópole e com isso amadureceu a persistência calcada em um olhar que vai ao encontro das relações que transitam entre as gentes.

Sua figuração desde a década de 1960 é expressiva e compacta e remete o espectador a um tempo "talvez passado", captado nas mulatas, vendedores, transeuntes e suas múltiplas sinalizações visuais, instalando nas composições recortes que passaram a assinalar seu estilo.

As formas adotadas nessas constâncias, apesar do lirismo presente e das cores compactas do figurino e demais complementos, podem ser analisadas como documentos de um cenário teatral, afinal, a indumentária completa o personagem.

O artista sintetiza, não carrega nas alegorias, porém, não deixa escapar a alma barroca do brasileiro através de seus contornos e no sombreamento que induz o alto e baixo relevo na obra.

Há uma organicidade em desconcertar o olhar de quem observa.

Longe do convencional, articula a figura com o espaço e remarca detalhes como a desproporção do corpo e outros complementos, criando momentos surreais.

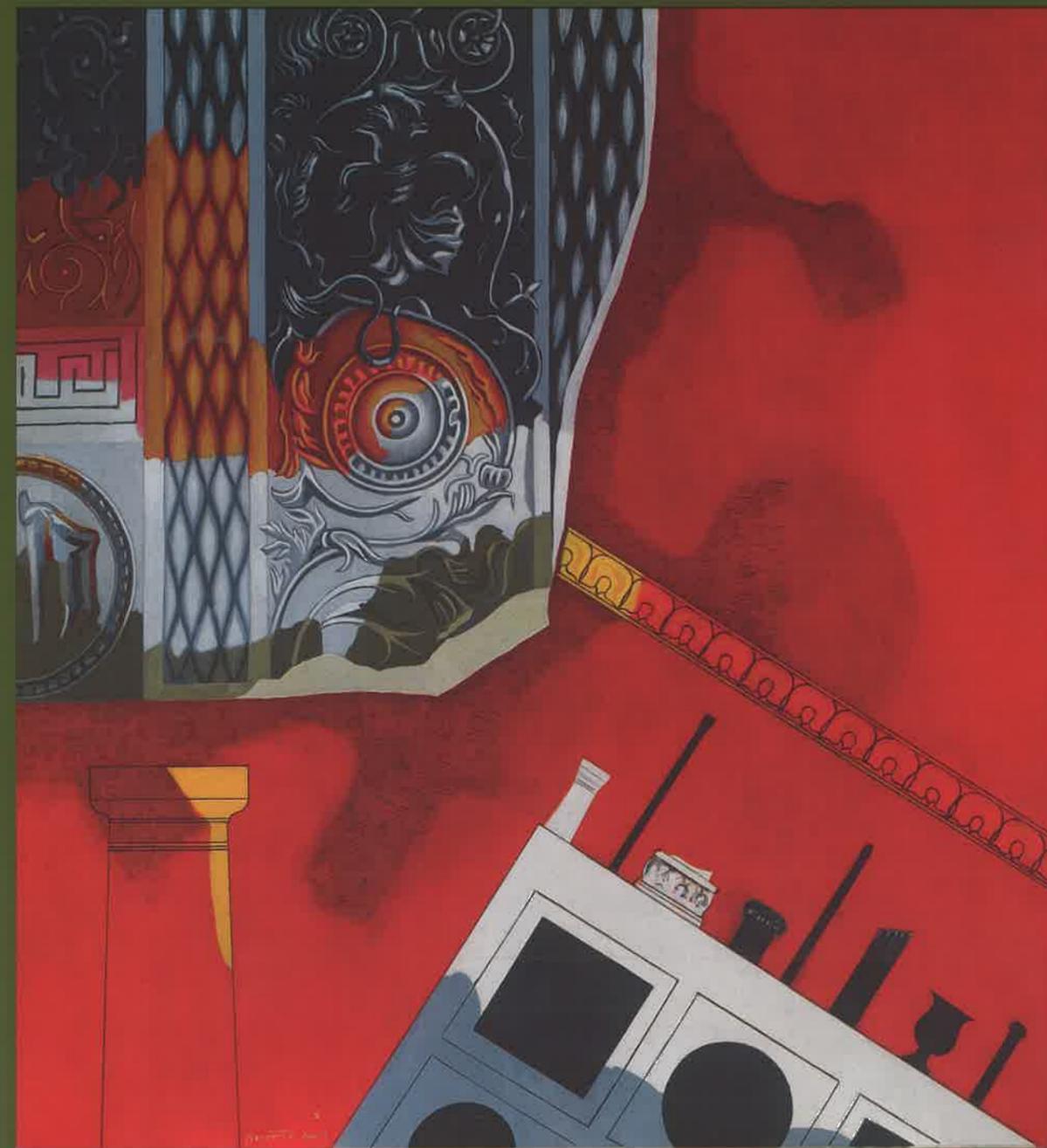
A trajetória de Benevento passa pela Escola Fluminense de Belas Artes e a antiga ENBA.

O artista integrou o Grupo Diálogo e, com seus demais componentes, tinha a predisposição de buscar soluções que fugissem à escolaridade predominante na época, - as identificações geram proximidades, o mais importante é observar o individual de cada artista.

Traz em si um germen diferenciado em adotar um sistema estético de traços faceiros e imprevisíveis no prisma comportado da figuração. Responde às suas inquietações e logra criar um estilo peculiar fora dos modismos da época.

O fazer artístico de Antônio Sérgio Benevento dá continuidade a um fluxo de tónicas já abordadas e, com essa aparente despreensão, repassa o que já foi feito numa nova leitura e confirma o desafio e a dificuldade de lidar com as referências.

Pertence a uma geração menos duchampiana, onde o construir emerge de uma sensibilidade diferenciada sem complexidade ou incursões filosóficas, com princípios adquiridos em desdobramentos que norteiam seu exercício, podendo surgir tanto em faixas horizontais como verticais placas retangulares ou quadradas, o que importa é agrupar essas sinalizações para uma alquimia formadora do processo da arte.



**Antônio Sérgio Benevento**  
(Nova Friburgo/RJ, 1945)

Arabescos, 2007 - Óleo s/tela  
Coleção do artista

Prêmio Mário Pedrosa, 1981

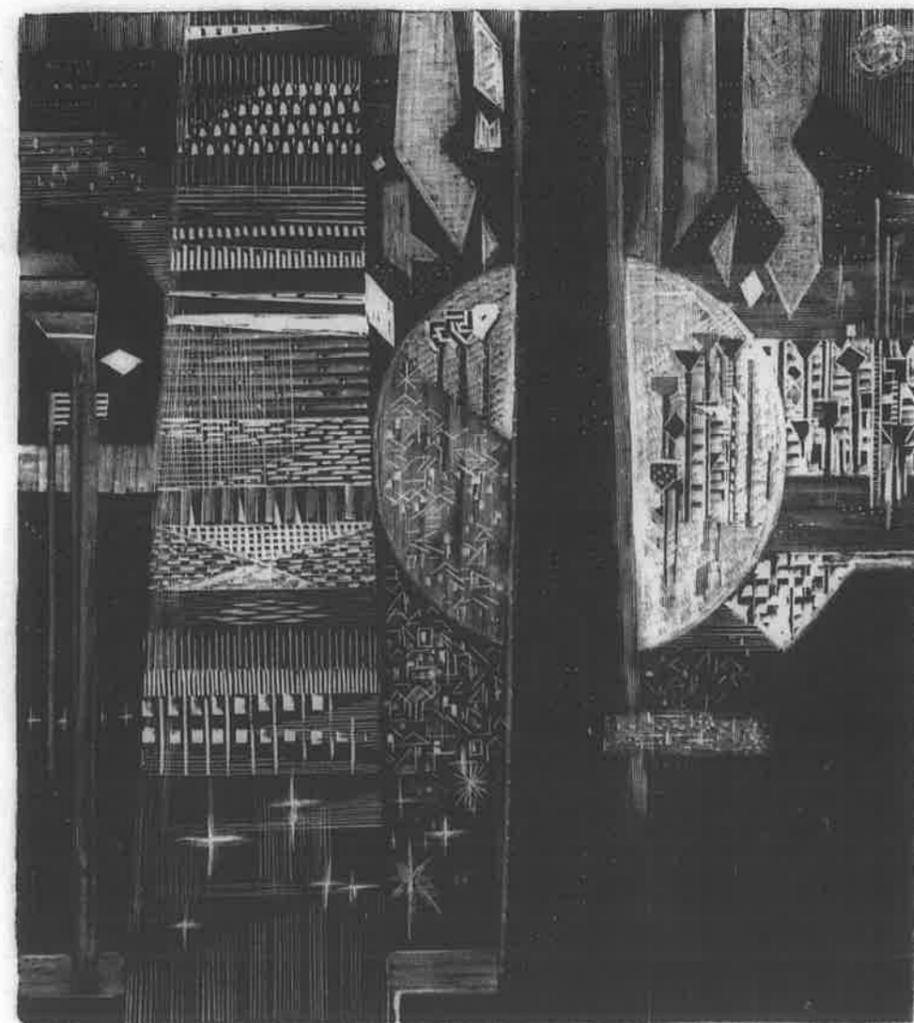
Lívio Abramo nasceu em Araraquara, no interior de São Paulo, em 1903, filho de imigrantes italianos. Seu sonho desde a infância era ser arquiteto, mas a situação econômica familiar não permitiu que realizasse esse intento. Nas palavras do artista: "Motivos de ordem econômica impediram esse sonho, pois não pude terminar meus estudos. E a grande crise econômica que começou em 1928-1929 e avassalou o mundo inteiro varreu com as esperanças de milhões de jovens, entre eles, eu também. Talvez tenha sido esse o motivo que, mais tarde, tenha influido decisivamente em mim para que a arte da gravura me tivesse aparecido como uma compensação para aquela minha grande frustração."

No Brasil, foi desenhista, jornalista, gravador. Dividiu ateliê com Oswaldo Goeldi, no Rio de Janeiro; e, em São Paulo, com Marcelo Grassmann e Payga Ostrower. Com Maria Bonomi, uma de suas alunas, fundou o Estúdio Gravura, onde também lecionava. De acordo com Lélia Abramo, sua irmã, o Estúdio Gravura foi uma de suas mais importantes realizações. Era amigo de Portinari, Bruno Giorgi, Lasar Segall, entre outros artistas. Foram muitos os alunos que passaram por ele, no Brasil, Dorothy Bastos, Savério Castalani, Anésia Pacheco Chaves, Ely Bueno, somente para citar alguns. Ingressou no jornalismo em 1931, tendo sido contratado pelo jornal *Diário da Noite* para fazer desenhos comentando o fato principal de cada dia, tornando-se assim um chargista.

Abramo ficou conhecido por transpor para a xilogravura a temática da luta de classes, era um homem renomadamente politizado, sendo militante do Partido Comunista, de onde foi expulso em 1932. Criou ilustrações de lutas sociais e operárias, e o casario da cidade, principalmente São Paulo. Também desenvolveu outras temáticas, como a guerra civil espanhola, o fascismo, a marcha de Hitler, os combates na China, entre outros. Criou 27 ilustrações para o livro *Pelo Sertão*, de Afonso Arinos, e ganhou o 1º Prêmio de Gravura Nacional da 2ª Bienal de São Paulo (1953). Desenvolveu as séries *Macumbas* (1953-1960) e *Negras* (1954). Entre algumas de suas obras citam-se *Meninas de Fábrica* (1935), *Festa* (1954), *Paraguay*, *Plaza y Casas* (1964).

O crítico Olivio Tavares de Araújo introduz a obra de Lívio Abramo dizendo que o artista "é muito falado, mas pouco visto". Este fato se dá talvez por duas razões: a primeira é que Abramo viveu os 30 últimos anos de sua vida em Assunção, no Paraguai. Para boa parte dos críticos, Lívio Abramo atingiu a maturidade artística no Paraguai, onde escolheu as paisagens, a arquitetura dos séculos 18 e 19, *pueblos* e *plazas* como seu repertório preferencial. No final da década de 1950, foi convidado a integrar a Missão Cultural Brasil Paraguai e, em 1961, recém-aposentado como redator do jornal *Estado de S. Paulo*, instala-se definitivamente em Assunção, como responsável pelo setor de arte do Centro de Estudos Brasileiros (CEB), ligado à embaixada do Brasil e mantido pelo Ministério das Relações Exteriores, viveu lá os últimos 30 anos de sua vida. A segunda diz respeito ao temperamento de Abramo: sério, ético e discreto, "era a antiestrela, avesso à autopromoção", como diz Araújo. No Paraguai continuou a desenvolver seu trabalho como gravador e desenhista, além de lecionar história da arte e gravura na Escola de Arte do CEB.

Faleceu em Assunção, aos 89 anos, em 1992, e seu último trabalho na gravura foi a série intitulada *Os Frisos do Partenon*, em que retratou o caos urbano, atropelamentos e corpos esfaqueados, mostrada na Bienal de São Paulo (1991).



Lívio Abramo

Rio - 1954

(FN)

**Lívio Abramo**

(Araraquara/SP, 1903 - Assunção/Paraguai, 1992)

Rio, 1954 - Xilogravura s/papel

Coleção Palácio dos Bandeirantes - Doação Radha Abramo, 2004

Prêmio Mário Pedrosa, 1984

O Prêmio Mário Pedrosa, concedido anualmente pela Associação Brasileira de Críticos de Arte a um artista pela trajetória, distinguiu em 1985 a veterana pintora carioca Hilda Helena Eisenlohr, que após o casamento com o pintor e crítico Quirino Campofiorito passou a assinar Hilda Campofiorito. Nascida em 1901, Hilda estudou na Escola Nacional de Belas Artes entre 1923 e 1929, embarcando no ano seguinte para a Europa em companhia do marido, recém-contemplado com o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro da ENBA. Durante os cinco anos passados na Itália e na França, a jovem teve oportunidade de travar conhecimento direto em museus, galerias, cafês e bulevares, tanto com a grande arte do passado quanto com aquela que em sucessivas tendências se vinha plasmando no dia a dia, ao sabor das novas ideias de renovação estética. Ao retornar ao Brasil, em 1934, já estava plenamente cônica do ofício, dominando uma temática que priorizava os grandes temas sociais, fiel a seus generosos sentimentos de justiça e fraternidade. Sucederam-se a partir de então as individuais (a última em 1981), as premiações (como a Viagem no País obtida na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes de 1945), a participação em coletivas como a 1ª Bienal de São Paulo (1951), o Salão Ferroviário (1955), A Mãe e a Criança (1958), a 1ª Bienal Nacional da Bahia (1966), Universo do Carnaval (1982) e A Outra Geração 80 (1985), na qual figuraram apenas artistas de 1980 e mais anos e lhe valeu justamente a premiação da Crítica de Arte nacional.

Pintora figurativa, servida por um desenho correto e forte colorido, Hilda Campofiorito praticou, além da pintura social, com ênfase toda especial nos variados aspectos da vida dos operários, também a natureza-morta, a vista urbana, a figura e a paisagem. Artista completa, fez ainda cerâmicas, tapeçarias, joias e pinturas sobre tecidos na técnica do batik, na qual muito se distinguiu.

Faleceu no Rio de Janeiro, aos 96 anos.



**Hilda Campofiorito**  
(Rio de Janeiro/RJ, 1901 – Niterói/RJ, 1997)

Rio Sena, 1968 - Óleo s/duratex  
Coleção Leonor Arruda Botelho Gomes

**Prêmio Mário Pedrosa, 1985**

Há dois aspectos **que** devem ser referidos para se buscar compreender o trabalho de Joaquim Tenreiro no contexto artístico **moderno brasileiro**. O primeiro diz respeito à maneira com que ele abraçou a arte moderna, engajando-se nos principais fatos e processos da afirmação deste movimento no Brasil e se constituindo, assim, em parte integrante do processo e não apenas um continuador; outro se refere à própria atitude do homem como artista diante de um novo contexto histórico que foi o século 20 para o Brasil. Nos dois pontos, Joaquim Tenreiro revelou-se portador de uma contribuição que não pode **ser olvidada na história da arte do País**.

Num primeiro momento, **vemo-lo** engajado aos acontecimentos relacionados à própria introdução da arte moderna no País. Após seus estudos preparatórios no Liceu Literário Português, Joaquim Tenreiro ligou-se, na década de 1930, ao Grupo Bernardelli, importante movimento responsável pela afirmação dos influxos modernistas na pintura. Sua pintura desta época abebera-se num cromatismo sóbrio, com tendência **terrosa** e um desenho despojado e linear, obtendo efeitos de uma luminosidade algo melancólica nas cenas urbanas que captava.

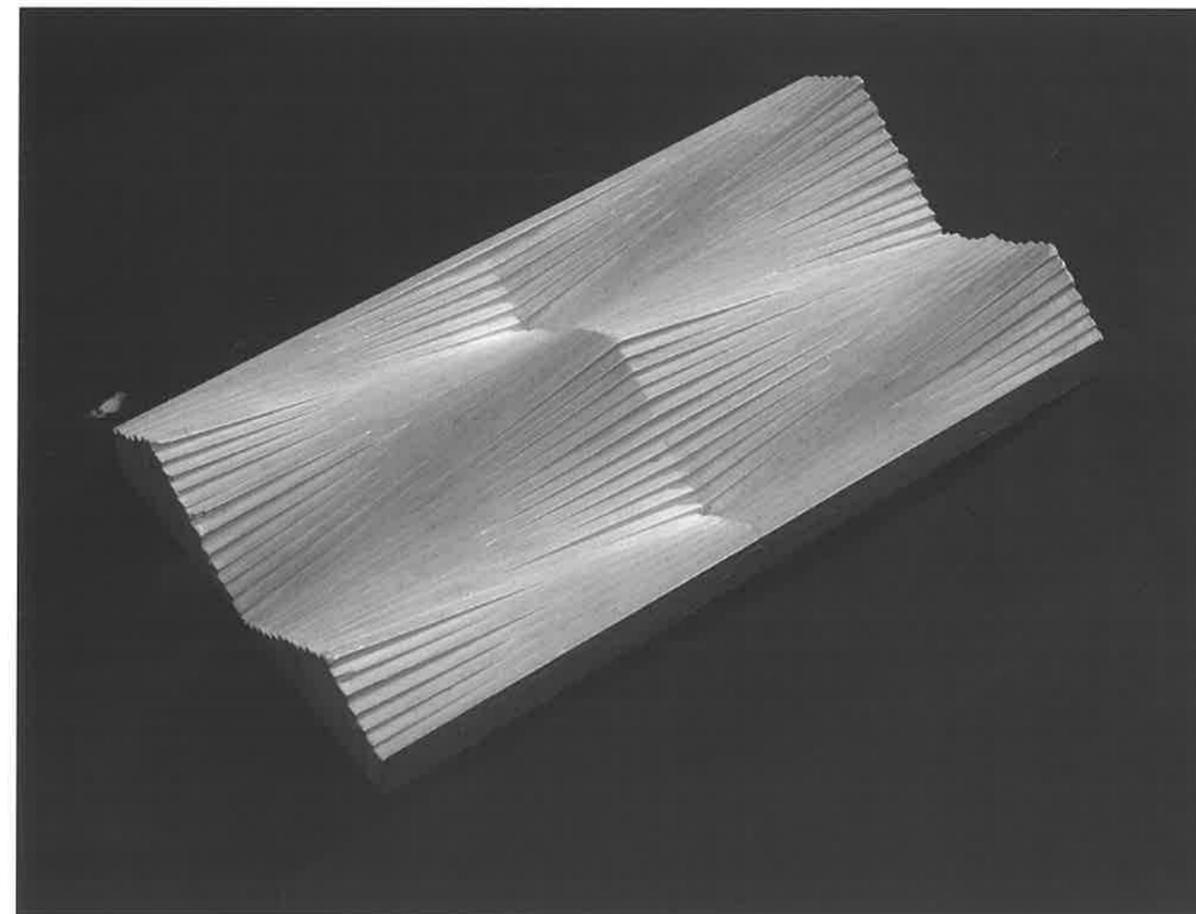
Participou ativamente dos salões oficiais, obtendo medalha de prata na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas-Artes, participando ainda do 8º, 9º, 10º e 13º SNAM. Realizou exposições individuais de desenho e de pintura no Instituto dos Arquitetos do Brasil (Rio), MAM (Rio), Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1959), Galeria Copacabana Palace (Rio, 1967), expondo ainda em mostra internacional.

Dentro de outra dimensão, Joaquim Tenreiro incorpora a figura do artista e do *design*, que percebe avizinhar-se o tempo da hegemonia das máquinas e da industrialização, o que impõe ao artista uma nova atitude diante do processo criativo. É importante lembrar que, no Brasil, a ideia da afirmação do moderno encontra-se mais associada à querela entre as práticas acadêmicas e as novas propostas estilísticas que se verificavam na Europa a partir do pós-impressionismo. No Velho Mundo, desde o Arts & Crafts na Inglaterra vitoriana e da Bauhaus da Alemanha do entreguerras, o conceito de moderno resvalava para a estreita vinculação entre a arte e o *design*, sem ignorar o papel fundamental do artesão.

Como *design*, atuou nas firmas Laubisch & Hirth e Leandro Martins, projetando, desde 1935, móveis no estilo despojado ao gosto do *design* moderno, destinando sua produção a residências particulares. Seu trabalho de *design* e de artesão – ele próprio não deixava perder a dimensão proletária de seu fazer criativo –, abrindo, em 1947, a firma Tenreiro, que produziu vários projetos. Executou, em 1967, o Salão de Banquetes do Palácio do Itamarati (Palácio dos Arcos), na capital brasileira.

Seus móveis são leves, arejados pela delicadeza dos elementos que o compõem – hastes delgadas, pés torneados finamente, assento em trama de palhinha, espaldares curvilíneos –, com curvas ligeiras que constroem silhuetas elegantes e sóbrias. Às vezes, preponderam as soluções retilíneas e ortogonais no *design* de seus móveis, mas nem por isto menos elegantes. A textura de madeiras diferentes criada num delicado trabalho de encaixe, o desenho arrojado de soluções inéditas, o bom gosto na busca de soluções para as demandas do homem contemporâneo são características de seu trabalho de *design*.

Na lida com a madeira, Tenreiro produziu esculturas abstratas, algumas ritmadas por uma sinuosidade graciosa que parece resgatar a tradição multissecular das obras de talha típica do desenvolvimento de uma arte religiosa tão rica quanto criativa. Este mestre da curva parece fazer soar uma música com seu trabalho inventivo e delicado.



**Joaquim Tenreiro**  
(Melo Guarda/Portugal, 1906 – Itapira/SP, 1992)

S/título, 1988 - Madeira pintada  
Coleção particular

**Prêmio Mário Pedrosa, 1985**

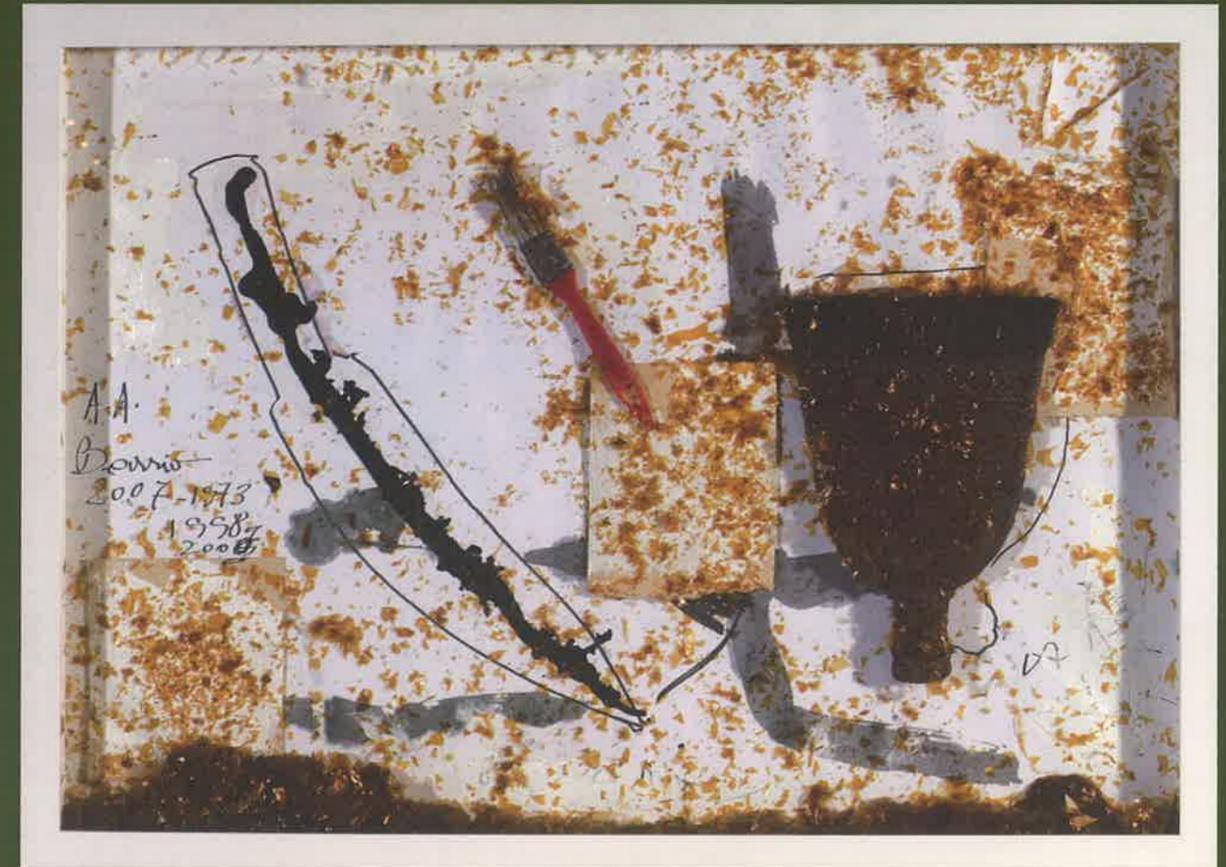
1945, Porto, Portugal. 1952, Angola, África. 1955, Rio de Janeiro, Duvivier, Brasil. 1974, Portugal. 1975, Paris, França. 1981, Amsterdam, Holanda e, desde 1984, Amsterdam, Aix-en-Provence e Rio de Janeiro.

Citando algumas obras: *Interminável* (2005), série *Transportáveis* (2003), *Ideia-Situação* (2002), *Uma extensão no tempo* (1995), *A cancela de carne* (1994), *N...S...F...O...A*, *Minha cabeça está vazia, meus olhos estão cheios* (1983), *Livro de carne* (1978-1979), *...Blooshlulrs...* (1972), *Situação -T/T1*, *Belo Horizonte*, (20/04/1970), *Manifesto*, situações: *De dentro para fora, do corpo à terra, trouxas ensanguentadas* (1970), *Diários de bordo* (1967).

1987, exposição individual: "Experiência nº 1", Galeria do Centro Empresarial do Rio de Janeiro, Brasil, Prêmio Mário Pedrosa, ABCA/Aica. Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes, Barrio, artista avesso aos ismos, próximo dos movimentos da arte não objetual, mais conceitual, performático, processual, momentâneo, precário etc., num movimento de baixo para cima, ocupa, invade, a galeria do Centro Empresarial do Rio de Janeiro, derruba o aparente, mostra o escondido, escancara as vísceras das estruturas, fura as paredes proibidas, apresenta e mantém, sem culpa, o processo, os vestígios e as marcas das ações. Instala na arte uma ação direta, sem subterfúgios, o que desagrega a falsificação, coloca em cena o que estava oculto, o marginalizado, elimina o acumulado, propõe o projeto, formula a crítica e processa as relações intersubjetivas, comprometendo-as fora do código. O BARRIO aparece por inteiro, imediato, em estado bruto, sem fronteiras, livre; e a arte, no risco e no ruído, surge como uma "aventura mais à frente", que se completa com o catálogo/arte, da exposição, uma síntese de seus "diários de bordo", uma obra paralela, que expõe e reafirma a posição de não fazer concessões de sua produção teórica.

Por coerência, continuo citando as palavras de Barrio: "Desde os primeiros trabalhos usados como meios transformadores de espaços sacralizados, fechados a um tipo de comportamento/atuação, no caso museus e galerias, a interferência provoca automaticamente a transformação do meio ambiente, dessacralizando-o, daí o sentido da atuação em função do inesperado." "(...) tudo isso em função de uma atuação não estática, dinâmica, não repetitiva; desorganizadora; confundindo conscientemente conceitos preestabelecidos; numa atuação direta sem meios-termos". "No meu trabalho, a função do processo criativo não se prende mais a uma situação interna, ou seja: o ateliê (ou oficina), como início e fim do processo de criação. A ideia pode germinar em qualquer local, no banheiro inclusive, considerado, portanto, um local de trabalho". "Faço uso de materiais precários, (situações de perecibilidade, inclusive), em função de uma consciência minha, individual e ao mesmo tempo como resultado de uma visão da realidade coletiva, socioeconômica: acho importantíssimo o uso desses materiais, já que seu poder de contestação é muito forte e real". "Contestar o presente não quer dizer voltar ao passado, quer dizer: Ir Mais à Frente." (In: BARRIO, *Arte Brasileira Contemporânea*, Mec/Funarte, 1978)

AVE BARRIO!!!!!!! A ABCA foi muito feliz ao conceder esta premiação.



Artur Barrio  
(Porto/Portugal, 1945)

S/título (Série Desenhos Heterodoxos), 1973/98/2007 - Técnica mista  
Coleção do artista

Prêmio Mário Pedrosa, 1988

A homenagem que, em 2009, a Associação Brasileira de Críticos de Arte renova aos artistas por ela premiados no decorrer de seus 60 anos de existência, espelha interesse em afirmar seu perfil comprometido e antenado com as ações e práticas artísticas entre nós. O conjunto dos premiados, resgatado nesta comemoração, franqueia escolhas singulares – trajetórias individuais e a montagem de um cenário cultural – território de confluências destas singularidades na arte brasileira.

A artista Anna Maria Maiolino (1942), protagonista neste cenário, recebeu em 1990, da ABCA, o Prêmio Mário Pedrosa, pela melhor mostra individual de 1989, no Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro. Ela integra o grupo de artistas estrangeiros, cujas vidas e caminhos sofreram deslocamentos impostos pelos perigos e efeitos da 2ª Guerra Mundial, por aqui passando uma temporada ou permanecendo em definitivo, como foi o seu caso. Sorte para o Brasil!

Italiana como o pai, o sangue latino de sua mãe equatoriana já corria em suas veias. Em Caracas, para onde foi em 1954, realizou seus primeiros estudos de arte. Vindo para o Brasil em 1960, buscou, na Escola Nacional de Belas Artes, o aprendizado da xilogravura com Adir Botelho e a orientação de Ivan Serpa em seu curso no MAM-Rio. Complementou sua formação em Nova Iorque, onde morou de 1968 a 1971.

Antes mesmo que, em documentação oficial de 1968, fosse garantida sua opção pela nacionalidade brasileira, Maiolino já despontava como personagem ativa da emergência das questões contemporâneas na arte brasileira dos anos 1960. Integrou-se ao meio artístico carioca através de uma especulação artística adensada, cuja prática inicial, figurativa, emergia de uma consciência política da figura. Lembremos de GLU, GLU, GLU, obra referência, entre nós, para as questões do uso do corpo como objeto na arte. Maiolino faz dele o lugar do questionamento das práticas artísticas habituais, das práticas políticas e sociais. Obra pontual de 1966, nela já se entrelaçam a sensibilidade e o teor crítico e conceitual típicos da geração marcada pela repressão política da ditadura militar. Signatária da Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda, participante de exposições coletivas como a Nova Objetividade no MAM-Rio (1967), sua presença até hoje é marcada por trabalhos que se impõem para a arte contemporânea brasileira como seu lugar de permanente constituição. São exemplos: *In/Out (Antropofagia)*, *Segmentos*, *Entrevistas*, *Sombra do Outro*, *Feijão & Arroz*, *Buracos Negros*, *Mitos Vadios*, *Série Ações Matéricas* e *Rolinhos*.

Nos mais de 40 anos de produção, a economia expressiva, exigência da iniciação em xilogravura, atravessa sua obra, cujo leque de práticas inclui a pintura, a produção de filmes, as instalações, a poesia experimental, os desenhos, a fotografia, a criação de relevos e objetos escultóricos. A linha, elemento fundamental de sua pesquisa artística emerge da argila, do gesso, do papel, da tinta, do cimento. Resulta do embate direto da artista com a matéria, potencializada a partir de gestos arcaicos do corpo-memória/experiência-presença. Em sintonia com o cotidiano, suas investigações estéticas incorporam campos de reflexão e análise crítica da realidade. Na urgência de estar no mundo, no mundo de agora e de sempre, Maiolino produz uma obra híbrida como ela mesma diz, *está entre as coisas*.



**Anna Maria Maiolino**  
(Scalea/Itália, 1942)

S/título, 1990/1993 - Serigrafia colorida s/papel  
Coleção Banco Itaú S.A.

