

 **FGV CONHECIMENTO**

BIO REVISTA

VERTENTES CONSTRUTIVAS

ORG. **PAULO HERKENHOFF**

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS

PRIMEIRO PRESIDENTE FUNDADOR

Luiz Simões Lopes

PRESIDENTE

Carlos Ivan Simonsen Leal

VICE-PRESIDENTES

Clovis José Daudt Darrigue de Faro
Marcos Cintra Cavalcanti de Albuquerque

CONSELHO DIRETOR

PRESIDENTE

Carlos Ivan Simonsen Leal

VICE-PRESIDENTES

Clovis José Daudt Darrigue de Faro
Marcos Cintra Cavalcanti de Albuquerque

VOGAIS

Carlos Alberto Pires de Carvalho e Albuquerque / Cristiano Buarque Franco Neto / José Ermírio de Moraes Neto / José Luiz Miranda / Lindolpho de Carvalho Dias / Marcílio Marques Moreira / Roberto Paulo Cezar de Andrade

SUPLENTES

Aldo Floris / Alexandre Koch Torres de Assis / Antonio Monteiro de Castro Filho / Ary Oswaldo Mattos Filho / Carlos Eduardo de Freitas / Gilberto Duarte Prado / José Carlos Schmidt Murta Ribeiro / Marcelo José Basílio de Souza Marinho / Willy Otto Jordan Neto

CONSELHO CURADOR

VOGAIS

Antonio Alberto Gouvea Vieira / Eduardo M. Krieger / Estado da Bahia / Estado de Minas Gerais / Estado do Rio de Janeiro / Estado do Rio Grande do Sul / Federação Brasileira de Bancos (Isaac Sidney Menezes Ferreira) / IRB – Brasil Resseguros S.A. (Antônio Cássio dos Santos) / Luiz Carlos Piva / Luiz Ildefonso Simões Lopes / Luiz Roberto do Nascimento e Silva / Marcelo Serfaty / Marcio João de Andrade Fortes / Maria Tereza Leme Fleury / Miguel Pachá / Pedro Henrique Mariani Bittencourt / Ricardo Oberlander / Sindicato das Empresas de Seguros Privados, de Resseguros e de Capitalização nos Estados do Rio de Janeiro e do Espírito Santo (Ronaldo Mendonça Vilela)

SUPLENTES

Almirante Luiz Guilherme Sá de Gusmão / Carlos Hamilton Vasconcelos Araújo / General Joaquim Maia Brandão Júnior / Leila Maria Carrilo Cavalcante Ribeiro Mariano / Manoel Fernando Thompson Motta Filho / Monteiro Aranha Participações S.A. / Nilson Teixeira / Raphael José de Oliveira Barreto / Tenente-Brigadeiro do Ar Jeferson Domingues de Freitas

SEDE

Praia de Botafogo, 190
Rio de Janeiro – RJ
CEP 22250-900 ou Caixa Postal 62.591
CEP 22257-970
Tel.: (21) 3799-5498
www.fgv.br

Instituição de caráter técnico-científico, educativo e filantrópico, criada em 20 de dezembro de 1944 como pessoa jurídica de direito privado, tem por finalidade atuar, de forma ampla, em todas as matérias de caráter científico, com ênfase no campo das ciências sociais: administração, direito e economia, contribuindo para o desenvolvimento econômico e social do país.

BIO XXI

VERTENTES CONSTRUTIVAS

ORG. **PAULO HERKENHOFF**

 **FGV CONHECIMENTO**

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA MARIO HENRIQUE SIMONSEN/FGV

Rio XXI : Vertentes Construtivas / Paulo Herkenhoff (org.).

Rio de Janeiro: FGV Editora, 2023.

288 p. : il.

ISBN 978-65-86289-37-4

1. Arte contemporânea – Séc. XXI – Rio de Janeiro (RJ). 2. Construtivismo (Arte) – Rio de Janeiro (RJ). I. Herkenhoff, Paulo, 1949-. II. Fundação Getulio Vargas.

CDD – 709.05098153

ELABORADA POR MÁRCIA NUNES BACHA – CRB-7/4403

Os textos são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, a opinião da FGV.

A história do Rio de Janeiro se confunde com o desenvolvimento histórico, político e cultural do país. Capital Federal até 1960, a cidade abriga uma quantidade excepcional de bens culturais que marcam sua identidade artística e arquitetônica. Com mais de 230 bens tombados pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), a cidade também se destaca nas interações entre cultura e natureza, tendo recebido da UNESCO, em 2012, o título de Paisagem Cultural Urbana, que a transformou em Patrimônio Mundial da Humanidade.

Tal riqueza histórica e cultural, inerente ao processo de construção da cidade, reflete-se no valor estético e favorece um ambiente profícuo para o desenvolvimento do setor artístico. A Fundação Getulio Vargas, compreendendo a centralidade da arte como vetor indispensável para a construção de um país mais moderno e desenvolvido, vem incentivando a expansão do campo das artes no Brasil.

Um dos marcos inaugurais, neste sentido, foi a abertura do primeiro curso de artes gráficas do país, realizada em 1946, apenas dois anos após a criação da FGV. Intitulado Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas, sua implementação visava a melhoria da qualidade dos impressos brasileiros ao formar artistas que pudessem comportar a crescente demanda de projetos em revistas, jornais e livros, setor em crescimento à época.

Sob orientação de professores renomados, como Tomás Santa Rosa Jr., Axl Leskoschek e Carlos Oswald, o curso de 1946, em horário integral, proporcionou a formação adequada a artistas gráficos e plásticos a partir de três eixos centrais: Desenho aplicado às artes gráficas, elementos de história da arte e das artes gráficas e técnicas de publicidade. Entre os alunos egressos do curso, podemos citar Almir Mavignier, Danúbio Gonçalves, Decio Vieira, Fayga Ostrower, Misabel Pedrosa e Renina Katz, que, contribuindo em maior ou menor grau, consolidaram o campo, ainda incipiente, da gravura artística no Brasil.

A FGV, seguindo ainda os preceitos constitucionais de 1988, que ressaltam a promoção do desenvolvimento cultural e a defesa e a valorização do patrimônio artístico nacional, vem, a partir do século XXI, publicando uma série de obras sobre a história da arte visual brasileira. Almejando preencher lacunas na produção de conhecimento sobre o assunto, foram publicados,

nos últimos anos, volumes destinados à compreensão das diferentes linguagens artísticas no país, tais como *Móvel brasileiro* (volumes Moderno e Contemporâneo), *Galeria de Artistas: Centro Empresarial Rio – 1983-1990*, *Arte e mercado no Brasil*, Decio Vieira e *Rio XXI: Vertentes Contemporâneas*.

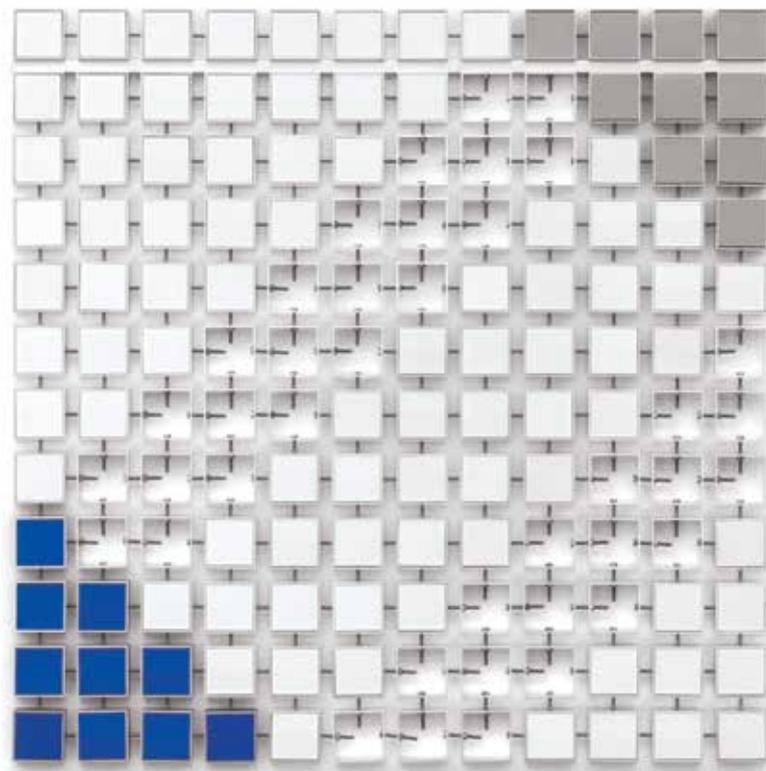
O atual livro, *Rio XXI: Vertentes Construtivas*, fruto de extensa pesquisa sobre a relação do Rio de Janeiro com a arte construtiva, forma o segundo volume da série iniciada pelo crítico de arte Paulo Herkenhoff que não só organizou como contribuiu com a escrita de artigos para ambas as obras.

Com o intuito de recuperar o legado histórico e artístico da cidade, ambas as publicações se inserem no universo criativo e inovador dos artistas que, em alguma medida, firmaram relações com o Rio de Janeiro. Nas palavras de Herkenhoff, “a arte do Rio foi entendida como aquela produzida na cidade ou sobre ela, por artistas cariocas de nascimento onde quer que atuassem, por cariocas de adoção ou visitantes”.

Com obras de mais de 100 artistas que atuam ou atuaram na cidade do Rio de Janeiro, o primeiro volume revelou um imenso território a ser explorado, demandando a continuidade da pesquisa e, conseqüentemente, de novas publicações. Este é o segundo volume da coleção, destinado, desta vez, a analisar o legado construtivo dos artistas em suas relações com a cidade.

A fase neoconcreta, explorada neste volume, ajudou a resgatar a subjetividade dos artistas na fase da abstração geométrica, conferindo ao Rio de Janeiro, ainda segundo Herkenhoff, uma singularidade que deve ser pensada como linha estética autônoma. Seguindo o exemplo do primeiro volume, foram convidados vários especialistas para reunir a diversidade de olhares, de linguagens, de gênero e etnias, de modo a analisar e registrar a produção contemporânea carioca sem que se abrisse mão da reflexão multidisciplinar.

É ainda mais significativo o fato de que este volume será publicado concomitante à inauguração da FGV Arte, um novo espaço de experimentação artística, localizado na praia de Botafogo e dedicado a debates contemporâneos em torno da arte. Buscando promover uma maior interação com a sociedade imediata, a Fundação Getulio Vargas se orgulha de continuar incentivando, ao longo de sua história, o diálogo com setores mais criativos e heterogêneos, indispensável a uma reflexão crítica mais livre e multidisciplinar.



Ascânio MMM
Quacors 50, 2022
Alumínio e parafusos, 75 x 75 x 2,5 cm
Coleção FGV Arte, Rio de Janeiro
Foto Thales Leite

Em 2019, a FGV lançou o livro *Rio XXI: Vertentes contemporâneas*. A publicação, que buscou explorar a relação do Rio de Janeiro com as mais variadas linguagens artísticas em seus diferentes períodos históricos, proporcionou uma leitura que traduziu a força resiliente e criativa da cidade.

A pesquisa, sob responsabilidade de Paulo Herkenhoff, que também é o organizador do livro, revelou-se profícua, demandando uma nova publicação em 2023. *Rio XXI: Vertentes construtivas* destina-se a pensar a arte construtiva brasileira a partir de quatro gerações. Ao ressaltar as continuidades e as reformulações do que Hélio Oiticica denominaria de “a vontade construtiva”, o livro explora as origens concretistas das obras contemporâneas. Vista pelo prisma expandido, a arte construtiva permite ao leitor pensar a formação de uma rica linguagem que não termina com o surgimento do neoconcretismo – vértice da consciência construtiva no Brasil, mas que vem se transmutando até os dias de hoje. A arte originalmente racional do concretismo é posta, aqui, em diálogo com uma teia de renovações, permeadas pela experiência carioca.

A publicação do trabalho atual faz ainda parte de um movimento mais amplo da FGV. Preocupada em contribuir com a expansão da educação artística no país, a Fundação abre as portas para um novo período em sua história de fomento à cultura. A criação de um novo espaço dedicado integralmente ao estudo e a prospecção das artes no país busca ressaltar o diálogo criativo e multicultural.

Em setembro, nasce a FGV Arte. Situada em um local central da cidade, ela fará parte do importante processo de revitalização da enseada de Botafogo e integrará a “cultura de rua” carioca, fruto da fusão entre a paisagem urbana única e sua natureza singular.

Destinada ao diálogo artístico e contemporâneo, a FGV Arte, além de promover a integração entre a comunidade externa e interna da Fundação, buscará desenvolver projetos educacionais voltados à expansão do conhecimento artístico e singular.

Sidnei Gonzalez
DIRETOR DA FGV CONHECIMENTO

Sumário

11

Da ordem do tempo:
influxos construtivos nas
artes visuais brasileiras

Leno Veras

17

A revolução permanente
do crítico

Glória Ferreira

22

A greve das cores

Glória Ferreira

27

A primeira geração construtiva

Paulo Herkenhoff

52 Anotações sobre as cores
e coloridos

José Maria Dias da Cruz

56 Paiva Brasil: lúdicos

Luiz Chrysostomo de Oliveira Filho

60 Palatnik: experimentar,
construir, olhar

Luiz Camillo Osorio

65

“A polpa da cor”: a persistência do
dispêndio na teoria neoconcreta
de Ferreira Gullar

Sérgio Bruno Martins

85

Segunda geração construtiva

Paulo Herkenhoff

128 Edival Ramosa
André Pitol

131

Terceira geração construtiva

Paulo Herkenhoff

146 Luciano Figueiredo,
próxima parada

Luiz Chrysostomo de Oliveira Filho

151

Investigando a geometria:
a terceira geração construtiva
carioca

Felipe Scovino

199

Quarta geração construtiva

Paulo Herkenhoff

231 Heleno Bernardi:
gritos e sussurros
Daniela Name

232 O triunfo do projeto
construtivo brasileiro
Guilherme Altmayer

234 Entrelinhas: Deborah Engel
Priscyla Gomes

237 Enfeites de parede
Fernanda Lopes

238 Sobre prumos?
Fernando Cocchiarale

239 Lugar de potência de vida:
quem nos desvelará, se não nós?
Jefferson Medeiros

240 Symbola
Christiane Laclau

242 Alvos moles que bailam
na noite sem fim
Aldones Nino

245 Deus e o diabo no sertão carioca
Nathalia Grilo

248 Não tem museu no mundo
como a casa da nossa vó
Vovó Maria Carlota

249 Marcelo da Conceição, uma
abordagem ingênua e precipitada
Ricardo Gomes Lima

251 Entre a faísca da regra
e o fazer repetido
Fernando Cocchiarale

253 Totalidades
Natália Quinderé

255 Do zero ao nove
Wair de Paula

257

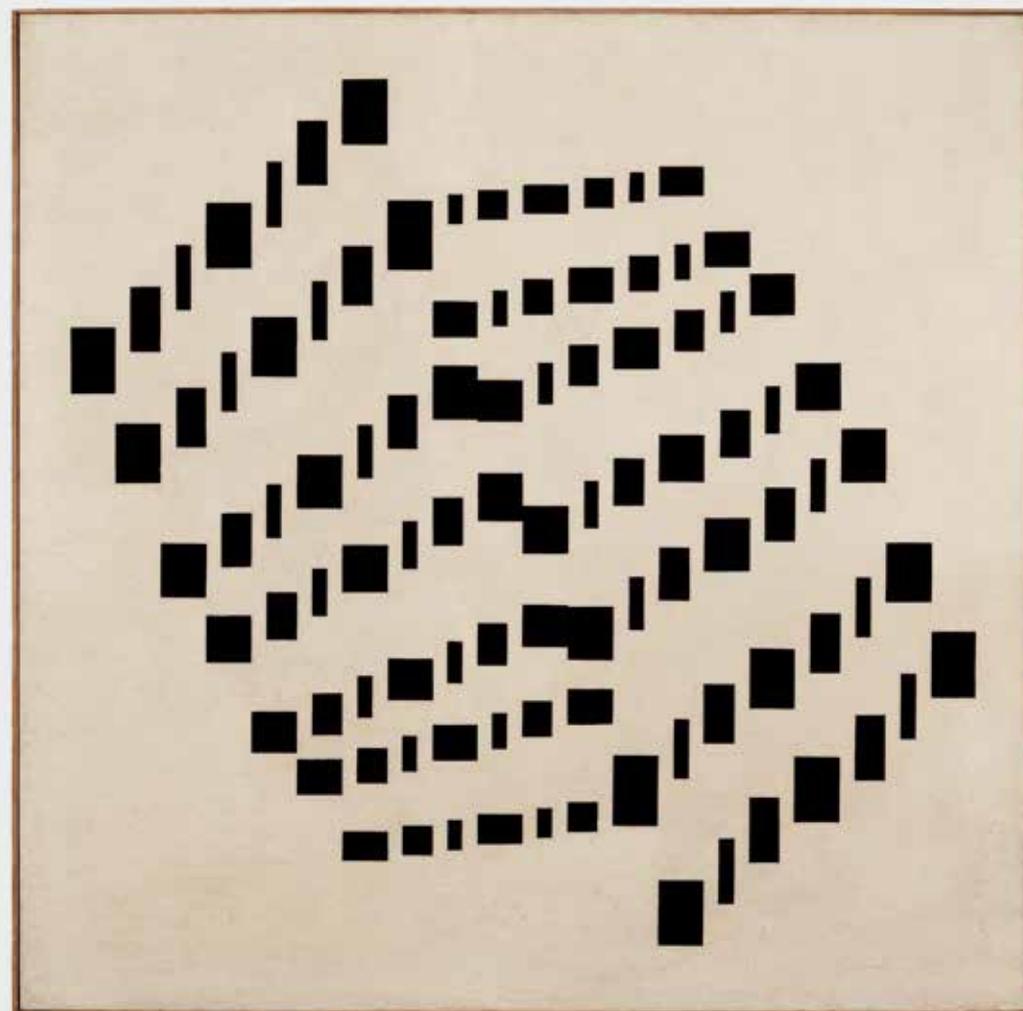
Às ordens do tempo –
as gerações construtivas
enquanto estratégia
cronográfica

Leno Veras

263

Mestres da arte do
Rio de Janeiro

Paulo Herkenhoff



Da ordem do tempo: influxos construtivos nas artes visuais brasileiras

Leno Veras

Este livro – sequência de um primeiro volume da linha editorial *Rio XXI*, desenvolvida pela FGV Arte como programa de pesquisa continuado em historiografia da arte contemporânea no Rio de Janeiro – é resultado de um concatenamento de temporalidades: desde as gerações fundacionais aos movimentos atuais, distintas formas de promover o raciocínio construtivo nas artes visuais brasileiras reúnem-se (aglutinados via proposições cronológicas) para, a um só tempo, desafiar e afiar este exercício de organização temporal.

As estratégias concretistas instauraram, sobretudo a partir da metade do século XX, metodologias construtivas, em vez de representacionais, estabelecendo diálogos mais próximos com modos de pensar a forma, tais como a arquitetura, o urbanismo, e o design. Para além da materialidade vinculada ao concreto (inclusive, literalmente), esta guinada no fazer plástico implementa procedimentos construtivos, que serão desdobrados em momentos posteriores por meio de linguagens não experimentadas *a priori*.

Como uma primeira operação historiográfica, buscaremos as origens do próprio termo “construtivismo”: vinculado, diretamente, aos movimentos da vanguarda russa, sua primeira ocorrência dá-se em um artigo do crítico Nikolay Punin, de 1913, no qual discorre acerca dos relevos tridimensionais da inovadora prática escultórica de Vladimir Evgrafovich Tatlin (1885-1953). Exemplos foram as escolas construtivas – verdadeiros laboratórios de produção plástica racionalista (e, frequentemente utilitária) – chamadas *Vkhutemas*.

O construtivismo russo, no entanto, não deve ser tomado como vórtex único desde o qual a ação concreta se estabeleceu nas artes visuais, posto que outros contextos, muitos deles concomitantes à emergência do raciocínio soviético, ocorrem ainda no primeiro decênio do século XX: grupos de artistas como os expressionistas reunidos em torno de Wassily Kandinsky (1866-1944), em 1911, na Alemanha; ou o *De Stijl*, criado em 1917, que reuniu Piet Mondrian (1872-1944) e Theo van Doesburg (1883-1931), além de outros

Ivan Serpa

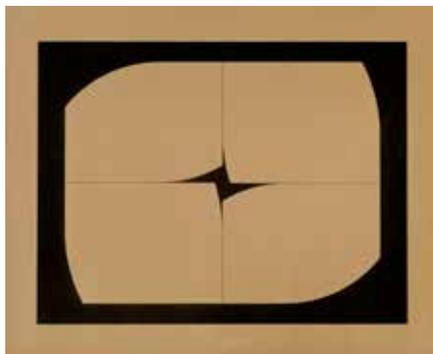
Pintura 206, 1957

óleo sobre tela. 100 x 100 cm

Acervo Museu Nacional de Belas Artes –

MNBA, Rio de Janeiro

Foto Jaime Acioli



Helio Oiticica (1937-1980)
Metaesquema 12, 1957
Guache sobre cartão, 45 x 57 cm
Coleção Adolpho Leirner de arte construtiva
brasileira / The Museum of Fine Artes, Houston

artistas holandeses que promoviam pesquisas abstratas na representação formal; ou ainda o Suprematismo, fundado, em 1915, por Kazimir Malevich (1878-1935), também na Rússia, onde a *práxis* artística ganhou escala massiva.

É necessário, ainda, recordar os pressupostos construtivos que se fazem presentes, de diferentes maneiras, no Cubismo, no Dadaísmo e no Futurismo italiano – é, justamente, por meio da análise dos procedimentos, mecanismos e dispositivos operados pelo fazer concretista que este é capaz de revelar-se.

As metodologias inovadoras que impregnam as vanguardas no princípio do século XX estabelecem-se como *modus operandi* que permeia grande parte da representação pictórica e escultórica, notadamente nas décadas do entreguerras. As novas sociedades projetadas com base no contexto industrial mobilizam os artistas em torno de outras formas de retratar figuras, cenas e paisagens; erigindo uma produção artística de caráter funcionalista. A emergência do viés informacional é uma das revoluções desse panorama.

Algumas das mais icônicas realizações originárias deste protocolo construtivo encontramos nos projetos de Aleksandr Aleksandrovic Vesnin (1883-1959) para o Monumento à Terceira Internacional, de Tatlin, exposto em 1920 em Moscou (nunca executado em escala real). Materialidades, tais como a do ferro e a do vidro, amalgamam-se numa gigantesca espiral – concebida para ser também uma antena de transmissão radiofônica – descrita pelo artista como a “união de formas puramente plásticas para um propósito utilitário”.

A obra de Alexander Rodchenko (1891-1956) é outra ocorrência de primeira relevância quanto à atualização do programa construtivista soviético. Das investigações iniciais, em diálogo próximo com as pinturas abstratas e geométricas de Malevich, o artista passou às construções tridimensionais, com grande influência de Tatlin, que, posteriormente, encontrou na fotografia o meio técnico potente para uma composição de forte viés geométrico; tendo seu caráter maquínico, e potencial reprodutível, como foco.

O cinema, por sua vez, linguagem capaz de potencializar o experimentalismo fotográfico, encontrou em autores como Sergei Eisenstein (1898-1948) espaço profícuo para arvorar-se numa miríade de variações específicas. A noção de uma morfologia geométrica erige-se, então, com forte inclinação para a arte abstrata, tornando-se um modo de pensar, e fazer, estético e político. Os mais distintos contextos regionais foram afetados pela circulação desta nova linguagem visual emergente; inclusive em outros continentes.

Em contrapartida, no contexto original do movimento construtivo, a defesa oficial de uma estética “realista” representou o golpe fatal nas pesquisas formalistas das vanguardas artísticas. Por conseguinte, o exílio desses artistas contribuiu para a disseminação dos ideais estéticos de construtivos, impactando novas escolas de pensamento, tais como a Bauhaus, na Alemanha; o grupo Abstraction-Création, na França; e resultou em documentos essenciais, como o manifesto construtivista inglês *Circle*, divulgado em 1937.

As influências do construtivismo na América Latina não são pontuais, sendo um movimento que encontra lugar nas práticas racionalistas de vertentes experimentais opostas ao cânone europeu estabelecido até o século XIX; no Brasil, em particular, foi no período posterior à Segunda Guerra Mundial (1939-1945) que o experimentalismo geométrico floresceu com maior pujança – como pano de fundo, estão também as discussões originadas dos embates do modernismo brasileiro; tanto nas artes visuais, quanto na arquitetura.

Termos como o “universalismo construtivo” erupcionam nesse cenário profícuo: nomes como o do pintor uruguaio Joaquín Torres-García emergem como colaboradores desse movimento transnacionalizado, ao unir-se ao artista belga Michel Seuphor na criação de um vocabulário geometrizzante – a expressão remete diretamente à produção do grupo Cercle et Carré, criado, na França, em 1929. A associação (e o jornal, de mesmo nome) tem como objetivo primeiro instaurar um debate sobre o ideário construtivista, com o intuito de divulgar a arte abstrata, como revela a exposição realizada em 1930, na Galeria 23, em Paris, reunindo Jean Arp, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Le Corbusier, Piet Mondrian, entre outros expoentes do contexto internacional.

Ao pôr o enfoque de suas pesquisas nos conceitos de Estrutura e Construção, o grupo recusa o irracionalismo e as motivações inconscientes, preconizados pelo Surrealismo, movimento artístico de forte penetração na época. Mesmo conectado ao Abstracionismo Geométrico e às tendências construtivas da arte moderna – sobretudo ao neoplasticismo de Mondrian, Theo van Doesburg e Georges Vantongerloo –, o universalismo construtivo (sistematizado pelo autor supracitado, originário na América do Sul) adquire caráter próprio ao sublinhar o valor simbólico da forma: o lugar dos símbolos na estruturação da obra define-se pela tentativa de obter uma síntese entre ideia e forma.

Haroldo de Campos, em sua crítica “Arte construtiva no Brasil: depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta”,¹ situa o surgimento do movimento construtivista brasileiro desde a década de 1950, mas vincula suas raízes aos artistas modernistas ainda na década de 1920: “de fato, em 1949, encontram-se as primeiras atividades de artistas como Waldemar Cordeiro (pesquisas com linhas horizontais e verticais: criação do Art Club de São Paulo, dedicado ao experimentalismo), bem como os experimentos iniciais de Abraham Palatnik com a luz e a cor; de Mary Vieira com volumes; de Geraldo de Barros com ‘fotoformas’. Como precursoras dessa tendência se poderiam citar, nos anos 1920, as estruturas neocubistas de Tarsila do Amaral (1886-1973)”.

Aracy Amaral (1998), por sua vez, atribui a incorporação de “especulações abstrato-geométricas em telas de início dos anos 1920”,² ainda no contexto da eclosão modernista brasileira em princípios do século XX, às ocorrências primeiras dos métodos de trabalho construtivo em nossa pictórica. A partir daquele momento, foi possível observar, nos planos posteriores das telas,

¹ CAMPOS, Haroldo. “Arte construtiva no Brasil: depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta”. *Revista USP*, São Paulo, n. 30, p. 251-261, junho/agosto, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25920/27652>. Acesso em: 15 ago. 2023.

² AMARAL, Aracy A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

temáticas abstratas; enquanto o primeiro plano é, em geral, nitidamente figurativo. Em busca de uma genealogia do concreto, encontramos nesses primórdios as primeiras ocorrências das práticas fundacionais construtivas.

Como artistas precursores do movimento, a crítica cita Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), com *Cabeças de negras* (1920); Tarsila do Amaral (1886-1973) com, entre outras telas, *A negra* (1923); Antônio Gomide (1895-1967), com *Nu cubista* (1930); Lasar Segall (1891-1957); Ismael Nery (1900-1934), com *Sem título (s/d)*; e, nas artes decorativas, Regina Gomide Graz (1897-1973) e John Graz (1891-1980). Desde então, diversos agentes do campo artístico brasileiro, em distintos espaços e tempos, dedicam-se, cada vez com mais integração ao projeto estético-político construtivo, ao concreto.

O chamado “marco neoconcreto”, por sua vez, se estabelece com o manifesto de 1959, reunindo uma primeira geração de artistas brasileiros que se alicerçam, também discursivamente, na práxis construtiva; tais como Amilcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930-2016), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986). Elementos advindos dessas vanguardas podem também ser observados nos movimentos concretos do Grupo Frente, no Rio de Janeiro; além do Grupo Ruptura, em São Paulo.

A atuação de críticos de arte como Mario Pedrosa (1900-1981) e Sérgio Milliet (1898-1966) foi fundamental para refletir sobre a oposição arte figurativa x arte abstrata no contexto artístico brasileiro. É na notícia “Ivan Serpa define o que é arte concreta” (1957), da *Tribuna da Imprensa*, que o artista carioca, que acabara de receber o Prêmio de Viagem no Salão de Arte Moderna com a obra *Pintura 206*, esclarece algumas questões. Segundo ele, a arte concreta “nasceu na Europa e, aqui no Brasil, existe uma certa confusão: alguns chegam a chamá-la de concretismo, coisa absolutamente errada. Concretismo não existe; o que existe é arte concreta e seus artistas chamam-se de concretos”.

