



ARTE & CRÍTICA
ANO XVII - Nº 49 - MARÇO 2019



ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte

Presidente

Sandra Makowiecky

Revista Arte&Critica

ISSN: 2525-2992

Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial

Adriana Almada

Almerinda Lopes

Annateresa Fabris

Lisbeth Gonçalves

Jacques Leenhardt

Coordenação

Leila Kiyomura

Edição de arte e diagramação

Fernanda Pujol

Edição Geral

Leila Kiyomura [USP]

Maria Amélia Bulhões [UFRGS]

Editoria Arte/Atualidades

Sylvia Werneck [USP]

Editoria Arte/Diversidade

Alessandra Simões Paiva [UFSB]

Editoria de Arte/História

Alecsandra Matias de Oliveira [USP]

Editoria Arte/Internacional

Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]

Editoria Arte/Meio Ambiente

Gil Vieira da Costa [UNIFESSPA]

Editoria Arte/Tecnologia

Lilian França [UFS]

Jornalista responsável

Leila Kiyomura

MTB 11.968-48-41-SP

Projeto gráfico

Fernanda Pujol

Design página web

Fernanda Pujol

Programação página web

Alessandra Klein

<https://abca.art.br/arte-critica/>

Arte&Crítica

Ano XVII - Nº49 - Março 2019

Imagem da capa: **Rudolf Belling, *Kopf in Messing [Cabeça em latão], retrato de Toni Freedon, 1925.***

Imagem: © VG Bild-Kunst, Bonn 2018

A Revista Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte

Caro leitor,

Com esta edição do jornal *Arte & Crítica* abrimos o ano de 2019 e marcamos o início de uma nova gestão na diretoria da ABCA. Agradecemos imensamente aos colegas que participaram da diretoria anterior e aos que permanecem conosco, aproveitando para dar as boas vindas ao que ingressam agora. Esperamos contar com o apoio de todos nossos associados para encaminhar uma gestão democrática e pluralista, capaz de enfrentar as dificuldades de nosso tempo.

Lembramos que já nos encontramos no processo de realização do Prêmio ABCA, que aponta artistas, curadores, críticos e instituições que se destacaram na promoção das artes visuais no País. A participação de cada um é fundamental para garantir a legitimidade e o alto significado desta premiação, indiquem nomes, votem, e venham festejar juntos, no dia 28 de maio no Sesc Vila Mariana.

Nesta edição, contamos com a participação da crítica da AICA internacional, Nilofur Farouk, nos informando sobre a importante Bienal de Karachi, que se renova como marco da arte em sua região. Apresentamos ainda no plano internacional a importante exposição realizada na Berlinische Galerie, em Berlim, que recupera a história e os propósitos do movimento “Novembergruppe” que, durante a chamada República de Weimar, desempenhou papel decisivo na articulação de artistas e na renovação democrática do campo da arte.

Nossos associados refletem em seus textos sobre a produção de artistas; dos mais reconhecidos como Van Gogh, que

é visto sob a perspectiva da pesquisa de Annateresa Fabris, a outros, menos conhecidos nos circuitos de consagração, mas nem por isso menos importantes em suas práticas plásticas. Assim, são abordados em diferentes textos o acadêmico Raimundo Cela; a vanguardista dos anos 60 e 70, Regina Vater; o fotógrafo mineiro Cyro Almeida com suas obras produzidas e expostas em Belém; a multifacetada artista Dilma Góes, do Espírito Santo e as esculturas de Cristina Bratting Almeida, no Museu da Escola Catarinense, da UDESC. Contamos ainda com as anotações poéticas do crítico e jornalista Jacob Kintowitz, na seção *Reflexões*.

Em *Notas* lembramos que 2019 é um ano muito importante para nossa Associação, criada em 1949 e que realizou em 1959, na recém-inaugurada Brasília, o Congresso Internacional da AICA, organizado por Mario Pedrosa, que reuniu nomes de grande repercussão da crítica mundial como Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, Tomás Maldonado, André Chastel e Jorge Romero Brest. Esperamos poder comemorar estes eventos importantes para a mais antiga associação de artes visuais do Brasil, contando com o apoio de nossos associados. Começamos a contagem regressiva deste ano de comemorações. Convidamos também a todos os críticos da ABCA a colaborar com o jornal *Arte & Crítica* publicando suas produções e reflexões.

Boa leitura!

Maria Amelia Bulhões

SUMÁRIO

INTERNACIONAL

10
**KARACHI BIENNALE 2019 :
INTERVENTIONS TO HEAL**
NILOFUR FARRUKH

ENSAIOS

14
O MÁRTIR CAPITALISTA
ANNATERESA FABRIS

48
**AS OBRAS DE DILMA GÓES SÃO
FÁBULAS**
NEUSA MENDES

58
**A FORÇA DE UM ACADÊMICO QUE
NUNCA DEIXOU DE SER**
RICARDO VIVEIROS

ARTIGOS

20
**CYRO ALMEIDA, A FOTOGRAFIA E OS
USOS DAS IMAGENS**
GIL VIEIRA COSTA

28
**PARA PENSAR NA LIBERDADE DA
ARTE E DO HOMEM**
PAULA RAMOS

SUMÁRIO

34
**AS NINFAS VOAM NO MUSEU DA
ESCOLA CATARINENSE DA UDESC**
SANDRA MAKOWIECKY

40
**REGINA VATER: UM PERCURSO LIVRE
DAS AMARRAS**
ALECSANDRA MATIAS

REFLEXÕES

64
EM UM DIA ENSOLARADO.
JACOB KLINTOWITZ

NOTAS

74
ABCA COMPLETA 70 ANOS

76
**ABCA INFORMA À DISPOSIÇÃO DOS
ASSOCIADOS**

78
**PRÊMIO ABCA: INDIQUE OS
MELHORES DA ARTE DE 2018**



Fig. 1: Launch: Wolfgang, performance. Photo: Danish Khan.

INTERNACIONAL

KARACHI BIENNALE 2019 : INTERVENTIONS TO HEAL

The Biennale has invited around 100 artists from Pakistan and the rest of the world to respond to the theme of ecology, their art, it is hoped, will spark conversations and take the sense of urgency and the need of individual and collective action

NILOFUR FARRUKH AICA/PAQUISTÃO



Fig. 2: Nilofur Farrukh. Photo: Danish Khan.

The second Karachi Biennale KB19 was recently launched in a ceremony where the theme and program of the coming Biennale in October 2019 was introduced to the public. KB19 is dedicated to Ecology which has been inspired by the environmental crisis in the city it is anchored and concerns around the world.

The Karachi Biennale has declared itself a Green Biennale and has begun to look at strategies to decrease its carbon footprint. A part of this are plans to create an eco- friendly exhibition design for the KB19 to leave behind a template of less harmful ways of installing a temporary exhibition. The Biennale has invited around 100 artists from Pakistan and the rest of the world to respond to the theme

of ecology, their art, it is hoped, will spark conversations and take the sense of urgency and the need of individual and collective action, a notch higher . It will also create one voice for all the eco- concerns and show solidarity among the people who share experience of climate change and hazardous pollution around the world. Artists from developing world have been specially invited to create a shared discourse on large populations trapped in random development and corporate abuse of natural resources. The Discursive session of KB19 will cover how artists, critics and thinkers have a role to play through art discourse to raise the awareness and point to solutions where creativity can be instrumentalized preserve, clean and heal the natural resources. The KB19 will have a strong program for youth. School and college students will participate through artist tours and workshops to engage with the art and its content to open their mind to new solutions to the ecological threat that looms over their future . The two week long exhibitions will

be held all over the city including the Zoological Gardens and parks where the public audience where the encounter with art will provoke and inspire. The Karachi Biennale Trust is an art platform committed to artistic excellence, innovation and criticality. KB19 which is the largest international art event in Pakistan is its flagship project. The first Karachi Biennale KB17 took place in October 2017 and showcased 180 artists who interpreted the theme Witness. The CEO of the Karachi Biennale is art critic and curator Nilofur Farrukh and the curator of KB19 is MUHAMMAD Zeeshan.

Website karachibiennale.org.pk



Fig. 3: First KB . Photo: Danish Khan.



Fig. 4: Second KB . Photo: Danish Khan.



Fig. 1: Vincent Van Gogh, Campo de Trigo com Corvos, 1890, Museu Van Gogh, Amsterdã. Imagem: divulgação.

ENSAIO

O MÁRTIR CAPITALISTA

Van Gogh, na realidade, não é nem o “suicidado” bosquejado por Artaud, nem o “capitalista” pintado por van der Veen. É uma figura complexa que, a princípio, concebe a arte como missão...

ANNATERESA FABRIS
ABCA/SÃO PAULO

Em livro publicado em 1947, Antonin Artaud acusa a sociedade em geral e duas pessoas em particular de terem suicidado Vincent Van Gogh. Numa retomada da tradição romântica do artista como vítima da incompreensão de seus contemporâneos, o escritor traça o perfil de um Van Gogh marginalizado por uma sociedade incapaz de lidar com as faculdades divinatórias de algumas “inteligências extraordinariamente lúcidas”. Os culpados efetivos pela morte do pintor têm nome e sobrenome. Chamam-se Paul Gachet, que o aconselhou a sair para pintar num dia em que deveria ter recomendado repouso e solidão. E Theo Van Gogh, representante do “vampirismo da família”, que liquidou o irmão com o anúncio do nascimento do filho, despertando nele a sensação de ser “uma boca a mais a alimentar”. Wouter van der Veen, que afirma nunca ter compreendido o título do livro de Artaud - “Van Gogh, le suicidé par la société” - apresenta uma versão absolutamente diferente para o suicídio do pintor em 27 de julho de 1890. O gesto seria “uma derradeira estratégia, desejada,

calculada, cometida a fim de acelerar o retorno do investimento de Theo”, o qual, desejando estabelecer-se como marchand independente, estaria pondo em risco “um capital importante”, feito dos quadros e desenhos do irmão. Receando que suas obras fossem vistas como produções de um louco, o artista escolhe “morrer de paixão pela arte” para que o conjunto da obra se beneficiasse “de uma tragédia ideal”.

Essa conclusão sui generis já havia sido antecipada no momento em que o autor de “O capital de Van Gogh” (Porto Alegre: L&PM, 2018) se contrapõe às elucubrações de Artaud. Se este falara de “uma sociedade impiedosa”, na qual o artista não encontrou o seu lugar, tendo a morte como única escolha, van der Veen apresenta o perfil de alguém que havia “triunfado em seu projeto, ao preço de grandes riscos e dúvidas salutares. Ele era reconhecido, seu produto existia, coerente e reunido num mesmo lugar, e uma rede fora criada para promovê-lo e vendê-lo”. Não é por acaso que tal tipo de linguagem evoca a do departamento de marketing de qualquer

empresa capitalista. O autor, de fato, defende a tese de que “o mito de Van Gogh, o Miserável” não passa de uma “miragem histórica”. O artista era um rebelde privilegiado, proveniente de uma família burguesa, “que sabia exatamente o que estava fazendo”, isto é, constituindo um capital que se valorizaria com o tempo. Conhecedor do mercado de arte, “sabia especular, correr riscos calculados, imaginar o futuro e empreender em função de suas convicções”. Tendo começado a carreira em idade madura, tinha consciência de que não disporia de muito tempo para constituir sua obra. Guiado por um projeto determinado, não desejava o sucesso imediato, mas antes o reconhecimento. Sabia que deveria “construir um conjunto forte”, dedicar a isso o próprio corpo e utilizar materiais da melhor qualidade para que os quadros “pudessem atravessar o tempo, à espera de sua hora”. Embora não buscasse o sucesso, conheceu-o em vida e soube tirar partido da situação, “mesmo temendo suas consequências”.

ALGUNS ASPECTOS DA TRAJETÓRIA DOS IMPRESSIONISTAS NÃO SÃO TÃO DIFERENTES DA DE VAN GOGH...