**Prêmio Mário Pedrosa, 1989**

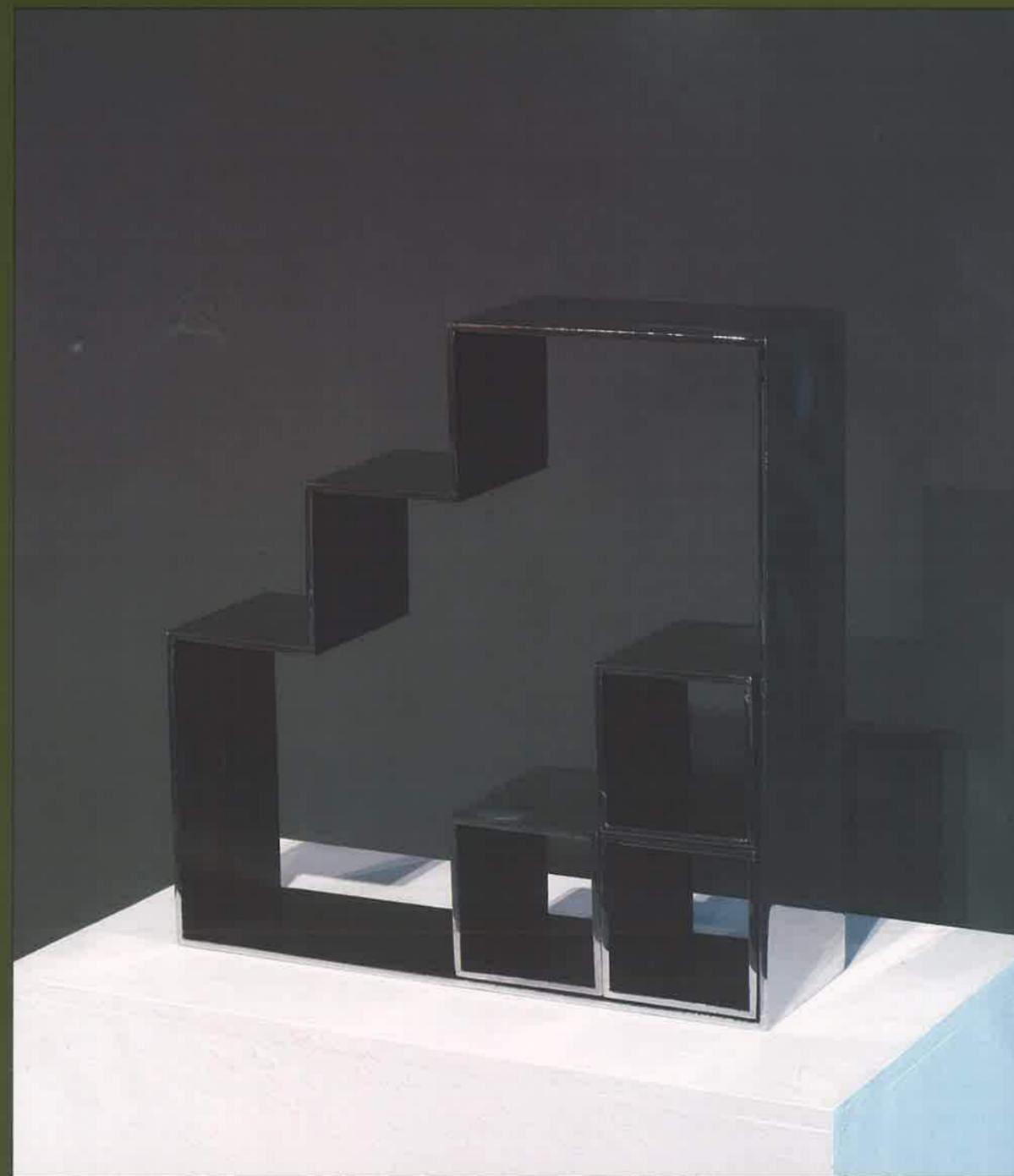
Lygia Pape (1927-2004) foi uma das artistas mais radicais da arte brasileira nos últimos 50 anos. Radicalidade aí tem a ver com coerência e opção pelo risco. Em momento algum de uma longa trajetória sua obra fez concessões ou se acomodou em alguma fórmula fácil. Olhando o seu percurso desde o Grupo Frente, no começo da década de 1950 – que deu origem ao movimento concreto carioca –, vemos o quanto sua geometria se articulava a uma subjetividade que não se deixava sombrear por nenhuma ordenação impessoal.

Para começar, e isso é importante para a qualificação da sua radicalidade, ela não temia uma linguagem tradicional e artesanal como a xilogravura. Mais do que apreço pela artesanaria ou pela tradição, o que se revela aí – e será marca registrada em sua obra – é a possibilidade de qualquer linguagem artística manter-se sempre atual desde que respondendo a uma necessidade de experimentação e expressão. Como a artista mesma declarou em entrevista de 1957, concedida a Ferreira Gullar, “para mim a gravura só interessa como meio de expressão enquanto o problema proposto for objetivar uma ideia por meios gráficos”<sup>1</sup>. Seu trabalho foi se desenvolvendo buscando a cada momento uma equação singular entre a ideia poética e a sua realização material.

No desenrolar de sua série de xilogravuras denominadas “tecelares”, podemos perceber que a passagem do preto ao branco equivale à passagem da matéria à luz, que acabaria levando sua obra do plano ao espaço. A liberdade com que o seu trabalho foi se disseminando no espaço, dissolvendo-se no mundo, foi um capítulo singular na história do *neoconcretismo*, correndo paralelo aos deslocamentos mais conhecidos realizados pelas obras de Oiticica e Clark. Na verdade, a superação do plano foi uma constante do movimento *Neoconcreto*, cuja potencialização do corpo deu-se pela ativação do espaço. No caso específico de Lygia Pape, deve ser sublinhada a disseminação da luz no espaço e o deslocamento do gesto criativo que procura realizar-se na coletividade, em comunhão com o outro – *Divisor*, de 1968, é paradigmático no desenrolar deste caminho. Para caracterizar o começo deste processo, destacaria seus “poemas-luz”, de 1956/57, nos quais a palavra e a textura dos papéis pendurados pelo teto absorvem a luz e flutuam no espaço. Somam-se a ele os dois balés – concreto e neoconcreto – de 1958 e 1959, em parceria com Reinaldo Jardim, nos quais planos e volumes de cor “vestem” os corpos que se movem no palco a partir de uma coreografia simples e articulada a uma música concreta.

A partir da década de 1960 esta inserção da forma no espaço – e sua demanda participativa – vai ganhando contornos políticos. Questões relativas à nossa formação cultural e suas tensões subliminares integram seu vocabulário plástico e suas opções materiais. É o caso, por exemplo, da “Caixa Brasil”, de 1968, e de alguns filmes em super-8 realizados na década de 1970. Em 1980 sua dissertação de mestrado intitulada “Catiti-catiti: Na Terra dos Brasis”, defendida no departamento de filosofia da UFRJ, é mais um passo na sua destemida absorção das especificidades locais na experimentação poética.

Por último, não poderia deixar de mencionar uma instalação pouco vista, denominada “Carandiru”, de 2002. São projetadas numa sala imagens dos índios tupinambá, misturadas com cenas de presidiários, geralmente desfocadas, carregadas de vermelho. Todo o ambiente está mergulhado no som de uma potente cachoeira. O cruzamento entre energia, vida, desperdício e destruição é uma síntese crua e ácida da cultura brasileira. Até o fim, o trabalho de Lygia Pape foi contundente e perturbador.



Lygia Pape

Nova Friburgo/RJ, 1929 – Rio de Janeiro/RJ, 2004

S/título (Neoconcreto), 1961/1998 – Aço cromado  
Acervo Banco Itaú S.A.

Prêmio Mário Pedrosa, 1991

<sup>1</sup> Entrevista de Lygia Pape a Ferreira Gullar, *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 15/12/1957, RJ, pág. 3.

A totalidade do trabalho de Tunga é um universo de relações múltiplas, abrangentes e de novas possibilidades. Sua obra é uma imersão no mundo físico com acúmulo de materiais pesados, imantados, de corpos e de narrativas visuais e textuais ficcionais, com referências no mundo da psicanálise, literatura, filosofia e ciência. Ele recebeu da ABCA, em 1992, o prêmio Mário Pedrosa, expondo Palindromo Incesto - obra narrativa de referência filosófica, que mostra o universo feminino doloroso e brutal.

Seu trabalho caminha entre as veredas do modernismo e do pós-moderno. Na tradição brasileira modernista ele faz um remanejamento na sua dimensão construtivista, surrealista e antropofágica. Ele pertence a uma geração de artistas seguidores de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Sua herança é o corpo que se torna presente por solicitação da obra. O artista transforma o espectador em testemunho do seu trabalho. As esculturas são pensadas como construções, surgindo configurações inusitadas e impactantes. O surrealismo se faz presente considerando-se a construção a partir da figura do imaginário, da engrenagem do sonho e da estrutura simbólica do sujeito. Os processos associativos do sonho estimulam a criação de figuras metafóricas, emblemáticas em seu trabalho, sem distinção entre o real e o imaginário. Tunga reinventa um caminho antropofágico sustentado por alguns elementos da nossa fauna e flora, submetendo a importância da devoração como uma espécie de ruminação simbólica constante e consciente do objeto ruminado. Rumina não somente o OUTRO - aquele que vê você, mas as próprias devorações anteriores para ser devoradas no futuro, criando um corpo ficcional híbrido. O pós-moderno se encontra nas experimentações estéticas do corpo como desejo e como existência. O artista trabalha a alquimia dos materiais enquanto processos químicos e patológicos. Veem-se alfinetes, dedais, pentes, cabelos, tranças, animais rastejantes e mutantes, pedra, corpo humano, ouro, fio, chapéu, sinos, cálices, garrafas, feltro, seda, cabeças, entre outras formas, a serem pensadas e construídas em grandes escalas e situações irrealis, cada qual com seu universo de códigos e signos.

Toda criação de Tunga é uma reflexão teórica ou uma questão, ou equação. Ele apropria-se de modelos matemáticos e científicos. A unidade no processo criativo está na reflexão sobre o encontro das coisas *em si* e *entre si* para depois encontrar as performances e as instaurações, os vídeos e as intervenções. A característica central é o eterno retorno: nada se perde, tudo se transforma. Assim, de uma obra de arte é retirado um elemento que vai dar lugar a uma nova obra e assim por diante. Na proposta formal dos trabalhos percebe-se outro ciclo que inicia com uma organização geométrica e, por sua vez, encontra a organização magnética. Essa organização é a trança (inicialmente um nó borromeu), podendo ser encapada, coberta ou ser o osso de um tacape. Tanto a trança como o tacape evocam culturas primitivas e elementos ancestrais.

Uma constante em seus trabalhos é o delírio nas proporções, beirando a uma disfunção. Bem como o estabelecimento de um tempo e um espaço ritualístico, evocando figuras do passado, transfigurando-as em metáforas e alegorias, tendo Freud e Lacan como instrumentalização. O masculino e o feminino, o dentro e o fora, a atração e a repulsão, a imantação e a dimensão do feminino se fazem presente. O modo primário de orientação do trabalho do artista é estético e existencialista. Ele devora a morte para potencializar a vida.



**TUNGA**  
(Palmares/PE, 1952)

S/título (Garrafas), 2003 - Vidro, limalha e imã  
Coleção do artista

**Prêmio Mário Pedrosa, 1992**

A arte de Renina Katz me faz pensar em certos gestos: o capricho da rendeira, a minúcia da bordadeira. Suas gravuras sobre metal me encaminham para a precisão do ourives, para a concentração focada do relojoeiro. Na gênese de suas obras, essa precisão delicada tece as formas. Renina Katz leva o controle artesanal, que ela domina como ninguém, ao seu ponto máximo.

Henri Focillon, amoroso pela gravura, escreveu: "A arte começa onde termina a tarefa. Ela não é labor cansado, perfeição morna; ela é sugestão, ela é magia". Focillon demonstra perfeita consciência das exigências técnicas impostas pelo ato de gravar. Se elas não forem satisfeitas, a obra fracassa. Mas sabia também que, necessárias, elas não bastam. Limitadas a si mesmas, fecham-se numa prática.

Uma grande tradição, que partiu dos românticos e triunfou sem limites na modernidade, tinha medo da perfeição morna. Fez os artistas recusarem o controle consciente dos movimentos da mão e buscarem uma desenvoltura intuitiva, que incorpora o aleatório. Assim, o gênio parecia eclodir sem freios. Alguns resultados desses comportamentos foram brilhantes, outros revelaram negligência, facilidade e até mesmo, em certos casos, abusos.

Ora, oposta a essa convicção, a arte de Renina Katz mostra que no escopo refletido, na familiaridade com a minúcia, infiltra-se a matéria de que os sonhos são feitos. Da tarefa, nascem os matizes luminosos, dosados em graduações ínfimas, a matéria transparente ou untuosa, a urdidura sem falhas que a leveza atravessa.

Suas obras nunca traem a delicadeza, mas não se contentam com ela. Constroem formas que vivem organicamente, numa grandeza de veias e de tecidos; em paisagens batidas por ventos transcendentais; em panoramas que vibram, imóveis, tensos, como um incêndio cristalizado.

São menos misteriosas do que secretas. Sua feitura impecável não oferece lugar para o vago, para a lacuna que deixou de ser preenchida. Mostram-se, ao contrário, plenas de presenças precisas. Porém, levam-nos a intuir segredos que não podem ser ditos com a palavra, com o conceito, com a frase.

Uma qualidade suprema dessa arte é seu silêncio. Mesmo quando se torna enérgica, mesmo quando projeta traços que atravessam territórios imaginários com a força de flechas ou de lanças, são engendradas pela quietude. Renina Katz evita os gritos das cores berrantes e contrastadas, a eloquência do gesto largo.

Por essa mesma razão, o resultado de seu trabalho exige, de quem o contempla, a concentração dos olhos e da alma. O silêncio que oferece pede silêncio em retorno. Não está lá para provocar impactos, sejam eles passageiros ou duráveis. Quer a observação que se atarda, que tenta insinuar-se pelas passagens mais discretas, que colhe, com paciência, a beleza aflorando de profundidades remotas.

Por ser secreta, a arte de Renina Katz nos leva ao desvendamento, à descoberta pela comoção (*co-moção*: fazer o espírito, a sensibilidade, mover-se com a obra).

Este escrito começou com uma referência a Focillon. Conclui-se com uma passagem extraída de seu livro *A vida das Formas*:

"(As formas) são, mais ou menos, intelecto, imaginação, memória, sensibilidade, instinto, caráter; são mais ou menos vigor muscular, espessura ou fluidez do sangue. (...) Pesam com todo um peso que não é vão, porque é o das matérias da arte; instalam no pensamento uma extensão que não é arbitrária, porque trata-se de um espaço consentido ou voluntário; ditam uma dialética que não se resume a um puro jogo, porque a técnica é atividade criadora." A arte de Renina Katz é feita de formas assim, de técnicas assim.



**Renina Katz**  
(Niterói/RJ, 1926)

9:15, 1996 - Litografia s/papel  
Coleção Glatt Atelier de Arte

Prêmio Mário Pedrosa, 1996

O uso das cores na gravura de Fayga Ostrower causa certo estranhamento, quase contrariando o que se conhece quanto à cor na arte ocidental. As tonalidades – muito mais orientais do que ocidentais – empregadas nas xilogravuras e no metal apontam para cores orientais em modos de expressão ocidentais e, mais, ao deslocamento.

Uma porção considerável dos seus trabalhos é alicerçada no deslocamento e não são somente as cores. Suas obras não apresentam o resultado de um deslocamento de sentido, quando formas conhecidas são arranjadas em nova disposição que remete a outros significados. Este é o caso da *Cabeça de Touro*, em que Picasso deslocou partes de uma bicicleta para o contexto de outra montagem, onde desempenham o papel da cabeça do animal.

As gravuras de Fayga são elaboradas 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 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 que reside no lado circunspeto proveniente da herança ocidental de construção plástica apresentado pela artista na maior porção da superfície de suas gravuras *versus* 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 consiste, paradoxalmente, em base convencional para o desenrolar do segundo aspecto, ou seja, do lúdico, do choque, é, algumas vezes, alterado. Observa-se 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*, 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.

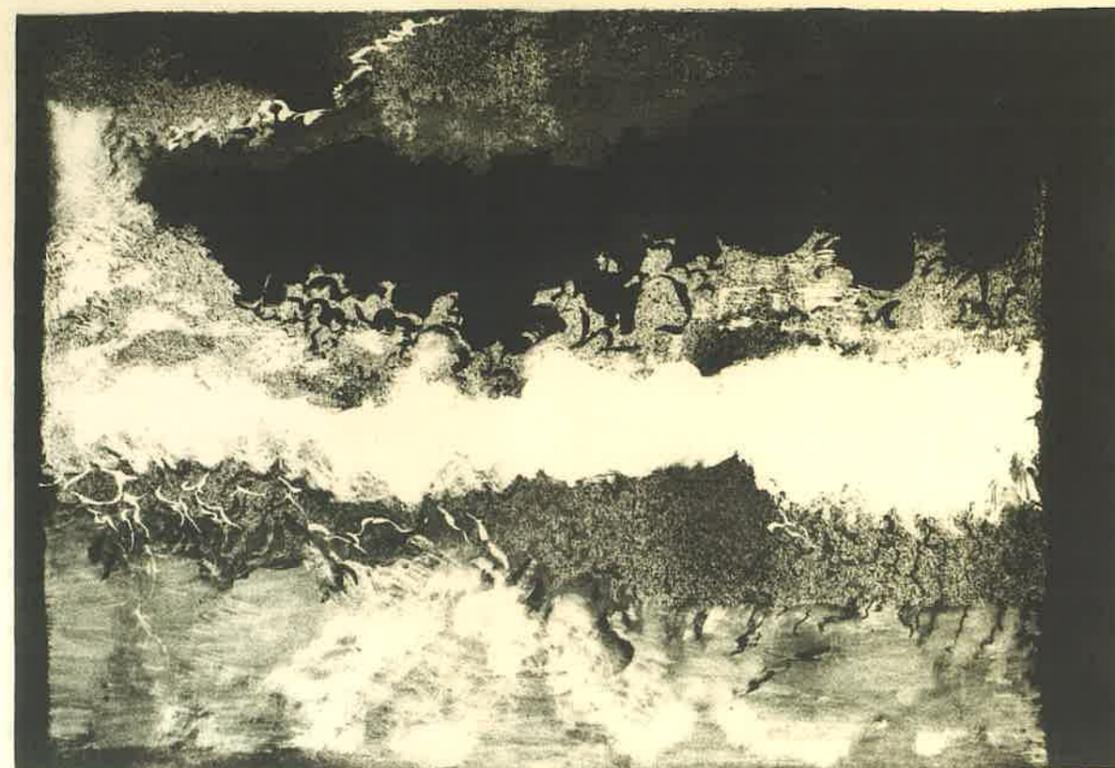
A cultura ocidental – o fundamento básico de seu trabalho – se revela no deslocamento executado de maneira oriental, porém, denuncia sua origem no dadaísmo europeu.

O deslocamento é profundo no sentido de operar com critérios estético-artisticos de duas civilizações resolvidos no domínio estético das formas. Não se pode 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-oriental.

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 rebeldia artística através da antiarte, desatando ao mesmo tempo novas possibilidades construtivas de expressão”.<sup>1</sup>

A gravura apolínea de Fayga tem a ver com a sua deliberação para quebrar padrões e atingir uma estética ainda indefinível em suas obras e que ainda somente foi rastreada. Isto se deve à complexa fusão resultante de uma arte ocidental-oriental e às suas respectivas epistemologias presas aos modos específicos de cada lugar. Como as duas linguagens são incompatíveis pela simples formulação do pensamento – compare-se a escrita ideogramática chinesa e a nossa –, o modo de pensar oriental é ligado ao fragmentismo e o nosso ao linear.

Mas Fayga já sabia e hoje, com globalização e internet, estes dois mundos nunca estiveram tão próximos. E o uso da experiência da liberdade, por parte da artista, ainda suscita questionamentos. Este é apenas um deles.



FAYGA OSTROWER, S/TÍTULO, 1980

**Fayga Ostrower**

(Lodz/Polônia, 1920 – Rio de Janeiro/RJ, 2001)

S/título, 1980 - Litografia s/papel  
Coleção Banco Itaú S.A.

**Prêmio Mário Pedrosa 1995**

<sup>1</sup> Thomas, Karin. *Diccionario del Arte Actual*. Editorial Labor S.A. Barcelona, 1982.

Quando a arte discute a arte, é por dois motivos: primeiro porque quer compreender (e por "compreender" entenda-se vivenciar, medir, desvendar, traduzir, desmistificar, glorificar ou transcender) o próprio processo. E, segundo, porque esta discussão é certamente uma das formas mais eficientes de resistência à aculturação, ou seja, aos esquemas formados e institucionalizados pela chamada "cultura" oficial.

Dentro dessa ideologia bifurcada, que sem dúvida é o grande trunfo da arte moderna e contemporânea avançadas, há, portanto, os que discutem a pintura por meio da arte conceitual e até do minimalismo objetual. Mas há, sobretudo, os que o fazem por meio da própria pintura. Mondrian, Malevitch, Reinhardt, Stella, LeWitt são alguns exemplos.

Essa discussão do meio pelo próprio meio, por outros meios ou por análogos dele é, aliás, mais frequente em relação à pintura do que a qualquer outra forma de arte, como escultura, desenho etc. E talvez isso ocorra justamente porque os enigmas específicos da pintura, tais como representação, ilusão, expressão etc., sempre continuam a causar grande perplexidade aos que têm real curiosidade artística e resistem firmemente à aculturação.

A pintura é um meio inerentemente expressivo. Ao discuti-la, porém, o que grande parte dos artistas quer é expulsar a sua expressividade, o que sempre soa como uma grande contradição. Para evitar o «acaso», privá-la de seu direito nato - a cor - para questioná-la, enfim, até as últimas consequências em sua condição de «objeto de arte», muitas vezes os artistas ainda enfatizam a dureza, a repetição (industrial, por carimbos ou manual), o decorativo, a superfície, o processo, a pobreza e provocam mesmo a hibridização da linguagem pictórica, juntando-a com a da escultura e de outros meios.

O fato é que, quanto mais radical for a aproximação, geralmente mais obscuros serão os depoimentos. E eles continuam, apesar de a arte conceitual tratar mais, entre outras coisas, de dar a mão à antropologia, e o minimalismo, que não persiste em associar-se à filosofia, já pertence ao passado radical da história da arte. Continuaram sobretudo depois - com a transvanguarda -, quando se expulsou a velha expressividade por meio de uma nova expressividade. Contudo, nem todas as tentativas de subverter ou desestabilizar os atributos físicos e acadêmicos da pintura redundaram na negação da sua expressividade. Carlos Vergara sempre foi um pintor que lidou excepcionalmente bem com ela, sem que isso lhe prejudicasse a objetividade.

O artista teve uma experiência diversa, talvez menos ligada à pintura como meio. Partiu de uma observação antropológica sensível, criando imagens fotográficas, pinturas e desenhos sobre o carnaval. Só no início dos anos 1980 é que abandonou a figuração para dedicar-se ao processo peculiar da pintura. Seu trabalho, sobre o qual escrevi no jornal *O Estado de São Paulo* em 1983<sup>1</sup>, era contido, serial, orientava-se pelas regras internas da própria pintura e perfazia lentamente uma sequência coerente. Naquele momento, Vergara começava a destruir os limites do desenho escolhido - o losango (memória da estampa do arlequim?) -, provocando interpenetração de cor. Suas telas pareciam dirigir-se ao monocromatismo. Mas heram ainda muitas saídas e esse foi o suspense criado pelo artista.

Houve a utilização das tintas industriais e da divisão das pinturas com marcas de cordas e os grandes painéis impressos com cores extraídas do óxido de ferro no final dos anos 1980; o trabalho com pigmentos naturais e minérios nos anos 1990, onde ele se propôs "colocar-se num marco zero da pintura e olhar para fora e para dentro.". Datam desta época as telas sobre lona crua e as monotipias em papel de poliéster impregnado de resina adesiva, presas diretamente no teto, consideradas "pinturas fora do muro" pelo artista. Em 1998, Vergara recebeu o Prêmio Mário Pedrosa, da Associação Brasileira de Críticos de Arte/APCA, por sua mostra *Monotipias do Pantanal: Pinturas Recentes*, no MAM-SP. Mesmo se a visão antropológica, as paisagens, a matéria ou o meio ambiente, entre tantas outras coisas, o inspirassem, foi no rigoroso programa estético, baseado nas regras internas de sua própria experiência pictórica, que Vergara sempre se apoiou.

Quando o artista participou da discutida exposição coletiva carioca «3 X 4, Grandes Formatos»<sup>2</sup>, ficou claro que uma das questões de maior importância para a pintura era a sua escala. E ele reafirmou a nova noção de tamanho, segundo a qual, hoje, dependendo do meio e da estratégia empregada, da expansão dos objetivos, do raio predeterminado de ação e do efeito sobre a audiência, um trabalho artístico pode agir em qualquer uma das inúmeras escalas possíveis. Além de serem fisicamente "grandes" (e mesmo quando não o eram), portanto, os trabalhos de Carlos Vergara foram, e continuam sendo, igualmente grandes em impulso e necessidade.



Carlos Vergara  
(Santa Maria/RS, 1941)

S/título, 1996 - Monotipia, pintura, pigmento e carvão s/lona crua  
Coleção do artista

Prêmio Mário Pedrosa, 1997

<sup>1</sup> Este texto foi publicado igualmente no livro *Arte e Seu Tempo*, coleção Debates. Editora Perspectiva, São Paulo, 1991.

<sup>2</sup> "Grandes Formatos: Euforia e Paixão" in *Arte e Seu Tempo*, p. 92.

Apesar de ser lembrado, habitualmente, por sua fase construtivista - associada ao movimento Ruptura, do qual fizeram parte também Geraldo de Barros (1923-1998), Luiz Sacilotto (1924-2003), Waldemar Cordeiro (1925-1973) e Judith Lauand (1922), entre outros - Maurício Nogueira Lima (Recife/PE 1930 - Campinas/SP 1999) deixou uma história de vida e produção artística exemplares, que vão além do movimento concreto paulistano.

Na impossibilidade de nos aprofundarmos, nesta oportunidade em que a Associação Brasileira de Críticos de Arte presta homenagem aos artistas por ela premiados, optamos por destacar alguns pontos marcantes de sua trajetória, que teve como começo seu nascimento em Recife, Pernambuco, sua vinda para São Paulo (com cerca de 2 anos de idade), onde desenvolveu parcialmente seus estudos, sua personalidade e deixaria marcas significativas, tanto em sua obra artística, como no papel de professor da FAU-USP. Sua biografia indica, ainda, que estudou Artes Plásticas no Instituto de Belas Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre (1947 a 1949), Comunicação Visual e Propaganda no Instituto de Arte Contemporânea do Masp, em São Paulo (1951 a 1954). Formou-se em Arquitetura pelo Instituto Mackenzie e fez pós-graduação (mestrado e doutorado) em Estruturas Ambientais Urbanas, pela USP.

Incentivado por Leopold Haar (1910-1954), dedicou-se à comunicação visual, a partir de 1951, ao lado de Alexandre Wollner (1928) e Antonio Maluf (1926-2005).

Acontecimentos recentes no âmbito das artes plásticas têm proporcionado, isoladamente ou em conjunto, visão mais completa da vida e obra de Maurício Nogueira Lima. Até fevereiro de 2009, um conjunto de exposições no Centro Cultural Maria Antonia destacava a produção, em geral inspirada na arte *pop*, mas com engajamento à brasileira, desenvolvida no final dos anos 1960 pelos então jovens artistas Maurício Nogueira Lima, Marcelo Nietsche (1942) e Flávio Império (1935-1985).

A exposição dedicada à Nogueira Lima, com curadoria de João Bandeira, intitulada *Faturas da Forma*, reuniu 25 pinturas de inspiração *pop*, além de documentos e de um vídeo com depoimentos, entre outros, do artista Cláudio Tozzi (1944) e do crítico e professor Tadeu Chiarelli. Nos depoimentos e na exposição destaca-se o papel importante que Maurício representou para a ponte ação artística x atuação na universidade. Na rica correspondência exposta, pode-se auferir a articulação cultural e política que se tecia através de cartas entre artistas de São Paulo e do Rio, como as enviadas a Nogueira Lima por Rubens Gerchman (1942-2008). Entre as obras selecionadas, que lembram as abordagens de Roy Lichtenstein (1923-1997), estão personagens como Pelé, Roberto Carlos e, claro, Marilyn Monroe.

Apesar de considerarmos de grande importância a produção de fundo construtivista de Nogueira Lima, que se coaduna, no rigor de formas e cores, com sua atividade de *designer* e programador visual, é imprescindível estudar-se (mais e melhor) sua produção como um todo, inclusive no território da arte *pop*, desenvolvida nos duros anos da ditadura militar e o seu elogiado papel como professor da FAU/USP, onde ele influenciou considerável número de profissionais, artistas e não artistas. Fica aqui o estímulo para que se aprofunde a análise sobre este artista atuante e versátil, que soube "fazer hora", ao invés de "esperar acontecer".



**Maurício Nogueira Lima**  
(Recife/PE, 1930 - Campinas/SP, 1999)

Cortina, 1973 - Tinta acrílica s/tela e aglomerado  
Coleção particular

**Prêmio Mário Pedrosa, 1998**

A arte de Sonia tem percorrido, mediante vias de seu pensar e sentir, um universo plural de perspectivas. Manifesta sua natureza surpreendente, extrovertendo a subjetividade com rigor objetivo. Não dá as costas ao mundo, ao contrário, pontua, observa, discute as contingências da atualidade e apresenta antecipações. Com a série "Fósseis Industriais", de que *Árvore do Asfalto, 2000* faz parte, a artista enuncia e denuncia a poluição atmosférica, assumindo uma posição pioneira, desde 1997, postulada com a série "Elegia à Vida", em dimensão planetária, obras antecipadoras da problemática atual manifesta o humanismo do século 21, da arte responsável, não só por experimentalismos de práticas artísticas, mas por uma ação inovadora de percepções, bem como instauradora da plenitude sensível para o ser humano. A respeito de Sonia, escreve Pierre Restany, em 1999, que a artista "faz parte desta família dos verdadeiros amorosos da vida para quem a arte assume a total dimensão de sua verdade: a de ser o vetor humanista da comunicação". Considera ainda Restany este humanismo da artista similar ao "irresistível impulso existencial que iria marcar o uso e a manipulação das estruturas objetivas nos parangolés de um Hélio Oiticica ou nos Bichos de uma Lygia Clark".<sup>1</sup>

Bélgica Rodriguez, pouco depois, em 2001, faz aproximações similares em relação às obras tridimensionais, considera que não modificando "o espaço plástico da escultura, definido pela relação espaço/obra/espectador, Sonia von Brusky modifica, isso sim, a orientação espiritual e passional dessa relação, ao ativar uma reação em cadeia evocadora do imaginário do contemplador. Nesse sentido é evidente um paralelismo com a série de estruturas móveis de Lygia Clark conhecidas como "bichos". As alianças visuais entre materiais são fundamentais para entender conteúdos e significado.<sup>2</sup>

De fato, os hibridismos próprios da pós-modernidade, a artista os articula com diferentes materiais, em síntese, para que comuniquem de forma expressiva contundente significados. Nesta hibridação ou aliança os elementos como *ready-mades* são apropriados de peças de escapamentos de automóveis; e os acrisola, com poliéster, resina industrial, "fossilizando" os aparelhos poluidores quase como um ritual mágico, de exorcismo de malefícios mortais, encapsulados, ou melhor acrisolados, como uma alquimia de transmutação.

Autora de uma megaintervenção urbana, Sonia converte, em 1999, uma região do centro de São Paulo em território expandido da arte, fazendo da balastrada lateral do Minhocão (Elevado Costa e Silva) um imenso friso pictórico de extensão de 3 quilômetros. É a maior pintura artística contínua e de caráter permanente de que se tem notícia no mundo, segundo publicação da Funarte, que premiou o projeto. Tem como tema formas geométricas da série "Círculos Partidos", um trabalho de forte impacto social positivo para os moradores, e possivelmente uma das maiores pinturas do mundo, que lamentavelmente foi destruída pela prefeitura em 2008.

Relacionada a esta obra, a pintura da mesma série "Círculos partidos", 1997, exposta no evento-homenagem aos artistas premiados pela ABCA, testemunha na pintura as pesquisas da artista. Mais uma vez Sonia inova e surpreende. Não se tratam de figuras geométricas, formas chapadas na tradição planimétrica, instaurada desde o cubismo analítico, passando pelos concretos e abstracionismos geométricos; ao contrário, evidencia-se uma dialética de construção e de desconstrução, que se confronta em situação limite. Enquanto os círculos compõem um jogo óptico gestáltico, muito familiar à artista, uma das principais discípulas do neoconcreto Ivan Serpa. Ao dar ilusão de relevo às seções do círculo com sombreados ou aplicando colagem de recortes de madeira cria situações de ruptura em que estes pedaços vão se destacar dos círculos, unidades maiores, aos quais os fragmentos dão forma, propiciando uma tensão de implosão e aumentando o grau de emoção lúdica gerando jogos ópticos que se reúnem e se separam na pintura. Expõe a harmonia do fragmentado, da desestruturação geométrica e das antinomias de desenho e cor.



Sonia Von Brusky  
(Rio de Janeiro/RJ, 1951)

Fóssil - Árvores no Asfalto, 1993 - Acrílico e ferro  
Coleção particular

Prêmio Mário Pedrosa, 1998, e Menção Honrosa, 2003

<sup>1</sup> Restany, Pierre. *O Novo Humanismo da Cultura Urbana*, 1999.

<sup>2</sup> Rodriguez, Bélgica. *A Escultura como Paradoxo da Sucata em Sonia von Brusky*, 2001.

Maria Bonomi é uma artista que sempre procura novas possibilidades de pensar a arte. Independente, livre de modismos epocais, constantemente redimensiona o já estabelecido, cristalizado da gravura convencional. Atenta às transformações tecnológicas e sociais, sem saudosismo, incorpora cores, técnicas e materiais contemporâneos que reforçam ainda mais a necessidade de se idealizar uma Nova Gráfica.

De maneira geral, a xilogravura representou, para muitos gravadores, apenas uma experiência inicial, limitada. No entanto, Maria Bonomi, ao adequar a xilo à contemporaneidade, transformou-a em experiência permanente, um ensaio ilimitado. Um grande desafio, vencido pela artista, que na atualidade é considerada uma das renovadoras desta secular expressão plástica.

Nas últimas décadas, as transformações técnicas desenvolvidas pela artista são marcantes: das pequenas matrizes (do princípio de sua iniciação à xilogravura pelas mãos atentas, afetivas e firmes de Lívio Abramo, seu grande incentivador e amigo) para as gravuras de grandes formatos – do intimismo das obras iniciais, destinadas a uma leitura individual, de distanciamento limitado, para os painéis urbanos de arte pública, de grandes formatos e de ampla fruição estética, proporcionada democraticamente à população em geral. Com ousadia desmitifica todos os conceitos preestabelecidos sobre a natureza da xilogravura.

Depois de receber o Prêmio de Melhor Gravador Nacional, outorgado pela 8ª Bienal Internacional de São Paulo, Maria Bonomi foi convidada, em 1967, para participar da 5ª Bienal dos Jovens de Paris, mas na hora de instalar as suas obras nesta bienal, a artista ficou perplexa, pois os organizadores daquela conceituada exposição haviam reservado vitrines e mesinhas para todos os gravadores selecionados exporem as suas obras. Indignada protestou: "Se a pintura saíra do cavalete, a escultura saíra do pedestal, queria que explicassem porque a gravura tinha que ficar ainda nas tais mesinhas? Foi um incidente terrível". Apoiada pelo pintor brasileiro Antonio Bandeira, que residia naquela época em Paris, Maria Bonomi arranhou um martelo e pendurou suas gravuras de grandes formatos (incomuns até aquela época) nas paredes da Bienal de Paris, um grande impacto para o público e para a crítica especializada. No dia seguinte, a artista ganhou o principal prêmio de gravura da mostra...