Mario Pedrosa, aguerrido defensor das poéticas abstrato-concretas que começaram a surgir no Brasil a partir de 1948 (retornando de seu primeiro exílio, durante o governo de Getúlio Vargas, em 1945), foi determinante para a consolidação do movimento concreto. Além de difundir e publicar a sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (1949), o crítico ainda participou dos debates públicos fomentados por discussões acaloradas por meio de meios impressos de grande circulação, sobretudo jornais no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Em “Arte concreta ou ausência de íconos”³ (1957), o crítico Mario Pedrosa ressalta as características fundamentais da arte concreta, sendo bastante incisivo ao diferenciar a “decadente” arte figurativa, que utiliza o sistema iconográfico (representação de imagens que fazem referência a um tema), da arte concreta, que se utiliza de signos: “a arte abstrata é icônica: revela, sobre algum aspecto, certa similitude com o que denota, objeto, gente, natureza etc.

A arte concreta não apresenta similitude nenhuma com algo externo, pois é um signo que surgiu, na visualização do artista, sem nenhum estímulo externo, aparente ou consciente” – tal conceitualização permite expandir nosso escopo.

O debate iniciado pelo crítico pernambucano adquire abrangência quando é traçada uma linha evolutiva da pintura, que começa com a “pintura retrato”, desenvolve-se para a “pintura de paisagem”, em seguida para a “natureza-morta” e, por fim, para o “abstracionismo”. Segundo Pedrosa, a tendência foi sair de um primeiro estágio, que é “tudo que há de mais icônico”, para um estágio final “inteiramente despido de iconicidade”. É à luz dessas premissas que nos dedicaremos, nas seções seguintes, a dar a ver possíveis gerações construtivas, as quais apresentamos, em diálogo com marcos das periodizações preestabelecidas pela fortuna crítica brasileira, por meio de um conjunto de comentários através dos quais representantes de distintas gerações curatoriais convergem em torno da ordenação temporal enquanto práxis historiográfica.



Anna Maria Maiolino
Sem título, da série *Indícios*, 2011
Linha de costura sobre papel, 34 x 25,5 cm
Coleção da artista
Foto Rômulo Fialdini

³ PEDROSA, Mario. “Arte concreta ou ausência de íconos”. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Segundo Caderno, p. 8, 24 fev. 1957.



Cildo Meireles (1949)
Desvio para o vermelho, 1984
Vista da montagem no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 27 de setembro a 28 de outubro de 1984
Curadoria Glória Ferreira
Foto Wilton Montenegro
Acervo MAM Rio

A revolução permanente do crítico¹

Glória Ferreira

Embora não seja especialista em Mario Pedrosa, organizei o livro *Mario Pedrosa: documentos primários*, editado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 2016. Houve um processo longo de pesquisa e seleção, talvez a parte mais difícil. Meu tema, a revolução permanente do crítico, retoma parcialmente o texto para esse livro.

Mario Pedrosa era consciente de que a crítica de arte é um fenômeno histórico, sem chancela para a eternidade, daí sempre colocar em questão sua posição e sua atividade em relação a cada momento histórico. Reconhecendo que a própria arte passou a questionar suas antigas fundações, assinala, em 1967, que o crítico vive em permanente revolução. Essa talvez seja a marca de sua atuação ao longo de quase cinco décadas.

Pedrosa desenvolveu intensa atividade política nos anos 1920 e 1930. Em 1933, proferiu a conferência “As tendências sociais de Käthe Kollwitz”, na qual relacionou atualidade estética e arte social, não mais fundada em temas, mas nos próprios procedimentos artísticos que são universais. Arte de vanguarda e revolução social são indissociáveis.

Seu interesse pelas artes visuais floresceu, no MoMA, nos anos 1940, quando estava exilado nos Estados Unidos e tornou-se grande amigo de Alexander Calder. Escreveu vários artigos nesse período e engajou-se na crítica, de fato, em 1945, na volta ao Brasil. Sem abandonar a militância política, estabeleceu uma relação entre a revolução e a arte de vanguarda. Fundou nesse ano o seminário A Vanguarda Socialista e participou da criação da União Socialista Popular, com a meta de fundar um grande partido socialista. Em 1946, criou uma seção de artes plásticas no *Correio da Manhã* e colaborou em outros jornais, como a *Tribuna da Imprensa*, onde assinava dois artigos semanais, um sobre arte e outro sobre política.

O período posterior à Segunda Guerra Mundial e ao Estado Novo foi marcado, no Brasil, por modernização e profundas transformações da linguagem plástica. Nesse período, poetas e escritores como Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Sérgio Milliet, Raquel de Queiroz, em jornais e revistas, exerciam a crítica comprometida com a afirmação nacional, defendendo o moderno, para liberar a sociedade brasileira do ranço colonial. Pedrosa, por sua vez, propôs

¹ Transcrição da palestra proferida na Cátedra Olavo Setúbal de Arte, Cultura e Ciência, no Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA-USP) e publicada em: *Relações do conhecimento entre arte e ciência: gênero, neocolonialismo e espaço sideral*. Volumes 1 e 2. Coordenação Helena Bonciani Nader e Paulo Herkenhoff; organização Martin Grossmann e Liliana Sousa e Silva. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, 2021.

uma visão universalista da arte, integrando a criação das crianças, dos doentes mentais e a arte dita primitiva. Tornou-se referência para diversos artistas, como Abraham Palatnik, Ivan Serpa e Almir Mavignier, que trabalhavam com Nise da Silveira no Centro de Psiquiatria do Engenho de Dentro.

Em 1947, Pedrosa proferiu a conferência “Arte, necessidade vital”, em que afirmou que essa atividade se estende a todos os seres humanos; não é ocupação exclusiva de uma confraria especializada nem exige diploma para ter acesso a ela. Promoveu visitas ao Centro de Psiquiatria, que resultaram na exposição com nove artistas do Engenho de Dentro, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1949.

Participou ativamente das polaridades e paixões suscitadas pela oposição entre a estética figurativa e a abstração, debatida no Brasil desde os anos 1910. No catálogo da mostra inaugural do novo Edifício Sul América Terrestres, Marítimos e de Acidentes no Rio de Janeiro, onde houve uma exposição de pintura e escultura, publicou o texto “As duas alas do modernismo”, indicando as grandes transformações operadas na percepção do espaço, da arte e do mundo. Defendeu a arte moderna, a erradicação da arte de caráter social, em prol de novas concepções críticas e estéticas. Marcado pela teoria da Gestalt, que conheceu em Berlim, no final dos anos 1920, desenvolveu a tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (1949).

A questão central para Mario Pedrosa era a autonomia da arte, que ele considerava ter surgido em toda a sua força com o cubismo de Pablo Picasso e George Braque, e ter desabrochado em sua plenitude com o abstracionismo de Wassily Kandinsky. Movido por um espírito internacionalista, sem descuidar das condições locais, enfatizava a originalidade, a necessidade de renovação e uma atitude experimental.

Em 1957, incorporado ao projeto de modernização do *Jornal do Brasil*, Pedrosa assinava a coluna de artes plásticas, no “Suplemento Dominical” do jornal, que circulou de 1956 a 1961, em que a experimentação gráfica era muito forte. Espaço privilegiado no âmbito cultural brasileiro, divulgava os mais importantes eventos do cenário nacional e mundial no que dizia respeito a artes plásticas, teatro, música, dança, filosofia e literatura. Fórum de discussão da poesia concreta, contrapôs a posição dos poetas cariocas à estrutura matemática e objetiva da poesia concreta dos paulistas.

Reconhecido então como grande crítico de arte, Mario Pedrosa publicou três textos sobre crítica de arte. O primeiro, sobre a visão da crítica de Charles Baudelaire, parcial, apaixonada e política. O segundo, sobre a obra isolada e apreciada em si mesma. No terceiro, “Em face da obra de arte”, reafirmou, na obra, a importância de suas qualidades formais: o crítico, para bem apreciar e julgar, deveria substituir o artista.

Pedrosa assinalou a crescente valorização do crítico, com a atualização dos critérios de avaliação e o entrecruzamento entre crítica, teoria da arte,

história e estética. Deixou, no entanto, de atentar para o progressivo ingresso de artistas no domínio do discurso da crítica e da história da arte, para serem os intérpretes da própria obra. Por outro lado, a negação de Pedrosa de qualquer enredo ou temática reafirma o que assinalara em “De Diderot a Lhote”: o julgamento dependeria unicamente dos valores das formas.

Por ocasião da primeira exposição neoconcreta no Rio de Janeiro, em 1959, Pedrosa encontrava-se no Japão, com bolsa de estudos da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), e foi eleito vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte. Em um primeiro momento, pareceu haver certo embaraço em sua compreensão do rompimento entre concretistas paulistas e cariocas.

Ferreira Gullar sempre enfatizou a importância de Mario Pedrosa no desenvolvimento da arte brasileira. Em depoimento a Nina Galanternick para seu filme *Formas de afeto*, um filme sobre Mario Pedrosa, de 2010, Gullar, de maneira bem-humorada, afirma que a divisão do movimento concretista da qual resultou a arte neoconcreta, contra a limpeza objetiva que excluía a subjetividade, se dá na ausência dele: “nós demos o golpe [...] Na ausência do papai grande mudamos”.

Em “Considerações inatuais”, de 1959, Pedrosa discutiu as transformações dos padrões perceptivos extremamente instáveis, tornando o julgamento precário. Ao reconhecer a precariedade do julgamento, realizou um novo giro na revolução permanente em que vive o crítico.

Desde cedo, Mario Pedrosa se interessava pela arquitetura, considerando, porém, que abordá-la criticamente era um problema novo, pelo fato de ela ter sido, até pouco tempo antes, assunto de historiador da arte. Em textos sobre arquitetura moderna, analisou em particular a construção de Brasília e suas consequências. Como país periférico, afirmou: estamos “condenados ao moderno”, podemos receber com facilidade, como qualquer civilização de oásis, as formas mais extremas e mais altas.

Como diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo e coordenador da VI Bienal, Pedrosa voltou à questão da crítica, despedindo-se da atividade como crítico militante, para assumir diferentes funções e posições. Se ao crítico cabe intervir na própria atividade do artista, ao diretor de um museu, sobretudo de arte moderna, necessariamente experimental, competem “os problemas em campo, ou melhor, de sua época”. Mario Pedrosa anunciou, sem o saber, as novas características da curadoria como mediação crítica, que só viria a se afirmar nos anos 1960. Já em um texto de 1957 “Em ordem do dia – a terminologia crítica”, assinalou a necessidade de a crítica de arte tornar-se cada vez mais enciclopédica, absorvendo o papel do historiador da arte.

Como organizador da comemoração dos dez anos da instituição da Bienal, em 1961, Pedrosa realizou uma mostra de grande proporção, imprimindo



Mario Pedrosa (1900-1981)
A opção brasileira, 1966
Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira
Capa de Aluísio Carvão

uma visão da história da arte fora dos canais ocidentais. Nessa Bienal, foram premiados Lygia Clark e Iberê Camargo (1914-1994), comprometidos com novas pesquisas.

Pedrosa ampliou os horizontes da arte brasileira, que vivia um momento em que o mercado era uma excentricidade. Os anos 1960 foram marcados por grandes viagens, congressos e eventos. A participação do espectador era uma de suas preocupações. Segundo ele, enquanto o artista primitivo cria o objeto “que participa”, os artistas contemporâneos chamam outros a participarem do seu objeto.

Nas suas reflexões e interrogações, questionou os fins da arte e sua capacidade de ação crítica. Os anos 1960 foram caracterizados por um amplo campo de atuação experimental, de cunho transgressivo, em que várias poéticas construía seu vocabulário formal ou temático unificador. A censura e a repressão se abateram também no campo das artes, retirando obras de exposições, ou fechando-as arbitrariamente. O acirrado debate envolvendo a relação entre arte e política distancia-o das postulações dos Centros de Cultura Popular (CPC), que opunham os considerados elitismo e esteticismo das vanguardas artísticas à participação social do artista.

Sem subordinação às políticas partidárias, o neoconcreto privilegiou o caráter experimental e a reatualização da deglutição metafórica de outras culturas proposta por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* de 1928. O modelo antropofágico era traço comum da grande efervescência cultural e de estreitas interrelações de diversos campos artísticos. Nesse contexto, a intervenção crítica do artista afirmou-se, expandindo-se, investindo em novas redes de circulação dos trabalhos e de relação com o público. Pedrosa caracterizava essas ações como “exercício experimental da liberdade” e marca da cena artística brasileira.

Foi nesse contexto que respondeu, em “Do porco empalhado aos critérios da crítica,” ao célebre “*happening* da crítica”, como ficou conhecida a exigência de Nelson Leirner de uma manifestação explícita do júri do Salão de Arte Moderna de Brasília, em 1967, sobre os critérios que levaram à aceitação de sua obra, constituída de um porco empalhado dentro de um engradado e atado a um presunto. A ação inscreveu-se no questionamento e na crítica ao sistema de arte, que pautava a produção do artista e, naquele contexto, a produção do grupo Rex, como também na longa e permanente história dos conflitos entre artistas e críticos.

Pedrosa já enfatizara em diversos textos, como “A arte ambiental, a arte pós-moderna”, a inevitabilidade de novos critérios críticos em face das mudanças de valores que norteavam a produção artística. Na resposta a Nelson Leirner, traçou uma longa história da crítica no período moderno, assinando a crítica do vocabulário que ajuizava, isolando e exaltando os valores

plásticos e expressivos de cada obra única, privilégio do artista, do sujeito, e que se dissolveu com o advento da pop arte e do cinetismo. Parafrazeando a palavra de ordem trotskista, Pedrosa afirmou: “o crítico vive, pois, em revolução permanente”¹

Em 1971, enquadrado na Lei de Segurança Nacional pela Justiça Militar, Mario Pedrosa exilou-se no Chile, onde criou o Museo de la Solidaridad. Conclamou a contribuição de sua grande rede de contatos de artistas e críticos como Alexander Calder, Joan Miró, Dore Ashton, entre outros, e conseguiu obter cerca de 1.500 obras. Em Paris, onde viveu depois do golpe no Chile, em 1973, uma nova torção se deu no seu pensamento crítico, questionando a continuidade da arte moderna. Pedrosa afirmou que não acreditava mais no que se chama de arte moderna, embora ela tenha contribuído para o desenvolvimento da cultura. Escreveu “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, onde discutia a então propalada morte da arte. Quando se dá como capricho e luxo estetizante, a arte sucumbe diante da voracidade do mercado capitalista do consumo pelo consumo.

Ao voltar para o Rio de Janeiro, em 1977, empenhou-se na organização da exposição *Alegria de viver, alegria de criar*, que não aconteceu em razão do incêndio do MAM-Rio, que pretendia apresentar a arte dos indígenas, mundo onde os valores são outros. No ano seguinte, Pedrosa voltou-se para um plano de reconstrução do MAM-Rio, imaginando um conjunto de cinco grandes museus: O Museu do Índio, de Arte Virgem, de Arte Moderna, de Arte Popular e o Museu do Negro. Já não se considerava mais crítico de arte, sentia-se, nesse momento, essencialmente político, sobretudo, pela possibilidade de formação de um partido socialista.

Desse grande percurso fica a capacidade de se repensar, formular critérios de ação a cada transformação da arte, sabendo aprender com as obras, sem jamais descuidar dos caminhos sociopolíticos, humanos, e influir decisivamente nos caminhos da arte. Em sua última entrevista, pouco antes da morte, ao ser perguntado se era estoico, Mario Pedrosa respondeu que, quando se falou pela primeira vez em planejamento do mundo, era a passagem da utopia para uma tentativa de dominar a situação cientificamente. Como ele tinha uma linha utópica, passou a aceitar o planejamento como solução, mas na verdade considerava o mundo muito complicado.

1 PEDROSA, Mario. “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”. In: G. Ferreira, (Org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 208.

A greve das cores¹

Glória Ferreira

“Com a resolução que tomamos, o público terá a noção do que seja a falta de cor para o artista.”

Oswaldo Goeldi, *Tribuna da Imprensa*, 15 de maio de 1954

O Salão Preto e Branco representa um marco na luta dos artistas brasileiros pelo acesso aos materiais artísticos de qualidade. Num momento de questionamentos e rupturas estéticas, o Salão consegue reunir artistas de todas as tendências e se impor como um salão de protesto, reconhecido oficialmente pelo Ministério da Educação.

A insatisfação dos artistas tem origem em 1952, quando a Carteira de Exportação e Importação do Banco do Brasil cassa as licenças de importação de tintas estrangeiras, com a justificativa de se encontrar a indústria local apta a satisfazer as necessidades dos artistas. O total das importações representaria apenas o valor de dois cadillacs rabo de peixe. Os materiais são incluídos na quinta categoria, segundo o plano Oswaldo Aranha de recuperação nacional, tendo ágios iguais aos dos carros de luxo, bebidas finas e perfumes.

A Comissão Nacional de Belas-Artes, criada em 1951, ao mesmo tempo que o Salão Nacional de Arte Moderna, tendo como presidente Rodrigo Mello Franco Andrade e, entre seus membros, Iberê Camargo, Goeldi, Santa Rosa, terá uma participação importante na realização do Salão. Inicialmente a CNBA comprova, através de exames, a falsificação das tintas nacionais, levando a Getúlio o resultado desses exames e fazendo uma demonstração prática das diferenças das colorações dos vários tubos de tintas de uma mesma cor e de uma mesma marca.

De uma maneira geral, há “compreensão” dos governantes, mas o jogo de empurra-empurra entre Oswaldo Aranha e Antônio Balbino, ministros da Fazenda e da Educação, termina por gerar um impasse. Saindo da esfera governamental, os artistas, sob a liderança de Iberê, Djanira e Milton Dacosta, lançam um memorial dirigido ao ministro da Educação, com o apoio e adesão de mais de seiscentos artistas de quase todos os estados; estava lançado o preto e branco como protesto:

Nós, artistas plásticos abaixo-assinados, apresentaremos no próximo Salão Nacional de Arte Moderna, a se realizar de 15 de maio a 30 de junho deste ano, os nossos trabalhos executados exclusivamente em branco e preto.

Esta atitude será um veemente protesto contra a determinação do governo em manter proibitiva a importação de tintas estrangeiras, materiais de gravura e de escultura, papéis e demais acessórios essenciais ao trabalho artístico; proibição esta que consideramos um grave atentado contra a vida profissional do artista e contra os altos interesses do patrimônio artístico nacional. (abril de 1954)

O Salão recebe uma expressiva quantidade de obras, contando ao todo com 323 trabalhos em exposição. E uma adesão surpreendente, pois, no ano anterior, apenas 203 haviam participado.

Por ocasião da abertura do Salão, Iberê diz numa entrevista que:

O Salão Preto e Branco significa nossa luta pela sobrevivência. No tocante a seus resultados, precisamos acreditar em alguma coisa, ainda que seja no absurdo. A vitória é essencial para a classe. Temos a maior bienal do mundo, o maior estádio do mundo. A realidade, que ninguém diz, é esta, e apenas esta: temos a maior miséria do mundo. Como pode ser grande um povo cujos artistas não têm sequer material para trabalhar? (*Correio da Manhã*, 16 de maio de 1954).

O Salão e sua época. Nos últimos anos da década de 1940 se dá o surgimento de um sistema de arte, mesmo que incipiente e localizado no eixo Rio-São Paulo: em 1947 é fundado o Masp, em 48, o MAM-SP, e, em 49, o MAM-Rio. Dois anos depois, inaugura-se a I Bienal de São Paulo. É também em 51 que há a separação dos Salões, sendo criado o Salão Nacional de Arte Moderna.

O início dos anos 1950 é marcado pela internacionalização das artes, especialmente favorecidas (em consequência até certo ponto) pelo pós-guerra. As primeiras bienais são extremamente marcantes para o meio de arte brasileiro. Max Bill, prêmio internacional com a escultura *Unidade partida*, na I Bienal, exerce grande influência, conhecida e reconhecida historicamente. Já na II Bienal, o meio mais artístico tem contato com uma das maiores exposições sobre a arte moderna já realizadas na América Latina. Salas especiais de Paul Klee, Tomás Maldonado, Oskar Kokoschka, Ensor, Calder, De Kooning, Mondrian, Henry Moore, Picasso, entre outros, além de uma retrospectiva do cubismo. Mostra essa difícil de se recompor e com um impacto que, ainda hoje, seria enorme.

No plano interno, há também uma certa efervescência, com artistas se reunindo; como o Grupo Ruptura, em São Paulo, e o Grupo Frente, no Rio, ambos ligados ao construtivismo. Em 1953, se dá a I Exposição de Arte Abstrata, seguida de várias outras manifestações importantes. Decididamente, o modernismo ainda reinante, especialmente através dos “representantes



¹ Texto publicado originalmente no catálogo referente à remontagem do Salão Preto e Branco, de 1954, como Sala Especial do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade, de 11 de dezembro de 1985 a 15 de janeiro de 1986, Rio de Janeiro.



Iberê Camargo (1914-1994)
Natureza morta, déc. 1950
Óleo sobre tela, 39 x 47 cm
Coleção Denise e Gonçalo Ivo,
Rio de Janeiro
Foto Jaime Acioli

oficiais” das nossas artes, é colocado em xeque. Por ocasião da II Bienal, Mario Pedrosa, num artigo polêmico, “Evolução ou involução dos mestres brasileiros”, diz que nenhum destes artistas fez falta à Bienal e traça um perfil de Portinari, Di Cavalcanti, Segall e Tarsila, mostrando como a produção desses mestres naquele momento não acrescentava algo de novo nem às suas obras nem à arte.

Ora, o Salão Preto e Branco acontece nesse momento de abertura de discussão e surgimento de novas questões, de contato com a teoria e a produção de vanguarda do início do século, tendo assim o meio artístico a oportunidade de ver as mais diferentes vertentes da produção moderna.

Com um distanciamento de décadas, parece-nos natural a escolha de uma greve de cores como forma de protesto. Mas, assim mesmo, continua curioso um Salão todo em preto e branco. Os jornais da época falam desse fato como uma coisa inédita. É evidente que retirar a cor é uma autopunição para o pintor, e, como disse Goeldi, é uma maneira de mostrar a importância da cor para a pintura, gravura ou desenho. Além disso, é também interessante associar uma greve de cor como protesto e a abstinência dos tons (a eleição das cores primárias) feita pelos construtivistas. Numa mesma década... e mesmas influências. Participantes do Salão, em depoimentos dados à equipe da Sala Especial, dão versões curiosas e contraditórias sobre o impacto visual causado pelo Salão: ...“foi magnífico, inclusive uma experiência, um desafio para as pessoas que talvez tivessem aversão ao preto e branco como expressão de cor, como uma coisa plástica”, nos diz Aluísio Carvão, que já naquele momento participava do Grupo Frente.

Abelardo Zaluar, desenhista, e ainda figurativo naquela época, nos fala:

...foi muito curioso ver a procura dos artistas em traduzir a pintura que normalmente faziam em cores em preto e branco, e se isso não ocasionou novas linguagens ou modificou a obra dos artistas nos anos posteriores, pelo menos foi um momento de reflexão interessante que, por uma causa externa, a dificuldade de importação de tintas, proporcionou aos artistas uma reflexão interna, um desafio.

Quirino Campofiorito, por outro lado, achou uma coisa tristíssima ...“salão de pintura sem cor era como um corpo sem sangue (o mundo em preto e branco é como se ver TV em preto e branco depois de uma colorida).”

Em algumas críticas da época, há referências ao fato de os abstracionistas terem lucrado pela maior adaptação ao preto e branco, já que a pintura abstrata, prescindindo do modelo, abre mão do mimetismo com o objeto natural.

Quanto aos prêmios, segundo Jayme Mauricio, houve uma certa repartição igualitária entre as diversas tendências... “A rigor não venceu, dentro da

mostra, nenhuma tendência artística. Abstratos e figurativos dividiam entre si as honras da premiação”, diz Djanira em entrevista a *O Globo* (26 de maio de 1954). A repercussão e solidariedade ao Salão foi bastante grande, com uma cobertura significativa na imprensa. A revista *Forma*, por exemplo, lança seu primeiro número com a capa em preto e branco. Pascoal Longo, do programa Clube da Crítica da Radio Difusão do Ministério da Educação, suspendeu no dia da inauguração do Salão a cortina musical – seria a falta de cor no rádio.

O protesto foi mantido e os artistas continuaram em assembleias constantes na Escola Nacional de Belas-Artes, conseguindo afinal uma resposta positiva, mesmo que parcial. Em junho, um pouco antes do término do Salão e após a decisão de se levar o caso a Unesco, é decidido pelo Ministério da Fazenda que a importação do material de arte passaria da alíquota nº 5 para a de nº 2, como importação necessária (mas não prioritária).

Superado esse problema, os artistas passam a se defrontar com a especulação e instabilidade dos preços das tintas. E é então que organizam o Salão Miniatura em 1955, que foi um Salão de âmbito mais restrito, organizado pelos artistas cariocas, mas com bastante repercussão. Uma vez mais aí estavam Iberê, Vera Bocayuva, Zélia Salgado.

Nesta remontagem parcial do Salão, como um dos módulos da Sala Especial do VIII SNAP, que tem por tema a *Arte e seus materiais*, optamos por mostrar as diversas tendências presentes no Salão.

Participam cerca de sessenta artistas. Infelizmente não foi possível encontrar alguns trabalhos, como o de Antônio Bandeira. O *Quadro-objeto* apresentado por Lygia Clark, que causou um certo impacto, não foi possível encontrar: eram duas molduras deslocadas do chassis. Numa entrevista ao Clube da Crítica da Rádio MEC, Djanira, membro do júri, diz: “Dei minha aprovação a que fossem mostradas as molduras, intituladas pela autora *Quadro-objeto*. Como protesto contra a falta de telas; considero um trabalho original. E, como pesquisa, manifesto meus respeitos.”

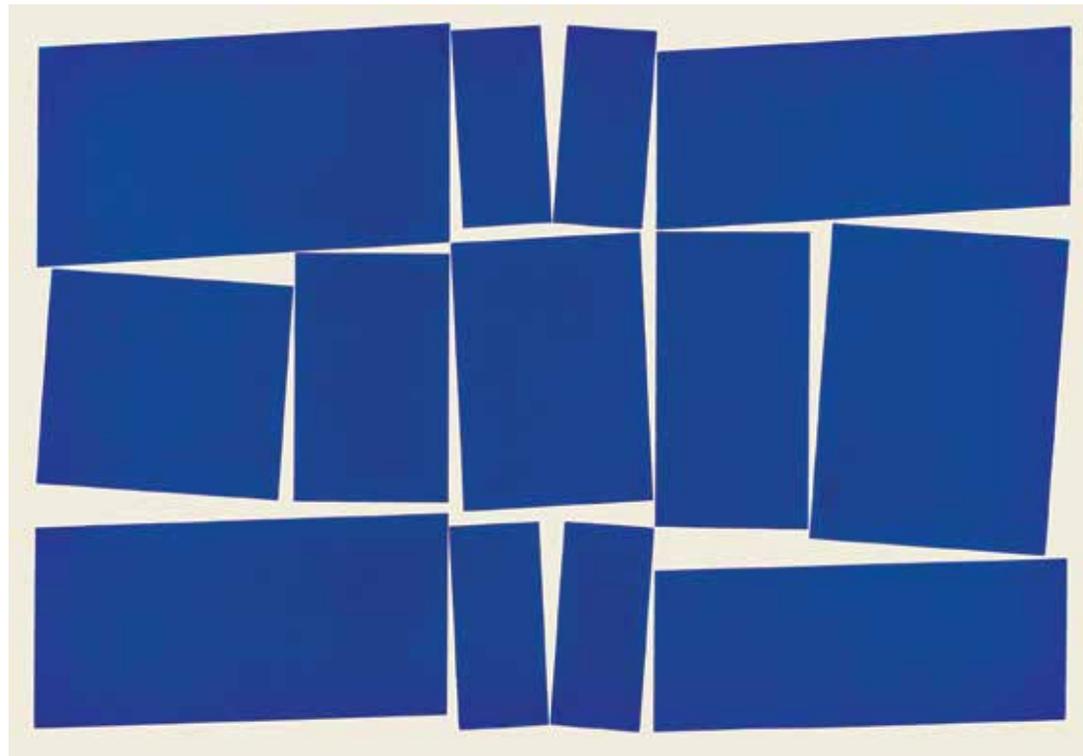
Procuramos também dar voz aos participantes através da reedição de artigos dos críticos da época e colhendo depoimentos de participantes do Salão, como Iberê Camargo, Géza Heller (membro do júri), Aluísio Carvão, Anna Letycia, Quirino Campofiorito; Abelardo Zaluar, Zélia Salgado, Fayga Ostrower, Décio Vieira, Ione Saldanha, Rossini Perez, entre outros, e Ferreira Gullar, crítico contemporâneo ao evento.

A todos eles os nossos agradecimentos.

A equipe da Sala Especial, Adriane Guimarães (nossa descobridora de preciosidades), Maria Alice Tolipan (pelos dias na Biblioteca Nacional) e Luiza Interlenghi (pelo cuidado com os depoimentos), os nossos sinceros agradecimentos.

