

# ARTE & CRÍTICA

Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte  
Seção Nacional da AICA - Association Internationale de Critiques D'Art

## Jornal da abca

Editor: Carlos Soulié F. do Amaral

Presidente da ABCA: Lisbeth Rebollo Gonçalves

Ano VIII - Nº. 24 - Dezembro de 2010

## O BRASIL NO PASSADO, NO PRESENTE, NO BONITO



João Luiz Musa

O Brasil ocupa a vice-presidência da AICA e a ABCA faz – antes da abertura da mostra – um seminário internacional sobre Arte e Política, tema da Bienal de São Paulo (aqui observada por um olhar espanhol). O mundo globalizado redemoinha nas abordagens desta edição que inaugura a seção *Memórias da Crítica*, fazendo emergir a verve picante do poeta Manuel Bandeira. E, paralelamente ao registro da ação dos traços e pincéis, a

edição destaca as luzes e mistérios da fotografia em imagens surpreendidas num dos lugares onde flui e pulsa o belo brasileiro: Bonito.



Divulgação

E o pintor Yutaka Toyota? *Espaco Invisível - Planeta Fogo*, 2009, relevo e pintura. Página 6

Evandro Carlos Jardim, gravador e pintor, transpassa a visão da figura para fixar atmosferas. *Árvore, vento, xícara*, 1985, têmpera sobre tela. Página 20



Divulgação

Manuel Bandeira, poeta e crítico. Página 4



Fotografia de Valdir Cruz: *Nascente do Rio Bonito* – MS/Brasil/2009. Página 8

## Sumário

M. Teresa Beguiristain - Un día en la 29 Bienal de São Paulo .....	3
Memórias da Crítica .....	4
Sonia Prieto - E se falássemos do pintor Yutaka Toyota? .....	6
Lélia Rita Euterpe de Figueiredo Ribeiro - Louvação à Natureza .....	8
Mariza Bertoli - L'avanguardia tradita .....	10
Annateresa Fabris - Portinari em Israel .....	12
Lisbeth Rebollo Gonçalves - Alberto Magnelli no MAC .....	14
José Armando Pereira da Silva - Os Novíssimos Ilustradores dos anos 1960 .....	16
Informe Seminário Internacional: <i>Crítica, Arte e Política: rumos cruzados ABCA</i> ...	18
José Ronaldson Sousa - Tudo é design .....	18
Josélia Costandrade - Rubem Valentim e o mito dos Orixás .....	19
Luiz Armando Bagolin 'A Revisão de Evandro Carlos Jardim .....	20
Alessandra Simões - Jacques Leenhardt - Ilustre visita .....	22
Elvira Vernaschi - Alice Brill 90 anos - A Paixão por São Paulo .....	24

## Resenha

**BONITO EM EXPOSIÇÃO  
E LIVRO**

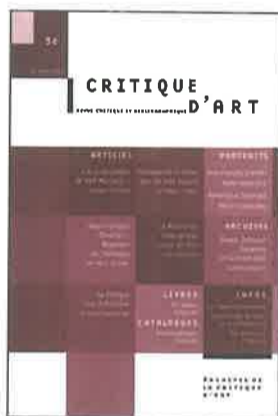
O fotógrafo **Valdir Cruz** apresenta na Galeria Lourдина Jean Rabieh, de São Paulo, entre os dias 25/11/2010 e 15/01/2011, a mostra **BONITO**, com 25 fotografias em P&B, bem como o livro "BONITO, Confins do Novo Mundo", com 45 imagens clicadas durante 2008 e 2010 na região de Bonito, em Mato Grosso do Sul. O livro foi patrocinado pela Fundação cultural BNP PARIBAS e publicado pela editora CAPIVARA

Para Rubens Fernandes Junior, curador da mostra e prefaciador do livro, *Valdir Cruz realizou um ensaio que sintetiza uma experiência imersiva puramente visual. Um perfeito equilíbrio entre intuição e intelecto. Se "a técnica é o exercício da sinceridade" como defendeu o poeta Ezra Pound, Valdir Cruz trouxe para este trabalho toda sua experiência. Potencializou com competência técnica e emocional, uma força invisível que organiza e alinha os diferentes objetos – pedras, folhas, seixos, galhos, peixes, entre outros – que ao serem fotografados parecem conduzir ao devaneio nosso olhar de espectador.*

Valdir Cruz nasceu em Guarapuava, no sul do Paraná. Embora more nos Estados Unidos há mais de 25 anos, o foco principal de seu trabalho tem sido o povo, a arquitetura e a paisagem do Brasil. O título do novo livro, "BONITO, Confins do Novo Mundo", foi pinçado do texto de apresentação assinado por Lélia Rita Euterpe de Figueiredo Ribeiro.

*Obras do artista: Raízes – Árvores na paisagem do Estado de São Paulo (São Paulo: Imprensa Oficial, 2010) + O caminho das águas (São Paulo: Cosac & Naify, 2007) Patrocínio: Fundação Stickel + Carnaval, Salvador – Bahia – 1995/2005*

(Nova York: *Throckmorton Fine Art, 2005*) + *Faces da Floresta – Os Yanomami (São Paulo: Cosac & Naify, 2004)* + *Faces of the Rainforest – The Yanomami (Nova York: powerHouse Books, 2002)* Apoio: *Fundação Guggenheim + Faces of the Rainforest (Nova York: Throckmorton Fine Art, 1997)* + *Catedral Basílica de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais (Nova York: Brave Wolf Publishing, 1996).*

**REVISTA CRITIQUE D'ART**

O Arquivo de Crítica de Arte, criado pela AICA em interface com a Universidade de Rennes, na França, publica a revista *Critique d'Art*, que reúne resenhas e análises críticas de bibliografia recente (livros e catálogos), em língua francesa, sobre arte contemporânea, crítica de arte e teoria da arte. É um instrumento útil de reflexão e guia de leitura para os estudiosos e pesquisadores do campo artístico. Acaba de ser lançado o n. 36, onde entre outros artigos, temos informação sobre a pesquisa a respeito do ex-presidente da AICA, James Johnson Sweeney (era o presidente, na ocasião no Congresso Extraordinário realizado, em 1959, no Brasil) e o de Ciaran Bennet, membro da AICA /Irlanda. Para mais informações: [www.archivesdelacritiquedart.org](http://www.archivesdelacritiquedart.org)

## Palavra da Presidente

Estivemos em Paris, com viagem subvencionada por conta própria, no período de 20 a 23 de outubro passado, para o Encontro Anual da AICA, quando se deu a Assembléia Geral, evento anual da Associação e a Reunião do Conselho (semestral), além das reuniões de trabalho das Comissões de Finanças, Prêmios, Línguas e Traduções, Copyright, Site Internet, da Comissão que discute questões de Censura e da Comissão que avalia o ingresso de novos membros (Membership Commission). Houve um dia dedicado à discussão dos rumos da AICA e suas atividades e, durante a Assembléia Geral, foram eleitos, com mandato de três anos: um novo Secretário Geral da AICA, Brane Kovic, da Eslovênia e três vice-presidentes: Adriana Almada (Paraguai), Burcu Pelvanoğlu (Turquia) e eu mesma, pelo Brasil. Foram ainda eleitos dez membros, dentre os presentes à reunião, para integrar o Conselho, cuja composição está disponível no site da associação internacional ([www.aica-int.org](http://www.aica-int.org)).

Na ocasião do Encontro de outubro, as diversas seções nacionais da AICA realizaram breve relatório anual e parece-me interessante destacar que diversos Seminários sobre a questão da *terminologia da Arte* vem acontecendo em diferentes países --- trata-se de uma proposta lançada pela Bienal de Paris, no sentido de explorar criticamente os novos territórios da arte. A AICA continua estimulando a realização de seminários, palestras e workshops em torno de arte e crítica e estimula as suas interfaces nacionais a produzirem publicações sobre o tema.

No relato do Presidente Yacouba Konatè, constou menção ao projeto de publicar-se, em francês, os Anais

relativos ao Congresso Extraordinário da AICA de 1959, que teve lugar no Brasil, às vésperas da inauguração de Brasília, como nova capital do País. O presidente aprovou a proposta que lhe apresentamos, uma vez que, em pesquisa em diversas fontes, foi possível localizar as comunicações e outros documentos, em francês, relativos àquele encontro científico. Vale lembrar, aqui, que o tema dos Anais foi também objeto da realização de um mestrado na USP, por Maria Zmitrovics Lopes, texto em processo de publicação pela Coleção Crítica de Arte.

A AICA instituiu o *Prêmio Jovem Crítico*, estimulando a realização de ensaios sobre grandes exposições, especialmente as bienais. O primeiro concurso realizou-se sobre a última edição da Bienal de Dakar e, em breve, o resultado será anunciado. Está em projeto a instituição de um outro prêmio: o *Prêmio AICA/UNESCO*, que colocará em destaque os críticos com significativa trajetória.

O Encontro de Paris avaliou as dificuldades que vêm sendo encontradas por alguns países, para a realização dos Congressos Anuais. Não tendo havido confirmação dos encarregados dos projetos para 2010 e 2011, foi sugerido o Paraguai, como local para o próximo encontro científico, uma vez que já há, para 2011, um projeto em andamento da Associação paraguaia e da AICA, de realização de um Seminário Internacional com apoio da UNESCO. Em acontecendo o evento no Paraguai, uma viagem de extensão cultural seria realizada ao Brasil, com visita prevista à próxima Bienal do Mercosul. O Congresso de 2012 já está em preparativos e acontecerá em Berlim, na Alemanha.

## Expediente

**Diretoria ABCA 2009/2012:**

**Presidente**  
Lisbeth Rebollo Gonçalves

**1º. Vice Presidente**  
Ana Cristina de Carvalho

**2º. Vice Presidente**  
Angela Ancora da Luz

**Secretário Geral**  
Claudia Fazzolari

**2º. Secretário**  
Neide Marcondes

**1º. Tesoureiro**  
Carlos Soulié F. do Amaral

**2º. Tesoureiro**  
Daisy Peccinini

**Vice Presidências Regionais**

**Vice Presidente – Região Norte /Nordeste**  
César Romero/BA

**Vice Presidente – Região Centro-Oeste**  
Aline Figueiredo/MT

**Vice Presidente – Região Sudeste**  
Almerinda da Silva Lopes/ES

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

**Conselho Fiscal**

**Titulares**  
José Armando Pereira da Silva  
Enock Sacramento  
Veronica Stigger

**Suplentes**  
Antonio Santoro  
Roseli Hoffmann Schmitt  
Vicente de Percia

**Comissão de Credenciais**

Carlos Perktold  
Nilza Procopiak  
Olívio Tavares de Araújo

**Jornalista responsável:**  
Carlos Soulié F. do Amaral MTb 8542

**Comissão Editorial:**

Lisbeth Rebollo Gonçalves, Carlos Soulié F. do Amaral, José Armando Pereira da Silva, Alessandra Simões e Cláudia Fazzolari.

**Projeto Gráfico:** Martha Simões

## Un día en la 29 Bienal de São Paulo

**M. Teresa Beguiristain**

159 artistas, 30.000 m<sup>2</sup> de espacio expositivo, son un gran reto para cualquier público que pretenda haber "visto la Bienal", por muy especializado que esté como receptor, pues requiere, no sólo una gran capacidad de concentración sino, además, suficiente tiempo ya que muchas de las obras expuestas son videos cuya visión requiere de una pausada degustación.

Bajo el tema de la relación entre el arte y la política, que funciona como paraguas para una infinidad de formatos, es casi inevitable no encontrarnos ante una bienal llena de videos – nada mejor que el cine para la denuncia- e instalaciones, muchas de ellas con el material impreso como materia prima de las obras. También parece inevitable que muchos de estos films discurren en los ambiguos límites entre el video-arte y el documental. También parece inevitable que muchas obras se enfoquen hacia los marginados, los invisibles, los destrozados de las guerras y de la naturaleza.

Este es el caso, por ejemplo, de las obras de Sophie Ristelhueber, **WB** (2005), grandes fotografías repartidas por el pabellón, mostrando los rastros de conflictos bélicos con especial insistencia en la ruptura de las comunicaciones, que a veces, puede confundirse con imágenes de catástrofes o derrumbes naturales; o la obra de Kutlug Ataman, **Beggars** (2010), que nos muestra en los videos el modo, tan diferente, de pedir una ayuda de los marginados de las calles, rostros y manos expresivas con pequeños movimientos de gran lentitud, videos que mostrados en forma de instalación convierten los actos de pedir en performances teatrales de actores involuntarios que ciertamente teatralizan su propia vida en el propio acto pedigrueño. En ambos casos, y en muchos de los videos que toman este formato limítrofe, me surge una cuestión que quizá no sea pertinente, pero que no puedo evitar, ¿dónde está la máxima horaciana del "art est celare artem"? ¿Por qué la evidencia de lo relatado y de lo que el artista desea que sienta el público, hace que este se encuentre con el dilema de decidir si eso es arte o periodismo, quizá, de diseño? Es evidente que no todos los videos presentados caen en esta fórmula, ejemplo contrarios son, el presentado por Samuel Beckett,

**Not I** (1972), que nos muestra una gran boca de magníficos dientes moviéndose, articulando palabras, emitiendo sonidos, en una pantalla cuya total negrura esconde el rostro al que se supone que pertenece dicha boca. Una especie de altavoz viviente desconectado de todo ser emitiendo sonidos reconocibles como lenguaje pero carentes de sentido. Una magnífica metáfora de la actualidad, del discurso político, de la manipulación de la historia. Una obra que no es obvia pero si clara y concisa en su significado.

También camina por la misma senda la obra de Steve McQueen, **Static** (2009), aunque en este caso los sinsentidos surgen de símbolos convencionales como la estatua de la libertad estadounidense a la que se ve a vuelo de helicóptero en una narración filmica totalmente plana. Aunque en este caso la relación entre la obra de arte y su referente, pues es una narración, es mucho más anecdótica, o quizá, nacional, ya que parece reflejar el miedo estadounidense tras la destrucción de las torres. Algo similar ocurre con la instalación de las cabezas de animales del zodiaco, **Circle of animals** (2010), de Ai Weiwei, ya que refieren a un periodo de la historia que como muchas supuso destrucción.

Es interesante observar como la relación entre el arte y la política se puede dar de este modo un tanto oscuro para el observador no avisado y como estas piezas se confrontan con otras relaciones mucho más universales como ocurre con **Un lugar para vivir cuando seamos viejos. El baile: Danzón/Conchita, Lucio, María Ascensión** (2010) de Ana Gallardo que recrea con una pequeña escenografía una plaza mexicana donde la gente se reúne para bailar, una muestra de la emocionalidad de la vida cotidiana. Modificando la escenografía, estos lugares son bastante universales si no totalmente globales. Y su significado no sólo captura al espectador sino que lo impulsa a la acción. Característica que creo es valiosa en el arte que yo entiendo como comprometido.

Interesante la instalación de Pedro Barateiro, **Plateia** (2008), sillas dispuestas en filas y enterradas en cemento que sugieren, frente a una pantalla sin imágenes, la sujeción a la que estamos todos anclados frente a mensajes globalizados carentes de significado real, sea en el cine, el

teatro o en el discurso político.

En cuanto a la participación brasileña, inevitable mencionar al artista que escandalizó a los políticos locales, ¡no hay Bienal sin escandalo! Escandalo, como casi siempre, gratuito ya que los grandes dibujos que presenta Gil Vicente, autorretratos como asesino de políticos de tamaño natural, donde se ve al autor amenazando con una pistola a Isabel II, Chavez, Bush, Lula, el Papa... un dibujo de factura impecable, un mensaje demasiado explícito simbolizando un ataque a toda forma de poder. Que los políticos quisieran censurarlo es una vez más, muestra de su falta de ironía y su incapacidad para detectar en el arte lo que realmente es un ataque en su línea de flotación. La obra, por su factura carece absolutamente de dramatismo y no es más que la expresión de un sentimiento o idea abstracta representada con todo el naturalismo del artificio. Mucho más interesante me resulto la documentación presentada sobre el trabajo de los **Pixaço SP**, los grafiteros de Sao Paulo presentados en formato video, fotografía y cartelas que los muestran trepando a las fachadas para pintar sus mensajes artístico-político-urbanos. Un acierto incluirlos en esta bienal pues son los auténticos resistentes a las políticas sociales y culturales de nuestra sociedad. Colectiva es también la performance que se muestra en video de Lygia Pape, **Divisor** (1968/2010). Una enorme sábana blanca con agujeros por donde los participantes sacan la cabeza de modo que sus movimientos, su danza improvisada es perceptible para el espectador pero no para los participantes que sólo pueden ver las cabezas de sus compañeros pero no los movimientos que realiza cada uno. Una colectividad construyendo finalmente un único cuerpo danzante.

En otro registro, el de las piezas monumentales, me pareció genial la construcción en maderas de desecho de Henrique Oliveira, **A origen do terceiro mundo** (2010) un laberinto sinuoso con magníficas cualidades perceptualmente orgánicas donde el espectador al introducirse se convierte en espermatozoide y lo sabe, o lo siente, sin necesidad de acudir al título de la obra. Un paso más allá de la obra de Coubert.

Eduardo Coimbra nos introduce el cielo azul con nubes blanquecinas en una instalación, que se acopla a

Divulgação



Obra de Gil Vicente na 29ª Bienal

las columnas del edificio, compuesta por tubos de neos. **Luz natural** (2010), juega con el edificio de Oscar Niemeyer y la idea de interior-exterior del propio edificio. Insistiendo en lo arquitectónico, la bienal nos presenta los *terreiros*, espacios performativos para el descanso, la reunión, el dialogo, arquitecturas efímera y móviles de cartón **O outro, o mesmo** (2010) de Carlos Teixeira con una gran carga lúdica.

Y finalmente el gusto de ver a los mayores, Amalia Toledo con **Glu-Glu** (1968-2010) bolas de cristal transparente llenas de burbujas coloristas de jabón y **Medusa** (1970-2010) las enmarañadas serpientes de la cabeza de Medusa convertidas en cilindros de pvc llenos de líquidos de colores que desdramatizan el mito convirtiéndolo casi en un juego infantil. Nancy Spero con su **Cri du coeur** (2005), un zócalo que recorre el espacio expositivo con las figuras femeninas egipcias que lamentan la muerte de Ramses, intercalando variaciones cromáticas. El grito de tantas viudas de este mundo en guerras. Ernesto Neto con otro *terreiro* construido con las características formas a las que nos tiene acostumbrados.

Todo esto no es sino una visión a vuela pluma de la inmensa oferta que ofrece esta bienal que, como es obvio, no "he visto", pero si apreciado.