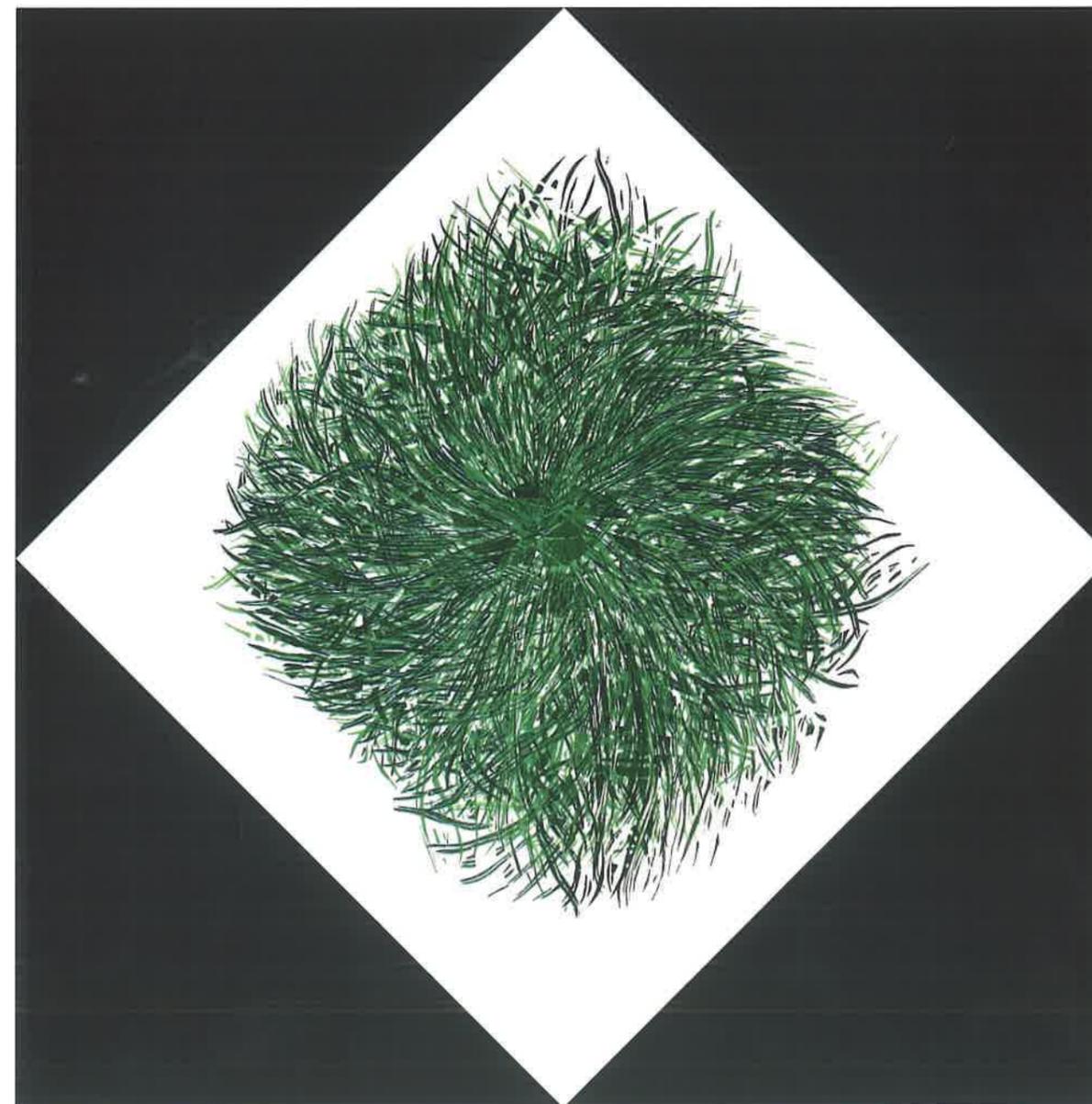
As rupturas e os desafios acompanham toda a carreira desta audaciosa gravadora. O prêmio alcançado na Bienal de Paris abriu as portas para participar como convidada de significativas mostras no Brasil e no exterior. No entanto, o aplauso da crítica, do público e o sucesso comercial de suas obras não a impediram de enfrentar novos desafios estéticos. Assim, contrariando todo e qualquer tipo de padronização, imprime suas xilogravuras em dimensões próximas à escala humana, num diálogo direto com a arquitetura. Rompimento definitivo às convenções ultrapassadas, que conferiam à gravura mera função anexa, posterior.

Nos difíceis anos 1970, em oposição à opressão da ditadura militar brasileira, emblematicamente incorpora os caracteres signícos em suas obras: sentimento social/gravuras manifestos.

Além das gravuras de grandes formatos, a partir de 1964 Maria Bonomi descortina nova maneira de utilizar a matriz de uma gravura, transformando-a em módulo, que durante a impressão se repete, se fraciona e se movimenta em várias direções. Uma nova violação às regras preestabelecidas da composição xilográfica, que redimensiona, mais uma vez, a produção plástica de Maria Bonomi.

A partir de 1974 revitaliza plasticamente o uso de sulcos xilográficos, imprimindo-lhes vida própria, independente, fundamental para outra vertente criadora: a arte pública de Maria Bonomi. Nesta fase matrizes-relevo de grandes formatos executados em concreto integrados à arquitetura foram criados para o usufruto estético urbano, paisagístico.

A autora refaz indiretamente, em sua gênese, o processo criador da xilogravura: o que era matriz transforma-se em relevo que, por sua vez se transfigura em matriz primicial de uma fase recente da artista: Frottages – Gravuras. Um ciclo extraordinário provocado e atingido por uma artista inquieta, transgressora, que não rejeita os desafios e as provocações plásticas de uma nova gráfica contemporânea.<sup>1</sup>



**Maria Bonomi**  
(Meina/Itália, 1935)

Hydra, 2002 - Xilogravura em cores s/papel japonês  
Coleção Maria Helena Peres Oliveira

**Prêmio Mário Pedrosa, 1999**

<sup>1</sup> Excerto do texto *Infecção da Memória. Transgressões Estéticas de Maria Bonomi*, publicado na Espanha pelo Museo de Huelva - Sala Siglo XXI, para uma exposição itinerante em cidades europeias.

*“As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão burguês; muros com o aviso “Proibido colar cartazes” são sua escrivaninha; bancas de jornal, suas bibliotecas; caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir; e o terraço do café é a sacada de onde ele observa seu lar.”*

W. Benjamin

Pensar o contemporâneo requer inquietude constante, estado de trânsito e vocação para o desconhecido verdadeiro. Entre todos os desvios do cotidiano está situada a poética visual de Pazé, protagonista de uma trama armada para a vida, vista invariavelmente como um jogo de contrastes.

Entre os desafios mais elementares de uma íntima esquizofrenia persistente nos centros urbanos — especialmente caracterizada em seu diálogo com o entorno — temos uma modalidade de testemunho anônimo que interessa à dinâmica interna do complexo jogo estabelecido desde a obra do artista.

O autômato chamado *Transeunte*, 2001, que cruza ruas e avenidas de uma metrópole duplicada de sentido e suspensa em tempo-espaco ficcional, joga com sua quase invisibilidade enquanto silencia sobre a condição do outro, esse indivíduo que ignora a própria existência.

Cruzar as ruas — tratadas por W. Benjamin como ‘morada do coletivo’ — comprometer-se com o itinerário sem nunca sequer reconhecer-se como parte integrante do ambiente vivido potencializa muitas das estratégias pensadas por Pazé como recurso e essência para o enfrentamento cotidiano.

Como em um roteiro elaborado para a sobrevivência no caos, a atenção do artista voltada ao diálogo com o acaso de circunstâncias pouco esclarecidas se organiza. Circunstâncias como aquelas em que a instalação *Sobre a Terra do Sol*, 2005 movimenta o jogo de damas com peças animadas pela expectativa estática de natureza fixada, em ampliação fotográfica. Consciente de que é necessário reinventar-se no imaginário alheio para que se permaneça vivo em tempos estranhos, o artista move peças fundamentais e espreita o outro.

O jogo que interessa a Pazé necessita reinventar-se — associado ao plano de outra realidade —, embora se admita a marca de um processo regulado. Pensar as regras deste jogo visa a afastar-se da condição limítrofe de jogador para então implicar-se diretamente, ou seja, permanecer como agente ativo em um processo de intervenção calculada.

Definitivamente cada intervenção elaborada pelo artista, em sua trajetória, contextualiza uma tomada de decisão, uma combinação e requer comprometimento daquele que se aproxima de seus projetos. Somos tomados de assalto, convertidos em parceiros — pouco a pouco conscientes de nossa responsabilidade — em um jogo instaurado para ação e reflexão decisivas.



PAZÉ

(São Paulo/SP, 1962)

Rua São Bento II (Série Transeunte), 2001-2006 - Fotografia  
Coleção do artista

Menção Honrosa – Jovem Artista, 1999

Pintor desde sempre, o modernista Cícero Dias (1907-2003) acreditou no “primado da intuição” e considerou, aos seus 90 anos, que “na mais distante memória” sempre foi pintor, sempre pintou. O artista pernambucano atravessou todo o século 20, e sua obra espelhando modos de percepção paradoxais da arte moderna não pode ser dissociada do encontro de novas formas de linguagem – da figura em relevância ao espaço plástico dotado de leis próprias, da imaginação onírica à escrita plástica da pura construção –, porém, deve ser encarada como regida por uma lógica interna articulada entre tempo memória e tempo presente. Retenhamos, então, a importância dada pelo pintor aos seus registros autobiográficos, à sua rica iconografia pessoal, que tornou possível uma verdadeira trama de aliança entre a cultura patriarcal dos senhores do engenho e a estimulante emulação filtrada no amálgama da tradição afro-brasileira e da visualidade decorativa popular do Nordeste.

Sabe-se que, na objetividade histórica, cada época tende a ter um diapasão de valores estéticos intrínsecos à obra, valores que não são transcendentais nem imanentes, tampouco universais, mas produto cultural, uma resposta do observador à coisa observada. O trabalho inicial de Dias não permaneceu alheio à “agoridade” da paradoxal vanguarda brasileira – ainda incerta sobre o significado da arte moderna, polêmica entre os entechos inspirados pelo grito de guerra do antropófago Oswald de Andrade, mas consciente da necessidade de lançar mão de uma estratégia de “brasilidade/modernidade”. Rapidamente, o artista pernambucano criou o arcabouço de sua obra, balizado pelo “tempo sem tempo”, que convoca formulações do passado e expressões do presente, que fragmenta a hierarquia dos gêneros, que solicita o popular e o cultivado, o simbolismo e o realismo, o regional e o universal a trabalharem juntos para dinamizar o espaço construtivo da obra.

Tratou-se, é certo, em Dias, da presença de polaridades – seu lado “pernambucano”, sugerindo tanto a potencialidade da realidade quanto a força da ficção, tanto o ardor sensual da vida quanto a frieza inevitável da morte, e seu lado “carioca”, liberando os traços do modernismo e da magia do Rio, criando um ao outro, provocando um espaço visual de fatura “colorista” que marcaria a entrada e a interação do artista no mundo da arte parisiense do pós-Segunda Guerra. Sem dúvida, entre sua primeira exposição organizada, em 1928, no Rio de Janeiro, e seu *vernissage*, em 1938, em Paris, Cícero Dias trouxe à tona o elemento morfogenético central da subsequência de sua obra, de onde aflora um ângulo de visão essencialmente visto do alto, a perspectiva *plongeante*, que favorece a levitação essencial de elementos modulares, numa alternância entre cheios e vazios, entre material e etéreo, numa espécie de procedimentos de colagem.

As noções de estática fogem constantemente nesse espaço que se evade, se decompõe e se compõe, levando, na densidade construtiva, a obra a atravessar uma fronteira, aquela chamada, pela crítica vanguardista, de “passagem para a linha”. Doravante, a expressiva produção do modernista Cícero Dias exemplificaria como a “fabulação visual” se depura na transmutação pela cor e pela geometria. Nesse contexto, a sua experiência poética só seria assimilada no campo da arte brasileira na década seguinte. Sua obra, para além de operar com reapropriações e potencialização de um real “observável”, construiu um espaço dotado de articulações plásticas próprias e inseriu no campo da arte “a primeira pintura mural abstrata na América Latina”. O impacto causado pela linguagem construtiva do pintor levou Oswald de Andrade (*Jornal das Letras*, 1952) a concluir que “Cícero Dias realizou a síntese de minha filosofia antropofágica”. Não por acaso, o artista soube associar a expressão de uma identidade cultural a um dos questionamentos essenciais da arte moderna, o que se debruça sobre os limites da obra, sobre a liberdade de articular um projeto ideológico, operando numa ordem paradoxal que se inscreve num valor de “origem” – ao extremo da tensão do que é natureza e pintura (ar, luz e cores), no centro mesmo do concreto.



**Cícero Dias**  
(Engenho Jundyrá (atual Escada)/PE, 1907 – Paris/França, 2003)

Rio de Janeiro, 1930 - Aquarela e nanquim s/papel s/eucatex  
Coleção Palácio Boa Vista – Aquisição-Geapac, 1971

**Prêmio Clarival do Prado Valladares, 2000**

A dimensão das implicações do percurso do artista concreto Luiz Sacilotto pode ser observada nos posicionamentos diretos e nas argumentações formais objetivas. A clareza do artista é definida na busca do essencial ao envolver-se com as coisas do mundo.

A significação está posta na materialização do debate concreto. Articula um processo metódico e singular no desenvolvimento de uma conjunção de ações estéticas que são determinantes na formulação de um trajeto coerente.

No entrelaçamento dos acontecimentos do período de atuação de Luiz Sacilotto surge o tempo e o espaço concreto. O artista conecta-se com os questionamentos oriundos desta ambiência, estabelece recursos estéticos infundáveis e transforma os elementos plásticos em um fenômeno distante da representação naturalista, mas atento às inquietações do entorno.

Luiz Sacilotto acentua o valor da arte concreta paulista nas experimentações com características analíticas que moldam rigorosamente os elementos na organização.

A concepção concreta e idealista do artista acolhe as informações em uma estrutura dinâmica. É nesta engrenagem da produção e da investigação que as propriedades do quadrado, do triângulo e do círculo são decifradas em profundidade. Estes elementos são renovados em cada ciclo do artista e as experiências visuais extrapolam o acontecimento processual e criativo.

As formas habitam o espaço com maestria e ocasionam uma variedade de sentidos. As estruturas invadem a superfície com uma multiplicidade de proposições estéticas. Na especificidade das formas concretas o plano alcança outro significado espacial. A pesquisa e a experimentação de diferentes ordenações formais solicita a inclusão da cor nas estruturas. As diversas relações cromáticas são vivenciadas pelo artista e causam uma violação na composição. A cor reconfigura o modo que a forma aparece. Os resultados são ampliados em diferentes respostas visuais.

Incansavelmente Luiz Sacilotto dilata o seu olhar e a forma é averiguada em outras relações. O rigor técnico e geométrico permite que o artista elabore o seu projeto concreto escultural. A ideia escultura é projetada em minúcias e os mecanismos projetuais conduzem o plano para uma condição tridimensional. A escultura concreta reconfigura a percepção das relações e ritmos no embate perceptivo entre a matéria e o vazio.

A inquietude do artista persegue possíveis fendas que apresentem outros desdobramentos na superfície pictórica. Intensifica o estudo da alteração gradativa da escala, da seriação, da alternância da forma e do fundo, da disposição dos agrupamentos e do diálogo entre as extremidades do plano visual. Com a divisão e a subdivisão da área de exploração dos componentes ocorre um evento optical. Instala com a ordem uma aparente confusão visual. Nesta fase os elementos causam quase uma colisão perceptiva com a ilusão. Os trabalhos bidimensionais extraem uma sensação volumétrica e propõe outras realidades.

O artista constrói um caminho inigualável com a fidelidade concreta. Retoma as várias soluções e as questões estruturais, identifica possibilidades nos desvios poéticos ao reposicionar as partes que compõem a imagem.

Luiz Sacilotto é detentor de um lugar concreto que está imerso no fluxo contínuo de formas e cores no campo espacial. À vontade de potência instala um construtor na solidez deste ideal que origina o caráter fundante da obra. O diferencial e a sustentação deste percurso são revelados na procura incessante da ordem que corporifica o sentido da forma.



**Luiz Sacilotto**  
(Santo André/SP, 1924 - 2003)

Concreção 0258, 2002 - Têmpera acrílica s/tela  
Coleção particular

**Prêmio Clarival do Prado Valladares, 2000**

*Cada quadro é uma viagem em que não se conhece a chegada. Eu nunca fiquei ligado às correntes, porque as correntes só prendem: por isso tenho o pensamento insubordinado, a insubordinação pode trazer o novo.*

Esta declaração é coerente com a trajetória marcante da plástica deste artista, que surpreendeu crítica e público com a sua figuração alucinante, espelho de uma realidade que não queremos ver - a condição humana tensa entre o desejo e as contingências. Como artista, cumpre o inelutável ofício de rasgar as cortinas tecidas pelo cansaço do cotidiano e lavar a opacidade do olhar.

As obras de Siron Franco, sem advertência da sua profundidade, nos atiram no abismo das nossas próprias contradições, despertam a consciência crítica pela comoção. Assim foi a série *Césio* (1987), e as suas *Vítimas*, acentuando o terror do drama de uma população contaminada pela radiatividade de uma cápsula de césio-157, abandonada na rua 57, um bairro popular de Goiânia. Esta série, pintada em grandes planos cromáticos terrosos, com pinceladas essenciais, onde os brancos se destacam como fantasmas luminosos a denunciar o descaso das autoridades com o lixo atômico, denotam o pleno domínio técnico da pintura.

O artista brinca com a simbolização criando uma imagística própria que não se contém no plano, avança no espaço, produz instalações incisivas, de um realismo cortante como *Salvai Nossas Almas* (1999), mostrada na Esplanada Ministérios, em Brasília. Feita com 2,8 mil peças de roupa manchadas de sangue, sobre lona - uma folha de jornal gigantesca com notícias veiculadas pela imprensa de 1995 a 1999, denunciando a violência contra as mulheres e os crimes de pedofilia.

Em 2002, em São Paulo, no Memorial da Liberdade (antigo Dops), fez a impressionante instalação *Intolerância* (levada à Bienal de Havana em 2003), que revivia a violência dos anos de chumbo da ditadura militar, trazendo os fantasmas de tantos torturados, através de centenas de corpos empilhados, dramaticamente. Precisamos da luz encarnada de Siron, pois ainda há quem pense - e divulgue - que no Brasil tivemos uma *ditabrandia*.

Nascido em Goiás Velho, décimo filho de uma família rural, que veio se estabelecer em Goiânia quando ele tinha 3 anos, teve uma infância pobre e, aos 7 anos, dividia seu tempo de escola e brincadeiras, ajudando o pai em uma padaria e vendendo, no estádio de futebol, os pastéis que a mãe fazia. Sua primeira pintura, feita na parede da sala, aos 12 anos, não agradou à mãe - ele colocou em pé os apóstolos da *Última Ceia*. O modelo foi uma reprodução da obra de Da Vinci. Aos 13 anos encontrou o Frade Gonfaloní, fundador da primeira Escola de Arte em Goiânia, que deu a ele o ambiente e os materiais necessários para começar. Daí em diante, Siron foi inventando sua arte entre um emprego e outro até conseguir viver de retratos, por pouco tempo.

Sua figuração, densamente simbólica, insubordinada, retrata o nosso lado avesso, os nossos anseios. Como se não bastassem os conflitos, a opressão deixa marcas - *Deus Fez o Homem à Sua Imagem e Semelhança* (1973). As deformações expressivas, a cor macilenta, a grande cabeça sem ouvidos, cujos olhos nos observam de dentro da máscara, os pés de roedor, os braços apenas esboçados que não conseguiram nascer. *O Figueiredo* (1980), da série *Semelhantes*, é uma imagem tão sugestiva que dispensaria o título. A figuração, nítida, metamorfoseia cavalo e cavaleiro aludindo às grosseiras declarações do general-presidente.

Porém, o retrato do poder autoritário, mesmo, está na *Rainha* (1975), instalada no seu trono vermelho, com um monstrinho domado, saciado, quase feliz... nos braços, assim como nas *Madonas* (1976), com seu sorriso forjado pela auréola, conduzindo o povo como um rebanho. Virou iluminador de consciências com sua arte necessária.



**Siron Franco**

(Goiás Velho/GO, 1947)

Recado, 1995 - Óleo s/tela  
Coleção particular

**Prêmio Mário Pedrosa, 2000**

Das joias aos túneis do metrô, dos objetos encontrados aos fabricados, das bolhas ao mundo dos espelhos, das telas e dos pincéis, o trato com a luz, os reflexos e as transparências têm sido o ofício inelutável desta artista singular, que percorre os caminhos do árduo exercício expressivo do indeterminado na busca da coerência plástica. Porém, ao encontrá-la ela sempre recomeça palmilhando todos os territórios da imagem para atingir a envolvimento do símbolo e para seduzir o olhar. Retoma temas e símbolos de quando em quando, como se estivesse sobre os passos de uma espiral. A espiral é o motivo de uma obra referencial da artista, uma escultura suspensa, feita em chapa de aço inox cortada a fogo, que ela chamou de *Om* (1982). Imagem móvel, em curvas descendentes (o centro está em cima), descreve a própria maneira de a Amélia-artista crescer, retomando em cada volta os temas já simbolizados. *Om* projeta o seu duplo, a sombra espiralada - o vórtice ou o labirinto.

Inquieta como sua própria história de andanças pelo mundo, em que não deixa passar nada sem vivenciar profundamente, a artista sabe transformar cada saudade, cada dúvida, cada ausência, cada perplexidade em arte. Seu acervo é testemunha das incursões atentas às descobertas e dos seus achados da natureza, pedras, conchas e paus, reunidos cuidadosamente, como palavras de um diálogo adiado. No diálogo com os materiais, às vezes a reverência é maior do que o desejo de transformação e, humildemente, ela traz à luz, intacto, o que a natureza legou ao seu olhar - *Da Vontade das Águas e das Pedras* (1999), uma coleção de blocos de mármore esculpidos pela natureza, que ela classifica como processo. As conchas, porém, objetos recorrentes em diversos momentos da sua arte, viraram ostras sonoras penduradas em fio de nylon, a *Gambiarra* (1982), um belo instrumento musical de nove metros de comprimento. As conchas inspiraram outras cortinas sonoras, como a *Cachoeira* (1982), feitas em parceria com Paulo França. *Limites do Dentro* (1982), são moldagens de poliéster, colocadas sobre gamelas com areia, fingem imitar a natureza, mas recorrem à ideia de continente - a ausência do caramujo está presente nas superfícies helicoidais. Sente-se que a redoma seduz a artista, é o continente em transparência, como reflexo no nosso próprio interior, um modo de espiar o fundo do poço ou o próprio coração do símbolo. Tanto nos *Glu-Glus* (1968), objetos de vidro soprado contendo água espumante como nas 50 *Esferas Hápticas* (1969), feitas em resina de poliéster, náilon e corantes, estamos no mesmo passo da espiral. A regência lunar da imagem já se manifestava no *Poço* (1969), que sugere engolimento, mais do que fonte, descida, morna, lenta e sensual. Depois vem o *Poço da Memória - Dedicado a Meu Pai* (1971), onde se lê: *lembrei que esqueci*. Desde a inscrição, tudo tem o seu contrário, que é o fundamento de toda a simbólica. *Herança de Vovó Amélia Maia* (1993) é um objeto feito com lascas de madrepérola polida sobre fragmentos de diorito, em cilindro de vidro com água. Outro objeto da saudade - a presença da ausência na transparência. Água, lua, reflexo, memória-sentido, gestando o *Mundo de Espelho* (1993) em sua terceira edição. A espiral se abrindo e multiplicando seus passos vai dar o monumental *Espaço Elástico* exposto no Masp em 1993, em *Caminhos para Olhar*, que também tem os componentes que virão no túnel de acesso e no painel do piso da Estação Arcoverde do Metrô do RJ (1998), ou do *Caleidoscópio* (1999), conjunto escultórico na Estação Brás do Metrô do São Paulo. As formas elaboradas se recompõem, multiplicando-se como cacos de espelho. Nada se perde, tudo se adensa nas novas construções simbólicas, com os mesmos elementos. Das joias às intermináveis caixas de acrílico, das caligrafias aos livros-objeto, tudo privilegia as transparências que guardam luzes e águas como o *Oceânico* (1990). A artista caminhou todas as trilhas da arte. Juntou cores, luzes e pedras, terras marcadas pelos caminhantes e objetos sumersos. *Sua benção é sua arte, Amélia Toledo, Senhora das Luzes*.



**Amélia Toledo**  
(São Paulo/SP, 1926)

Mina, 2007 - Jaspe azul e aço inoxidável  
Coleção Nara Roesler

Prêmio Clarival do Prado Valladares, 2001

O artista baiano, nascido em Feira de Santana, vive em Salvador desde 1966 e atua na Bahia desde os anos 1970, depois de formado em medicina e atuante na psiquiatria. Recebeu, por seu expressivo trabalho, duas premiações pela ABCA nesta primeira década do século 21, em 2001 e 2007.

Romero é crítico de arte e artista dos mais respeitados e profícuos de seu Estado, alcançando projeção internacional. A dualidade faz parte de sua vida, pois é também empresário, atividade que o obriga ao contato direto com o homem do sertão e com o cidadão e todas as questões da contemporaneidade.

Por estes dois mundos se move a arte de César Romero. Entre a espontaneidade do popular e o rigor do intelecto exigido pela erudição. Sua obra plástica, acima de sua busca pelos motivos – sejam os exteriores das festas nas praças com coloridos intensos, sejam aqueles interiores das profundidades do espírito revelados pelos símbolos ancestrais das religiões africanas –, é síntese da própria história da arte do século 20.

Da modernidade o artista leva a característica da nacionalidade preconizada por Mário de Andrade. Incorpora em sua plasticidade todo experimentalismo de mestres da Bauhaus, com o emprego da cor como experiência ótica de Joseph Albers e de Paul Klee, e a pincelada obsessiva deste último na busca de um lirismo perdido do mundo do homem moderno. Da pós-modernidade faz uso do registro fotográfico, do filtro ótico para expandir as formas nas superfícies que se unem *ad infinitum*. A maneira de pintar na horizontal – que abandona o sentido perspéctico da pintura a cavalete renascentista – possibilita a criação de telas, módulos que dispostos na vertical combinam entre si à maneira de uma instalação. Esta sensação de complemento dos espaços pictóricos faz parte da gramática tanto barroca como neobarroca. Da barroca, intrínseca ao olhar do artista, pode-se observar os módulos – símbolos, como pássaros, sereias, estrelas, meias-luas e acessórios alegóricos dos orixás – que são dispostos em espaços horizontais similares aos revestimentos parietais das igrejas, cobrindo toda a superfície e derramando as formas e cores nos espaços contíguos. Do neobarroco, suas obras acumulam formas, reinventando os signos e provocando novos conceitos libertos do sentido de religiosidade que evocam estados de espírito de uma época. Conjuga aqueles símbolos com um hibridismo de toda fórmula da plasticidade – figura e fundo e todas suas implicações, passando pelas transparências e luminosidades que o acrílico possibilita –, somando práticas pictóricas consagradas, jogos dramáticos de luzes e sombras, que no conjunto unem a historicidade da arte. Em sua essência, César luta na condição de artista pela ordenação hipotética do caos expresso na dualidade nietzschiana das teorias dos estados dionisiaco e apolíneo.

Tais características, ainda apontando para a dualidade, estão plasmadas em séries de obras ao longo de sua carreira desde em 1967 que o elevaram à condição de artista premiado duas vezes pela ABCA. Dentre elas estão fotografias, *Tamboretas das Festas de Fargo da Bahia* (1967-69), *Casarios* (70-77), *Imagens e Selos Comemorativos* (78-85), *Paisagens com Faixas Emblemáticas*. Além de voltar com *Tamboretas...* completa sua obra na última década do século 20 com *Platibandas Emblemáticas*, *Enigmas* e *Faixas Emblemáticas*, todos estas pinturas em acrílico sobre telas.

*Cromatações* inaugurou suas exposições neste novo século em capitais brasileiras e no exterior, confirmando projeção internacional e a consagração pela crítica que lhe conferiu os prêmios. Em 2001, além de apresentar obras de fases já citadas, nas quais o rigor técnico e as composições geométricas ao gosto das criações neoconcretistas ainda persistiam, as novas composições se livraram da rigidez do equilíbrio para ganhar movimentos e ondulações, dinamizando os espaços pictóricos e apontando para futuras instalações e pinturas objetos. Em sua última série (2007), *Bramante – amante do Brasil* –, o cromatismo refinado passou a ser a tônica de suas obras, ampliando conceitos de brasilidade, tais como musicalidade, movimento, luminosidade, enfim, a alegria de viver distante do niilismo que tanto impregnou a contemporaneidade.



**César Romero**

(Feira de Santana/BA, 1950)

Faixa Emblemática, 2008 - Acrílica s/tela  
Coleção do artista

**Prêmio Mário Pedrosa, 2001 e 2007**

Em virtude de um viés de alcance social, torna-se intrínseca à arte de Adir Botelho certa relação com a cultura popular. Na xilogravura essa relação centraliza-se nos motivos e na imagística, tal como ocorre no relevo dado pelo artista ao sertão baiano, que foi também registrado no livro *Canudos - Xilogravuras*, apresentando 120 reproduções de trabalhos seus. Igualmente imbuída de uma visão social, a Guerra de Canudos ressurge numa recorrência temática que percorre o desenho a carvão de Adir Botelho, tal como se registra nas 22 pranchas reproduzidas no livro *Canudos: Agonia e Morte de Antonio Conselheiro*. Na linha de um expressionismo estilístico, e com peculiaridades técnicas próprias das matérias trabalhadas pelo artista, ambos os conjuntos de obras nos posicionam na ambiência de Canudos através de uma fábula nascida dos cortes e da queima da madeira, respectivamente, na xilo e no desenho a carvão, realizando uma poética do papel lavrado pelo negrume. Porém, em ambas as técnicas, a temática e a imagística aderem aos meandros da "dobra" no sentido deleuziano. Trata-se de uma metáfora filosófica e poética alusiva ao encontro de diferenças que de algum modo se conectam.

Na arte de Adir Botelho, a "dobra" revela uma articulação entre o mundo do sertão e o da cidade, conduzindo implicações afeitas ao encontro de identidades diversas, com reflexos numa concepção espacial abrangente do conjunto Sagarana, que alude ao sertão de Guimarães Rosa. Na xilogravura e no desenho a carvão de Adir Botelho, a espacialidade explícita do ponto de vista técnico-expressivo uma "dobra" que vincula tradição e contemporaneidade, porque os desdobramentos do espaço contemporâneo não se restringem ao objeto, à instalação ou a outras "linguagens" congêneres. Por isso, em vários textos de nossa autoria, enfatizamos uma contemporaneidade própria de certos pintores, desenhistas e gravadores, cujos trabalhos conduzem incursões espaciais que podem, por exemplo, dentre outros aspectos, abranger uma existência virtual. Típica da arte hodierna, tal espacialidade ultrapassa os limites do papel ou da tela. Iniciando-se no plano dos sentidos, ela entreabre-se e, ou, entrefecha-se à participação do visitante em instâncias que podem abarcar espaços intuídos. No caso específico da Guerra de Canudos enfocada por Adir, essa virtualidade pode ser apreendida na gravura e no desenho a carvão através de espaços que se *desdobram* e *redobram* ao infinito, na dinâmica das direções e movimentos em ato impulsionado pelo encantatório.

Sem entrar nas peculiaridades e diferenças pertinentes a essas duas técnicas, pode ser dito que, de modo genérico, o espaço eclode como expansão do contorno e quebra da linearidade, como negação do acabamento e do fechamento das imagens, bem como eclode na virtual ultrapassagem dos limites do papel. Filosoficamente, há uma interação ontológica e ontogenética entre as obras. Porque uma obra é as outras. E não é as outras. Assim, do ponto de vista espacial, há uma relação ambígua entre a parte e o todo que não se totaliza. Há uma contínua instauração de espaços que surgem da interação das obras. Nesse sentido, não se trata de um trabalho serial, mas de uma "cena" produzida por convergências, alternâncias e transformações espaciais.

Sob tais aspectos, destacamos na arte de Adir Botelho uma contemporaneidade que abre novas questões ao pensamento estético hodierno quanto à perspectiva de uma releitura da tradição e do conceito de "contemporâneo". E essa releitura se inicia nas características do espaço.



**Adir Botelho**  
(Rio de Janeiro/RJ, 1932)

Canudos, 2002 - Litografia s/papel  
Coleção particular

**Menção Honrosa Especial, 2002**

Era uma alegria sem fim transbordando do peito para os braços que traçavam as curvas dos gestos encantatórios. Assim o peixe foi criado, e depois o caranguejo e todos os bichos do mar. E, mais tarde, a energia transbordante e os braços como atizadores das brasas do mundo criaram a paca, o galo, as aves da caatinga e todos os bichos da terra firme. O homem e a mulher vieram no fim e eles eram o cangaceiro e a rendeira. E como o mundo precisava ser alegrado, com a mesma força fazedora, ele colocou o azul na água, o amarelo no céu dominado pelo sol, e espalhou por todos os cantos as flores de todas as cores. Flores por vezes dobradas ao vento e, outras tantas, eretas e firmes, sinais viris de um universo mítico. E tudo ficou assim, um mundo novo e forte, saído naquele instante mesmo de suas mãos, colorido e agreste, cheio da doçura tão cheirosa da vida que, para nós, os que habitam nele, chegava a doer.

Talvez, em um momento imaginário e prospectivo, tudo desapareça do Brasil. A loucura termine por destruir a natureza e sejamos submetidos ao nada que a ciência e a produção sem ética parecem desejar. Ainda restará para os estudiosos do futuro a obra de Aldemir Martins, e por ela se poderá saber dos animais e dos homens que habitaram neste continente e das flores que eles viam. Não há nenhum caso como este em nosso país. Um homem, sozinho, reclamou para si mesmo a tarefa de registrar o seu tempo e a sua terra e o fez com um brilho raro e uma vitalidade de que não se tem notícia.

Valorizam-se muito, entre nós, os registros dos viajantes das expedições europeias. Eles nos deixaram documentos iconográficos notáveis e precisos: era desta maneira esta terra, antes da civilização e nos seus começos. Aldemir Martins fez a sua saga num único momento de amor e ternura. E registrou mais do que todos os viajantes juntos. Ele se transformou numa preciosa biblioteca dos nossos tesouros.

É uma saga mitológica. Mas ele não percorreu terras distantes. Os monstros e gigantes que enfrentou estavam aqui mesmo, na terra onde nasceu, viveu e honrou como filho amoroso.

O sol da Terra.