A primeira geração construtiva

Paulo Herkenhoff

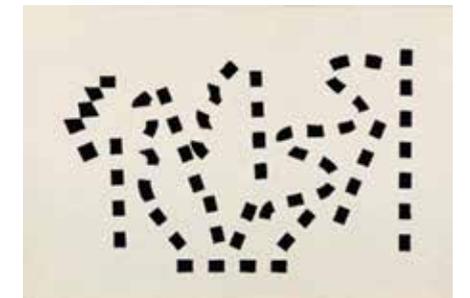


A abstração geométrica se expandiu pela cena brasileira por múltiplas capilaridades e entradas, da ação isolada de alguns a grupos ocasionais ou conceitualmente articulados. Alguns aderiram ao modelo geométrico como um corte em seu pensamento visual, outros fizeram mudanças lentas, como que buscando um diálogo com as hesitações pessoais e as resistências do meio. O fato é que no pós-guerra se instala uma razão geométrica na cena brasileira e a arte pretende ter um papel gnosiológico. Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Franz Weissmann, Lygia Pape, Osmar Dillon, João José da Costa e Rubem Ludolf são membros da primeira geração construtiva carioca que produziram neste século.

Na implantação do ambiente construtivo no Rio, a figura de Ivan Serpa (1923-1973) não encontrou paralelo. Inicialmente, pela formação dos artistas Helio Oiticica, Aluísio Carvão, João José da Costa e Rubem Ludolf, entre outros. Serpa articulou a formação do grupo Frente (1954-1955) formado por Aluísio Carvão, Carlos Val, Decio Vieira, Lygia Clark, Lygia Pape, Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf João José Costa, Elisa Martins da Silveira e Vicent Ibberson. Algumas questões marcantes no Frente são a diversidade, a ideia de transformação, a ortogonalidade, a liberdade cromática e a linha conformadora do espaço.

Momento decisivo da emancipação histórica da arte brasileira, o grupo neoconcreto era formado por Aloisio Carvão, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Franz Weissmann, Ferreira Gullar e Osmar Dillon, que viveram até o século XXI, e Amilcar de Castro, Helio Oiticica e Lygia Clark. Em São Paulo, Willys de Castro e Hercules Barsotti também aderiram ao neoconcretismo. O neoconcretismo contou com um aparato crítico ímpar com Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e José Guilherme Merquior, além dos textos dos artistas Clark, Oiticica, Pape e Castro na discussão de seus próprios princípios estéticos.

O significado do neoconcretismo deve ser compreendido em dupla chave. No contexto da modernidade brasileira, é o movimento que logrou o melhor resultado para o projeto de produção de linguagem artística autônoma. Seus desdobramentos, com artistas como Helio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark,



Artur Amora

Sem título, c. 1949-1951

Óleo sobre tela

Coleção Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro

< **Helio Oiticica**

Metaesquema, 1958

Guache sobre cartão, 40 x 57 cm

Coleção Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – Malba

Lygia Clark

Descoberta da linha orgânica, 1954
Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark"
Foto Jaime Acioly



1 PEDROSA, Mario. "Crise do condicionamento artístico". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1966.

2 OITICICA, Hélio. "Esquema geral da nova objetividade brasileira". In: "Nova objetividade brasileira". Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967, não numerado.

3 No entanto, o grande esforço de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh para estabelecer o cânon da arte do século XX com o alentado volume de *Art since 1900* surgiu prejudicado pela brevidade com que foi tratado o neoconcretismo. Bois, que foi amigo de Lygia Clark em Paris desde os fins dos anos 1960, dedicou uma boa análise parcial da produção da artista da década de 1950 até os *Bichos*. De certo modo, refletindo o projeto de poder do grupo da revista *October* e deixando escorrer a pretensão eurocêntrica de estabelecer uma hierarquização da arte, só Clark e Oiticica foram citados, ainda assim, muito superficialmente. Ver FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain e BUCHLOH, Benjamin. *Art since 1900 – modernism, antimodernism postmodernism*. Londres: Thames & Hudson, 2004, p. 376-378, 384.

4 HERKENHOFF, Paulo. *Lucio Fontana: a ótica do invisível*. Rio de Janeiro: CCBB, 2001.

conduziram ao esgotamento do moderno e ao que Mario Pedrosa denominou "pós-moderno".¹ No catálogo da "Nova objetividade brasileira", Oiticica se refere a uma "vontade construtiva geral"² como um traço da arte brasileira, para além da abstração geométrica. Tal "vontade construtiva" conformou um processo em continuidade, desde fins dos anos 1940, com precedentes no moderno em Ismael Nery, e avança experimentalmente pelo século XXI, conectando a forma ou a vontade abstrato-geométrica à complexa agenda política dos tempos atuais.

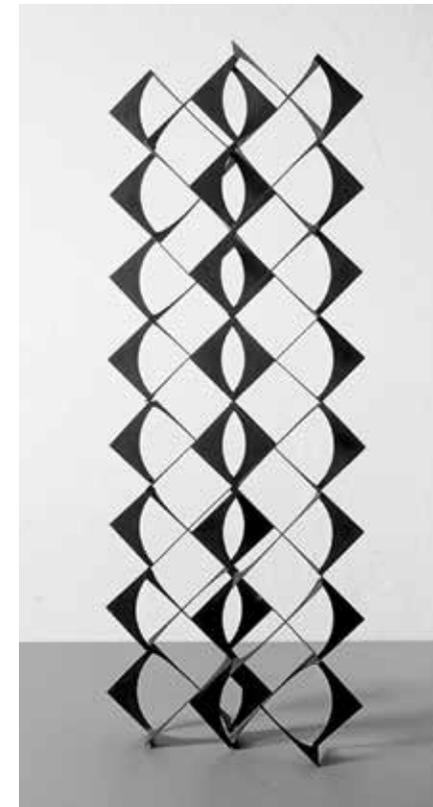
Na segunda chave, o neoconcretismo tem sido reconhecido de modo exponencial por universidades, de Harvard ao Instituto Warburg (Londres), e por museus, do Metropolitan Museum (Nova York) às galerias Tate (Inglaterra), como um movimento de valor internacional pela originalidade, singularidade, pertinência e qualidade de sua produção.³

Lygia Clark. A *Descoberta da linha orgânica* (1954) introduz uma questão concreta que é entender o sentido da estreita fresta entre a tela e o que foi moldura. A construção dessa descoberta por Lygia Clark (1920-1988) se distingue do ato espasmódico de Lucio Fontana no *Concetto spaziale*.⁴ Clark lida com a lógica do objeto "quadro" e Fontana responde ao esgotamento da superfície pictórica, por isso a indagação crítica de Ferreira Gullar na "Teoria do não objeto": "Que são as telas cortadas de Fontana, expostas na V Bienal, senão

uma retardada tentativa de destruir o caráter fictício do espaço pictórico pela introdução nele de um corte real?"⁵ Esse lugar ativa o espaço concreto, articula suas partes, por isso sua denominação como linha orgânica. É orgânico por ser o espaço preposicional entre; é o vazio que articula o discurso planar da cor; é lugar do ar que respiramos que integra e articula as zonas concretas da pintura. Aqui estão a primeira ocorrência do vazio no *corpus* de Clark e, logo, de uma citação de Lacan neste ensaio.⁶ O sujeito lacaniano organiza-se como um vazio, uma falta: "A sexualidade se instaura no campo do sujeito por uma via que é a da falta", diz Jacques Lacan, aduzindo que "tudo surge da estrutura do significante. Essa estrutura se funda no que primeiro chamei a função do corte".⁷ O que se havia rompido em *Quebra da moldura* não se dispersa nem produz fragmentos ou cacos, mas paradoxalmente reivindica e produz uma totalidade plástica precisa e coesa como também em *Descoberta da linha orgânica*, seu par conceitual. A pintora dissolveu a instituição histórica do "quadro", reduzido à realidade problemática de superfície e plano em sua objetualidade.

Franz Weissmann. Já nonagenário e sempre produzindo, o próprio Franz Weissmann (1911-2005) definiu os problemas que construíram sua escultura ao longo de meio século: "o meu trabalho não tem volume, o espaço é desocupado. Eu procuro o vazio".⁸ Weissmann foi o introdutor do vazio na arte brasileira, que marcou a obra de Lygia Pape, Mira Schendel, Anna Maria Maiolino e Ascânio MMM, por exemplo. Entre seus alunos, cite-se Amílcar de Castro. Na cena internacional, cooperou com o escultor espanhol Jorge Oteiza, tanto no Rio de Janeiro quanto na Espanha, nos respectivos ateliês. Aquela escolha de ausência de volume, no entanto, ensejou a construção de sólidos virtuais através de desenhos no espaço (com arame e ferro) ou de cortes no plano. Sua *opera magna* é a *Torre* (1957, col. MNBA), uma estrutura modular vertical preta cujos cortes constroem e abrigam de modo latente uma sequência regular de esferas em vazio. Weissmann introduz questões fenomenológicas da percepção do objeto, solicitando que o espectador contorne a peça para localizar, para chegar ao ângulo certo, as esferas. Num átimo, o preto fosco opera como sombra modeladora dos volumes. A *Torre* absorve a vocação para o *continuum* sem limite do volume, projetado pelo imaginário, no paradigma da *Coluna infinita* (1918) de Constantin Brancusi, conforme a lei da boa continuidade da forma da Gestalt.

Sob severidade estrutural, Franz Weissmann introduziu a cor na escultura brasileira. Recorreu exclusivamente ao monocromo através de um repertório basicamente formado pelo preto, branco, amarelo, vermelho e azul em tonalidade invariável ao longo de sua trajetória. Entretanto, aplicada em tom uniforme nas *Fitas*, a cor monocromática melódica não é percebida uniformemente, pois as dobras produzem variados modos de incidência da luz em ângulos, do perpendicular ao rasante. No começo dos anos 1950,



Franz Weissmann

Torre, 1957
Aço pintado, 114 x 44 x 30 cm
Coleção Museu Nacional de Belas Artes – MNBA, Rio de Janeiro
Foto Wilton Montenegro

5 GULLAR, Ferreira. "Teoria do não objeto". Plaqueta editada pelo Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* com a Contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada entre 21 de novembro e 20 de dezembro de 1960, no Rio de Janeiro.

6 Na história do vazio na arte brasileira, ver HERKENHOFF, Paulo. *Pincelada – pintura e método – projeções da década de 50*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p.317.

7 LACAN, Jacques. "O campo do outro e o retorno sobre a transferência". In: _____. *O Seminário. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. 4.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p.194 e 196, respectivamente.

8 In: *Franz Weissmann*. Vídeo de Cacá Vicalvi (roteiro), Instituto Itaú Cultural.

Weissmann representou, nos primeiros anos do projeto construtivo brasileiro, um salto epistemológico da escultura como conhecimento do espaço. Suas operações do corte marcaram artistas como Amilcar de Castro, que definiu a escultura como corte e dobra do plano de aço, e Lygia Clark dos *Casulos* e *Bichos*. Castro era enfático em dizer que Weissmann lhe ensinou arte figurativa – talvez uma reação defensiva contra a ansiedade da influência, o fenômeno estudado por Harold Bloom que afeta poetas,⁹ e também artistas plásticos, com a denegação de seus mestres e precedentes históricos.

Aluísio Carvão. A produção de Aluísio Carvão (1920-2001) se fixou no problema da cor.¹⁰ A pintura sempre se renovou, fugiu da condição canônica e se tornou invenção experimental. O foco precípua na cor aproxima Carvão do expressionismo abstrato de “a ideia de uma ideia”.¹¹

Certa pintura de Aluísio Carvão construiu uma política de fronteiras de campos de cor. A fronteira é onde a diferença negocia o trânsito do olhar, não é ponto de separação, mas de coesão. Os limites entre as cores de sua série das *Cromáticas* resultam de equilíbrio negociado. A superfície abriga a presença essencial da cor através da diferença entre dois amarelos, ou dois laranjas. Nessa cisão no campo saturado de energia lumínica – estabelecida a diferença constitutiva da linguagem – a obra de Carvão se confronta com a harmonia da fronteira: a mudança de cor em planos precisos, uma linha apenas sulcada ou a dissolução da cor, pela tinta, no limite, sendo este o foco do olhar. Esse era um diagrama das possibilidades de harmonia e entendimento nas fronteiras geográficas entre países. Obras em preto e branco (*Ritmo centrípeta-centrifugal*, 1958, ver p. 77) resolviam a dicotomia forma e fundo pela ambiguidade gestáltica.

Documentos neoconcretistas e textos de Maurice Merleau-Ponty servem de preâmbulo para obras fundamentais da arte brasileira do século XX. No *Manifesto neoconcreto*, Gullar alerta: “de nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu”. Na “Teoria do não objeto”, ele pondera:

“romper a moldura e eliminar a base não são, de fato, questões de natureza meramente técnica ou física: trata-se de um esforço do artista para libertar-se do quadro convencional da cultura, para reencontrar aquele ‘deserto’, de que nos fala Malevitch, onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento”.

Obras tridimensionais, *Cubocor* e *Cerne-cor* são, pois, obras-limite, conformadas no estatuto de não objetos. O dadaísta Kurt Schwitters após um pequeno cubo vermelho em *A catedral da miséria erótica*, a grande *Merzbau*, que é identificado como *Opening blossom* (1943-1944), isto é, broto florescente. Ainda que dependente da arquitetura da *Merzbau*, o cubo de Schwitters seria, por-



Aluísio Carvão
Cerne-cor, 1961
Tinta sobre madeira, 24 x 18 cm

⁹ BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Nova York: Oxford University Press, 1973.

¹⁰ Não se conhecem obras de Carvão deste século, embora tenha vivido até 2001.

¹¹ ROSENBERG, Harold. “Rothko”. In: *The de-definition of art*. Nova York: Collier Books, 1979, p. 100.

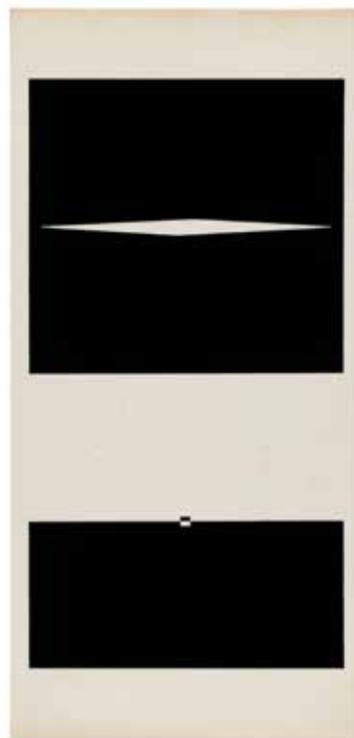


Aluísio Carvão
Sem título, 1986
Têmpera sobre tela, 115 x 115 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro
Foto Pat Kilgore

tanto, o protótipo do *Cubocor* (1960) de Carvão. Pensemos que esse cubo tenha se despregado e tomado existência tridimensional plena e autônoma. Aí está a chave para a compreensão da vocação tridimensional, e não propriamente escultórica, da pintura de Carvão em *Cubocor* e a *Cerne-cor* (1961).

Em *Cubocor* (ver p. 65), a *opera magna* de Carvão, não há mais a noção de estrutura e de composição. A pintura-objeto, em sua condição de tela, se desconstruiu. O *Cubocor* é uma pintura no mundo, sem ponto privilegiado de visão: é vermelho em suas seis faces. Carvão cria o quadro como uma pintura sólida, sem furos; um objeto sem pontos cegos. Com o *Cubocor*, Carvão resolve alguns problemas e limitações da pintura com relação à visão abordada por Merleau-Ponty acerca da *Dióptrica* de Descartes, geometria, visão e pintura: a ausência de profundidade, a terceira dimensão, o ponto de vista, as geometrias natural e artificial, o quadro renascentista como janela para o mundo e, logo, espaço furado para o filósofo. Merleau-Ponty distingue a ideia de carnalidade das coisas e o objeto cubo no entrelaçamento e reversibilidade entre os objetos e o olhar: “o cubo reúne em si visíveis impossíveis, como meu corpo é, concomitantemente, corpo fenomenal e corpo objetivo, e se, enfim, existe, existe com ele, por um golpe de força”.¹² O *Cubocor* é, pois, um entrelaçamento com

¹² MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Arthur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p. 133.



Willys de Castro, Hércules Barsotti
Sem título, 1962
Serigrafia sobre papel, 25 x 36 cm
Coleção Museu de Arte Moderna de Nova York

o corpo do espectador. Merleau-Ponty trata de uma “carne do visível”, mas *Cerne-cor* não se projeta como face humana. O veio da madeira nua é nele exposto como matéria orgânica. A pintura vermelha acentua a carnalidade e a temperatura sanguínea do trabalho. Para o filósofo, “o ser carnal, como ser das profundidades, em várias camadas ou de várias faces, ser de latência e apresentação de certa ausência, é um protótipo do Ser, de que nosso corpo, o sensível sentiente”.¹³ Essa carnalidade fenomenológica pulsa como carne da cor. *Cerne-cor* é carne viva.

No final da vida, Aluísio Carvão se dedicou a vigorosas pinturas monocromáticas com zonas de tratamentos diferenciadas pelo manejo da matéria e das diferenças de tons e matizes brancos. Em sua sabedoria de pintor, Carvão retorna à espiritualidade do grau zero da pintura.

Hércules Barsotti (1914-2010) e **Willys de Castro** (1926-1988) foram os neoconcretistas de São Paulo, inadaptados aos cânones de Waldemar Cordeiro relativos à pré-visualização da forma conforme Konrad Fiedler. O imaginário de ambos era fertilizado pelo contato com Mario Pedrosa. Barsotti fez uma pintura gráfica em preto e branco para explorar deformações perceptuais da forma, de acordo com as leis da Gestalt (*Branco/Preto*, 1961), em quadros que exploravam o recorte do suporte branco (retangular ou pentagonal). Em pontos estratégicos nos ângulos e nas laterais, introduzia um triângulo preto contra o branco, induzindo à percepção de falta e amputação da forma geral do objeto.

Químico, estudioso de mineralogia – Hércules Barsotti refinou a tradição moderna da areia em pintura de Georges Braque. Usou areia “preta”, em valor fechado, com quartzo, assim a superfície resplandece em pontos de luz, rebrilha insistentemente, pois a superfície é um permanente vir a ser, como em *Três pretos* (1962, óleo, esmalte e areia).

Uso três tipos de areia: areia peneirada fina; areia peneirada média e areia grossa, com pedacinhos de quartzo com pedras. Percebi que a areia constituía uma questão de luz na superfície. Eu pintava com tinta esmalte e, antes de secar, jogava areia na parte do esmalte, que então se grudava, e uma parte era pintada a óleo para produzir a superfície brilhante. Depois que a areia estava grudada no esmalte, eu passava aguarrás que dissolvia uma parte do esmalte e tingia a areia. A areia sempre tem um pedacinho de quartzo. A tinta com aguarrás não atingia o quartzo, que então ficava brilhando.¹⁴

É um tempo marcado por uma noção de duração paradoxalmente fugaz. Barsotti atingiu a um essencialismo da percepção da luz. A temporalidade do átimo se ancora na materialidade do mundo e em sua percepção fenomenológica. Por isso, ele foi o mais sutil dos neoconcretistas no que concerne à requisição do Outro para realizar o desígnio da obra. Sua pintura revela uma

¹³ Ibidem.

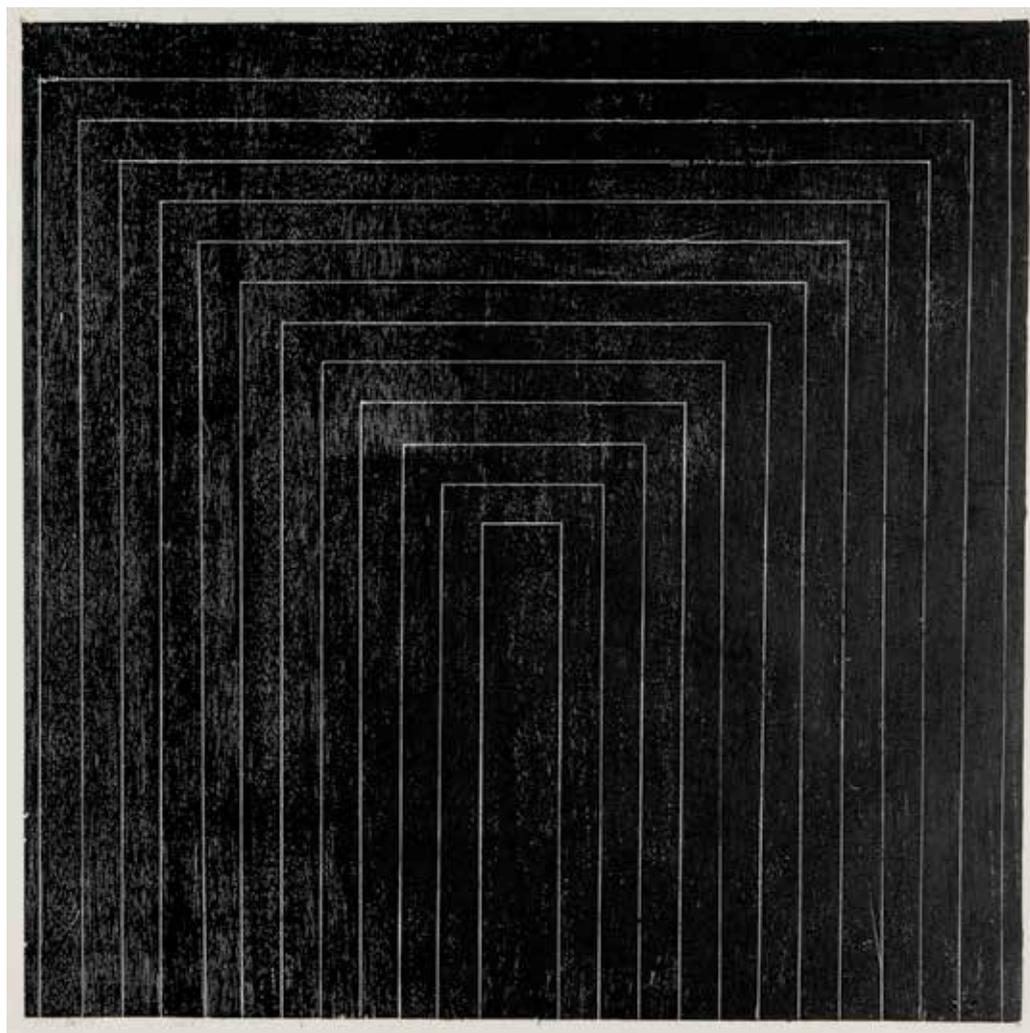
¹⁴ Hércules Barsotti em conversa com Paulo Herkenhoff, em 20 de novembro de 2002.



Hércules Barsotti
Três pretos, 1962
Óleo, esmalte e pigmentos sobre tela, 70 x 70 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro
Foto Jaime Acioli

grandeza cósmica; pede apenas um meneio da cabeça para oferecer a superfície noturna como estrelas nascentes. É com o movimento mais simples do globo ocular que o olhar acede ao átimo mágico e se percebe como o motor da obra. O olho que se mexe (ou o corpo que se move) altera o ponto de recepção e o ângulo de incidência da luz, com isso, os pontos rebrilham, por efeitos poéticos do quartzo na areia. O espectador é um faiscador, encontra gemas de luz e lampejos iluminados. A pintura é inconclusa até que um espectador a faça tremeluzir.

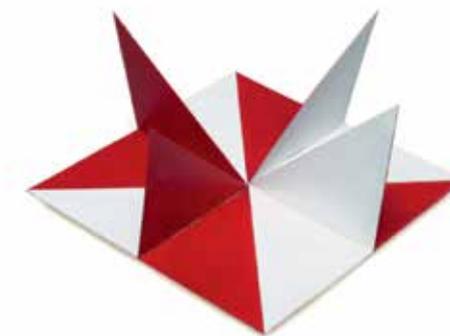
Desde a década de 1990, Barsotti propôs-se a retornar à cor e a experimentar novos métodos e materiais. A areia refinadíssima das pinturas neoconcretas é evocada, mas agora com função oposta, como areia grossa. Produzia raios de luz, mas agora sua tarefa é escurecer a cor. Através de pedregulhos pequenos, Barsotti logra obter uma superfície rugosa em que o volume das pedras, ainda que pouco significantes na aparência, projetam sombras rasantes imperceptíveis, mas o suficiente para alterarem o tom do campo cromático. Uma cor uniforme que encubra a superfície será percebida na região formada por esses pequenos volumes como mais escura, enquanto, sendo chapada em superfície plana, será vista como tom mais claro, como em *n. 13* (2001).



Lygia Pape. Desde meados da década de 1950, as xilogravuras *Tecelares* de Lygia Pape (1927-2004) já revelavam a artista abstrata geométrica madura e talvez como um possível prenúncio de sua perspectiva neoconcreta (com a reintrodução do sujeito na objetividade da obra geométrica). Algo que transportava das pinturas *Descoberta da linha orgânica* (1954) de Lygia Clark para os *Tecelares*. Nos *Tecelares* finais (1958-1959), a linha-luz é o que se abre em corte, é o que fura a escuridão primal da matriz xilográfica intocada; simultaneamente, esse lugar do corte é um ponto de respiração da madeira. Wleidlé, citado por Gullar no *Manifesto neoconcreto*, tomava os objetos da arte como “organismos vivos”. Nos últimos *Tecelares*, Pape havia dissolvido a dicotomia de figura e fundo.

Os contrastes na cena mundial levam ao confronto entre Lygia Pape e os artistas americanos coevos Frank Stella e Robert Morris. Por exemplo, a pintura *The marriage of reason and squalor* (1959) de Stella, se parece com certo *Tecelar* (1958) de Pape. A comparação da neoconcreta ao minimalista levanta convergências e diferenças, malgrado a semelhança formal das obras. As linhas no *Tecelar* são a falta produzida pelo corte (a linha orgânica), enquanto na pintura de Stella é a área do suporte não pintada por onde a pintura respira, diz o pintor. Um texto de Rosalind Krauss relata a mecânica de *Columns* (1961-1973) de Morris,¹⁵ mas poderia estar descrevendo o *Ballet neoconcreto I* (1958) de Pape. O ajuste do trecho às duas obras só reitera o valor da comparação. Pape e Morris abordaram o mesmo assunto: uma performance de sólidos geométricos sem a presença visível de pessoas e a ação sem anatomia humana. Os três artistas têm valor comparável, porém, Pape surgiu no contexto do então dito Terceiro Mundo. Se as obras da artista brasileira fossem posteriores aos trabalhos dos americanos Stella e Morris, ela seria tachada de derivativa, mas como ela os precede naqueles casos, eles são automaticamente destinatários do benefício da dúvida, alega-se que não conheciam Pape. A esse processo perverso de trocas desiguais com julgamento desfavorável aos artistas da “periferia” em relação aos dos centros hegemônicos, denominamos Lei de Lygia Pape.¹⁶

No século XXI, Lygia Pape avança nas pesquisas experimentais. Depois de ter sido chamada de relógio no *Livro da criação* (1959, lâminas “O homem descobriu o fogo” e “O homem começou a marcar o tempo”), o *Amazonino #1* (1989) e o *Manto tupinambá* (1996-2000), o vermelho vibrante ressurgiu em *Carandiru* (2002), como uma lápide ensanguentada em denúncia do massacre orgiástico de sangue de 111 detentos, numa prisão, pela Polícia Militar de São Paulo em 1992. Dez anos depois da chacina hedionda, Pape quer trazer a atenção para o crime sem julgamento, o terrorismo de Estado impune em tempos de democracia.