**Maria Teresa Beguiristain** foi professora de Estética e Teoria da Arte da Universidade de Valência, presidente da AVCA, vice-presidente da AICA, conservadora do Museu de Arte Contemporânea Vicente Aguilera Cerni e diretora-adjunta do Centro Internacional de Documentação Vicente Aguilera Cerni, em Vilafames (Espanha). Atualmente preside as Edições Mahali e é comissária de exposições.

## Memórias da Crítica

Na constatação ululante de que o presente e o futuro são consequência do passado que tivemos, pareceu-nos ser de interesse resgatar momentos da análise e da reflexão sobre as artes plásticas produzidas no Brasil em suas manifestações individuais e coletivas. Começamos com as coletivas, vistas por trás dos óculos de um poeta sediado no Rio de Janeiro, onde se tornou um porta-estandarte do modernismo, porém ativo em jornais e revistas de todo o País. Assim, Manuel Bandeira aborda o que encontrou no Salão Nacional de Belas Artes de 1928 e no de 1933, em crônicas publicadas nos jornais *A Província* (do Recife, sua terra natal) e *Estado de Minas* (de Belo Horizonte). Os textos foram pinçados dos livros *Crônicas inéditas 1 e 2*, editados pela Cosac Naify, com organização, posfácio e notas de Júlio Castañon Guimarães, em 2008 e 2009. A sintaxe original foi mantida e não impede a desenvoltura do pensamento absolutamente descomprometido, livre, autônomo, sem luvas de seda. Nem o humor, às vezes ferino, que sabe sempre encontrar seu toque de graça. Cabe lembrar, como informa José Roberto Teixeira Leite em seu *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, que o Salão Nacional de Belas Artes só ganha este nome - oficialmente - a partir de 1934. O que havia antes, desde sua criação em 1840, era a Exposição Geral de Belas Artes. No entanto, a partir de 1894, quando se deu a primeira Exposição Geral após o advento da República, a mostra ganhou, oficiosamente, o título de Salão Nacional. Os

### O Brasil que insiste em pintar

O Brasil insiste em pintar. A prova disso é o salão anual da nossa Escola de Belas-Artes. São seis grandes salas cujas paredes ficam cobertas de telas. Este ano o número de trabalhos recusados subiu a quatrocentos. Assim, o salão representa uma atividade considerável.

Essa atividade não encontra outra recompensa palpável senão os minguados prêmios de consolação distribuídos pelo júri. Comprar, ninguém compra. Eu poderia compreender essa abstenção, se colocasse no meu ponto de vista pessoal as pessoas de posse que visitam o salão. Para mim, bem entendido, o salão é uma galeria grotesca aonde vou mais para exercer o senso humorístico. Não me pode interessar de outra maneira aquela exibição de um monótono realismo anedótico. Os pintores que admiro são outros e não expõem na Escola. Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Di Cavalcanti, Gomide, Cícero Dias, é nos quadros destes que encontro fantasia plástica, emoção, poesia.

Mas pondo de lado o meu gosto pessoal para julgar de um ponto

de vista mais objetivo, reconheço o esforço dos artistas do salão. Se o público não adquire nenhum quadro, não é por uma questão de estética. O que há é desinteresse pelas coisas de espírito, o mesmo desinteresse que não olha nem a um nem ao outro dos dois lados que se empenham na batalha artística.

Há quem atribua o insucesso financeiro do salão e das exposições particulares ao prestígio desfrutado entre os nossos burgueses endinheirados por um conhecido negociante de quadros. Esses figurões quando montam casa recorrem invariavelmente à galeria do tal homem, onde lhes é impingido a preços caríssimos o refugio da rotina européia. (Ficam depois muito orgulhosos de poder exibir um Maxence às suas visitas!) Sem negar a ação perniciosa dessa galeria de gosto realmente detestável, acho que ela não basta para explicar a abstenção dos compradores nas exposições.

Pode-se censurar ao júri do salão a sua excessiva tolerância. Embora houvesse recusado centenas de quadros, deixou entrar talvez outras centenas que mesmo considerados sob critério da orientação acadêmica não passam de aleijões repulsivos. O

que existe de passável no salão caberia amplamente em duas salas.

Dos velhos mestres só se salva a contribuição de Visconti. Esse pintor nada trouxe de novo à nossa pintura. Quando moço pintou sob influência dos pré-rafaelitas algumas telas que ainda hoje representam o melhor da sua obra. As *Oréades*, que figuram na pinacoteca da Escola, são sem dúvida uma bela composição. Depois que o artista voltou à Europa para executar o teto do Municipal, tão insignificante como desenho, construção e colorido, adotou a técnica impressionista, na qual até hoje persiste como retardatário. Em todo o caso, as suas telas se não chegam a interessar, também não provocam a irreverência.

O mesmo não se pode dizer do senhor Amoedo e do senhor Henrique Bernardelli. Estes estão em completa decadência. O Cristo do primeiro parece uma oleografia. O último mandou uma numerosa coleção de retratos, dos quais só escapam o auto-retrato e o do escultor seu irmão. Está simplesmente ridícula uma série de perfis de suas discípulas, todos sem parecença, sem caráter, e tanto no desenho como na cor hesitantes e frouxos. Cada cabeça

traz ao lado o nome da retratada na própria pintura, precaução louvável porque senão ninguém reconheceria os modelos.

Da geração que anda pelos quarenta anos deve-se destacar o nome de Carlos Oswald. Como Visconti, também Oswald não realizou as esperanças que anunciaram as pinturas que o lançaram aqui. Houve um tempo em que ele especializou-se em contrastes violentos de luz. Era coisa vendável e o artista insistiu mais do que convinha ao seu talento, capaz de uma técnica mais sutil. A este salão mandou ele uma *Santa Cecília*, obra bem incolor apesar de todo o seu vermelho, um *Victor Hugo* que só se justifica como trabalho de encomenda, uma paisagem de Petrópolis, apenas agradável, e finalmente uma figura de violoncelista, que é um belo estudo, de linhas bem construídas e colorido ardente e impressionante.

O salão apresenta algumas boas paisagens de Gagarin, Manna e do nosso Mário Nunes, ao qual só incrimino o colorido novinho da velha casa de Megaípe, colorido que lhe deturpa o aspecto venerável de ruína para transformá-la quase na praga do neocolonial.

Dos novos o senhor Osvaldo

Salões sucederam-se ininterruptamente com raríssimas excessões, como em 1922, quando em vez dele aconteceu a Exposição Comemorativa do Centenário da Independência. Ou como em 1932, quando a Revolução Constitucionalista de São Paulo tirou o sossego do governo Vargas e o Museu Nacional de Belas Artes, sede irredutível do Salão, não abriu suas portas para o evento. A partir de 1940 (XLVI Salão Nacional de Belas Artes) a mostra se partiu em duas divisões: a Geral e a Moderna. A Divisão Moderna foi extinta em dezembro de 1951 dando lugar ao Salão Nacional de Arte Moderna. Em 1978 os Salões deixaram de existir. Manuel Bandeira aplicou seu olhar e seu interesse intelectual sobre a pintura, o desenho, a gravura e a escultura. Ele registra figuras e acontecimentos inserido na ação das personagens e no rolar dos fatos, dentro da pulsação e da trepidação do que se fazia (ou da poética, como diriam alguns nefelibatas que se supõem visitantes do jardim de Academus), sem adotar a postura de observador distante ou à distância. Talvez devido à urgência jornalística, acontecia-lhe escorregar em uma ou outra informação, como é o caso aqui perceptível em relação a Portinari. O poeta aponta-o como pernambucano e lhe atribui a idade de 23 anos, sendo que, na verdade, Portinari era paulista e tinha 25 anos quando ganhou o Prêmio que o levou à Europa. Afora isto, tudo mais é verdadeiro. C.S.F.A.

Teixeira domina pela quantidade e pela facilidade. É um rapaz que pinta bem, mas que sensibilidade convencional! O seu melhor trabalho, *Pescadores*, é uma repetição. O *São Francisco* desperta o riso em vez do sentimento de religiosidade ou de humana fraternidade que inspira sempre o santo de Assis. Quanto ao seu nu (há muitos nus no salão fazendo um apelo desesperado à libido dos visitantes!), ele é o mais grosseiro, o mais epidérmico possível: que ar falsamente sensual, que composição factícia naquela mulata, nua, escarrapachada no meio do mato, com um cacho de bananas ao lado e um coco partido aos pés!

Foram numerosos os candidatos ao prêmio de viagem: os senhores Portinari, Constantino, Cadmo Fausto, Teruz, Orózio Belém, Celso Kelly, senhorita Sara Vilela e muitos outros, tanto da seção pintura como das de escultura e gravura.

Na seção de pintura a disputa se reduziu aos dois primeiros nomes desta lista, os mais fortes do grupo, O júri premiou o senhor Portinari pelo retrato do poeta Olegário Mariano. Cândido Portinari é um pernambucano de 23 anos que possui excelentes dons de retratista. A sua fatura

é larga e incisiva. Apanha bem a semelhança e o caráter dos modelos. Já concorreu mais de uma vez ao prêmio de viagem do salão. Foi sempre prejudicado pelas tendências modernizantes de sua técnica. Desta vez ele fez maiores concessões ao espírito dominante na Escola, do que resultou apresentar trabalhos inferiores aos dos outros anos: isso lhe valeu o prêmio.

O senhor Constantino revela também qualidades como desenhista e pintor, porém está no caso do seu colega Osvaldo Teixeira. É uma sensibilidade convencional. Pois não foi buscar para assunto de composição a morte da Mimi?

O júri da seção de gravura apresentou também um candidato à viagem. O simpático Portinari esteve arriscado a ceder o prêmio ao outro sob pretexto de que o medalhista estava no limite da idade, que é de 35 anos. É um critério que mais de uma vez triunfou na Escola. Encara-se a viagem como a recompensa de um esforço persistente e honesto, quando ela deve ser uma medida de aproveitamento de talentos excepcionais na primeira força da mocidade. O quadro que merece tal prêmio não deve ser o mais bem desenhado ou composto,

porém o que revela maior riqueza de temperamento, mais finura de sensibilidade. Sem esses dois predicados inatos a técnica não levará senão a uma deplorável facilidade.

Sob esse ponto de vista Cândido Portinari era realmente o mais bem dotado dos concorrentes.

Não vale a pena falar das esculturas.

*A Província, 13/09/1928*

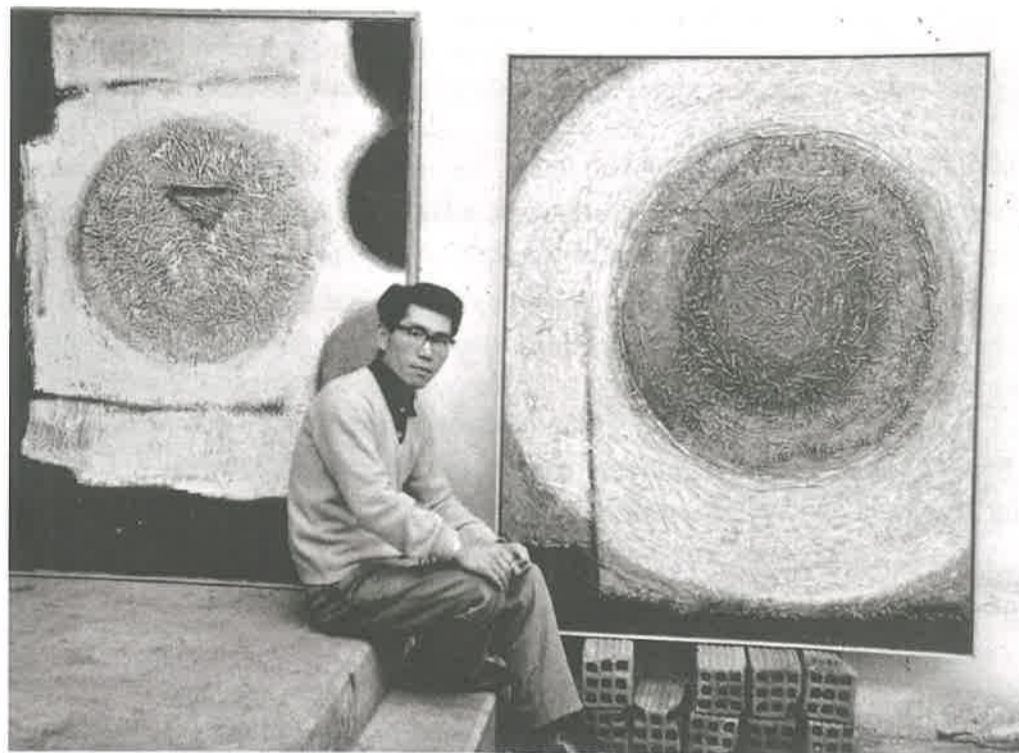
## Pintura

No salão da Escola de Belas-Artes reina uma mediocridade bastante simpática este ano. Digo simpática porque se exprime em telas pequenas. Não se contava com salão; não houve tempo para preparação das grandes trabuzanas. Como modelo de coisa pequena e ruim há um quadro impagável de Visconti: o próprio artista, com uma cara de imbecil que ele não tem, segurando a palheta que arde e o fumo das chamas se vão compor no alto em figuras ideais... Admira que o velho mestre não encontrasse um amigo franco que o salvasse do ridículo de expor tamanha bobagem. Felizmente, está ao lado

disso um bom retrato, que, se está longe do de d. Nicolina de Assis da galeria da Escola, pode ainda atestar o pintor que já foi Visconti no tempo das *Oréades*. Todos os outros artistas da velha guarda concorreram com quadros de um realismo quotidiano, onde se sentem à vontade, destacando-se dos demais os de Oswald, Lucílio e Marques Júnior. Os concorrentes ao prêmio de viagem não se esforçaram grandemente salvo Vicente Leite, que fracassou num *Rapto* horroroso. Euclides Fonseca mandou uma paisagem urbana, bem composta e com boa luz. Jordão exibe um bom retrato do Sr. Vilarinho. Fausto enviou uma paisagem marinha com figuras de banhistas persistindo na luminosidade desmanhada dos impressionistas. De Teruz já falei. Talvez a melhor solução seria não dar o prêmio a nenhum deles, que todos já pintam de maneira aceitável. Talvez conviesse mandar à Europa um homem que adquiria grande influência ultimamente na Escola, o Sr. Pedro Bruno. Ele assina o pior quadro da exposição – uma verdadeira... bota, em que os peixes parecem árvores, as árvores parecem peixes...

*Estado de Minas, 24/10/1933*

## E se falássemos do pintor Yutaka Toyota ?



Toyota e suas pinturas em 1963

Fotos Divulgação

**Sonia Prieto/ABCA/SP**

Yutaka Toyota deve sua celebridade à escultura. Porém, durante a adolescência no Japão, foi a pintura figurativa que caracterizou o primeiro balbuciar de sua veia artística. Depois, em São Paulo, nos anos sessenta, suas telas abstratas eram expostas, premiadas, e chamavam a atenção de importantes críticos de arte brasileiros, como Geraldo Ferraz, José Geraldo Vieira, Mário Schenberg.

Em nosso recente livro, *Yutaka Toyota 50 anos de Arte\**, tratamos da biografia e de todas as realizações do artista. Sem dúvida a escultura ocupa um lugar predominante na sua obra. Entretanto, ao instalar-se no Brasil e tornar-se um artista abstrato, Toyota ficou conhecido como “o pintor dos círculos”. No jornal *Folha de S. Paulo*, em 1963, José Geraldo Vieira falava de “uma pintura clara, panteística, cheia de otimismo”, profetizando o domínio de uma era extraterrena e, de maneira quase premonitória, acrescentava: “Longe de qualquer mística ou símbolo, é uma pintura de contato com o cosmo”. Durante sua estada na Itália, Toyota passou a pintar figuras geométricas lineares, fez relevos e objetos, aprofundou a pesquisa sobre o *espaço-tempo*. Os contatos com os movimentos de vanguarda europeus o conduziram ao cinetismo. Dessa viagem, ele retorna ao Brasil com a mentalidade de escultor, um escultor da quarta dimensão. Desde 1968 e durante toda a década de 70, Toyota não cessará de nos apresentar volumes escultóricos cinéticos. Nos anos oitenta, paralelamente à escultura monumental, ele volta à tela e aos pincéis abordando aspectos do *trompe l'œil*, e se apraz nos dois fazeres de maneira perfeitamente entrosada. A retomada oficial da bidimensão ocorreu de forma discreta, pouco notada pela



*Espaço Ilusao*, pintura, 1989

crítica, ao contrário da persistente produção de esculturas.