Ainda que apresentada de maneira bombástica, a tese de van der Veen não é tão inédita, já que existem vários estudos dedicados às relações do impressionismo com o mercado de arte e o colecionismo, cujas origens remontam ao começo da década de 1870, quando Paul Durand-Ruel se torna o marchand de vários expoentes do grupo. Alguns aspectos da trajetória dos impressionistas não são tão diferentes da de Van Gogh. Se este tinha o amparo de Theo, muitos impressionistas foram sustentados no começo pela família e por amigos até despertar o interesse do marchand. Os três pintores que conheceram o maior sucesso comercial - Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir e Edgar Degas - compartilhavam, segundo James Rubin, “um senso agudo de seus interesses materiais”, usando algumas obras como uma espécie de publicidade, visando um mercado preciso, estabelecendo relações de amizade com pessoas

que poderiam adquirir seus quadros ou promovê-los na imprensa. Essa intrincada rede de relações suscita duas indagações inter-relacionadas por parte de Rubin. Os impressionistas estavam adiantados em relação à própria época, conseguindo impor sua visão singular a um público cético? Ou seu trabalho vinha ao encontro de “necessidades insatisfeitas, manipuladas em seguida pelas partes interessadas”? A resposta não está nem no mito do artista incompreendido, nem na ideologia capitalista, mas numa combinação dos dois fatores. Rubin usa como exemplo de interação entre visão pessoal e mercado o surgimento de uma concepção serial em Alfred Sisley, Monet e Degas. Nascida da pintura ao ar livre, a série tem um atrativo comercial, derivado de sua proximidade do múltiplo. Tratava-se, porém, de um múltiplo dotado de unicidade e originalidade, fruto de uma pesquisa profunda e de um trabalho (quantitativamente) monumental. A conclusão do autor é bem ponderada: se bem que o conceito de série faça parte de uma estratégia comercial, isso não significa que o artista não

fosse sincero em sua busca da transcrição da experiência visual. O sucesso comercial fazia com que os artistas pudessem se concentrar nas questões puramente estéticas. Esse tipo de articulação complexa inexistia no livro de van der Veen, que usa a correspondência de Van Gogh de maneira a confirmar sua hipótese, descartando, portanto, toda evidência que possa pô-la em xeque. Isso fica bem evidente no tratamento dado ao artigo “Os isolados: Vincent Van Gogh”, publicado por Albert Aurier no “*Mercure de France*” de janeiro de 1890. O texto é apresentado como “uma medalha cujo reverso mudou consideravelmente as coisas para Vincent”. Ao despertar certo interesse pela obra, o crítico obrigava o artista “a manter-se no mesmo nível daqueles elogios”. Para valorizar o “capital constituído”, Van Gogh precisava afirmar-se como “artista sério, sólido, lúcido e trabalhador”. A cura tornou-se “uma obsessão. Garantir o valor do capital constituído exigia a capacidade de continuar a promovê-lo e alimentá-lo com novas peças e aquisições”. O conjunto da obra “precisava estar sempre em movimento, nas salas de venda e nas galerias, visto pelos críticos e pelo público... ou morrer no esquecimento e perder todo o seu valor”. A correspondência do pintor oferece um quadro bem diferente dessa assertiva triunfalista. Van Gogh, que havia suscitado perplexidade em Gustave Kahn pelo descuido no tratamento dos valores e da exatidão dos tons (1888) e em Félix Fénéon pela extravagância de “Noite estrelada” (1889), comenta várias vezes o artigo de Aurier, que o apresentava como um “realista” peculiar, interessado em estabelecer uma tensão entre



Fig. 2: Vincent Van Gogh, Autorretrato (1889). Imagem: divulgação.

subjetividade e objetividade. Depois de afirmar que o artigo deveria ter como alvo o impressionismo (1 de fevereiro), insiste na ideia de que a análise deveria ser aplicada a Paul Gauguin e a Adolphe Monticelli (12 de fevereiro), pois ele desejava seguir na senda dos outros artistas (15 de fevereiro) interessados como ele na cor e em seus efeitos (meados de fevereiro). Finalmente em 29 de abril, pede a Theo para solicitar que Aurier não escrevesse mais artigos sobre ele, pois não desejava “enfrentar a publicidade”. Se fazer quadros era uma distração, ouvir falar deles causava-lhe muito desgosto.

O crítico tinha razão em sublinhar a originalidade dos céus e da “natureza excessiva” do pintor, mas este não se reconhecia nas ideias de unicidade e “isolamento”, já que desejava sentir-se parte da história da arte e das concepções criativas de seu tempo. Por isso, projeta-se em algumas figuras exemplares como Jean-François Millet, Monticelli e Eugène Delacroix e planeja a constituição do Ateliê do Sul, concebido como um laboratório de experimentação artística, projeto

inviabilizado pelo desastrado convívio com Gauguin entre 23 de outubro e 23 de dezembro de 1888 na Casa Amarela de Arles. Van der Veen, ao contrário, insere este episódio no âmbito da “campanha do Midi”, norteadas por três objetivos: explorar a possibilidade de vender quadros contemporâneos em Marselha; montar um ateliê para receber vários artistas e “otimizar as entradas e saídas orçamentárias próprias à atividade”; constituir um conjunto coerente de quadros e estudos inspirados na Provença. Se os dois primeiros objetivos fracassaram, o terceiro foi bem sucedido. Van Gogh empenhou-se na criação de quadros “vendáveis, imbuídos de um valor no mínimo igual a seu custo de produção”, organizados em séries, “segundo uma lógica programática”; pintou retratos, paisagens e naturezas-mortas, fáceis de vender e, por fim, “obras-primas acabadas, maduras, as joias da coroa do conjunto”.

COMO QUALQUER ARTISTA, VAN GOGH QUERIA VIVER DO PRÓPRIO TRABALHO E CHEGA A PENSAR NUMA ESPÉCIE DE COOPERATIVA...

Se os trechos de cartas selecionados a dedo pelo autor parecem confirmar a tese de que os irmãos Van Gogh haviam constituído uma verdadeira sociedade entre 1886 e 1890, na qual Vincent “fazia os quadros e pesquisava o mercado” e Theo “era o tesoureiro necessário aos investimentos e se ocupava das vendas”, a leitura do conjunto da correspondência não permite avaliar essa ideia tão pacificamente. Embora em muitas cartas o artista declare não desejar o sucesso e lamente a necessidade de depender do dinheiro para viver, ele tem plena consciência do dilema vivido pelo artista moderno numa sociedade que vê a operação individual e livre da criação como um produto a ser inserido num circuito moldado pelas regras da produção capitalista. Se, em setembro de 1888, escreve ter “mais possibilidade de lucrar com a pintura do que com o desenho”, isso não faz dele o frio capitalista vislumbrado por van der Veen, que calcula cada passo a ser dado tendo em vista o sucesso futuro. Como qualquer artista, Van Gogh queria viver do próprio trabalho e chega a pensar numa espécie de cooperativa,

financiada pelos artistas de sucesso (Degas, Monet, Sisley, Renoir e Camille Pissarro) e por alguns peritos, e integrada por Gauguin, Georges Seurat e Armand Guillaumin, entre outros, usando um argumento ponderável: se os grandes impressionistas do “Grand Boulevard” doassem alguns quadros, que passariam a ser propriedade comum, manteriam seu prestígio e os outros não poderiam mais acusá-los de “guardar para si as vantagens de uma reputação adquirida, sem dúvida, por seus esforços pessoais e por seu gênio individual [...], e mantida atualmente também pelos quadros de todo um batalhão de artistas que, até o momento, trabalham numa miséria contínua” (10 de março de 1888).

Van Gogh, na realidade, não é nem o “suicidado” bosquejado por Artaud, nem o “capitalista” pintado por van der Veen. É uma figura complexa que, a princípio, concebe a arte como missão, como uma “dívida” em relação ao mundo, ao qual deseja deixar “lembranças em forma de desenhos ou de quadros [...] feitos [...] para expressar um sentimento humano sincero”. Se essa determinação está

enraizada no calvinismo, doutrina para a qual o fiel deve deixar aos outros um mundo melhor daquele que encontrou ao nascer, isso não significa que o artista, como pretende van der Veen, tenha assimilado a ideia de que o indivíduo deva contribuir para a prosperidade comum “por meio do gênio empreendedor”. Sobretudo depois da estada em Paris (1886-1888), Van Gogh começa a perceber que a dedicação integral à pintura tinha um alto custo material e psicológico. Não consegue, porém, renunciar ao ato criador porque, confrontado com a escalada da doença, vislumbra nele a possibilidade de redenção pelo trabalho. Nesse percurso acidentado, contribui para o bem comum à própria maneira: vê-se como alguém que está abrindo caminho (depois de Édouard Manet) para o pintor do futuro, que será um “*colorista como jamais houve*” (5 de março de 1888). Morto no momento em que começaria a ser reconhecido, sua trajetória se conclui quando uma nova geração se inspira nele para um novo modo de fazer pintura, alicerçado na cor e nas marcas deixadas na tela, capazes de transmitir a expressão por

si, sem necessidade do motivo. Este é o verdadeiro capital de Van Gogh, não sua fortuna material póstuma, fruto de determinações que provavelmente não seriam de seu agrado.



Fig 1: Feira do Guamá, Belém-PA. Foto: Cyro Almeida, 2011.

ARTIGO

CYRO ALMEIDA, A FOTOGRAFIA E OS USOS DAS IMAGENS

Em série produzida e exposta em Belém, o artista mineiro indica maneiras como a fotografia pode nos ajudar a compreender nossa relação com as imagens. É possível desengatilhar a violência das imagens fabricadas e apontadas às periferias urbanas?

GIL VIEIRA COSTA
ABCA/PARÁ

A arte contemporânea já acumula um debate extenso a respeito das questões instigadas ou condicionadas pela prática fotográfica. De certo modo, a arte contemporânea por si só muitas vezes opera de maneira ‘fotográfica’, mesmo quando não recorre à fotografia em sentido estrito. É necessário pensar o trabalho de Cyro Almeida dentro desse repertório teórico e artístico fornecido pela história recente.

Cyro Almeida vive em Belo Horizonte e desenvolveu parte de sua produção artística em Belém. Nesta última cidade, realizou entre abril e junho de 2018 a exposição *Isolamentos e fluxos*, com curadoria de Mariano Klautau, no Espaço Cultural Banco da Amazônia. Aqui, quero examinar alguns aspectos de obras nessa mostra.

Em parte das fotografias de Cyro Almeida, são as personagens que estão evidenciadas – coletividades, individualidades e singularidades demarcadas pelo retrato. Em outros momentos, os cenários também saltam para o primeiro plano, com sua cultura visual típica da periferia de Belém.

No conjunto, a mostra parece se

debater com um (entre outros possíveis) grande referencial para a fotografia contemporânea em Belém: Luiz Braga. Manifesta um diálogo com o retrato social realizado por Braga desde o final dos anos 1970, captando personagens de grupos subalternizados, e também se relaciona com a série *No olho da rua* ou *Visualidade popular*, em que o artista se voltou para a cultura visual desses grupos e as reelaborou em uma fotografia de viés modernista e construtivo.

É um fato notável que Cyro Almeida perceba, absorva, aprofunde e desdobre questões colocadas pela obra de Luiz Braga. Indica que os artistas brasileiros, e mais ainda os que atuam/atuearam fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, nas últimas décadas conseguem ter força suficiente para se inscreverem na dinâmica da produção artística de gerações posteriores. Esse talvez seja um fenômeno recente: o esboço de uma superação da amnésia que condiciona a produção artística especializada no Brasil, no geral voltada para artistas, obras, conceitos, categorias, questões e cosmovisões estrangeiras.



Fig. 2: Bairro do Jurunas, Belém-PA. Foto: Cyro Almeida, 2017.

Porém, para um público com algum conhecimento sobre a fotografia contemporânea em Belém, essas convergências entre as obras de Cyro Almeida e as de Luiz Braga são percebidas sem muito esforço. Isto é o que as obras nos dão se nos aproximarmos delas em busca de uma interpretação esteticista, preocupada sobretudo com as aparências e superfícies. É preciso ir além.