Aldemir Martins foi um dos mais notáveis artistas de nossa história. Ele exercitou todas as técnicas e não se furtou a nenhuma aventura visual. É quase infundável esta dedicação à vivência e ao fazer artístico: desenho, gravura, pintura, padrão de tecido, ourivesaria, ilustração, projetos gráficos, vinhetas de teledramaturgia, cerâmica, escultura, embalagem, desenho industrial, objetos. Deste ponto de vista, o da capacidade multifacetada de criar, Aldemir Martins não tem par entre nós e poucos, como ele, existiram em nosso tempo. E a qualidade de seu trabalho, a excelência de sua produção e a sua capacidade pessoal de ser único, igual a si mesmo, o coloca na primeira fila dos artistas de nossa época. Poucos terão criado imagens tão indelévels e significativas.

Esplendor.

Além disto, Aldemir Martins revigorou e mostrou alguns dos moradores-simbolos do Brasil, como o cangaceiro e a mulher rendeira. Ou tornaram-se símbolos depois desta revelação artística. No conjunto descritivo de seu país, este artista viajante não descuroou da paisagem e apresentou horizontes no limite da credibilidade, as luzes explodidas e fundidas no espaço e o sol, como um Deus de energia e claridade, presidia esta atmosfera panteísta. É este o Brasil visto pelo seu filho andarilho, este colecionador de imagens e sensações.

Confrontada por tanto labor, uma repórter de televisão perguntou ao Aldemir Martins, no ano de 2005, numa de suas últimas entrevistas, o que ele quis dizer com a sua obra: "Que o mundo é bonito", respondeu.



**Aldemir Martins**

(Ingazeiras/CE, 1922 - São Paulo/SP, 2006)

Carcará, 1998 - Nanquim, café e aguada de acrílica s/papel  
Coleção Palácio dos Bandeirantes - Doação Serasa, 1999

**Homenagem Especial, 2003**

Em recente exposição no Museu da Vale do Rio Doce, em Vitória-ES, o artista carioca Cildo Meireles apresentou uma instalação em forma de torre, constituída de centenas de aparelhos de rádios, de diversos tamanhos e modelos, todos funcionando, todos sintonizados, cada um em estação diferente do outro, todos falando ao mesmo tempo. Era uma obra escultórica e sonora, onde cada peça falava e nada se ouvia, onde notícias, línguas, músicas e programas de entretenimento se entrecruzavam em várias línguas formando uma torre de babel luminosa, elétrica e impactante. Esta obra intitulada "Babel" atraía e assustava, pois transformava um instrumento de possibilidade de comunicação em impossibilidade, nada ali podia ser compreensível e esta incompreensão no lugar da comunicação, suspendia a significação e, no lugar, instaurava a incerteza das nossas vozes, dos nossos avanços tecnológicos, da nossa sede de saber científico, e mesmo da definição de arte. Do lado de fora do museu tinha-se a bonita baía de Vitória, do lado de dentro o terror do lugar nenhum. Este é um dos traços da arte de Cildo Meireles, a extraterritorialidade, como escreve Paulo Herkenhoff, as tramas das culturas e seus choques, o sujeito com mil vozes e nenhuma, o espaço social da exclusão e a ilusão da inclusão, o reconhecimento de um terreno e o estranhamento.

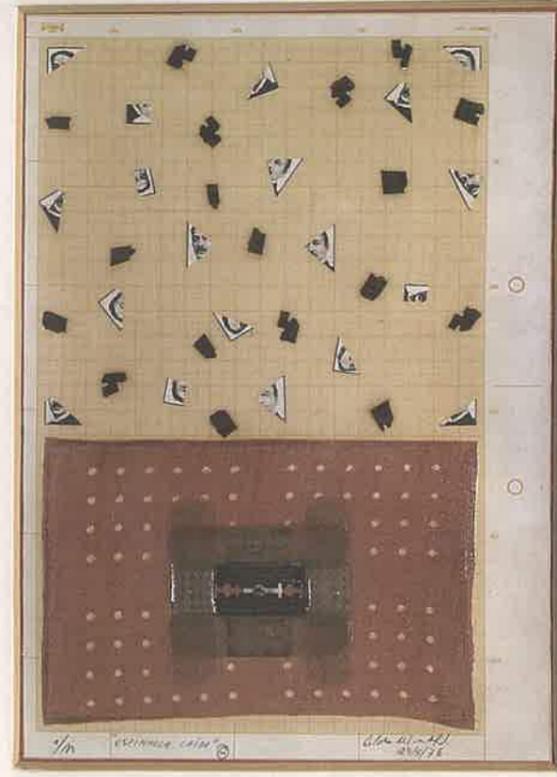
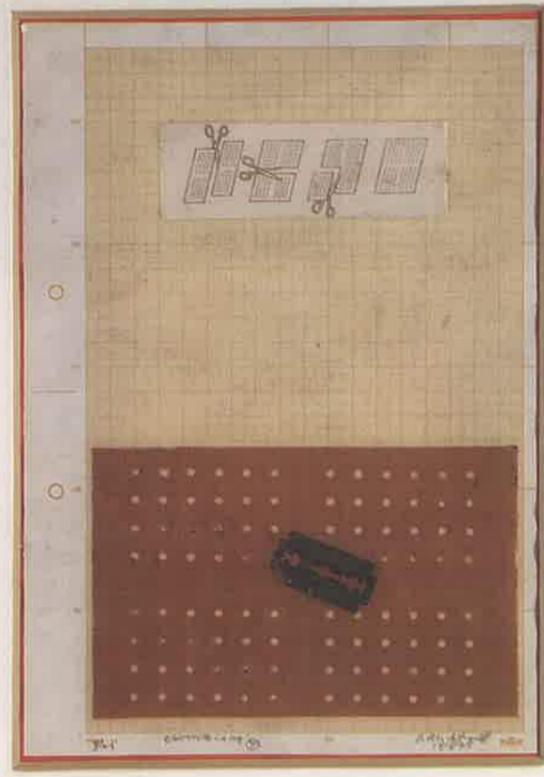
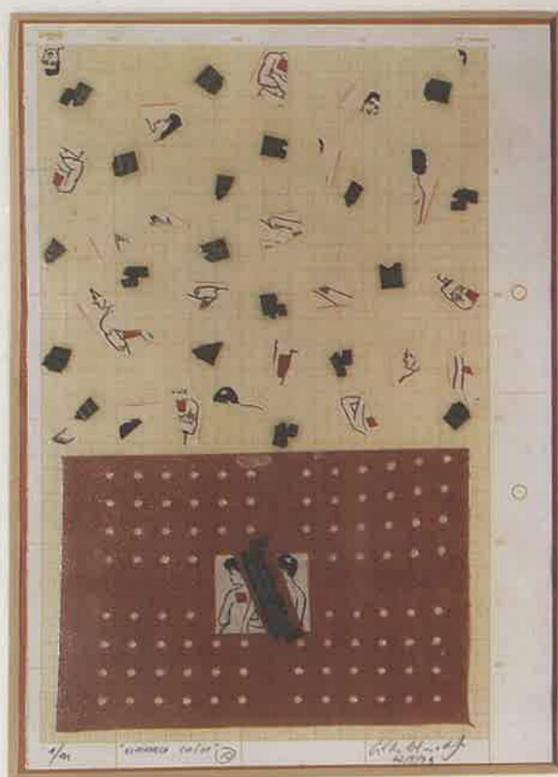
Cildo Meireles, nascido no Rio de Janeiro em 1948, viveu em Curitiba-PR, Goiânia-GO, Belém-PA, e Brasília-DF. A experiência de viver em diferentes partes do Brasil, como o próprio artista comenta, o desregionaliza, faz dele um artista que não defende um território, contudo, a experiência dos lugares em que ele viveu e vive se faz sempre presente em seu trabalho, mas sempre de maneira não identificável. Seus trabalhos passam por uma noção de território, mas cuja ideia de fronteira entra em suspensão. É certamente por isso que em 1970, no catálogo da exposição "Information" do museu de arte moderna de Nova Iorque, ele teria dito que

não estava naquela exposição para defender nem uma carreira nem uma nacionalidade. Sendo um seguidor e fomentador da contravenção Duchampiana de dessacralizar a arte, o artista imprime em seus trabalhos várias vozes, buscando expandir as possibilidades expressivas da arte.

Tendo se interessado na adolescência pela arte, Cildo Meireles praticou o desenho até chegar "quase a uma facilidade", daí, para fugir de uma virtuosidade previsível, propôs depois formas de um desenho "quase feio, duro" e mais cerebrino. Estes desafios opostos ele traz, desde os anos de aprendizado em Goiânia, com o artista peruano Félix Alejandro Barrenechea. O ato de desenhar fez-se como uma atitude em relação ao fazer arte, um exercício de percepção, com vista não à representação de uma aparência, mas de "empregnar-se do objeto, transformar-se nele". Cildo desenhou inspirado em máscaras africanas, mas logo seu traço adquiriu um cunho social e político e, em certo momento, o artista passou a tratar só da ação. Em 1968 diminuiu sua produção gráfica até chegar a parar de desenhar. A técnica gráfica deixa de ser, para ele, uma disciplina artística, tornando-se uma forma, como dizia Amílcar de Castro, de pensar a arte e de fazer.

Dono de uma produção vasta, diversificada e em andamento, Cildo Meireles coloca o problema do fazer artístico e do objeto de arte em relação à arte conceitual e à arte contemporânea, optando por criar situações que permitam uma atitude de adesão ou de uma repulsa imediata, trabalhando sempre com habitualidade histórica do objeto de arte: sua instantaneidade.

\* Na construção deste texto utilizou-se das falas do crítico Paulo Herkenhoff e do próprio artista publicadas no catálogo *Cildo Meireles Geografia do Brasil* (Rio de Janeiro: Arteviva Produções, 2001).



**Cildo Meireles**  
(Rio de Janeiro/RJ, 1948)  
Série Espinhela Caída, 1976 - Técnica mista s/papel  
Coleção Banco Itaú S.A.  
**Prêmio Mário Pedrosa, 2003**

Francisco Brennand é estrela de primeira grandeza no universo das artes visuais. Este artista pernambucano, que fez de sua obra um *work-in-progress* de magnitude estelar, merece o título porque dedica a vida à arte como ato visceral, quase fisiológico. Com mais de 80 anos de idade, grande parte deles consagrada ao caminho solitário da criação, Brennand possui como expressão máxima de sua poética o "Templo" instalado em uma antiga olaria da família, no distante bairro da Várzea, em Recife.

Ninguém passa impune pelo lugar. Lá estão expostas milhares de obras, em especial, a produção escultórica e muralista feita em cerâmica, formando um conjunto monumental, fascinante. A sensação é de arrebatamento. Os personagens representados pelas esculturas espalhadas pelos antigos galpões reconstruídos, jardins e praças conferem ao espaço a atmosfera mítica dos antigos santuários pagãos e um clima de perplexidade trágica. Por que a obra de Francisco Brennand provoca sensações tão fortes? Que força seria capaz de impressionar com excepcional energia seus espectadores?

Não apenas o conjunto das obras no Templo desperta este sentido de assombro. Cada escultura, com sua própria autonomia plástica, também provoca os sentidos. As peças, inspiradas em diversas matrizes, como na mitologia greco-romana e na egípcia, nas obras de fundo mágico e votivo dos períodos neolítico e paleolítico, retratam heróis trágicos, imagens metamórficas e de expressiva carga sexual, animais e frutos híbridos. Formam um gigantesco bestiário povoado por seres fantásticos, superpopulação de mitos provenientes de diversas fontes, mas que em seu conjunto compõem uma mitologia única.

A obra de Brennand revela, sobretudo, a apropriação de estruturas da dimensão mítica e ritualística e sua recontextualização segundo parâmetros do campo artístico. O mito como meio de busca de uma unidade essencial, a transformação do caos em cosmos; e o campo ritualístico como a práxis do campo mítico. O "panteão brennandiano" - repleto de imagens de corpos disformes, seres híbridos, antropomorfias estranhas - não fornece formas perceptivas fechadas e estáticas e, sim, a possibilidade de interpretações flutuantes, irrealidades que promovem profundas analogias entre as imagens exteriores e a natureza psíquica do espectador.

Estas características revelam outro ponto essencial na obra de Brennand: a concepção trágica da vida, uma "cosmovisão" inspirada em determinadas matrizes filosóficas e artísticas, marcadas pela polaridade entre o "horror" e o "encantamento". O "horror" subjacente à imersão nas profundezas da existência e seus mistérios, na dor universal; e sua antítese, o "encantamento" provocado por esse mergulho e sua conseqüente transformação em experiência criativa e afirmação de vida.

É exatamente esta natureza paradoxal que confere magnitude às grandes obras de arte. O grito de Brennand contra a existência domesticada é a melhor resposta às perguntas do início deste texto. Na cosmogonia fantasmagórica do artista parece que o homem ainda não surgiu. Paradoxalmente, sua obra discorre sobre o homem e, não, sobre deuses. Brennand parece fazer a mesma pergunta de Gauguin: "De onde viemos, quem somos, para onde vamos?" Seu pensamento - humanista, sobretudo - ficará gravado na imensidão de seu Templo de forma perene, exatamente como a firmeza e o milagre da terra transformada em pedra.



**Francisco Brennand**  
(Recife/PE, 1927)

O Nascimento do Roca, 1978 - Cerâmica queimada a altas temperaturas  
Coleção Olívio Tavares de Araújo

Prêmio Clarival do Prado Valladares, 2003

Tomie Ohtake nasceu em Quioto, no Japão, em 21 de novembro de 1913.

Aos 21 anos, em meados da década de 1930, veio para o Brasil, pretendendo permanecer um ou dois anos. A iminência da segunda grande guerra fez com que ela permanecesse mais algum tempo entre nós. Casou-se no Brasil e ficou entre nós. Mais tarde, naturalizou-se brasileira, iniciando sua carreira artística, em 1951, aos 37 anos de idade.

Tomie integrou o Grupo Seibi, com o qual expôs em 1953. Seu trabalho obteve destaque, recebendo menção honrosa. E depois desse prêmio foi contemplada com muitos outros ao longo do tempo. Ingressou na pesquisa da abstração e, em 1957, realizou sua primeira individual, no MAM de São Paulo. Em sua trajetória, realizou inúmeras individuais e integrou coletivas, expondo tanto no Brasil como no exterior.

O Masp organizou uma retrospectiva de seu trabalho, em 1983 e, na Bienal de São Paulo, em 1996, houve uma Sala Especial de sua obra.

Tomie Ohtake é reconhecida, unanimemente, como uma das personalidades mais importantes das artes plásticas no Brasil. É uma das principais representantes do abstracionismo informal brasileiro. Sua obra, presente em coleções públicas e privadas, abrange pinturas, gravuras e esculturas, realiza obras públicas que podemos ver em diferentes locais, principalmente na cidade de São Paulo.

Em 2001 é fundado o Instituto Tomie Ohtake em prédio que tem arrojado projeto, de autoria de seu filho Ruy Ohtake. Em 2003 e 2008, a ABCA premiou, respectivamente, a artista, por sua trajetória, e o Instituto, por suas atividades, por sua contribuição à arte.

O MAC/USP prestou a Tomie Ohtake uma homenagem pela importância de sua trajetória, pela sua presença marcante no cenário da cultura brasileira, em 2007, quando abriu o ciclo de mostra Mulheres Artistas na Arte Contemporânea. Nessa ocasião, ela expôs sua obra *A Escultura da Leveza*, 2006.

Hoje, com 95 anos, recém-completados e muito festejados, com mais de 50 dedicados à arte, ela continua produzindo, pesquisando, inovando! E continua sendo forte presença no cenário cultural brasileiro, merecedora sempre de nossos aplausos.

A obra de Tomie Ohtake situa-se no universo da arte informal. A opção pelo abstracionismo surgiu em 1954, tendo logo chamado atenção da crítica. Mário Pedrosa, por exemplo, destacou "a sutileza rítmica de sua pincelada e o arrebatamento dos espaços criados", presentes em seu trabalho pictórico.

Outra característica que é ressaltada é a relação de sua pintura com a tradição caligráfica japonesa -- seu gesto é calculado e disciplinado, sua pincelada busca as transparências, tratando o espaço de modo harmonioso.

Mais recentemente, Tomie vem se dedicando também à escultura, optando pela monumentalidade, sempre no contexto do informalismo.



**Tomie Ohtake**  
(Kyoto/Japão, 1913)

Cinza e Vermelho. 1977 - Óleo s/tela  
Coleção Palácio Boa Vista - Aquisição, 1977

**Homenagem Especial, 2003**

A produção artística de Alice Brill é um exercício da liberdade que tem como um de seus motes mostrar como o rigor técnico e o denso pensamento podem caminhar em consonância com a experimentação. O exemplo maior disso é a pesquisa focada no batik sobre o papel de arroz. Trata-se de uma consistente retomada de um fazer milenar sobre um suporte de grande expressão.

Nascida na Alemanha, em 1920 e residente no Brasil desde 1934, aqui chegando com a mãe, fugindo do nazismo, Alice trouxe a influência do pai, Erich, artista plástico morto num campo de concentração, e absorveu, em São Paulo, a cultura italiana presente no Grupo Santa Helena.

O resultado é encontrado em vertentes que se cruzam. Ao se valer do batik, por exemplo, ergue casarios onde o predomínio das linhas retas contribui para estabelecer um intenso impacto. De maneira aparentemente paradoxal, porém, seu mangue de troncos brancos propõe áreas a partir das formas curvas das árvores.

É nessa conversa entre a reta e a curva que Alice Brill constrói seu lirismo. Se, na fotografia, por exemplo, colocou a técnica esmerada a serviço da proposta de fazer retratos de crianças sem pose ou retoque; no batik, é um casario com uma coloração predominante que revela plasticidade.

A grande questão que a poética de Alice traz está no entendimento de que ela não fotografou crianças ou pintou casarios ou mangues. O que ela fez foi se aprimorar tecnicamente para conquistar a liberdade de, por meio dos recursos adquiridos, realizar o que julgasse melhor. Aprendeu a ser livre pela contenção dos excessos e estímulo incessante à ousadia.

Parece que o principal tema da criadora foi a alma e suas dualidades. Quando trata de algum assunto, ele ganha a dimensão de pessoas. Não se trata de visualizar gente, mas de ter a percepção da técnica apurada cristalizada pela mente e braço humanos graças aos materiais que a natureza fornece.

A autêntica arte – a que conquista o observador, independente de ser figurativa, abstrata, geométrica, colorida ou em preto e branco – precisa ter, como ocorre com Alice, a capacidade de se aproximar emocionalmente das pessoas. Isso está além de formas ou linhas. Constitui uma maneira de ver e interpretar a vida.

Cada oportunidade de observar a produção da artista alemã funciona como um constante clamor de como polaridades não devem ser vistas como oposições, mas sim como facetas distintas de um mesmo dilema: o do ser humano vivenciar hodiernamente a experiência de estar dividido e inteiro ao mesmo tempo.

Um fator essencial para entender como a criatividade e o rigor convivem em Alice é lembrar suas numerosas atividades. Elas vão além do manuseio de materiais, passando pelo pensamento sobre o que significa a produção artística e a discussão sobre as veredas da pesquisa em arte. Formou-se em Filosofia Pura pela PUC/SP e fez mestrado e doutorado em Estética na USP, além de ser fundadora do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do Clube dos Artistas e Amigos da Arte de São Paulo e da Associação Brasileira de Pesquisadores em Arte.

Alice Brill une a capacidade criativa do pensar e do fazer à severidade do esteta, numa espécie de independência responsável. A arte se beneficia nesse jogo entre o oriental respeito à tradição e o ocidental elogio à modernidade e à experimentação. A artista, em seu percurso, se pautou, com sabedoria, por oferecer ao espectador um trabalho em que o rigor e a liberdade dão-se as mãos num sutil sorriso de competência.



**Alice Brill**  
(Colônia/Alemanha, 1920)

Vista do Atelier, 2003 - Aquarela s/papel  
Coleção da artista

**Homenagem Especial, 2004**

Rompendo com a tradição da escultura figurativa, baseada no entalhe ou na modelagem, Francisco Stockinger inseriu-se nas novas tendências internacionais que utilizavam como recursos construtivos, a colagem e a sobreposição residual das superfícies. Fugir à visualidade controlada da modernidade, pelo efeito traumático do grotesco, foi uma arriscada aventura que o artista empreendeu com troncos de árvores e resíduos metálicos. Peças que se rebelam contra as pretensões metafísicas da arte, pela acumulação das superfícies, qual um inventário infinito das possibilidades dos dejetos.

Os heróis de Stockinger portam o desejo de estancar o tempo que se escoia no cotidiano, fixando com suas figuras míticas – guerreiros e centauros - a memória dispersa de muitos momentos longínquos. Elas carregam possibilidades estéticas e também significantes, mantendo a tensão entre eros e tãatos. Este é talvez um dos segredos da atração que exercem sobre o espectador, um misto de futuro e passado que aponta para a suspensão do tempo, para a eternidade prometida da arte.

Contraopondo-se a esta linha de trabalho, o artista desenvolveu ampla produção em pedras, nascida de seu deslumbramento com as imagens divulgadas no momento em que o homem pisou na Lua. Ao trabalhar o mármore ele usa de relevos e desdobramentos de volumes, com sutilezas e nuances. Stockinger nas pedras abandona a figuração, deslizando por um universo de sonhos, em que a suavidade ondulada das superfícies faz o olhar deleitar-se.

Como diz o próprio autor “as pedras são o repouso do guerreiro”, e os guerreiros são a força do artista, juntas em sua obra marcam uma trajetória de contrastes: violência e sedução.



**Francisco Alexandre Stockinger**  
(Traun/Áustria, 1919 – Porto Alegre/RS, 2009)  
O Guerreiro, 2000 - Madeira e metal  
Coleção Palácio dos Bandeirantes – Aquisição, 2001  
**Homenagem Especial, 2004**

Na incumbência de escrever sobre meu antigo mestre, fui buscar nos meus guardados tudo o que foi produzido sobre o artista. Não queria, certamente, incorrer no equívoco de repetir frases feitas ou elucidar o já elucidado. Dificil tarefa, já que críticos brilhantes, a exemplo de Frederico Moraes, Aracy Amaral, Roberto Pontual, Aline Figueiredo, dentre outros, se debruçaram em consideráveis elogios sobre a meteórica trajetória de Humberto Espíndola na arte brasileira. Mais difícil ainda seria não sofrer a força magnânima emanada pelo artista e por suas obras. Eu, em minha juventude, também produzi algumas pinturas sob a força dessa influência, como *O boi latifundiário* (1990) e *Misse Cuiabá* (1978), em que destacam-se, de imediato, a relevância do caráter temático, a imanência da crítica aos fatores econômicos da "bovinocultura", a ditadura da beleza na equiparação de belas mulheres a vacas premiadas e a simbologia da *pecus-pecúnia* que inculca erudição no cotidiano mato-grossense.

Não é de se espantar que Espíndola - "o carro-chefe das artes do nosso Estado" - como personalidade da cultura, mesmo em plena produção, já constitui um legado, sua herança antecipada para uma legião de discípulos influenciados não só pela requintada pintura, mas pela atitude política de inserir Mato Grosso no cenário brasileiro das artes plásticas. Passamos da categoria das lendas auríferas e do domínio da onça-pintada na mata densa, para uma representatividade imagética da pecuária e seus desdobramentos, que, na atualidade, está sendo suplantada pelos milagrosos grãos de soja.

Foram escolhidas duas obras para esta exposição, a primeira da série *Cupins*, de 2004, e a segunda da série *Abstrações Rurais - Cartografia* de 2007. *Cupins* apresenta um amontoado de corcovas brancas sobre um fundo escuro, onde lombos de bois, de forma assimétrica, criam ondulações fantasmagóricas e dobras da pele são mais drapeados de papel ou tecidos, são como marcas, deixadas na areia, pelas águas do rio ou do mar. Sobre um ajuntamento de anéis que forma o pescoço sobressai o olhar enigmático e angustiante do boi. Olhar que nos inibe, atrai e fascina, como uma súplica silenciosa que almeja manifestar-se. O descompasso ritualístico desse que é tido como espelho da alma impõem-se a nós mesmos, no sacrifício da criatura domesticada, subjugada e preparada para o eminente abate.

Na obra, a economia de cor é provocativa, as linhas sinuosas determinam a volumetria, o desenho brinca de pintura no campo alvo e o preto - esse "algo" quase enigmático -, simplesmente deixa-se existir, como forma de preenchimento do espaço quase vazio.

Na segunda pintura, a forma arquetípica do couro do boi traz a conformação esquemática do esqueleto do animal em forma bidimensional. Nela é possível delinear olhos, orelhas e focinho, porém, são detalhes inusitados sem a intenção dessa imanência. A aura de um boi general é reminiscência que o artista revisita na própria obra do passado, quando utilizava o couro como suporte para seus trabalhos de composição. A figura do boi é marcada por sua força e potência, porém, sua imagem, sem a presença dos chifres, perde o simbolismo mítico da força conservadora e invencível.

Os desenhos análogos das marcas feitas a ferro quente, no lombo do boi, têm um sentido de celebração autóctones do homem rural, pantaneiro, que registra e castra a sua propriedade, seu poder, força e sobrevivência naqueles ermos das terras alagadas. A composição iconográfica é indicial, cartográfica do percurso que o animal percorreu durante sua existência. Registro de um passado árduo e glorioso, de uma existência real, que antecede ao *chip*, essa marca sutil, indelével, do controle virtual que nos atinge.



**Humberto Espíndola**  
(Campo Grande/MS, 1943)

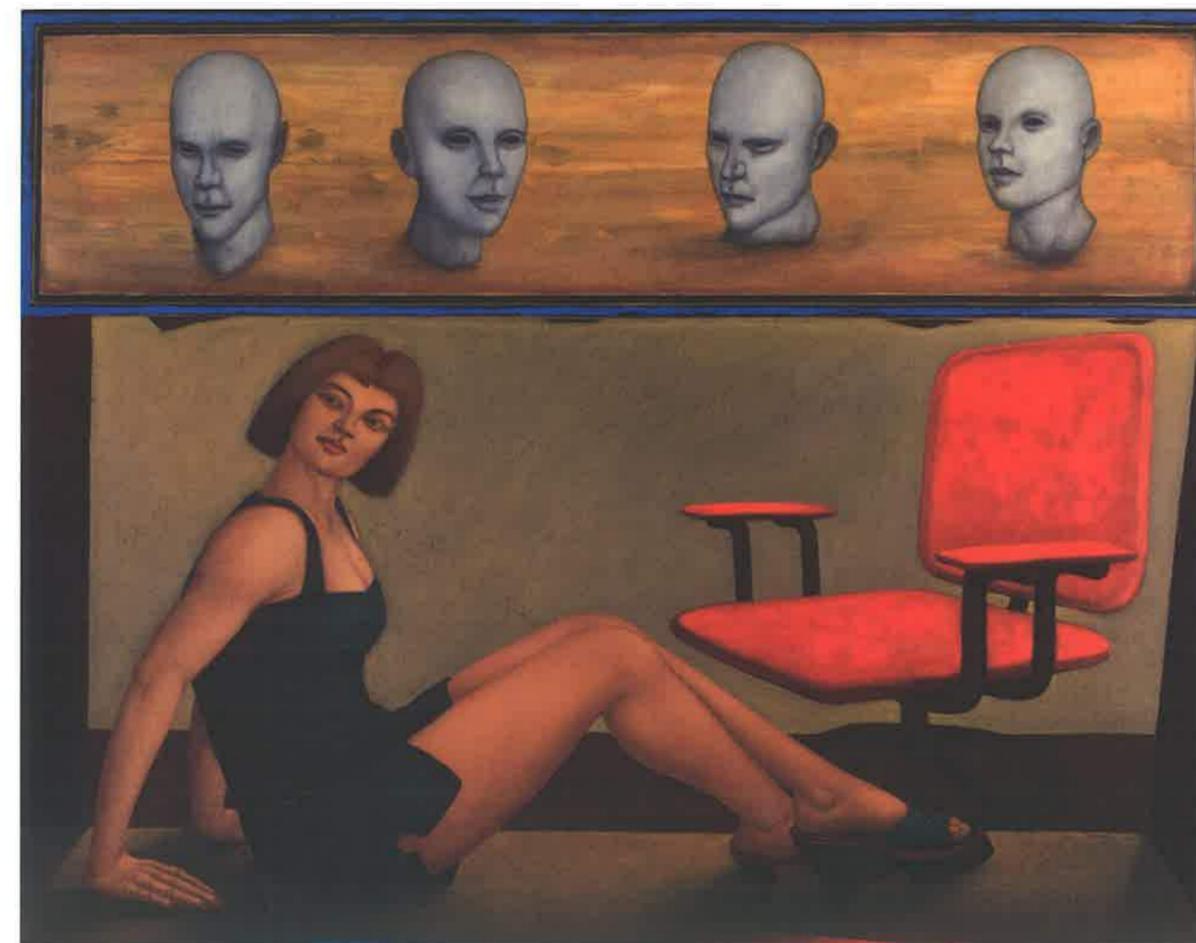
Da Série *Abstrações Rurais - Cartografia*, 2008 - Acrílica s/tela  
Coleção do artista

**Homenagem Especial, 2004**

Nascido em João Pessoa (Paraíba), em 1944, João Câmara transferiu-se na infância para Recife (Pernambuco), cidade onde se deu a sua formação e a constituição de sólida e reconhecida carreira artística, que teve início na década de 1960. Frequentou o curso livre de artes plásticas, na Universidade Federal de Pernambuco, e bacharelou-se em psicologia pela PUC de Recife (1968), optando por não exercer a última profissão. Educado em uma família letrada, amante da literatura clássica nacional e internacional, o jovem artista revelou precocemente interesse pelas grandes sagas humanas, o que repercutiu, de alguma maneira, no gênero das imagens que iria elaborar. Mas muito cedo se dedicou também à leitura de filosofia, psicologia, história e crítica de arte, o que contribuiu igualmente para a sua sólida formação intelectual. Aos 18 anos escrevia sobre artes plásticas, mantendo colunas diárias e duradouras em jornais pernambucanos, em paralelo à produção de gravura e de uma pintura narrativa, que teve, a partir de então, como principal alvo a figura humana.

Criou ao longo de uma trajetória profícuca extensa galeria de personagens reconhecidos ou anônimos, reais ou inventados, extraídos da sua fabulosa imaginação e da cena cotidiana, dos bastidores da história ou da política. Lança por meio deles uma ironia crítica, sagaz ou bem-humorada a determinados acontecimentos reais ou ficcionais, verdadeiros ou inventados, para se referir às mazelas das instituições sociais e à perversidade do poder constituído. O artista engendra artificios e armadilhas construtivas e narrativas, criadores de paradoxos visuais. Interfere nas cenas e acontecimentos com objetos dispare e materiais heteróclitos que, mesmo dotados de veracidade visual, alertam o interlocutor atento de que a verdade é outra ou que pode não ser bem assim.

Autor de um enorme legado de obras, João Câmara articula sua produção em duas vertentes: o que chama de pintura avulsa e as grandes séries temáticas, que podem manter relação entre si, penetrando ou integrando-se uma à outra ou não. Tornou-se mais conhecido pela elaboração de três instigantes e extensas séries, que integram a chamada trilogia camariana: *Cenas da Vida Brasileira 1930-1954*, *Dez Casos de Amor* e *Duas Cidades* concluídas respectivamente nas décadas de 1970, 1980 e 1990, compostas por painéis pintados, montagens, objetos e gravuras. Na primeira, discorre sobre os traumas, as tessituras e a fragilidade de um dos mais conhecidos tempos políticos: a era Vargas. Na segunda, é simultaneamente o narrador, o interlocutor e o voyeur que penetra na alcova íntima, participando como testemunha ocular e ator das cenas de amor gozoso entre o artista, vestido como operário da pintura, manipulando um belo corpo feminino, e o corpo da arte. A série *Duas Cidades*, inaugurada com o painel *O Olho de Meu Pai sobre a Cidade (1986)* - homenagem ao pai recentemente falecido -, teve sua narrativa tramada a partir de histórias que o filho ouvia do velho genitor. Para narrar a saga, que tem como cenário as cidades onde vive e trabalha - Recife e Olinda -, Câmara recorre, com grande virtuosismo técnico, à veracidade de edifícios, pontes e outros locais históricos, como artificios para enredar o interlocutor numa trama que, aparentemente convincente, não deixa de ter um sentido ficcional, fantasmagórico e irônico.



**João Câmara Filho**  
(João Pessoa/PB, 1944)

A Comédia Americana, 2002/2003 - Óleo s/madeira  
Coleção particular

Prêmio Clarival do Prado Valladares, 2004

Emprenhado do clima de sua terra, do visual de sua gente, do cheiro e do gosto viscerais da Bahia, Mario Cravo Neto optou por "retratar" o mais de perto e real que vivia, quase seu cotidiano. Uma das vertentes de sua obra, a elegida, foi esculpir em fotografia o óbvio, mas com olho de lince, com o olho de sua câmera, figuras emblemáticas, ritos e objetos sagrados de um povo cujas raízes se encontram na África, a "mama África" tão cantada em versos e prosa.

Nem o mínimo detalhe lhe escapa. Sua pesquisa tem fôlego. Como um escultor ele escava o escondido dos corpos, das faces, da pele, dos animais mortos, dos adereços e transforma o corriqueiro em algo grandioso, infinito e os transporta para outra esfera, a da arte. Parece um caçador/predador à espera do momento oportuno para apanhar/clicar sua presa/objeto de seu desejo/interesse. Ele flagra seu personagem, seu objeto no exato segundo de sua composição. O cotidiano deixa de ser real para ser belo, deixa de ser simplesmente a expressão ritual de um povo para ser a expressão estética de uma arte que visa à interação razão e emoção, uma poética da simples observação e, ao mesmo tempo, de ideias e teorias introjetadas de um saber universal.

Pouca luz e especialmente direcionada, muito preto e branco agregam à sua tomada de cena um elemento misterioso, misto de sonho e realidade, uma real irrealidade.

Suas fotos são quase objetos táteis. Esse viés de observação se dá ao analisarmos seus registros de pormenores, dos corpos retesados a um Da Vinci, das faces sem rosto, do panejamento de roupas à maneira barroca, de detalhes às raias de um pontilhismo ou, hoje, dos tão conhecidos *pixels*. Memória, abstração do factual. Ele capta o real e ao mesmo tempo o reconstrói, entregando-nos a sua visão de mundo.

As imagens que compõem essa vertente de sua obra são o registro de um universo traduzível em palavras fora de lugar, são mais céu do que chão, são mais quase uma obsessão de alcançar o perfeito, nem que para isso o fotógrafo tenha que se desfazer de emoções, práticas e conhecimento, para se embrenhar em meandros e vórtices técnicos até alcançar seu objetivo. O objetivo de nos presentear com uma arte de parâmetros iniciáticos, fundamentais para o entendimento do sentido da vida e da arte.