Alguns excertos do estudo de nossa autoria, podem dar uma idéia da pintura de Toyota e suas metamorfoses:

**1961, São Paulo** – Em um pequeno ateliê, que montou nas imediações da rua Conselheiro Furtado, Yutaka retomou a pintura. Não seriam mais as paisagens de Tendo que inspirariam suas telas. Suas pinturas mantiveram uma conotação figurativa que rapidamente foi desaparecendo. Doravante ele vai querer criar usando apenas a imaginação. Do ponto de vista técnico, o artista misturava os materiais, usando tanto o óleo como a laca. (p. 28)

**1962-1965, São Paulo** – Acentua-se na pintura a preferência por formas abstratas geométricas, bastante afetadas pela procura de uma expressão interior. As criações dessa fase

paulistana apresentam um temperamento oriental coeso, diagnosticável pela presença constante do círculo, exprimindo harmonia, unidade – um motivo formal que vai inspirá-lo durante anos, aparecendo mesmo quando sua criatividade enveredar por caminhos diferentes das técnicas picturais. (p. 29)

Sua personalidade artística foi se estruturando através de amálgamas culturais. Em muitas oportunidades, Toyota explicou como a filosofia zen-budista, que está na base de sua formação, teria contribuído para a presença de uma atmosfera espiritual nas pinturas. Aliando a sutileza mental do Oriente ao espaço vital do Brasil, integrando indiretas assimilações dos gravadores japoneses de Ukiyo-ê, assim como influências de pintores abstratos ocidentais, (...) acabaria manifestando uma expressão de inigualável singularidade, em quadros de feitura e acabamento impecáveis. (p. 31)

**1965, Florença** – Partindo da mesma temática, as formas da pintura se tornam mais compactas, ora aliando-se a remanescentes linhas curvas, ora a agressivos ângulos retos. A necessidade de fazer modificações consistentes leva-o a estudos de técnicas mistas. (p.37) As pinturas que Toyota produziu em Florença irradiaram sintomas evolutivos, que eclodiriam no período seguinte, de maneira diversa e inesperada. (p. 38)

**1966-1968, Milão** – Na segunda fase italiana, seu trabalho se tornou mais limpo, cerebral e a proposta de arte óptica se fez presente. Como tema principal, apareceram figuras geométricas – que podiam ser quadrados, losangos – expressas em faixas paralelas de linhas finas e tons luminosos. Ele também recorreu ao círculo, mas tornando-o quase elipse, numa estranha deformação.(...) Essas formas geométricas apareciam irradiantes de luz, com cores puras sobressaindo em fundos claros, neutros. E as anêmonas-elipses (círculos de antes) iam se repetindo iguais, paralelas, suspensas no espaço, no vazio. Silêncio, vacuidade... (...) Nesse ano, ele se deteve no limiar de um espaço. (...) Da ilusão de ótica, as figuras iam se tornando sólidas, avançando do espaço da tela para fora dela. (p. 45)

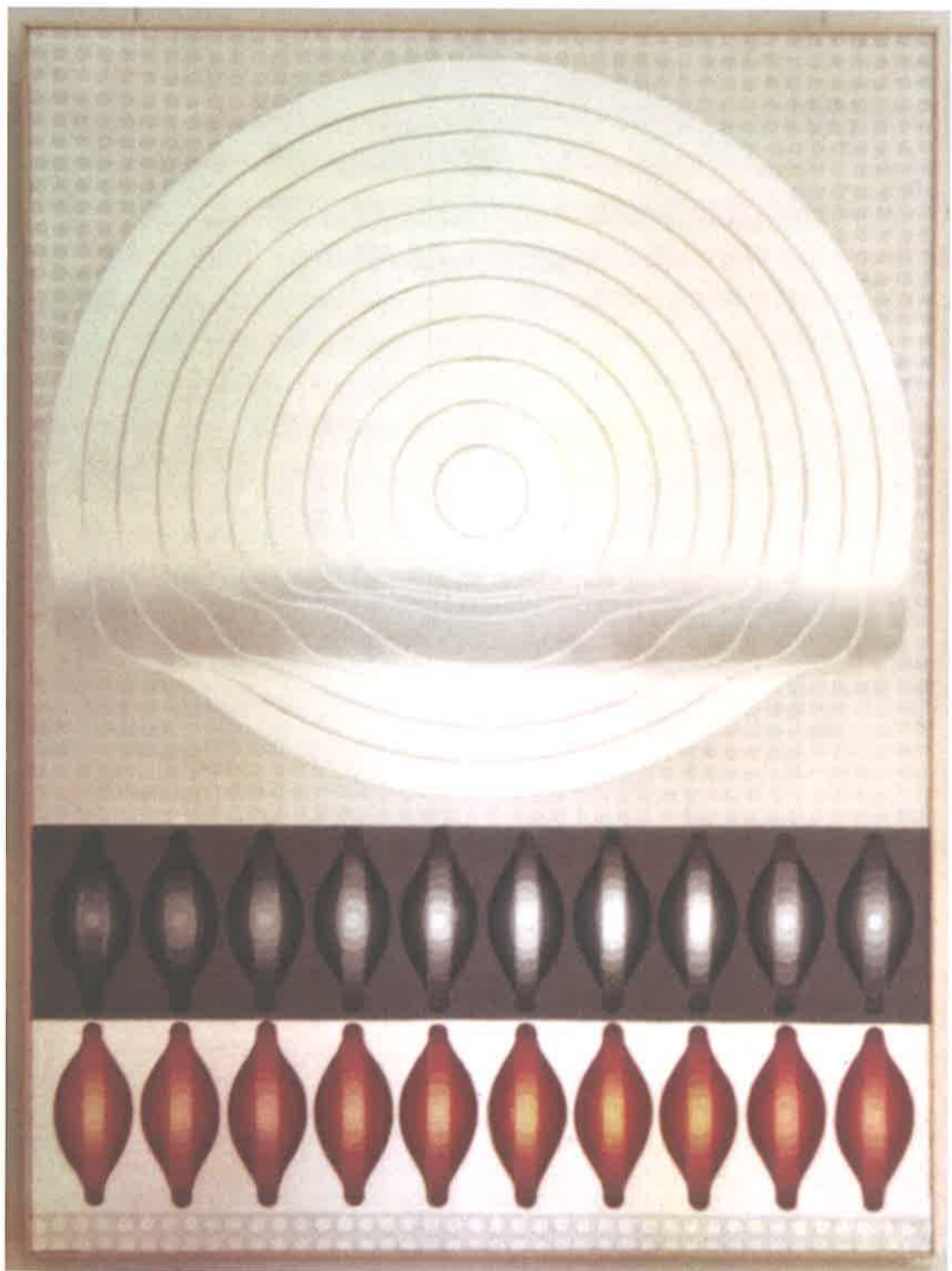
**1982, São Paulo** – A pintura tinha permanecido latente no espírito do artista, até que viesse a eclodir em novas telas por volta dos anos 80. Provavelmente, um tipo de expressão o ajudou a melhor refletir sobre o evoluir do outro. Ponto de partida de sua carreira artística, a pintura eclipsara-se, reaparecendo vinte anos depois e continuando seu caminho evolutivo nos meados da década de 90. (p. 121)

**Meados dos anos 80, Brasil/Japão** – Constata-se que, portadora daquela mesma intenção de desbravar o *espaço-tempo*, a nova pintura como que procurou se coadunar à escultura e completar a pesquisa. (...) Ao contrário das esculturas metálicas, que procuram captar o espaço e contê-lo nos reflexos dos

volumes, nas pinturas houve como que um abrir para o espaço, o descortinar do firmamento sugerido. Notou-se em cada tela uma estrutura de composição rigorosa, como determinada por uma regra secreta que motivou a organização.(...) Partindo da diretiva *Espaço Ilusão*, as pinturas a óleo e tinta acrílica, bem como as impecáveis serigrafias, parecem representar lâminas ou folhas de metal que funcionam por pares. Nelas teria havido uma tensão interna, liberada por um corte de tesoura que, pelo fato de ser um corte franco, provocou um enrolar. Dobrando-se qual semivolutas, as pontas das folhas revelaram uma dimensão infinita. (...) Devido aos enrolamentos, deram-se aberturas sobre espaços que evocam céus – azuis intergalácticos, diurnos, noturnos, de alvoradas, de fins de tarde, céus de luar. Numa face das folhas, as chapadas cores primárias, típicas da era tecnológica, quase que reduzidas ao vermelho e ao azul saturados, fizeram contraponto com tons brilhantes ou prateados (semelhantes ao aço inox) do lado oposto. A bela policromia da paleta de Toyota também viria a aceitar outras mesclas ligeiras (como um amarelo-alaranjado), aliando-se ao branco e ao preto, a fim de criar nuances alumínicas ou atmosféricas. (...) Toyota não rasgou literalmente a tela como Fontana o fez, mas reinterpretou o rasgar – a procura, a fim de mergulhando, flutuando qual astronauta no vazio sideral, ir além... E arrastar, pelo mágico espaço cósmico revelado, o olhar do espectador de suas pinturas – que são convites irresistíveis ao passeio mental-espiritual. (...) Fica latente o influxo vital da natureza, do espaço espiado através do levantar das lâminas – fragmentos do visível. E fica implícito o espaço invisível. (...) Nas pinturas de Toyota, as representações do espaço celeste também traduzem, com variantes do mesmo tema, a noção de mutabilidade, como nas esculturas. (p.103-104)

**Anos 90, Brasil/Japão** – Enquanto que nas pinturas dos anos 80 tinha sido revelado um céu quase aberto e colorido através do abrir das lâminas representadas, naquelas dos anos 90 elas fazem o caminho inverso, por pouco fechando a visão sobre o espaço infinito (ainda assim meio escondido, e sombrio, atrás delas). Algumas passagens de suas tonalidades cromáticas anunciam mudanças – não mais cinza-prateadas ou semi-coloridas, porém douradas – até que as lâminas ocupem um lugar maior nas telas. (p. 114)

**Anos 2000, Brasil/Japão** – Desde meados dos anos 90 notara-se uma evolução na temática das pinturas e isso vai se afirmar após 2000: as folhas “metálicas” tornaram-se douradas e suas pontas deixam aparecer uma parte bem menor do espaço celeste. Surgem símbolos geométricos (quadrados, triângulos, às vezes uma linha curva) gravados nas superfícies de tom ouro, comparáveis a formas basálticas que se separam, permitindo entrever às vezes uma cor por detrás. (...) Toyota cria superfícies mais rugosas, texturas e efeitos



Pintura da fase italiana, 1967

diversos (buscando alusões a temas cósmicos). (...) Os resultados plásticos se transformam, a mensagem torna-se complexa e vigorosa. (p. 135-136)

As lâminas dão agora a impressão de estarem apenas semi-enroladas nas pontas; e Toyota já não hesita a quase destruir a antes procurada ilusão da aparência real dos metais, atendo-se mais à matéria com a qual trata as superfícies laminares que parecem menos delgadas. Ao tornar as superfícies rugosas, ele acentua o movimento do progressivo fechar dessas folhas sobre os espaços entrevistados. (...) As lâminas estariam se convertendo em espécies de muralhas – as quais simbolicamente esconderiam (ou protegeriam) outras dimensões espaciais. Visto que agora esse desenrolar-enrolar deixa aparecer apenas minúsculas aberturas sobre

o infinito, ou nenhuma abertura, ou outra lâmina descoberta por baixo da primeira. (p. 140)

**Pintura e escultura** – Por meio de técnicas e materiais diferentes, Toyota tem procurado aprofundar nas pinturas as intenções filosóficas que o motivaram no trabalho escultórico. Há também outras reciprocidades, pois algumas esculturas atuais foram influenciadas pelo cromatismo das pinturas: as de aço inoxidável possuem elementos coloridos ou passam a ter toda uma face “pintada” com vinil colorido, as de aço carbono pintado chegam a ser de uma só tonalidade viva. Ressurge assim o antigo fascínio do artista pelas cores. (p. 143)

\*PRIETO Sonia, *Yutaka Toyota 50 anos de Arte*, 208 p., ilustrado, lançado em 2010 na Livraria Cultura, São Paulo, SP.

Contemplativo, vai além: é penitente quando mostra as mazelas e iniquidades do processo predador, que os há em todos os mais recônditos lugares. Por todos os meios, é revelada em suas imagens a dialética sublime que o homem trava ou enseja travar com o meio-ambiente – como parte de si mesmo num processo mimético, fazendo surgir o belo e a arte em meio à natureza prodigiosa.

Por tudo o que nos mostra este fabuloso livro quero aqui depositar meu humilíssimo louvor à obra do paisagista que se manifesta pelo olhar de Valdir Cruz. Somos-lhe gratos por descobrir não só o bem – amado defensor, nosso Guardião e “Anjo Guardião dos Preservadores”, mas o “Homem da Preservação”: terror dos inimigos da Fé; Pai da máquina que constrói imagens; lente dos combates vitoriosos suspensa em mágico cinturão.

A unção da arte veio se unir à unção da imagem, com a qual a mão do artífice consagrou o olhar todo poderoso, transformando a figura do Anjo Guardião em real temporalidade, para que ele reine em todas as partes desta poderosa natureza e por meio de outras lentes possa continuar a ser o fiel colaborador do reino da paz e da harmoniosa natureza de Bonito, MS.

Esta figura mágica mimética e antropomórfica da fotografia do Valdir Cruz, o “Anjo Guardião de Bonito”, arrancada do fundo do abismo, representa uma grandeza divina/humana. Divina pela criação e pela arte que o modela; humana porque não dispensa, antes exige à cooperação, singular da natureza e do homem, a vontade generosa e decidida no esforço heroico e contínuo da preservação para poder existir.

Revela-se este Anjo, como sublime, acima das ciências humanas porque se resguardou nas profundezas intangíveis e venceu o mundo com coração forte e terno, abrasado no amor do bem e no ódio do mal. É um insigne benfeitor do gênero humano, por conhecer e ser visitado pelo céu e pela terra.

Por isso mesmo, tem asas para voar longe e inaugurar o bem nos locais mais recônditos da natureza festiva. É lúdico, alegre e dramático, ao mesmo tempo festeja a escultura, destinando-se a dar prazer ao homem em especial ao corajoso viajor da arte e do centro da terra. É austero pela seriedade com que vive e se determinam as características da preservação. É penitente pelo sofrimento da natureza quando atingida pelo processo predador.

Esta é a recompensa que merece Valdir Cruz, pelo amor e zelo que demonstrou com o registro das imagens e das demais facetas da natureza de Bonito, do respeito e confiança no que haverá de vir, em troca de uma realeza terrena, caduca e perecível, recebe uma realeza imortal no seio da qual tantos milhões de almas, arrancadas do fundo do abismo, como um dos instrumentos de harmonia da natureza.

Nestes dias em que se celebram as primícias do nascimento de uma nova era que deverá surgir, cria-se o que ainda hoje é objeto de nossa admiração, pois foi nesse lugar abissal que as luzes da vitória sobre o imponderável trabalho de preservação da natureza se juntou a outros tantos seres que têm percorrido este árduo caminho de aperfeiçoamento.

Esta nossa bendita gleba chamada Bonito de Mato Grosso do Sul foi celebrada em mapa do século XVI como os “Confins do Brasil”. Por que esta terminologia do passado? Se não fora para preservar e regar o futuro? A fim de que se pudesse exibir ao mundo o que hoje o mundo precisa, ou seja, o maior troféu do Globo: a natureza preservada!

As almas sensíveis são e serão sempre Guardiãs e Guardiões – inimitáveis da natureza... Outros são os poetas, os artistas de toda e qualquer arte, por sua sensibilidade e determinação em conhecer, sentir e preservar.

É isso! Bonito – para quem conhece ou ainda vai conhecer – é uma natureza sem par no mundo. Tudo leva a Bonito! Sua selvagem natureza a desbravar; sua beleza incomparável de vegetação nomeada “Serra da Bodoquena”<sup>6</sup>, cuja formação



Encontro de Exus/2008. Segunda surgência do rio Baía Bonita. Aquário Natural

vegetal é de Mata Atlântica<sup>7</sup>, sem ser atlântica, mas interiorana; seu vigor de águas e cachoeiras e a metafórica transparência de seus rios, seus céleres e celebrados “travertinos” (formação calcárea à luz do sol); suas árvores e arvoredos, nascentes, “vertedouros” e “sumidouros” mistério calcáreo do “Aquífero Guarany” – o maior lençol freático do mundo que habita nossos subterrâneos; pela poderosa fauna pantaneira. Elementos reunidos neste livro que levaram o fotógrafo a fazer um voo mágico.



Nascente do Rio Baía Bonita, II/2009. Reserva ecológica Baía Bonita. Aquário Natural

Como bem diz o evangelho fotográfico de Minor White, “o fotógrafo projeta-se em tudo o que vê, identificando-se com tudo a fim de melhor conhecer e sentir”. Esta é a mesma maneira de ver de Valdir Cruz, que leva a uma superação de gala, vindo encachoeirado a despencar-se das alturas para traduzir e comunicar uma euforia vibrante a todos, sul-matogrossenses ou matogrossenses, pantaneiros, portugueses, franceses, italianos, americanos ou chineses, que poderão dizer com justa alegria: Viva o Brasil! Viva o Mato Grosso do Sul! Que Viva Bonito!

Pelo que tem de belo, santo e de vigor para o Homem e todos os seres vivos, longa vida à simplicidade fantástica e bela da natureza de minha terra. A ela, um quinhão de glórias à vida que poderá se reproduzir em mais vida!

1 *No Tratado das Grandezas do Ínfimo*, Editora Record, São Paulo, 2001.

2 In: *Bicho do Mato – poemas reunidos*, Editora 7 Letras, Rio de Janeiro, 2000.

3 In: *Amor em todos os Quadrantes*, edição da autora, MS, 1977.

4 In: *Estação Provisória*, Edição Massao Ohno, São Paulo, 1983.

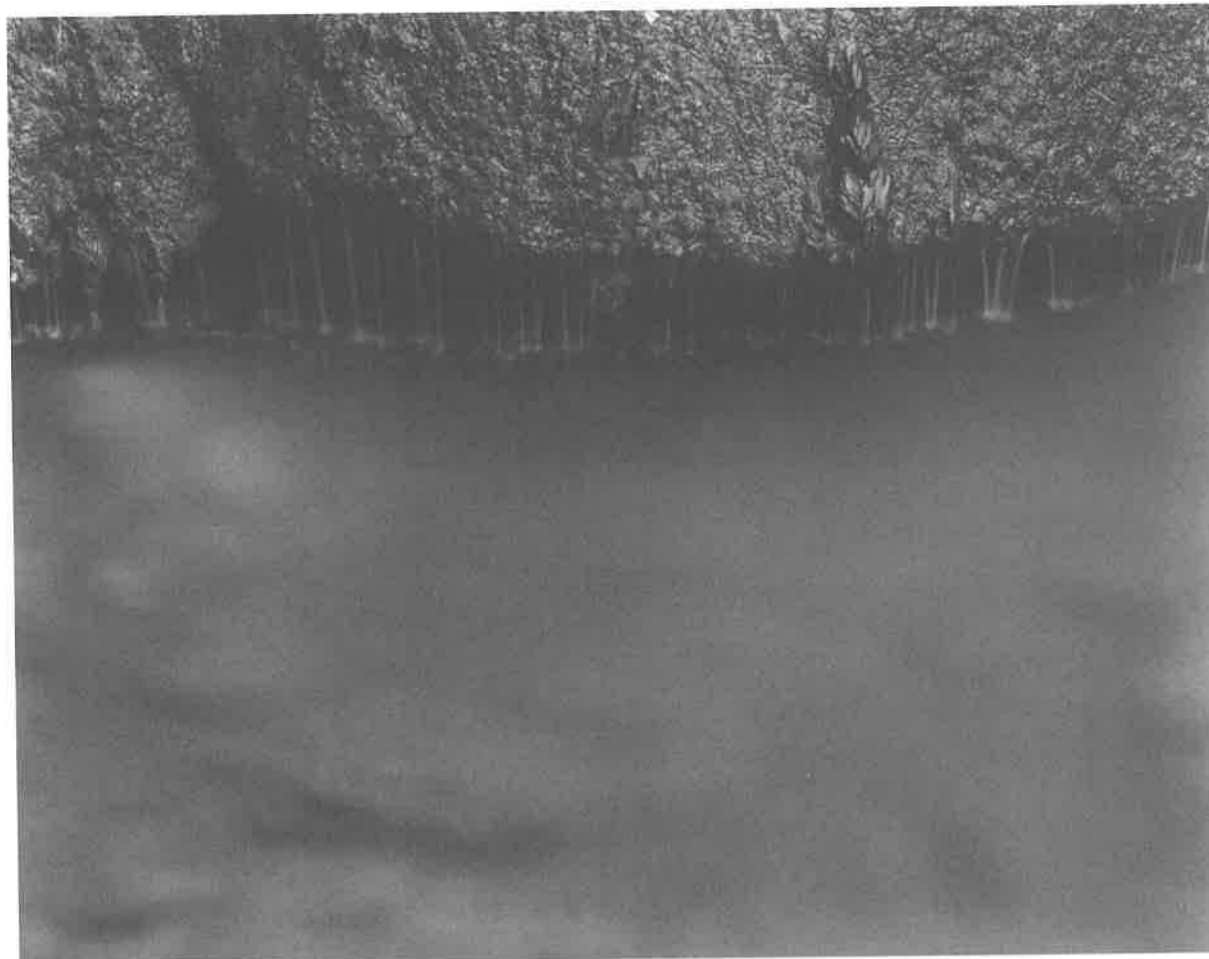
5 Poverello de Assis – outro nome para São Francisco de Assis (1182 – 1226).