O GRANDE TEMA DE FUNDO QUE PARECE INTERESSAR A CYRO ALMEIDA É A CIDADE. OU MELHOR, AS CIDADES, JÁ QUE COM SUA PRODUÇÃO ELE FRICCIONA TERRITÓRIOS E GRUPOS, QUE COEXISTEM SEM COABITAR...

Em Belém, há uma questão importante que sua obra levanta, com a investigação de trajetos e da simbolização de espaços, especialmente periferias urbanas. Parte das fotografias expostas em *Isolamentos e fluxos* foi realizada por Cyro Almeida no projeto *Pequena rota do insuspeitável*, produzido com recursos do XV Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, Funarte, 2015. O site do artista descreve o projeto nos seguintes termos:

Pequena rota do insuspeitável aborda cinco bairros periféricos de Belém-PA, considerados áreas de risco da violência e conectados pelo transporte urbano alternativo, as vans. As fotografias não tratam da violência urbana e por isso desafiam a pensar como a representação estereotipada, a distinção social e fantasia do medo, quando repetidas exaustivamente contra essas regiões periféricas, reforçam estigmas e a própria violência que criticam.

O grande tema de fundo que parece interessar a Cyro Almeida é a cidade. Ou melhor, as cidades, já que com sua produção ele fricciona territórios e grupos, que coexistem sem coabitar. “Pequena rota do insuspeitável” e “Isolamentos e fluxos” são títulos que remetem a esses deslocamentos que sua fotografia promove nos espaços urbano e simbólico. Sua série *Dandara*, realizada entre 2011 e 2014 a partir de uma ocupação na periferia de Belo Horizonte, também toca no assunto.

Flanando de maneira algo sistemática, nas periferias interdidas pelo discurso do risco, Cyro Almeida constrói um repertório de imagens em sua prática fotográfica, ao mesmo tempo em que subverte ou desconstrói outro repertório. O artista parece querer desgatilhar algumas imagens sobre aquelas periferias. Não as suas próprias, que maneja por meio da prática fotográfica, mas as imagens dos discursos que estereotipam certos territórios como espaços de violência potencial.

Cyro Almeida expõe não apenas

as fotografias, resultado de seu encontro com essa cidade arriscada ou proibida, mas apresenta também seu trajeto e sua relação com esse Outro, e assim termina revelando as imagens da violência discursiva que se sobrepõem a essas periferias. Seu trabalho parece querer remover uma grossa casca de estereótipos, múltiplas camadas que escondem sob si as cidades ‘reais’ e seus personagens.

Entre os anos 1980 e a última década, Luiz Braga mudou seu foco das periferias urbanas de Belém para as comunidades interioranas na Ilha do Marajó. Nessa transição, talvez haja alguma busca por uma ‘identidade’ local ou regional, já ausente nas periferias que lhe interessaram no início da carreira. E é plausível considerar que haja, também, para o fotógrafo, essa interdição das periferias urbanas por conta da violência exacerbada (seja ela discursiva ou concreta).

Cyro Almeida traça uma rota na contramão: sai do sudeste do país, Belo Horizonte, para se relacionar com um centro urbano mais violento (ao menos nas estatísticas). Parece que lhe

interessa conhecer e apresentar, em uma abordagem documental e poética, as cidades recalçadas pelas imagens e discursos da violência.

Tanto a relação de Luiz Braga quanto a de Cyro Almeida com os grupos sociais das periferias de Belém (e suas visualidades) é mediada pela alteridade. Há uma diferença difusa – cultural, étnica, de classe? – que envolve esse contato entre os fotógrafos e seus personagens. Essa relação com um Outro tem sido uma das chaves de recepção crítica da obra de Luiz Braga. E faz parte, também, da leitura de *Isolamentos e fluxos*, de Cyro Almeida, ainda que em uma direção distinta. Nas palavras de Mariano Klautau, no texto curatorial da exposição:

O ato fotográfico se torna para muitos artistas, para além da imagem fotográfica realizada como resultado, um exercício de contato e conhecimento do outro. É dessa experiência essencial que a fotografia vem modificando a tradição da fotografia de rua e do retrato. Cyro Almeida faz



um cruzamento hábil desses dois gêneros (...).

O trajeto escolhido pelo artista não só marca seu interesse pela cultura urbana e o modo de vida dos habitantes dos bairros populares como também sua posição reativa a uma cultura da violência que vem sendo disseminada nas cidades brasileiras.

O MODO COMO CYRO ALMEIDA REGISTRA A RELAÇÃO DE POPULAÇÕES PERIFÉRICAS COM AS PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS TAMBÉM É INTERESSANTE PARA ILUSTRAR O ASSUNTO...

Como desengatilhar ou desarmar as imagens que se sobrepõem às periferias, construídas por uma vasta rede discursiva? É possível 'violentar' a violência simbólica que interdita e estereotipa espaços e cidades?

Parto da noção de imagem formulada por autores como Hans Belting e Georges Didi-Huberman, compreendendo

que nossa relação com as imagens se dá em um processo que envolve: a) nossa percepção; b) um 'objeto'; e c) a imagem que construímos a partir de nossa percepção desse objeto. É o que Belting chama de tríade imagem-meio-corpo. As obras de arte são 'meios' para as imagens, tanto quanto o somos nós próprios, com nossas percepções e estruturas de pensamento.

As imagens não 'estão' exatamente nas obras de arte, como se fossem um dado físico adicionado aos objetos e que existisse neles indefinidamente, pigmentos de tinta numa superfície. As imagens estão antes na relação de grupos sociais com esses objetos - elas dependem das obras e, ao mesmo tempo, existem 'fora' delas, pois existem sobretudo em nós. Na terminologia de Belting, podemos tratar das obras de arte como 'meios imaginais', que produzem ou modificam nossas próprias 'imagens mentais'.

Isolamentos e fluxos parece propor uma leitura antropológica sobre nossas relações com as imagens que fabricamos e consumimos. É uma abordagem sobre como o 'nós' que designa o campo

artístico especializado - um 'nós' cultural, étnico e de classe? - se relaciona com as imagens sobre as periferias urbanas. Imagens sobre a violência, que muitas vezes condicionam nossas relações com as cidades, seus espaços, territórios e personagens.

O modo como Cyro Almeida registra a relação de populações periféricas com as práticas fotográficas também é interessante para ilustrar o assunto. Algumas obras captam outros quadros dentro do seu próprio enquadramento, imagens presentes no ambiente fotografado, que se relacionam de algum modo com a imagem construída pelo artista. Em uma das fotografias na mostra, um banner se coloca como meio para a cultura fotográfica periférica, talvez (pelas dimensões) um simulacro da fotografia ou da pintura do campo artístico especializado.

Nas fotografias de Luiz Braga, nos anos 1980, muitas vezes surgiam lambe-lambes. Esse artista 'documentou' a prática fotográfica corriqueira daqueles grupos 'populares' que lhe interessavam. Na última década, a

Fig. 3: Mercado do Ver-o-Peso, Belém-PA. Foto: Cyro Almeida, 2011.

cultura fotográfica das populações periféricas mudou, acompanhando as transformações tecnológicas e perceptivas de escala global, sem deixar de possuir um acento local. É comum encontrar banners fotográficos adornando paredes de casas em Belém, substituindo as foto-pinturas e os porta-retratos de outros períodos.

Cyro Almeida nos apresenta um vendedor: um charcuteiro em sua barraca. Se, na série, a fotografia de outros comerciantes (o fruteiro, por exemplo) explora o contraste de cores vivas e sedutoras, aqui a paleta é cinzenta, fria, rompida apenas pelo vermelho do cacho de linguiças que pende ao centro. O vendedor nos encara, isto é: encarou a câmera no momento do registro, e sua imagem agora olha em nossos olhos por meio da obra fotográfica. Sua feição parece sisuda, grave, como alguém que nos desafia. Ela se diferencia da feição de seu duplo, captada em ano anterior, impressa e usada para adornar a barraca. Ali, o charcuteiro também fitou a câmera e agora nos fita, mas sua face é mais aberta e despreocupada.

Dois vendedores nos olham nessa obra de Cyro Almeida, e eles são, ao mesmo tempo, uma imagem diferente do mesmo personagem. Dois duplos de um homem e também de si mesmos, que nos indicam uma hipótese já mais ou menos filosoficamente atestada: nenhum duplo ‘é’ aquilo que procura duplicar. As imagens são e não são as coisas das quais são imagens - as ‘ausências’ de que elas buscam oferecer um substituto.

Já se vão mais de três séculos e meio que Diego Velázquez pintou *As meninas*, e mais de cinco décadas que Michel Foucault analisou esse quadro. Não pretendo, aqui, reinventar a roda ou aprofundar qualquer tipo de debate sobre a ideia ocidental de ‘representação’. O que me interessa em *Isolamentos e fluxos* é um certo manejo da representação.

As imagens que circulam cotidianamente nos grandes meios de comunicação e nas redes sociais digitais - fabricando uma periferia percebida como violenta, arriscada e interdita aos seus Outros - são, certamente, um duplo da violência real, experimentada como

problema urbano. Ao mesmo tempo, esse duplo é capaz de criar uma outra cidade (em nós), que se sobrepõe ao Outro e seus territórios, e os interdita.

A arte é capaz de desengatilhar essas imagens e nos fazer perceber nossa relação com as mesmas? Para essa pergunta a exposição não é capaz de oferecer uma resposta. Mas, em um mundo em que as práticas fotográficas são onipresentes e envolvidas pelos interesses mais diversos e escusos, parece importante que a arte se arrisque a uma compreensão antropológica de nossa relação com as imagens.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM; EAUM, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 2013.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PEQUENA rota do insuspeitável. *Cyro Almeida* (Site). Disponível em <<http://www.cyroalmeida.com/arupa/index.php/pequena-rota/>>, acessado em 19 de janeiro de 2019.

Fig. 1: George Grosz (1893-1959). Die Stützen der Gesellschaft [Os pilares da sociedade], 1926. Óleo sobre tela, 200 x 108 cm. Nationalgalerie, Berlim, Alemanha. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



ARTIGO

PARA PENSAR NA LIBERDADE DA ARTE E DO HOMEM

Durante a chamada República de Weimar, o “Novembergruppe” desempenhou papel importante na articulação de artistas e na renovação democrática do campo da arte. Na capital alemã, exposição na Berlinische Galerie recupera a história e os propósitos do movimento.

PAULA RAMOS
ABCA/RIO GRANDE DO SUL

Novembro de 1918 assinala não apenas o fim da Primeira Grande Guerra, mas, no contexto alemão, uma série de mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais de grandes proporções. Tendo como pano de fundo os ecos da Revolução Russa de 1917 e a crise desencadeada pela derrota do Reich no conflito internacional, a “Novemberrevolution” (Revolução de Novembro, entre novembro de 1918 e agosto de 1919) levou ao estabelecimento da primeira democracia parlamentar no país. Em Berlim, o cenário encorajou artistas visuais, arquitetos, escritores, cineastas e compositores a proporem transformações também no campo artístico. Eles se organizaram a partir do “Novembergruppe” (Grupo de Novembro), uma espécie de plataforma cultural para a diversidade e a tão almejada democracia.

Capitaneada por Max Pechstein e César Klein, a chamada inicial circulou na edição do dia 13 do emblemático mês na revista *Die schöne Rarität*: “O futuro da arte e a seriedade da hora presente obrigam os revolucionários do espírito (expressionistas, cubistas, futuristas) a se unirem.

Por isso, convocamos todos os artistas visuais que quebraram as velhas formas da arte a se juntarem ao Novembergruppe”. Formalmente, a agremiação passa a existir no dia 3 de dezembro e, pouco depois, já eram mais de 60 associados, alguns dos quais expandindo o movimento a outras cidades, como Kiel, Stuttgart e Hamburgo.