Lygia Pape

Livro da criação

(*O homem descobriu o fogo*), 1959

Coleção Museu de Arte de Nova York,
doação Patrícia Phelps de Cisneros

© 2022 Projeto Lygia Pape

< *Tecelar*, 1959

Xilogravura sobre papel japonês, 49,5 × 49,5 cm

Coleção Museu de Arte de Nova York /
doação Patrícia Phelps de Cisneros

© Projeto Lygia Pape

p. 36-37

Ttéia, 1C, 2002

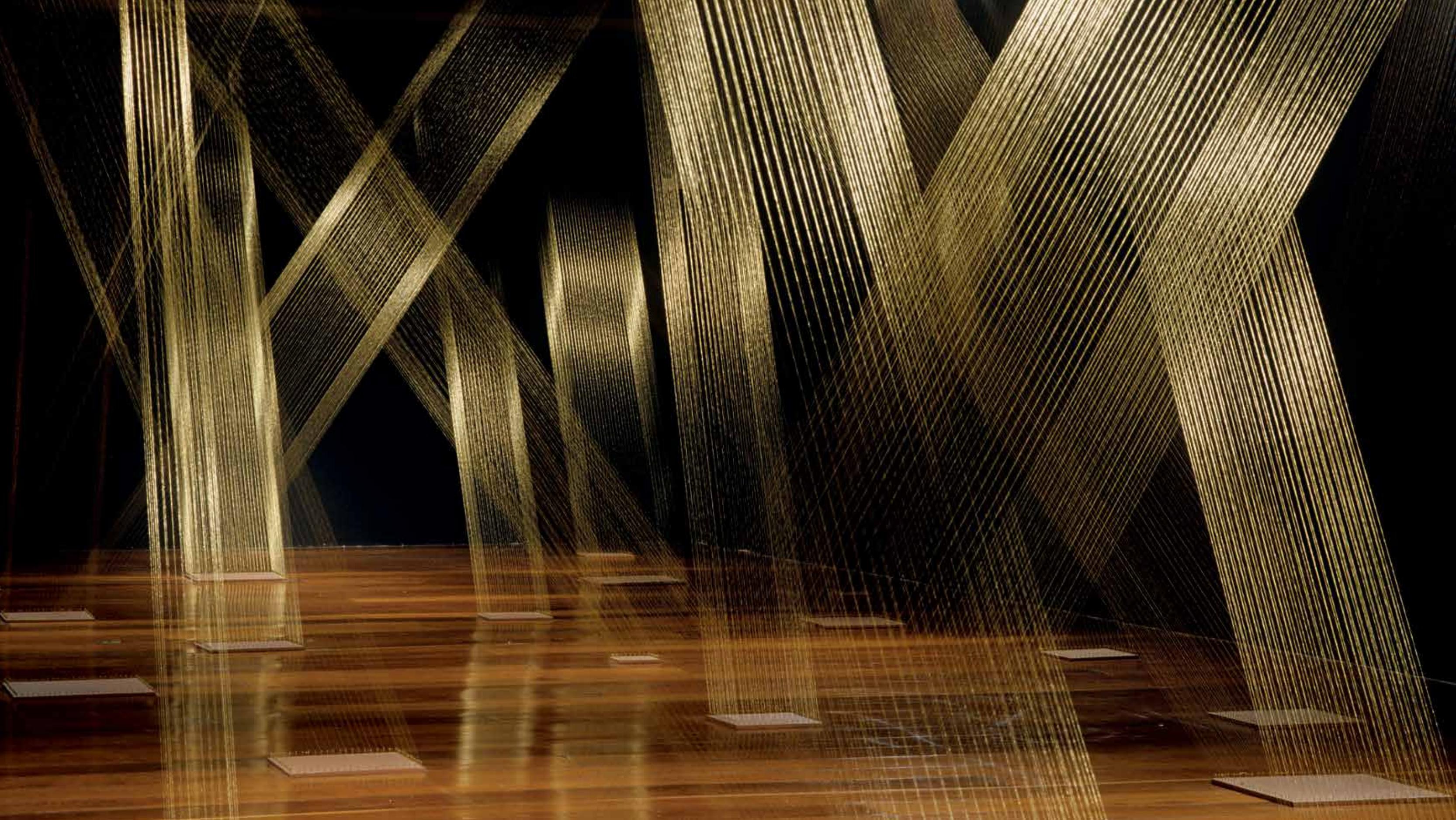
Instalação no Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2002

Fotografia Paula Pape

© Projeto Lygia Pape

¹⁵ KRAUSS, Rosalind. *Passages in modern sculpture*. Cambridge: The MIT Press, 1989, p. 201. "No original em inglês: "The curtain parts. At center stage stand monochromatically painted rectangular and cylindrical columns, several feet high. Nothing else is on the stage. For some time, nothing happens; no other enters or leaves. Suddenly, the column move".

¹⁶ Ver do autor. "Divergent parallels: toward a comparative study of neo-concretism and minimalism." In: BOIS, Yve-Alain et al. *Geometric abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros collection*. Yve Alain Bois et alii. New Haven: Yale University Press, 2001, p. 105.





Almir Mavignier

Zero, 1979
Serigrafia, 60 x 41 cm
Coleção Museu de Arte do Rio — MAR
Fundo Cely, Ronie e Conrado Mesquita
Foto Thales Leite

¹⁷ Cf. *Brasil: Museu de Imagens do Inconsciente*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994, p. 25.

¹⁸ Almir Mavignier em e-mail a Paulo Herkenhoff em 4 de novembro de 2016.

¹⁹ Almir Mavignier em e-mail a Paulo Herkenhoff em 2017.

²⁰ BOZZANO, Jorge Nestor. *Proyecto: Razón y Esperanza. Escuela Superior de Diseño de Ulm*. Buenos Aires: EUDEBA, 1998, p. 39-66.

²¹ BENSE, Max. Sem título. In: *Zero*. Cambridge: MIT Press, 1973, p. 32.

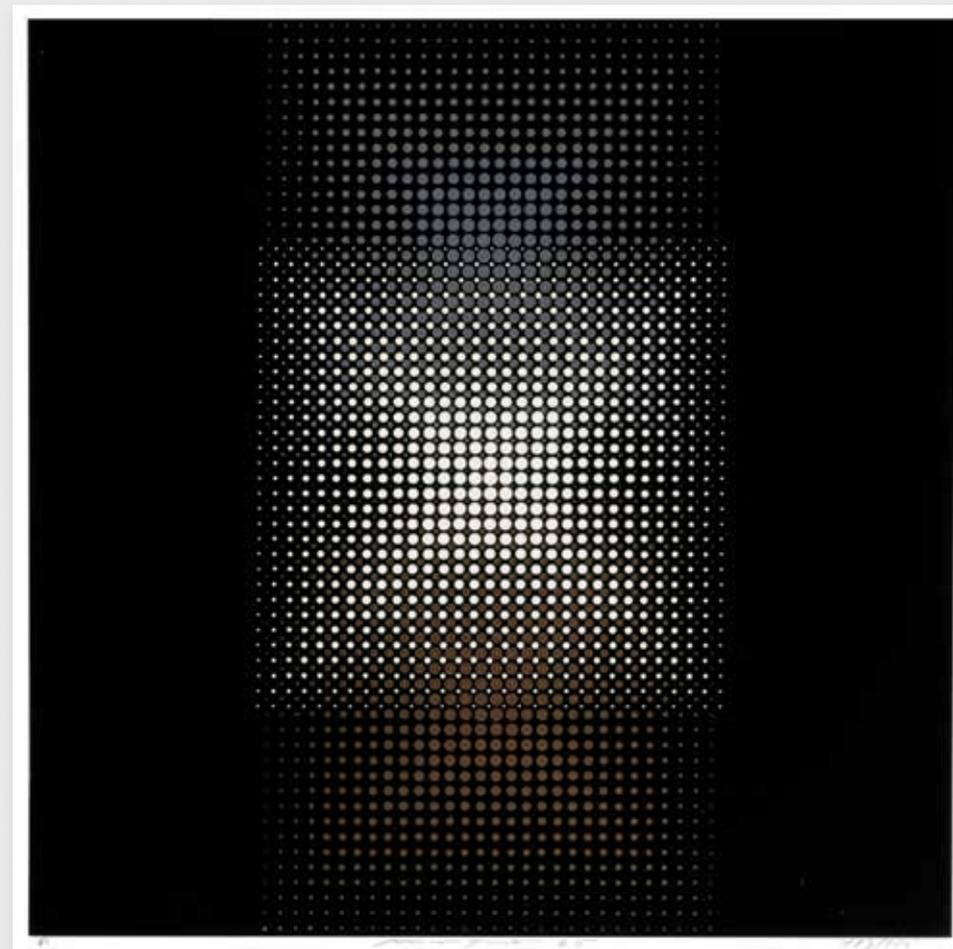
²² KANDINSKY, Wassily. *Point – ligne – plan: contribution à l'analyse des éléments picturaux*. Trad. Susanne e Jean Leppien. Paris: Denoël / Gonthier, 1970.

²³ Ver BARESEL-BOFINGER, R. GUGELOT, Hans. "System Design". In: LINDINGER, Herbert (ed.). Trad. David Britt. *Ulm Design. The Morality of Objects. Hochschule für Gestaltung, Ulm 1953-1968*. Cambridge: The MIT Press, 1991, p. 85.

Almir Mavignier. Almir Mavignier (1925-2018) relembra que Abraham Palatnik, Ivan Serpa e ele ficaram amigos na Unidade de Terapia Ocupacional do Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, dirigido por Nise da Silveira. Ali, ele notou o *geometrismo consequente* do paciente Arthur Amora.¹⁷ Entre a Gestalt e a loucura, surgia a abstração de Amora, que distribuía retângulos pretos sobre fundo branco. Mavignier expôs seus próprios desenhos a Ubi Bava pedindo-lhe que opinasse sobre seu talento como artista. Antes mesmo de ver os desenhos, Bava respondeu com uma pergunta: “você tem prazer em desenhar” [?] – disse que sim – ‘então você tem talento. Agora quero ver os desenhos’,” rememora Mavignier.¹⁸ Em 1946, esses quatro artistas conheceram Mario Pedrosa, que logo defenderia a tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (1949).

Uma pequena biografia de Almir Mavignier foi marcada pelos seguintes fatos: 1949: primeira obra abstrata e conhece Tomas Maldonado, do movimento argentino *Arte concreto-invenición* (primeiro artista concreto com quem Mavignier trava contato); 1951: exposição MAM-SP (obras concretas); 1953: *hochshule für gestaltung* (Max Bill); 1954: primeiro *Punktbilder* (quadro de pontos) e encontro com Joseph Albers; 1955: *Rasterbilder* (quadros-retícula); 1956: estrutura Op; 1957: primeiros monocromos; 1958: Düsseldorf, *Gruppe Zero*; 1961: cartazes aditivos; 1964 e 1968: Documenta 3 e 4, Kassel; 1965: participa da exposição *The responsive eye*, MoMA, Nova York.

Ao se matricular na *Hochshule für Gestaltung*, Mavignier sabia – “Ulm não é para o artista romântico, que vive em Paris,” lhe advertiu Max Bill, “não fazemos a educação de pintores e não aceitamos pessoas que queiram se tornar artistas.”¹⁹ Para Jorge N. Bozzano, a HFG tinha a técnica como instrumento, o método como caminho, a racionalidade como sustento, a utilidade, o compromisso social e ideológico em seu projeto pedagógico e moral.²⁰ “Na obra de Mavignier”, opina Max Bense, “nos encontramos no limite entre símbolo e signo, entre a ciência física e a estética – no campo do *entre*.”²¹ Pontos formam a imagem-superfície com corpo-relevo pictórico, sob uma extrema corporeidade objetiva: cada ponto se constitui da tinta espremida diretamente do tubo sobre a tela. Os gestos repetidos, metódicos e regulares, apenas sutilmente variavam entre si. Ponto ao lado de ponto – linha e plano, como em Klee. Não se perca de vista a lição de *Ponto, linha e plano* de Kandinsky.²² Mavignier pensava por sistematização e serialidade²³ e em fatos plásticos como a diferença, vibração ótica, jogo relacional, temperatura cromática, na Gestalt. Mavignier



Almir Mavignier

Sem título, 1965
Serigrafia sobre papel, 62 x 62 cm
Coleção Adolpho Leirner de Arte Construtiva Brasileira, Museum of Fine Arts, Houston
Aquisição Caroline Wiess Law Foundation

Almir Mavignier (1925-2018)
O "ponto" na minha pintura, 1995
Datiloscrito, arquivo do artista

era um fiedleriano,²⁴ argumentava que sua arte era cálculo: a pintura era combinações matemáticas de cor e forma, mas, para além disso, ela era a concretização de uma ideia sobre a tela. Para o filósofo alemão Max Bense, a pintura de Mavignier trata de “estruturas altamente ambivalentes, que às vezes funcionam como símbolos estéticos. E encontramos-nos no limite entre símbolo e signo, entre a ciência física e a estética – no campo do *entre*”.²⁵

Almir Mavignier inventou um estilema, uma unidade de estilo pessoal, que era o ponto – *Punkt*. Na malha de seus quadros, cada ponto se constitui da tinta espremida diretamente do tubo sobre a tela. Era uma pintura sem pincel. Não há pinceladas. Pontos formam uma imagem-superfície com um corpo-relevo pictórico. No *Zero*, Heinz Mack pleiteava a desmaterialização da cor;²⁶ Mavignier, a extrema corporeidade objetiva (uma massa do tubo à tela). Ponto sobre ponto/cor sobre cor. Ponto ao lado de ponto – linha e plano. Os gestos são repetidos, metódicos, regulares e apenas muito sutilmente, variam um do outro. Pensar por sistema: sistematização e serialidade.²⁷ Essa é a introspecção possível da pintura objetiva – o método. Mavignier e Roman Opalka, que pinta sua incessante série de números, a partir do 1, compartilham a mesma obsessão. A variação calculada introduz os fatos plásticos de Mavignier: a diferença, vibração ótica, jogo relacional, temperatura cromática. O regime proposto é o desafio da percepção da Gestalt. Cada ponto forma uma totalidade concreta como um campo coeso. Subjaz a ordem cèzanneana. A superfície pulsa.

Almir Mavignier criou uma modalidade impensada de objetividade, tão cara aos concretistas: “Cálculo: a pintura são combinações matemáticas de cor e forma”. A pintura não se empenha em se endereçar a resultados ao nervo ótico, mas se forma por pontos como “unidades visuais” oriundas do excesso e daquela meticulosa obsessão. Veja-se ao lado o fac-símile do texto “o ‘ponto’ na minha pintura”, de Almir Mavignier.²⁸ A relação direta com a arte concreta suíça manteve Mavignier à distância dos debates concretistas no Brasil. Seu foco era a dinâmica interior da forma pura. No gesto pseudomecânico, quase maquinal, Mavignier propõe a anulação do sujeito solipsista. Mavignier expande a poética da razão pictórica no contexto da tradição moderna europeia, a partir da chave brasileira, e persiste com suas *Punktbildern* enquanto teve forças para pintar.

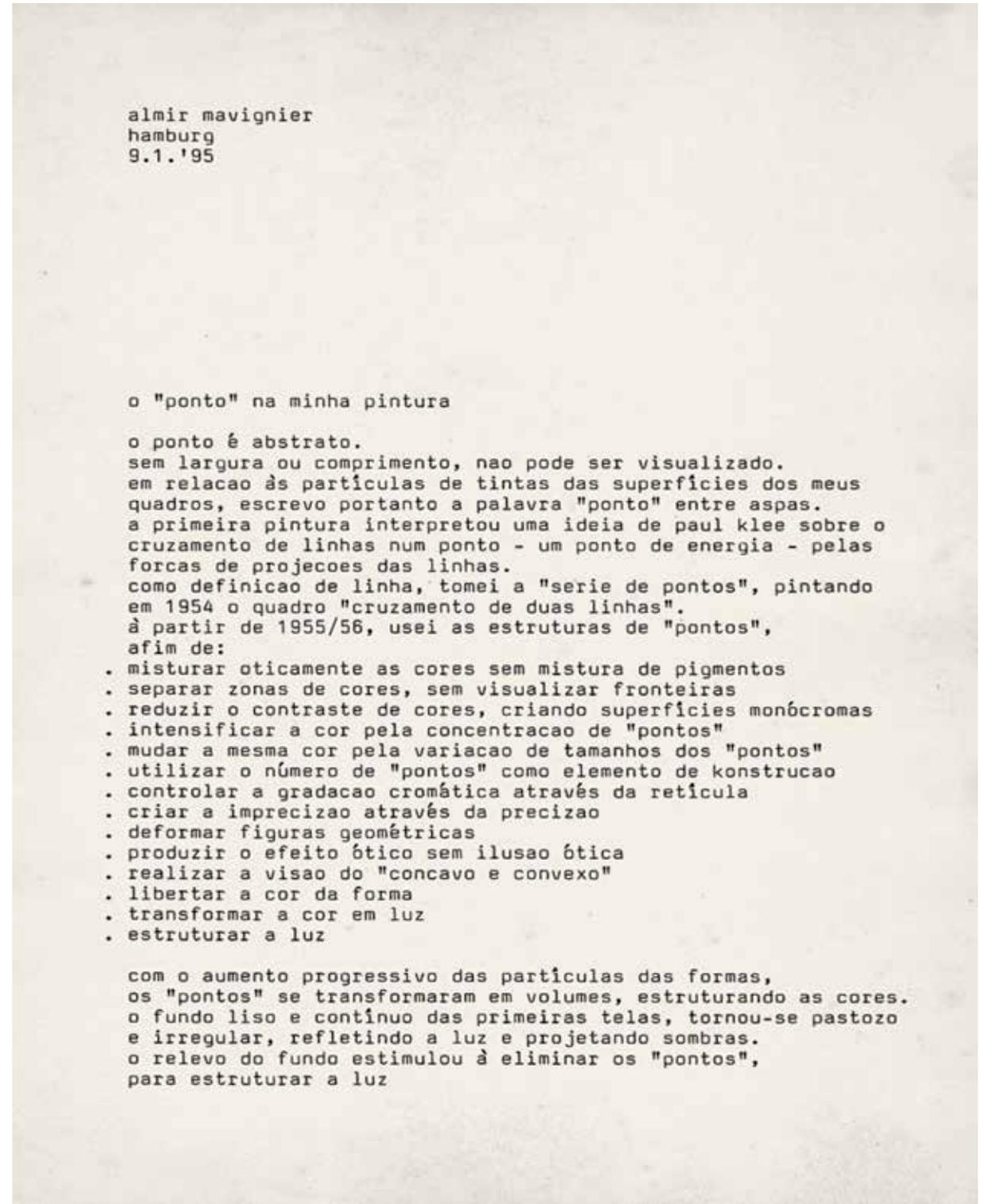
²⁴ FIEDLER, Konrad., *Essais sur l'art*. Trad. Daniel Wieczorek. Paris: Editions de l'Imprimeur, 2002.

²⁵ BENSE, Max. Sem título. In: *Zero*. Cambridge: MIT Press, 1973, p. 32.

²⁶ MACK, Heinz. The new dynamic structure (1958). In: Renate Wiehager (ed.). *Zero*. Osfeldern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2000, p. 227.

²⁷ Ver BARESEL-BOFINGER, R. GUGELOT, Hans. “System Design”. Op. cit., p. 85. Cambridge: The MIT Press, 1991, p. 85.

²⁸ Encaminhado por Almir Mavignier a Paulo Herkenhoff em 7 de novembro de 2016.





Osmar Dillon. Poeta e artista visual, Osmar Dillon (1930-2013) participou da I e da II Exposição neoconcreta (1959 e 1960). Em sua trajetória pintou, fez projetos ambientais e esculturas linguísticas. Seu jogo semântico opera com a natureza material da palavra componente da escritura do significante, por meio de uma confluência de instâncias: os poemas-objeto *Luz* e *Cor* – *acrílico-luz* e *acrílicor* – uma tautologia entre materialidade acrílica do significante e significado. *Luz* se escreve com material transparente e translúcido; em *Cor*, existe incidência do laranja.

São muitos jogos poéticos: *Mar*, *Água* ou *Chuva*. O objeto *Som* (uma caixa com a palavra contendo uma bola branca de pingue-pongue solta) opera o cruzamento entre sentidos (audição e visão) no programa da fenomenologia sensorial da filosofia de Maurice Merleau-Ponty. Em *Chuva*, sobre uma cortina de bastões acrílicos translúcidos, se escreve, na base, a palavra tema e se nota a analogia com a precipitação pluvial e a dimensão fonética, se os bastões se moverem, propõe a hipótese de um ruído. Sabe-se que a queda regular de chuva é um assunto cotidiano da cultura de Belém, onde nasceu Osmar Dillon. São sínteses poéticas, verbo-visuais. O objeto *EU TU* é um sistema de eco visual da letra U e do falso espelho entre as duas pessoas do singular, de fato imbricadas em continuidade e conúbio como enunciado da falta essencial, da incompletude que compõe o sujeito e seu desejo.

Nos anos 1990, Osmar Dillon retornou à pintura com um conjunto de qualidades inovadoras que nunca tinha experimentado. A cor contida, econômica e sem luminosidade das pinturas de fins da década de 1960 (como *Gino cosmo – gerar* e *Genecosmo*, 1970, acrílica sobre tela) deu lugar a acordes cromáticos sensualíssimos em novo diapásão. A escala burocrática de tons e semitons verdes de 1970 implode em pulsação de energia da cor com contrastes. A força gráfica de um quadrado preto que divide geometricamente a tela, no entanto, não tem força para isolar e impedir as relações cromáticas que não querem conhecer fronteira. O olho salta sobre ela em busca das harmonias que lhe foram oferecidas. Ao lado de *Lua nova* (2010), o poema-objeto *Sol sombra* (2010) faz conviver num retângulo um dia luminoso e uma noite obscura como parte da astronomia poética do impossível de Osmar Dillon.



Osmar Dillon

Lua, 1973

Acrílico, 25 x 25 cm

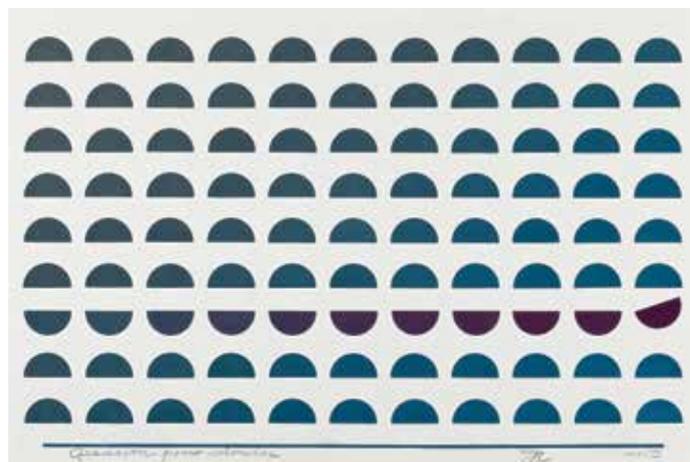
Coleção particular, Rio de Janeiro

< Sem título, 1993

Acrílica sobre tela, 70 x 80 cm

Fotos Oskar Sjostedt

Cortesia Tramas Galeria de Arte, Rio de Janeiro

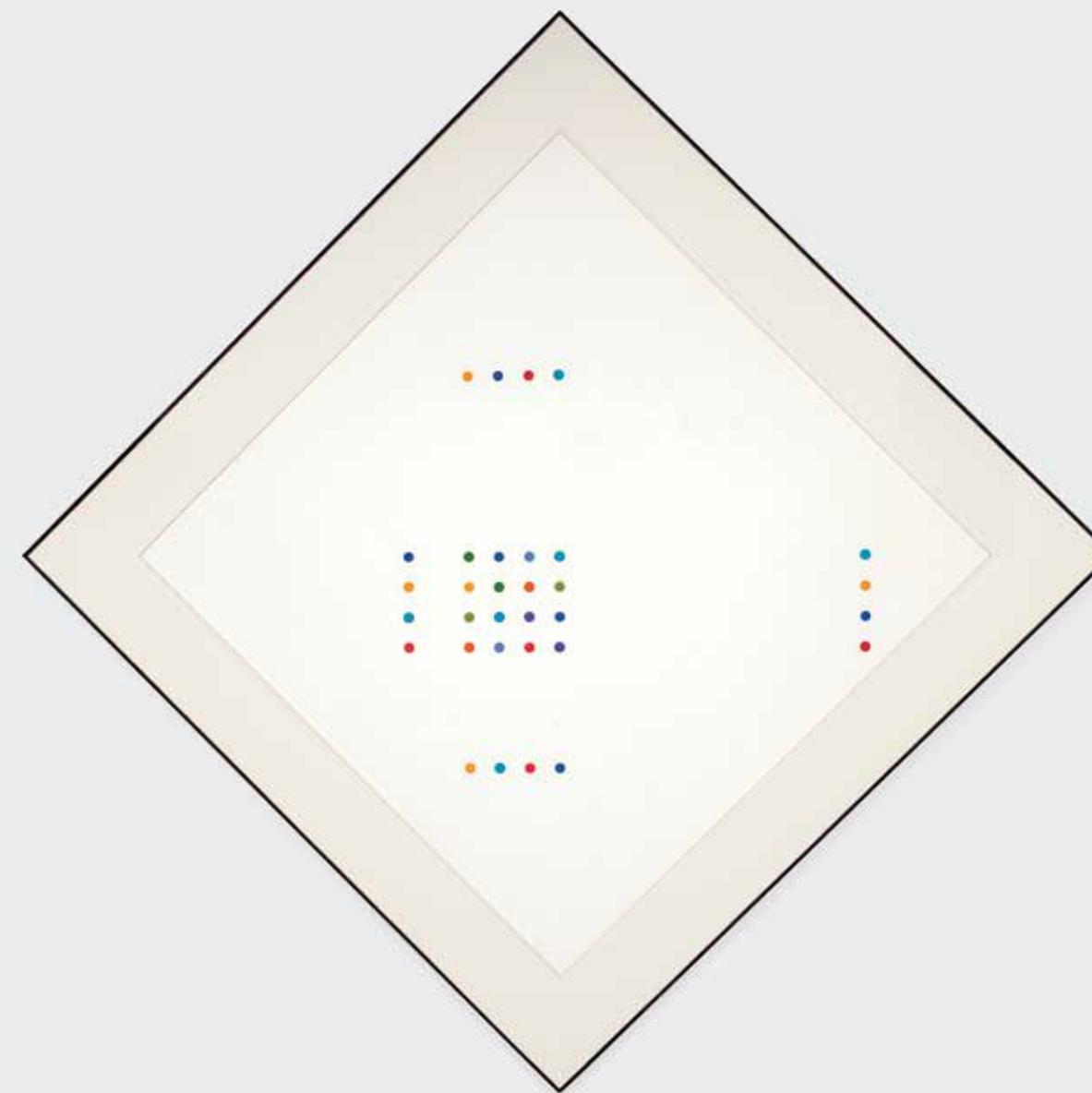


João José Costa
Gradações pouco coloridas, 2013
 Aquarela sobre papel
 Coleção particular, Rio de Janeiro

> Sem título, 1959
 Guache sobre papel
 Coleção particular, Rio de Janeiro
 Fotos Jaime Acioli

João José Costa. O jovem João José Costa (1931-2014) iniciou seus estudos de arte nos cursos de pintura com Ivan Serpa, e de artes gráficas com Aloísio Magalhães e Alexandre Wollner do MAM do Rio, no Edifício Darke, em 1953. Serpa publicava então a monografia *Crescimento e criação* (1954), prefaciada por Mario Pedrosa, que diagnostica que o artista-professor superava posições de Rudolf Arnheim em *Art and Visual Perception*. Os alunos eram levados à “crescente complexidade da forma” e à percepção do nascimento da forma no plano da Gestalt, com base na “conceitualização perceptual”. O diálogo Pedrosa e Serpa define, pela primeira vez no Brasil, as bases teóricas e programáticas de uma pedagogia apropriada à arte moderna.

João José da Costa participou da Exposição Nacional de Arte Abstrata no Hotel Quitandinha em Petrópolis em 1953, uma iniciativa do pintor Decio Vieira, e das três exposições do Grupo Frente (de 1954 a 1956). Depois, diminuiu o ritmo de sua produção de arte, estudou arquitetura, não seguiu com os futuros neoconcretos. No entanto, seu trabalho discretamente continuado permite defini-lo como um poeta da linha, cuja precisão se beneficiava da formação de arquiteto do artista – linhas em feixe, em deslocamentos, em alinhamento *op art*, em ritmo musical. Costa pontuava os espaços brancos com pequenos círculos ou retângulos – a estratégia era povoar o campo de luz com pontos de cor que pareciam mirar o espectador. Inscrevia retângulos nos espaços estruturados horizontalmente como quase pautas, como notas musicais organizadas em ritmo e melodia cromática. Às vezes tais “formas de cor” eram como malabares no ar; noutras ocasiões, os elementos pareciam livres e soltos, mas de fato se organizavam sutilmente sob a regência da malha da modernidade. No século XXI, João José Costa seguiu com seu discurso linear e cantante, mas por vezes criou espaços estruturados como fachadas que rememoravam a arquitetura. João José Costa foi sobretudo um delicado arquiteto da cor.