6 Serra da Bodoquena – situada na borda sudeste do complexo do Pantanal, é um dos mais importantes ecossistemas da região. Formada pelas cidades de Bonito, Jardim e Bodoquena, conta com o Parque Nacional da Serra da Bodoquena, criado no ano 2000, com 76.400 hectares.

7 A Mata Atlântica é um bioma presente na maior parte do território brasileiro, abrangendo parte do território do Paraguai e da Argentina.



## Louvação à Natureza



Cachoeira do Amor/ 2009. Parque das Cachoeiras

### Lélia Rita Euterpe de Figueiredo Ribeiro ABCA/MS

O fotógrafo norte-americano Minor White, artista de primeira grandeza, que promoveu sua “autodescoberta através da câmera”, concebeu que a fotografia da paisagem é na realidade a “paisagem interior”. Definitivamente, o olhar de Valdir Cruz não “tira fotografia”, como se diz comumente. Com maestria, ele constrói a fotografia que já estava idealizada em sua subjetividade. Seu olhar divide-se e multiplica-se diante da natureza, para abstrair, buscar a imagem desejada e expressar seu *animus*.

Com esta forma de transcender o prosaico, magia que lhe é própria, ele fotografou a região de Bonito, Mato Grosso do Sul, mostrando seus encantos e seus mistérios, suas águas, grutas, flora, de maneira inusitada que, como poucos, expressa com sabedoria. Seu olhar sensível capta as formas, luzes, sombras e todos os sintagmas “fotografáveis”, programando assim o momento técnico do “clic” a fim de colher o fruto maduro de sua expectativa interior, não se importando com o tempo da espreita do que deseja alcançar.

É admirável a viagem já percorrida: com humildade de servo da natureza da *Terra Brasilis*, focou suas lentes na Amazônia, nas tribos indígenas Yanomani; nas águas fabulosas do Iguaçu, Paraná e nas outras quedas d’águas desse estado; depois nas árvores do nosso São Paulo querido. E agora neste novo trabalho, como não poderia deixar de ser, pela exuberância e beleza

natural, retrata a natureza de Bonito, MS.

Em formas abstratas e miméticas, procura a realidade – uma constante neste compêndio de genialidade técnica e criativa: mostra o lúdico, o telúrico, o dramático. Projeta sentimento e emoção até nas pedras, subtraindo e somando, movimento, forma e luz nos modos de enfoque, a fim de comunicar e expressar o estético, o ético, o inusitado, a vida.

Artistas apaixonados deste rincão denunciam pelas palavras, tintas e formas, sua sensibilidade, reflexo do que lhes acontece pela introjeção desta natureza privilegiada, notadamente através da poesia e das artes plásticas. Nossos poetas matogrossenses, de norte a sul, por possuírem a natureza dentro de si, corroboram com a mesma temática ensejada pelo nosso fotógrafo Valdir Cruz. Senão vejamos: Dom Francisco de Aquino Corrêa, o Príncipe dos Poetas, referindo-se de maneira apaixonada à natureza desta terra (então sul de Mato Grosso), nas primeiras décadas do século XX: “Ei-la a rir para o céu todo azulado/ Sobre terras tão roxas e mimosas/ Como se houvera por aqui passado/ Uma aluvião de pétalas de rosas...”. Ou Manoel de Barros, quando diz: *No tratado das Grandezas do Ínfimo*<sup>1</sup> estava escrito: “Poesia é quando a tarde está competente para dalias. É quando ao lado de um pardal o dia dorme antes. Quando o homem faz sua primeira lagartixa. É quando um trevo assume a noite e um sapo engole auroras”. Por outro lado, a poeta sul-matogrossense Dora Ribeiro antropomorfiza a

paisagem de sua terra: “para onde vai a paisagem da minha sede/ quando devoras os meus incêndios que são apenas dúvidas e puras ausências/ para onde correm as águas dos teus invernos subterrâneos/ que são pássaros apenas vazios/ para onde vão os nossos corpos separados pela música do teu tempo/ para onde nos leva a árvore fóssil/ que escondes no teu silêncio...”.<sup>2</sup>

Eu mesma “gravetei” no fundo do meu baú: “Contemplar a natureza/ ouvir o barulho do silêncio que sopra levemente/ sondar o trinado dos pássaros/ sentir o frescor da tarde/ os respingos de chuva no rosto e o baloiçar das ramadas na varanda...”.<sup>3</sup> E a Gruta do Lago Azul de Bonito, tema do nosso artista da fotografia: “Nadar no Lago Azul?! Será possível ser pássaro e peixe ao mesmo tempo/ com todas as humanidades reunidas? ...”.<sup>4</sup>

É o que faz a fotografia deste álbum: traz a poesia na retina, fotografa a bela paisagem de Bonito, MS, parafraseando o inefável, as formas escondidas, as pedras submersas em lagos, rios, envoltas nas suas cachoeiras, nas árvores, grutas, fontes, vertentes e abismos. As imagens possuem um fervor de busca de enamorado, de cônego regente da infinitude diante do mistério do belo; mártir dos desejos e vontades, quando se trata de fotografar até o abismo abissal de Bonito, consagrando-se como um dos primeiros registros de suas profundezas. Imitador do “Poverello de Assis”<sup>5</sup> em contemplar a natureza e registrá-la de forma surpreendentemente diferente da usual. Valdir Cruz mostra com sua sensibilidade a mágica das “coisas cegas” e através do poder do seu olhar e dos seus recursos técnicos, assume o papel criador de um paisagista da alma.



Guardião-Espeleotema/2009. Abismo Anhumas. Vale do Anhumas

## L'avanguardia tradita

Mariza Bertoli - ABCA/SP

Gillo Dorfles comemora cem anos, polêmico e irreverente, com uma mostra fascinante no Palácio Real de Milão.

*Non c'è dubbio, il conformismo è la morte dell'autenticità.*

Gillo Dorfles é um jovem centenário. Artista, crítico de arte, filósofo, estudioso da comunicação social, dos costumes da sociedade e da moda, exerce significativa influência sobre o nosso mundo intelectual, principalmente no que tange à crítica de arte. Seus livros tem sido referência em teses acadêmicas na Europa e na América Latina, desde os anos sessenta.

*L'avanguardia tradita* aberta ao público desde março no Palácio Real de Milão, com curadoria de Luigi Sansone é uma mostra antológica. Envolve mais de duzentas obras entre pinturas, desenhos, esculturas, gravuras, cerâmica e jóias, além de livros e documentários, reunidos em homenagem a essa personalidade impar da cultura contemporânea. Gillo Dorfles mostra-se por inteiro não só através de sua plástica, mas nos depoimentos gravados e nos contatos com o público, que ele faz questão de atender pessoalmente. Dos anos 30 ao Movimento de Arte Concreta - MAC - até a figuração fantástica atual, o artista revela a busca incessante por uma plástica sempre nova, estridente, experimentando novos modos e técnicas expressivas. Sempre inquieto, privilegia o caminho em vez da chegada, valoriza cada encontro e inicia tudo novamente, porque há que reinventar a plástica para não cair no conformismo, que ele considera a morte da autenticidade.

Início o percurso visual pela última pintura da mostra, chamada *Vitriol* (2010), que fecha o círculo das memórias tão caras ao artista, trazidas à luz quando a caminhada deste lúcido e irônico interprete do Novecento, celebra um século. Essa estranha figura verde, com olhos de fogo, delineada sobre um fundo lilás - a cor da distância - será meu fio condutor, já que ele reconhece a sobrevivência de comportamentos míticos e práticas ritualísticas nos nossos dias. A grande boca amarela contornada em preto ressalta o núcleo vermelho que ostenta a escrita esotérica sobre a pedra filosofal: *Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem* (Viaje



Paisagem, 1934



Sem título, 1956

ao interior da Terra, purificando-se encontrarás a pedra escondida). As letras em destaque são o acróstico-título *Vitriol*. Ele confessou seu encantamento pela combinação amarelo e preto, explicando-o pela memória da infância do primeiro exílio, a festa das bandeiras vieneses na ocupação de Trieste, que ficaram nos olhos e no imaginário do menino Gillo.

Gillo nasceu em Trieste, e quando teve que deixá-la, jamais esqueceu a imagem da cidade embandeirada em amarelo e preto pelos austríacos, mais ou menos como sair da festa quando começava. Eclodira a Primeira Guerra Mundial e a família se mudou para Gênova, terra dos seus avós maternos, onde ele passou a infância. Retornou a Trieste depois da guerra, frequentou o Liceu clássico e as rodas de intelectuais, a cidade vivia a euforia da italianidade reconquistada. Em 1928 foi para



Sem título, 1980

Milão, cidade que o adotaria, passou a estudar medicina e, ao mesmo tempo, foi envolvido pela efervescência intelectual e artística da capital lombarda. Herdara da mãe o gosto pela pintura, mas foi no estúdio de Leonardo Borgese, que ele buscou aprender algumas técnicas e o uso de materiais requintados como a *têmpera a ovo*. No início, a pintura fabular de textura empastada, do seu conterrâneo Arturo Nathan, o atraía e teria sido, segundo Ana Comino, a sua primeira influência e, eu diria, talvez a única. Porém o temperamento inquieto de Gillo não aceita o conforto do conhecido, do experimentado, vai adiante - se joga no mundo - explorador atento, sondando seus próprios abismos, sempre esconjurando o conformismo.

Completo o curso de medicina em Roma, porque decidira especializar-se em neuropsiquiatria.

Formado em 1934, foi para Dornach (Basilea) para seguir os estudos com os alunos de Rudolf Steiner (Croácia 1861-1925). O *Goetheanum* havia sido fundado em 1922, ele queria algo mais e o círculo de antroposofia era uma promessa. Tanto a teoria como a pintura de Steiner o intrigavam. Passou a estudar a euritmia - embrenhou-se nos meandros da música visível, talvez esteja aí, a semente da crítica de arte. Suas pinturas desse período são paisagens difusas, enevoadas, com forte conotação simbólica tendendo ao surreal. A terra tem olhos e a "A cruz lunar" é um espectro da terra, "O Bem e o Mal" (1935) um ensaio da aproximação dos contrários.

Em 1937, já casado com Lalla Gallignani, voltou para Milão. Especializou-se em psiquiatria, no Hospital de Pavia. Durante o período do curso, entre 1937 e 1940, em que conviveu de perto com os pacientes psiquiátricos, tratand-os, pintou uma impressionante série de retratos, entre irônicos e alucinados, em *têmperas* e aquarelas. Os "Retrati dei matti" mostram além da pintura e do desenho com domínio expressivo, a capacidade de compreensão humana e psicológica. Figuras visionárias vestidas como bispo ou com as divisas de um general, com expressões convulsivas nos rostos, comovem pela solidão extrema da condição patológica, sugerem os segredos da vida interior obsessiva que os torna prisioneiros torturados por suas próprias misérias e grandezas imaginárias. Entre esses retratos perplexos, nos sentimos como se nós mesmos estivéssemos dentro de um estranho cortejo demencial.

Continuou a pintar, mas totalmente livre da representação, o trato naturalístico daria lugar às formas orgânicas, flutuantes, que marcam seu estilo na segunda metade dos anos trinta, sem abandonar totalmente a figura que emerge como sugestão em *Occhio sull'abisso* (1938). O artista e o crítico nunca deixaram de espiar o abismo, a zona matricial da imagem, não deixaram jamais de sondar o nível mítico. Mais tarde escreveria "Novos ritos, novos mitos" (1965), um dos seus livros mais conhecidos, que ressalta a componente mítica e ritual presente em toda a forma artística como necessária e saudável. Assinala as diferenças entre os fatores positivos e negativos nessa tendência ao comportamento mítico

– o mitagógico seria mistificante, muito usado na propaganda política e religiosa e o mitopoiético o fator mitificante positivo capaz de restituir valores simbólicos até mesmo às instituições que os haviam perdido. O mitopoiético seria a contribuição libertária das obras de arte.

Em 1937 brincou com módulos gráficos alternados formados por signos, conscientes ou não, que resultaram em vários desenhos de padronagens para tecidos. Nos anos 1940 a linha se impõe ao mesmo tempo que as cores assumem ainda mais vitalidade pela presença de pontos e tracejados dinâmicos, como em “Dois semblantes” (1941). Muitas das composições não figurativas são nucleares como que movidas por uma força centrífuga, um redemoinho – o que sugere a boca da Terra, ou a porta do inconsciente, sempre presente no imaginário do artista. Figuras fantásticas, quase cinéticas de tão vibrantes desafiam o olhar, elogiam a desarmonia. Escreveria em 1987, “Elogio à desarmonia” sobre o fato do intervalo, da pausa, ter desaparecido do fluxo contínuo da nossa percepção, fruições e criações, na incessante confusão dos acontecimentos, na “iconosfera” perplexa que confunde o indivíduo. Nesse livro argumenta a necessidade de uma renovada consciência intervalar, da recuperação do imaginário, através do onírico, do mítico, do irracional e do fantasmático. O pintor foi o “grilo falante” do teórico.

Entre 1944 e 1947, o volume aparece nas terracotas policromadas, berrantes, que retornarão domesticadas em baixos relevos, nas jóias de 2009. Em 1948, funda com Bruno Munari, Atanasio Soldati e Gianni Monnet o MAC - Movimento de Arte Concreta, que propõe uma nova linguagem resultante das pesquisas de abstração que vinham sendo feitas havia vinte anos. Após a primeira mostra na Livraria Salto, o grupo expõe em diversas cidades na Itália, Argentina, Chile, França, Áustria e Iugoslávia. Através do MAC o trabalho artístico e crítico de Gillo Dorfles se aprofunda. O grupo é marcado pela diversidade de correntes no seu interior, como é o caso de Lucio Fontana, mais conhecido entre nós. Como intérprete das teorias do MAC de absoluta liberdade expressiva, ele reconhece as tendências geométricas de Munari, ou aquelas mais orgânicas de Monnet, assim como uma certa metafísica de Soldati, o que não pode haver são regras,

nem o engessamento de conquistas plásticas porque fizeram sucesso. Comenta com Luigi Sansone que não compreende como tantos críticos e artistas, “conseguem manter-se parados em seu momento de glória”, como se fossem mumificados quando há tantos motivos para a recuperação do imaginário.

Ele próprio se encontra no repertório infantil com a imagem dos rabiscos que o pai desenhava, enquanto pensava os projetos de engenharia naval. Ensaia a escritura livre para descobrir formas leves, flutuantes, cada vez que o traço enlaça o espaço, então preenche com cores vibrantes, aqui e ali em contraponto, ligeiro com uma dança: “Composição com mais figuras” (1949). Em “Composição turquesa” (1955), o espaço é regido pelo grafismo ligeiro - não mais contínuo - feito com signos pontuais como a espiral e a curva sinuosa, saltam do fundo em arabescos concretos como se fossem metálicos. É também dessa época a série de monotipias que lhe valeram uma mostra específica. O frescor das últimas camadas de tinta, na impressão única, atraíram o artista para a experimentação que seria retomada a partir dos anos oitenta, sobretudo nos fundos. A produção artística diminui de 1958 até os primeiros anos oitenta, porque Gillo dedica-se ao ensino e à pesquisa de estética e crítica de arte, acompanhando os movimentos artísticos que se sucedem: Informal, Pop Art, Arte Povera. Sentia-se como artista, distante destes movimentos e só retomou a pintura, a partir de oitenta.

Entre os anos sessenta e oitenta, intensificou a crítica e a ensaística, assumindo uma posição revolucionária em relação ao modelo dominante da estética que era Benedetto Croce. Não se manteve porém na teorização de princípios gerais da estética, mas aprofundou aspectos periféricos e objetos em contínua mutação. O mutável sempre o fascinou, os gostos, as tendências ligadas à moda, o consumo, os meios de comunicação de massa, principalmente a publicidade e a televisão. O tempo e o ponto de vista são os passos de uma espiral que se expande e cuja chave é a estética. Interessam-lhe as relações sociais, os costumes das sociedades, as manias e os tiques de época. Aprofundou-se na análise dos mitos e seus aspectos positivos e negativos.

Quando retorna para a pintura, figuras fantásticas ocupam os

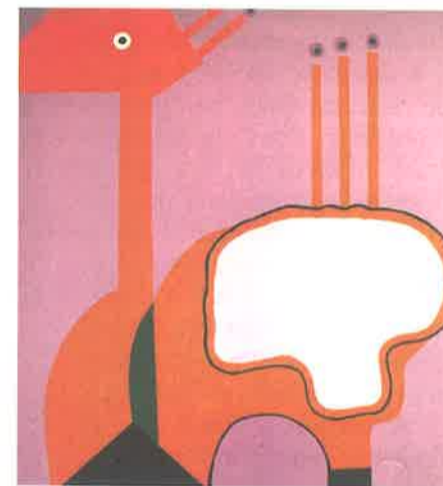


Sem título, 2008

espaços, nos quais ele reúne toda a simbologia acumulada até chegar à “Perplexidade (2000) onde a boca abissal se destaca, leva-o às “Espiras do desejo (2001). Comenta com o curador sua admiração por Franz Kafka, seus personagens perplexos, perdidos em esfumaturas labirínticas, capazes de projeções imagísticas das nossas sensações mais absurdas. As metamorfoses de Gillo mesmo as burlescas, brincalhonas ou debochadas, também contemplam a complexidade da alma humana nos seus desvãos. Estão em “Figuras com meia lua” (1989), “Re-morcego” (1992), “O Fustigador” (2007), “Personagem invadido por triângulos” (2008). Suas figuras parecem arrancar segredos extraordinários de realidades banais. Gillo Dorfles vive intensamente as relações humanas e o espírito do tempo, como ele mesmo diz: “interessa-me o homem como ele é, com suas virtudes e seus defeitos O próximo me interessa muito mais que eu mesmo, por sorte”.