No manifesto, publicado na mesma época, observa-se a apropriação das palavras de ordem da Revolução Francesa e a aposta em um programa de viés nacionalista em voga no continente: “Nós estamos no solo fértil da revolução. O nosso lema é ‘Liberdade, Igualdade, Fraternidade!’. Nossa união foi baseada na igualdade das convicções humanas e artísticas. Consideramos nosso mais alto dever dedicar os melhores esforços ao desenvolvimento moral da jovem Alemanha livre [...]”. Cerca de 480 artistas participaram do grupo, até a sua dissolução, em 1935. Entre os filiados, nomes estelares das vanguardas na Europa, como Max Pechstein, Otto Dix, Rudolf Belling, George Grosz, Otto Möller, Walter Gropius, Theo van Doesburg, Ludwig



Fig. 2: Um dos cartazes de divulgação do evento, explorando detalhe da pintura *Der Zaun* (1928), de Hannah Höch. Imagem: divulgação.



Fig. 3: Um dos cartazes de divulgação do evento, explorando imagem de projeto arquitetônico de Ludwig Mies van der Rohe (1922). Imagem: divulgação.

Mies van der Rohe, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Eric Mendelsohn e Hannah Höch.

A HETEROGENEIDADE, A DEFESA DOS INTERESSES PROFISSIONAIS DOS ARTISTAS E A BANDEIRA SOCIAL E POLÍTICA PROVAVELMENTE FORAM OS MOTIVOS PELOS QUAIS O GRUPO FICOU À MARGEM DE ESTUDOS E DEBATES DA HISTÓRIA DA ARTE...

Ao contrário da maioria das associações artísticas e culturais vigentes, não era a crença em um estilo ou em uma linguagem que unia seus integrantes, mas o desejo de ampliar as reformas sociais por meio da arte. De um lado, o grupo reivindicou ao novo regime maior influência da classe na esfera pública, propondo que ela fosse contemplada nos contratos relativos a edifícios do governo - podendo colaborar, inclusive, na definição do "lugar" da arte nesses ambientes -, bem como ouvida quanto às necessárias reformas estruturais e conceituais em escolas e instituições artísticas, a começar pelos museus. De outro, repercutindo os debates e as iniciativas que advogavam uma

efetiva inserção da arte no cotidiano das pessoas, o grupo promoveu, entre 1919 e 1932, quase 40 exposições, tendo como público-alvo os *habitués* do campo, mas também estudantes, operários, donas de casa... Organizou, ainda, festivais, seminários, saraus literários, concertos e concorridas *Kostümfeste*, ou bailes a fantasia, reconhecendo o mundanismo como um dos motores da transformação.

A heterogeneidade, a defesa dos interesses profissionais dos artistas e a bandeira social e política provavelmente foram os motivos pelos quais o grupo ficou à margem de estudos e debates da história da arte, durante décadas interessadas majoritariamente em inovações formais. Hoje, porém, ele está sendo revisitado, e a exposição *Freiheit - Die Kunst der Novembergruppe 1918-1935* (*Liberdade - A arte do Grupo de Novembro 1918-1935*), com acurada pesquisa e curadoria de Janina Nentwig, não apenas lança luz sobre a história, os agentes, os propósitos e as estratégias do movimento, como reconhece na pluralidade que o atravessava o alento - em grande

medida utópico - da República de Weimar, frágil democracia no período que antecede à escalada do nazismo.

Apresentando 119 obras de 69 artistas, a mostra é reveladora e - por que



Fig. 4: Rudolf Belling (1886-1972). *Kopf in Messing* [Cabeça em latão], retrato de Toni Freedten, 1925. Bronze, 37,33 x 19,98 x 21 cm. Nationalgalerie, Berlim, Alemanha. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

não dizer - surpreendente. A partir dos trabalhos e dos documentos, ela oferece subsídios para pensar em como essa associação colocou em prática seu *slogan*: [1] Liberdade no respeito às opções formais e estéticas dos participantes, de modo que pessoas comprometidas com a Neue Sachlichkeit (Nova Objetividade) expusessem ao lado de expressionistas, cubistas, futuristas, abstracionistas ou dadaístas, por exemplo, evidenciando a Babilônia cultural em que se transformara Berlim, a terceira maior cidade do mundo nos anos 1920; [2] Igualdade na disputa por novas áreas de atuação e veiculação das propostas da classe; [3] Fraternidade no acolhimento de distintos associados e públicos, nos vários eventos organizados. Da forma como se dá, a exposição na Berlinische Galerie enriquece sobremaneira um momento da história da arte alemã que, via de regra, aparece na bibliografia especializada reduzido às cenas de cabaret e a um certo decadentismo.

Entre as tantas boas surpresas, Hannah Höch. Reconhecida por suas admiráveis colagens de matriz

dadaísta, Höch participou ativamente do Novembergruppe, exibindo também pinturas. Tanto *Kubus* (1926), reproduzida na capa do catálogo da mostra, como *Der Zaun* (1928), usada em um dos cartazes de divulgação, sugerem o embate do homem moderno, tentando equilibrar natureza e tecnologia, racionalidade e intuição, tolerância e revolta, movimento e contemplação. Uma reflexão permanentemente atual.

Crises internas e a ascensão do Partido Nacional-Socialista deram fim à democracia e, por extensão, à entidade. A maioria das obras expostas pelo grupo, ao longo dos anos, foi acusada de “degenerada”, e muitos dos artistas filiados chegaram a ser presos e enviados a campos de concentração, a exemplo do escultor Otto Freundlich, assassinado em 1943. Em seu esplendor e talvez mais ainda em seu crepúsculo, a experiência do Novembergruppe nos lembra de que a festejada liberdade é uma falácia quando a arte é cerceada.



Fig. 5: Membros do Novembergruppe na exposição de arte de Berlim, 1920. © Stiftung Stadtmuseum Berlin. Reprodução: Michael Setzpfandt.



Fig. 6: Hans Poelzig (1869-1936). Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße [Arranha-céu na estação Friedrichstraße], 1921. © Architekturmuseum TU Berlin.



Fig. 1: Figura 9 da instalação. Cristina Brattig Almeida. NEPHELE (FRAGILE). 2018. Escultura de cerâmica. Dimensões: cerca de 16 cm (largura) x 18 cm (altura) x 70 cm (comprimento). Peso cerca de 3,5 Kg. Foto: Thiago Eriksson.

ARTIGO

AS NINFAS VOAM NO MUSEU DA ESCOLA CATARINENSE DA UDESC

Cristina Brattig Almeida materializou suas esculturas como NEPHELE, por ser uma ninfa das nuvens. NEPHELE também é o nome de uma espécie de mariposa atraída pela luz

SANDRA MAKOWIECKY
ABCA/SANTA CATARINA

Cristina Brattig Almeida. NEPHELE (FRAGILE). 2018. Visão parcial da instalação que ocupa cerca de 19 m², com um mínimo de 460 cm de pé direito. O conjunto tem peso total aproximado de 80 Kg. Nove esculturas de cerâmica modeladas a mão, usando-se cerâmica escultórica de alta resistência, de origem canadense, cada uma medindo cerca de 16 cm (largura) x 18 cm (altura) x 70 cm (comprimento), e pesando cerca de 3,5 Kg cada. As peças tem todas 2 ou 3 pontos para fixação de cabos de aço: um no peito e um ou dois nos pés. Composição da instalação : uma estrutura desmontável de ferro do tipo “Grid”, medindo 250 x 370 cm, uma cortina branca com 380 cm de largura e 445 cm de altura e duas cortinas brancas com 5 m de largura e 445 cm de altura, 9 lâmpadas incandescentes de LED, cabos de aço e fixadores para cabos de aço, parafusos, ganchos de ferro e fixadores de plástico (para fios elétricos). Fotografia: Thiago Eriksson.

A escultora Cristina Brattig Almeida apresenta suas ninfas na instalação realizada no Museu da Escola Catarinense da UDESC, em Florianópolis,

com abertura em dezembro de 2018 e curadoria de Sandra Makowiecky. O que são Ninfas? No que reside sua potência? Etimologicamente, a palavra ninfa deriva do grego *nýmphê*, que significa “noiva”. Existem várias outras classificações de ninfas que, de acordo com a mitologia grega, representam a personificação de elementos particulares da natureza. Ao contrário dos deuses, as ninfas não são criaturas imortais, mas podiam viver por milênios, mantendo sempre o aspecto jovial e belo. Nos relatos dos poetas e artistas gregos, as ninfas são descritas sempre como mulheres jovens que usam vestidos leves ou transparentes, com cabelos longos, sejam eles soltos ou em tranças. Ninfa é conhecida como a divindade que habita os lagos, florestas, bosques, rios, montanhas e demais ambientes da natureza, de acordo com a mitologia grega. As ninfas são a personificação da fertilidade da natureza e, por este motivo, são representadas sempre por seres do sexo feminino e são classificadas em diferentes classes, de acordo com o ambiente onde habitam e os seus hábitos.



Fig 2: Foto: Thiago Eriksson.

Cristina materializou suas ninfas como NEPHELE, por ser uma ninfa das nuvens. NEPHELE também é o nome de uma espécie de mariposa, atraída pela luz. Diz que quando desejou fazer essas imagens, não pensou objetivamente em nada, apenas as via dançando em sua frente. O que vemos é a objetivação de uma subjetividade. Completando seu pensamento, expressou que *“as nuvens estão constantemente presentes em nossas vidas, são imperceptíveis na maioria das vezes, mas presentes. Como as figuras de ninfa, balançam lentamente, cada uma no seu ritmo, em todas as direções. Dançam, como um ballet coreografado pela natureza. Não se deixam abalar. Carregam emoções do mundo, e por vezes são tantas, que precisam num ato de fúria serem esvaziadas, para começarem tudo de novo”*. A imagem da ninfa revela-se na sua permanente e obsessiva presença em vários estudos, autores, artistas. A ninfa, imagem-sintoma que sobrevive e retorna, do mundo

antigo para o século XXI, mostra sua potência, pois o sintoma pode ser definido como *“um evento que reúne símbolos contraditórios, que ‘montam’ uns com os outros as significações opostas, [...] que coloca em crise os regimes habituais de representação e de símbolo”* (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 10). Vemos nas ninfas, a fascinação da artista pela figura feminina *“aérea e ágil”*, em seu direito a movimentos sem restrição e na reivindicação do uso de roupas livres, leves, folgadas. Talvez estas imagens tragam tudo o que a artista não diz, esse universo mudo que nos acompanha, e que à luz do presente desenha sua marca. Por outro lado, se as ninfas surgiram como imagem - sintoma, sem uma exata premeditação ou ato plenamente consciente, a montagem da instalação foi consciente. Desejava a artista que a figura, que representa uma unidade, parecesse como num filme em *slow motion*: quadro a quadro evoluído na sua trajetória e na sua forma. Podemos então imaginar cada uma das figuras como um desses quadros, em que, para dar ideia do movimento, da evolução, a posição dos braços e pernas

foram sendo modificadas a cada nova ninfa. Além disso, foram realizadas variações nas cores, nas mãos e sobretudo nas cabeças. Percebam que ela, a ninfa, inicia a sequência nua ou quase nua, e termina com um penteado sofisticado. Podemos entender como uma metáfora, significando mudança e transposição. A figura perde sua *“vestimenta colorida”*, abandona alguma casca, como a mariposa e ganha volume na cabeça, onde o movimento se torna mais retilíneo e focado, assim como, cada vez mais no tom natural da argila. A última ninfa encerra em tons mais naturais. O *“Tom Natural”*, nome de uma música do grupo catarinense Expresso Rural, diz bem:

*“Tom natural é viver como se nunca
Tão natural é viver como se já
Tom natural é te ter naturalmente
E de repente a gente sente que se
amar é natural”*.

AS NINFAS TAMBÉM ESTÃO NO ESPAÇO EM FORMA DE UMA ESPIRAL, UM REDEMOINHO, REMEMORANDO A ESPIRAL DA ORIGEM, DA EVOLUÇÃO...