**Mario Cravo Neto**  
(Salvador/BA, 1947 - 2009)

Suite Bahia, sem data - Fotografia (pag. 84)  
Coleção Museu Afro Brasil

Laróyé, 1994 - Fotografia  
Coleção Marta e Paulo Kuczynski

**Prêmio Mário Pedrosa, 2004**

*O que eu faço é simplesmente colocar as formas naturais numa moldura dramática.*

*Krajcberg*

As esculturas-árvores de Frans Krajcberg são rastros, vestígios, diálogo entre homem e natureza. Nelas, natureza e espírito não mais competem, mas completam-se. Artista intuitivo, procura reencontrar a árvore no quadrado de Mondrian. Sair do quadrado é abrir o conceito para reencontrar a vida. A natureza ignora o quadrado, pois sua vocação é orgânica. Em Krajcberg, arte não é um espelho da natureza, nem reflexão árida; antes, é um ato de amor.

A natureza é o seu ambiente estético. Nele, natureza e espírito são feitos da mesma carne, um só corpo. Se toda mão é consciência de ação<sup>1</sup>, em K. a consciência alarga a mão pelas apropriações. Apesar da declaração de Krajcberg ("O acaso praticamente não existe no meu trabalho: transformo os elementos naturais, não os copio; não me contento em apresentá-los"<sup>2</sup>), o acaso joga um papel importante em sua obra. No processo de apropriação, explora no objeto o já escultórico, efetuando uma escolha judiciosa. Do mesmo modo que se apropria, interfere, cria novas formas, dando vazão ao devaneio da matéria. Trabalha com o paradoxo do aleatório na arte, buscando na paisagem a matéria de que ela é feita. Indiferente ao caminho da arte conceitual, Krajcberg é um artista seduzido pela forma, nunca rompendo totalmente com a escultura. Entenda-se aqui por forma não apenas a organização exterior, delimitação de uma superfície por outra, mas sobretudo o momento axiológico que carrega a tensão emocional, que relaciona autor e espectador, que se constitui de um caráter tenso, ativo, aquilo que Bakhtin chamou de o esteticamente significativo.

No trajeto de Krajcberg há pelo menos três grandes momentos. Um, puramente estético, que eu chamaria de contemplativo; outro, de alumbramento e o último, de engajamento com a vida, o estado ético-estético, em que ser artista exige interferir no mundo, fazer a natureza falar.

Nas primeiras experiências, buscou exprimir a beleza da natureza na sua apropriação direta – a série expressionista dos pinheiros e das samambaias, em pinturas quase abstratas. Então, ocorreu a descoberta da matéria e do acaso – a fase dos relevos na areia ou gravuras prensadas (Minas e Ibiza) e as experiências com as sombras recortadas e projetadas (Paris). O processo das gravuras passava por surpreender as marcas deixadas pela areia após a maré baixar. Nesse momento também se deu o deslumbramento com os pigmentos naturais: as rochas que encontra em Ibiza e em Minas Gerais. Dessa aventura K. chega às esculturas-árvores. Com elas têm lugar o seu pertencimento a um campo de batalha, a sua devoção à natureza e a humanização de sua arte. É o encontro do estético com o ético, momento em que sua obra assume o trágico (o político enquanto tragédia moderna), expresso nas últimas instalações. Creio estarmos diante do Krajcberg maior. É o momento em que a sua obra inicia o longo diálogo com a morte.

Espécie de espelho de um narciso invertido, não é o belo que a sua arte estampa, mas o disforme, a destruição, o horrendo, embora isso tudo se transforme magicamente em atraentes instalações. Trata-se de uma beleza oriunda do sofrimento. Mas amar as raízes não obriga a negar as asas: a beleza de suas esculturas expandidas é gestada na melancólica destruição do que mais ama, a natureza. Desde então, sua arte vem se fazendo dos escombros. As últimas obras do artista estão impregnadas dos acontecimentos da guerra e de outras formas de matança mais sofisticadas, como a destruição do meio ambiente. Suas esculturas-objetos revelam a natureza torturada, afinal "a dor está no cosmos, a luta nos elementos (...). O repouso não passa de um bem efêmero. A árvore que sofre é o apogeu da dor universal"<sup>3</sup>.

Ao sonhar com as árvores, com uma terra verde, Krajcberg sonha com a fecundação da vida. Sonha fazer brotar das queimadas, das cinzas e da morte, da agressão que o homem pratica todos os dias, do sangramento das florestas, do gemido das matas, o resgate da sensibilidade desse mesmo homem para fazer as pazes com a natureza e festejar a vida.



**Frans Krajcberg**  
(Kozienice/Polónia, 1921)

S/título, s/data - Madeira com pigmentos naturais  
Coleção Banco Itaú S.A.

**Homenagem, 2005**

<sup>1</sup> Bachelard, Gaston. *O Direito de Sonhar*. São Paulo: Difel, 1986. p. 53

<sup>2</sup> *O Jornal*. Rio de Janeiro, 23-4-1969.

<sup>3</sup> Bachelard, G. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 221/222

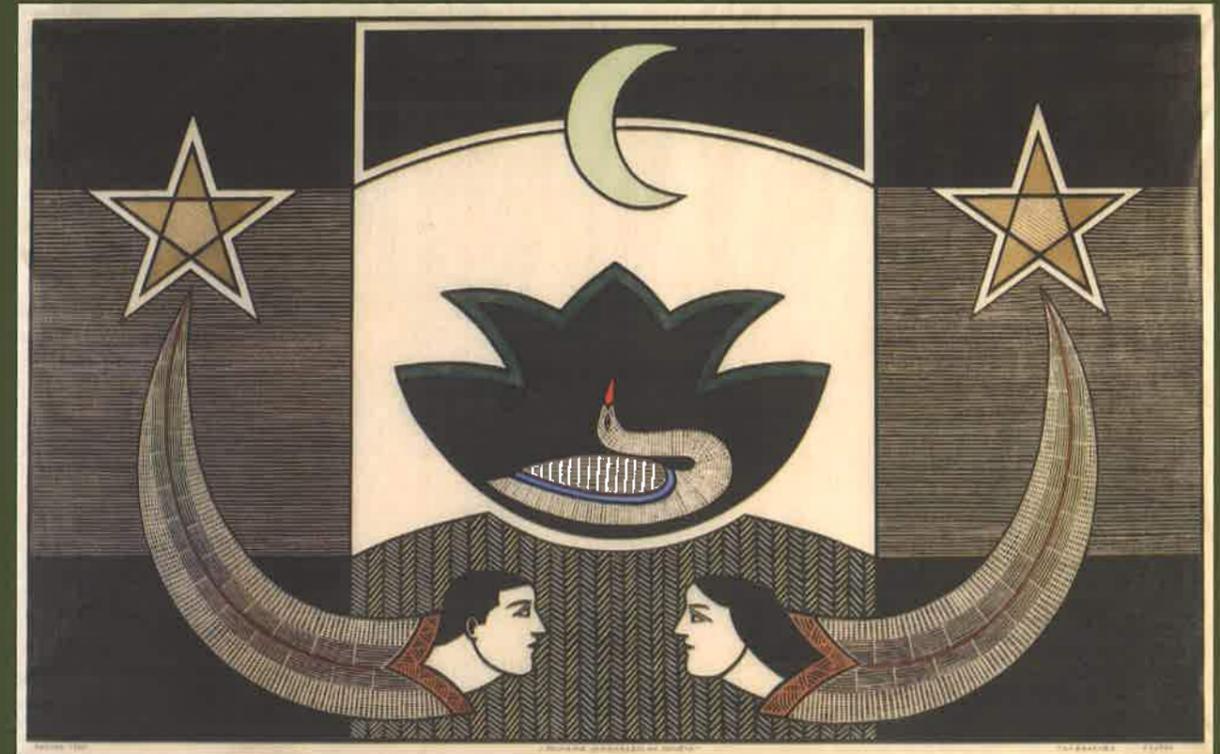
A clareza visual da figuração na xilogravura e a sua grande popularidade influenciaram a escolha temática e técnica da maturidade artística de Gilvan Samico. A realidade que o mestre Abelardo da Hora recomendava aos seus alunos, estava ali: nos cordéis, nos repentis, nas ladainhas, nas incelenças, por toda a parte saudando a vida e a morte, que ali andam sempre de mãos dadas. O cordel é o pão da imaginação, a fonte onde ele bebeu e a qual retribuiu - a ilustração de cordel ganhou cor com a arte de Samico. O tema do artista é o medieval entranhado no sertão, unindo a história dos santos e dos reis com os heróis míticos populares, as recriações bíblicas e as narrativas míticas que unem os severos patriarcas da tradição judaica com demônios brincalhões, os heróis ingênuos ou pândegos e todos os severinos que morrem antes dos 30 e lutam com os dragões da maldade. Os pavões misteriosos e as águas que sobem e descem - a heráldica e a emblemática.

Reabilitação imaginária dos socialmente excluídos, dos injustiçados, dos que nunca têm razão. A solução poética para contingências inelutáveis, em Samico, atinge o ápice nos grandes temas míticos da humanidade como a Ressurreição. Ai, ele afirma seu ponto de vista e sua universalidade, como diz Ariano Suassuna: *pra quem não sabe que o sertão é o mundo*. Ao que era simples, ele acrescentou o requinte, sem perder essa qualidade do estético. Sintetizou e mergulhou no símbolo, desnaturalizando a figura, para atingir a fabulação que é a porta do labirinto, onde o tempo mitomágico engendra um espaço que não é o perceptivo, nem o de localização, mas um espaço de pertinência, um superespaço projetivo. Este espaço poético destemporaliza o tempo, para que coexistam vários tempos, anula a distância entre horizonte e centro, criando espaços no campo imaginário, dividindo-o entre seus dois limites, o heroico e o místico. Portanto, não há em suas gravuras profundidade ou leis de representação que criem planos sucessivos nem ilusão de terceira dimensão. Só a intuição da imagem no seio do espaço, no lugar da nossa imaginação.

Outro aspecto é a simetria, que está também na base da música, que se sente ao ouvir uma fuga ou uma composição serial, o que supõe o recomeço, após o vórtice. É do domínio da profundidade, esse espaço sentido e pensado em que a distância abstrai o tempo e torna-se dimensão simbólica. A Lua marca a partida na viagem simbólica de Samico, o grande olho da noite guia a mão do artista no manejo das goivas e dos estiletes, no corte preciso das matrizes para criar a trama de luz de que é feita a gravura. O enigma e a narrativa. Os temas aqui incluídos solicitam do espectador um repertório que o introduza na cultura do artista. O título revela as suas intenções narrativas, dando uma pista para a interpretação das obras: *João e Maria e o Pavão Azul* (1960), *O Caçador de Serpentes* (lito-grafia -1977). A sombra feita de luz envolve o tema da imortalidade que retorna na *Paisagem com Pavão* (1961), em *Juvenal e o Dragão* (1962), *A Louca do Jardim*, *O Urubu de Pedro*, *As três Irmãs Camponesas* e *o Guerreiro do Ar* (1963). O triunfo do bem sobre o mal envolve soluções de um imaginário solar, pela definição polarizada dos contrários em luta.

É uma divisão em corte estratigráfico, de abismo ou queda em suas variantes morais, em contraste com a superfície de luz. Nos espaços bem delineados a parte clara é a do bem e a escura a do subterrâneo, onde reside o mal, que pode ser o inconsciente: *O Triunfo da Virtude sobre o Demônio* (1964), *Apocalipse* (1964), entre outras. A evolução temática do artista passa pelo Barco do destino e o rapto do sol, transformando a queda em descida sensual, aproximando sedutoramente os contrários, retornando ao regime lunar da imagem.

Basta olhar a obra do artista para ver que *O Enigma* (1989) persiste, já que é a própria imagem da arte para Samico - a força criadora do artista, o símbolo que quer virar luz através do nosso olhar.



**Gilvan Samico**  
(Recife/PE, 1928)

Primeira Homenagem ao Cometa, 1985 - Xilogravura s/papel  
Coleção Olívio Tavares de Araújo

Prêmio Clarival do Prado Valladares, 2005

Em 2008, num bate-papo com alunos da Pós-Graduação em História da Arte da Faap, Nuno Ramos fez uma confissão: "Eu queria, na verdade, ser poeta." Considerando-se incapaz de poesia, acabou se tornando artista plástico – embora, na mesma ocasião, também tenha se confessado inepto para o desenho. A sensação de inabilidade no trato com os versos não era de todo gratuita: seu principal modelo era (e, em alguma medida, ainda é) Carlos Drummond de Andrade ("a maior experiência artística do século 20", segundo Nuno), e a excelência dos poemas drummondianos, em que cada palavra encontra seu lugar preciso, elevava ao impossível a exigência no fazer poesia. Porém, essa suposta inabilidade com a escrita foi, com o tempo, desmentida pelo próprio artista. Nuno já soma quatro livros publicados. *Cujo* (1993), *O Pão do Corvo* (2002) e *Ó* (2008) reúnem textos em que não são nítidas as fronteiras entre o conto, o poema e o ensaio. A última forma parece prevalecer, como já antecipa o título, em *Ensaio Geral* (2007), com textos sobre arte, literatura, futebol e música, mas no mesmo livro também há roteiros para filmes e projetos para instalações, assim como escritos autobiográficos de difícil definição genérica. O quinto volume, *Balada* (1995), completa sua bibliografia, ainda que não seja propriamente para ser lido: trata-se de um livro com 900 páginas em branco perfuradas por uma bala de revólver.

No campo estrito das artes plásticas, Nuno Ramos começou fazendo quadros de grandes dimensões nos princípios da década de 1980, seguindo uma linha que pode ser qualificada de neoexpressionista. O início de sua carreira está vinculado ao grupo Casa 7, do qual faziam parte Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade. Desfeito o grupo, Nuno passou a inserir, em imensos chassis de madeira, fragmentos cada vez maiores dos materiais mais diversos: tinta, parafina, cera, vaselina, breu, tecido, alumínio etc., compondo imagens sem forma definida. E imagens que não se conformavam à superfície bidimensional da madeira: como as pinturas de Pollock (um dos artistas que Nuno mais admira), aspiravam à tridimensionalidade na busca de se integrar ao espaço extrapictórico (basta observar as camadas de massa e os pedaços de materiais que extrapolam os limites laterais, superior e inferior das composições desta fase).

A partir dos primeiros anos da década de 1990, Nuno Ramos, dando vazão à sua vontade inicial de poesia, deixou que a palavra aflorasse no âmbito da imagem, ao mesmo tempo que deixou de produzir exclusivamente quadros. Talvez a obra mais eloquente e conhecida desta época seja *111* (1992), instalação em memória dos presos mortos na chacina do Carandiru: no piso da galeria, havia uma pedra para cada um dos mortos e, nas paredes, textos que depois seriam reproduzidos em seu primeiro livro, *Cujo*. Desde então, Nuno tem produzido trabalhos sempre bastante diferentes uns dos outros, evitando a repetição de formulações bem-sucedidas. Por trás dessas metamorfoses sem fim e das surpresas que elas sempre proporcionam, permanece constante a relação entre palavra e imagem – uma relação que vem se acirrando e se complexificando nos últimos anos. Em suas individuais dos últimos anos em São Paulo – como em *Morte das Casas* (Centro Cultural Banco do Brasil, 2004), *Nuno Ramos* (Instituto Cultural Tomie Ohtake, 2006) e *Ai de mim!* (Galeria Fortes Vilaça, 2006) –, esta relação se acirrou ainda mais, borrando de vez os limites entre literatura e artes plásticas.



**Nuno Ramos**  
(São Paulo/SP, 1960)

Mácula, 2000 - Fotografia e veladura  
Coleção do artista

**Prêmio Mário Pedrosa, 2005**

Emmanuel Nassar é um dos grandes artistas brasileiros de agora. Paraense de Capanema e residente em Belém, sua obra está sintonizada com a sabedoria popular, mas não "folclórica", isto é, não se reveste de ingenuidade, como querem coronéis ingleses; ela exprime o saber moderno de ações nascidas no dia a dia, como as gambiarras de luz de barracos e palafitas e o comércio do açaí, por exemplo, armas estratégicas de sobrevivência criadas pela inteligência do povo brasileiro que rege, de forma inventiva, sua própria existência.

Num de seus momentos, movido pela animação visual da cidade, ele notou placas que indicavam os lugares onde se vendia açaí, riqueza gastronômica do Pará, e viu naquelas placas um signo importante da visualidade amazônica: um quadrado vermelho vibrando sobre sua cor complementar, o verde, com os ornamentos brancos de uma seta e da palavra AÇAÍ. Apoderou-se desta imagem e a utilizou de forma artística (dentro de um dos conceitos da arte contemporânea), colocando-a na "galeria", ou melhor, no espaço expositivo da arte (neste caso ele fez também botões para usar na lapela), artistizando o referido sinal e, assim, mudando seu contexto.

A arte de Nassar é amazônica no sentido da condição humana diante da formidável floresta. Reside ao lado do fazer do povo ribeirinho, na mão do homem que produz seus bens materiais acrescidos de uma qualidade estética original e mestiça ao mesmo tempo: indígena, cabocla, árabe, judia, negra e branca. Esta maneira de construir visualmente seu próprio mundo simbólico é, no contexto nacional, patrimônio dos pobres, isto é, pertence à maioria da população brasileira.

Assim, Nassar, ao lançar mão da estética do precário, que ele qualifica com seu talento e suas invenções, se alia, mesmo em termos eruditos - condição de um arquiteto de formação -, ao imaginário da cidade de Belém, ilha "civilizada" na imensidão da selva.

Mas ele não é apenas um conformado com a beleza que emana das coisas de seu mundo, antes ele é um denunciador dos horrores das derrubadas e, num de seus mais importantes momentos, articulou com sua pintura um libelo contra as motosserras que consomem a alma da floresta, uma fase pictórica que representa um grito de "alto!" aos dinheiros dos magnatas da madeira e dos recursos naturais, um grito de alerta para o futuro incerto do planeta, onde se perderão primeiro os peixes, depois os mamíferos e os pássaros, ficando o deserto para os homens.

A alegria que seus objetos simbólicos emana às vezes se confunde com a ironia, e nisso encontramos um paradoxo: se há ironia na pintura de Nassar, ela confirma o conceito de que a ironia é a de alegria dos tristes. Seus libelos, seus gritos continuam amarelos, azuis, vermelhos, e sua matéria artística, simples como bocais de lâmpadas, fios elétricos, serras rotativas quebradas, laterais de barracos de zinco ou alumínio, e madeiras, enriquecem os fundamentos da arte brasileira.



**Emmanuel Nassar**  
(Capanema/PA, 1949)

Engradados, 2008 - Fotografia em metacrilato  
Coleção do artista

**Prêmio Mário Pedrosa, 2006**

Juarez Marialva Tito Paraíso, nome extenso, que revela um artista de obra vasta, significativa e pluridisciplinar. Poucos artistas no Brasil sabem manipular como Paraíso tantas técnicas e tantos materiais.

Pesquisador compulsivo, sempre atento à contemporaneidade. Como professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, renovou o ensino, criando novas matérias e formas de inseri-las no contexto do ensino das artes plásticas. Sua trajetória sempre foi marcada por pioneirismo e fazer múltiplo.

Desenhista, pintor, gravador, escultor, artista gráfico, entalhador, cenógrafo, figurinista, fotógrafo, muralista, editor, aquarelista, publicitário, ator de cinema, palestrante, debatedor, conferencista, professor e crítico de arte filiado à Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Juarez Paraíso tem intimidade com o pincel, lápis, nanquim, tinta, água, espátula, buril, verniz, argila, madeira, ferro, pastilha, azulejo, película, tela, pedra, rolo, cola, tecido, massa para texturização. Elaborou cartazes para diversos eventos, capas de livros, ilustrações, programações visuais e calçadões.

Nesta mostra Juarez Paraíso optou por imagens, arte digital - composições e manipulações fotográficas.

As imagens feitas pela câmara fotográfica são acrescidas de outras somações que buscam um produto final. Encontrou como parceiros nesta tarefa o computador, e os programas *hardware* e *software*.

Surgem imagens em vários mapeamentos, superposições, onde as cores se transformam, buscando outra realidade nas filtragens dos tons. Transparências dialogando com formas, gerando novas composições e novas cores.

As imagens pós-fotográficas, surgidas nas novas tecnologias de comunicação, são tratadas por Juarez Paraíso com poderosa inventiva. Frutos de sua intuição, conhecimento do mundo da arte e refinada sensibilidade.

Essa investida do artista inquieto e plural não esqueceu o fio condutor de sua vasta obra, incontestavelmente soberba.



**Juarez Paraíso**  
(Arapiranga/BA, 1934)

Onipresença, 2008 - Fotografia e composição digital  
Coleção do artista

**Homenagem, 2006**

*“O artista tem um estranho poder sobre a vida.  
Cria sobre o nada e isto lhe dá a sensação de eternidade.”*

*Marcelo Grassmann*

Marcelo Grassmann marcou a sua trajetória artística pela união do apuro técnico com a emoção e o prazer de criar. Uma obra sem artifício ou decorativismo, apenas gravuras e desenhos onde o real, o imaginado e o simbólico são apresentados/realçados pela suavidade da linha em contraponto ao rigor do desenho e a eficiência da técnica de gravar.

O seu desenho sem a insegurança e a inquietude típicas da arte pós-Segunda Guerra o induz a não procurar novidades temáticas. A sua obra passa incólume, quase inabalada pelos “ismos” da arte do século 20. Apenas desenho e gravura. Um percurso tematicamente de grande unidade, multifacetado pelo traço, luz, cor e técnica.

No magnetismo das cenas retratadas o dramático e o viril convivem pacificamente com a sutileza gráfica de seus idealizados guerreiros, dragões e animais humanizados. Suas donzelas, monstros e cavaleiros representam simbolicamente a vida, a morte, o amor e o ódio, direcionam o espectador para o período medieval.

O artista entendeu que a arte não significa apenas inovação ou ruptura, mas recriação, transfiguração que prescinde de tempo de pesquisa, aprofundamento e desenvolvimento técnico. Independentes, suas obras nunca navegaram pelas ondas conceituais, estilísticas – cristalizadas e ou estabelecidas pela mídia. Enigmáticas, elas referenciam momentos diferenciados da historiografia artística.

Em 1984, conforme depoimento prestado para a Pinacoteca do Estado, Marcelo Grassmann afirmou: “os flamengos adoravam fazer o inferno, porque no inferno havia a proposta de milhões de fantasias”, em seguida acrescentou: “Bosch, por exemplo, parte para toda aquela loucura de figuras dentro de armaduras, meio peixe, meio gente, meio cômico e, no fundo, eu sofri influências importantíssimas dele. O mundo de Bosch é cheio de diabolismos, de fantasias, de coisas que não são de todo mundo. Já a China me deu duas coisas: um dragão e alguns diabinhos. Os etruscos me deram pouca coisa, os egípcios me deram muito mais, com suas zoomorfias religiosas.”

Autônomo, descompromissado com qualquer tipo de tendências e ou filiações estéticas, sua obra sinaliza, indicia o perfeccionismo de um profissional preocupado apenas com os problemas intrínsecos do seu fazer artístico, por isso a sutileza gráfica prevalece, impulsiona o artista a criar luzes e sombras que redesenham, reconfiguram suas criações. Imagens hieráticas, míticas ultrapassam explicações psicológicas. Atemporais, tangenciam a metafísica. Intimistas quase confessionais, misteriosas, obscuras, fantasmagóricas presentificam-se arquetipicamente no inconsciente da humanidade.



**Marcelo Grassmann**  
(São Simão /SP, 1925)

O Guerreiro, 1970 - Crayon s/papel  
Coleção Palácio Boa Vista - Aquisição-Geapac, 1971

**Homenagem, 2006**

O que mais me instiga na produção recente de Nelson Leirner são as instalações que formam cortejos, paradas, procissões e jogos, compostas por imagens com figuras em movimento, direcionadas para um eixo, celebrando um ritual religioso ou profano.

As imagens, muitas vezes híbridas, são apropriadas das religiões populares e da cultura de massa para participarem das celebrações: santos católicos se justapõem aos orixás, às figuras de animais, bonecos, carrinhos, soldadinhos de chumbo, personagens de Walt Disney, miniaturas de obras de arte e a uma infinidade de objetos que constituem o imaginário popular.

Essas propostas surgem com *O Grande Desfile* no MAM/Rio de Janeiro (1984), são reconfiguradas em *O Grande Enterro* na Pinacoteca de São Paulo (1986); *A Grande Missa*, no Paço das Artes/São Paulo (1994); *Terra à Vista*, no MAC/Niterói (1998); *A Grande Parada*, na Bienal de Veneza (1999); *Vestidas de Branco*, no Museu Vale, em Vila Velha (2008); e, recentemente, em *Libertas Quae Será Tamem*, no Museu da República/Rio de Janeiro (2009).

As instalações são projetadas para um lugar específico, dialogam e potencializam esses espaços, provocando tensões e levantando questões próprias das contaminações, dos cruzamentos e das mestiçagens presentes na arte contemporânea. A mestiçagem é ao mesmo tempo crítica e poética, "crítica porque se elabora na contracorrente da indiferenciação globalizada, propondo, em oposição a essa, a existência e a aceitação das diferenças socioculturais e artísticas dentro de uma teia rizomática, sem centralidades, sem periferias, sem hierarquias (...), sem fusões nem compromissos"<sup>1</sup>, e poética porque reafirma o poder criativo e utópico da arte.

Segundo Moacir dos Anjos, a proposta de Leirner para o Museu Vale é "fruto de um olhar que é ao mesmo tempo amoroso e crítico", desvelando a "ambiguidade que permeia toda a obra do artista e a faz paradoxalmente coesa"<sup>2</sup>. Nesse sentido, a obra de Leirner constitui uma crítica bem-humorada da sociedade contemporânea e da estruturação do campo social, cultural e artístico. Discute os padrões e normas de comportamento, do lazer, da moda, do esporte e a legitimidade da produção e circulação da obra de arte.

Essa postura crítica, que permeia toda a trajetória artística de Leirner, torna-se mais incisiva quando o artista envia um *Porco Empalhado* para o Salão de Brasília, nos anos 1960, questionando os critérios da crítica, provocando discussão no circuito artístico e revelando uma atitude provocativa e ousada, própria dos artistas das neovanguardas. Desde então, a produção de Leirner, seja através de textos, objetos, *happenings*, *assemblages*, instalações, intervenções urbanas, entre outras ações, pauta-se pela crítica ao sistema de arte - a curadoria, o mercado, as instituições culturais, as regras de arte, a obra única, o artista romântico. Hoje, no contexto contemporâneo, essa mesma atitude se revela de uma forma mais sutil e divertida, através dos cortejos híbridos instalados nos espaços culturais, afirmando, mais uma vez, o poder crítico e poético da arte.

Segundo Tadeu Chiarelli, que publicou um texto antológico sobre a obra de Nelson Leirner, o artista "problematiza conceitos e verdades preestabelecidas tanto no campo da arte como fora dele, ampliando muito a possibilidade do debate sobre o estatuto da arte na sociedade contemporânea"<sup>3</sup>.



**Nelson Leirner**  
(São Paulo/SP, 1932)

Jogo de Futebol, 1999 - Gesso, plástico, tecido e madeira  
Coleção Paulo Kuczynski - São Paulo

Prêmio Clarival do Prado Valladares, 2006

<sup>1</sup>CATTANI, Icleia Borsa. *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Porto Alegre. Editora UFRGS, 2007, p. 32.

<sup>2</sup>ANJOS, Moacir dos. *Vestidas de Branco*. Catálogo da exposição realizada no Museu Vale, Vila Velha, Espírito Santo, 2008, s/p.

<sup>3</sup>CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner. Arte e não arte*. São Paulo. Galeria Brito Cimino, 2001, p. 17.

Tendo iniciado sua carreira em 1944, após frequentar desde 1941 o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, Odetto Guersoni foi ao longo de seis décadas pesquisador sempre renovado e artista especialmente preocupado com o lado artesanal do ofício, que soube harmonizar com a constante busca pela expressão.

Pintor a princípio, praticava, então, como tantos de sua geração, um expressionismo atenuado, visível nos retratos de familiares e colegas e sobretudo nas paisagens do Canindé, da Aclimação e de outros recantos paulistanos com os quais se identificava sua sensibilidade. Foi assim que em 1947 participou da hoje histórica mostra *19 Pintores*, embora alguns de seus trabalhos traduzissem certo inconformismo que preludia voos mais altos.

Durante curta permanência em Paris, em 1948, Guersoni teve a revelação da gravura, cujas diferentes técnicas apreendeu, e que dali por diante se tornaria meio expressivo predileto. Pela mesma época, sua curiosidade levou-o a se aproximar das novas tendências que timidamente se insinuavam na arte brasileira, datando de algumas experiências pioneiras com o abstracionismo, ao qual só retornaria muitos anos depois, agora em definitivo. Seguiram-se, em sua inquieta busca de autoexpressão, curiosas fases dominadas pela temática afro-brasileira ou influenciadas pela arte rupestre pré-cabralina, o abandono da pintura em 1955 e, inclusive, experimentos técnicos que incluíram o que chamou de *filigrafia*, em que as formas que produzia eram reforçadas com pontos de bordado aplicados por seu grande amigo Bonadei. A primeira metade dos anos 1960 veria surgir uma fase não figurativa dominada pelo gestual e o informalismo, cristalizações do seu mais profundo ego, signos de uma escritura arcaica por ele próprio criada ou reinventada, que exigiram técnica específica para se extravasar – a *plastigrafia*, na qual a superfície de impressão era recoberta por uma camada de argila e em seguida desbastada ou arranhada um pouco à maneira da escrita cuneiforme dos antigos sumérios.

Com o abandono definitivo do figurativismo, nos anos finais da década de 1960 Guersoni assume, afinal, sua própria personalidade, aquela pela qual seria desde então identificado. Em justaposições de módulos geométricos que se repetem e se somam para criar estruturas nas mandalas, nas gravuras estampadas sobre suportes côncavo-convexos e inclusive nas gravuras-painéis, composições de dimensões maiores nas quais cada gravura funciona como elemento modular, a obra de Guersoni aprofunda-se e obtém ressonância, ora se aproximando das pulsações da *Optical Art*, ora retomando o ideograma e o símbolo.

Da matriz gravada para a tridimensionalidade da escultura era apenas um passo, e Guersoni o executou na década de 1980, utilizando-se de materiais inéditos em sua produção, tais como os laminados de fórmica ou as chapas de metal. Nos últimos anos voltariam a ocorrer em seus trabalhos restos de formas vegetais, imagens do inconsciente, toda uma arqueologia que permanecia enterrada no solo fecundo de sua imaginação.

Ao atribuir a Odetto Guersoni uma de suas premiações, em 2006, a Associação Brasileira de Críticos de Arte destacou com justiça a contribuição desse artista, dos mais inventivos e originais que São Paulo e o Brasil produziram.



**Odetto Guersoni**  
 (Jaboticabal/SP, 1924 – São Paulo/SP, 2007)  
 Formas Justapostas CIV, 1996 - Serigrafia s/papel  
 Coleção Haydée Guersoni  
**Homenagem, 2006**

Há mais de 30 anos, a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) presta homenagem àqueles que se destacaram nos múltiplos espaços e territorialidades da produção das artes visuais no Brasil. Celebrando seus 60 anos em 2009, a ABCA resgata e apresenta o mosaico de premiações, afirmando sua preocupação com as práticas artísticas e respectivas questões conceituais. Se os prêmios, em dez categorias, estendem-se às múltiplas instâncias do campo artístico, dando a conhecer deste mundo observado opções institucionais, posicionamentos históricos, discursos críticos, abordagens estéticas e poéticas singulares, por outro lado revelam as diferentes peles e dobras deste corpo que a ABCA constitui. Nos seus escolhidos estão projetados os valores com os quais a Associação vem se posicionando no amplo campo cultural brasileiro.

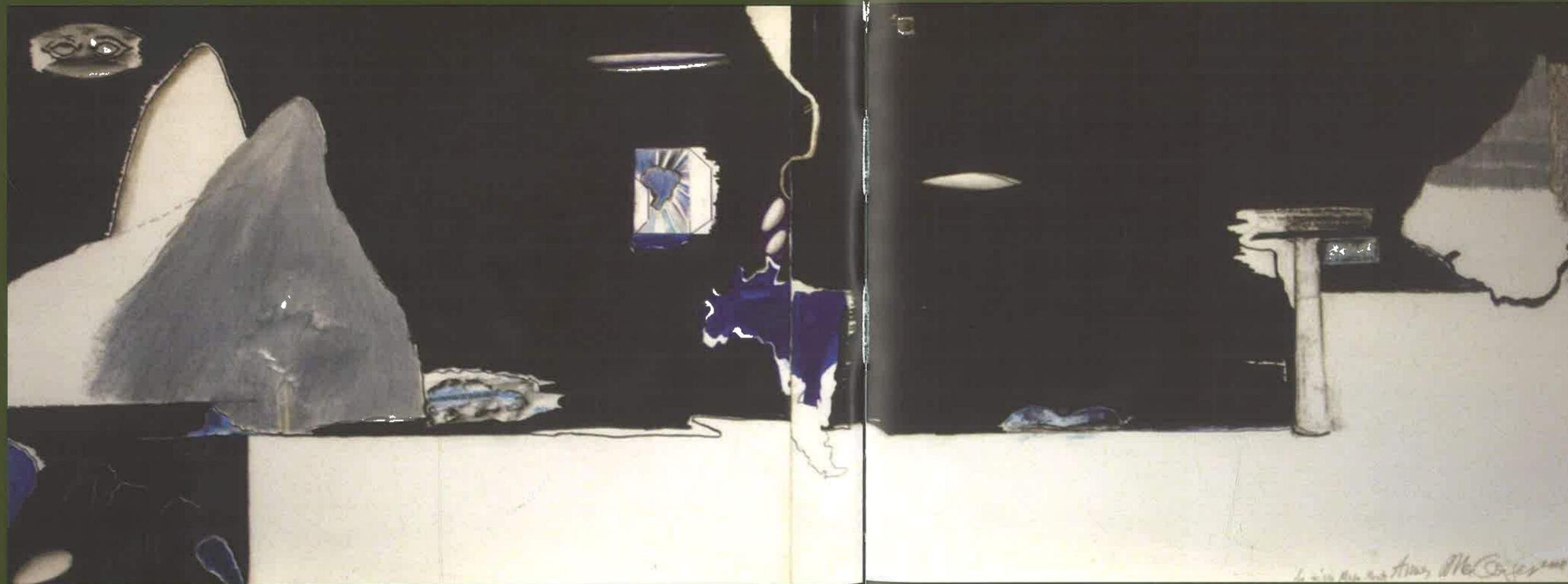
A artista Anna Bella Geiger (1933), contemplada em 2007 por sua trajetória com o Prêmio Clarival do Prado Valladares, pertence ao mosaico composto pelas indicações anuais da ABCA. Seu caminho nas artes visuais foi estimulado pela formação moderna que recebeu de Fayga Ostrower nos anos 1950, um ponto de partida. Cedo suas inquietações e percepção interessada de seu entorno a envolveram com aspectos políticos e ideológicos de sua existência. Outras esferas do entendimento do homem e do mundo vão atravessar seu trabalho integrando sentidos para além das questões estéticos-formais. Sua poética conecta-se com a antropologia, a filosofia, a psicologia, a geografia, a política, a literatura.