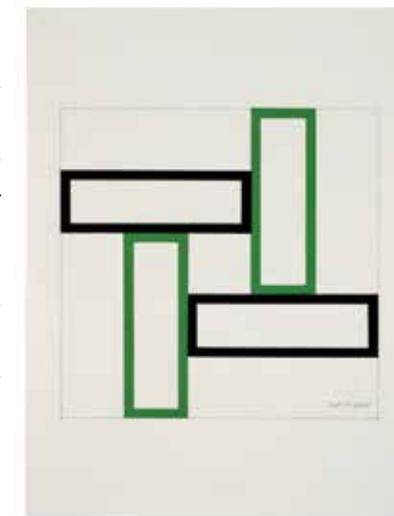




Rubem Ludolf
Diálogo, 1960
 Óleo sobre tela, 60 x 60 cm
 Coleção particular, Rio de Janeiro
 Foto Jaime Acioli

Rubem Ludolf. Um quadro de Rubem Ludolf (1932-2010) é um mecanismo dinâmico unificado. Mario Pedrosa ressaltou no pintor a “secura”, os quadros “antipictóricos” e a “arte de rigor,”²⁹ Seu diferencial é a intuição e não a ortodoxia, com aquilo que Pedrosa denominou “conceitualização perceptual,”³⁰ que designa atos artísticos carregados de intencionalidade lógica e destinados ao aparato perceptivo. Títulos como *Assimetria resultante de deslocamentos simétricos* (1955) e *Quase quadrado e diálogo* (1960) indicam o programa pautado pelo inconsciente matemático de Ludolf e seu desvio para as leis da Gestalt. Ludolf tece *Tramas* em pintura por adição de cor, em disposição regular, formando linhas e alinhavados (por pequenas faixas de cor), pequenos retângulos que se deslocam em distância constante. Sem linhas de trançado, mas mediante a acumulação das “camadas”, a estrutura se fecha, coesa. A percepção conclui que o todo seja mais do que a soma das partes. Em *Diálogo*, há um ponto da tensão ótica das formas encaixado, formas equivalentes em cores diferentes e temperaturas opostas. “O quadro me lembrava a relação com meu pai. Às vezes a relação entre pai e filho é difícil.”³¹ No ponto do toque de dois ângulos em cor diversa, o quadro pulsa em vibração estranhada. O toque entre os ângulos traz a tensão que une as diferenças. Rubem Ludolf descreve seu método de pensar a pintura num raro texto poético:

“Pintar a tela em branco
 como quem escrevesse
 com a cor, formando frases
 em pinceladas ordenadas
 ora num sentido
 ora noutra, nunca a esmo.
 Continuar pintando (escrevendo)
 até que as tramas,
 labirintos, claro-escuros,
 signos tomem forma
 e comecem a respirar.
 Passear sobre o quadro
 o olhar e ir descobrindo
 aos poucos, com detido vagar,
 o de dentro do quadro.”
 (Rubem Ludolf, sem título, 1979)

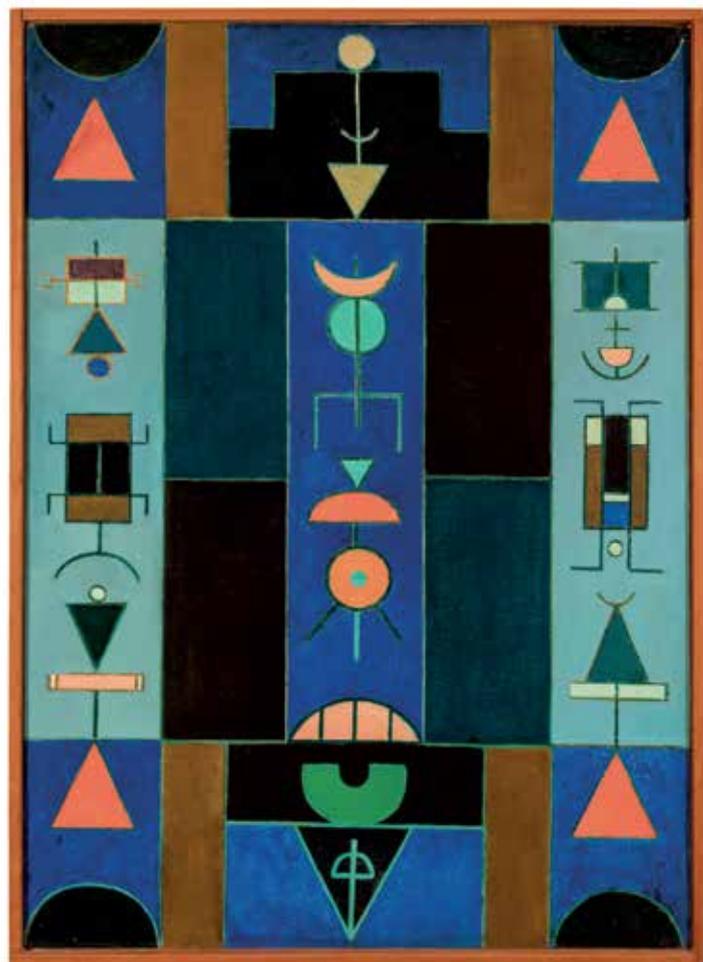


Rubem Ludolf
 Sem título, 2007
 Guache sobre papel, 60 x 44 cm
 Coleção Neo Investimentos, Rio de Janeiro
 Foto Jaime Acioli

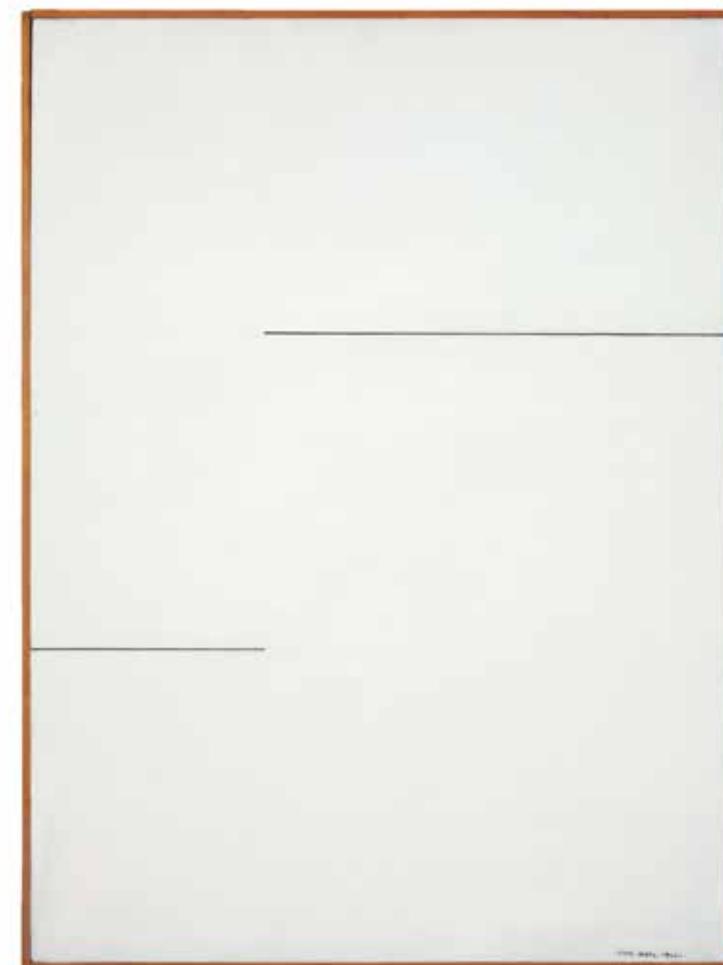
²⁹ In: *Apresentação*. Folheto para a exposição de Decio Vieira e Rubem Ludolf na Galeria do IBEU, Rio de Janeiro, 1965.

³⁰ PEDROSA, Mario. “Crescimento e criação” (1949). In: _____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Aracy Amaral (org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 63-69.

³¹ Rubem Ludolf em entrevista telefônica a Paulo Herkenhoff em 24 de novembro de 2006.



Rubem Valentim (1922-1991)
Composição, 1962
Óleo sobre tela, 70 x 50 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro
Foto Jaime Acioli



Dionísio del Santo (1925-1999)
Estrutura em branco, 1960
Óleo sobre tela, 73 x 54 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro
Foto Jaime Acioli



José Maria Dias da Cruz
Cenário, 1948
 Aquarela sobre papel, 16 x 22 cm
 Acervo Museu de Arte de Santa Catarina – MASC

> Sem título, 2001
 Óleo sobre tela, 35 x 45 cm
 Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
 Fundo Pedro e Gabriel Chrysostomo
 Foto Jaime Acioli

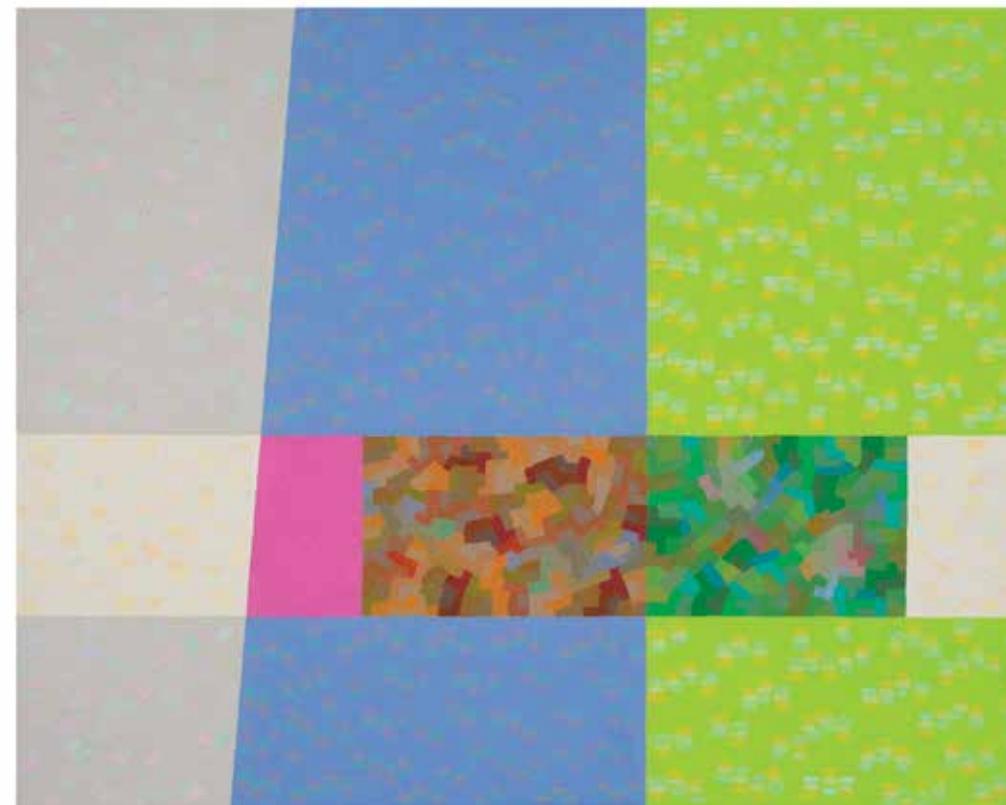
José Maria Dias da Cruz. O carioca José Maria Dias da Cruz (1935) é um artista intensamente ativo com mais de setenta anos de carreira, iniciada com obras como *Cenário* (1948, aquarela sobre papel). Sua produção pictórica tem um foco principal na *epistheme* da cor. Nesse processo, suas primeiras obras abstratas geométricas surgiram em meados da década de 1950.

Grande conhecedor da história da pintura e das teorias da cor, o erudito José Maria Dias da Cruz desenvolveu suas próprias reflexões em textos esparsos, ou no ensaio *A cor e o cinza: rompimentos, revelações e passagens* (2011).

Frequentemente, José Maria Dias da Cruz pinta quadros experimentais nos quais inscreve reflexões sobre a cor, com um discurso analítico e escritura poética, uma construção plástica rara na arte. Um quadro sem título, pintado por Dias da Cruz em 2019, suscitou-lhe o pequeno texto de reflexão intitulado *Fenomenologia: percepção e consciência* (2022), no qual debate dois conceitos de Charles S. Peirce: *primeiridade* e *secundidade*,³² e cita Vincent Descombe e Jacques Derrida. Na análise de sua referida obra, Dias da Cruz lança quatro pontos que testemunham sua capacidade de pensar sua pintura em termos plásticos (o signo material), cromáticos, fenomenológicos e filosóficos em dicção mais geral:

1. Percebemos o quadro e olhamos um espaço plástico, à direita. Temos a consciência de que ele é o primeiro.
2. Percebemos o espaço plástico, à esquerda. Temos a consciência de que é um segundo que permite que o primeiro seja de fato um primeiro.
3. O que percebemos? O primeiro e o segundo criam um terceiro? Há uma diferença entre o primeiro e o segundo. O primeiro espaço plástico, à direita, é realizado em claves de valor baixo, de um certo matiz e de uma certa intensidade. No segundo espaço plástico, a clave de matiz é outra e de um valor alto ou claro. Temos a consciência de que, em outro nível de percepção e realidade, uma lógica, a do cinza sempiterno e um enigma, se instala. Estamos diante de uma lógica e de um enigma que nos são interditados? Voltamos, por consequência, a perceber o primeiro apenas como um primeiro?
4. O espaço plástico do primeiro e do segundo têm a mesma altura. Nossa percepção não nota essa diferença. Nossa consciência julga que o espaço plástico, à direita, é bem maior que o da esquerda. (Florianópolis, maio de 2022).

³² PEIRCE, Charles. In: HOOPER, James (ed.). *Peirce on signs: writings on semiotic by Charles Sanders Peirce*. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press, 1992.



Anotações sobre as cores e coloridos¹

José Maria Dias da Cruz

Hélio Oiticica escreveu, na década de 1960, que havia um problema na pintura, a cor. Declarou então que a era da pintura de cavalete estava definitivamente encerrada. Seguiu seu caminho “especializando” a pintura. Pergunta-se: o problema continua? Creio que sim.

Creio que esse problema da cor na pintura pode ser estudado a partir dos artistas pós-impressionistas do final do século XIX. Van Gogh e Odilon Redon, ao se referirem ao rompimento do tom, afirmaram que se misturássemos um laranja e um azul puros, em quantidades iguais, obteríamos um cinza absolutamente incolor. Apoiavam-se no círculo cromático iluminista que pretendia, racionalmente, explicar todos os fenômenos cromáticos da natureza. Já Gauguin afirmou que a cor era enigmática. E se perguntou se deveríamos pintar uma sombra azulada ou o mais azul possível. Instalaram-se suas dúvidas. Sendo a cor enigmática, como racionalizá-la? Deveria usar a cor adjetivada ou idealizada? Cézanne, por sua vez, afirmou que a luz não existe para o pintor, tem que ser substituída por outra coisa, a cor. No final de sua vida diz que não realizou nem realizaria nada do que pretendia e que fora uma obra ancorada em princípios científicos. Estudou a divisão do tom baseado no círculo cromático iluminista. Seurat foi seguido por Paul Signac e esse método foi classificado pela crítica como pontilhismo, que é apenas um procedimento e não uma questão teórica.

No início do século XX, duas retrospectivas importantes são realizadas em Paris, em 1902 e 1904, a de Van Gogh e a de Gauguin, respectivamente. Matisse então inicia o movimento fauvista. Afirma que as cores devem ser puras e obedecer à emoção. Diz ainda que não quer pintar como Signac. Que escolhe uma cor ou outra, com base em princípios teóricos, baseados estes no círculo cromático iluminista. Matisse é seguido por Braque, Vlaminck, Derain e muitos outros pintores. Sem uma base teórica forte, o fauvismo dura apenas dois anos, de 1905 a 1907. Em 1906 é realizada a retrospectiva de Cézanne. Um ano depois, Braque dá início aos primeiros quadros cubistas e começa a usar o rompimento do tom, que tem uma dimensão temporal. É logo seguido por Picasso. A crítica, não percebendo toda a riqueza dos rompimentos de tons, dinamizando o colorido com uma dimensão temporal, afirma que os cubistas resumiram em suas paletas os ocre, cinzas e pretos. Ao utilizar o rompimento do tom, agora percebo, Braque anima a pintura graças ao serpenteamento vinciano, e o cinza sempiterno, modulando, portanto, e isso permanece em toda sua obra.

José Maria Dias da Cruz
O colorido – Poussin e Cézanne, 1999
 Óleo sobre tela, 120 x 150 cm
 Coleção Marcia e Luiz Chrysostomo,
 Rio de Janeiro
 Foto Jaime Acioli

¹ Texto originalmente publicado no catálogo José Maria Dias da Cruz: *pensamento pictórico*. Organização Enelé Alcides e Rosângela Cherem. Florianópolis: Fundação Cultural Badesc, 2018.

O COLORIDO - POUSSIN E CÉZANNE

“As cores [...] não vivem de ser muito ótimas [...] mas antes frágeis e graves. E no meio da história e sombras adobe com uma dualidade: tres cores (essências e alegres)”

Francisco Holanda

O ROMPIMENTO DO TOM (O tom rompedor)
 É a qualidade que a cor adquire quando sobre ela se sobrepõe sua própria imagem (uma pós-imagem).
 Fixe o olhar sobre o quadrado azul durante 15”. Logo depois olhe para o ponto X. Surgirá uma pós-imagem amarelada que cobre o azul original, formando o acromatizado.

A cor abstrata é substantiva. A cor concreta é adjetiva e um par. Contém em si sua oposta. A conjugação da cor concreta adjetiva e ser dentro de um colorido. Há a cor idealizada e a cor adjetiva. Cabe ao pintor saber como lidar com as duas.

CORES OPOSTAS - O PONTO DE PASSAGEM
 Este ponto, no círculo cromático, quando do lado da cor de origem, para ser a cor oposta? Quando a cor é do mesmo? A coriza formada espontaneamente acromatiza.

DIMENSÃO TEMPORAL NA COR
 A cor referencial B é a cor de origem. A cor referencial A é a cor de origem. A cor de origem.

MOVIMENTOS DA COR CONCRETA ADJETIVA
 Mov. de lateralidade
 Um mesmo azul A2. Um mesmo verde B2. Um mesmo vermelho C2. Um mesmo amarelo D2. Um mesmo magenta E2. Um mesmo ciano F2. Um mesmo laranja G2. Um mesmo índigo H2. Um mesmo violeta I2. Um mesmo cinza J2. Um mesmo branco K2. Um mesmo preto L2.

Mov. em profundidade (distâncias das cores) as cores convergem em direção do círculo cromático (há o rompimento do tom) tridimensional, a partir do círculo cromático (há o rompimento do tom).

Mov. simultâneo de lateralidade e profundidade
 Cores opostas. Quando as cores opostas convergem em direção do círculo cromático (há o rompimento do tom) tridimensional, a partir do círculo cromático (há o rompimento do tom).

DOS CINZAS ONIPRESENTE E SEMIPRETERNO
 O cinza onipresente é a cor de origem de todas as cores. O cinza semipreterno é a cor de origem de todas as cores.

TOPOLOGIA DAS CORES
 X, Y e Z: C, sem preterno, causa e efeito das cores. Três cores.

Gráficos
 O círculo cromático representa as cores de um colorido em um mesmo tempo. O círculo cromático representa as cores de um colorido em vários tempos.

Penso as cores em suas deformações e frações (movimentos coloridos)

“Nada pode durar um instante de um fim”
 G. Braque

SURGIMENTO DE UM COLORIDO
 No momento da passagem da cor, o círculo cromático surge uma unidade cromática. Quando a cor deixa de ser rompimento por ser vital?

COMO MEDIR?
 Harmonizar, estabelecer, é um ato sem fim. Mas harmonizar, interminável e um ato de medida. Como medir? Qual o padrão de medida poética?

A LÓGICA CROMÁTICA EM POUSSIN
 Poussin utiliza o rompimento do tom - as cores frías - para criar coloridos (vários unidades cromáticas) constituindo uma escala cromática.

SOBRE CÉZANNE
 Quero resgatar Poussin de “O colorido” P. Cézanne

Cópia esquemática de um quadro de Cézanne - “Le Châteauneuf”
 Note-se o círculo cromático e a harmonia entre as cores (V1/V2/V3 e V4/V5/V6) em várias vezes.

Perspectiva cezanneana
 “Quero chegar à perspectiva unicamente pelas cores.” Assimila que as cores, ordenadas, quando mais a cor se harmoniza, mais a forma se simplifica. “Enfim o objeto e o pintor se uniram em um ponto, a perspectiva.” P. Cézanne

As cores: o cone, a esfera e o cilindro
 “Trata a natureza através da cor, do objeto e do cilindro. Tudo colocado em perspectiva, ou seja, que cada lado de um objeto se dirige até um ponto central [...]” P. Cézanne

As tonalidades e verticais
 “As linhas paralelas ao horizonte dão a sensação [...] As linhas verticais dão a profundidade.” P. Cézanne

“Não busque convergir, converja sem fazer ruído.” G. Braque

José Maria Dias da Cruz
 Setembro de 1999



José Maria Dias da Cruz
Natureza-morta, 1982
Óleo sobre tela, 81 x 65 cm
Coleção particular

Ao contrário de Picasso, que depois de 1914 passa mais a modelar. E, assim, com poucas exceções, outros pintores cubistas. “A modulação por toques distintos puros e segundo a ordem do espectro foi a invenção propriamente cezanneana para atingir o sentido háptico da cor.”² Claro, essa observação do filósofo de que Cézanne, em seu cromatismo, seguia a ordem das cores, não é uma conclusão a que o filósofo chegara, mas uma citação do que se dizia comumente.

Alguns impressionistas utilizaram em seus quadros duas escalas básicas para a passagem luz-sombra, que obedeciam à ordem das cores do espectro. As duas escalas: 1 – laranja, amarelo, verde e azul; 2 – laranja, vermelho, violeta e azul.

Cézanne, ao romper com os impressionistas, não mais pensou nas cores e coloridos a partir do círculo cromático iluminista, portanto, não mais colorindo a partir de uma escala baseada nas cores do espectro. Daí ter afirmado que a luz não existe para o pintor e que somente um cinza reina

na natureza. Para mim, esse é o cinza sempiterno, um não espaço e não tempo, causa e efeito dos coloridos. Esse cinza resulta do rompimento do tom que dá uma dimensão temporal à cor. Assim percebemos em Cézanne uma escala na qual são introduzidos os rompimentos dos tons. Portanto, uma escala que em nada obedece a uma ordem das cores do espectro. Citemos então Gauguin:

Esforcei-me para provar que os pintores, em nenhum caso, precisam do apoio e instruções dos homens de letras. Esforcei-me lutando contra todas essas resoluções que se transformam em dogmas e que desorientam não somente os pintores, mas o público. Afinal, quando compreenderemos o sentido da palavra liberdade?

De minha parte, creio que devemos hoje procurar fazer um discurso da teoria da pintura e não fora dela.

Continuemos. Em meados do século XX tivemos alguns estudiosos das cores, Kandinsky, Klee, Albers e Itten, mas todos ainda considerando o círculo cromático iluminista. Alguns coloristas surgiram depois, poucos, certamente pelo fato de os pintores considerarem um olhar não pelo simples aspecto, mas um prospectivo que implica um saber do olho, como nos adverte Poussin. Esses coloristas não se apoiaram tanto nesse círculo cromático iluminista, mas também não criaram nenhuma outra teoria cromática para substituí-lo. O curioso é que Rudolf Arnheim, em seu livro *Arte e percepção visual*, percebe a inadequação desse círculo cromático e propõe até uma outra teoria, mas nada convincente. Vale notar também que Mondrian, já no fim sua vida, declara que seus quadros em branco preto e as três primárias não passam de desenhos coloridos.

Parece-me que essa crise na pintura que eclodiu a partir da década de 1960 e os discursos sobre sua morte recalçaram ainda mais a questão da cor. Claro, isso não impediu que grandes artistas com novas ideias surgissem como acima anotamos.

De minha parte continuei fiel à cor, e nos meus estudos descartei o círculo cromático iluminista, o que me permitiu descobrir o cinza sempiterno como um pré ou pós-fenômeno. Redefini o rompimento do tom não mais como misturas pigmentares, mas como sobreposição no tom de sua pós-imagem o que deu à cor uma dimensão temporal. Pensei nas cores abstratas substantivas, ideias platônicas nas quais a cor subsiste por si só. Pensei nas cores concretas adjetivas como um par que contém em si sua oposta e cuja condição é ser no colorido. Reinterpretei o serpenteamento vinciano. Estou intuindo que podemos, baseado na topologia, pensar uma geometria das cores. Mas, assim como Cézanne, me sinto como um primitivo pelas coisas novas que descobri. Muitas ainda são as dúvidas.

² DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

Paiva Brasil: lúdicos¹

Luiz Chrysostomo de Oliveira Filho

Em setenta anos de pintura o artista Paiva Brasil (1930-1922) nunca deixou de surpreender, seja pela delicadeza de suas formas, seja por suas inusitadas combinações e justaposições de cores. Originário de nossa primeira geração construtiva no Brasil, aluno de Samson Flexor e Santa Rosa, frequentador dos cursos de pintura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e desenho no Liceu de Artes e Ofícios na década de 1950, Paiva construiu um léxico próprio, independente, sem se filiar a grupos ou instituições. Elaborou uma obra ímpar onde, além da resignificação das palavras e dos números, em especial sua *Homage ao algarismo cinco*, produziu objetos interativos e articulados como seus *Vertebrados*. Ao espectador sempre reservou o direito da escolha, a opção de manipular, ora no exercício do olhar, ora na ação tátil. Permitiu que sua criação fluísse junto ao desejo de quem observa e contempla.

Suas *Tangentes* – obras reveladas a partir de 2014, e posteriormente exibidas na grande retrospectiva no Paço Imperial de 2019 – nos levam mais uma vez ao mundo do divertimento e das múltiplas possibilidades do fazer. Entre encaixes, montagens, semicírculos, planos justapostos, espaços vazados e experimentos de cor, sua artesanania exalta não apenas o belo, mas um “alfabeto concreto”, livre de preceitos, aberto ao novo. Nas paredes as obras não precisam de uma ordem definida, cabendo ao observador decidir, quase como um gesto, o deslocamento necessário. Seu construtivismo lúdico permite que o manejo desses “objetos de cor” se alinhem com a perspectiva de jogo. O *Jocus* do prazer, do entretenimento, do sutil, com a delicadeza do compartilhar, sem alusão a um pódio que exija a vitória ou o êxito. Sua proposta sempre foi agregar, brincar, e menos competir.

Na obra clássica *Homo ludens*² de 1938, Johan Huizinga, o grande historiador holandês, ressalta a natureza e o significado do jogo como fenômeno cultural, algo que transcende o conceito de civilização. Para ele, o jogo, além de estar relacionado às formas lúdicas da arte, está repleto de ritmo e harmonia, algo que considera como dons de percepção estética. Em Huizinga os laços que unem o jogo e a beleza são inequívocos e íntimos, pois para ele as palavras utilizadas para o jogo são as mesmas que descrevemos como os efeitos da beleza.

Já para o poeta e filósofo Friedrich Schiller, em suas *Cartas sobre a educação estética do homem*, é através da atividade lúdica, do jogo, que o ser humano alcança a liberdade, desenvolve sua criatividade, sociabilidade e sensibilidade. É no impulso lúdico que se estruturam os impulsos sensível e

Paiva Brasil

Tangentes preto e vermelho, 2015

Acrílica sobre tela, 120 x 58 cm

Coleção Wilson Piran, Rio de Janeiro

Foto Jaime Acioli

¹ Texto publicado para o catálogo da exposição *Paiva Brasil – Lúdicos*, na Galeria Patrícia Costa, Rio de Janeiro, em agosto de 2022.

² Em 2005 Paiva Brasil participou de uma grande coletiva no Itaú Cultural – SP denominada *Homo Ludens-Do Faz-de-Conta a Vertigem*, ao lado de vários artistas de sua geração.





Paiva Brasil

Mineral, 1957

Colagem sobre papel, 29 x 42,5 cm
Coleção Wilson Piran, Rio de Janeiro

> *Normógrafo*, da série 5

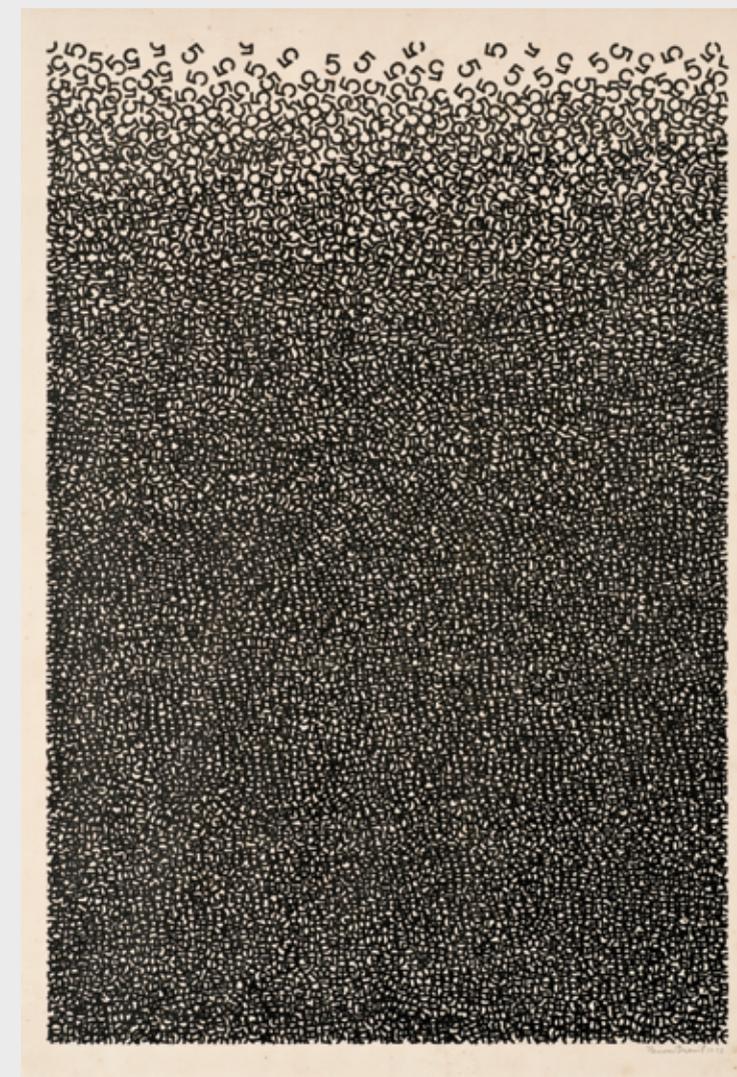
Nanquim sobre papel, 70 x 50 cm
Coleção Luiz Antonio de Almeida Braga,
Rio de Janeiro
Fotos Jaime Acioli

formal. A maximização da razão, ao lado da emoção, necessita da mediação do elemento lúdico como forma de transformação da vida. Cabe ao artista, e a arte produzida por este, segundo ele, a tarefa de reverter o destino da humanidade na direção de um progresso que pode ser reducionista e limitador. Somente o artista do belo é capaz, ainda que extraindo matéria do presente, de se apropriar de “um tempo mais nobre, e mesmo para além de todos os tempos, da unidade absoluta de seu ser”.