Ao conceber a instalação, a artista pensou na ideia de uma *“redoma”*, que se configura na cortina de pano branco. Esta redoma foi concebida como se fosse para protegê-las _ NEPHELE (FRAGILE) _ ou de, por um momento, o espectador poder se distanciar do entorno para poder entrar no seu próprio mundo, aquele da sua própria Nephele, pois cada um de nós tem a sua ou as suas próprias ninfas. As ninfas também estão no espaço em forma de uma espiral, um redemoinho, rememorando a espiral da origem, da evolução, voando em sentido horário, e no final da instalação voam da esquerda para a direita, recordando que para os antigos etruscos, quando os pássaros voavam da direita para a esquerda era um sinal de mau presságio! Assim, nesta instalação, o olhar deve se dirigir da esquerda para a direita indo em busca dos bons presságios. Vemos nesta instalação, um dos atributos mais fundamentais para uma autêntica irrupção da ninfa: o movimento. A imagem das ninfas remete à metáfora da *“imagem mariposa”* desenvolvida por Didi-Huberman, na qual o autor defende um tratamento das imagens que respeite

seu permanente movimento de abrir e fechar de sentidos, “a tentação e a aporia de um saber exaustivo sobre essas coisas frágeis e proliferantes que são as imagens e as mariposas” (2007, p. 10-11). Reconhecemos a força disseminativa da ninfa que permite que seja encontrada em toda parte num “jogo de transformações e metamorfoses” e que resiste a qualquer procedimento que intente atribuir-lhe um significado determinado. “O caminhar da ninfa convida, então, a não deixar estancar a imagem, mas sempre mantê-la em movimento” (WEDEKIN, 2018). Ler os clássicos é também excelente complemento. Como diz Agamben (2012, p.29), “Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente uma cópia. Nesse sentido, a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. Porém um ser cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem é indiscernível do seu vir a ser é o que chamamos tempo [...]”.



Fig 3: Foto: Thiago Eriksson.

DADOS DA EXPOSIÇÃO

12 de dezembro de 2018 a 28 de fevereiro de 2019

Curadoria: Sandra Makowiecky

Iluminação: Cláudio Simões de Almeida

Produção/Montagem: Equipe Mesc

Fotografia: Thiago Eriksson

Arte Gráfica: Andressa Argenta
Francine Goudel

Realização: Mesc

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito & Co, 2007.

_____La condition des images: Entretien avec Frederic Lambert et François Niney. *Mediamorphoses*, n.22, p. 6-17, 2008. Disponível em: <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/28239> Acesso em: 23/11/2018.

WEDEKIN, Luana. No caminhar da ninfa: Processos de potencialização e domesticação da imagem em Warburg e Panofsky. No prelo: Artigo apresentado na Anpap, 2018.



Fig. 1: Art. Imagem: divulgação.

ARTIGO

REGINA VATER: UM PERCURSO LIVRE DAS AMARRAS

Em diversos depoimentos, a artista reafirma: “sou artista, ponto e parágrafo”. A experimentação é sua marca indelével

**ALECSANDRA MATIAS
ABCA/SÃO PAULO**

Não há uma pegada do meu caminho que não passe pelo caminho do outro. Simone Beauvoir.

Referência e capítulo muito específico na história da arte brasileira desde os anos de 1960, Regina Vater tem um percurso estético livre das amarras dos suportes. Ela não é apenas pintora, não é desenhista, tampouco escultora ou fotógrafa. Não lida somente com a *mail-art*, com a videoarte, com instalações, com livros de artistas ou com *performances*. No seu fazer artístico, todas essas linguagens podem ser empregadas. Não está nelas a ênfase de sua poética. O relevante em cada trabalho é a transmissão da mensagem; é o acréscimo dos sentidos por parte do espectador. Em diversos depoimentos, ela reafirma: “sou artista, ponto e parágrafo”. A experimentação é sua marca indelével.

À margem das escolas e dos movimentos artísticos, Regina Vater não precisa da história da arte “classificatória” e “criadora de rótulos”. Sua produção volta-se aos temas que lhe são caros, tais como, demandas políticas, metafísicas, feministas, ecológicas

e, acima de tudo, o constante questionamento sobre a arte e a vida. Cada trabalho está ligado às indagações e às reminiscências que podem ser consideradas e retomadas, vindo a ser novos objetos - o que importa, muitas vezes, é o movimento; ela é dona de um programa *in progress*.

A artista pensa e escreve sobre sua obra tal como um processo poético. São séries de trabalhos que interagem entre si e criam um sistema imbricado de interpretações. Suas propostas são transpassadas pelo “outro”. Para a artista, a arte serve para que o “outro” cresça, se cure e se entenda. Ela produz experiências para que o outro vivencie e dessa ação ela retira uma experiência ressignificada. É um exercício contínuo - das suas memórias para a do “outro”. No evento *Nós* (1973), no vídeo *Miedo* (1975) e na série *ART* (1977-1978), por exemplo, as inquietações da artista foram passadas aos espectadores e eles lhe devolveram a reflexão sobre o que seriam os “nós” (a laçada e o pronome), o medo e a arte.

Da produção que se estende dos

ensinamentos de Frank Schaffer e Iberê Camargo, entre os anos de 1958-1962 e 1962-1965, respectivamente, passando pelos contatos com o crítico de arte Mario Schenberg e o poeta Augusto de Campos, assim como as influências dos amigos Hélio Oiticica e Lygia Clark, em Nova York, durante os anos de 1970 e 1980, até as imersões nas linhas conceitualistas, interessa-nos, especialmente a *Série Nature-Morte*, fotografias produzidas no final da década de 1980 que remetem às naturezas-mortas flamengas, porém, a partir de elementos da cultura afro-indígena brasileira.

DO EXTERIOR, REGINA VATER CONSEGUE ADENTRAR NOS DEBATES QUE ENVOLVEM ECOLOGIA, MISTICISMO E PARTICULARMENTE A IDENTIDADE NACIONAL...

Sob as leituras atuais de temas, tais como o feminismo e o ecofeminismo, a *Série Nature-Morte* converge um terceiro: a emergência de uma chamada “arte afro-brasileira”. Nesse debate contemporâneo, lançam-se questões: a arte inspirada por matrizes afro-brasileiras pode ser criada unicamente por artistas negros? O pensar sobre a cultura afro-indígena é circunscrito à “romantização” das origens mestiças do “povo brasileiro”, nos anos de 1980? Nesse decênio, como Regina Vater tratou a temática religiosa e o sincretismo da cultura nacional? No limiar dos anos de 1980, o Brasil está saindo de 20 anos de ditadura militar. O país tateia sobre uma vontade democrática, no entanto, o preconceito de épocas passadas, que permitiu a perseguição religiosa,

política e moral das manifestações afro-indígenas, ainda permanece. Durante cinco séculos, o racismo estrutural tem sido atacado por meio de movimentos de resistência e outras ações de combate. Nesse âmbito, a Constituição Cidadã traz as reflexões de 100 anos de abolição da escravatura, a criminalização do racismo, assim como a liberdade religiosa recebe garantias legais.

Naquele momento, ainda são poucos os intelectuais que voltam atenções às matrizes formadoras do “povo brasileiro” sem os velhos paradigmas de um projeto de nação, no qual o negro e o índio são a “força de trabalho” e o “folclore”. À época, quando as abordagens dos temas afro-indígenas surgem, estão relacionadas à “cordialidade”, à mestiçagem (travestida de embranquecimento) e, principalmente, às raízes europeias como referencial de modernidade. Os léxicos existentes na cultura afro-indígenas reduzem-se ao “mito do bom selvagem”. Raros foram os pensadores e os artistas que atravessaram a barreira do “exótico”. Nesse contexto, Regina Vater lida com as matrizes

afro-indígenas, transladando o que era seu e o que era do “outro” - como um ato antropofágico.

Lembre-se ainda que durante os decênios 1970/1980, as discussões são marcadas pela Política e não pelas questões identitárias. Por sua intensidade, a luta pela liberdade de expressão e a resistência contra os regimes opressores existentes aqui e na América Latina, por muito tempo, abafam outras demandas. Leve-se em conta, o acirramento da desigualdade entre as classes sociais, promovido ainda mais pela ditadura militar. Em sua maioria, os artistas ora enfatizam a crítica ao regime, ora focam na crítica às instituições artísticas oficiais. É justamente nesse período que Regina Vater segue para Nova York (1973-1974), depois Paris (1974-1975), retorna ao Rio de Janeiro (1976) até mudar-se para os EUA, em 1980 (Nova York e depois Austin). Nos EUA, ela permanece até 2012 - quando regressa ao Rio de Janeiro (onde reside atualmente).

Do exterior, Regina Vater consegue adentrar nos debates que envolvem

ecologia, misticismo e particularmente a identidade nacional - vista como miscigenação das raízes indígenas e africanas. Num primeiro momento, a artista (não a antropóloga ou a socióloga) tem uma leitura poética que se aproxima ao indianismo literário do século 19. Porém, ao atingir a maturidade do tema, percebe-se nas suas propostas a postura de enfrentamento simbólico frente à sociedade urbana e racional.

À LEITURA DA INSTALAÇÃO NÃO FOGEM PREOCUPAÇÕES COM O HOMEM, A NATUREZA E A DIVINDADE...

Nesse trajeto de Vater vale a menção à poética de Oiticica. Na produção do artista, o uso da cultura popular se dá como matéria-prima para a criação, assim como para a potencialidade experimental e desafio aos cânones estéticos. Igualmente, Vater aprofunda-se nas narrativas indígenas e demais simbolismos de uma identidade brasileira original, mas pontuada por referências femininas. Atraída pelos aspectos místicos, interessa-lhe a mitologia e a capacidade plástica



Fig. 2: Miedo. Imagem: divulgação.

da cultura afro-indígena. Porém, simultaneamente, a artista descarta os vínculos de submissão às entidades divinas e o sistema social ordenado. Para ela, nunca foi uma questão de hierarquização, mas sim de “reiligare” com a Mãe-Natureza.

Nesse sentido, a instalação *Magi(o) Cean* (1970), pode ser vista como um exercício experimental. Vater coloca a estátua de Nossa Senhora Aparecida - ícone do ideário materno e mestiço (simultaneamente, evocando Oxum, seu orixá de cabeça), no ápice de uma escadaria - alusão a um altar construído na praia. A imagem da santa está rodeada por arranjos de flores e folhas colhidas ali mesmo. No segundo degrau, está São Jorge, sincretizado como Ogum, simbolizando o homem guerreiro e justo. No terceiro degrau, pequenos espelhos redondos encontrados na praia. E, no último, uma manjedoura formada por plantas locais e uma imagem do menino Jesus, encontrada na praia, com as mãos quebradas e a cabeça decapitada. À leitura da instalação não fogem preocupações com o homem, a natureza e a divindade. A partir de

objetos residuais, a artista compõe uma memória costurada por elementos do cristianismo e de matrizes afro-indígenas.

Dezessete anos separam a produção de *Magi(o)Cean* da extensa série fotográfica *Nature-Morte* (1987) (Figura 1), na qual a artista reproduz ora oferendas, ora assentos. Basicamente, as oferendas são rituais mágico-religiosos e os assentamentos são concentrações de poderes mágicos dentro de um espaço limitado. A artista não tem a preocupação de materializar o rito; ela apropria-se dos seus elementos para a construção estética da imagem. As fotografias nada mais são do que naturezas-mortas votivas que subvertem o gênero da pintura tradicional, que apresenta composições com objetos inanimados (“abatidos ou retirados de seu estado natural”), tais como: frutas e flores, caça, alimentos, instrumentos, objetos de uso ou decorativos.

Gênero de pintura muito antigo, a natureza-morta encontra-se, por exemplo, nas pinturas tumulares do Egito, nas representações de

alimentos utilizados como oferendas na Grécia e nas pinturas murais de Roma. No século 16, torna-se tema independente, porém, ainda misturado ao simbolismo religioso e mural, como nos *memento mori*. Os artistas holandeses mostram grande propensão para a pintura de objetos baseada na observação meticulosa. O gênero atinge novos aspectos estéticos com os trabalhos de Chardin, no século 18, e de Cézanne, no século 19. Na arte moderna, tornam-se as bases mais empregadas nas experiências de trabalhos de Braque, Picasso e Juan Gris.