Dos anos de 1960 para cá, a prática artística de Anna Bella multifacetou-se. A tal abrangência de reflexão implicou uma ampliação e diversificação dos meios, campos de trabalho, onde a íntima relação entre pensa-

mento e materialidade é obtida pelo refinado olhar da artista. Múltiplos códigos para interpretação são utilizados: desenhos, gravuras, serigrafias, fotografias, fotomontagens, objetos (as gavetas, os mapas, os macios), pinturas, instalações, livros de artista, vídeos e imagens eletrônicas. O domínio que exerce sobre todos os meios que utiliza não retira do trabalho a tensão de situar-se nos limites da enunciação desses meios. Fazer uma arte que se pensa e que pensa o mundo constitui o desafio de Anna Bella.

Abordagens cíclicas são realizadas pela artista que atualiza e desdobra indagações conceituais de suas próprias obras. O frescor e o vigor de sua produção estimulam uma constante elaboração de síntese nesta reserva técnica da memória de Anna Bella. Suas obras mesmas constituem o repertório de manipulação reflexiva, de exercício conceitual. Há ainda as referências à história da arte que são muitas. A estratégia da citação ativa dispositivos discursivos que sedimentam sua poética conceitual.

Importa destacar, ainda, a vocação didática de Anna Bella que, nesses mais de 50 anos de vida artística, vem participando da formação de jovens artistas. Anna imprimiu e ainda imprime singularidades no processo de ensino da arte. Fazem parte da história da arte contemporânea brasileira as experiências que realizou neste âmbito, no MAM-Rio. Outras se sucederam e se mantêm como no Parque Lage. Partilhar indagações e promover discussões sobre a arte são questões fundamentais em sua prática, cuja vitalidade criativa faz de sua arte um profícuo campo especulativo. A própria artista afirmou, em 1975, que *a única possibilidade da arte é ser experimental e a única condição do artista é de fato agir experimentalmente*. A experimentação como sentido.



**Anna Bella Geiger**  
(Rio de Janeiro/RJ, 1933)

Da Série Mapa-monte, 2008 - Lápis cera, crayon e grafite s/papel  
Coleção da artista

**Prêmio Clarival do Prado Valladares, 2007**

Mário Gruber, em sua trajetória como criador, recebeu significativas premiações pelo conjunto de sua obra: Prêmio Procópio Ferreira, Medalha Mário de Andrade do Governo do Estado; Prêmio da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Gruber, gravador que de forma incontestável soube registrar a vida das formas, na matéria, no espírito, no espaço, no tempo. Quando Henri Focillon concebeu o ensaio "Elogio da mão", tratava da maestria de um artista que "bate o metal (...)" fixando as alternâncias "das experiências dos palpites da mão".

Quando em Mário Gruber encontramos o gravador, o pintor, o ceramista, o autor da obra gráfica, encontramos o homem que soube cuidar com atenção do acento humano que situa a figuração como um dado concreto que anima e inquieta.

Fundador do Clube da Gravura, o artista integrou uma geração de grandes criadores e teve amigos no círculo de convivência de Francisco Matarazzo Sobrinho, participando inclusive no projeto de montagem das nossas primeiras bienais.

Fundador da União dos Artistas Plásticos de São Paulo e artista atuante de sua geração, Mário Gruber, desde a sua trajetória como pintor, gravador e desenhista, conhece a investigação vigorosa da técnica atenta ao ambiente de síntese figurativa.

Em significativa homenagem ao artista, o cineasta Nelson Pereira dos Santos dirigiu o curta-metragem *A arte fantástica de Mário Gruber* e com a obra realizou uma contribuição que marca a trajetória comprometida de um homem que buscou no tempo de sua existência um confronto aberto consigo mesmo.

Com a mostra *Mário Gruber e a metafísica dos planos*, 2005, a Fundação Memorial da América Latina, em cuidadosa retrospectiva, celebrava a potência do gesto criador da gravura desse artista que soube experimentar os rumos de espíritos livres.



**Mário Gruber**  
(Santos/SP 1927)

Árvore Azul, 1976 - Óleo s/tela  
Coleção Palácio dos Bandeirantes - Aquisição, 1976

**Homenagem, 2007**

A intensa experimentação e a apropriação de imagens contemporâneas realizadas por Rubens Gerchman em toda a sua vida sinalizam contundentes crônicas visuais. Registros de adversidades sociais, culturais, econômicas e políticas (em especial as do período ditatorial, pós-revolução de 1964) documentam não apenas um passado recente da arte, mas da própria vida brasileira: obras de um artista inquieto, versátil, preocupado somente com a arte descompromissada de teorizações cristalizadas, inócuas. Desconcertantes pelo uso de diversas técnicas, materiais e formulações compositivas que conciliam a pesquisa formal à procura constante de um vocabulário próprio. Uma postura extremada, um modo original de exprimir as alegrias e as angústicas do ser humano confinado nas grandes metrópoles.

Recriações visuais do cotidiano urbano com seus ciclistas, jogadores de futebol e jovens namorados – em poses lascívia nos bancos traseiros de automóveis atemporais.

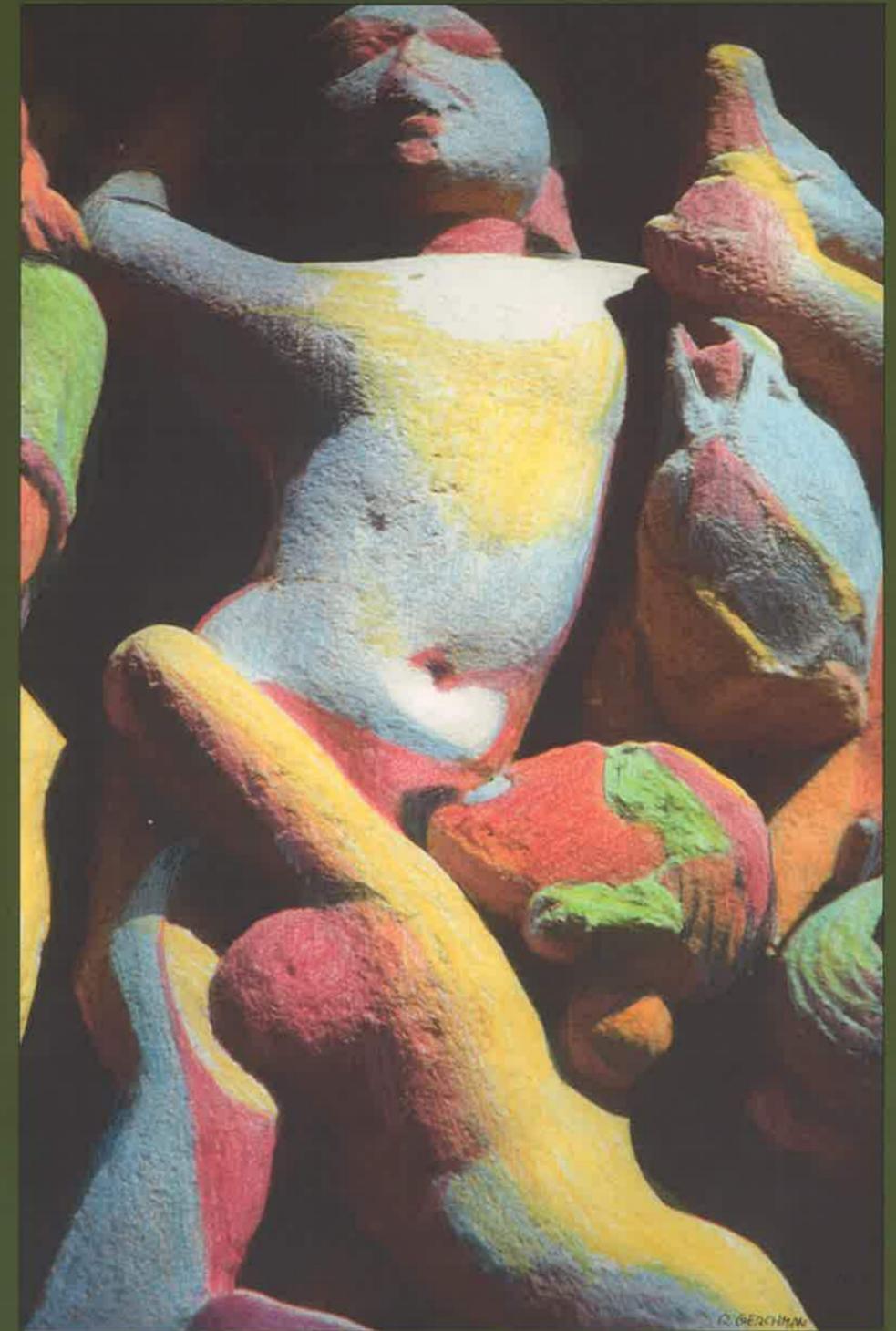
Estritamente urbano, Rubens Gerchman dirigiu o seu olhar para a realidade que despontava diariamente das manchetes dos principais jornais do País. Transformados, estes fatos serviram de pretextos para as suas criações/reflexões sobre a poluição (visual, sonora e ambiental), o consumismo alienante, a repressão política, sexual e o ir e vir do cidadão comum - a sua obra *Surfista do Asfalto* é até hoje um libelo contra a precariedade do transporte coletivo das principais cidades brasileiras.

Na vida e na arte nada o intimidou, por isso suas cores inovadoras, temáticas audaciosas e arrojadas composições devolveram um novo vigor para a fragilizada pintura brasileira do final do século passado.

Multifacetado, em certos períodos o artista abdicou temporariamente da representação imagética referenciada diretamente com o cotidiano circundante: o trabalho com a representação da realidade lhe ocasionou certo distanciamento dos problemas intrínsecos da arte determinando-lhe a idealização, em 1967, de outra vertente, conceitual, diferenciada de sua obra, a *Cartilha do Superlativo*: grandes construções de palavras para serem instaladas ao ar livre situam Rubens Gerchman entre os pioneiros da Arte Pública Contemporânea na América Latina.

Após viagens à Índia, no final da década de 1990, numa série alcunhada de *Terceiro Tempo* o artista retomou suas pesquisas não representativas: grandes colunas e ou caixas com pedras gravadas com as letras da palavra *TEMPO*. Deslocáveis e idealizadas para espaços públicos (apresentadas também em 2001 na exposição retrospectiva do artista intitulada *Terceiro Tempo*), redimensionam não apenas a produção plástica de Rubens Gerchman, mas o próprio ato de fazer e pensar a arte. Uma reflexão das questões fundamentais da criação artística sem perder de vista, em nenhum momento, os vínculos que documentam as inquietações da vida e do povo brasileiro. Uma realidade “pintada sem o auxílio de filtros e sem a assepsia higienizadora de moralismos de qualquer tipo ou de falsos padrões de qualidade.”<sup>1</sup>

A consciência do cidadão Rubens não impediu ao artista plástico Gerchman emocionar e denunciar por intermédio da arte o seu papel numa sociedade globalizada.



**Rubens Gerchman**

(Rio de Janeiro/RJ, 1942 – São Paulo/SP, 2008)

S/título (2000/01), 2007 - Fotopintura  
Coleção particular

**Homenagem, in memoriam, 2007**

<sup>1</sup> Morais, Frederico. Gerchman: a realidade vista sem filtros. *O Globo*, Rio de Janeiro. 2 de julho de 1979.

Quando Wesley Duke Lee, após curso de desenho no Museu de Arte de São Paulo, decidiu, em 1952, viajar aos Estados Unidos, estava escolhendo caminho de iniciação diverso das costumeiras viagens à Europa, onde os pintores brasileiros buscavam as águas lustrais, ministradas especialmente pelas mãos de André Lhote.

Nova Iorque havia se transformado no grande centro da arte moderna. Tinha acolhido artistas como Duchamp, Albers e Mondrian e naturalizou o expressionismo abstrato com os talentos de Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell e outros, para levá-lo até os limites da *action painting* de Jackson Pollock. Em outra vertente, a busca de uma lógica cromática por Mondrian e seus seguidores não era menos peremptória. Pela coragem de chegar até as últimas consequências, tanto Pollock como Mondrian podiam ser eleitos para representar o último pintor.

A crise de linguagem seria desatada por nova geração alimentada em outras fontes visuais: a história em quadros, a televisão, o cinema, os símbolos oficiais e privados, a publicidade com marcas, neons e *outdoors*, o *design* de ambientes, de utilidades, de carros e da moda – exuberância de signos, cores, formas e luzes que podia ser captada num relance na Times Square ou na 5ª Avenida.

Esta carga imaginária levou o crítico Harold Rosenberg a declarar que “em nenhum outro período da história do mundo visível foi tão reproduzido e artificialmente representado”. A arte assim impregnada cruzava com o espírito do tempo, e iria se expressar em formas aparentemente descoladas da tradição pictórica. No fundo, reciclavam-se processos libertários da vanguarda, como a colagem, a montagem, o pastiche, o *ready made*, a mistura de gêneros, a performance – tudo pela aproximação de vida e arte.

Wesley Duke Lee estava lá para sentir essas transformações e acompanhar as primeiras manifestações da arte pop nos trabalhos de Robert Rauschenberg, Jasper Johns e Cy Twombly. Retornando ao Brasil em 1957, não deu por cumprida sua aprendizagem. Trabalhou ainda com Karl Plattner até 1960, aqui e na Europa. O ambiente europeu lhe pareceu velho, não o estimulou, a não ser pela aculturação que lhe proporcionaram os museus, os quais visitou exaustivamente.

A experiência americana, em especial a desses precursores, assim como seu encontro com as obras de Duchamp e Kurt Schwitters, funcionaram como grande impulso motivador, que ele não escondeu; ao contrário, explicitou e homenageou, como mostra Cláudia Valadão de Mattos em *Entre Quadros e Esculturas – Wesley e os Fundadores da Escola Brasil* (São Paulo: Discurso Editorial, 1997)

Mas o que ele vai estabelecer, a partir de apropriações da *massculture*, é uma vertente pictórica brasileira, uma poética muito pessoal. Sofreu de início resistência no ambiente artístico dividido entre o abstracionismo informal e o geométrico, e, no ambiente geral, ainda iria se defrontar com o golpe militar de 1964 e a ditadura escancarada em 1968.

A partir da exposição-performance no Juão Sebastião Bar, em 1963, com humor, ironia e inconformismo, pôs em campo seu artesanato sofisticado em combinação com propostas ousadas (instalações, por exemplo) – muitas vezes crípticas –, e foi abrindo caminhos e dizendo de seu mundo. Os prenúncios da nova figuração se confirmaram, se espalharam por toda parte, e aqui se encaminharam no seu projeto do Realismo Mágico.

A nova geração também se deu conta desses rumos. Foi quando Frederico Nasser, José Rezende, Carlos Fajardo e Paulo Baravelli, então estudantes de arquitetura, pediram que Wesley os recebesse como alunos. O curto e intenso diálogo de criação que estabeleceram fertilizou suas carreiras e os levou à etapa ulterior da contemporaneidade, quando fundaram a Escola Brasil na década de 1970.

Em 1966 o trabalho de Wesley *Trapézio* chegava à Bienal de Veneza. No mesmo ano se aliava a Nelson Leirner e a Geraldo de Barros para a formação da Rex Gallery and Sons e seu jornal *Rex Time*.

Sua obra continuou sempre a se ampliar “por meio de séries que se relacionam a técnicas, materiais, processos e concepções próprios a cada uma, (...) representações diversas de uma preocupação essencial: os mistérios da origem, do sagrado, da sexualidade e da morte”. (Cailda Teixeira da Costa).



**Wesley Duke Lee**  
(São Paulo/SP, 1931)

A Idade do Filho – a Proposta, 1977 - Acrílica liquitex s/papel  
Coleção Palácio dos Bandeirantes – Aquisição, 1978

**Homenagem, 2007**

O ano de 1951 tornou-se uma data emblemática para a história da cultura brasileira quando, novamente, repetindo o escândalo anterior, da Semana de 22, a transgressão se materializou na linguagem das artes plásticas. Desta vez o resultado seria diferente, pois o ideário da modernidade encontrara sua sustentação na nascente sociedade industrial e urbana que, ocupando a vaga deixada pelo Estado, patrocinava a Bienal de São Paulo. Foi em 1951, durante a 1ª Bienal, que o jovem Abraham Palatnik e o crítico Mário Pedrosa introduziram no Brasil os conceitos da arte cinética. Isso aconteceu através da obra *Cinecromático*, que, de uma forma totalmente inusitada para a época, apresentava seu significado estético na interação entre movimento, luz e cor.

Palatnik enviou sua obra para a comissão organizadora da Bienal, e como já era esperado, ela não foi aceita. A obra não se enquadrava em nenhuma categoria; não era pintura, nem escultura, muito menos desenho ou gravura. Como classificá-la? O problema residia aí. Há 50 anos, era impossível considerar arte algo que não tivesse uma categoria classificatória. Sua obra não poderia ser julgada, pois não existia nenhuma seção na Bienal para arte cinética. Porém, quis o destino um desfecho imprevisto e benfazejo para Palatnik.

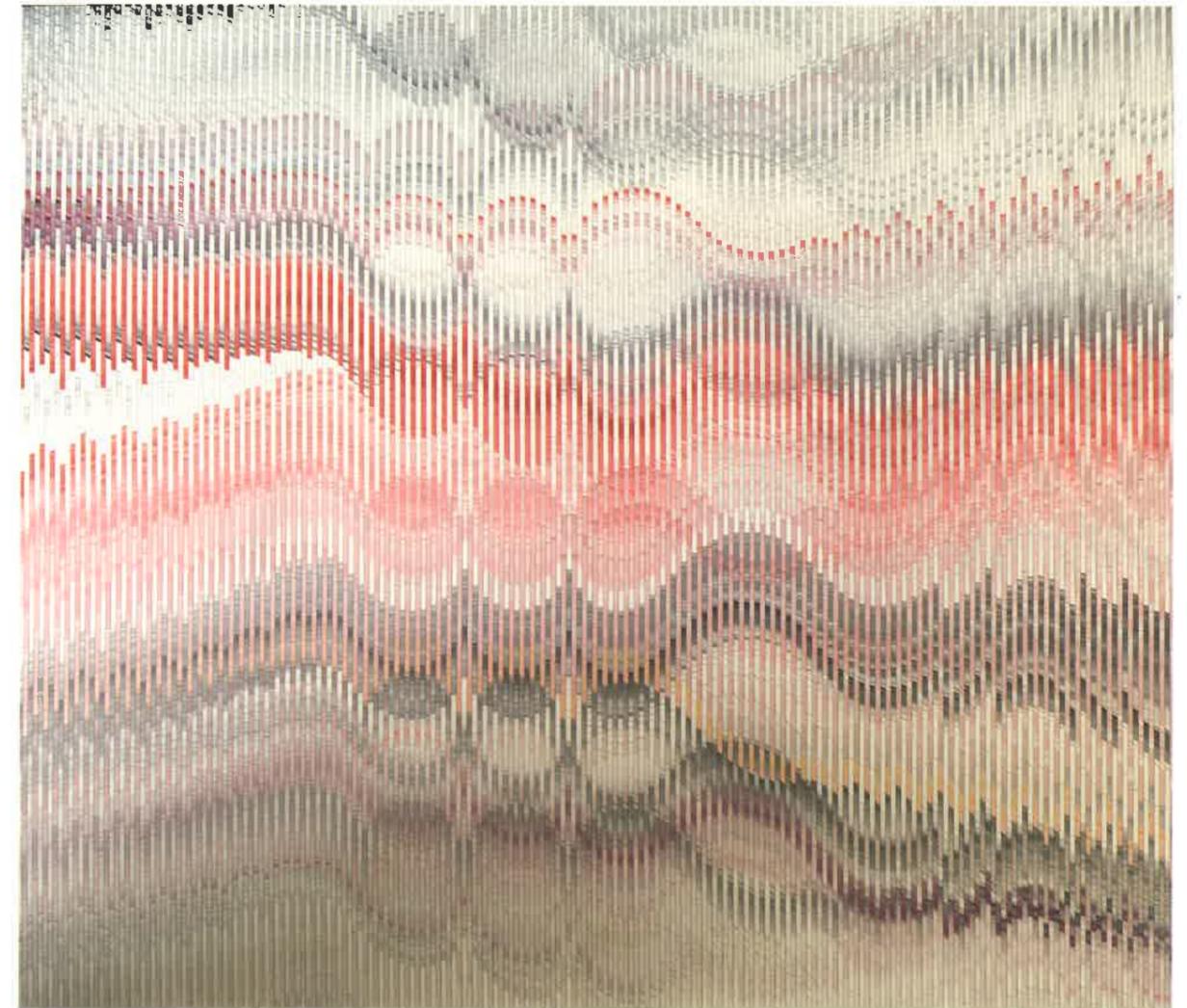
Seus grandes amigos, Mavignier e Mário Pedrosa, juntos encontraram uma saída com jeitinho brasileiro e interpretaram de um modo diferente a rigidez do regulamento da mostra. Um fato inesperado mudou o percurso da obra recusada. Como a delegação japonesa não conseguiu enviar seus trabalhos a tempo da exposição, o seu lugar ficou vago, dessa maneira surgiu uma oportunidade para Palatnik, desde que não concorresse à premiação. Feito. O júri internacional não se deu conta da ausência do seu nome no catálogo e como também não sabia nada a respeito da recusa de seu trabalho pelo comitê de seleção, acabou recomendando que a obra de Palatnik fosse mencionada como "uma importante contribuição à arte moderna" e, portanto, mereceria integrar a coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo. De recusado a homenageado e, posteriormente, prestigiado pela Bienal de São Paulo, Palatnik iniciou sua carreira internacional com a ajuda dessa instituição, que nessa época cumpria seu papel de propagar a contemporaneidade e projetar nossos artistas. Em 1951, durante a 1ª Bienal de São Paulo, o brasileiro Palatnik era o sentido mais puro de ruptura até então conhecido. Nós nem sabíamos ainda como classificá-lo. Ele era a modernidade. O início de uma era.

Anos mais tarde, ele foi redescoberto por Carlo Belloli na Itália, quando expunha na Bienal de Veneza. O crítico italiano ao conhecer essa história ocorrida em 1951, deu a ele o justo lugar de pioneiro na arte cinética, até então ocupado por Schoffer e Malina. Essa correção lhe possibilitou uma nova arrancada. Hoje é fácil encontrar suas obras em acervos fora do Brasil, em coleções particulares e de museus europeus ou americanos, como a coleção do Moma de Nova Iorque. Entre 1999 e 2004 Palatnik esteve presente em mais de 30 mostras individuais e coletivas. Há pouco tempo, em 2007, Palatnik integrou a exposição internacional "Os Cinéticos", apresentada no Museu Reina Sofia, em Madrid, e, posteriormente, em São Paulo pelo Instituto Tomie Ohtake. Essas informações, somente, confirmam a solidez da sua carreira internacional.

Voltando ainda ao fato de 1951, afinal, que obra era o *Cinecromático*? Segundo o autor era um objeto, na época foi descrito como um aparelho que projetava luz colorida em movimento. Hoje falaríamos em arte *high tech*, mas em 1951 era uma engenhoca que Palatnik temeroso não queria apresentar de medo que ela não aguentasse todo período da exposição. É verdade que existia o conceito de desmanchar os limites entre arte e ciência, que existia sim um desejo imenso e destemido de provocar mudanças, mas os recursos eram os mais precários. *Cinecromático* era uma máquina de pintura. Pintura essencialmente é cor, no caso a cor resultante da luz; da luz física e real projetada por lâmpadas coloridas em movimentos. Palatnik, um pintor sem pincéis, nos introduzia num novo patamar de percepção visual.

O artista nos conta que essas engrenagens eram muito rudimentares; hoje nos surpreende saber que eram feitas com motores de ventiladores e barbantes. Diante dessa realidade o artista temia o fracasso e conhecendo a fragilidade dessas máquinas previa chacotas caso elas não funcionassem. Mas Mário Pedrosa irritado ordenou que elas fossem expostas, "vai ter que ir assim mesmo, não dá mais tempo". Elas foram, surpreenderam e não deixaram por menos, ainda fizeram sucesso. E mais, o barbante aguentou. A história de Palatnik é um dos melhores exemplos de como um crítico consciente do seu papel pode ajudar a construir momentos históricos. Na 1ª Bienal de São Paulo, para nós um verdadeiro paradigma da arte moderna no Brasil, por meio de Palatnik o conceito rígido de pintura foi quebrado.

No país do carnaval e da amnésia é bom lembrar a respeito da importância de Palatnik, que há exatos 61 anos nos cria, generosamente, poesias cibernéticas com luz e cores. Nada mais certo do que receber da ABCA, em seus também 60 anos, uma justa homenagem por seu trabalho pioneiro.



**Abraham Palatnik**  
(Natal/RN, 1928)

W-227, 2008 - Acrílica s/madeira  
Coleção do artista

**Prêmio Clarival do Prado Valladares, 2008**

Elaborar textos de algumas linhas sobre o artista paulista Caciporé Torres torna-se deveras um desafio, pela complexidade e múltiplas abordagens de que se reveste sua trajetória.

Falar dos mais variados e inúmeros prêmios nacionais e estrangeiros, de suas exposições, eventos em bienais e bienais, quase que se tornaria um processo repetitivo. Desde muito cedo demonstrou sua precocidade na complexa construção de formas e volumes. Ainda na adolescência foi Prêmio Escultura na 1ª Bienal Internacional, em São Paulo, o que lhe permitiu o deslocamento para a Europa, onde, em Paris, viveu durante alguns anos.

Na expressão de Heidegger, o homem age como um escultor e é senhor da sua própria linguagem; Caciporé é o próprio escultor que deixa em suas obras a *pertença*, um habitar a obra. Seu pensar, profetizar, elaborar e por em evento expõem seu mundo, mundo de formas, objetos e desenhos. Permite em seu repertório revelar sua liberdade na linguagem. Liberdade, porém, pesquisada e trabalhada. Seu pensar, pesquisar, refletir e analisar, aliados ao domínio completo da técnica, expressa seu mundo e traduz sua *poiésis*. O repertório de Caciporé não retrata algo e sim transporta sua profecia.

Em seus monumentos, desenhos e suas esculturas, o artista domina a técnica e oferece seu repertório à *espacialização*. Trabalha com materiais vigorosos e resistentes, em planos, superfícies e volumes; mas desenvolve também formas de menor dimensão em bronze e placas de ferro, preocupando-se sempre com ritmo e volatilidade. Quando introduz cor aos materiais e aos desenhos, Caciporé opta pelo vermelho, sempre perceptível.

Expõe a monumentalidade dos trabalhos escultóricos em praças, ruas, jardins, instituições e muito se preocupa com a chamada arte pública; dispõe assim suas obras de modo a permitir inúmeras interpretações e mesmo o usufruir do gozo estético de um mundo hiperbólico de pessoas.

Caciporé, figura significativa desta arte contemporânea/atual, é atuante como artista, pesquisador e professor. Conhecedor e estudioso dos mais variados estilos e movimentos artísticos, mantém seu incomparável repertório com sua marca significativa, que expressa sua coerência e domínio da técnica em suas obras instaladas em eventos e integrantes de acervos privados e públicos, de reconhecida dimensão cultural e estética.

Neste ano de 2009, mais uma homenagem: entre muitas das que já lhe foram prestadas, junta-se a da Associação Brasileira de Críticos de Arte.



**Caciporé Torres**  
(Araçatuba/SP, 1935)

A Bolha, 2004 - Chapa de aço pintada  
Coleção do artista

**Homenagem, 2008**

A extensão da “modernidade” na arte paranaense pode ser determinada pela presença de Fernando Velloso, que participou na década de 1950 do movimento de renovação artística e, após seu retorno de Paris, em 1961, integrou o movimento abstrato, sendo um dos pioneiros da abstração, produzindo uma importante pesquisa sobre a matéria e a cor.

Velloso, que pertence a uma família tradicional curitibana, estava destinado a seguir a carreira do pai e, como Matisse e Kandinsky, formou-se em Direito. Mas desde 1949 participou ativamente do movimento artístico não só do Paraná, como também de outros centros brasileiros e, em 1957, está entre os artistas que, rompendo com as tendências acadêmicas do Salão Paranaense de Belas Artes, forçam a abertura, naquele ano, do Salão dos Prejudicados.

Apesar da sua amizade e respeito com Guido Viaro, seu professor na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Velloso sentiu que era necessário romper com sua influência expressionista e buscar seu próprio caminho. Assim passa os anos de 1959 a 1961 frequentando em Paris, além de exposições, museus e galerias de arte, o curso no ateliê de André Lhote.

Estuda a figura humana e a técnica de construção cubista e com Lhote descobre que a transposição das sombras, a profundidade, os reflexos coloridos, os jogos de luz são os meios de que dispõe o pintor, que não tem origem na realidade imediata, mas partem do seu intelecto, pois a perspectiva e o claro-escuro ali eram proibidos.

A lição cubista da decomposição da forma faria ressaltar o valor da superfície plana do quadro e a ruptura com a imagem ilusionista que Lhote desejava tornar compreensível para o público, fazendo do quadro “uma lição de lirismo plástico suplementar”. Era, no entanto, necessário impedir que a forma ficasse num estado de indecisão, de ambiguidade, trazidos pela arte informal. Então, para Velloso a matéria deixa de ocupar uma posição de subordinação, tornando-se igual aos demais elementos do quadro.

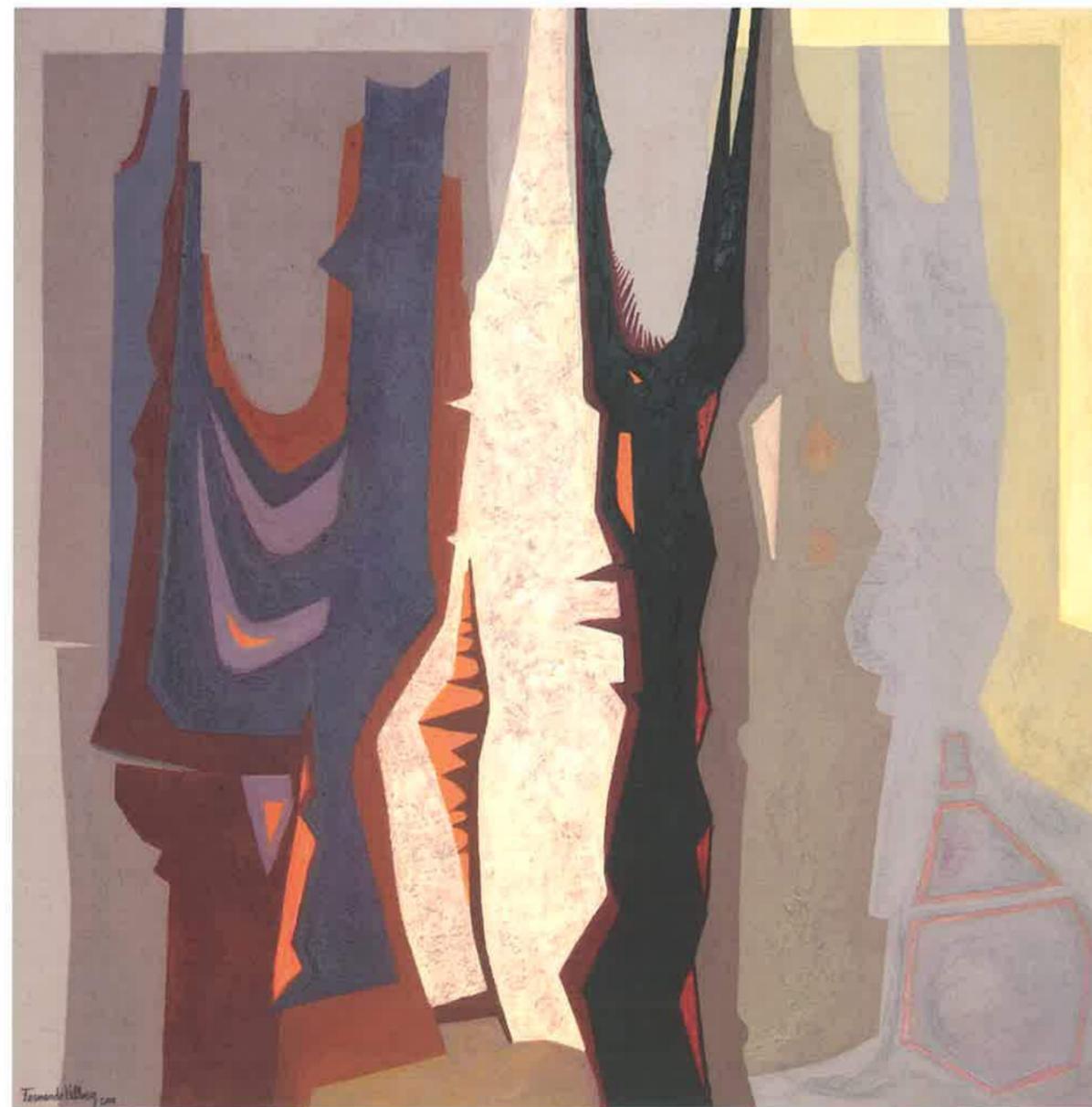
A construção do novo espaço plástico, uma espécie de transposição metafórica da concepção de tempo do próprio artista, é já uma abstração, mas a antipatia de Lhote para com a pintura não figurativa abre as portas a Velloso da pintura abstrata.

No Brasil, não deixando de participar ativamente da política cultural, pois ele é o fundador, e por muitos anos o diretor, do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Velloso continuará na disciplina da organização do espaço pictórico, das massas, do peso dos planos cromático, das zonas de cores “multiformes”.

Como agente cultural, ele não só criou e abriu espaços, ele quis sempre colocar os artistas paranaenses na direção das vanguardas brasileiras. Como crítico de arte teve a sensibilidade para reconhecer o valor de artistas que propunham novos caminhos na arte do Paraná.

Suas primeiras obras abstratas tinham ainda uma paleta escura, cores pouco brilhantes onde dominavam os castanhos e os marrons, mas a partir dos anos 1980 elas explodem na “doçura” lírica da cor e da matéria.

Fernando Velloso é o pintor de tintas e telas. Sua obra é densa, pensada, produzida lentamente com a reflexão do teórico e do crítico que ele é; nada está ali por puro acaso, tudo foi analisado e confirma a sua direção, a de continuar a sua busca da ideia de abstração; abstração enquanto organização do espaço, de sensação da dimensão. O que está em suas telas é a cor e a textura da matéria, talvez seja a cor e a textura da nossa vegetação, da nossa terra e do nosso céu, mas antes de qualquer coisa, o que está na sua tela é matéria pictórica, é a solução de um problema plástico dado para e pelo pintor.