Retorno a “Vitriol”, a grande boca da Pacchamama, ou de Gaia, como dizem os europeus. A pintura é como um cartaz como o aviso “homem trabalhando”. Gillo, como um arqueólogo da alma continua em busca do segredo, a sua pedra filosófica será sempre o outro, o próximo. Acredita na arte, sabe que os estímulos simbólicos com seus elementos mítico-rituais são a antídoto ao desencanto de uma sociedade conformada nas engrenagens do racionalismo, caminhando para o conformismo.

Seu livro Conformisti: La morte dell’ autenticità (Castelvecchi -



Vigiar o intervalo, 1996

Roma -2008), é uma reunião de artigos, publicados no Corriere della Sera, com edição sob curadoria do crítico Massimo Carboni, que comenta: “cada um deles é pensado como autônomo, uma moderna visão antropológica do nosso tempo e da nossa civilização, uma visão oportunamente filtrada através da dominante da chave estética”.

Publicou, entre outros livros, Discurso técnico das artes (1948), A arquitetura moderna (1954), O devir das artes (1959), Novos ritos, novos mitos (Einaudi -Torino -1965), O Kitsch (Mazzotta - Milão - 1968), As oscilações do gosto (1970) Senso e insensatez na arte de hoje (Ellegi-Roma - 1971), O devir da crítica (1976), O intervalo perdido (1980), A moda da moda (1984), Elogio da Desarmonia (1987), Preferências críticas(1993), Horror pleni (2008).

\* As imagens foram fornecidas para publicação pela assessoria de imprensa da mostra.

## Portinari em Israel

Annateresa Fabris – ABCA/SP

O convite para visitar o Estado de Israel, feito por Eliyahu Dobkin, diretor da Organização Sionista Unificada do Brasil em outubro de 1955, encontra Candido Portinari num momento particularmente difícil. No plano artístico, o pintor estava reafirmando suas ideias sobre a crise da arte na sociedade contemporânea, tornando mais aguda a polêmica com os defensores da abstração, iniciada por ocasião da Primeira Bienal de São Paulo (1951). Embora a “falta de senso e de equilíbrio dos abstracionistas” fosse um elemento ponderável em suas considerações, a percepção da crise era bem mais profunda, como demonstra a entrevista publicada por “Módulo” em agosto de 1955. A perda da função da arte numa sociedade dominada por outros meios de informação e divulgação (rádio, cinema, imprensa e televisão) e a incapacidade dos artistas de lidarem com os grandes problemas da humanidade eram motivos de um grande desassossego. No plano pessoal, Portinari estava com a saúde debilitada em consequência de uma intoxicação por chumbo que, no ano anterior, havia determinado sua hospitalização com uma hemorragia intestinal.

A viagem a Israel não se limita a uma simples visita. Em 16 de junho de 1956, o pintor participa da abertura da exposição “Portinari – Pinturas a óleo e desenhos, 1946-1956” no Bezalel National Museum de Jerusalém, durante a qual Dobkin estabelece um paralelo entre sua iconografia e as perseguições sofridas pelo povo judeu ao longo dos séculos. Outras cidades de Israel (Tel Aviv, Ein-Harod e Haifa) terão oportunidade de apreciar a “variante brasileira dos nossos irmãos encerrados nos guetos, dos nossos exilados e enxotados durante gerações até os dias de hoje”, representada por quase duzentos trabalhos, dentre os quais as maquetes de “Guerra” e “Paz” (1952-1956).

O encanto do artista com a jovem nação traduz-se num conjunto de desenhos e de apontamentos, dos quais se origina a série “Israel” (1956-1958). Lembranças de infância mesclam-se com a admiração por um país que, num curtíssimo espaço de tempo, havia mostrado ser capaz de transformar a areia “em trigo, além de laranjas e outras frutas”. Se as figuras de “Ezequiel” (1956) e “Job” (1956) remetem de imediato às leituras

da “Bíblia” feitas pelo pai em Brodósqui, muitas coisas vistas em Israel levam o pintor a evocar “o ambiente dos tempos dos milagres de Jesus”. Isso fica patente nas figuras dos “Três reis magos” (1956), nos registros do “Sepulcro de Samuel” (1956) e nas representações de pastores (“Beduína com dromedário”, “Beduínos no deserto”, “Beduíno e animais”, “Beduínos”, “Beduínos no

de Israel” (1957). A primeira obra é associada poeticamente com o trecho em que o profeta exalta a vantagem de Israel sobre seus inimigos, transformando-se numa imagem de laboriosidade e fartura (“Eis que eu te tornarei um trilho aguçado, novo, eriçado de pontas. Calcarás, triturarás os montes e reduzirás os outeiros a folhelho.” – 41, 15). Para a segunda, é selecionado o trecho em

que Isaías mostra o Senhor assegurando assistência contínua a seu povo (“Não retenhas; reconduze os meus filhos de longe e as minhas filhas das extremidades da terra, todos os que trazem o nome de meus, e que para a minha glória criei, formei, plasmei.” – 43, 6-7).

Todos os aspectos de Israel são anotados pelo artista, que descreve o país como “uma verdadeira fábrica, com operários e dirigentes, todos conscientes de que têm um fim a alcançar”. Dentro dessa visão, não admira que um lugar privilegiado seja reservado ao kibutz, cuja organização respondia de perto a suas ideias de reestruturação da sociedade nacional. O pintor, que não se cansara de denunciar a condição do camponês brasileiro em suas obras e durante a campanha para as eleições de janeiro de 1947, nas quais era candidato ao Senado, encontra no kibutz o modelo de uma comunidade harmoniosa, regida pelos princípios do socialismo. O que chama a atenção nas várias obras do subconjunto é a presença constante de crianças brincando, que remetem simultaneamente a lembranças de Brodósqui e à utopia realizada de uma vida laboriosa e serena. Nos quadros “Kibutz” (1956 e 1957-1958) e “Ciranda” (1958) e nos desenhos “Crianças no kibutz” (1956) e “Kibutz” (1956), a representação de folguedos

infantis dá-se dentro de um espaço organizado pelo trabalho, no qual se destacam casas, hortas e pomares, um curral e instrumentos de trabalho.

Se os aspectos ligados à atividade agrícola e ao pastoreio são predominantes nas anotações de Portinari, isso não significa que ele não lance um olhar interessado também sobre os aspectos urbanos da nova sociedade. São João d’Acre, as duas representações do porto de Haifa e as várias visões de Jerusalém trazem a marca de um olhar atento a estruturas arquitetônicas captadas por um desenho nervoso e conciso, que realça sobretudo



Árabe no arado, 1957

deserto”, dentre outros) e de lugares associados à vida de Cristo (“Lago Tiberíade”, “Monte Tabor”, “Montanha do sermão” e “Monte das oliveiras”).

Nas imagens da série publicadas em livro por Eugenio Luraghi em 1957, Portinari autorizará o amigo a usar trechos bíblicos, que permitiam estabelecer um elo explícito com o momento presente. A segunda parte do livro de Isaías, denominada “Consolações e ressurgimentos”, que fazia entrever aos hebreus exilados em Babilônia o começo de uma era feliz, está presente, por exemplo, em “Árabe no arado” (1957) e “Crianças

Fotos Divulgação

volumes, sem descuidar de elementos vegetais e de uma eventual presença humana. Se esta anima, em diferentes planos, um espaço que, de outro modo, só seria geométrico em “São João d’Acre” (1956), não chega, porém, a ser tão determinante como no caso de “Rua em Israel” (1956). Neste desenho, o primeiro plano é integralmente ocupado por figuras humanas, que se destacam contra um fundo arquitetônico, conferindo dinamismo a uma cena tratada com traços rápidos e sintéticos, que evoca um flagrante instantâneo em sua intensa expressividade. A melhor obra desse subconjunto é, sem dúvida, o desenho “Porto de Haifa” (1956), em que Portinari cria uma perspectiva escalonada, que anula praticamente o efeito de profundidade.

A paisagem humana é outro aspecto importante da série. Para retratar os diversos tipos que habitam Israel (judeus, árabes e drusos), o artista trabalha com diferentes registros. É geralmente sintético, explorando uma representação anônima e prototípica, mas, em alguns momentos, alcança a verdadeira dimensão do retrato, ao concentrar-se não só na fisionomia, mas também na captação da interioridade do modelo. Enquanto o rosto de “Judeu” (1957) é um registro indiscutivelmente realista, a notação expressionista está na base de “Menino e meninas” (1956) e “Menina estudando” (1956), desenhos nos quais Portinari lança mão de um intenso contraste cromático entre preto e branco, que aproxima as imagens de resultados próprios da xilogravura. Também expressionistas são “Cabeça de judeu” (1956) e “Rabino” (1956), construídos com traços rápidos e cuidadosos ao mesmo tempo, e “Cabeça de velho” (1956), na qual o jogo cromático vermelho/amarelo/azul/preto ajuda a conferir maior vigor a uma fisionomia que evoca uma daquelas figuras bíblicas tão procuradas pelo artista durante a viagem.

No subconjunto dedicado às figuras humanas, Portinari insere alguns desenhos que exploram

as duas temporalidades de Israel, a histórica e a contemporânea. Os tempos bíblicos e a idade moderna convivem sem contradição em três desenhos: “Árabe de bicicleta”, “Beduíno de bicicleta” e “Beduíno de bicicleta”, todos realizados em 1956. Mais rápida no primeiro e no terceiro desenho, a notação torna-se mais completa no segundo, em que um pastor com suas ovelhas

(1956), que atraem o olhar do espectador com seu ritmo sincopado e com seu contraste cromático simples, mas profundamente eficaz.

O renascido gosto pela criação que a experiência de Israel propicia ao artista pôde ser apreciado na exposição “Portinari em Israel”, apresentada no Centro da Cultura Judaica de São Paulo, entre junho e setembro de 2010. Uma seleção criteriosa a partir

Fotos Divulgação



Menina estudando, 1956

serve de pano de fundo à figura do beduíno usando trajes tradicionais e pedalando uma bicicleta.

Outro subconjunto merece ser lembrado: o dos “retratos” de animais, no qual avultam algumas imagens intensamente expressivas de camelos, dromedários e de um burrinho, que remete a algumas representações singelas, que eram uma marca registrada do artista. Esse registro singelo, oriundo de seu amor pelos primitivos italianos, convive com algumas imagens que dão a ver um Portinari empenhado na busca de resultados praticamente abstratos. É o caso do jogo de linhas entrecruzadas de “Rede elétrica” (1956) e “Montanha do sermão”

em que a dignidade do ser humano continuasse a ser um valor fundamental.

das duzentas e vinte obras que compõem o conjunto permitiu que o público entrasse em contato com uma amostra significativa da produção de Portinari, na qual a atenção para com aspectos específicos da cultura judaica se funde com reminiscências pessoais e com a visão do que seria necessário fazer para transformar o Brasil num país mais justo e solidário. O expressionismo, que é a nota dominante da série, pode ser detectado não apenas no desenho sintético e eivado de deformações expressivas, mas também em outros elementos, como a pincelada mais matérica de alguns quadros (“Árabe no arado”, por exemplo) e o tratamento de alguns céus, que lembram o ritmo cósmico de Vincent Van Gogh, sem a dramaticidade que este lhe emprestava. A angústia provocada pela percepção da perda da dimensão humanista da arte na sociedade ocidental parece encontrar um momento de trégua em Israel, levando Portinari a renovar a própria esperança num mundo

#### Bibliografia

- BENTO, Antonio. Portinari. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1980.  
 Bíblia sagrada. Trad. dirigida pelo Pontifício Instituto Bíblico de Roma. São Paulo: Edições Paulinas, 1967.  
 FABRIS, Annateresa. Cândido Portinari. São Paulo: Edusp, 1996.  
 \_\_\_\_\_. Portinari, pintor social. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.  
 Portinari em Israel. São Paulo: Centro da Cultura Judaica, 2010.

## Alberto Magnelli no MAC



Fotos Divulgação

*Explosão lírica 3*

**Lisbeth Rebollo Gonçalves - ABCA/SP**

Alberto Magnelli teve relevante presença no cenário da cultura brasileira, no final dos anos de 1940 e início da década seguinte. Foi ele um dos principais apoios de Ciccillo Matarazzo no projeto de construção da primeira grande coleção de arte moderna do País. Francisco Matarazzo Sobrinho decidira apoiar o pleito de artistas e de intelectuais engajados, naquela época, no projeto de modernização das artes: propusera-se criar um museu de arte moderna na cidade de São Paulo. Abria-se, assim, um importante processo de aquisição de obras de artistas ligados às vanguardas que marcaram a primeira metade do século XX. Iniciava-se a construção do que viria a ser na América Latina o primeiro grande acervo moderno internacional.

É preciso destacar que, naquele momento, Matarazzo e sua mulher, D. Yolanda Penteadó, adquiriram também obras para suas coleções pessoais e, hoje, todo este conjunto reúne-se no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Foi por indicação de Alberto Magnelli que várias obras do núcleo originário do acervo

do MAC USP foram incorporadas. Artista italiano, residente em Paris, ele era irmão de Aldo Magnelli, amigo de Matarazzo e foi, por intermédio dele, apresentado ao industrial mecenas. Ciccillo confiou-lhe a tarefa de localizar obras de artistas expressivos que estivessem disponíveis à compra, na capital francesa. Diante dessa missão que lhe foi conferida, Alberto Magnelli observava as possibilidades, informava e aconselhava o industrial sobre a aquisição de trabalhos de importantes artistas em destaque no cenário parisiense do pós-II Grande Guerra. Paris era, então, o principal centro artístico internacional, com um mercado de arte muito dinâmico. Algumas vezes, Magnelli adquiria diretamente as obras de artistas com os quais se relacionava, outras indicava onde comprar.

Magnelli selecionou, de início, trabalhos de artistas vinculados à história do cubismo. Depois, sugeriu a compra de obras ligadas à abstração, tendência que, se afirmava mundialmente no cenário artístico. Durante esta tarefa de observar, analisar e selecionar, se desenvolveu importante troca de cartas entre Magnelli, seu irmão e Ciccillo Matarazzo.

Magnelli teve ainda, outra participação fundamental naquela fase da história cultural brasileira. Estando em preparo em São Paulo a abertura do primeiro Museu de Arte Moderna brasileiro, ele facilitou o contato entre Matarazzo e o crítico Léon Degand, que viria a ser, entre julho de 1948 e junho de 1949, o primeiro diretor artístico da nova instituição. Assim, desde o ano de 1947, uma interessante correspondência foi mantida entre o crítico belga e Matarazzo Sobrinho. Degand era adepto do abstracionismo e frequentava, como Magnelli, o circuito de vanguarda em Paris – por exemplo, as galerias Drouin e Denise René que cumpriram importante papel na afirmação da abstração. Foi com base no acervo destas galerias (Drouin e Denise René) que o crítico Léon Degand organizou a mostra inaugural do mencionado museu brasileiro.

A exposição de Alberto Magnelli no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo tem, portanto, forte significação histórica. Ela acontece em São Paulo, no MAC USP, assim como no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, com a curadoria do crítico francês Daniel Abadie, conservador do acervo Magnelli pertencente aos familiares do artista. Daniel Abadie vem desenvolvendo sólida e contínua pesquisa sobre a obra de Magnelli e promovendo significativas



*Abertura 1*

exposições e publicações sobre sua produção, divulgando-a internacionalmente. Face aos elos que aproximam Magnelli da história do acervo do MAC USP - um dos mais importantes acervos artísticos do País e da América Latina - é justo que uma exposição se faça no Brasil, no momento em que este Museu prepara-se para ocupar sua nova sede: um edifício no Ibirapuera, concedido pelo Governo do Estado de São Paulo, com projeto de Oscar Niemeyer, datado de 1952, edifício histórico inaugurado em 1954, como Palácio da Agricultura. A exposição é, assim, uma celebração deste momento da vida do Museu.

O projeto da exposição Magnelli que vem ao Brasil, iniciou-se no ano de 2007. Após três anos ele se concretiza, graças ao apoio do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

Um conjunto de 63 obras reconstrói aspectos fundamentais da trajetória de Alberto Magnelli, pondo foco em suas preocupações plásticas. A documentação reunida coloca luz sobre as relações do artista com o meio cultural brasileiro, quando se dá a afirmação da arte moderna e o nascimento dos primeiros museus a ela voltados. Em São Paulo, apresenta-se igualmente, uma sala especial onde se exibem obras do acervo adquiridas por intermédio de Magnelli.

Alberto Magnelli foi um dos fundadores do grupo *Abstraction Création*. Sua poética é



Composição [pedras 22]



O Jôquei que perdeu

original, pois, ligado às vanguardas, estuda, investiga e relaciona aspectos da arte clássica aos valores cubistas e chega à pesquisa abstrata, por via da sua dimensão geométrica. O artista estudou os fundamentos dos mestres do *Trecento* e do *Quattrocento* (Giotto, Uccello, Masaccio, Piero della Francesca) e estas referências são evidenciadas no início de sua carreira, que principia já aos 15 anos, em 1909, quando participa, precocemente, de exposições de arte moderna. Conhece o futurismo, mas não adere ao movimento, e desloca-se, em 1914, para Paris. Vale ressaltar a observação de Daniel Abadie: “se Magnelli trava contato com a explosão futurista e isto revela sua potencialidade, é no cubismo que ele encontra a plasticidade de sua obra”.

Em Paris, o artista convive com Apollinaire, Picasso, Léger, Gris, Archipenko, entre outros. Foi o contato com os cubistas que o levou à simplificação de

sua composição e à abstração, iniciando, em 1915, a série *Explosions lyriques*. Retorna à figuração nos anos de 1920, registrando personagens, paisagens e naturezas-mortas, em diálogo com a pintura metafísica de De Chirico e Morandi. Por volta de 1931, visita as pedreiras de mármore, em Carrara, que inspiram a série *Pierres éclatées*. A partir daí, volta-se ao abstracionismo, integrando, então, o grupo *Abstraction Création*.

Na década de 1950, seu prestígio e o reconhecimento internacional revelam-se nas participações e no destaque que obtém nas bienais de Veneza e de São Paulo, além da premiação que recebe nos Estados Unidos (Prêmio Guggenheim).

A exposição no Brasil é acompanhada de livro com textos de intelectuais, de marcante presença no século XX, que contribuem para a compreensão da personalidade e obra de Alberto Magnelli.

## Os novíssimos ilustradores dos anos 1960

José Armando Pereira da Silva  
ABCA/SP

A iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo de instituir junto à Biblioteca Mário de Andrade a Coleção Massao Ohno, no qual será recolhida, organizada e divulgada sua produção editorial, ganha sentido além do campo literário. Falecido em junho desse ano, Massao editou cerca de mil títulos, poesia em maioria, e teve mérito de estabelecer um padrão gráfico que realça o papel de designers e ilustradores a ele aliados.