A MEMÓRIA DOS ORIXÁS É CONVOCADA PELAS CORES E PELOS MATERIAIS. ESSA INVESTIGAÇÃO TORNA-SE PRÁTICA ARQUEOLÓGICA DA FÉ...

Já na arte contemporânea, a natureza-morta não perde de vista a oposição simbólica adjacente a esse gênero: morte e vida. Em *Nature-Morte*, Vater faz uso de vocabulário formal da pintura acadêmica, a partir de símbolos cosmogônicos da Umbanda e do Candomblé. O próprio título da série



Fig. 3: Natures Mortes. Imagem: divulgação.

brinca com as fronteiras da morte-vida.

De ascendência alemã, basca e judia, Regina Vater tem acesso ao repertório religioso, em primeiro lugar a partir da convivência com os empregados da família, em seguida nas praias cariocas - conhecidas por serem costumeiros locais para os cultos e oferendas. Porém, a empatia e a vivência sobre a cultura do “outro” permitem-lhe dar um passo adiante: suas pegadas passam pelo caminho do “outro”. A pesquisa estética da artista não deixa escapar nenhum detalhe, cores e objetos constroem suas naturezas-mortas. A memória dos orixás é convocada pelas cores e pelos materiais. Essa investigação torna-se prática arqueológica da fé. O tecido branco presente em todas as fotografias faz referência ao borí (rito de iniciação no candomblé). No fundo, a série fotográfica, produzida em preto e branco e colorida, torna-se um grande exercício de experimentação da artista.

Nessas fotografias, a presença da natureza e do feminino surge

densamente - aspecto principal do ecofeminismo que evidencia figuras míticas de mulheres em diversas mitologias. Essas divindades femininas a que se oferta são essencialmente ícones afirmativos e libertadores. O ofertório de Vater é algo como um encantamento frente às forças vitais que regem o mundo natural e espiritual. Notemos que as religiões afro-indígenas são essencialmente matriarcais e atribuem a capacidade de gerar as energias que movem a vida aos fenômenos naturais.

Historicamente, as religiões afro-indígenas são veículos de resistência cultural, da diversidade de dialetos e das tradições. As fotografias de Vater trazem o tom “marginal” do negro e do índio, isto porque são imagens que não deveriam ser mostradas - resultado de uma subjetivação da cultura subalterna do país. Ela mostra o que muitos fazem questão de esconder porque veem como símbolo do atraso. As referências recolhidas na confecção da série *Nature-Morte* estão em trabalhos posteriores de Vater, tais como as instalações *Green* e *Manta para Oxalá* (ambas de 1992), ou

ainda *Janaína* (1999).

Em síntese, pioneira e atenta aos temas relacionados à performatividade de gênero, ecologia e matrizes identárias, Regina Vater emprega suportes tecnológicos, tal como o vídeo e a fotografia para tratar da estética do “outro” (que ao mesmo tempo, ressoava dentro de si). Do corpo feminino objetificado, passando pela discussão de sua própria identidade como mulher, latino-americana e artista, Vater atinge o reencantamento pelo exercício do ecofeminismo e abordagem da mística afro-indígena. A partir dessa perspectiva, ela abre caminho às memórias negras, indígena e cristãs e, sobretudo, para a pluralidade que hoje existe na arte contemporânea afro-brasileira.

REFERÊNCIAS

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. *Memória da Pele - o devir da arte contemporânea afro-brasileira. Arte e Cultura da América Latina*. São Paulo: Terceira Margem. Vol. XXVIII, 2º. Semestre, 2012, p. 35-42.

OSTHOFF, Simone. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. *Ars*. Ano 7, n. 15, p. 74-92.

PAULA, Arethusa Almeida de. *Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2015 (tese de doutoramento).

TRIZOLI, Talita. *Trajetórias de Regina Vater: por uma crítica feminista da arte brasileira*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2011 (dissertação de mestrado).

VIANA, Janaina Barros Silva. *A invisível luz que projeta a sombra do agora: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018 (tese de doutoramento apresenta ao Programa

de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte).

DILMA GÓES,
DILMA GÓES,
DILMA GÓES,
DILMA GÓES,

Fig. 1: Nuvens, 2017. Foto: Arquivo de Neusa Mendes.

ENSAIO

AS OBRAS DE DILMA GÓES SÃO FÁBULAS

Elas não só refletem o significado do símbolo como também, especialmente, tecem esperanças

NEUSA MENDES
ABCA/ESPÍRITO SANTO



A produção mais recente da artista têxtil Dilma Goés mune-se da estratégia da sintonização, para comentar a relação da matéria da arte com o mundo. Desta forma, a obra de Dilma - que passou da afirmação individual - abre caminho à serena tranquilidade com a qual a artista busca afirmar um querer civil e a asserção de que o homem é capaz de ter inspiração própria, indispensável para o crescimento humanitário.

Dilma foi professora do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) no período de 1968 a 1992. Com vasto currículo e trajetória nos circuitos de arte nacionais e internacionais, ela ocupa uma posição singular na história da arte têxtil, passando do bordado sobre talagarça para o tear primitivo, até o abandono total da tecelagem em tear por meio das técnicas “weaving without a loom”, aprendida durante seus estudos na Filadélfia (EUA). O interesse pelo entrelaçado vem daí! E sua maneira de materializá-la alia-se à prática poética, que a artista define como algo que se torna um prolongamento do corpo - mais

especificamente, das mãos. “É só o homem e o material, sem a precisão da máquina”, diz a artista.

Conhecida como artista têxtil, Dilma Goés sempre esteve interessada em explorar e revelar novas estratégias. Ela dá voltas em torno de suas técnicas, suportes e narrativas. Esgarça a fronteira entre tecelagem, objetos e instalação e, ainda, amplifica seu trabalho ao pensar de modo arquitetônico, visando estabelecer diálogos com o espaço expositivo. Historicamente, quando incorpora aos trabalhos acontecimentos ocorridos no lugar geográfico da exposição, ela exemplifica como a artista transcende a categoria “tecelã”, mantendo a linguagem visual pela qual é conhecida, em relação à experimentação e à reflexão existencial, porém insistindo na potência do fazer artístico.

POR MEIO DE SUAS MÃOS, ELA ENTRELAÇA OS MATERIAIS - UNS TRANSLÚCIDOS, OUTROS RAREFEITOS E AINDA ALGUNS QUE NÃO DEIXAM A CLARIDADE ATRAVESSAR...

Suas obras inéditas, apresentadas uma no ano de 2017 e a segunda em 2018, são marcadas por títulos que lhes atribuem um caráter narrativo e autobiográfico. Na primeira, “Tecendo”, na Galeria de Arte Espaço Universitário, na Ufes, a artista Dilma Goés apropria-se dos mais variados tipos de plástico, organza, tecidos e fitas. Por meio de suas mãos, ela entrelaça os materiais - uns translúcidos, outros rarefeitos e ainda alguns que não deixam a claridade atravessar. Desse modo, tramados, surgem formas e texturas e cria-se uma nova plataforma pictórica, aproveitando o poder retido pelo material e abordando a questão materialidade *versus* tempo. Essa temporalidade do trançar/tecer, traduzida em uma multiplicidade de formas moduladas, pouco a pouco busca qualidade e denota a preferência pelos valores da natureza. Seis obras trazem esses materiais, e são denominadas de “Céu, água e terra”, “Borboletas”, “Nuvens”, “Arco-íris”, “Código de barra” e “Cascatas”.

Outro trabalho que ganha força em contexto arquitetônico é “Cem passos, sem sapatos”, sétima obra da artista,



Fig. 2: Código de Barra, 2017. Foto: acervo da artista.



Fig. 3: Nuvens, 2017, Galeria de arte Espaço Universitário. Foto: Arquivo de Neusa Mendes.

estruturante de outra relação: artista-obra-espectador. São 64 módulos de 45 cm de diâmetro e 56 módulos de 15 cm feitos de tubos isolantes em polipropileno na cor cinza, amarrados por fios de sisal e fitas das mais variadas cores e espessuras: restos da matéria-prima dos trabalhos da artista. São feixes enrolados em dois diferentes diâmetros e deixam-se formatar numa paisagem geométrica que se esparrama por quase toda a área de uma salinha anexa, propondo sentidos múltiplos. Assim, convida o público a caminhar e a ocupar o espaço.

Cabe indicar que o acaso e o inesperado fazem parte da realização da oitava e última obra, localizada na sala 2 do espaço expositivo, que conta com a participação especial do arquiteto José Daher, que idealizou, projetou e executou, de modo singular, essa obra.

Inexoravelmente, ela toma corpo por meio de uma casa pequena, de 1,20m de comprimento, 0,66cm de altura por 0,45cm de profundidade, construída em estilo vitoriano, e que vem sendo montada há 40 anos. A obra “Casa de boneca” tem a espessura de vida de Dilma Goés. A artista destaca que esse singelo objeto foi a única coisa que levou em um momento de mudança radical em sua vida. Trata-se de uma espécie de “casa dos sonhos”, onde a artista semeia com invejável precisão uma síntese do que viria a realizar-se na sua travessia. A obra nos transporta para um lugar fantástico povoado por peculiaridades que se delineiam presentes, como na história da Alice através do espelho. Ali tudo persiste: gavetinhas que se abrem fogão que tem trempe e caixinha de música que funciona



Fig. 4: Cem passos, sem sapatos, 2017. Foto: Arquivo de Neusa Mendes.



Fig. 5: Detalhe da obra Cem passos, sem sapatos, 2017. Foto: Arquivo de Neusa Mendes.



Fig. 6: Instalação Casa de boneca, 2017. Foto: Jorge Sagrillo.

dão indícios de como o espaço interno é marcado por vida - tem alma. Assim, a artista se une às condições experienciais e se coloca a conversar com o Tempo.

UMA DAS MAIORES LIÇÕES DE VIDA QUE PODEMOS TER É A ATITUDE DE APRENDIZ, OU SEJA, ESTARMOS PREDISPOSTOS A OUVIR COM UMA MENTE ABERTA..

Em outra exposição, mais recente, apresentada no final de 2018, na Galeria Ana Terra, Dilma Góes insere dentro de pequenas caixas- medindo cerca de 20 cm por 20 cm, escavadas em um círculo na centralidade do objeto- pequeníssimas mandalas tecidas e entrelaçadas. Em outras obras, são só tramas, surgem formas, texturas e volumes, aproveitando o poder retido na materialidade dos tecidos em seda, em organza e em gorgorão nas cores rosa, azul, verde, branco e várias tonalidades de preto até chegar ao cinza. O interesse que move a artista a uni-los na parede e organizá-los em módulos, além da sutileza na escolha das matérias e a possibilidade de agrupá-los segundo uma ordem pessoal, é o desenvolvimento da linguagem estética capaz de responder ao signo. Nas diferentes sequências da mesma forma, Dilma incorpora o movimento e o círculo, em estado primordial, que podem ser associados como sinais supremos de perfeição, união e plenitude, mas também são representação do movimento - simulacro do universo.