**Fernando Velloso**  
(Curitiba/PR, 1930)

Os Visitantes Resgatados da Noite, 2008 - Técnica mista s/tela  
Coleção do artista

**Homenagem, 2008**

Nicolas Vlavianos, ateniense de nascimento, grego de coração e paulistano por opção, é um homem delicado e gentil e um escultor forte, investigativo, estimulante e estimulador. Deixa sua terra para viver no Brasil, após passar alguns anos em Paris, onde experiencia a técnica que teria maior vitalidade quando aqui se fixa. Trabalha com Zadkine e no atelier de Lazlò Szabo. Vem a São Paulo em 1961, com a delegação grega, para participar da 6ª Bienal, gosta, decide fixar residência, se casa, tem filhos e de onde nunca mais saiu.

Enquanto escultor, Nicolas prefere trabalhar materiais pesados como o ferro e o aço que, no entanto, em suas mãos ganham leveza; a eles acrescenta a madeira, o latão, o cobre, o aço inox polido, chapas de ferro, ferro pintado e, às vezes, ele junta dois ou três deles, interagindo não só fisicamente e no pensamento do artista, mas também na motivação sensorial do público, dando à escultura novas possibilidades e visualidades. "O que mais me fascina na escultura é a aventura física: de um lado, uma ideia em formação; de outro, um monte de matérias inertes, mas com características próprias. Um indo ao encontro de outro. Nas minhas esculturas estão sempre presentes dois elementos, duas forças antagônicas. O diálogo que se estabelece entre esses dois elementos é a própria história do homem. O elemento mental e o elemento animal. A razão e o impulso. O material escolhido determinará a aparência final da obra. Polido ou fosco, rugoso ou delicado, rijo ou maleável, tratado ora com cuidado, ora com ímpeto, procura expressar o propósito original"<sup>1</sup>.

Seu interesse ao chegar ao Brasil é, a princípio, pelas formas geométricas e quase hieráticas, que tomam caráter antropomórficos, privilegiando a figura do homem, cuja dimensão ganha em monumentalidade. Mas outras formas também o instigam, como parte do processo de construção de sua imagética, surgem os pássaros, as formas vegetais que lhe permitem a integração com a natureza, as paisagens, sítios e praças paulistanas e de todo o mundo. Segundo Hedy O'Beil (Nova Iorque, 1985), "Percebemos estas esculturas como *superbas* (soberbas) metáforas sobre o ser humano, como símbolo do masculino, do feminino, do intelectual, da geometria, nas suas oposições, mas na sua complementariedade, o poético e o orgânico. A *força do trabalho*, a ênfase na precisão é enriquecida mais ainda pelos planos, pela forma que toda a composição conjuga. Rebites são propositadamente expostos e existem tanto como evidência do processo (produção da arte) como partes do desenho formal"<sup>2</sup>.

À frontalidade das obras iniciais ele vai agregando elementos que as transformam em objetos mais integrados ao espaço que ocupam. Ao inserir elementos formal-orgânicos, sua obra se dinamiza e ele os valoriza ainda mais através de linhas e texturas, como bem define Walter Zanini (2001), em "formas inquietas, de contornos ondulantes".

Outra das composições é quando ele utiliza quantidades de "varetas" de aço ou cobre ou outro material, ou o uso simultâneo deles, com características abstratas, mas que se juntam, se justapõem, se imbricam, criando espaços orgânicos de extrema leveza e permeabilidade. Assim é também o troféu que Nicolas criou para o Prêmio ABCA, troféu adotado pela associação desde o ano de 2000, que permanece identitário do próprio prêmio e da ABCA e hoje já é o objeto de desejo de muitos.

Vlavianos não parou no tempo, procura sempre atualizar seu material de suporte e se sente um homem inscrito no espaço-tempo, através de pesquisas formais e estéticas. Vemos surgir em seu vocabulário imagístico os astronautas, grandes paredes à guisa de murais decalcográficos, onde os baixos e altos relevos são a força criadora. E, assim, São Paulo ganha em riqueza de manifestações visuais. Suas obras estão espalhadas pela própria Faap, onde é professor e diretor do Centro de Cultura, pela Avenida Paulista, pela Praça da Sé, pelo Largo do Arouche, em Brasília, Belo Horizonte e em praças de todo o mundo.

Em tudo e por tudo, sua identidade está presente e aflora forte ao mais simples olhar. Sua obra é inconfundível, sua visualidade é inconfundível, seu material é inconfundível, ela parece impregnada dele ou ele dela. Sempre inovador, mas igualmente imutável, sua obra se pauta pela consistência, pelo caráter transmutacional, pela coragem de transgredir a estabilidade construtiva e por criar outros "espaços" de permanência. Temos muito a agradecer-lhe por sua contribuição à arte brasileira e, em particular, à escultura paulista. Como disse Olívio Tavares de Araújo "Vlavianos hoje = Vlavianos sempre", a respeito de sua postura como escultor inovador, mas também respeitador das leis que regem não só sua escultura, mas a vida como princípio humano.



**Nicolas Vlavianos**  
(Atenas/Grécia, 1929)

Hieratic VC, 1991 - Latão e aço inox soldado e polido  
Coleção do artista

**Homenagem, 2008**

<sup>1</sup> Nicolas Vlavianos. Depoimento, in *Nicolas Vlavianos. Vlavianos: a Práxis da Escultura*. São Paulo: Ed. Globo/Faap, 2001, p. 95.

<sup>2</sup> Hedy O'Beil. Nicolas Vlavianos. Idem, pp. 179-180.

Leitora atenta de seu tempo e interventora crítica, Rosângela Rennó é citada de forma recorrente como a 'fotógrafa que não fotografa', ainda que a trajetória de sua produção situe condições de atuação em que ao ato de fotografar coube o protagonismo alterado de um diálogo aberto pelo anonimato.

Desde as investidas de projetos dos anos 1990, a dimensão social de sua produção esteve associada ao recurso do anonimato fotografado como espécie de síntese programada pela vocação investigativa de um olhar colecionista de vestígios, de desconhecidos, de histórias de outros.

Rosângela Rennó coleciona tipologias e marcas circunstanciais de um acervo organizado e elaborado pela memória, muitas vezes, desconstruída do fato.

Da série 'Pequena ecologia da imagem'<sup>1</sup> conhecemos a vocação de um modo de ver alterado, seja pela exposição física do registro — à luz solar — seja pela exposição psíquica, quando cada imagem familiar do passado se transforma, desde o lento compasso do tempo, em relato esmaecido.

Tipologia marcada pela exclusão e pela miséria anônima, o elenco de imagens da série *Cicatriz* (1996) — reunidas por investigação criteriosa organizada pela artista nos arquivos fotográficos da Penitenciária do Estado de São Paulo — trata das relações de poder estabelecidas desde o registro fotográfico quando este se manifesta entre as amarras da conduta coercitiva.

Entre seus projetos recentes conhecemos a vitalidade de um trabalho como *Bibliotheca* (2002), composto pela soma de diversas vitrines que recebem álbuns de fotografias, além de coleções de diapositivos e de negativos. Em tais condições a artista estabelece o espaço de uma instalação ativada pelo andamento da vida dos outros. Ainda que em cada um desses álbuns nos reconheçamos, admitimos que sua versão expositiva está definitivamente alterada pela intencionalidade do ato. Resgate autêntico de um apagamento que circunscrevemos quando datamos o acontecimento ou nos esquecemos que 'a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos'<sup>2</sup>.

Rosângela Rennó interroga o entorno, investiga o cotidiano e subverte a dinâmica estabelecida pelo registro fotográfico ao emancipar o anônimo que resiste em nós, para que possamos nos reconhecer como interlocutores de um acordo negociado entre opacidades e vestígios contemporâneos.



**Rosângela Rennó**  
(Belo Horizonte/MG, 1962)

São Paulo (foto Renato Stockler) série *Corpo da Alma* (*O Estado do Mundo*), 2006  
Impressão em jato de tinta s/papel  
Coleção da artista

**Prêmio Mário Pedrosa, 2008**

<sup>1</sup> A série "Pequena Ecologia da Imagem" reúne obras datadas do final dos anos 1980 como *Mulheres Iluminadas*, 1988, *Estado de Exceção*, 1988 e *A Mulher Que Perdeu a Memória*, 1988.

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

Acervo Artístico dos  
**PALÁCIOS**

A aquisição da coleção dos palácios do governo do Estado de São Paulo, de cerca de 3,5 mil obras, foi iniciada no final dos anos de 1960, quando Luís Arrobias Martins, secretário da Fazenda do governo Abreu Sodré, cria o Grupo Executivo de Aproveitamento do Palácio de Campos do Jordão – Geapac, formado por críticos de arte e especialistas. O objetivo era auxiliá-lo na escolha das obras que valorizariam e se somariam às do Palácio Campos Elíseos, sede do governo paulista (1911-1964), assim formando uma nova coleção.

No Palácio Boa Vista, inaugurado em 1964, o acervo é formado basicamente a partir das aquisições realizadas na década de 1970. Nessa coleção prevalece o diálogo estético entre as obras de arte, particularmente entre, o espírito barroco dos móveis e objetos artísticos e a modernidade nas artes plásticas do século 20. Com o Geapac foi formada a coleção que privilegiou a arte moderna brasileira na pintura, o barroco na imaginária e no mobiliário artístico, estilos ecléticos na louçaria, prataria e objetos de adorno. A partir de então, novas aquisições foram feitas por meio de concursos e doações.

No Palácio dos Bandeirantes, sede do governo a partir de 1970, foi possível expor permanentemente a coleção *Galeria dos Governadores*, com retratos dos estadistas pintados por Oscar Pereira da Silva, Paulo Vergueiro Lopes Leão, Sérgio Ferro, Carlos Servi e, em especial, Mario Gruber Correia. Na nova sede, é criado o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo (1985), que passa a dar continuidade à formação da coleção, com o Grupo Técnico de Preservação e Controle, cujo primeiro Catálogo Geral data de 1979, feito pelo marchand Renato Magalhães Gouvêa.

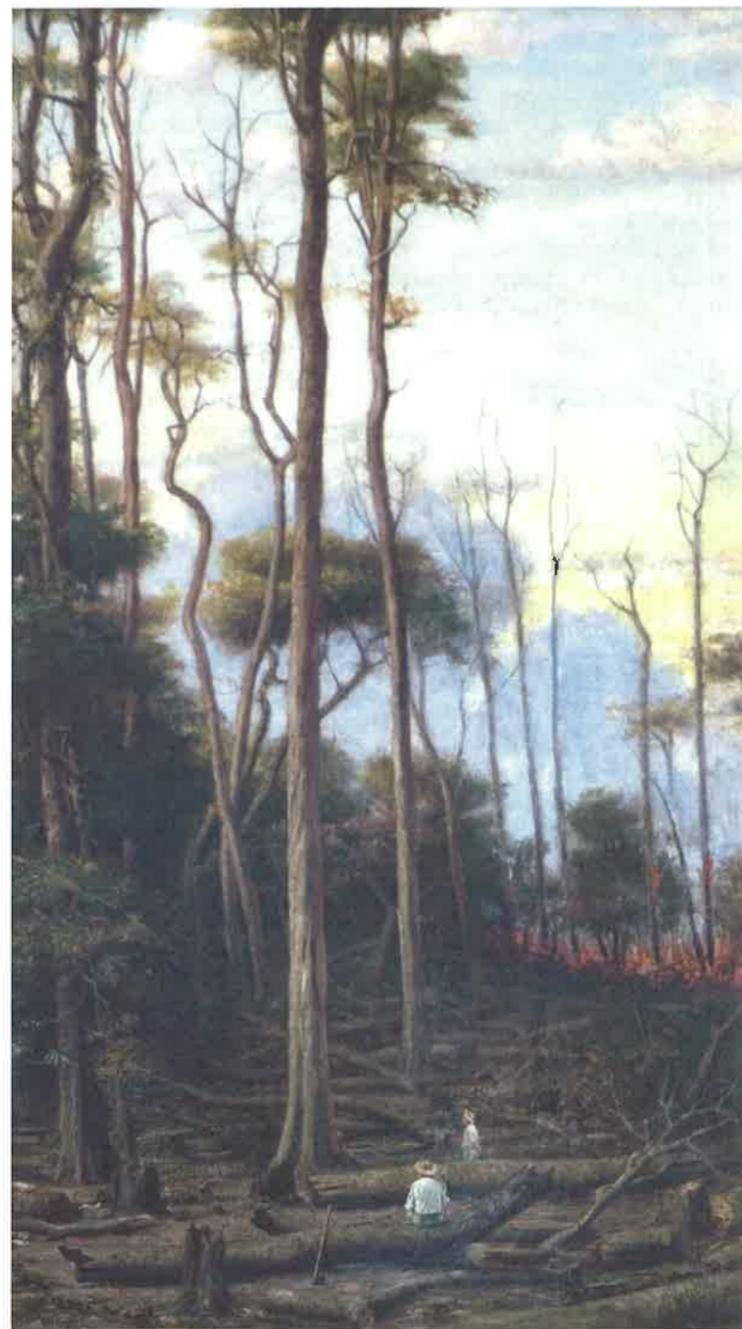
A partir da primeira catalogação, a então curadora do Acervo, Radha Abramo, que atuou de 1985 a 1998, convidou especialistas que inseriram as obras da coleção nos períodos a elas referentes, acompanhados por extensos verbetes, analisando cada uma das obras em diversos segmentos. Aquele sobre *Modernismo*, segmento base atual da coleção, coube a Marta Rossetti Batista, cujos verbetes inserem as principais obras dos modernistas na história da arte brasileira, destacando-se *Ventania*, de Anita Malfatti (1915), *Operários*, de Tarsila do Amaral (1933), e a de Vicente do Rego Monteiro. A arte dos *Contemporâneos* ficou a cargo de Sônia Salzstein, analisando obras de Volpi, Guignard, Portinari, Tomie Ohtake e Wesley Duke Lee. A *Pintura* da passagem do século 19 para o 20, com destaques para Benedito Calixto e Pedro Américo, foi elaborada por Ruth Sprung Tarasantchi. A *Imaginária* barroca ficou a cargo de Wolfgang Pfeiffer. O *Mobiliário*, cujos arcazes formam das mais completas coleções do País, foi escrito por Cleide Santos Costa Biancardi; a *Tapeçaria* e *Prataria* ficou a cargo de Serafina Borges do Amaral. Por fim, a *Louçaria*, por Eldino Brancante.

O Acervo foi enriquecido com obras contemporâneas, graças ao concurso *Painel Bandeirantes*, realizado em 1989, cuja obra vencedora, *São Paulo – Brasil: criação, expansão e desenvolvimento* (1988), de Antonio Henrique Amaral, veio a substituir, no grande saguão do Palácio, a obra de Portinari, *Tiradentes* (1948). Naquela ocasião, nova plêiade de especialistas e críticos de arte foi chamada para a elaboração de novo catálogo, dentre eles Fernando Lemos, Rodolfo Nanni, Maria Olímpia Dutzman e Heloisa Barbosa da Silva, Maria Stella Teixeira de Barros e Riveke P. Aronis. Por fim, em 2008, inicia-se um novo ciclo, com *Palácio Boa Vista: um palácio-museu e suas preciosidades*, fruto da pesquisa da atual curadora do Acervo.

Hoje, como instituição que preserva o bem patrimonial público, o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios promove o acesso do público a obras de fundamental importância para a história da arte brasileira, por meio de exposições de suas pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e objetos. É dessa forma que se procura ampliar a produção de conhecimento artístico, oferecendo-se atividades de oficinas com artistas, visitas orientadas, seminários e palestras sobre os temas das exposições.

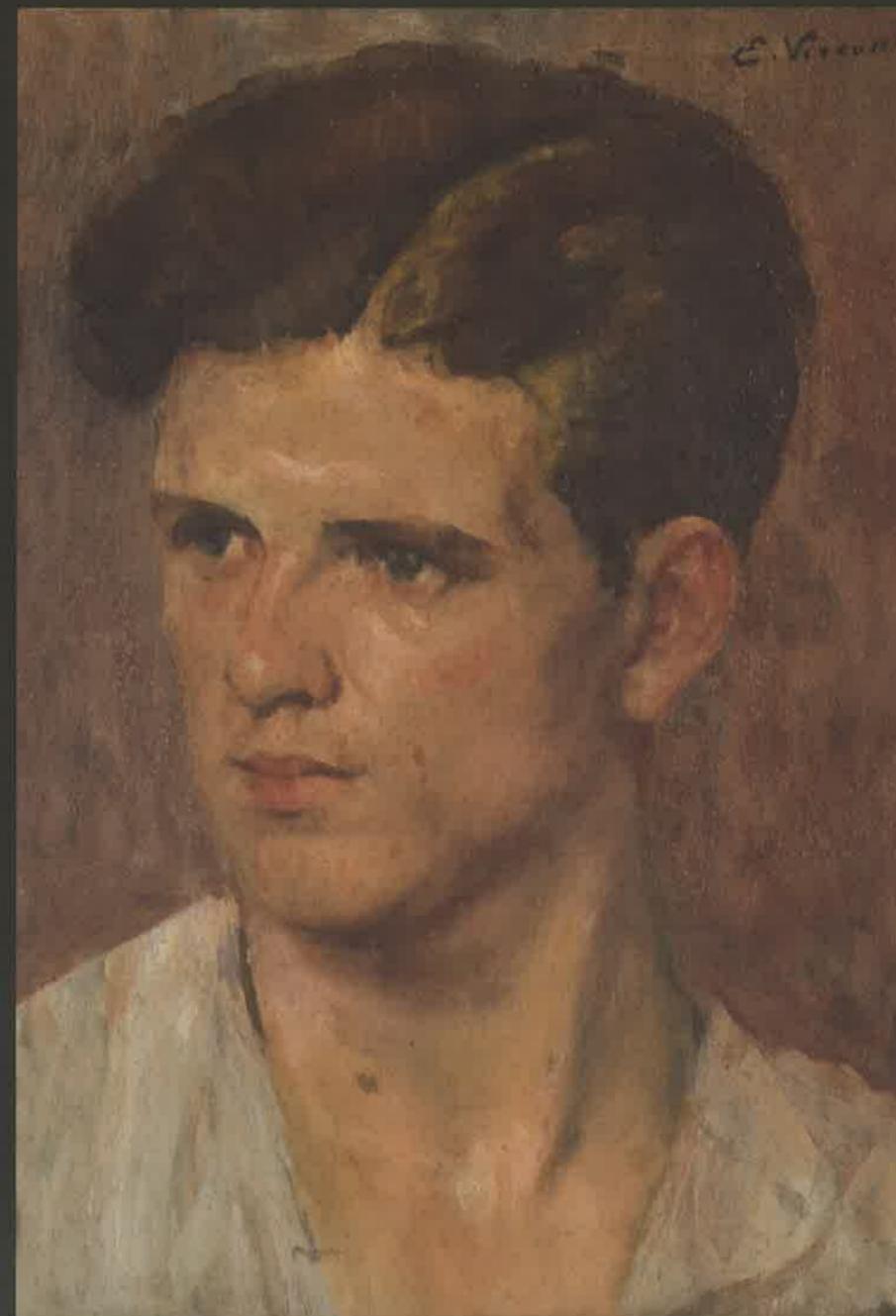
A ABCA rende sua homenagem a esses críticos de arte que primeiro lançaram seu olhar sobre tão importante coleção, ao mesmo tempo que traz, nesta exposição, novos olhares à coleção que, a partir de 2007, vem sendo apresentada ao público, organizada em exposições de arte sob diferentes recortes, política essa que beneficia artistas e crítica, mas, acima de tudo, que se volta para um público que agora pode participar dessas belezas cada vez mais. Todas essas exposições têm contado com o exercício da leitura crítica do Acervo por parte dos membros da ABCA, ação culminada aqui com esta homenagem aos 60 anos que completa a associação.

Ana Cristina Carvalho e Percival Tirapeli,  
Curadores



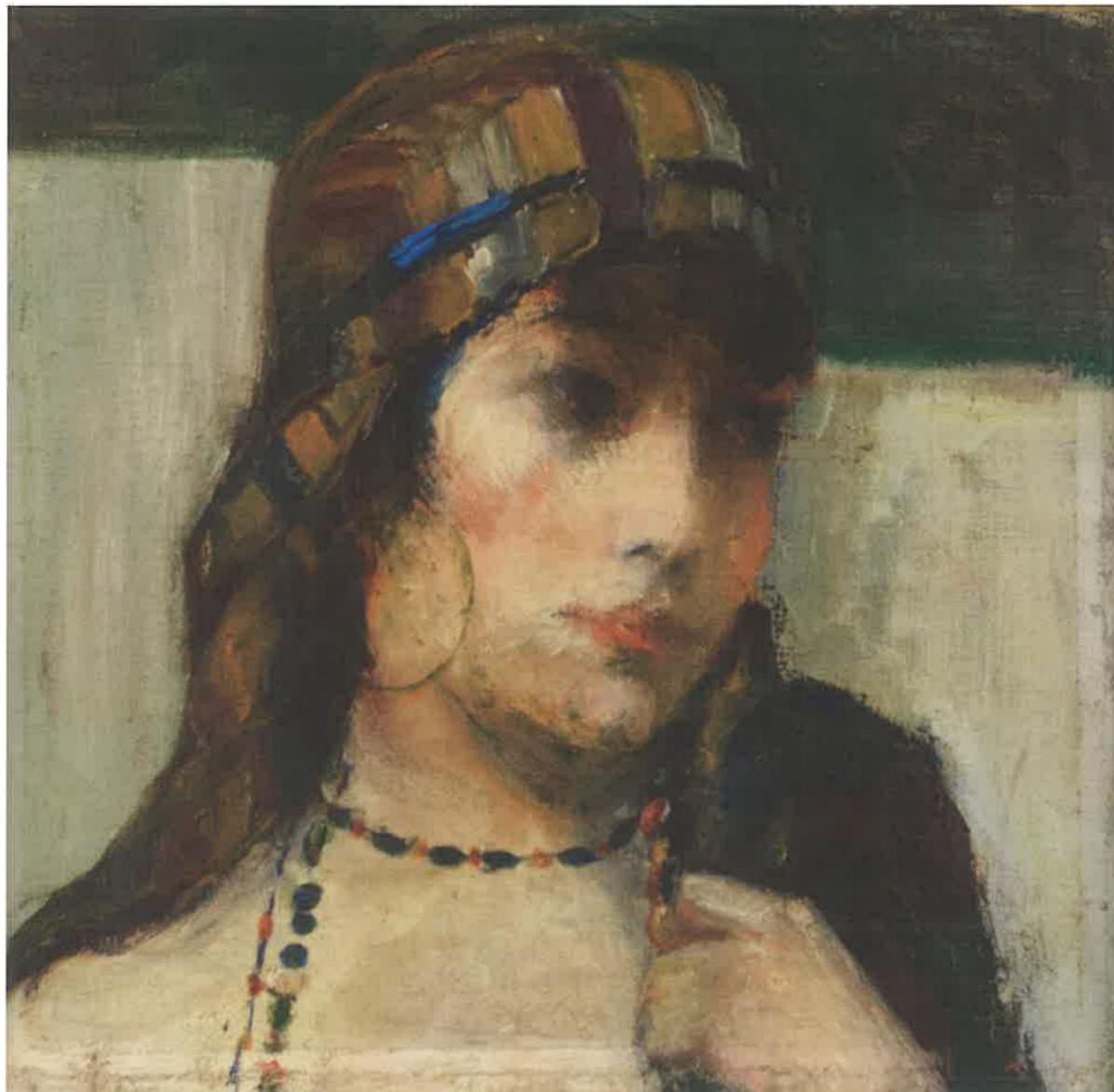
**Benedito Calixto**  
(Conceição de Itanhaém/SP, 1853 – São Paulo/SP, 1927)

As Perobeiras, 1906 - Óleo s/tela  
Coleção Palácio dos Bandeirantes – Aquisição 1975

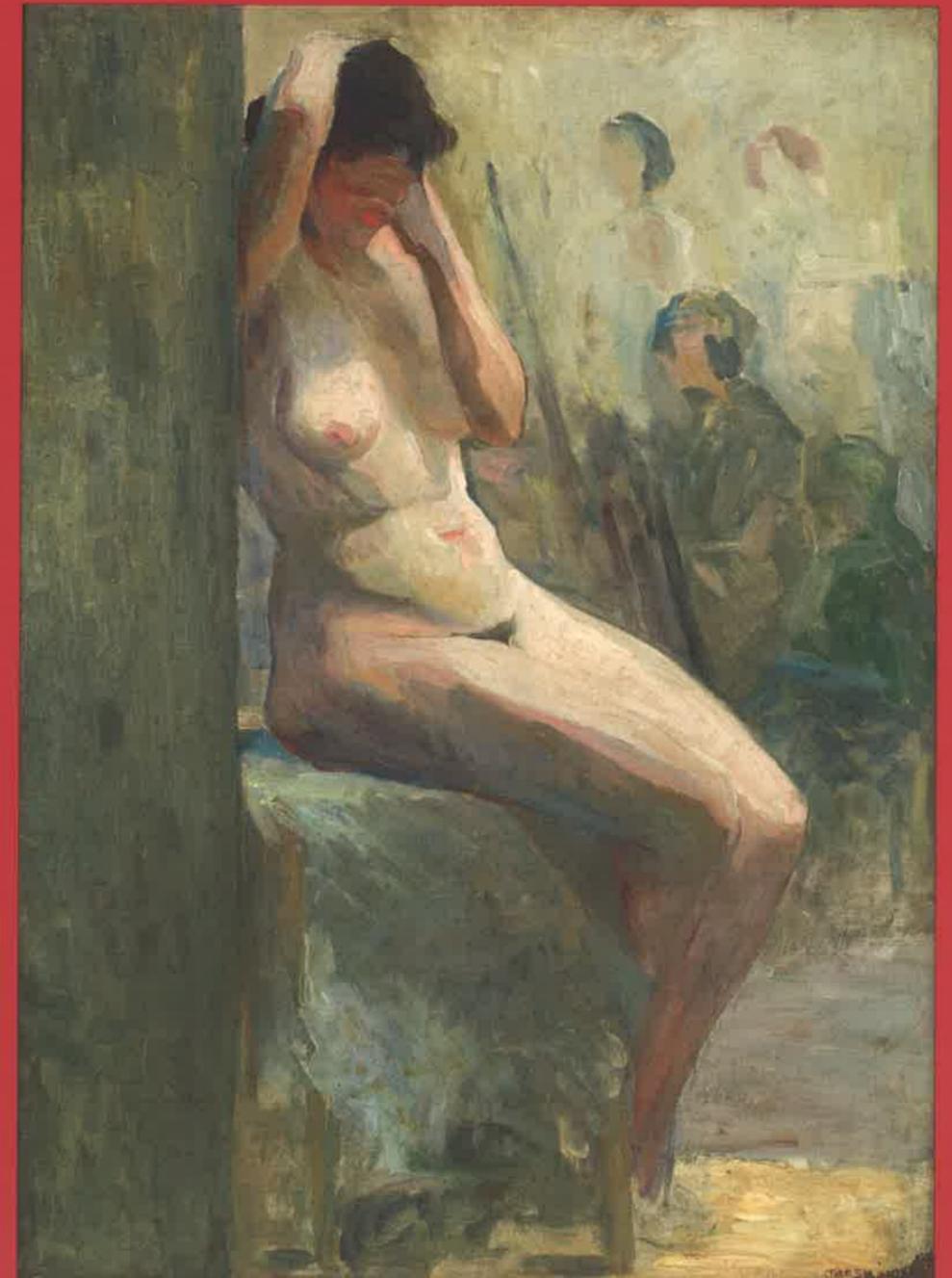


**Eliseu D'Angelo Visconti**  
(Salerno/Itália, 1866 – Rio de Janeiro/RJ, 1944)

Meu sobrinho, s/data - Óleo s/tela  
Coleção Palácio Boa Vista – Aquisição-, 1971



**Anita Malfatti**  
(São Paulo/SP, 1889 – 1964)  
Busto de Mulher, 1910 - Óleo s/tela  
Coleção Palácio Boa Vista – Aquisição-Geapac, 1971



**Tarsila do Amaral**  
(Capivari/SP, 1886 - São Paulo/SP, 1973)  
S/título (estudo de nu), 1921 - Óleo s/tela  
Coleção Palácio Boa Vista – Aquisição-Geapac, 1971



**Victor Brecheret**  
(Viterbo/Farnese-Italia, 1894 - São Paulo/SP, 1955)

Bailarina, 1920 - Bronze  
Coleção Palácio Boa Vista - Aquisição 1975



**Vicente do Rego Monteiro**  
(Recife/PE, 1899 - 1970)

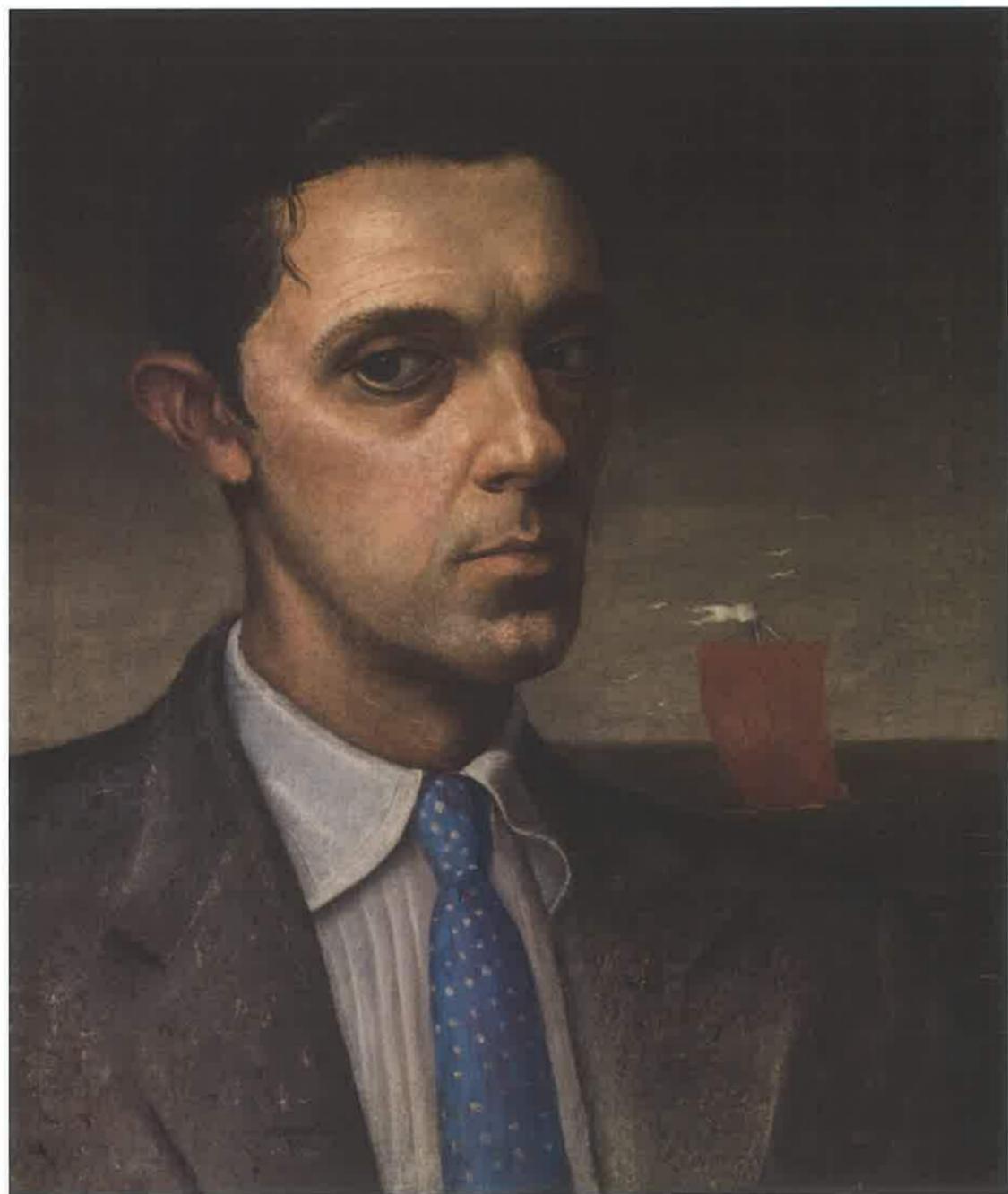
O Tênis, 1928 - Óleo s/tela  
Coleção Palácio Boa Vista - Aquisição, 1971



**Mario Zanini**  
(São Paulo/SP 1907-1971)  
Paisagem, 1935 - Óleo s/tela  
Coleção Palácio Boa Vista - Aquisição, 1971



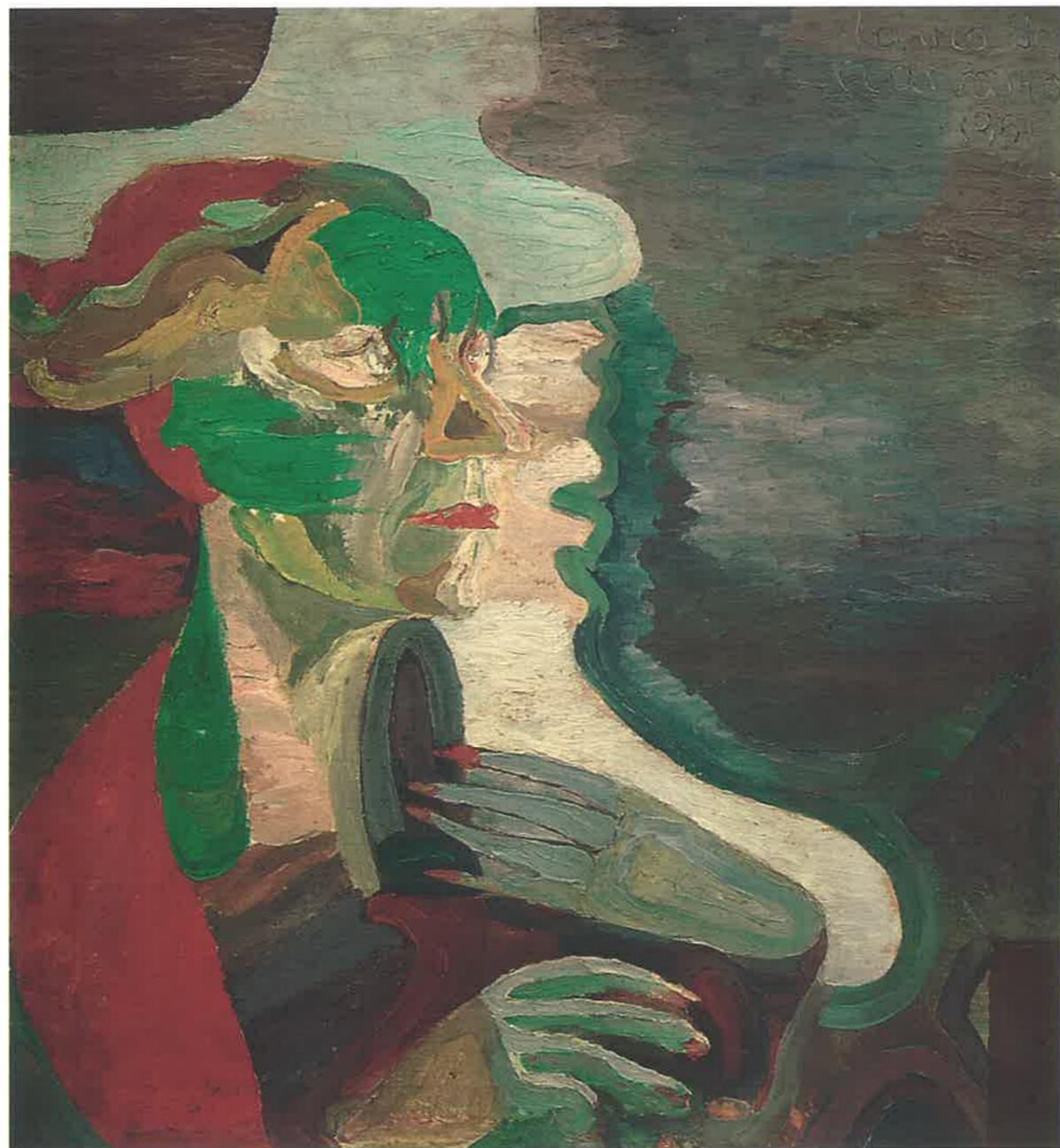
**Francisco Rebolo Gonsales**  
(São Paulo/SP, 1902-1980)  
Paisagem do Morumbi, 1944 - Óleo s/tela  
Coleção Palácio Boa Vista