A construção de sua marca se fez em curto tempo, de 1960 a 1964, e refletiu o intenso movimento nas várias áreas da cultura. Na literatura, com modernistas ainda vivos e produzindo, confluíram a geração 45, o concretismo, sua dissidência, a poesia práxis, e se iniciava a geração 60. Esses, que estavam chegando, muito jovens, em maioria de procedência provinciana e condição universitária, iam encontrar, na oficina da Rua Vergueiro, 688, Bairro da Liberdade, seu editor.

O contato de Massao com os poetas havia ocorrido pouco antes, em 1959, ao imprimir uma série organizada por Alex Pomerantzeff, que incluía *Poemas no espelho*, de Raulita Odriozola e *Pássaro na gaveta*, de Roberto Schwarz (declarados os primeiros livros que editou), mais *Cartas à dançarina*, de Sérgio Milliet, *Poesias*, de Carlos Henrique de Escobar, e *O Escrivão e a rosa*, de Ruy Apocalipse – todos bastante simples graficamente; os três primeiros com capas desenhadas por Fernando Odriozola. Alex, um sondador de poetas, editou, em 1963, o primeiro livro de Carlos Soulié do Amaral, *Tributo Poético*, com capa e ilustrações do japonês Naotoshi Kinoshita, considerado um dos mestres de Manabu Mabe.

Massao assumiu de fato o papel de editor em agosto de 1960 com a Coleção dos Novíssimos, que, em três anos, lançou treze títulos – pequenos volumes, produzidos em sua oficina, cujos projetos gráficos ganharam identidade com a parceria dos artistas plásticos Acácio Assunção, João Suzuki, Manabu Mabe, Cyro Del Nero e Wesley Duke Lee. Com exceção de Mabe, que ilustrou apenas *Estrela Descalça*, de Lília Pereira da Silva, os demais retornariam em outras publicações dessa primeira fase da editora.

O desenhista Acácio Assunção foi um colaborador frequente. Português de Leiria (1935), chegou ao Brasil em 1952. Participou da V Bienal e dos Salões Paulista e Nacional de Arte Moderna em 1958 e 1959. Ficou mais conhecido nas exposições da Galeria de Arte das Folhas e da Petite Galerie no Rio de Janeiro. De sua volta a Portugal foi encontrado apenas o registro de uma exposição em Leiria em 1974.

São dele as capas e ilustrações dos dois primeiros lançamentos da coleção: *Poemas do amor mais puro*, de Clóvis Beznos, e *Os Rumos*, de João Ricardo Penteado, e a capa de *Lamentações de Fevereiro*, de Paulo Del Greco. A vivacidade e fantasia de seu traço, que haviam impressionado Wolfgang Pfeiffer, se manifestam especialmente nas ilustrações, com resultados assemelhados à gravura. Porém, é mais sóbrio, busca clareza e elegância nas capas desses livros e das peças de teatro da coleção: *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e *Apague meu spotlight*, de Jocy de Oliveira. Esta última lhe deu o mote para inserir no texto uma variação surpreendente de desenhos sobre aparato elétrico de teatro.

Acácio Assunção participou ainda do planejamento da Coleção Teatro, lançada por Massao em 1960 e orientada por Augusto Boal, com a publicação de *Procura-se uma rosa*, de Vinícius de Moraes, Pedro Bloch e Gláucio Gil (capa e ilustrações de Claudio Moura), *Sem entrada e sem mais nada*, de Roberto Freire (capa e ilustração de Maria Bonomi), e *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri (capa e ilustrações de Cyro Del Nero). Em 1962 fez capa e ilustrações para *9 Poemas*, de Carlos Maria de Araujo, e capa e a compilação de ilustrações para *Cinema polonês hoje*, editado com a Cinemateca Brasileira. Foram suas últimas participações.

A arte de João Suzuki (1935) está presente em quatro títulos da coleção: *É tempo de noite*, de Eunice Arruda, *Fátima e o velho – Post mortem*, de Eduardo Alves da Costa, *Treze mulheres azuis*, de Lea Mott, e *Antologia dos Novíssimos*.

Suzuki tinha sido discípulo de João Rossi e fizera suas primeiras exposições na Associação dos Artistas Plásticos do Grupo Seibi, onde ganhara respeito, embora visto como um caráter inquieto e irreverente. O temário figurativo do início de sua carreira, escolhido para ilustrar Lea Mott e Eduardo Alves da Costa, não esconde a pauta expressionista; mas vai além, numa execução mais livre, incorporando colagens como sinais dramáticos. Para os poemas de Eunice Arruda coube melhor um grafismo abstrato, leve e monocromático com sugestões oníricas. A capa da *Antologia* foi marcada de uma forma simples e forte: uma mancha de duas cores expandida em campo branco.

Cyro Del Nero (1931-2010) estava voltando de estágio em cenografia na Alemanha em 1960, quando encontrou Massao para a edição de *A Poliflauta de Bartolo*, de Carlos Felipe Moisés. Iniciava, então, uma carreira que iria se desdobrar com maestria em várias frentes: artes plásticas, teatro, cinema, televisão, decoração, design, publicidade. No mesmo ano desenhou para o Teatro Brasileiro de Comédia a cenografia de

*O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, e de *A Semente*, de Guarnieri, e fez sua primeira individual da Galeria São Luís. Para capa de *A Poliflauta* escolheu a simples reprodução de uma lâmina de madeira, como se fosse uma caixa guardando “todos os sonhos do mundo”, que latejavam nos versos do jovem poeta e que o ilustrador fazia reverberar internamente numa série de desenhos misteriosos, inquisitivos.

Fora da coleção, sua ideia para a capa de *Lavra Lavra*, obra inaugural da Poesia Praxis de Mário Chamie, em 1962, tinha impacto sem nenhuma ilustração. Apenas a palavra “lavra” em fundo branco cria o desenho, define um espaço, estabelece o ícone. Produção requintada foi a do *Livro de Sonetos* de Renata Pallottini (1961): uma caixa com 42 lâminas em cartão, entremeadas com ilustrações. Outra vez, contrastava o desenho da tampa com os internos, de cores e grafismos agressivos, indicando que a forma disciplinada do soneto podia abrigar mensagens candentes, desesperadas.

Cyro Del Nero também produziu a segunda edição de *Os ciclos*, de Lindolf Bell, em 1964, quando seu primeiro livro, *Os póstumos e a profecia*, já constava da Coleção Novíssimos. Ele e Álvaro Alves de Faria – estreantes na *Antologia* – se fizeram então pregadores poéticos em muitos espaços de São Paulo e de outras cidades; Bell cooptando um coletivo para sua Catequese, que incluía Eduardo Alves da Costa, Maria da Penha, Eunice Arruda, Carlos Soulié do Amaral, Clarice Jacy, Rubens Jardim, Ronald Zomignan de Carvalho e outros.

Em 1963 foi editado o último livro da Coleção dos Novíssimos, *Paranóia*, de Roberto Piva, com fotos e ilustrações de Wesley Duke Lee (1931). Associação reveladora de um *turning point* na poesia e nas artes plásticas. Reciclavam-se processos libertários, como a colagem, a montagem, o pastiche, o *ready made*, a mistura de gêneros, a performance – tudo pela aproximação de vida e arte. Em sua estada nos Estados Unidos Wesley sentira as transformações da arte pop nos trabalhos de Robert Rauschenberg, Jasper Johns e Cy Twombly. A experiência americana e seu encontro com as obras de Duchamp e Kurt Schwitters funcionaram como impulsos formadores.

Piva se alimentou de fontes literárias paralelas, a geração beat (Ginsberg é um de seus favoritos) cruzando com o surrealismo e a assimilação crítica da cultura de massa, que iria desembocar mais à frente na contracultura. Ele mesmo encarnando um personagem beat, como lembra Cláudio Willer. Pode-se apostar que na primeira e histórica performance de Wesley no João Sebastião Bar, no mesmo ano de publicação



de *Paranóia*, Piva estava presente.

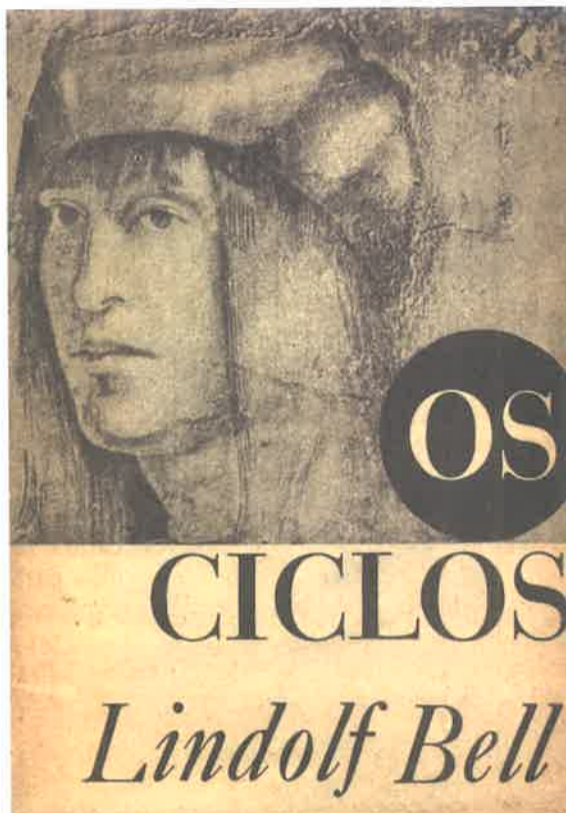
Wesley havia colaborado, em 1962, em *Sete cantos do poeta para o anjo*, primeiro livro de Hilda Hilst com Massao, que se tornaria praticamente seu editor exclusivo. Em grande formato (32,5 x 23,5 cm) e papel especial, compõe-se de sete cadernos soltos, abertos com reproduções de “anjos-incubos” criados por Wesley em Paris em 1958, recortados e colados artesanalmente. Dos 700 exemplares foram tirados 50 exemplares contendo um canto manuscrito por Hilda Hilst e uma água forte original impressa em papel antigo por LeBlanc em Paris. A apresentadora Dora Ferreira da Silva viu nessa experiência tal complementaridade da expressão visual e literária, que chamou autora e ilustrador de “dois poetas”.

Wesley traz suas fotografias para *Anulação e outros reparos*, de Bruno Tolentino, de 1963, mas o projeto gráfico e capa são de Tide Hellmeister (1942-2008), que, no mesmo ano, assumiu a produção de *O espelho e a janela*, contos de Julita Scarano, da peça teatral de Lauro Cesar Muniz *O santo milagroso*, e do belíssimo catálogo *Cinema Britânico* para a Cinemateca Brasileira. Em 1976, na segunda fase da editora, voltou para fazer a arte de *Abra os olhos & diga ah*, de Roberto Piva.

Tide Hellmeister, então nos seus vinte anos, estimulado por Wesley e Cyro Del Nero, já demonstrava flagrante ousadia e qualidades pelas quais viria a se consagrar mestre na colagem e um dos designers brasileiros mais importantes da segunda metade do século XX. Trabalhou para editoras, produtoras de discos, na televisão e em publicidade; na imprensa, como diagramador, ilustrador e diretor de arte, ligou-se à inovação gráfica de jornais e revistas.

Outros projetos de Massao merecem registro. Pela justa simplicidade, a Coleção Maldoror, que teve *Anotações para um apocalipse*, de Claudio Willer, *Piazzas*, de Roberto Piva e *No temporal*, de Décio Bar; pela originalidade, *Amore*, de Sérgio Lima, de 235 páginas manuscritas pelo autor para efeito litográfico; pelo requinte gráfico, *Cânticos da terra*, de Lupe Cotrim Garaude, com ilustrações de Aldemir Martins; ou pela boa parceria, *Antologia Noigrandes 5*, dos poetas concretistas, com capa de Volpi. Precursora foi a edição de *6 Desenhistas Brasileiros de Humor*, divulgando os cartunistas Ziraldo, Borjalo, Fortuna, Hilde Weber, Jaguar e Claudius, apresentados por Millôr Fernandes.

Em 1964 Massao vendeu a gráfica. Seu retorno vai acontecer em 1973 em outras bases. Simbolicamente, um retorno às origens: o editado é Clóvis Beznos, o primeiro da Coleção dos Novíssimos, agora com *Outros Poemas*.



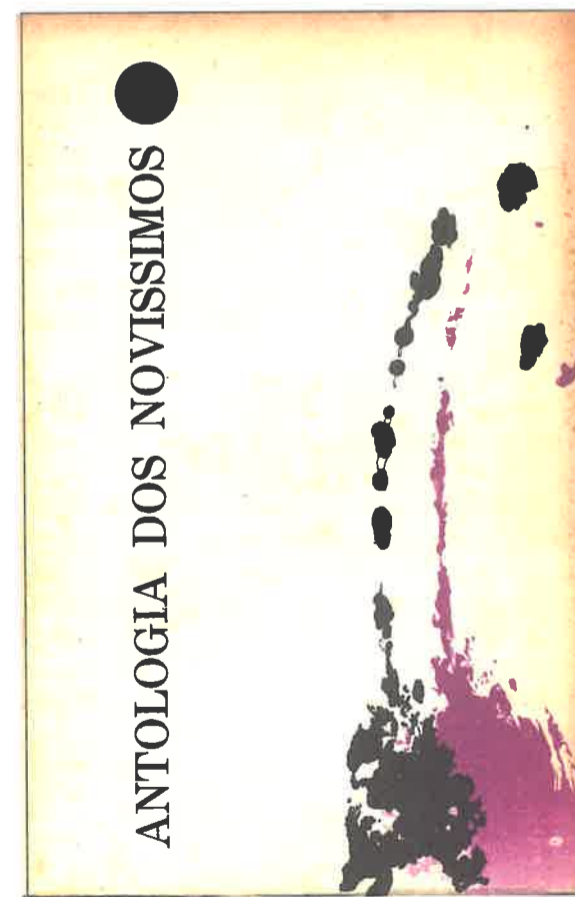
Lindolf Bell - *Os Ciclos*, 1964. Capa: Cyro Del Nero



Jocy de Oliveira, *Apague meu spot light*, 1962. Capa: Acácio Assunção



Rubens Rodrigues - *Investigação do Olhar*, 1963. Capa e ilustrações: Dorothy Bastos



*Antologia dos Novíssimos*, 1962. Capa: João Suzuki

Uma produção arrojada justapõe capa planejada sobre trabalho geométrico de Jesus Soto com ilustrações internas de Flávio de Carvalho (os

últimos desenhos produzidos por esse artista). Combinação extravagante que, por obra de Massao, resultava equilibrada e sedutora.

## Seminário Internacional da ABCA

### *Crítica, Arte e Política: rumos cruzados*

Integrada ao eixo de discussões proposto pela XXIX Bienal de São Paulo, a Associação Brasileira de Críticos de Arte, ABCA, organizou o Seminário Internacional *Crítica, Arte e Política: Rumos Cruzados* que aconteceu nas vésperas da abertura da Bienal, dias 16 e 17 de setembro, no auditório do Instituto Cervantes de São Paulo, localizado na Avenida Paulista.

Em sua operacionalização este evento contou com o apoio do Departamento de Comunicações e Artes da ECA/USP e parceria da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e do Instituto Cervantes. Artistas, pesquisadores, professores, críticos, estudantes, curadores, colecionadores, diretores de instituições públicas e privadas lotaram o auditório e se envolveram nos temas e conceituações que permeiam o ambiente da arte contemporânea.

Na abertura o seminário ouviu **Annateresa Fabris** e **Agnaldo Farias**, ambos tratando de interconexões entre arte e política na cena nacional e internacional. Annateresa Fabris trouxe significativa contribuição ao comentar a condição da heteronímia presente na trajetória de trabalho da artista Dora Longo Bahia, comparando essa feição da artista plástica com os heterônimos do poeta Fernando Pessoa. Agnaldo Farias, o arquiteto que é curador desta Bienal juntamente com Moacir dos Anjos, comentou o eixo proposto para a edição da 29ª afirmando que todo gesto artístico é um gesto político e ressaltando que a poesia tem relevância nesta Bienal. Como? “Na decidida eleição de um verso de Jorge de Lima (extraído do livro *Invenção de Orfeu*) como epígrafe da mostra: *Há sempre um copo de mar para o homem navegar*”.

Na sequência, as participações de **Daisy Peccinini** e de **Francisco Alambert**, tratando das experiências históricas no Brasil, sob o eixo arte e política, ampliaram o volume de relatos fundamentais acerca da singular e lúcida contribuição de Mário Pedrosa para a crítica nacional. Encerrando os trabalhos do dia, **Margarita Schultz**, pesquisadora e professora da Universidade do Chile, desenvolveu o tema *Arte e Política: Uma Reflexão em Perspectiva Filosófica*.

A abertura do segundo dia do evento deu-se com a conferência de **Andrea Giunta**, curadora e crítica de arte argentina, intitulada *Arte e Política no Cenário Latino-Americano*. Sua exposição informou a constituição de um roteiro de criação elaborado por artistas argentinos diante das perversidades do regime ditatorial estabelecido naquele país, ainda presentes na atualidade, segundo ela. Em seguida, **Maria Teresa Beguiristain**, curadora, crítica de arte e presidente das Edições Mahali e **Pilar Parcerisas**, historiadora, crítica de arte e colaboradora do Diário Avui abordaram o tema *Arte e Política: Experiências na Espanha*, contextualizando a cena artística estabelecida no país ibérico com a trajetória de produção do escultor Oteiza e também com o ambiente dos conceitualismos políticos e periféricos na vida artística espanhola.

Para encerrar o seminário, **Maria José Justino**, pesquisadora e professora da UFPR e **Claudia Fazzolari**, pesquisadora e curadora, debateram o tema *Arte e Política: Questões de Gênero*, em uma mesa que trouxe ao evento a apresentação de um percurso histórico sobre os lugares de gênero e suas implicações na cena contemporânea, além da plataforma de ações das artistas Pilar Albarracín e Regina José Galindo, em contexto internacional.

## Tudo é design

**José Ronaldson Sousa**  
ABCA/SE

A desconstrução de formas e valores tem sido a tônica da evolução do design indo de encontro ao racionalismo e concisão, predominantes na estética deste setor desde os anos 1920. São formas já absorvidas pelo gosto da grande massa; estão no cotidiano como parte essencial do homem moderno.