Nos últimos três anos Paiva produziu isolado em seu ateliê. Em decorrência da crise sanitária, limitou sua ação aos materiais e objetos de que dispunha, sem que isso representasse uma intimidação ou restrição ao seu espírito criativo. Combateu o desalento que nos cercava com obra potente e convidativa ao prazer. Pintou e produziu com alegria, novamente brincou e jogou com os elementos que sempre dominou. Não queria explicar, mas realizar o que lhe era inescapável: a arte e uma existência plena de beleza.

Esta última série de *Tangentes* nos aponta para uma infinidade de questões. Talvez, quem sabe, aquilo que o romântico alemão Schiller almejasse como uma educação estética. Paiva não pintou o óbvio. Produziu para que pudéssemos refletir, provocando nossos sentidos e sensações.

Fica aqui mais uma vez a admiração e o elogio a um homem que soube explorar e brincar talentosamente com as formas, mas que nunca esqueceu que a essência de tudo é a humanidade e a alegria de viver.



Palatnik: experimental, construir, olhar¹

Luiz Camillo Osorio

Abraham Palatnik (1928-2020) é um pioneiro no uso de motores e luzes nas artes visuais aqui e no mundo. Participou da formação do grupo de arte concreta no Rio de Janeiro, tendo atuado nos workshops criados pela doutora Nise da Silveira e Almir Mavignier no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no Engenho de Dentro, no final dos anos 1940. Um aspecto central que atravessa sua poética desde o começo é a articulação entre movimento (real ou virtual) e atenção perceptiva. Nesse aspecto, desde muito cedo sua obra interessava-se, ao mesmo tempo, pela dimensão terapêutica da expressão, pelas premissas da Gestalt e pela experimentação tecnológica. Seu aparelho cinecromático apresentado na I Bienal de São Paulo, em 1951, introduziu o movimento através de uma engenhosa composição de luzes programadas para funcionar segundo uma ordem e um ritmo prefixados por um pequeno motor. Uma espécie de acaso controlado define o acender e o apagar das luzes, que vão criando efeitos cromáticos na superfície de uma tela que cobre a caixa onde lâmpadas – coloridas, àquela época, à mão – se instalavam. A cor expande-se pelo espaço a um ritmo lento e hipnótico. A denominação desse aparelho de cinecromático, dada por Mario Pedrosa, não poderia ser mais precisa, antecipando o pioneirismo do artista no campo do cinetismo luminoso. Durante algum tempo, no começo da década de 1950, era tamanha a perplexidade provocada, que essas peças eram expostas e descritas com denominação indefinida: máquina de pintar, projeções luminosas, mágica de Palatnik, até se definir, finalmente, por cinecromático.

Para compreendermos a singularidade dessa invenção, devemos retomar a formação do grupo concretista do Rio de Janeiro no final dos anos 1940. A partir de um convite de Almir Mavignier,² tanto Palatnik como Ivan Serpa vão colaborar no Centro Psiquiátrico Nacional, onde se iniciava, então, um trabalho pioneiro no tratamento dos internos através da criação artística.³ Esse contato foi definitivo para os três jovens artistas. Por um lado, a força expressiva daqueles indivíduos atormentados por problemas psiquiátricos era simplesmente assombrosa, Palatnik não se cansa de revelar seu maravilhamento e a sensação de desorientação poética que advirá do contato com aquelas obras. Como escreveu anos mais tarde,

fascinado e desnordeado, fui pouco a pouco percebendo a importância de conhecer e compreender outros aspectos da forma e da percepção que não aquelas tradicionais, e através do precioso contato com Mario Pedrosa

Abraham Palatnik

Aparelho cinecromático, 1969-1986

Objeto em madeira, metal, tecido, lâmpadas e motor, 68,5 x 111 x 20 cm

Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo

Fundo para aquisição de obras para o acervo

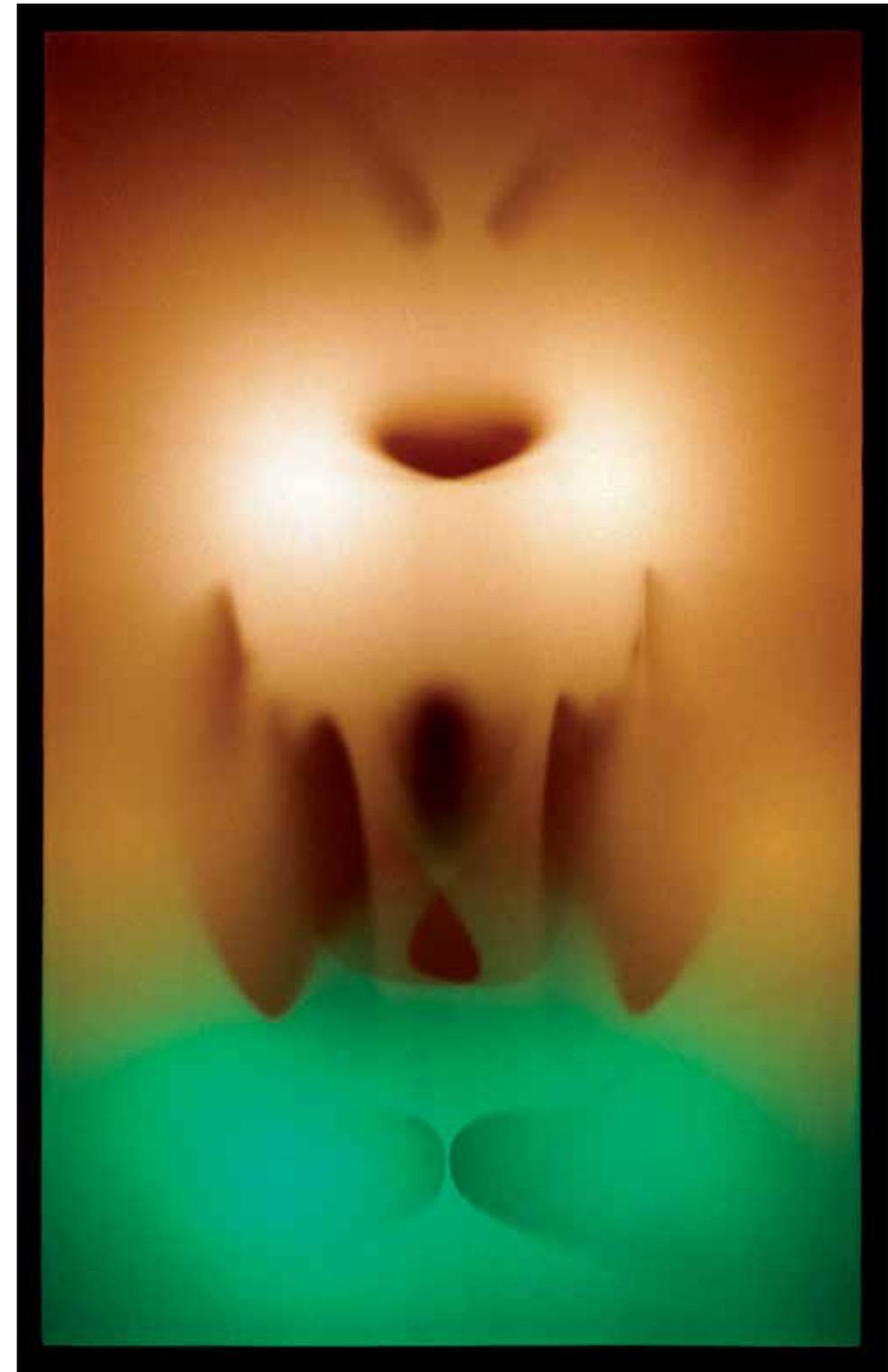
MAM-SP – Pirelli

Foto Romulo Fialdini

¹ Excerto do texto publicado em: OSORIO, Luiz Camillo (org.). *Abraham Palatnik: experimentação/encantamento*. São Paulo: Nara Roesler Livros, 2021. p. 17-19.

² Almir Mavignier já trabalhava como estagiário no hospital e, em 1946, foi convocado pela doutora Nise quando esta soube de seu interesse artístico para desenvolver aquele ateliê com os internos. Depois de ter ido estudar em Ulm, na Alemanha, no começo da década de 1950, Mavignier vira professor na escola e fica radicado naquele país, participando de vários grupos experimentais, de tradição construtiva, nas décadas subsequentes.

³ Ver ensaio de Kaira M. Cabakis, “Um conto de modernismo assistido: ou como o castelo de Palatnik desmoronou”, publicado em *Abraham Palatnik: experimentação/encantamento* (org. Luiz Camillo Osorio. São Paulo: Nara Roesler Livros, 2021, p. 199-211), no qual a autora aborda essa convivência poética entre os jovens artistas cariocas e os artistas internos no Centro Psiquiátrico Nacional.





Abraham Palatnik

KK-12, 2008
Aço inox, motores e madeira pintada,
124 x 35 x 35 cm
Foto Rodrigo Lopes / Anita Schwartz
Galeria de Arte

4 Texto de Abraham Palatnik publicado originalmente no catálogo *Brazil + 500 Mostra do Descobrimento*, Arte Moderna, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo e Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

5 Esse primeiro núcleo reuniu Almir Mavignier, Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Mario Pedrosa.

terminei por concluir que era na essência da forma que se armazenava o potencial para atingir os sentidos, cabendo ao artista, enfim, disciplinar a ordem e o caos.⁴

Essa situação vivida no hospital lhe colocou um grande dilema criativo. Como ser artista, expressar-se poeticamente, dada a inevitável e inibidora determinação consciente dos seus procedimentos poéticos? Instalou-se a crise. Sabendo da perplexidade de Palatnik e de sua já declarada intenção de largar a pintura e as formas convencionais de expressão, Pedrosa teve o mérito de mostrar a ele a possibilidade de ser artista sem ser necessariamente pintor, sem usar os procedimentos convencionais. Essa sinalização dada pelo crítico, ali, no final dos anos 1940, já apontaria para sua compreensão posterior da arte como um exercício experimental de liberdade.

Visto por outra perspectiva, aqueles internos e seus trabalhos também lhe mostravam que não seria necessário seguir os passos tradicionais da história da arte para atingir potência estética e valor artístico. Foi nesse contexto inusitado, no qual arte e loucura se misturavam, que se formou o primeiro núcleo concretista do Rio de Janeiro.⁵ Interessante observarmos que o princípio de integração entre arte, racionalidade e vida, subjacente à poética concretista, surge das discussões produzidas em um workshop dentro de um hospital psiquiátrico. Uma genealogia única e bastante fértil, como veremos.

(...)

O que mais impressionava era sua capacidade de inventar movimentos ópticos seguindo a lógica inerente aos materiais. Se nos papéis a cor é sacrificada, na pintura com ripas um certo ilusionismo articula-se à opacidade do suporte. A tendência é o movimento ficar todo ele contido na superfície. Com o acrílico, como era o caso no poliéster, o movimento ganha mais profundidade, fica mais delirante. Ambos os materiais dão mais transparência à cor, tornando a forma mais vertiginosa e transtornada. Mais um lance, o derradeiro, na articulação entre experimentar, construir e olhar. Esse destemor em seguir pesquisando novos materiais na composição obsessiva de ritmos visuais é muito particular à obra de Palatnik. Ela se move sem sobressaltos na sua incansável fenomenologia da percepção – que não deixa de ser um modo de resistir à desatenção generalizada que nos corrói por dentro. Podemos afirmar que sua obra assume um compromisso ético aliado ao prazer estético, no sentido de uma experiência perceptiva livre e independente – sem determinações normativas nem cognitivas. A obra de Palatnik assumiu, até o fim, o desejo de fazer da arte um exercício de emancipação estética da humanidade.



Abraham Palatnik

Progressão K-40, 1986
Barbante e acrílica sobre tela, 103,5 x 103,2 x 3 cm
Coleção MAM São Paulo, Prêmio Crefisul S.A.
Panorama 1986, 1987
Foto Romulo Fialdini

A polpa da cor: a persistência do dispêndio na teoria neoconcreta de Ferreira Gullar

Sérgio Bruno Martins

Lá pelos idos de 1960, Aluísio Carvão recobriu um cubo de cimento próximo em tamanho de uma bola de vôlei com uma camada de tinta de um vermelho denso e algo fosco, ela própria misturada em cimento. O procedimento resultou num objeto ambivalente: por um lado, seu tamanho sugere o peso que de fato verificaríamos se o levantássemos de súbito com as duas mãos; por outro, é o toque leve das pontas dos dedos que sua superfície parece solicitar. É como se tal toque fosse necessário para confirmar que, por detrás de sua textura, há de fato um objeto sólido, e não uma mera aglomeração de pigmento. Poroso e abaulado, este é um cubo de *Gestalt* hesitante, como se sua clareza formal estivesse na iminência de ser consumida por sua intensidade cromática. Poucos evocaram tão vivamente o nó perceptivo de *Cubocor* (1960) quanto o poeta Ferreira Gullar (1930-2016), ao afirmar que o trabalho neoconcreto de Carvão supera a “resistência do objeto” para alojar-se “na polpa da cor”.¹

Na verdade, *Cubocor* não foi feito para ser tocado; é irônico, aliás, que tenha se tornado a obra-prima de um artista cuja produção consistia quase que exclusivamente de pinturas. Mas, como bem sabemos, Carvão não adentrava sozinho a zona cinzenta entre pintura e escultura: foi naquele mesmo ano, por exemplo, que sua colega neoconcreta Lygia Clark começou a produzir seus *Bichos*. Foi com tais trabalhos em mente que Gullar desenvolveu a “Teoria do não objeto”, calcando-a numa dupla operação. Por um lado, informado pela filosofia que vinha lendo – sobretudo da fenomenologia de Merleau-Ponty –, Gullar esmerou-se na descrição de obras de arte que envolviam o sujeito na participação ativa ou projetiva, rompendo assim com a dicotomia sujeito/objeto que ele associava com o paradigma da contemplação pictórica. Em segundo lugar, ele situou estas mesmas obras no ponto final de uma teleologia da arte moderna impulsionada pela tentativa de superar as barreiras – a saber, moldura e base – que isolavam o espaço da pintura e da escultura do resto do mundo.² Ao mesmo tempo, o prefixo do termo “não objeto” pretendia sinalizar que a rejeição da especificidade de tais meios não implicava o nivelamento, do ponto de vista da experiência, entre obra de arte e objeto mundano. Gullar insistia



Aluísio Carvão

Cubocor, 1960

Óleo e pigmento sobre cimento

16,5 x 16,5 x 16,5 cm

Coleção particular, Rio de Janeiro

Foto Vicente de Mello

< *Cornucópia*, 1955/56

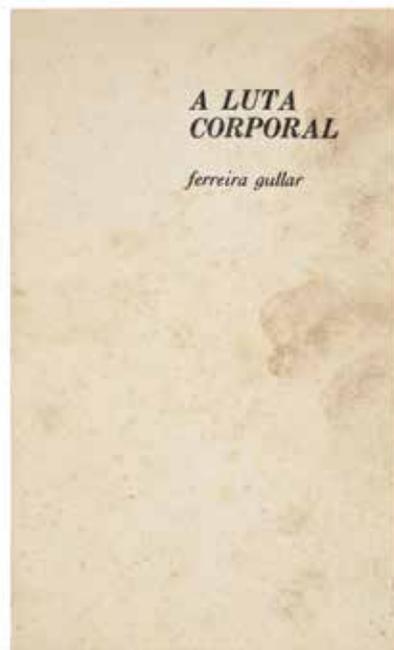
Óleo sobre tela, 70 x 70 cm

Coleção João Sattamini, comodante MAC-Niterói

Foto Vicente de Mello

¹ FERREIRA GULLAR, *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 258.

² Discuto a dupla matriz da “Teoria do não objeto” em: MARTINS, Sérgio B. Entre a fenomenologia e o historicismo: Amílcar de Castro enquanto ponto cego da “Teoria do não objeto”. *Novos Estudos* (Cebrap), número 104, março de 2016, p. 194-209; e mais longamente em: MARTINS, Sérgio B. *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.



Ferreira Gullar

A luta corporal, 1960

Página de rosto da 1ª edição, 1954

Foto Jaime Acioli

que, ao contrário destes últimos, os não objetos não se deixavam determinar por nossa familiaridade linguística e instrumental com as coisas que conhecemos. Não objetos se definem por uma dupla negação: eles rejeitam tanto o espaço metafórico da pintura e da escultura quanto o espaço das coisas cotidianas. Através da experiência dessa nova forma, que entrelaçava sujeito e objeto, o poeta esperava que os não objetos levassem os espectadores ou participantes a transcender seu modo habitual de se relacionar com os objetos ordinários.

Tal fenomenologia transformativa residia no cerne da utopia neoconcreta. Ao contrário da ênfase concretista na disseminação social de formas racionalmente ordenadas através do poder exemplar da obra de arte e da mediação pedagógica das artes aplicadas, o neoconcretismo buscava transformar o sujeito de forma menos pedagógica que *transferencial*, no sentido psicanalítico de um trabalho que, feito uma armadilha, atrai o sujeito para fora de sua zona de conforto. A cor, empregada de modo a perturbar a estabilidade das formas geométricas, foi um dos meios que artistas neoconcretos como Carvão e Hélio Oiticica encontraram para catalisar este processo. Mas a cor neoconcreta não se deixa explicar somente através dos marcos cronológicos e interpretativos do próprio movimento: daí que eu pretenda abordar a compreensão da cor por Gullar não apenas através de seus textos neoconcretos, mas buscando também traçar a gênese de suas posições teóricas em sua poesia do início da década de 1950, sobretudo d'*A luta corporal* (1954), livro escrito entre 1950 e 1953, mas publicado somente em 1954. Minha tese é que a cor neoconcreta, tal qual concebida por Gullar, relaciona-se intimamente com as meditações anteriores de sua poesia sobre os limites da linguagem e também com uma importante virada em sua visada fenomenológica ao longo daquela década. Mais diretamente, creio que o sentido utópico implícito na insistência de Gullar na cor como uma força que desmancha a resistência do objeto é surpreendentemente devedora do existencialismo trágico que permeava sua poesia imediatamente pré-concreta e informava descrições poéticas do dispêndio das coisas contempladas (especialmente em imagens de frutas apodrecendo). Não se trata, porém, de uma dívida banal ou direta; para reconstituí-la, será necessário atentar também para a questão da temporalidade e da duração na "Teoria do não objeto", e também, claro, para o próprio problema da contemplação. O caminho que conecta *A luta corporal* à "Teoria do não objeto" é formado por deslizos e sobreposições conceituais, e não por blocos articuláveis num sistema. Dessa forma, em vez de sistematizar essa trajetória, melhor será acompanhar o desdobramento dialético de suas formações conceituais.

Linguagem e contemplação. *A luta corporal* é um livro extraordinário; primeira publicação madura do jovem poeta maranhense, é nada menos que

um marco de ruptura com a dicção neossymbolista da geração de 1945, segundo João Luiz Lafetá.³ Tal sentido de ruptura, explica o crítico, é sublinhado pela estrutura de "caminhada em linha reta" do livro (p. 152). *A luta corporal* abre com "Sete poemas portugueses", um conjunto que poderia até parecer fiel ao teor encantatório da geração de 45, não fosse pela intrusão ocasional de um vocabulário mais corrosivo que trava a fluidez dos versos e sugere uma estrutura alternativa, calcada no espelhamento de imagens e palavras cuja contraposição incisiva sobressai em meio aos versos (p. 129-133). Abandonado o metro mais convencional dos poemas iniciais, Gullar prossegue como num passo a passo, enfocando temas até então latentes, como o descompasso temporal que separa sujeito e objeto, a alienação do eu lírico diante das coisas que ele contempla e o pressentimento angustiado da morte. Na medida em que a caminhada avança, a própria linguagem se transforma, deixando de lado os resquícios de uma tonalidade mistificante para debruçar-se obstinadamente sobre a resistência dos objetos evocados. Em "Galo galo", diz Lafetá, "o tom obscuro dos 'poemas portugueses' é substituído pela visão nítida, econômica, que parece desenhada a bico de pena" (Galo: as penas que/florescem da carne silenciosa/e o duro bico e as unhas e olho/sem amor. Grave/solidez./Em que se apoia/tal arquitetura?) (p. 138). Cada nova solução poética que o livro introduz termina por ruir sob o peso de uma consciência sempre renovada e crescentemente aguda da insuficiência da linguagem como meio de angariar conhecimento objetivo das coisas. Em "Roçzeiral", um dos poemas finais do livro, as palavras se esfacelam numa profusão dispersa de sílabas, letras e sons: "MU/ LUISNADO / VU / GRESLE RRA / Rra Rra / GRESLE RRA / I ZUS FRUTO DU DUZO FOGUARÉO / DOS OSSOS DUS / DIURNO / RRA."

Tal leitura d'*A luta corporal* como uma marcha inexorável rumo à pulverização da linguagem é compartilhada tanto pelo mais assíduo comentador do poema – o próprio Gullar –, quanto por seus principais adversários intelectuais, os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, bem como por discípulos destes. Todos concordam que o leitor termina o poema em meio aos escombros da linguagem, divergindo na avaliação de tal estado de coisas: ao invés de elogiar a radicalidade do livro, o poeta e teórico Philadelpho Menezes, por exemplo, retoma o juízo negativo dos poetas concretistas em sua reprovação de Gullar, descrito como "um franco-atirador, que parece mais interessado em destruir uma linguagem que planejar novas organizações composicionais".⁴ Em 1963, reavaliando sua produção anterior, o próprio Gullar conclui que *A luta corporal* chegara numa insuperável "contradição entre a intimidade do homem e a exterioridade da palavra" que explanava a futilidade do fazer poético em si.⁵

Não resta dúvida de que o colapso da linguagem é um tema central d'*A luta corporal* – nem de que esta se tornou uma interpretação demasiado oficial do

³ LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*, ed. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 126-133. Para além da leitura de Lafetá, minha interpretação d'*A luta corporal* deve muito ao trabalho de Miguel Conde e a conversas com ele. Houve, até o momento, muito pouco diálogo entre a história da arte e a crítica literária no tocante à obra de Gullar; o presente ensaio é, em grande medida, uma tentativa de costurar ambas as perspectivas.

⁴ MENEZES, Philadelpho, *Poética e visualidade: Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p. 20.

⁵ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 21.

livro. O afã teleológico de Gullar fez do livro uma espécie de capítulo encerrado numa narrativa linear de sua própria trajetória poética. Entretanto, à luz de outros e mais recentes lances interpretativos, é possível rever tal clausura narrativa e postular relações fundamentais entre *A luta corporal* e os escritos neoconcretos de Gullar. Segundo o crítico Miguel Conde, por exemplo, é na “descrição da imagem estática considerada contemplativamente” que a ênfase do livro sobre a disjunção entre a linguagem e as coisas é sentida em primeiro lugar.⁶ Observemos o seguinte fragmento do poema em prosa “Um programa de homicídio”:

Tanto o seu estar, rubro e quieto, quanto o meu que se faz
e desfaz o ar/destas paredes—é queda [...]

Maçã?

Sirvo-me deste nome como dum caminho para não te tocar,
cousa, fera, objeto vermelho e súbito [...]

Sim, para não te tocar no que não és: forma e cor aqui, e algo
mais que o corpo unicamente sabe [...]⁷

A linguagem pode até ser passível de utilização — “Sirvo-me deste nome” —, mas é incapaz de tocar aquilo que designa. Palavras nada mais são que “as nossas acrobacias, o nosso pobre jogo”, e nada nos dizem sobre nosso ser: “O que somos é escuro, fechado, e está sempre de borco. Falamos, gesticulamos, soluçamos, puerilmente, em torno dele — que não nos ouve nem nos conhece.” É visível o teor existencialista por detrás de tal quadro de correspondência entre contemplação e alienação — de fato, é fácil imaginar a maçã de Gullar como um fruto estranho da célebre castanheira do romance de Jean-Paul Sartre, *A náusea*.

Pois bem, tais ecos de Sartre retornam cinco anos após a publicação de *A luta corporal*, precisamente no momento em que Gullar se esforça para dar corpo ao *tour de force* teórico do neoconcretismo, a “Teoria do não objeto”. É o caso do fragmento a seguir, tomado do “Diálogo sobre o não objeto”, texto escrito para complementar e elucidar a Teoria:

(a) Mas os objetos tampouco se esgotam sempre naquelas referências [de uso e designação verbal]. Sob o nome pera, está a pera com a sua densidade material de coisa.

(b) Sim. Quando nos subtraímos à ordem cultural do mundo, vemos os objetos sem nome — e nos defrontamos com a sua opacidade de coisa. [...] sem nome, o objeto torna-se uma presença absurda, opaca, em que a percepção

esbarra; sem nome o objeto é impenetrável, inabordável, clara e insuportavelmente exterior ao sujeito. [...] É, pois, o objeto, um ser híbrido, composto de nome e coisa, como duas camadas superpostas das quais uma apenas se rende ao sujeito — o nome.⁸

Muda a fruta, segue o drama: maçã e pera são apenas nomes e, como tal, incapazes de superar a opacidade da coisa e tocar sua essência. Poucas linhas adiante, Gullar explicita sua referência teórica (e poética) ao reexaminar o problema do objeto sem nome “nos termos da filosofia existencial sartreana. Enquanto o sujeito existe para si, o objeto, a coisa, existe em si”. A consequência, explica o poeta, é “a perplexidade do homem que se sente exilado entre elas [as coisas]”.⁹

Fosse apenas uma recorrência periódica de motivos sartreanos, tal observação teria interesse limitado. Mas o fato é que uma mudança fundamental de coordenadas ocorre no pensamento de Gullar entre 1954 e 1959. Em meio ao virtuosismo acrobático de *A luta corporal*, o poeta relança sua voz seguidamente em direção às coisas, mas sua obstinação não resulta na tão almejada reconciliação entre linguagem e mundo; ao final, como já mencionei, esta mesma voz se dissolve numa sequência de grunhidos e ruídos desprovidos de sentido aparente. Tão radical foi este dismantelamento da linguagem, e o beco sem saída dele resultante, que Gullar chegou a pensar que sua breve trajetória poética havia chegado ao fim.¹⁰ Cinco anos mais tarde, no entanto, o existencialismo trágico que pautava sua concepção da relação sujeito/objeto havia sido abrandado por uma perspectiva reconciliadora oriunda de sua descoberta da fenomenologia de Merleau-Ponty.¹¹ É sob este novo signo que desponta tanto o conceito de não objeto quanto sua crença de ter finalmente alcançado aquela fugidia reconciliação: “O não objeto [...] [é] uno, íntegro, franco. A relação que mantém com o sujeito dispensa intermediário. Ele possui uma significação também, mas essa significação é imanente à sua própria forma, que é pura significação”.¹² O intermediário ao qual o poeta se refere é a própria linguagem, que restringe nosso acesso aos objetos a questões “do útil e da designação verbal”. Como vimos, esta mesma restrição ditava a alienação do sujeito perante os objetos de *A luta corporal*. Mas a Teoria traz um novo trunfo: posto que seu significado é “imanente à sua própria forma”, o não objeto teria então o poder de recolocar os sentidos de tempo e espaço em cada novo encontro com o sujeito. Em outras palavras, ele teria o poder de renovar as próprias coordenadas da experiência subjetiva, resultando no que o poeta chama de “pura significação”.

O descompasso entre as perspectivas ontológicas de Sartre e Merleau-Ponty é fundamental para que possamos compreender porque a contemplação se torna um mote tão central na teorização do não objeto. Mesmo no

⁸ GULLAR, Ferreira, *Diálogo sobre o não objeto*. Manuscrito não publicado, 2007, p. 94-95.

⁹ Idem, p. 95.

¹⁰ CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. GULLAR, Ferreira. A trégua. In: *Ferreira Gullar (Cadernos da Literatura Brasileira)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

¹¹ Segundo Gullar, seu primeiro contato com Merleau-Ponty se deu em torno de 1957-1958, após a Exposição Nacional de Arte Concreta. GULLAR, Ferreira; JIMÉNEZ, Ariel. *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 117.

¹² GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

⁶ CONDE, Miguel. “Os fundos e a margem: sobre *A luta corporal* de Ferreira Gullar”, manuscrito não publicado.

⁷ GULLAR, Ferreira. *A luta corporal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Diálogo, Gullar segue caracterizando a cena contemplativa como o palco da alienação do sujeito, uma vez que a linguagem ali prossegue no papel de necessário — ainda que tragicamente insuficiente — de intermediário entre o sujeito e o mundo. Porém, o momento de reconciliação entre sujeito e objeto que o não objeto finalmente proporciona aos olhos do Gullar neoconcreto nunca ocorre em seus trabalhos iniciais. Em *O anjo*, outro poema d’*A luta corporal*, o poeta encena um encontro entre o eu lírico e um anjo de pedra que anima tanto sujeito (“Tão todo nele me perco/que de mim se arrebata/m as raízes do mundo;/tamanho/a violência de seu corpo contra/o meu”) quanto objeto (“que a sua neutra existência/se quebra:/e os pétreos olhos/se acendem”; “a leve brisa / faz mover a sua / túnica de pedra”). No entanto, tal ensaio de “imbricação fenomenológica” entre sujeito e objeto — para tomar de empréstimo outro termo de Miguel Conde — cessa de súbito no último verso do poema:¹³

O anjo é grave
agora.
Começo a esperar a morte.¹⁴

A estrofe é cindida por um marcador temporal abrupto e incisivo — “agora” —, seguido de ponto final. Finda a acrobacia, tudo é imobilidade, e angústia uma vez mais assombra o sujeito.