Noutro conjunto, três trabalhos medindo também 20 por 20 cm trazem a imagem impressa do mapa do Brasil, em folha de papel, recortada em minúsculas tiras entrelaçadas,

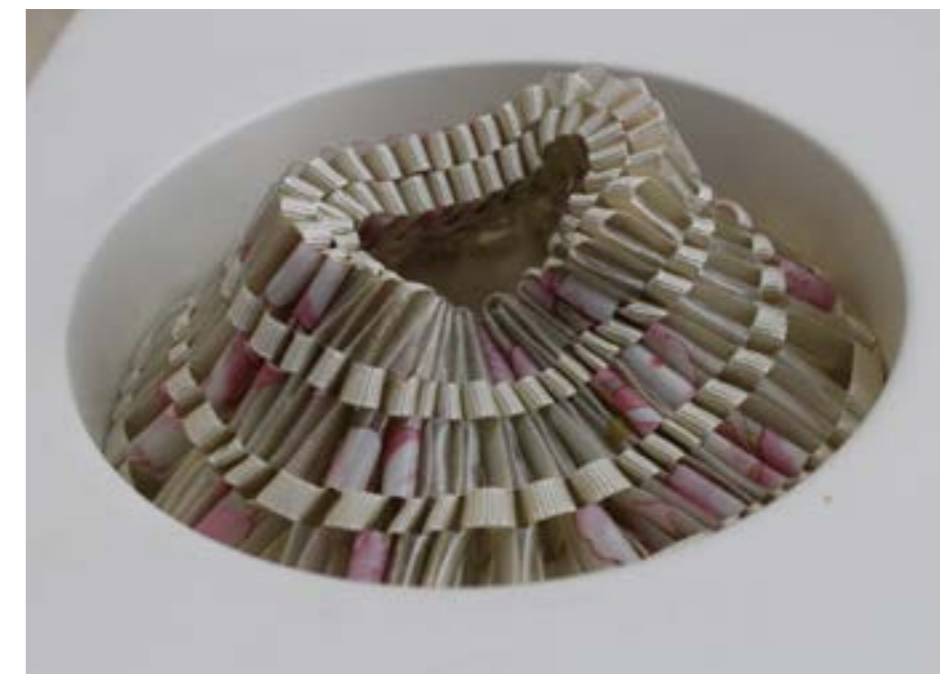


Fig. 7: Foto: Aklabin José da Silva Braga

padronizando cada qual uma figuração. Estão colocadas entre dois vidros, de tal maneira que, frente e verso, se tem a fragmentação do mapa, mas, ao comporem-se as fitas de papel, revelam-se as suas dessemelhanças. No conjunto, a obra intimada de modo instigante a noção de territorialidade, nação e identidade, estendendo ao trabalho aspectos políticos.

Para alguns, o termo “sintonização” aduz uma explicação espiritual. Uma das maiores lições de vida que podemos ter é a atitude de aprendiz, ou seja, estarmos predispostos a ouvir com uma mente aberta. Não é por outra razão

que, Eugen Herrigel, no livro *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, emerge o guardião na ação de esticar o arco e disparar a flecha. O arquejante ajoelha-se, concentra-se e coloca-se em estado de vigília: *“Ao se levantar dirige-se a passo solene em direção ao alvo e, depois de uma profunda reverência e de apresentar o arco e flecha como oferenda sagrada, coloca uma flecha, levanta o arco, estira-o e, num estado de intensa vigília, permanece esperando”*. Portanto, o real objetivo do arqueiro é unir o consciente com o inconsciente.

Ao se apropriar, deslocar, recortar e resignificar a imagem do mapa do Brasil numa representação cartográfica dos aspectos geográficos, naturais, culturais, delimitados por elementos físicos da nossa história, as obras da artista, delicadamente, nos colocam em vigília. A fim de que, exortando cordialmente a seguir mais longe, em horizontes próprios e novas narrativas históricas, mas pensados a partir da singular configuração geopolítica, sejamos colocados no interior da mandala, em estado de travessia. Tal como o samurai,

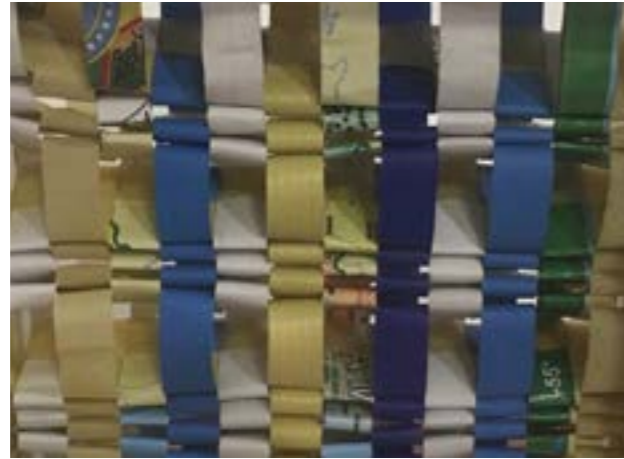


Fig. 8: Detalhe da obra Mapa. Foto: Arquivo de Neusa Mendes.

a artista Dilma aprendeu, graças à limpidez, a penetrar, como que deslizando suavemente, na essência da esfera: sua obra fala com muita força para quem nela se encontrar. Como um todo, conta algo por meio da junção ou da sobreposição de tramas produzidas pela própria matéria, tanto do tecido quanto do papel ou de qualquer outro material que lhe cai às mãos. Juntando uma coisa à outra, ou entre elas, é um círculo que se apresenta: o Cosmo. A obra da artista têxtil Dilma Góes não só reflete o significado do símbolo, mas também, especialmente, tece esperanças.

A utopia, em certo sentido, é algo subjetivo, pessoal e que não é possível transferência.

Então, para que serve a utopia? A resposta é simples: a fantasia, o devaneio, a ilusão e o sonho estão centralizados e urdidos ao caminhar de Dilma Góes. Ela decide criar a sua própria paisagem, tramada e impregnada de histórias que escorregam pelas linhas do imaginário. Comentam e reclamam vida e desejos. Na verdade, as obras são fábulas, constroem metonímias de desejo.



Fig. 01: Retirantes, de Raimundo Cella. Imagem: divulgação.

ENSAIO

A FORÇA DE UM ACADÊMICO QUE NUNCA DEIXOU DE SER

Jangadeiros, retirantes e camponeses do Ceará são, ao lado de paisagens e figuras europeias, o retrato de uma época aos olhos do inquieto Raimundo Cella. Acadêmico para uns, modernista para outros: um clássico para sempre.

RICARDO VIVEIROS
ABCA/SÃO PAULO

Desde os anos 30 e até um pouco depois do fim da Segunda Grande Guerra podemos observar desenvolvimento na arte moderna além das fronteiras do Rio de Janeiro e de São Paulo – onde “fervilhava” a cultura no Brasil. Enquanto Vicente do Rego Monteiro se contrapunha, em Pernambuco, ao trabalho convencional dos pintores “herdeiros” de Telles Júnior, no Ceará, distanciado do que chamava “modismos”, Raimundo Cella, seguia indiferente às notícias dos avanços conquistados na “Semana de Arte Moderna”, de 1922, evento promovido pelos tais “modernistas” paulistas. Indiferente à nova estética, Cella pintava a dura vida de seu povo com emoção e qualidade.

O pintor nasceu Raimundo Brandão Cella, aos 19 de julho de 1890, em Sobral (Ceará). A cidade dista da capital, Fortaleza, 230 quilômetros. Embora no sertão, a “Princesa do Norte” sempre foi centro de debate político, econômico e cultural. Mãe brasileira e professora, pai espanhol e mecânico de automóveis, Cella viveu sua infância em Sobral e sua adolescência em Camocim (CE), à época uma vila de pescadores

ainda mais distante de Fortaleza (373 quilômetros). Na primeira cidade, o calor terrível da caatinga. Na segunda, a temperatura suavizada pelo vento do mar. Uma paisagem rica, colorida, cheia de inspiração para o menino que desenhava tão bem na escola.

A mudança para Camocim foi determinante. Cella passou a sonhar mais. Embora criado sob severos padrões de comportamento, ousava “viajar” nos movimentos das grandes velas dos barcos para, quem sabe, a distante terra do pai. Embalado pelas histórias que lhe contava sua mãe, “dona” Maria Carolina, o jovem artista aproveitava a vida à beira-mar e queria ir mais longe, para algum lugar no futuro onde pudesse aprender e aprimorar seu talento nas artes plásticas. Inicialmente, foi para a capital de seu estado onde estudou no Liceu do Ceará, depois seguiu para o Rio de Janeiro ingressando na Escola Nacional de Belas-Artes e na Escola Politécnica da Universidade do Brasil (fez Engenharia por exigência do pai).

Na “Belas-Artes”, foi aluno de



Fig. 2: Arrastão, de Raimundo Cella. Imagem: divulgação.

Eliseu Visconti, um admirador que o incentivava porque, entre outros méritos, Cella sempre obtinha o primeiro lugar. Na Poli, a mesma coisa. Parece demasiado? Não era. Ele ainda trabalhava e praticava esportes. Formou-se, com distinção, em ambas as faculdades, atuando como desenhista em emprego público (no qual ingressou por concurso) e remando nas poucas horas vagas.

O ARTISTA DESEMBARCA EM PARIS, FRANÇA, COM O OBJETIVO PRINCIPAL DE APRIMORAR SEU TRABALHO, RAZÃO DO PRÊMIO CONQUISTADO QUE O LEVARA AÍ PARA TRÊS ANOS DE ESTUDOS...

Em 1917, Cella conquista o prêmio de “Viagem ao Estrangeiro” na disputada “Exposição Geral de Belas-Artes”, com a tela “Último diálogo de Sócrates”. Espera dois anos para formar-se engenheiro, planeja a viagem e somente em 1920 chega à Europa. O artista desembarca em Paris, França, com o objetivo principal de aprimorar seu trabalho, razão do prêmio conquistado que o levaria ali para três anos de estudos. Dificuldades iniciais não



Fig. 3: Filtrando o mar, de Raimundo Cella. Imagem: divulgação.

lhe permitem ter um estúdio em Paris, como alternativa visita outros países aprendendo arte: Inglaterra, Bélgica e Holanda. Volta à “Cidade Luz” e se instala em seus arredores, Dampierre – pequena aldeia, à uma hora de trem. A vida no pós-guerra era dura, e bastante cara. Cella até pensou em ir para a Espanha, terra do pai. Não foi preciso, superou as adversidades e, mais tarde, conseguiu um atelier próximo da capital francesa, a menos de uma hora de bonde do centro. O artista adoce, vítima de uma hemorragia cerebral. Interrompe vários trabalhos que vinha realizando para atender encomendas, inclusive do Brasil. A vida austera e sacrificada que levava, acabou por tirar-lhe a saúde. Seus trabalhos, em água forte e óleo, inscritos no “Salão de Paris” são elogiados pelo público e pela crítica.

Cella, na Inglaterra, estudou com o famoso gravador e litógrafo Frank Brangwyn. E aproveitou bem os ensinamentos. Foi considerado um “mestre” pelos organizadores do Salon, um título com valor de prêmio, obtido

por poucos. Quando iria caminhar para o reconhecimento internacional, a doença o faz retornar ao Brasil. Por questões de ambiente para melhor recuperação, opta por viver em Camocim. Pouca gente entendia sua maneira introspectiva de ser, fruto da sua rígida criação paterna. Era definido por muitos, como “esquisito”.

CELLA É O PIONEIRO DA GRAVURA NO BRASIL. E NÃO SÓ FOI UM GRANDE E PREMIADO MESTRE NESTA TÉCNICA, RECONHECIDO NA EUROPA, COMO AINDA UM DEDICADO PROFESSOR DE MUITOS ARTISTAS BRASILEIROS...

Cella distancia-se do ambiente cultural; nos círculos artísticos brasileiros e europeus comenta-se que ele não produz mais. Por questão de sobrevivência, o artista assume a direção da usina de energia elétrica da cidade, afinal era engenheiro. Na verdade, nunca parou de desenhar, gravar e pintar. Cella foi, por muitos, tomado como morto. Passada uma década, o artista já recuperado volta a Fortaleza. Havia se casado e tinha um casal de filhos. O pintor e

professor Mário Barata, auxilia Cela a retomar suas atividades artísticas. Juntos, fundam o Centro Cultural de Belas Artes, na capital cearense. Era a década de 40, quebrando um jejum nacional e internacional de muitos anos, o artista volta a expor.

Cela é o pioneiro da gravura no Brasil. E não só foi um grande e premiado mestre nessa técnica, reconhecido na Europa, como ainda um dedicado professor de muitos artistas brasileiros. Mas, acima de tudo, soube também desenhar e pintar com a mesma emoção e qualidade empregadas na gravura. Um acadêmico por excelência, ele serve-se dos fundamentos técnicos do desenho para dar equilíbrio às telas num trabalho de linearidade perfeito. Ao mesmo tempo, surpreende ao usar manchas e se aproveitar da luz de maneira criativa, num inventivo pictórico de pura intuição. Uma arte só possível de entender a quem já viu os movimentos de um jangadeiro na brava lida da pescaria.