Ao assistirmos um filme dos anos 40, ou dos anos 50, ou 70, logo nos deparamos com uma leitura de época: as coisas falam – é o carro, o telefone, o vestuário, o cabelo da atriz e do ator, a cidade... **tudo é design**. Como exemplo, bom atentarmos para duas propostas congruentes e revolucionárias em relação ao design. Duas propostas desconstruidoras de Gaetano Pesce e Alexandro Mendini.

Na obra de Pesce, a desconstrução se dá pela fuga dos valores sóbrios e rígidos, das linhas retas e secas em busca do colorido e das formas arredondadas, biomórficas, pops e alegres. Gaetano Pesce desconstrói a forma engessada de ver o objeto, racional demais por um design que propõe a liberdade de “ver e usar” o utensílio. A mobília deixa de ser um objeto estático e inerme dentro da casa para propor movimento e vida ao expandir-se no ar como as “poltronas” da série Up; são surpresas estofadas que ganhavam forma de impacto tão lúdico. É a guloseima pop adoçando “acidamente” o amargor positivista.

Desta maneira, Pesce desconstrói uma realidade já obsoleta de propor o utensílio, através de um design revolucionário e bem humorado. Ele coloca em cheque toda uma forma de entender o objeto de uso, por uma série de pop design, a série “UP”, que pelo nome supõe algo “para cima, livre e que brinca com a fantasia e a praticidade”.

As poltronas UP produzidas com poliuretano, se expandem em contato com o ar. Eram vendidas em caixas compactas, embaladas a vácuo e propunham movimento interno, dinâmico contra a estática racional. Pesce revela uma nova forma de conceber/perceber o utensílio antes visto como algo pesado, parado, de difícil transporte.

Pesce desconstrói um pensamento obsoleto, uma visão já cristalizada em função de um novo modelo quando utiliza a cor, o movimento, o traço ágil e sinuoso, a praticidade, o descartável, a fugacidade, o efêmero como maneira de conceber um design mais próximo do homem moderno. O resultado é uma forma nova, um desenho inovador e menos sisudo, menos utilitarista e mais artístico e conceitual.

Alexandro Mendini, por sua vez, desconstrói revisando a história da arte. Acrescenta neste “revival” uma ironia mordaz e uma releitura cômica. Ele desconstrói através de um refazer, um rever. E por isso batizou de “re-design” esta leitura que refaz criticando.

Toda releitura requer que já exista algo massificado e consagrado, ou absorvido pela força do consumo, ou pela permanência. Então a releitura para que seja plena absorve e incorpora valores conhecidos, mas, ao mesmo tempo, impõe elementos outros, novos, inquietantes, que vão de encontro quase sempre a moldes sacralizados da sociedade industrial e massificada.

Mendini se apoderou de modelos consagrados como a Cadeira Thonet 214 (de 1859) e acrescentou “elementos metálicos, assimétricos e coloridos” em contraposição à forma original: palhinha, modelo simétrico, cores naturais e criou um efeito inusitado, uma releitura debochada com antenas de esferas coloridas na extremidade, lembrando antigas antenas de caminhões dos anos 60/70; acrescentou formas amebóides, revelando um estranhamento no que já existia sacralizado pelo gosto e pelo uso.

Assim, Mendini também interfere na cadeira Wassily, de 1925, deforma sua linha rígida e racional, cria manchas irregulares que parecem a camuflagem da vestimenta de soldados, a textura dos uniformes de guerra e/ou também manchas circulares em contraposição à elegância da forma regular e simétrica da cadeira usual.

É uma provocação às duas propostas, uma desconstrução, deformação de ícones do mundo material e capitalista, em favor da ironia, da crítica, do deboche e do descaso quanto às formas rígidas e ao “bom gosto”: quem sentaria ou colocaria na sua sala de estar uma cadeira cheia de antenas e penduricalhos? Seria uma provocação ao usuário pensar, refletir sobre os caminhos das formas industriais? O que devo usar? O que uso é o que sou e sinto?

Nos dois casos, de Pesce e Mendini, o que se percebe é a desconstrução do pensamento estético cristalizado, da forma perfeita aceita pelo gosto do homem de cada época. São releituras caricaturais de Mendini aos modelos consagrados que desmontam modelos, acrescentam picardias e propõem “uma nova beleza”, uma nova sensibilidade e um norte crítico. Já em Pesce a cor e as formas pop tomam de assalto todo um gosto costumeiro e acomodado. Ele brinca com a alegria e o lúdico, em função de um novo design.

## Rubem Valentim e o mito dos Orixás

**Josélia Costandrade -ABCA/RJ**

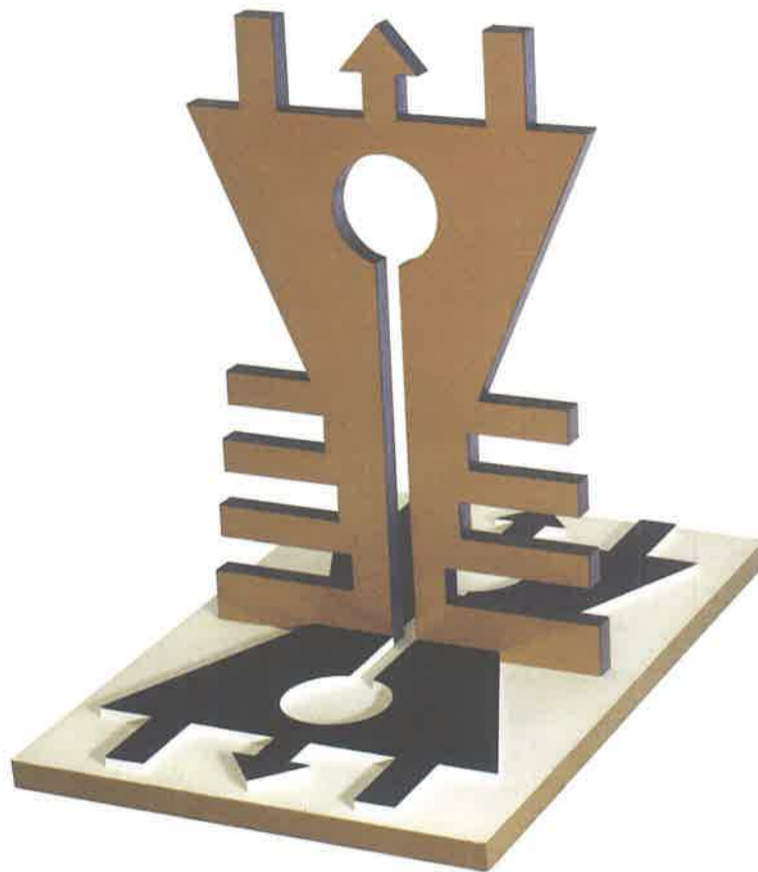
Há cerca de vinte anos, em Brasília, o recinto de uma exposição de Rubem Valentim estava impregnado da atmosfera mística e também fortemente telúrica. Através das peças de escultura em madeira policromada, das pinturas e gravuras, percebia – se a integração, o chamado e a resposta dos quatro elementos da natureza, a terra, o ar, a água e o fogo, que o artista captara solenemente no silêncio evocativo do trabalho persistente. Era a união de dois mundos, o concreto, visível, representado pelas próprias imagens transmitidas nos vários suportes: madeira, papel, tela - e o secreto, sagrado, intuitivo, ancestral, advindo da mensagem exotérica e evocativa, em seu aspecto puramente visual e a esotérica, invocando a presença dos deuses pertencentes ao “shekinah” africano, os Orixás.

Gradualmente e por intermédio da extensa simbologia, algumas vezes apresentada como simples conseqüência de uma conceituação “semiótica”, o artista, natural da Bahia, utilizou - se das clavículas herméticas – sínteses tangíveis do conhecimento, em suas fórmulas pantáculos. As representações de sólidos geométricos fundamentais em todas as figurações e escrituras sagradas da antiguidade, desde as mais modestas, até aquelas rigorosamente sofisticadas estão filtradas na tradição embutida na obra de Rubem Valentim. Assim, o quadrado, símbolo da terra e do ouro, o círculo, representando o ar e o movimento, o triângulo equilátero, figurando o fogo e o semicírculo, simbolizando a água e as emoções, formam o alfabeto com o qual o artista elaborou sua produção abrangente. “Não figurativo”, Rubem Valentim cultuou persistentemente a geometria, para ele, representativa de uma fórmula, um fraseado, uma espécie de desafio emblemático.

Os designados “guardiões do universo” nos cultos afro-brasileiros, estão configurados em cada peça elaborada por Rubem Valentim, portando seus atributos, de guerra, de

força, beleza, fertilidade, na síntese metafórica de Xangô, Iansã, Omulú, Oxumaré, Ogum, através de linhas retas, curvas, ângulos, contrapontos de espaços fechados ou vazados. As esculturas ou peças trabalhadas em madeira leve e justaposta, lembram imediatamente os artefatos ritualísticos utilizados pelos xamãs e parecem impregnadas de intencional sutileza. Seguem – se as escalas de cores, que, em qualquer modalidade da produção de Valentim, são sóbrias, contidas, geralmente em terras de Siena, natural e queimada, amarelo de Nápoles, branco de zinco, negro, vermelho da China (muito pouco), verde terra, azul ultramar e muito raramente, o amarelo de cromo, mas isso tudo, sendo apenas uma nomenclatura, porque ele sempre utilizou a tinta acrílica nas esculturas e na pintura sobre tela. Sóbrio, ele não empregou efeitos de texturas artificiais e enganosas, optando sempre por usar a tinta com o objetivo de alcançar um resultado ótico plano, uniforme, sem incisões ou ranhuras.

Em 1972, a produção de Rubem Valentim rompeu o espaço delimitado das galerias para expor – se à plena luz, à chuva, ao vento, fincada na terra, visando o céu, como os Orixás que o inspiraram. Realizou então a escultura mural, em mármore, na parede externa do edifício sede da NOVACAP (Nova capital, órgão responsável pela construção e, posteriormente, pela manutenção de Brasília), em Brasília, demarcando a sua primeira obra pública. Na parede exterior do prédio, na Asa Norte, os relevos vão modificando sua aparência durante todo o dia, criando superfícies diversas, sob o impacto da radiante luz do Planalto Central, desde o nascer do sol, até o entardecer deslumbrante, que ali propicia arestas, ângulos, aparências singulares e mutáveis como a própria luz. Doutores, candangos (operários que construíram Brasília), funcionários públicos, estudantes, podem admirar sem pressa aquela extensa e intensa obra vincada no mais solene mármore, na cidade que todos ajudaram a construir,



*Escultura Emblemática nº. 1, (1977)*



*Emblema Mandala 90, (1990), acrílica sobre tela*



*Emblema 83, (1983), acrílica sobre tela*

consolidar, defender.

A praça, local de encontro, foi o pódio onde Rubem Valentim demarcou sua presença, sua filosofia, quando construiu, em 1979, imensa estátua em concreto aparente que foi colocada na Praça da Sé, em São Paulo. O autor definiu-a como “o marco sincrético da cultura afro-brasileira”. A solene peça totêmica dialoga com a multidão, pois, como escreveu outro baiano, o poeta condoreiro Castro Alves “... porque a praça é do povo, como o céu é do condor”.

Fotos Divulgação

## A Revisão de Evandro Carlos Jardim

**Luiz Armando Bagolin**

Docente e pesquisador do IEB/USP

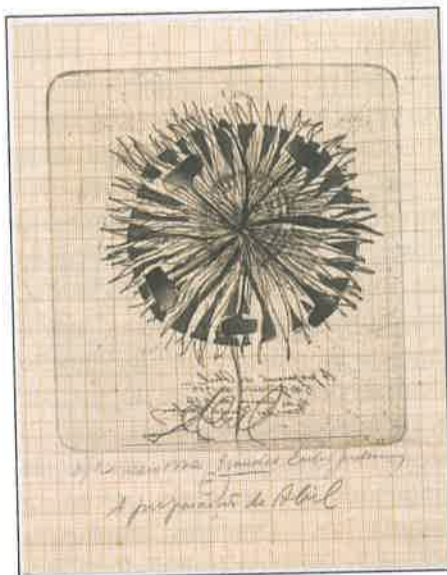
A mostra intitulada *A Noite, no Quarto de Cima, o Cruzeiro do Sul, Lat. Sul 23° 32'36", Long W Gr. 46°37'59"*, 1973 – 2010, *Revisão*, que esteve em cartaz no Masp, Museu de Arte de São Paulo, em julho e agosto, sendo visitada por mais de cem mil pessoas, foi pensada por mim, por Evandro e pelo fotógrafo João Musa não como uma retrospectiva, mas como a continuidade da exposição homônima ocorrida também no Masp em 1973. Naquela ocasião, com a curadoria de Pietro Maria Bardi, Jardim apresentou cerca de 100 trabalhos, desenhos, pinturas, objetos e muita gravura, é claro, que é a linguagem na qual o artista mais se sobressai e pela qual também ficou mais conhecido. Na mostra atual, no entanto, pensamos em montar uma das paredes com parte da sequência original exposta na década de 1970 – além de outras 200 obras – mas não agrupadas por gêneros ou procedimentos técnicos, em torno de um núcleo com as 20 gravuras que compõem o álbum *A Noite...*, também editado em 1973 pela Galeria Seta do saudoso Antonio Maluf.

As imagens que compõem o referido álbum são de fundamental importância, pois se relacionam alusivamente com os desdobramentos culturais e políticos que tiveram curso durante os anos 1960 e início dos 1970, no Brasil. Antecedentes às estas imagens, ou seqüentes às mesmas, também presentes na exposição, houve uma grande quantidade de outras obras, as “Figuras da Margem” (desenhos, pinturas, colagens, fotografias, cadernos, esculturas) que permitem referenciá-lo quanto à procedência das 20 gravuras que o compõem.

A obra de Evandro Carlos Jardim, a exemplo de outras produções do período que buscaram meios para burlar e, ao mesmo tempo, se opor à censura militar, ou a simplesmente representar a situação política daquele momento, opera por signos que demarcam lugares ou lugares-acontecimentos, expungindo qualquer possibilidade de narrativa. Diferente-



Gravuras em metal do núcleo da exposição de 1973



*A Preparação de Abril*



mente do signo-emblema, alegórico, da banana agigantada sendo garfada, cortada ou amarrada, por exemplo,

de Antonio Henrique do Amaral, que dele fez uso para denunciar a violência do Estado Brasileiro e sua conseqüente situação de atraso cultural, os

signos de Jardim são sempre signos baixos (caixas vazias, jornais voando, mariposas pousadas, canoas ancoradas, postes de energia, terrenos baldios, mendigos, pombos, árvores esquecidas na paisagem, pãezinhos, animais mortos, trechos de estradas abandonadas, barracão de favela) colhidos à margem do rio, onde figuram suspensivos. Revelam quase sempre o sentimento de “arcaísmo rural” ou da cidade pré-industrial à luz das transformações impostas pelas forças desenvolvimentistas.

As suas figuras, portanto, são constituídas como ruínas ou vestígios deste sentimento, mas também declarações da sensação de descompasso experimentada no tempo presente, uma vez que todo passado só o é, quando declarado no presente. Não expressam estes signos nenhuma dramaticidade, nem tampouco são signos de arte que se apresente expressionista. Antes, operam como índices de coisas, que, pautadas como essenciais – a casa, os pertences, a identidade, a história – refletem tal ou qual posição na cúpula celeste, o Cruzeiro do Sul, sobre o rio e suas margens, assim como a latitude e longitude que localizam com precisão geométrica o pássaro, em imagem gravada, sobre a cidade de São Paulo. No rebatimento entre superfície e céu, circunstanciado pela imagem do Cruzeiro do Sul, as figu-

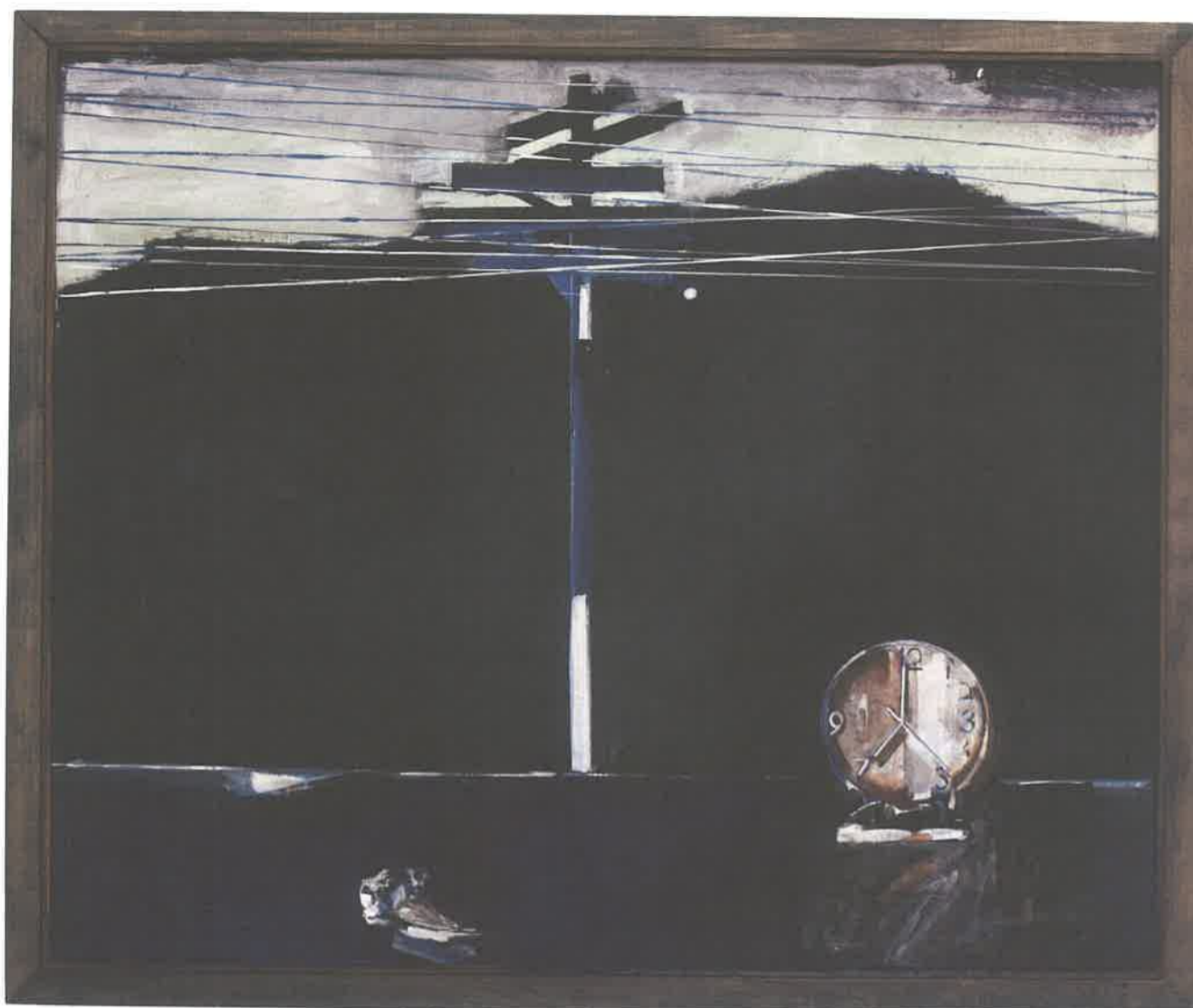
ras-signo “marginais” de Jardim mantêm-se coesas ou íntegras graças à sua renitência ao desaparecimento, retornando àquele sentimento arcaico-poético, possibilidade dada também pela manipulação específica das técnicas de gravação sobre a chapa de cobre, suporte-matriz

para a imagem gravada.