Não fosse por esta última estrofe, *O anjo* teria antecipado à risca o movimento reconciliador do não objeto. Ao contrário do anjo, no entanto, o não objeto não *regride* a um estado solene e inerte, ou pelo menos não o faz para o sujeito. As cartas postas na mesa são as mesmas em ambos os casos, mas a fortuna que o poeta nelas lê muda da água para o vinho. A eliminação desse momento alheado — o momento final d’*O anjo* — da experiência da obra confere à experiência estética do não objeto seu sentido radical de superação da contemplação:

A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra — e o espectador passa da contemplação à ação. Mas o que a sua ação produz é a obra mesma, porque esse uso, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-a e incorpora-se à sua significação. O não objeto é concebido no tempo: é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta. [...] O espectador age, mas o tempo de sua ação não flui, não transcende a obra, não se perde além dela: incorpora-se a ela, e dura.¹⁵

Tempo e dispêndio. É o tempo que está claramente em jogo aqui. E não só aqui: a temporalidade da experiência era um dos pontos da discórdia entre

Gullar e os poetas concretos paulistas. Sua famosa resposta a Haroldo de Campos na sequência da Exposição Nacional de Arte Concreta (Enac), em 1957, antecipa o trecho citado acima, especialmente quando Gullar tenta distinguir sua visão da poesia concreta de uma caracterizada por analogia com a publicidade:

o poema começa quando a leitura acaba... [...] Assim, no poema concreto, o leitor é levado ao encontro de um objeto *durável* — e isto o coloca em oposição ao anúncio e aos processos publicitários em geral — onde a linguagem pretende apenas precipitar uma reação do leitor e não criar um objeto para ele.¹⁶

Não se trata apenas de passar da contemplação à ação, mas de uma distinção entre *ação enquanto resposta mecânica* (como nos “processos publicitários” que Gullar equipara à ortodoxia concreta) e *ação enquanto imbricação entre sujeito e objeto*, isto é, ação que se incorpora no não objeto e cuja temporalidade é apreendida como *duração*. A analogia com a publicidade implica uma crítica à ênfase concretista no design gráfico e industrial como formas de mediação entre a prática exemplar da arte e seu pretense alcance social. Gullar suspeitava do mecanismo implícito nesse processo por temer que ele reduziria práticas de recepção da arte, como a leitura, a efeitos amplamente predeterminados por decisões formais tomadas de antemão (sua crítica assemelha-se à de Merleau-Ponty ao modelo mecanicista que rege a psicologia da Gestalt).¹⁷ Mais do que propor um modelo de relação entre sujeito e objeto pautado por determinações recíprocas entre ambos (já que, como Merleau-Ponty observava, a reciprocidade por si só não elimina o mecanicismo), a alternativa do poeta visava reconfigurar a própria textura temporal dessa relação.¹⁸

Tal posição é consequência direta do envolvimento breve e peculiar de Gullar com a poesia concreta. O concretismo lhe apareceu como uma luz no fim do túnel em que ele se enfiara após a publicação d’*A luta corporal*; era a possibilidade de uma trégua, por assim dizer, com seu lirismo niilista e a linguagem autodestrutiva que este trazia a reboque. Mais visual que musical, a poesia concreta permitiu que Gullar retomasse alguns de seus motivos poéticos favoritos na forma de objetos verbais aliviados daquela pressão insuportável que os encaminhava inexoravelmente para (mais) uma reflexão sobre o drama existencial de seu eu lírico.¹⁹

Os próprios pressupostos da poética concretista já lhe garantiam algum grau de esperança utópica; garantiam, por conseguinte, um teto mínimo de sentido para sua poesia, protendendo-o da angústia existencial (no período neoconcreto, como vimos, a fenomenologia de Merleau-Ponty desempenha

¹⁶ Idem, p. 77-78.

¹⁷ Ronaldo Brito nota esta semelhança em seu clássico estudo sobre o neoconcretismo. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A estrutura do comportamento*, trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 250.

¹⁹ Para Lafetá, os “temas de antes — o brilho das frutas, o alheamento entre os seres, a dissipação da poesia — encontram mais uma possibilidade de se colocarem como forma. A concepção concretista do poema enquanto objeto (somada a seus postulados antissubjetivistas) tem um valor oposto ao dionisismo que levou Gullar ao impasse do silêncio”. Ver LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. Antonio Arnoni Prado (org.). São Paulo: Editora 34, 2004, p. 163.

¹³ CONDE, Miguel. *Os fundos e a margem: sobre “A luta corporal” de Ferreira Gullar*. Manuscrito não publicado, 2013.

¹⁴ GULLAR, Ferreira. *A luta corporal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.45.

¹⁵ GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 99-100.



Ferreira Gullar
O formigueiro, 1955
 Rio de Janeiro: Europa Empresa
 Gráfica e Editora, 1991
 Fotos Jaime Acioli

um papel semelhante, e o mesmo vale para o dogmatismo revolucionário da arte popular ao qual Gullar adere no início dos anos 1960, ao militar na esquerda estudantil).

Mas nem mesmo a poesia concreta de Gullar debelava por completo seu fascínio com a temporalidade instável oriunda da corporeidade inescapável da leitura. Como os demais concretistas, o poeta tinha a obra de Stéphane Mallarmé na mais altíssima conta; no entanto, o poema “O formigueiro” (1954-55), do qual Gullar extraiu sua contribuição para a Enac, demonstra que sua dívida para com o mestre francês era deveras idiossincrática. Nas mãos dos concretos paulistas, a obra-prima de Mallarmé, “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, enseja uma poesia na qual chamam a atenção tanto o arranjo gráfico dos signos na página branca quanto aquilo que o poeta francês denominava “subdivisões prismáticas da ideia”, isto é, o desdobramento hierárquico, mas multidirecional, de cláusulas que forqueiam a partir do verso principal.²⁰ O emprego gráfico das diferentes cores para indicar caminhos de leitura na série *Poetamenos* (1953), de Augusto de Campos, é talvez o mais claro exemplo dessa posição. “O formigueiro”, por outro lado, debruçava-se sobre a própria forma-livro e mobilizava o branco da página não em sua dimensão gráfica, mas como signo do silêncio. No contexto da Enac, onde “O formigueiro” teve páginas ampliadas e apresentadas como pôsteres — uma clara concessão de Gullar à visualidade concretista —, tais diferenças passavam relativamente despercebidas. Mas a publicação tardia do poema como livro, em 1991, não deixa dúvidas: a cada folha virada, uma

²⁰ CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, p. 138.

página com poucas letras impressas vem acompanhada por outra completamente em branco: “Everything... silence”, Gullar observa numa apresentação supostamente incluída na Enac. Seu interesse não residia nem no fluxo sintático (“O formigueiro” até tem um verso principal, como “Un coup de dés”, mas a cada nova página o jogo da leitura é zerado, já que somos obrigados a juntar as letras espalhadas para só então apreender a palavra da vez), nem no jogo fonético típico da poesia concreta (as páginas em branco separando cada palavra por formar não esboçam qualquer contraponto vocal; já a aliteração da frase principal — “a formiga trabalha na treva a terra cega traça o mapa do ouro maldita urbe” — em nada se assemelha ao critério de composição “verbivocovisual” dos concretos paulistas, dado que só comparece retrospectivamente, findo o laborioso esforço de leitura palavra a palavra).²¹ O recurso à forma-livro em “O formigueiro” e em livros-poema como *Fruta* são centrais para o modo com o qual Gullar instaura uma poética calcada no sentido corpóreo do tempo.

É à ênfase gráfica do poema concreto — que tem como suporte paradigmático a página — que Gullar se opõe em sua opção pela forma-livro. Recorde-mos a anedota que o poeta contava acerca de seu poema “Verde erva”:

verde verde verde
 verde verde verde
 verde verde verde
 verde verde verde erva²²

²¹ O texto que acompanhava o poema está reproduzido em GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 135.

²² *Ibidem*, p. 34.

Gullar esperava que a repetição aliterativa da palavra “verde” deslocasse o tempo forte da leitura — de “verde/ verde/ verde” para “verd/e verd/e verd/e” —, prenunciando assim o surgimento da palavra “erva”. Em outras palavras, a voz deveria insinuar-se como um objeto indócil, brotando em meio ao ritmo constante da repetição e desviando seu sentido, desvio esse que a associação cromática entre “verde” e “erva” trataria então de regular, como que para evitar que tal indocilidade resultasse incendiária, como em “Roçzeiral”.²³ No entanto, o poeta teve suas expectativas frustradas por um amigo cuja leitura ignorou tal desvio. Sua percepção apreendeu num só lance o quadrado gráfico composto por várias repetições da palavra “verde”; tomando tal sentido por dado, esse leitor então furtou-se de seguir o fio cadencial e lê-las uma a uma, o que era exatamente a condição para que a indocilidade da voz prenunciasse o surgimento da palavra “erva”. Gullar remete este incidente às suas reservas quanto à estética concretista, mas o que mais interessa aqui é registrar que mesmo sua fase concreta seguia assombrada pelo registro temporal d’*A luta corporal* — a frustração de suas expectativas não é senão um indicativo do descompasso entre os dois partidos poéticos que ele buscava conciliar.²⁴

Já observei que *A luta corporal* recorre à descrição contemplativa de imagens estáticas como contraponto à fluência encantatória de seus versos iniciais (contraponto este que ecoa posteriormente no *Manifesto neoconcreto*, onde se lê que, “na poesia neoconcreta a linguagem não escorre: dura.”)²⁵ Não que o tempo seja gradualmente banido do livro; o que ocorre, na verdade, é que sua natureza se revela outra: ele se torna uma um mistério que o sujeito contempla, mas do qual ele também se sente inexoravelmente alienado. O poema “As peras” é um caso exemplar:

As peras, no prato,

apodrecem.

O relógio, sobre elas,

mede

a sua morte?

[...]

Oh as peras cansaram-se

de suas formas e de

sua doçura! As peras,

concluídas, gastam-se no

fulgor de estarem prontas

para nada.

[...]

O dia das peras

é o seu apodrecimento. [...] ²⁶

Lafetá é preciso em sua avaliação do poema: “As peras” se assemelha a uma natureza-morta em cujo “quadro, paralisado diante de nós”, cada elemento — as peras, o relógio, o eu lírico — encontra-se paradoxalmente isolado num tempo e espaço distinto.²⁷ O abismo temporal que os separa, a despeito do intimismo da cena que os reúne, é o conteúdo trágico do poema. Em “Verde erva”, Gullar tenta escapar deste impasse precipitando um movimento que, apesar de imanente ao objeto (no caso, ao objeto “verde” em sua dimensão verbal), visa transcender a si próprio e abrir-se a um novo significado. Um objetivo que ele só alcançaria — ou que imaginaria ter alcançado — com o não objeto.

Maças, peras — o tema da fruta é dos mais recorrentes ao longo da sinuosa trajetória poética e teórica de Gullar nos anos 1950. *A luta corporal* é repleto de frutas que apodrecem, ardem, dispendem-se e expiram, e que o fazem sem alvoroço (“É tranquilo o dia / das peras? Elas / não gritam, / como / o galo”). São emblemas do “dispêndio das coisas em si mesmas” que Conde toma como a “força devoradora” a animar o livro.²⁸ Que as peras ignorem seu destino — não são sujeito, afinal — faz delas um tipo particularmente perturbador de objeto: incapaz de compartilhar da serenidade das frutas, o eu lírico torna-se mais e mais consciente de que aquilo que ele enxerga ao contemplá-las nada mais é do que a sua própria angústia.

Haveria qualquer parentesco relevante entre estas peras e a que aparece no *Diálogo sobre o não objeto*? À primeira vista, esta última parece desprovida de particular interesse ontológico e fenomenológico, dado que é enumerada como apenas mais um dentre uma série de diversos objetos ordinários (“an eraser... a shoe”). Gullar toma-a isoladamente mais adiante, na passagem que citei acima, mas não há qualquer razão para imaginar que o lápis ou o sapato não pudessem ter cumprido papel semelhante em seu argumento. Estamos distantes, afinal, daquela cena na qual o dispêndio da pera apontava para a alienação do sujeito diante de um mundo de coisas cuja temporalidade era essencialmente outra: a razão de ser do não objeto é precisamente a revogação dessa alteridade radical; é para tanto que ele oferece ao sujeito um meio de superar a instrumentalidade característica da linguagem conceitual e participar, enfim, da temporalidade do objeto (no caso, do não objeto, isto é, da obra de arte). Nesse contexto, a duração desponta como a inversão do dispêndio: ambos se situam para além da linguagem, mas aquela transcorre incorporando os atos do sujeito, enquanto este aponta para um registro temporal incomensuravelmente diverso. Em suma, o beco sem saída do dispêndio já não é mais um problema.

A polpa da cor. Mas será mesmo? É realmente crível que Gullar tenha insistido na pera como exemplo de objeto ordinário por pura força do hábito? Teria o sentido de dispêndio previamente entranhado na pera realmente ficado restrito ao passado, ou será que ele de alguma forma persiste ou

²³ Para um tratamento lacaniano da voz como um objeto intimamente ligado, mas ainda assim irrevogavelmente estranho ao sujeito, ver DOLAR, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

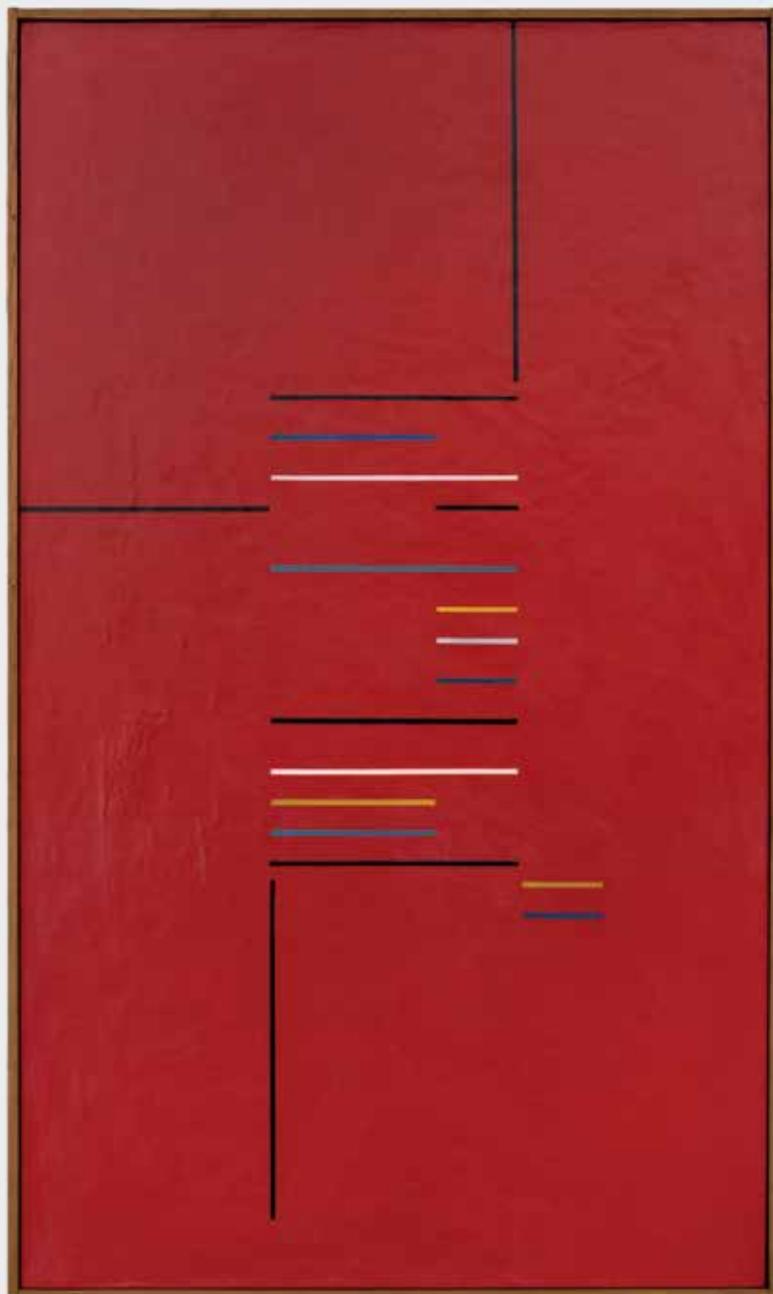
²⁴ Mariola V. Alvarez argumenta que a poesia concreta de Gullar antecipa sua produção neoconcreta em vez de opor-se a ela. A autora ainda propõe que é a palavra o cerne de sua poesia, especialmente a partir de 1957. Ainda que a sugestão seja plausível, creio que há outro lado importante sem o qual a história permanece incompleta, pois a palavra opera também no sentido de velar, e assim permitir, o retorno do dispêndio em sua produção concreta e neoconcreta. Ocorre que reconhecer este retorno é questionar a periodização que o próprio poeta fazia de sua produção; me parece, enfim, que qualquer tentativa de periodizar taxativamente o concretismo de Gullar é metodologicamente questionável, especialmente se amparada na compreensão do concretismo como um gênero estável. ALVAREZ, Mariola V. *The Anti-Dictionary: Ferreira Gullar’s Non-Object Poems*. Nonsite.org, no. 9, 2013. Disponível em: <https://nonsite.org/the-anti-dictionary-ferreira-gullars-non-object-poems/>. Acesso em 10 de julho de 2017.

²⁵ GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, s.p.

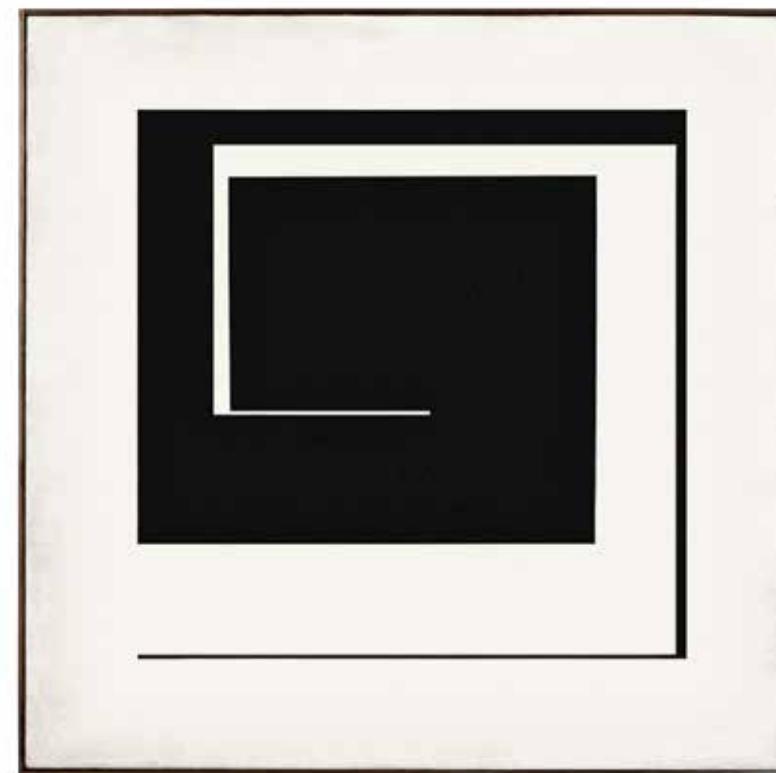
²⁶ GULLAR, Ferreira. *A luta corporal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 58-59.

²⁷ LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. op.cit., p. 145.

²⁸ CONDE, Miguel. Prefácio. In: Ferreira Gullar, *A luta corporal*. Luiz Alberto Hans (ed.), p. 28.



retorna para assombrar a utopia fenomenológica neoconcreta? Esta última é precisamente a minha hipótese: ainda que o não objeto tome o lugar dos objetos que se dispõem na renovada perspectiva ontológica do poeta, o fato é que o dispêndio segue operando no discurso neoconcreto. Mais especificamente, meu argumento não é simplesmente que o dispêndio se dissocia de seu avatar primeiro, a fruta, mas também que esse processo é análogo ao mecanismo psicanalítico do recalque, no qual o significante se dissocia do significado desprazeroso que causou sua rejeição por parte do Eu. Freud frequentemente emprega a metáfora do porteiro ou segurança que vigia uma porta para descrever o recalque. O papel deste agente – contratado, por assim dizer, pelo *Eu* – é precisamente o de prevenir a entrada do visitante indesejado (a saber, do “representante” pulsional recalcado e de suas “representações derivadas”, ou seja, de significantes).²⁹ No recalque, o *Eu* mira no significado (o desprazer causado pela pulsão intolerável), mas só acerta o significante (e com isso o recalca). Ora, se é verdade que o dispêndio opera como uma espécie de pulsão forçando sua entrada na “consciência” do discurso neoconcreto, então seu retorno depende de que o significante



Aluísio Carvão
Ritmo centrípeto-centrifugal, 1958
Óleo sobre tela, 60 x 60 cm
Coleção particular

< *Composição em vermelho*, 1955
Óleo sobre tela, 63 x 36 cm
Coleção PEHF, Rio de Janeiro
Foto Sergio Guerini

²⁹ O recalque só funciona na medida em que esta “representação derivada”, ou significante, permanece minimamente reconhecível como representante do conteúdo a ser recalcado. Dado que os significantes inconscientes seguem passando por processos metonímicos de deslocamento, ocorre da moção pulsional que o recalque inicialmente visava atrelar-se a um significante que não consta na lista negra do porteiro, por assim dizer, podendo assim ludibriá-lo. É exatamente a isso que se dá o nome “retorno do recalcado”. FREUD, Sigmund. O recalque. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*, ed. Luiz Alberto Hans. Rio de Janeiro: Imago, 2004, p.175-193.

recalcado dê lugar a um tolerável. No contexto neoconcreto, e mais especificamente da teoria neoconcreta de Gullar, esse significante é a cor.

Este não é o único retorno Pelo qual a cor neoconcreta passa; ela também retorna no trabalho de Carvão. Num artigo de 1960, intitulado “Cor e estrutura-cor”, Gullar recorda que, após seu contato com o rigor geométrico do concretismo paulista, Carvão afastou-se temporariamente do jogo tonal com linhas cromáticas que caracterizava seu trabalho no Grupo Frente para dedicar-se a composições nas quais figura e fundo encadeavam-se de forma rítmica.³⁰ Mas mesmo nessas pinturas, afirma o poeta, Carvão evitava a composição serial e privilegiava “a duração da forma em lugar de sua dinâmica exterior”; em outras palavras, ele recusava o tratamento tipicamente concretista do tempo como uma relação mecânica entre elementos pictóricos distintos arranjados em série. O trabalho que Gullar tem em mente é *Ritmo centrípeto-centrifugal* (1958), situado no meio-termo entre o arranjo de elementos geométricos coloridos contra o fundo neutro de um trabalho, como o trabalho sem título de 1956 pertencente à coleção Gilberto Chateaubriand, e a divisão da superfície como um todo em duas zonas geométricas cromaticamente diferenciadas de um *Clarovermelho* (1959). Como no *Diálogo*, Gullar traça uma oposição entre forma e linguagem — não a linguagem verbal, nesse caso, mas a sintaxe compositiva concretista —; o fato da forma ter “duração” já implica que seu efeito temporal sobre o sujeito é distinto da temporalidade linear própria da sintaxe. Até que em pinturas como *Clarovermelho* e *Terralaranja* (1959), finalmente, a cor retorna. “Mas não se trata, aqui, de uma mera volta”, prossegue Gullar,

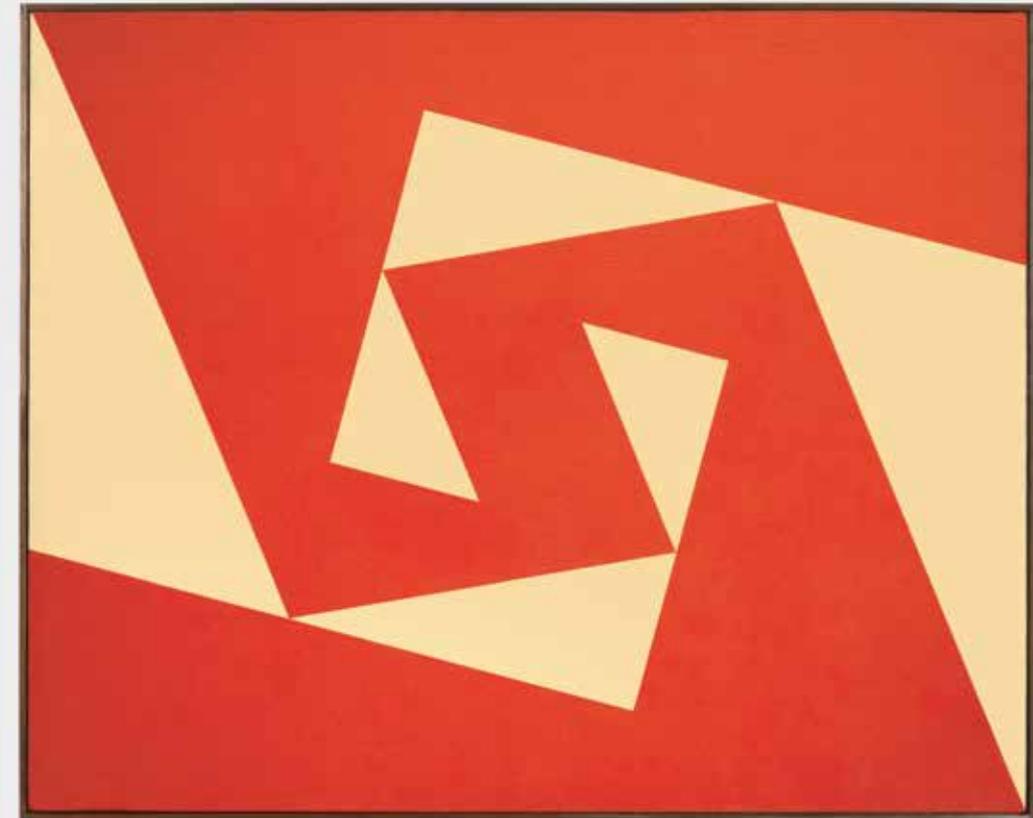
e sim, de redescoberta, uma vez que a cor ressurgiu livre de qualquer função figurativa, ou demarcativa, para se tornar o elemento fundamental, significante, da obra. [...] A cor das últimas obras de Carvão (1959-1960) é a um tempo clara e densa, nem se expõe totalmente à percepção nem se refugia em dissimulações e truques. Ela dura diante de nós. A vista penetra, mas nunca até a decifração total, como se alojasse no cerne da cor, na polpa da cor, lá onde a percepção já não encontra a resistência do objeto e onde tudo é apenas tempo de perceber.³¹

Neste fragmento — o mesmo que dá título ao presente ensaio — a crítica à “dinâmica exterior” dá lugar à superação da própria “resistência do objeto”. É isso que exige que a cor se livre de “qualquer função figurativa ou demarcativa”, isto é, do seu uso pictórico restrito pela (e cúmplice da) distinção entre formas geométricas lineares. Está em jogo aqui o mesmo princípio segundo o qual a linguagem teve que se desvincular do seu “uso” na nomeação e descrição de coisas n’*A luta corporal*. “Nesses quadros de Carvão”, escreve Gullar, “já não se encontra uma composição sobre um fundo, mas, apenas, faixas de cor que parecem vir de fora da tela e que ali se justapõem”.³²

Aluísio Carvão
Clarovermelho, 1959
Óleo sobre tela, 81 × 68 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand — MAM RJ

³⁰ GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 258.

³¹ Idem.