**Cândido Portinari**  
(Brodósqui/SP, 1903 - Rio de Janeiro / RJ, 1962)  
Retrato de Paulo Rossi Osir, 1935 - Óleo s/tela  
Coleção Palácio Boa Vista - Aquisição 1978



**Ernesto De Fiori**  
(Roma/Itália, 1884 - São Paulo/ SP, 1945)  
Batalha, 1940 - Têmpera s/papel  
Coleção Palácio dos Bandeirantes - Aquisição, 1971  
Guerreiro, década de 1940 - Bronze  
Coleção Palácio dos Bandeirantes - Aquisição, 1975



**Flávio de Carvalho**  
(Amparo da Barra Mansa/RJ, 1899 – Valinhos/SP, 1973)

Retrato de Ana Maria Fioca, 1951 – Óleo s/tela  
Coleção Palácio Boa Vista – Aquisição-Geapac, 1971



**Samson Flexor**  
(Sorooca/Romênia, 1907 – São Paulo/SP, 1971)

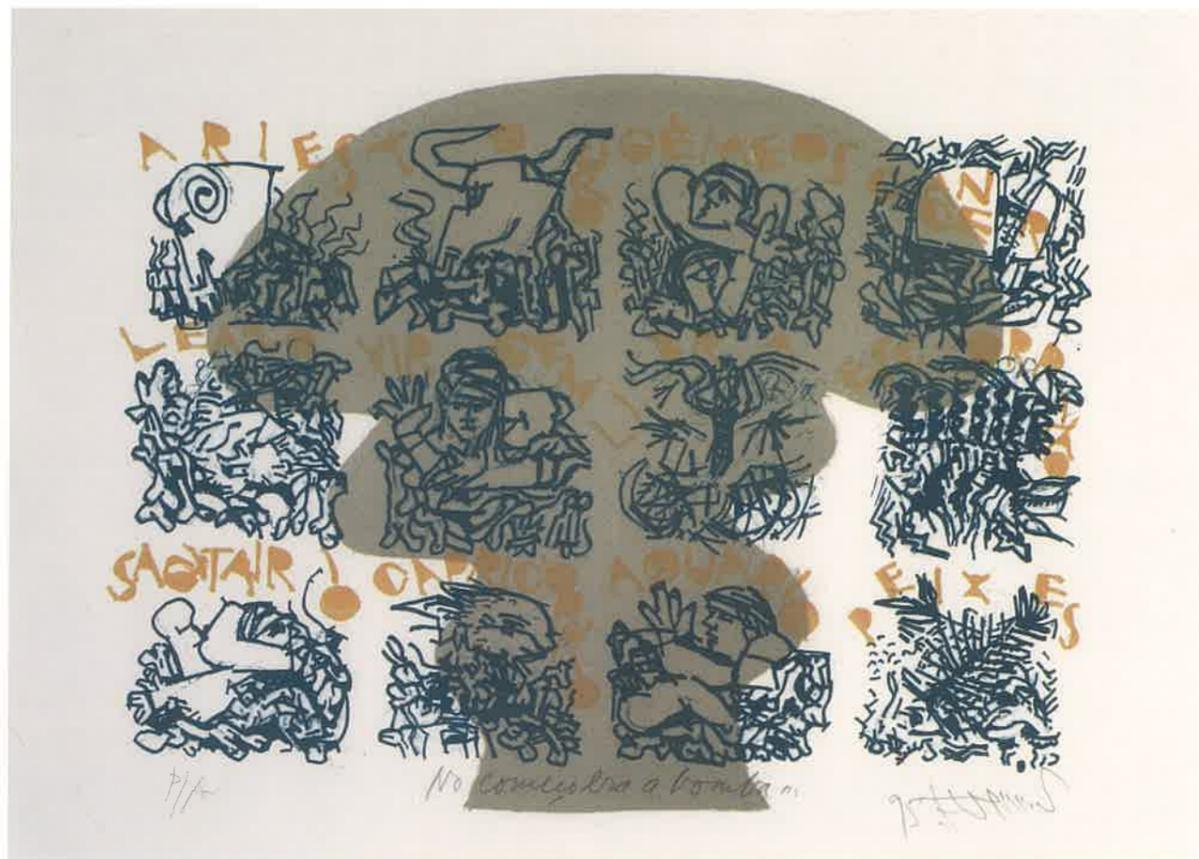
Formas superpostas, 1951 – Óleo s/tela  
Coleção Palácio Boa Vista – Aquisição-Geapac, 1971



**Maria Vieira da Silva**  
(Lisboa/Portugal, 1908 – Paris/França, 1992)  
O Teatro, 1953 – Óleo s/tela  
Coleção Palácio Boa Vista – Aquisição 1975



**Maria Leontina**  
(São Paulo/SP, 1917 – Rio de Janeiro/RJ, 1984)  
Natureza-morta, 1957 – Óleo s/tela  
Coleção Palácio Boa Vista – Aquisição 1975



**Fernando Lemos**  
(Lisboa / Portugal, 1926)

No começo era a bomba, 1995 – Litografia colorida s/papel  
Coleção Palácio dos Bandeirantes – Doação Greenpeace, 2002



**Antonio Henrique Amaral**  
(São Paulo/SP, 1935)

Bambuzal, 1977 – Acrilica s/tela  
Coleção Palácio dos Bandeirantes – Aquisição, 1977



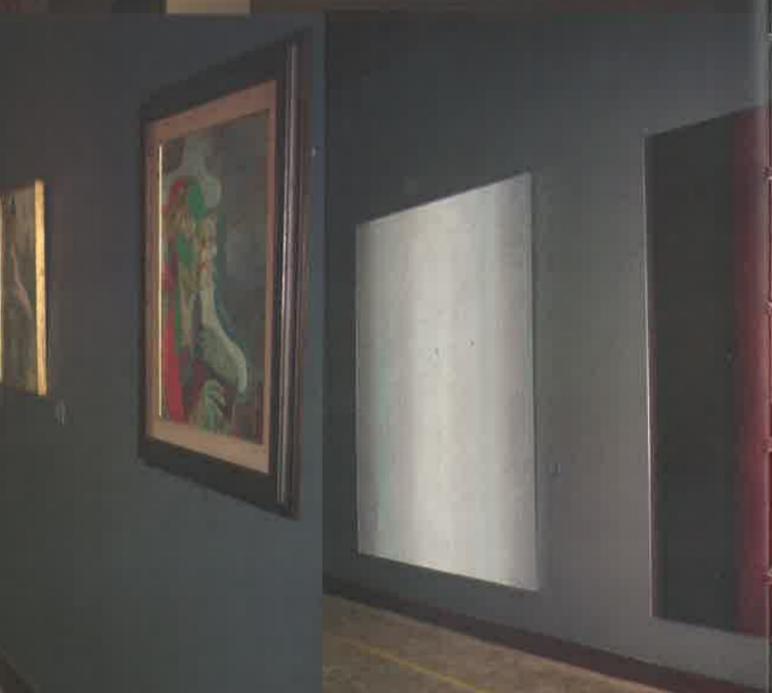
**Ivald Granato Filho**  
(Campos/RJ, 1949)

Artigo III dos Direitos das Futuras Gerações, 1994 - Litografia colorida s/papel  
Coleção Palácio dos Bandeirantes - Doação do artista, 2002



**Luiz Paulo Baravelli**  
(São Paulo/SP, 1942)

Pequeno Planeta (Artigo XXIX dos Direitos Humanos), 1991 - Litografia colorida s/papel  
Coleção Palácio dos Bandeirantes - Doação Luiz Paulo Baravelli, 2001



A Crítica da  
**CRÍTICA**

A coletiva que em bem-cuidada montagem ora ocupa os generosos espaços do Palácio dos Bandeirantes, parte integrante das celebrações do 60º aniversário de fundação da Associação Brasileira de Críticos de Arte, possibilitará a quantos a percorram uma visão abrangente e instigante dos caminhos e desdobramentos da arte brasileira das cinco últimas décadas, representada de modo superior pelas pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e demais obras de arte dos 59 artistas, das mais diversas unidades da federação e praticando diferentes linguagens poéticas, contemplados nas votações anuais com os prêmios instituídos pela ABCA a partir de 1960 até aos dias atuais.

Servirá também a presente exposição como testemunho de que, norteados exclusivamente pelos critérios de qualidade e invenção, sem privilegiar tendências ou modismos, nós, os críticos da ABCA, temos sabido cumprir nosso papel.

**José Roberto Teixeira Leite**  
São Paulo, agosto de 2009

Organizada pela ABCA no Palácio dos Bandeirantes, a exposição "O Olhar da Crítica" evidencia duas questões: o vigor da arte brasileira e o papel da crítica na construção de um circuito de arte em nosso país.

O primeiro núcleo da exposição, com curadoria de Elvira Vernaschi, reúne obras de artistas premiados pela ABCA ao longo dos seus 60 anos. O conjunto mostra os vários caminhos da arte realizada em nosso país, por artistas que aqui nasceram ou se tornaram brasileiros. Os critérios de atribuição variaram durante estas décadas assim como a própria nomeação dos prêmios que hoje, ampliados, incluem também prêmios de curadoria e homenagens pelo conjunto da obra.

Dos artistas que divulgaram e ampliaram a noção do modernismo no Brasil, foram premiados: Guignard (1960), Di Cavalcanti (1971), Volpi (1972), Quirino Campofiorito (1979), Hilda Campofiorito (1985), Cícero Dias (2000) e Aldemir Martins (2003).

Entre os gravadores estão representados na exposição artistas que receberam prêmios nos seguintes anos: Edith Behring (1980), Lívio Abramo (1984), Fayga Ostrower (1995), Renina Katz (1996), Maria Bonomi (1999), Adir Botelho (2002), Samico (2005), Odetto Guersoni e Marcelo Grassmann (2006). Muito mais do que uma técnica, a gravura é uma forma de expressão, que, além de possibilitar a difusão da imagem de maneira democrática, tem características absolutamente próprias. Seu processo exige um tal rigor do artista, que se torna uma forma de pensar a obra. É isso que se vê no grupo premiado pela ABCA.

A produção da arte contemporânea esbarra com frequência na dificuldade da sua contextualização. O mundo moderno oferece tantas e tão múltiplas possibilidades, que sua apreensão e modificação, que constitui o objeto final da arte, envereda por caminhos que se entrecruzam a uma velocidade cada vez maior. As transformações pelas quais passou a arte tridimensional estão refletidas com clareza na seleção dos premiados da ABCA, desde a noção da arte como modo de recriar o mundo, quebrando as regras tradicionais da composição, até as questões da desmaterialização da obra de arte, do uso de elementos seriais, da exploração dos materiais e da instalação. Estão representados na mostra: Rubem Valentim (1962), Waltercio Caldas (1973 e 2002), Roberto Moriconi (1977), Joaquim Tenreiro (1985), Lygia Pape (1991), Tunga (1992), Sonia Von Brusky (1998 e 2003), Amélia Toledo (2001), Cildo Meireles e Brennand (2003), Stockinger (2004), Krajcberg e Nuno Ramos (2005), Nelson Leirner (2006), Palatnik, Caciporé e Vlavianos (2008).

As artes hoje cada vez mais se "contaminam", tornando sem sentido a divisão em categorias, mas, se desde o dadaísmo a morte da pintura é periodicamente anunciada, isto jamais ocorreu. Hoje, o traço, a pincelada, as nuances e texturas, seguem com a fotografia, os processos digitais, o vídeo e a instalação, em ações que transcendem o mero pictorialismo. Talvez a única assertiva a ser feita sobre a arte contemporânea seja a de que o conteúdo importa mais do que a forma. Outro grupo de artistas premiados pela ABCA aponta este caminho e evidencia a multiplicidade da arte e a mudança de atitude ocorrida nos últimos 60 anos.

Entre eles estão: Arcangelo Ianelli (1974, 1978 e 2002), Cláudio Tozzi (1974), Glauco Pinto de Moraes (1977), Benevento (1981), Artur Barrio (1988), Ana Maria Maiolino (1989), Vergara (1997), Maurício Nogueira Lima (1998), Pazé (1999), Sacilotto e Siron Franco (2000), Cesar Romero (2001 e 2007), Tomie Ohtake (2003), Alice Brill, Humberto Espindola, João Câmara e Mário Cravo Neto (2004), Raul Córdoba (2005), Emmanuel Nassar e Juarez Paraíso (2006), Mário Gruber, Gerchman, Wesley Duke Lee e Anna Bella Geiger (2007), Fernando Velloso e Rosângela Rennó (2008).

O segundo núcleo da exposição, com curadoria de Ana Cristina Carvalho e Percival Tirapelli, mostra alguns artistas fundamentais em nossa história, com obras pertencentes ao acervo artístico dos palácios do governo de São Paulo, selecionadas por críticos de arte. Entre os artistas estão Eliseu Visconti, Benedito Calixto, Anita Malfatti, Brecheret, Flávio de Carvalho, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila, Reboló, Mário Zanini, Portinari, Vieira da Silva, Flexor, Maria Leontina, José Lemos, Antonio Henrique Amaral, Baravelli e Ivald Granato.

Os dois núcleos reunidos mostram como as relações entre pesquisa e crítica de arte podem ser produtivas. Os prêmios, e a seleção, já decantados pelo tempo, falam por si. A exposição reúne artistas que já se foram, mas marcaram a nossa arte, e outros, que continuam atuando, produzindo e surpreendendo.

Com esta mostra a ABCA, de maneira correta e sem pretensão, deixa evidente os resultados positivos da crítica de arte, quando conduzida com seriedade e sem estrelismos.

**Denise Mattar**  
São Paulo, agosto de 2009

No confronto das duas salas expositivas que compõem a mostra *Olhar da Crítica - Arte Premiada da ABCA e o Acervo Artístico dos Palácios* temos a possibilidade de constatar como os críticos de arte, ao longo do tempo, souberam colocar em evidência nomes que hoje reconhecemos, na historiografia da arte, como os mais relevantes de nossa produção no século 20 e do início deste, cuja primeira década já vai chegando ao fim.

Na sala, onde se apresenta o acervo dos Palácios, um conjunto de obras de artistas modernos e contemporâneos nos oferece vivo contato com a trajetória da arte brasileira. Na segunda sala, os prêmios ABCA destacam, de 1960 a 2008, artistas que marcaram com sua pesquisa estética o nosso cenário cultural, em diferentes momentos deste percurso. É bom rever todos eles, apresentados com excelente expografia. É bom lembrar dos que já se foram, ver a força de nossa arte e o acerto do olhar da crítica. Parabéns à ABCA, parabéns aos curadores pela iniciativa da mostra! Este evento por certo permanecerá como registro significativo dos 60 anos da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

**Lisbeth Rebollo Gonçalves**  
São Paulo, agosto de 2009

Nós artistas temos um vício irretirável: arte. Ela nos domina, tira o sono, aflige e nos socorre de alegria e realizações. Somos presos, atados, completamente servos da arte. Não existe lei no mundo que impeça o impulso criativo, o fazer ordenado e suas consequências.

A exposição "Olhar da Crítica, Arte Premiada da ABCA e o Acervo Artístico dos Palácios" faz parte das comemorações dos 60 anos da associação e ainda traça um aspecto histórico da arte brasileira na Coleção do Acervo Artístico dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Mostra plural, que apresenta pinturas, esculturas, fotografias e instalações, dialogando entre si, buscando registrar tempo e panorama cultural.

Esta exposição é fundamental para nós participantes, quando em seus dois módulos, premiados da ABCA e Coleção do Acervo Artístico dos Palácios, teve o olhar da crítica, avalizando fazeres e reflexões.

O Prêmio Mário Pedrosa (ABCA) é destinado a artista contemporâneo por atuação no ano, com votação secreta e direta de seus associados. A Coleção do Acervo Artístico dos Palácios de São Paulo deve-se à criteriosa escolha de profissionais da crítica como Sergio Milliet, Oswald de Andrade Filho, Paulo Mendes de Almeida e Radha Abramo, entre outros. Assim, somos todos afortunados, reconhecidos pela crítica de arte como uma parte de formadores do pensamento plástico visual brasileiro. Reunidos no mesmo espaço - Palácio dos Bandeirantes -, 77 artistas estão representados.

Uma exposição que busca itinerância por sua importância, vitalidade e registro das manifestações artísticas deste Brasil continental.

**César Romero**  
Salvador, agosto de 2009

Escolher imagens e palavras: qualquer um pode ter acesso pelo mundo globalizado. Mas nada supera a experiência de ver a expressão materializada em um objeto de arte. Este objeto está em um acervo ou pertence a alguém, é propriedade.

Quando exposto, a visitação é pequena, nem quem o detém dá a atenção merecida, é uma conta no banco.

A curadoria de uma exposição seleciona o invisível na simples matéria: as cores na paisagem de um Mário Zanini, as formas irregulares de um Caciporé, uma Bonomi na força da expressão contra o desenvolvimento da madeira, um Palatnik que é só movimento....

Em todos, a presença da 'matéria'. E a arte? Percebê-la no contato com a obra, no Museu, no Palácio. Onde mais?

**Roberto KeppleR**  
São Paulo, agosto de 2009

Outro título poderia ser Graças a Deus existem estes abnegados críticos que através de décadas, já como associados, presidentes e diretores ou autônomos atuaram e sobreviveram em meio de questões nada fáceis, tensões políticas e conjunturais para resgatar o resultado que aí está.

Vemos que esta mostra espelhada é sabiamente montada, com grande força coloquial, e reúne 77 obras primorosas que o olhar da crítica selecionou para o "SEMPRE". Todas sementes da melhor estirpe da arte brasileira contemporânea. Valeu a independência das decisões sempre prevalecendo a importância do que assinalar ao grande público e aos colecionadores visando à qualidade da permanência de um patrimônio vivo, de uma arte exemplar.

O recuo temporal é mínimo, pois ainda ouvimos os debates que eram mantidos em volta da premiação de cada ano. Pessoalmente lembro-me disso muito bem. E como discutiam e argumentavam, mas no fim o resultado era festejado por ser o mais evidente e necessário já nos idos tempos. Pena que muitos já se foram. Nada podiam as pressões externas do momento, o que importava era deixar dito e consagrado algo definitivo. É uma mostra de acertos.

De cada artista temos certamente sua obra mais emblemática e eloquente.

Seria injusto falar de um omitindo o outro, o nível é altíssimo, todos se sobressaem, pois suas propostas se refletem em grandes idéias, sentimentos e acontecimentos de um determinado período cultural. Esta escolha sintonizada dos críticos assinala sua competência, uma vez que de nada valiam os modismos do mercado que eles sempre evitaram para consagrar o que consideraram referência acurada e universal.

O tempo já agiu conclusivamente e se encarregou dos significados. Parabéns!



**Maria Bonomi**  
São Paulo, setembro de 2009

Cronologia

# ABCA

1948

- Sérgio Milliet e Mário Barata participam, em Paris, da reunião da Unesco para a criação da *Association Internationale des Critiques d'Art*.

1949



- Sérgio Milliet, Mário Barata, Antônio Bento, Mário Pedrosa e Lourival Gomes Machado criam a Associação Brasileira de Críticos de Arte, seção brasileira da *Association Internationale des Critiques d'Art*.
- Sérgio Milliet assume a presidência da ABCA e permanece até 1959.

1951

- Mário Pedrosa organiza o "1º Congresso Brasileiro de Críticos de Arte", junto à Bienal de São Paulo.

1959



- Antônio Bento é eleito presidente para os períodos de 1959-61, 1961-63, 1969-1972 e 1972-1974.
- Congresso Internacional Extraordinário da Aica "Cidade Nova, Síntese das Artes", no Brasil.

1960

- É criado o "Prêmio da Crítica" e o primeiro artista premiado é Alberto da Veiga Guignard.

1961



- É lançado o primeiro número da *Revista Crítica de Arte*, num total de cinco edições publicadas até 1983.
- "2º Congresso Nacional de Críticos de Arte", em São Paulo, com a publicação dos anais no ano seguinte.

1963



- Mário Pedrosa é eleito presidente para os períodos 1963-65, 1965-67 e 1967-69.

1966

- Falece Sérgio Milliet.

1967

- Falece Lourival Gomes Machado.

1971

- Regulamento do "Prêmio da Crítica", com duas categorias: para um artista e para um crítico ou historiador de renome no país.

1974



- José Simeão Leal é eleito presidente para o período de 1974-76

1976

- Carlos Flexa Ribeiro é eleito presidente para os períodos de 1976-78 e 1978-80.

1978



- São instituídos o "Prêmio Gonzaga Duque" (destinado a crítico associado, pela sua atuação ou publicação de livro) e o "Troféu ABCA" (destinado a artista contemporâneo).

1979



- É criado o primeiro "Troféu da ABCA", pelo escultor Mauricio Salgueiro.

1980

- Alcídio Mafra de Souza é eleito presidente para os períodos de 1980-82 e 1982-84.

1981

- 2º Encontro Nacional de Críticos de Arte, em Recife.
- O "Troféu ABCA" passa a ser denominado "Prêmio Mário Pedrosa"
- Falece Mário Pedrosa

1983



- São publicados dois números dos Cadernos de Crítica.

1984

- 4º Encontro Nacional de Críticos de Arte - ABCA 35 Anos.
- Geraldo Edson de Andrade é eleito presidente para os períodos de 1984-86 e 1986-88

1986

- 5º Encontro Nacional de Críticos de Arte, em Belo Horizonte.

1987

- "Encontro Internacional de Crítica de Arte", na Faap/SP, organizado por Alberto Beuttenmuller e Ernestina Karman, paralelo à Bienal de São Paulo.

1990



- É criado outro "Troféu ABCA", pelo escultor Haroldo Barroso.
- Esther Emilio Carlos é eleita presidente para os períodos de 1990-92 e 1992-94.

1991

- São instituídos mais dois prêmios, o "Prêmio Sérgio Milliet" (destinado a um crítico e pesquisador, por trabalho de pesquisa publicado) e o "Prêmio Cicillo Matarazzo" (destinado a personalidade atuante no meio artístico).

1995

- Acontece, no MAC-USP, a exposição "Painel ABCA", que promovia artistas jovens.

1996



- Transferência da sede da ABCA para São Paulo.
- José Roberto Teixeira Leite é eleito presidente para os períodos de 1996-98 e 1998-2000.
- É lançado o *Jornal da Crítica*, no início bimensal, num total de nove edições até o ano de 2001.

1998



- É criado novo "Troféu ABCA", uma escultura de Bruno Giorgi.

1999



- Em comemoração aos 50 anos da ABCA, José Roberto Teixeira Leite e Fábio Magalhães organizam o "Simpósio de Crítica de Arte" para a 2ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre.

2000



- Lisbeth Rebollo Gonçalves é eleita presidente para os períodos de 2000-03 e 2003-06.
- São instituídos os "Prêmio Mário de Andrade" (destinado a crítico de arte, pela trajetória), "Prêmio Maria Eugênio Franco" (destinado a curadoria de exposições), "Prêmio Clarival do Prado Valladares" (destinado a artista, pela trajetória) e "Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade" (destinado a instituição pela programação).
- É criado o Arquivo e Laboratório de Crítica de Arte, em convênio com a Escola de Comunicações e Artes da USP, com o objetivo de trabalhar a documentação da produção dos críticos de arte, o estudo da história da entidade, promover o debate sobre a história e a prática da crítica de arte e a arte contemporânea.

2001



- É lançado o primeiro número do *Jornal da ABCA*, bianual, num total de dez edições, até o ano de 2006.
- Seminário Nacional "ABCA - Pesquisa em Arte e Crítica", na ECA-USP.

2002



- Exposição "Artistas Contemporâneos - Prêmio ABCA 2000/2001", no Centro Cultural Banco do Brasil/SP.
- É criado um novo "Troféu ABCA", pelo escultor Nicolas Vlavianos, permanecendo até hoje.
- Seminário Internacional "Os Lugares da Crítica de Arte", na ECA - USP; com extensão em Brasília, com apoio do CCBB.
- "I Encontro de Críticos de Arte da Regional Sul", na Universidade do Estado de Santa Catarina.

2003



- Lançamento do site da ABCA e do livro *ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte*.
- 2º Encontro da Regional Sul, com o seminário "O Exercício da Crítica de Arte", em Curitiba/PR.
- É instituído o "Prêmio Paulo Mendes de Almeida", para a melhor exposição do ano.

2004

- Seminário Internacional "Arte, Crítica e Mundialização", na ECA/USP.

2005



- São lançados os livros da "Coleção Crítica de Arte", coordenada por Lisbeth Rebollo Gonçalves: *Os lugares da Crítica de Arte* e *Sérgio Milliet 100 anos*, em parceria com a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Seminário nacional "Crítica da Crítica", na ECA - USP.
- Em novembro, é realizado o seminário "Kitsch e Vanguarda", no Rio de Janeiro.

2006



- Elvira Vernaschi é eleita presidente para o período de 2006-09.
- São criadas e eleitas as vice-presidências regionais.
- É lançado o livro *Crítica e Modernidade*, em parceria com a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

2007



- 41º Congresso da Aica, "A Institucionalização da Arte Contemporânea: a Crítica de Arte, os Museus, as Bienais, o Mercado de Arte", em São Paulo.
- O *Jornal da ABCA* é reformulado, com a publicação de quatro números anuais, e também é lançado o livro *Arte Brasileira no Século XX*, ambos em parceria com a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Falece Mário Barata.

2008



- Mesa redonda "ABCA e MuBE debatem os caminhos da Bienal Internacional de São Paulo", em parceria com o Museu Brasileiro da Escultura/SP.
- Mesa redonda "Gilda, a Paixão pela Forma", em homenagem a Gilda de Mello e Souza, com organização de Lélia Coelho Frota, no Rio de Janeiro.
- Homenagem a Radha Abramo, pelos 90 anos, em parceria com o SJPEPSP, a ABI e a Apap, em São Paulo.

2009



- A ABCA comemora 60 anos de fundação.
- É lançado o livro *ABCA Histórico - Catálogo de Sócios: 2003-2009*, em parceria com a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- São publicados os "Anais do XLI Congresso Internacional da Aica", em parceria com o Sesc-SP.
- É organizada a exposição "Olhar da Crítica - Arte Premiada da ABCA e o Acervo Artístico dos Palácios", no Palácio Bandeirantes, em São Paulo.



Aloysio Nunes Ferreira Filho  
*Presidente do Conselho*

Ana Cristina Carvalho  
*Curadora do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios*

#### **Equipe**

*Coordenação do Centro de Controle e Preservação*  
Juliana Rodrigues Alves

*Assistente da Curadoria*  
Alessandra Godano Chidiquimo  
Ana Paula Barbosa

*Assessoria de Imprensa*  
Levino Ponciano

*Revisão de Texto*  
Gabriela Saraiva Malheiros

*Pesquisa e Comunicação Visual*  
Cássia Campos

*Comunicação e Difusão*  
Karine Vinhaes Paschoalin

*Projeto Gráfico*  
Calil Habib  
Vinicius Carvalho

*Administrativo*  
Marilena Paiva Yokoyama  
Paula Araújo  
Sueli Fernandes  
Sybil Souza Pinto

*Documentação*  
Rita de Cássia Bloisi  
Sueli da Fonseca Costa

*Montagem*  
Alexandre Klemenc  
Antonio Domingos de Noronha  
Elias Amadeu  
Gilberto Liberato

*Conservação e Restauro*  
Adriana Pires  
Tatiana Herrmann

*Coordenação do Acervo do Palácio dos Bandeirantes*  
Maria Augusta Barradas Barata

*Coordenação do Acervo do Palácio do Horto*  
Luiza Cristina Borges

*Coordenação do Educativo*  
Isaura Maria Ribeiro Bonavita

*Educadores*  
Abigail Brum, Carolina Mikoszewski, Fátima Daibuche,  
Gláucia Santiago, Karina Yamasaki, Luciana Souza,  
Luciano Ruas, Marcelo Marcolino, Maria Clotilde Lemos  
Yokoi, Maria Francisca da Cunha, Maridalva Aparecida  
Arakaki, Mayra Sales, Rafael Silva, Sílvia Machado e  
William Henrique Correia.

*Conselho Consultivo*  
Ana Cristina Carvalho, Elza Maria Ajzenberg, Carlos Augusto Mattei Faggin, Maria Alice Milliet, Sílvia Alice Antibas, Celso Lafer, Percival Tirapeli, Heloisa Barbuy, Marcelo Mattos Araújo, Maria Cristina Oliveira Bruno, Rodolfo Nanni e Rubens Barbosa.

*Conselho de Orientação*  
Aloysio Nunes Ferreira Filho, Ana Cristina Carvalho, João Germano Böttcher Filho, José Eduardo de Barros Poyares, Nelson Essaki e Sonia Regina Oliveira Índio.



#### **Gestão 2006 / 2009**

Elvira Vernaschi  
*Presidente*

Percival Tirapeli  
*1º Vice-presidente*

Lélia Coelho Frota  
*2º Vice-presidente*

Mariza Bertoli  
*Secretária-geral*

Ana Cristina de Carvalho  
*2ª Secretária*

José Armando Pereira da Silva  
*1º Tesoureiro*

Claudia Fazzolari  
*2º Tesoureiro*

#### **Vice-presidências Regionais**

César Romero/BA  
*Vice-presidente - Região Norte / Nordeste*

Aline Figueiredo/MT  
*Vice-presidente - Região Centro-Oeste*

Almerinda da Silva Lopes/ES  
*Vice-presidente - Região Sudeste*

Maria Amélia Bulhões Garcia/RS  
*Vice-presidente - Região Sul*

#### **Conselho Fiscal**

*Titulares*  
Carlos Souliê F. do Amaral  
Enock Sacramento  
Verônica Stigger

*Suplentes*  
Antonio Santoro  
Roseli Schmitt  
Vicente de Percia

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

**Exposição Olhar da Crítica**  
**Arte Premiada da ABCA e o Acervo Artístico dos Palácios**

ABCA-Associação Brasileira de Críticos de Arte  
Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios  
*Projeto*

*Núcleo Arte Premiada da ABCA*

Elvira Vernaschi  
*Curadoria*

Mariza Bertoli e Elvira Vernaschi  
*Pesquisa*

José de Ribamar Nascimento  
Vilma S. Andrade  
*Assistentes de pesquisa*

*Núcleo Acervo Artístico dos Palácios*

Ana Cristina Carvalho  
Percival Tirapeli  
*Curadoria*

Caio Faggin  
Joana Sarue Machado  
*Projeto Cenográfico*

**Catálogo da Exposição**

ABCA-Associação Brasileira de Críticos de Arte  
Curadoria do Acervo Artístico dos Palácios  
*Projeto*

Elvira Vernaschi  
*Coordenação*

Alessandra Terpins, Alexandre dos Santos Silva, Anderson  
Ortiz, Arquivo da artista Maria Bonomi, Douglas Garcia  
Laroye, Nelson Kon, Rômulo Fialdini, Rubber Seabra,  
Sérgio Guerini e Shigeo Murakami.  
*Fotografia*

**Imprensa Oficial**

Vera Lúcia Wey  
*Gerente de Produtos Editoriais e Institucionais*

Berenice Abramo  
*Assistência Editorial*

Robson Almeida Minghini  
*Projeto gráfico, capa e editoração eletrônica*

Heleusa Angélica Teixeira  
*Revisão*

Leonídio Gomes  
*Tratamento de imagens*

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo  
*CTP, Impressão e Acabamento*

Este catálogo foi impresso nas oficinas gráficas da Imprensa  
Oficial do Estado de São Paulo, sobre papel couchê fosco  
120 g/m<sup>2</sup> (miolo) e cartão triplex 250 g/m<sup>2</sup> (capa), e composto  
em Bookman Old Style, setembro de 2009.

LEONARDO DE MORAES / ALEXANDRE DE LAYAN  
ANTONIO SERGIO DE MOURA / TUNCA  
WALTER DA SILVA / ANA BEATRIZ  
ARACELIO DE MOURA / ANA DE MOURA  
CLAYTON DE MOURA / ANA DE MOURA  
ROBERTO MOURA / ANA DE MOURA  
GUILHERME MOURA / ANA DE MOURA  
EDITH BEHRING / ALICE BRAGA / ALBERTO  
FRANCISCO STOCKINGER / ROSEMI  
HILDA CAMPOFIORITO / HUMBERTO  
DI CAVALCANTI / JOÃO CAMARA PITHO  
JOAQUIM TENREIRO / MARIO BRAVO  
ARTUR BARRIO / FRANT KRAJICEK  
ANA MARIA MAJOLINO / OTIVAN SAM  
LYGIA PAVE / YUNO RAMOS  
RUBENS GERCHMAN / RAUL CO  
RENINA KATZ / ENM  
FAYGA OSTROWER / JUN  
CARLOS VERGARA / J  
MAURICIO NOGUEIRA /  
SONIA VON BRUNN  
MARIA BONA  
NICOLAS VIL  
ROSAMON



apoió gráfico  
**imprensa oficial**