Estas figuras e seres apresentados pelo álbum *A Noite*, assim como pela sua revisão contínua, remetem,

enquanto rebatimentos na superfície da terra, a uma parte do céu ou a um quadrante superior, na quadratura celestial, escandindo-se o céu. Na parte inferior, ou seja, à margem do céu, encoberta pela “noite”, não se afiguram paisagens, mas tão somente trechos de lugares inventados e inventariados onde se localizam aquelas figuras. O “cavalo morto está só”, rijo, as quatro patas estendidas para cima, olhar fixo sendo banhado pela chuva miúda que cai no asfalto granulado de luzes, uma das gravuras que integram o álbum *A Noite*, alude figurativamente ao desaparecimento, do qual a figura do cavalo escapa, devido à imanência dos signos, constelares.

O aparecimento, o desaparecimento e o reaparecimento dessas imagens refletem sobre a condição dos seres sob constante transformação. Em outra obra, intitulada “A Preparação de Abril”, registra-se o momento em que uma flor de maracujá está prestes a ser desmanchada pelo vento, preparando o outono, que advém. Arcaica na sua composição assim como em sua postura afetiva e rememorativa em relação ao tempo em que Santo Amaro perdia-se em fazendas, campos e matagais, esta imagem, como muitas outras das muitas séries que o artista produz e revisa incessantemente, relembra as mudanças ocorridas no tecido social brasileiro durante as décadas de 1960 e 1970. Essas duas décadas são o celeiro de sua produção até os dias de hoje.



*7 horas da noite, outubro, novembro 1997, têmpera*

Fotos João Luiz Musa



*Trópico de Capricórnio, 1984, têmpera*



*As estrelas irregulares do vidro fantasia brilhante, 1976, têmpera*

## Jacques Leenhardt - Ilustre visita

**Alessandra Simões ABCA/DF**

O Brasil recebeu novamente o ilustre e conhecido visitante Jacques Leenhardt. O filósofo e crítico de arte nascido em Genebra já presenteou a cultura brasileira com aportes valiosos, pesquisas e publicações de livros. Agora, em outubro, voltou ao País com a curadoria da exposição “Iberê Camargo: os meandros da memória”, em cartaz até 3 de abril de 2011, na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre.

A mostra faz parte das comemorações dos quinze anos da institucionalização da Fundação. Reúne catorze pinturas, trinta desenhos, sete gravuras e uma foto. O recorte propõe uma leitura cronológica da obra de Iberê, com ênfase na influência que as lembranças de infância do artista tiveram sobre suas temáticas.

Doutor em Sociologia e Diretor da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, Leenhardt começou seu percurso intelectual fora da academia, atuando como crítico de arte, desde a década de 1970. Foi naquela década, depois de se formar em filosofia e sociologia, que decidiu seguir estudando, porém como crítico de arte. Pediu ao Journal de Genève para ser correspondente internacional e cobrir as exposições de arte em Paris. Assim iniciou seu percurso prático, dedicando quase 40 anos de escrita para o jornal de sua cidade natal, além de escrever para outras publicações.

No início dos anos 2000, conhecedor das repetições de temas nas exposições, Leenhardt, que foi também presidente da Associação Internacional dos Críticos de Arte, preferiu dedicar maior atenção ao trabalho com arte contemporânea. Fazem parte de seu rol de curadorias e publicações, nomes de grandes artistas, como Frédérique Nalbandian, Knud Viktor, Jesus Soto e Wifredo Lam.

Sobre este último, publicou uma extensa monografia, em 2009. Em 2010, publicou também livro com o fotógrafo Olivier Amsellem, intitulado “Esthétique du bord”.

A versatilidade de Leenhardt o levou a atuar em um projeto de reabilitação de uma mina de carvão, que se tornou um parque, na Alemanha. Trabalha hoje com a Ecole Nationale du Paysage de Versailles em um projeto sobre a epistemologia das disciplinas paisagísticas. Participou ainda de vários simpósios durante o centenário de Bule Marx.

A formação de Leenhardt se deu na prática, escrevendo como crítico, e o Brasil ganhou importantes contribuições dele, entre elas, os livros “Nos Jardins de Bule Marx” (Ed. Perspectiva, 2006) e “A Construção Francesa do Brasil” (Ed. Hucitec, 2008). Agora, mais uma vez, com a curadoria da exposição de Iberê Camargo, Leenhardt volta ao Brasil. Passou por São Paulo e Brasília e nos concedeu entrevista.

A.S. - Como foi o processo de curadoria da exposição “Iberê Camargo: os meandros da memória”?

J.L. - Muitas vezes, para preparar uma exposição, você escolhe, conforme seu conhecimento, as obras mais poderosas, aquelas telas que marcam o imaginário da gente, as pedras brancas que marcam a trajetória do artista. Na Fundação Iberê, já houve exposições muito boas destas telas e o perigo para mim era o de repetir o que já tinha sido feito. Por isso, tentei tomar o problema por outro lado. Se tem no acervo um número limitado de pinturas muito representativas do Iberê, em contrapartida, tem um acervo quase completo dos desenhos. Mais de 3200 desenhos. Além disso, a Fundação tem colocado esta mina de informação - desenhos, gravuras, pinturas e fotografias - em um CD, de maneira

que podemos ter nas mãos uma cartografia do dia-a-dia da produção artística. Deste ponto de vista, o desenho é muito interessante porque registra as menores tentativas, os rascunhos, as fantasias tais como emergem na cabeça, sem o filtro imposto pela transcrição da idéia para a tela. E um registro imediato, sem cautela, é uma porta quase aberta sobre o processo criativo e sobre o inconsciente. Essa idéia da cartografia mental remete à noção proposta por Aby Warburg, quando ele falava em “atlas da memória”. Ele insistia que as imagens se formam e se transformam a partir de um tesouro de imagens do passado que você precisa arrumar para entender uma imagem específica contemporânea. A reconstrução desse tesouro é uma parte importante da metodologia do projeto *Mnemosyne*, de Warburg: construir uma rede de imagens ou fazer uma história a partir do material imagético mesmo. No caso do Iberê, este viés de aproximação se revela particularmente fecundo. O gancho foi a leitura de vários textos de Iberê, nos quais ele fazia sempre surgir uma certa melancolia do passado, a vontade, como ele diz, de voltar ao pátio. O pátio e o lugar da origem, o seio quente do lar familiar, mas também a cidade que conhecemos e que já não existe. Então a questão da memória, da relação com o passado, fica como uma dimensão existencial do artista e, além disso, do homem em geral, se concordamos com Iberê. Mas, concordando ou não, para entender o desenvolvimento da obra dele isto é fundamental. Pois se o olhar que enxerga o futuro sempre contempla também o passado, isto significa que a produção das obras também funciona conforme este movimento duplo. Assim, para entender a aparição das novas formas que sustentam as novas temáticas, você também precisa voltar atrás para perceber de onde

elas vieram e como as antigas ficaram transformadas ao longo da experiência artística. Esse vai-e-vem através das 4000 imagens do acervo possibilitou a reconstrução das lógicas, tanto formais quanto temáticas, que tentei evidenciar na exposição.

A.S. - O sr. fala na busca do “tempo perdido” que perpassa toda a obra do artista. Poderia falar um pouco sobre a questão da nostalgia em relação às obras presentes na exposição e a todo o percurso de Iberê como homem e artista?

J.L. - Tomamos um exemplo. O lar é casa, pátio, cidade, e também, pai e mãe. Mas a vida é separação, vai para frente, dinâmica, imprescindível, mesmo se dolorosa. Eu vejo a permanência ao longo da obra toda do Iberê, dos fios do telégrafo e das trilhas do trem, como a expressão da dor da separação e da permanência da memória nostálgica do lar dos pais. Iberê tinha um caráter muito forte e, neste sentido, a nostalgia dele não define uma atitude psicológica medrosa. Tudo ao contrário. É preciso ter muita força para afirmar a solidão do homem no mundo, para assumir, como artista, esta solidão. É o que ele fez. Falar desta condição humana, pintar esta condição de solidão e de abandono, é a maneira de ultrapassar, de não ficar preso a este misterioso destino, que é nosso. É muito mais corajoso do que recorrer a qualquer transcendência reconfortante! Ele escreveu este trecho a seguir a propósito destas paisagens que ele sempre pintou, nas quais seus personagens ficam sozinhos, como perdidos na imensidão:

*Eu nunca encontrei uma região tão desértica – deserto no sentido de solidão – como o Rio Grande do Sul, essa linha reta, que é uma linha metafísica, é uma linha que não tem fim, é uma linha, e aquele ir sempre que não tem fim, e sempre*

*o que não tem fim para nós é um segredo, é alguma coisa que é misterioso, que nós não podemos alcançar.*

Coloquei este texto dele na parede da exposição para acompanhar os desenhos e o olhar do visitante. Coloquei também outro texto para acompanhar uma série de cinco pequenos quadros com ciclistas:

*Sou um andante. Carrego comigo o fardo do meu passado. Minha bagagem são os meus sonhos. Como meus ciclistas, cruço desertos e busco horizontes que recuam e se apagam nas brumas da incerteza. Realidade e miragem se confundem. Os quadros que pinto são visões que breve serão os fósseis semeados à margem de meu rastro.*

Aqui se revela o quanto a obra de Iberê Camargo é potente e profundamente pensada. Se você põe atenção sobre os temas e formas com que ele trabalhou, vai se dar conta de que, muitas vezes, eles remetem à obra de De Chirico: carretel, chaminé de usina, manequim, e sempre esse trem que passa sobre a linha do horizonte. Iberê foi aluno do De Chirico, em 1944, mas não foi seu seguidor. Do mestre ele captou, além do ensino das técnicas, a sensibilidade para esse clima “metafísico” da vida humana, tão característico das obras de De Chirico dos anos 1910-1920. De repente, o que ele sentia, também o pintor italiano tinha sentido, e isso legitimava de uma certa maneira a busca dele.

A.S. - Mesmo atuando como críticos e teóricos, não nos livramos de nossas idiosincrasias. Sempre nutri especial admiração pela obra de Iberê e não escondo minha predileção pela pintura. Recentemente, a polêmica em torno da obra de Gil Vicente, na Bienal de São Paulo, com imagens nas quais o artista se retrata ameaçando figuras públicas, parece



Jacques Leenhardt, nosso companheiro na AICA, encontrou na obra de Iberê Camargo ecos da infância do artista em exposição que organizou em Porto Alegre

suscitar uma questão fundamental nos debates em torno da arte contemporânea: a crise da pintura, dos suportes tradicionais, do desenho, da figuração.

J.L. - Para mim, a figura humana, nas formas infinitamente diferentes que ela pode ter, fica como um ponto de referência nas artes plásticas. A maneira dramática com que ela emerge na obra de Iberê me parece muito sugestiva: após um período com preocupações mais formais e depois diretamente ligadas à materialidade da pintura, a cor corpo dos carretéis dos anos 70, Iberê volta à figura humana. E não volta por capricho: tem uma evolução conseqüente das formas por ele desenhadas ou gravadas, que mostra como o carretel, pouco a pouco, se transforma num ser humano, aquele que vai se transformar num equilibrista ou se desdobrar num duplo: homem/manequim. Por isso, eu falaria de “momento abstrato da geometria”, ou de “momento abstrato da cor”, momentos aqueles que testemunham uma necessidade formal, ligada à essência mesmo da pintura. Mas os momentos passam. O drama que foi para Iberê o fato de ele ter matado a tiros um homem acelera, pode-se dizer, a volta para a pintura figurativa.

A.S. - Em um ensaio de sua autoria, de 1997, a respeito da primeira edição da Bienal do Mercosul, o sr. fala da vertente cartográfica e da reconfiguração das antinomias tradicionais: norte-sul, centro-periferia, etc. Precisamos ter um certo cuidado com as teorias pós-modernas e suas relativizações? Os centros continuam impondo seu poder aos mais fracos? Como podemos entender esta questão em termos práticos nas relações entre arte e poder político, e entre arte e mercado?

J.L. - Nunca gostei da palavra “pós-modernismo”. Definir um fenômeno negativamente, não esclarece muito a situação. Dizer que vivemos após os tempos modernos significaria que aqueles tempos foram como um bloco totalmente coerente, o que não é, e nem foi. Na verdade se poderia dizer que a modernidade é uma tendência, um projeto talvez, múltiplo, inacabado, com desenvolvimentos incomparáveis conforme os países, os continentes, as épocas etc. É certo, hoje ainda mais do que naquela época, que nosso mundo está se organizando de um jeito diferente que no passado, mesmo recentemente. A multipolarização oferece novas perspectivas para entender o

Mathias Cramer

confronto entre as culturas. Agora, nós, que trabalhamos no campo das artes, estamos numa situação particularmente difícil pela seguinte razão: temos que levar em conta esta multi-polarização cultural e, ao mesmo tempo, contemplar a globalização de um mercado que virou quase puramente especulativo. Galerias, casas de leilões e grandes instituições trabalham para um tipo novo de colecionador, com referência no marco do último século, que visa, nas suas compras, primeiro visibilidade social. Isto não é novo em absoluto, mas fomos acostumados a colecionadores amantes da arte, um tipo que tende a ficar marginalizado. De maneira que devemos sempre falar em mercados distintos, postos sob regras distintas.

A.S. - Ainda levando em consideração as questões cartográficas e as inversões centro-periferia, como tem sido o reconhecimento internacional da obra de Iberê Camargo?

J.L. - Voltando a Iberê, é preciso lembrar que ele pertence à época anterior do mercado. Por isso, foi difícil para ele, como para a maioria dos artistas brasileiros da época, entrar num mercado que era dominado pelos centros do chamado primeiro mundo. Hoje, pela configuração da globalização, está até mais fácil para um artista entrar no mercado internacional. Só que este mercado está muito limitado em termos de números dos eleitos. Diria que um brasileiro tem as mesmas dificuldades que um artista alemão ou francês. As chances de cada um daqueles artistas depende da força das galerias e dos mercados nacionais, da capacidade de promover uma certa obra. E são poucos os que têm este poder, independentemente da questão da qualidade da obra.

## Alice Brill 90 anos - A Paixão por São Paulo

Fotos Romulo Fialdini



*Telhados*, 1990, acrílica sobre tela.  
Col. particular

### Elvira Vernaschi-ABCA/SP

Aos 90 anos Alice Brill continua sendo uma jovem e sensível artista, cujo legado, de qualidade estética impar, revela uma síntese de seu amor pela cidade de São Paulo. Vinda de Colônia, Alemanha, Alice chega ao Brasil em 1934, aos 14 anos, e logo se entrosa com o meio artístico-cultural paulistano. Trabalha na Livraria Guatapará, reduto de artistas e intelectuais.

Suas primeiras lições ela as tem com o pai, Eric Brill, pintor pós-impressionista. Os encontros e a convivência com o Grupo Santa Helena e, principalmente, Mário Zanini, são muito bem absorvidos e incentivadores. Viaja aos Estados Unidos, por cerca de um ano, para aperfeiçoamento de seu aprendizado. Dedicar-se à fotografia, importante na sua arte nos anos 1950 – ela caminha por São Paulo, em busca das fachadas dos prédios e da gente que aqui vive e trabalha.

Nos anos 1940 a vemos com lições assimiladas dos ensinamentos de seu pai ou com as do pré-cubismo à maneira de



*Vista do ateliê*, 1983, acrílica sobre tela.  
Col. particular

Cézanne. Mas, a fotografia a faz refletir sobre a vida na cidade grande, o isolamento social, o enclausuramento do homem, sua extrema solidão, fechando-se em cubículos – os apartamentos. Nos anos 1960 e 1970, ela pinta essa condição: são figuras ou perfis em janelas de edifícios, cujas linhas, formas e cores dão a exata visão/dimensão dessa realidade. O olho de fotógrafa a faz aprofundar o estrutural. De uma pintura aos moldes modernistas ela emerge para uma pintura construtiva, sem chegar aos extremos desses conceitos. A artista prefere a organização e a disciplina paralelas à harmonia das cores. As formas, assim como as cores, parecem pintadas como um quebra-cabeça, mas estão intimamente ligadas e obedecem a uma estruturação de mundo real sem se prender demasiadamente a ele.

O percurso de Alice Brill pode ser sintetizado nas obras que executa através da janela de seu ateliê: o “retrato” de São Paulo - seu mundo está ali condensado. Nelas, encontramos tanto a construção esquemática, quanto a busca incessante de uma expressão bastante particular. Em diversos momentos, a artista registra o perfil dos prédios que a circundam, sua própria solidão ou a de outrem. Ao se instalar em seu ateliê inferimos seu universo: ela continua a utilizar as formas dos prédios que apontam em sua janela, as absorve e, entrelaçando espaços, cores, linhas, constrói um manto de formas luminosas.



*Solidão*, 1966/67, óleo sobre tela.  
Col. particular

A aproximação com uma representação mais realista retorna na produção dos últimos anos. Nos guaches dessa fase a composição se faz através das cores. São obras em tons de azul expressivo, verdes intensos, vermelhos chamativos, às quais as formas são subordinadas.

Alice cria seguindo sua circunstância, construindo formas e cores ao longo desses 70 anos. Não vejo em sua obra uma complicada operação para criar fórmulas e teorias. Parece-me mais uma sábia intuição do como fazer, do como expressar seu arguto olhar sobre as coisas. Ela não é somente abstrata, nem puramente colorista - é uma e mesma coisa. Uma significativa leitura é percebê-la na sua totalidade, a maneira como trabalha o espaço, as formas e as cores. Como disse Kandinsky, “é a harmonização do conjunto na tela que realiza a obra de arte”. Com certeza, é essa harmonia que vejo na obra de Alice Brill.

Produção e impressão

**imprensaoficial**