A obra de Cela nos revela alguém que pode até ter sido anacrônico quanto às transformações estéticas de uma

época, mas que por outro lado sempre esteve comprometido com a essência de um povo sofrido. Gente que até hoje luta para sobreviver. E foi entre a técnica conservadora e a temática engajada com a realidade social de seu tempo que Cela se tornou o acadêmico mais modernista da arte brasileira. O modo de pintar do artista, revela um compromisso com a liberdade em texturas ricas, vibrantes, cheias de abstração próprias dos vanguardistas. Embora, ao mesmo tempo, traga uma arte estruturada dentro da geometria do também engenheiro Cela. Uma arte tão elegante quanto ele foi, na vida pessoal e profissional. Raimundo Cela morreu no Rio de Janeiro, em 6 de novembro de 1954, aos 64 anos. Foi pintar o céu do Ceará, desenhar cunhãs-anjos e gravar o Padre Cícero na lua, ao lado de São Jorge.

REFLEXÕES

EM UM DIA ENSOLARADO.

JACOB KLINTOWITZ
ABCA/SÃO PAULO

Esse sou eu.

Nada do que eu fiz até hoje é tão semelhante a mim quanto esses textos. Parecia uma brincadeira, eram respostas que eu digitava neste teclado mínimo do celular. Não permitia correções, consultas, verificações. Como se fossem esboços num pequeno bloco enquanto o trem corre rápido e já nos afasta da cena contemplada. E nada me deu tanto prazer. Eles são o que eu realmente sou. É dessa maneira que no meu cotidiano, nas minhas distrações, nos felizes momentos em que sou vago, tudo se passa. As imagens, as palavras, a pontuação, os suspiros, a sensação de plenitude, num momento único, me ocupam e sou eu. No meu percurso, nesta trilha em busca de mim mesmo, escrevi tanto e em tantos tipos de veículos e, agora, este encontro com a espontaneidade é revelador e alegre. Acho justo que pela primeira vez eu apresente uma amostra deste labor quase secreto no jornal da ABCA. O nosso jornal é um voto permanente a favor do pensamento e da poesia libertadora que a palavra contém.

1.

O som e a fúria.

Falam tanto na morte da canção, mas ela é imortal. É a gesta, a narração do nômade que percorrem o planeta em busca da sua própria alma que, a cada episódio, mostra um pouco da sua luz e do seu silêncio e que, às vezes, brota como uma trova, uma canção que nos diz de nossa solidão e de nossa ânsia pelo encontro.

2.

O círculo humano.

Ouroboros é um símbolo sagrado, um símbolo místico, uma serpente ou dragão que morde o próprio rabo. É uma representação do conceito de Universo. Também é entendido como símbolo de autorreflexão. É inesgotável a extraordinária riqueza deste símbolo e a versatilidade de entendimentos possível. Na maturidade humana, ao pensarmos em nosso percurso pessoal, ao vislumbrarmos o contorno de sombra e prata do nosso destino, certamente teremos dele um conhecimento, ainda incompleto, de alternâncias luminosas que se aproximam, como um selo, do Ouroboros. Penso que somos Ouroboros.

3.

O Talmud impresso e em púrpura.

O texto sagrado se torna metáfora.

É gota, é pétala e é cor.

A forma nasce da palavra que também é forma.

4.

A morte de Eros.

Com o autoritarismo militar, a partir de 1964, e a ideologia da paranoia e da censura, extinguiu-se a crença e o otimismo de que seria possível construir um país glorioso. Morreu Eros, o deus da união das partes. Desde então, o país não se recuperou e vive até hoje, 2019, no universo persecutório das perdas, das ameaças externas e internas, da dissolução dos costumes em razão do comportamento sexual. Um mundo de trevas. Alguns poucos artistas maravilhosos mantém uma janela aberta por onde circula ainda alguma coisa da lua, alguma coisa do sol. Como devemos a estes poucos.

5.

O dia número um.

As notícias do primeiro dia do novo governo: o que esperar? A Net tem cinco destaques neste dia inaugural: Mourão faz o juramento com voz mais alta do que o juramento do presidente; Guedes prepara Medidas Provisórias; imprensa internacional fala em Bolsonaro; os vestidos de Michele Bolsonaro; Paolla Oliveira exhibe barriga negativa ao posar de biquíni na Bahia.

Certamente o mais eletrizante é a pose de Paolla com a sua barriga negativa.

Por reafirmação humanística, esses cinco destaques dariam uma memorável crônica para o Carlos Drummond de Andrade, daquelas que ele fazia no Jornal do Brasil, maravilhosamente bem escritas e com certo humor leve e educado. Ao contemplar Paolla, o nosso Carlos, o nosso poeta encanecido, poderia suspirar, "... é só um retrato na parede, mas como dói."

Já Rubem Braga, sempre sutil, nos diria da moça bela e da carícia do vento baiano, do mar e das jangadas, e deixaria subentendido que, por um momento, sentiu desgosto por não ser ele próprio um vento brejeiro, desses que vem do mar e que refrescam as belas moças de biquíni ao sol...

Vinicius de Moraes não perderia a oportunidade para uma ode, chamaria a moça de Paolinha, e diria que é a coisa mais linda que já viu passar. E, é provável, acrescentaria, em tom mais baixo, "eterno enquanto dure".

Já Millôr Fernandes, que nunca se impediu da pura provocação, mesmo para preservar as suas amigas, não resistiria à tentação: "Paolla confirma a minha tese, o melhor movimento feminino ainda é o das ancas."

Isso diriam, acredito eu, os nossos poetas que escreviam a crônica dos nossos dias, todos agora habitantes do Paraíso. E o pobre cronista de hoje? Ele se limitaria a invocar os nomes e os pensamentos líricos dos antigos mestres, lamentaria o mundo autoritário das Medidas Provisórias e pensaria que enquanto existir as belas moças de biquíni e de barriga negativa, refrescadas pela brisa marítima de Itapuã, há esperança de um Brasil alegre e fagueiro.

6.

Arco-íris.

Nada é inútil, nenhuma palavra desaparece. Todas as coisas são conectadas. Alguém me segredou que no mundo existem 36 justos que nos escutam e velam por nós.

7.

Pés de barro.

Depois das denúncias de estupros de João de Deus, incluindo aí a sua filha, na ocasião com dez anos, é impressionante vê-lo acariciado, abraçado, protegido por tantos devotos. A crença de que este homem é o acesso ao divino. Pura idolatria.

8.

Em meu nome

Eu falei das palavras e das figuras, mas era principalmente pensar em voz alta. Eu é que estava em questão... Tenho este apego às palavras por pura afinidade. Eu me sinto feliz entre elas. Eu sempre disse que a iluminação mística está fora da linguagem e é por isso que o Santo que viu a divindade não pode nos comunicar. Ele diz “eu vi a luz”, mas se nós não tivermos também visto a luz, a sua fala nos diz pouco. Aliás, para os que tiveram essa vivência direta com a divindade, o relato de outro iluminado é simplesmente uma vaga referência. Eu vi a luz e ela era ofuscante... Ora, ou nada nos diz, ou é um relato pobre de uma memória rica. Eu tenho certa intuição de que se eu visse a luz ela seria belamente constituída de poéticas palavras coruscantes, translúcidas, esculpidas em sua própria substância sutil, e cada uma delas se inscreveria em mim como um ser único, uma espécie de voo fora do espaço, um voo no tempo, pois vê-las e tê-las em mim seria a mesma coisa e eu perceberia que sempre estiveram em mim e que eu, cego de mim, não notava que tudo sempre fora esta coluna totêmica na qual todas as palavras existem e nos acordam para a verificação de que Eu Sou.

9.

Ambição

Uma foto da Terra tirada por uma sonda americana que orbita em Saturno. Ao longe, no infinito negror do Cosmo, um pequeno ponto azul é a Terra.

Uma amiga me diz: veja como nós somos insignificantes.

E eu respondo: tudo o que eu posso desejar na vida, tudo que eu sou capaz de imaginar como desejo supremo, é ser um ponto azul no negror da imensidão cósmica.

Em 1949, a Associação Brasileira de Críticos de Arte era criada e incorporava-se ao panorama internacional de debates sobre a urgência de renovado diálogo entre povos e culturas. Desde sua fundação no ambiente pós-guerra, seu compromisso com a defesa dos princípios da crítica de arte como análise dos fatos e das circunstâncias determinou sua consciente postura ética.

Os projetos realizados pela associação destacaram-se especialmente após uma década de ações, em 1959, ano da organização e materialização do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte realizado em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro sob a coordenação do crítico Mário Pedrosa, em uma iniciativa de permanente diálogo com a AICA.

Assim mencionados, os dois acontecimentos basilares constituem firme e sólido lugar de reflexão para que no decorrer de 2019 - ano em que a ABCA completa 70 anos e que o congresso de 1959 celebra seus 60 anos - tenhamos em mente planos, ações e intercâmbios que comemorem décadas de trabalho da mais antiga associação de críticos de arte do país.

Diretoria ABCA

NOTA

ABCA COMPLETA 70 ANOS

NOTA**ABCA INFORMA À DISPOSIÇÃO DOS ASSOCIADOS**

A *ABCA Informa* é um veículo de informação sobre as atividades dos associados e dos eventos e ações da própria associação, que pode ser conferido no site da ABCA através da direção rápida: www.abca.art.br/abca-informa.

O associado que desejar divulgar suas atividades deve encaminhar um e-mail para o endereço: abcainforma@abca.art.br. De preferência, redigir e enviar um texto claro, objetivo e anexar imagens devidamente credenciadas.

O material recebido será divulgado semanalmente na página e, mensalmente, será enviada uma newsletter para o mailing da ABCA, como uma forma de dar maior visibilidade às atividades de nossos associados.

ABCA Informa é destinada especificamente à promoção das ações e atividades artísticas, oriundas da formação, pesquisa e desenvolvimento dos nossos associados.

Este espaço atualmente é editado pelas associadas Dra. Sandra Makowiecky, Dra. Luciane Garcez e a pesquisadora convidada Francine Goudel.

Uma das atividades mais esperadas da ABCA é a cerimônia de Premiação que acontece anualmente. Seu objetivo é congratular os destaques no cenário artístico brasileiro do ano anterior. O prêmio ABCA, a partir de indicações de sócios de todas as regiões do país, destina-se à diversas categorias e visa abranger às várias formas de fomento, veiculação e apresentação das artes plásticas no Brasil. Dentre estas categorias sublinhamos o prêmio para artista contemporâneo; para crítico de arte ; publicação sobre arte; Personalidade no cenário artístico; Exposição de destaque no ano; Instituição e sua programação cultural; Canal de difusão das artes, entre diversas outras premiações, destaques e homenagens.

Todo o processo de indicação e seleção dos premiados encontra-se em andamento, de acordo com nosso calendário anual de atividades. As indicações para as categorias do Prêmio devem ser encaminhadas até 20/03/2019, a fim de compor-se a lista triplíce das indicações mais votadas. Tal lista será estruturada na próxima assembleia que será realizada dia 26 de março no

Museu Brasileiro de Escultura em São Paulo. A partir de então, segue-se o período de votação dos sócios. A assembleia para a apuração dos votos ocorrerá dia 30 de abril.

Neste ano de 2019, a cerimônia de Premiação ABCA 2018 será realizada dia 28 de maio às 19:30, no auditório do SESC Vila Mariana em São Paulo. É um momento de confraternização entre os sócios e os premiados, saudando as realizações das artes no Brasil. Para que esta festa seja completa, contamos com a participação e envolvimento de todos os sócios neste processo. Participe!

NOTA

**PRÊMIO ABCA: INDIQUE OS
MELHORES DA ARTE DE 2018**



Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std