Em outras palavras, a relação entre as cores é determinada não por seu arranjo compositivo sobre o plano, mas pelo simples fato de elas simplesmente se encontrarem lá, para que o sujeito as encontre; ao invés de determinar o horizonte de sentido desse encontro (enquanto delimitação do plano dentro do qual a composição se dá), a tela é determinada por ele. O retorno da cor no trabalho neoconcreto de Carvão consiste, portanto, numa reversão dialética: num primeiro momento, aplicações lineares ou locais de cor dão lugar a exercícios de forma e fundo que implicam o plano como um todo; daí, é só uma questão de tempo — ou melhor, de mobilização da duração — até a cor retornar e destronar o primado metafísico do plano, alçando o trabalho de Carvão à órbita do não objeto. Trata-se de uma cor que corrói toda sorte de resistência: da linha, da forma, do plano e, finalmente, como vimos em *Cubocor*, do objeto. Numa entrevista publicada em 1961, o próprio Carvão dá voz ao seu desígnio de liberar as zonas de cor do fardo de “funcionar dentro de uma área rígida, delineada”, trabalhando de modo a fazer com que “o pincel não tivesse de parar num limite certo”³³ — uma declaração deveras remanescente da observação de Baudelaire acerca do colorista cuja pincelada “sempre devorará a linha”³⁴

Desse ponto de vista, é evidente que a ênfase dada pelo neoconcretismo à duração não é inteiramente benigna — persiste nela um sutil, mas crucial sentido de dispêndio. Mais: creio que é este sentido que permite à cor atuar como catalisadora da não objetividade. A cor neoconcreta não apenas se opõe à serialidade e à racionalidade da cor concreta, como o faz ao invocar uma temporalidade idiossincrática, uma temporalidade atrelada ao modo com o qual a cor tende a devorar a linha. É o que transparece quando Mario Pedrosa descreve o que se passa numa pintura neoconcreta de Carvão, muito possivelmente uma *Cromática*:

um ocre bem enfechado avança em ponta triangular sobre a área rosa, e, então, o ocre é sombra do rosa ou o rosa negativo do ocre. A partir daí áreas já não são delimitadas a rigor geométrico, mas pelo encontro de faixas cromáticas que definham nas extremidades como que por exaustão energética.³⁵

Note-se que Pedrosa, apesar de próximo de Gullar, não tinha compromisso com o não objeto e seu sentido reconciliatório.³⁶ Em sua vívida descrição, a delimitação linear se dissolve precisamente no ponto em que as zonas cromáticas “definham” por “exaustão energética”. O desmanche da delineação (ou seja, do “rigor geométrico”) é inextricável, portanto, do dispêndio cromático. Do ponto de vista do desenvolvimento histórico do discurso neoconcreto, esse dado ilumina a passagem da fruta à cor nos trabalhos poéticos e teóricos de Gullar, uma passagem sintetizada à perfeição naquela imagem



que o poeta conjura para dar conta da obra de Carvão, e à qual eu finalmente posso agora me voltar: a polpa da cor.

Essa passagem tem a sua história. Segundo Gullar, a origem do seu livro-poema *Fruta* (1958) reside numa estrofe d’*A luta corporal* implicitamente baseada na contemplação de uma maçã:

Cerne claro, cousa
aberta;
na paz da tarde ateia, bran-
co,
o seu incêndio.³⁷

Como não ver na “polpa” de que fala Gullar um análogo deste “cerne”, especialmente dado o título — *Cerne-cor* (1961) — de outra importante obra neoconcreta de Carvão? Está claro o que o termo nomeia: o objeto de um súbito encontro direto, imediato. Sua revelação n’*A luta corporal* deflagra um incêndio branco que se espalha incontrolavelmente, até finalmente consumir a linguagem (“Nos dar as chamas dum/exato/vácuo/VOCABULAR.”). Já o livro-poema, incorporando as lições que Gullar aprendera com “O formigueiro” e “Verde erva”, lança mão da brancura da página como uma pausa silenciosa que enlaça temporalmente a palavra ao seu suporte físico. Em outras palavras, *Fruta* já não possui um cerne que se dispense e incendeia a lingua-

Ferreira Gullar

Última página do livro-poema *Fruta*, c. 1958/2007
Foto Jaime Acioli

³⁷ GULLAR, Ferreira. *A luta corporal*. op.cit., p. 134.

³² Idem.

³³ MARTINS, Vera. Carvão: abandonei as formas definidas. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 8 de abril de 1961, p.3.

³⁴ A observação de Baudelaire diz respeito não à ideia do grande *dessin*, mas do desenho linear localizado — algo que a torna ainda mais oportuna no contexto da discussão sobre a composição concretista. BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1846. Collections Litteratura.com*, s.d., p. 12. Disponível em: <http://210.42.35.80/G2S/eWebEditor/uploadfile/20131205180245517.pdf>, acessado pela última vez em 20 de novembro de 2017.

³⁵ PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 180.

³⁶ Pedrosa foi sem dúvida o principal mentor de Gullar no tocante à crítica de arte, mas nem por isso o jovem poeta deixava de afirmar sua independência crítica; o termo “neoconcretismo” e o conceito de não objeto são marcos importantes nesse sentido. Discuto a relação entre ambos em Sérgio B. Martins, *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013, capítulo 1; e também em MARTINS, Sérgio B. Entre a fenomenologia e o historicismo: Amílcar de Castro enquanto ponto cego da “Teoria do não objeto.” *Novos Estudos* (Cebrap), número 104, março de 2016, p. 194-209.

gem, mas um cerne em torno do qual página e palavra gravitam num jogo cujo apelo à duração é palpável.

Algumas de suas páginas triangulares são deixadas completamente em branco, evocando as fatias de uma maçã cortada e criando intervalos silenciosos entre as palavras *flauta*, *prata* e *fruta*. Mas isso não significa dizer que o dispêndio é simplesmente deixado de lado. A sintaxe linear e o arranjo serial de palavras são estranhos à órbita temporal de *Fruta*, e mais ainda do não objeto, da mesma forma que a delineação rígida e a composição serial não têm lugar no cromatismo neoconcreto de Carvão. Seu desmanche é perpetrado pela duração — tanto o poema quanto a cor “duram”. A duração pode então ser compreendida, por assim dizer, como uma nova versão do dispêndio, agora desarmado e dócil ao sujeito. Isso é fundamental: a duração tem o poder de corroer a delineação, mas já não chega mais ao ponto, como era o caso com o apodrecimento das frutas n’*A luta corporal*, de condenar a contemplação alienante; muito pelo contrário, agora é a duração — enquanto “tempo de perceber” — que permite que a forma do não objeto incorpore as ações do sujeito.

A preferência da geometria neoconcreta por formas simples, ao invés de padrões compositivos complexos, se explica por conta dessa mesma lógica. Quadrados, cubos e círculos são formas cuja percepção é simples e quase autoevidente, fato que artistas neoconcretos frequentemente usam como uma armadilha para a visão e como uma espécie de pano de fundo contra o qual o trabalho da duração pode ser mais palpavelmente discernido. Para Lygia Clark, por exemplo, o plano quadrado atuava como uma espécie de espelho sobre o qual o sujeito projetava um sentido “racional e falso” de seu próprio equilíbrio, o que por sua vez dava à artista a oportunidade de usar este mesmo quadrado, como que entortando o espelho, para subverter a autoimagem deste mesmo sujeito.³⁸ É este o papel da “linha-luz” que perturba a simetria dos *Espaços modulados* (1958) e *Unidades* (1959). Já para Carvão e Hélio Oiticica, é a cor, e não a linha, o principal operador deste mesmo efeito. As superfícies quase monocromáticas das *Invenções* (1959) de Oiticica provocam uma falsa expectativa, frustrada pela gradual insinuação das camadas inferiores de cor que se dá na medida em que o olho se acostuma com a cor superficial — uma experiência calcada na duração, portanto.³⁹ Já em *Cubocor* — o não objeto por excelência de Carvão —, a cor se mistura com a textura do cimento, resultando na impressão paradoxal de que sua textura cromática fortemente tátil forma uma superfície quase impalpável. Em resumo, linha e forma são devorados pela cor.

Talvez seja surpreendente pensar que a descrição de Gullar, da visão superando a “resistência do objeto” até se “alojar” na “polpa da cor”, deve ter sido escrita antes de ele tomar conhecimento de *Cubocor*. Mas isso não muda o fato de que estes termos evocam um sentido de dispêndio que o trabalho de Carvão desenvolve com vigor; ademais, Carvão já vinha desenvolvendo as cores

intensas e foscas que contribuem tanto para o relato do poeta quanto para o efeito visual de *Cubocor*.⁴⁰ Poucos anos mais tarde, Oiticica enveredaria por um caminho similar ao encher as gavetas e jarras geométricas com pigmento em pó; o próprio nome dos *Bólides* (1964) já prenuncia sua exploração da tensão entre o dentro e o fora, como se estes recipientes estivessem no limiar de uma explosão.⁴¹ A metáfora é recorrente: Gullar gostava de repetir que chegou a propor uma última exposição neoconcreta cujo fim seria marcado pela explosão de todos os trabalhos.⁴² Verdade ou não, pouco importa: a anedota é suficiente para recordar-nos de um *ethos* compartilhado por todos esses artistas, e que se deixa resumir, nas palavras de um dos heróis de seu panteão, no ideal de realizar uma obra que seja “tão destrutiva quanto construtiva”.⁴³

Referências

ALVAREZ, Mariola V. The Anti-Dictionary: Ferreira Gullar’s Non-Object Poems. *Nonsite.org*, no. 9 (2013). Disponível em: http://nonsite.org/feature/the-anti-dictionary-ferreira-gullarsnon-object-poems#foot_src_16_5683. Acesso em 10 de julho de 2017.

AMOR, Monica. *Theories of the Non-Object: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944-1969*. Berkeley: University of California Press, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. *Collections Litteratura.com*. Disponível em: http://210.42.35.80/G2S/eWebEditor/uploadfile/20131205180245517.pdf, acessado pela última vez em 20 de novembro de 2017.

BOIS, Yve-Alain. The Iconoclast. In: Angelica Zander Rudestine (ed.), *Piet Mondrian: 1872-1944*. Boston: Little Brown, 1994.

BRITO, Ronald. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CLARK, Lygia. 1960. Manuscrito não publicado, 1960.

CONDE, Miguel. *Os fundos e a margem: sobre “A luta corporal” de Ferreira Gullar*. manuscrito não publicado, 2013.

CONDE, Miguel. Prefácio. In: Ferreira Gullar, *A luta corporal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DOLAR, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

FREUD, Sigmund. O recalque. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*, ed. Luiz Alberto Hans. Rio de Janeiro: Imago, 2004, p. 175-193.

GEIGER, Anna Bella; COCHIARALE, Fernando. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

GULLAR, Ferreira Gullar; JIMÉNEZ, Ariel. *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GULLAR, Ferreira. *A luta corporal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GULLAR, Ferreira.A trégua. In: *Ferreira Gullar (Cadernos da Literatura Brasileira)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Editora 34, 2004.

MARTINS, Sérgio B. *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.

MARTINS, Sérgio B. Entre a fenomenologia e o historicismo: Amilcar de Castro enquanto ponto cego da “Teoria do não objeto”. *Novos Estudos* (Cebrap), número 104, março de 2016, p. 194-209.

MARTINS, Sérgio B. O olho e a linha. In: *Lygia Clark: uma retrospectiva*. São Paulo: Itaú Cultural, 2014, p. 46-57.

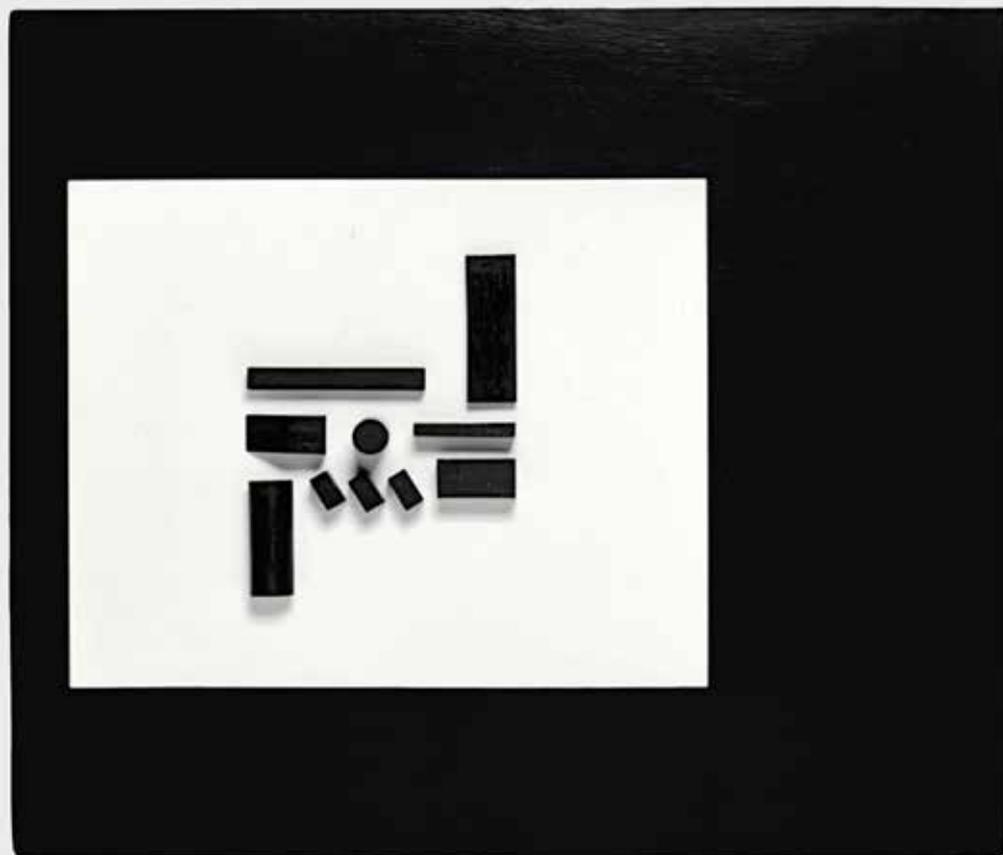
MARTINS, Vera. Carvão: abandonei as formas definidas. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 8 de abril de 1961, p. 3.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A estrutura do comportamento*, trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Aluísio Carvão*. Niterói: MAC, 2001.

PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.



A segunda geração construtiva

Paulo Herkenhoff

O neoconcretismo foi o divisor de águas do “projeto construtivo brasileiro na arte” e mesmo da arte no Brasil em todo o século XX. Singular com relação ao cânon da arte concreta suíça, o *Manifesto neoconcreto* (1959) supera o destino replicante do concretismo e funda linguagem autônoma, único em termos da produção mundial. Ronaldo Brito avalia que o neoconcretismo foi o vértice da consciência construtiva brasileira – produtor das formulações mais sofisticadas neste sentido – e simultaneamente o agente de sua crise.¹ Em “Nova objetividade brasileira” (1967), Hélio Oiticica defende que os parâmetros inovadores da arte no Brasil incluem a “vontade construtiva”: “dela nasceram nossa arquitetura, e mais recentemente os chamados movimentos Concreto e Neoconcreto, que de certo modo objetivaram de maneira definitiva tal comportamento criador.”² Opino que 1960 seja o marco de encerramento deste processo e de início da segunda geração construtiva, pois é o ano da “Teoria do não objeto” de Ferreira Gullar e, sobretudo, da mostra *Konkrete kunst. 50 jahre entwicklung* (Arte concreta, cinquenta anos de desenvolvimento), organizada por Max Bill em Zurique em 1960, com a presença de 19 artistas brasileiros num conjunto de quase cem nomes. A mostra suíça legitimava definitivamente as linguagens concretas no ambiente brasileiro, a ponto de artistas antes resistentes à abstração geométrica a ela aderissem, diante de seu prestígio internacional consignado em Zurique. Artistas são aqui incluídos na segunda geração construtiva brasileira em razão do início do real engajamento com a abstração geométrica, malgrado a idade ou a época do início de sua trajetória em arte. Roberto Pontual foi preciso, explicitando o horizonte que se fechava por volta de 1961 com a “inversão das expectativas” quando “a atmosfera econômica, social e política do país mostrava-se novamente tensionada, anunciava convulsões.”³ Nesse quadro histórico, no Rio, os novos caminhos da produção dos antigos neoconcretistas, como outras manifestações pelo país, rompem com os paradigmas da modernidade. Em 1966, Pedrosa argumenta então que “já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna. Chamai a isso de arte pós-moderna, para significar a diferença.”⁴



Sergio Camargo

Sem título, 1972

Relevo de madeira pintada, 82 x 124,5 x 15 cm
Coleção particular, São Paulo

< Ascânio MMM

Composição 1, 1966

Madeira pintada, 68 x 79 x 11 cm
Coleção do artista

¹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985, p. 11.

² OITICICA, Hélio. “Esquema geral da nova objetividade”. In: OITICICA, Hélio (curador). *Nova objetividade brasileira*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967, não numerada.

³ PONTUAL, Roberto. “O hoje do ontem neoconcreto”. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado/Funarte, 1977.

⁴ PEDROSA, Mario. “Crise do condicionamento artístico”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1966, p. 92.



Ascânio MMM

Espaço 1, 1968
 Madeira pintada, 88,5 x 40 x 40 cm
 Coleção particular, Rio de Janeiro
 Foto Wilton Montenegro

> *Prisma 9*, 2022
 Alumínio e parafusos, 284 x 150 x 90 cm
 Foto Thales Leite

⁵ A propósito da segunda geração construtiva, ver HEKERNHOFF, Paulo. *Ascânio MMM: poética da razão*. São Paulo: Beí, 2012, p. 85.

⁶ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço* (1957). Trad. Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda., sem data.

⁷ Ver BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Nova York: Oxford University Press, 1973.

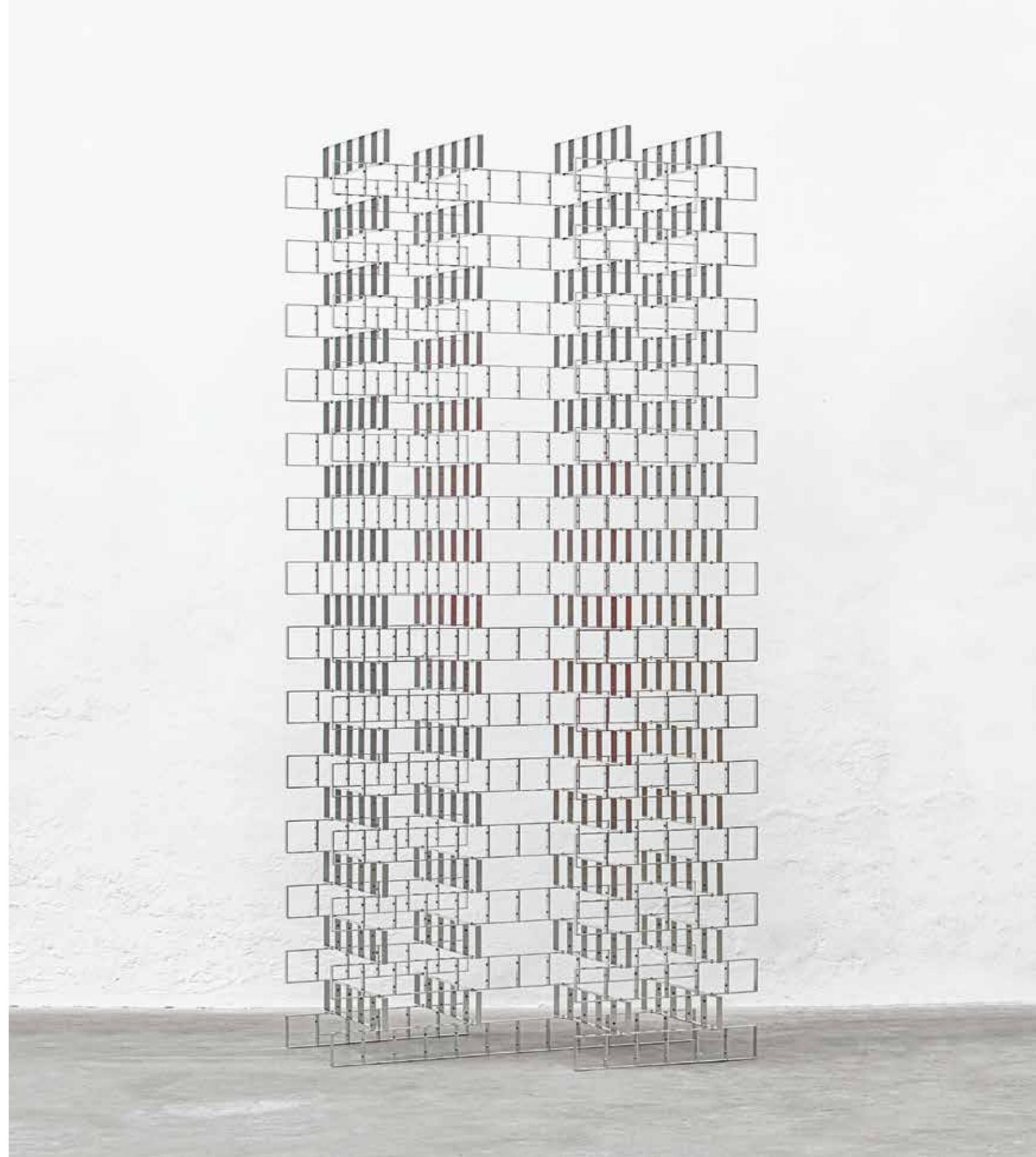
⁸ JOEDICKE, Jürgen. *Candilis, Josic e Woods – una década de arquitectura y urbanismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1968.

É uma geração construtiva sem articulação grupal, com saltos epistemológicos, em que a invenção radical temperava eventuais retrocessos conceituais. Max Bill encontrava dificuldades em entender, no concretismo do Brasil, a hesitação da abstração geométrica em ativar uma matemática rigorosa. Ingenuidade estética e reiteração do cânon também se infiltram na virada. Outras características da geração são a problematização da cor; a escultura como processo de modulação; a superação da geometria euclidiana, os desdobramentos da topologia, a malha como espaço da subjetividade e da biopolítica; o neobarroco (Abelardo Zaluar, Avatar Moraes e Gastão Manoel Henrique); o questionamento da natureza do suporte da pintura; as formas da escritura; fusão da vontade construtiva com traços da pop, vontade arquitetônica ou urbanística.⁵ A politização da geometria implica a integração do público à existência ativa da obra ou mesmo à malha da modernidade construtiva. Em *Divisor* (1968) de Lygia Pape, um imenso lençol (um grande plano branco de tecido) com aberturas espaçadas em malha, nas quais as pessoas metiam a cabeça – era a absoluta presença do sujeito na forma geométrica para formar uma rede solidária de alteridade. A tradução de *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard⁶ na década de 1960 impactou diversamente a vontade construtiva no Rio de Janeiro em artistas como Cildo Meireles, Anna Maria Maiolino, Anna Bella Geiger e Waltercio Caldas. Além dos artistas infra-analisados, a segunda geração construtiva recebeu a contribuição ainda da escultura cinética de Maurício Salgueiro, a obra de Dionísio del Santo, Dileni Campos, Gastão Manoel Henrique, Montez Magno e Marília Giannetti Torres, Georgete Melhem, e Iole de Freitas, cujos primeiros acenos construtivos se consolidam nos anos 1980.

A segunda geração construtiva é marcada ora de relevos do acaso à disciplina construtiva mais geral (Sergio Camargo, Haroldo de Barroso, Paiva Brasil e João Carlos Galvão), ora pela questão arquitetônica (Ascânio MMM e Athos Bulcão) e pela linha permutacional de Dionísio del Santo.

É natural que alguns artistas mais velhos (nascidos nas décadas de 1920 e 1930), tardios, tenham vivido a ansiedade por um lugar no projeto construtivo do pós-guerra, sobretudo porque haviam perdido o bonde da história na década de 1950.⁷ A segunda geração construtiva no Rio inclui artistas com mais idade, como Sergio Camargo (1930-1990) e Eduardo Sued (1925), que aderiram à abstração geométrica somente depois da mostra de Max Bill em Zurich em 1960.

Ascânio MMM. Sob o clima de suspeita da forma concreta após o golpe de 1964, Ascânio MMM (1941) investe na razão contra a irracionalidade política, lamina seus significados, como a relação entre escultura e habitação popular. Sua escultura *Espaço 1* (1968) se vincula ao desenho de planta baixa do memorial do projeto de Candilis, Josic e Woods para o conjunto de Caen-Hérouville (1961).⁸ O neoconcretismo e a tradução de *Obra aberta* de Umberto



Raymundo Colares

Trajetórias em progressão aritmética, 1970/83

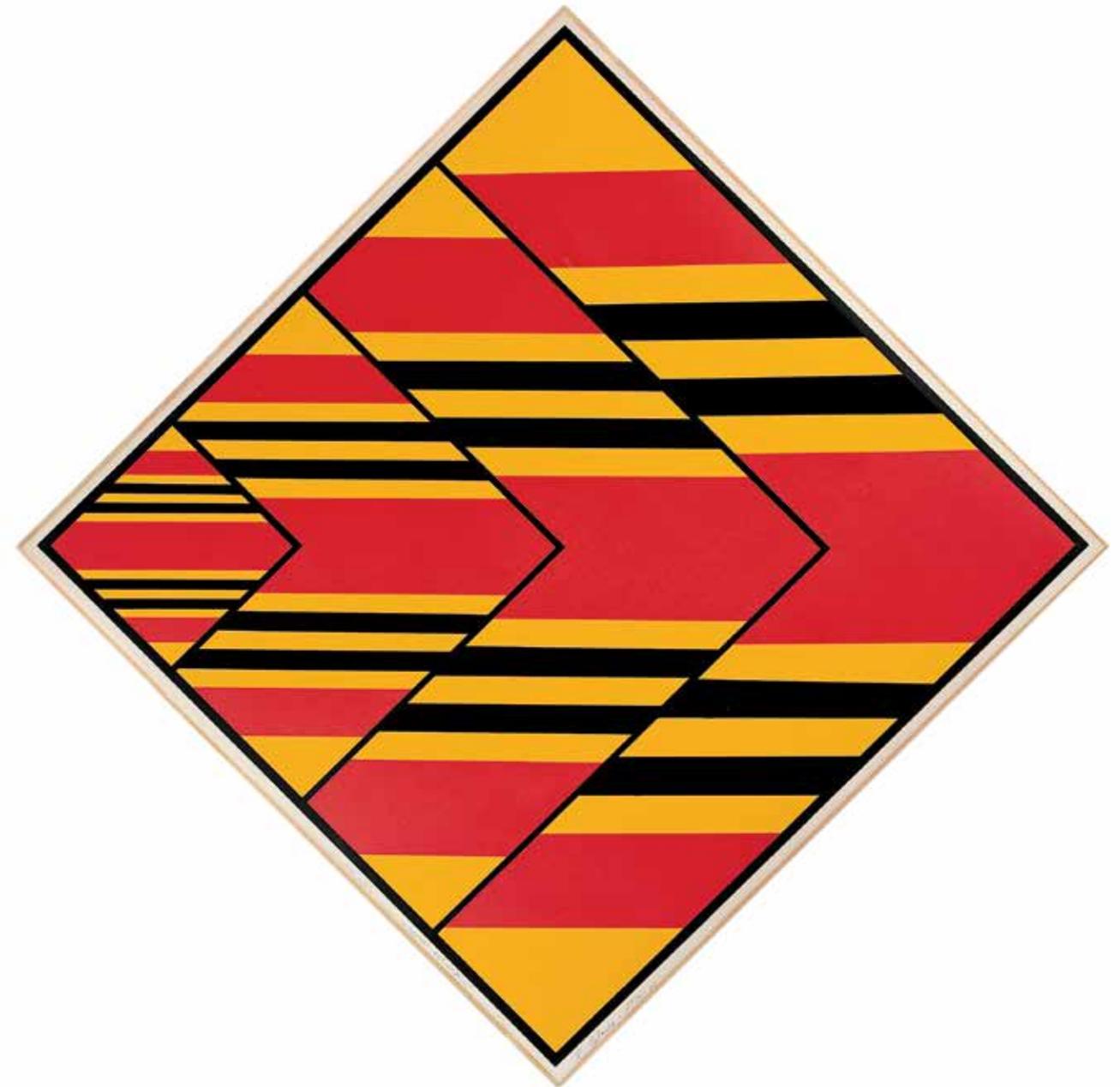
Serigrafia sobre papel, 83 x 83 cm

Coleção particular, Rio de Janeiro

Eco em 1968 calçam o envolvimento do público com suas *Caixas* (1969). O referencial histórico de Ascânio incluía o programa do Victor Pasmore e a convivência com a neoconcreta Lygia Pape. Cedo, a vontade construtiva de Ascânio se cruzou com seu inconsciente matemático e sua vocação juvenil para a arquitetura. Seu primeiro choque com a modernidade foi uma casa em Ofir, na infância, em Portugal. Embora alguns se surpreendam, a obra construtiva de Ascânio é contemporânea à de Sergio Camargo, mas seu olhar recaía sobre Hélio Oiticica, Lygia Pape, Franz Weissmann, Ivan Serpa e o britânico Victor Pasmore.⁹ Sua *Construção I* (1966) se apresenta como paradigma da problematização possível de questões plásticas em campo que parecia estar historicamente definido, agora com projeto daqueles três arquitetos para Abadan no Irã. A reivindicação da forma, mesmo se racional e objetiva, tinha seu lado simbólico e a condição de dispositivo fenomenológico (não de mecanismo mental das leis da Gestalt). A forma neoconcreta não abdica da inscrição da subjetividade na produção do objeto, chegando a convocar a ação participativa do Outro, um ativador do potencial sensorial e simbólico do significante, não apenas seu fruidor passivo. Essa ação política da subjetividade ocorre de modo veemente nas séries das *Caixas* (1969) e dos *Livros-arquitetura* (1983-1985) de Ascânio. No século XXI, Ascânio, que havia saltado do alumínio pintado branco (*Módulo Rio*, 1974-1981) para abordar em mais profundidade o alumínio nu (*Piramidal 12.5*, 1991-1999), combina agora o alumínio, cores e espelhos, numa poética de luzes: a cor luz, o reflexo do espelho e o brilho seco do alumínio.

Raimundo Colares. Urbanização, industrialização, comunicação de massas, design e integração internacional são fatores produtivos que sustentam o cruzamento entre estrutura formal racionalista e a arte com abertura do compasso para a cultura pop no Rio, com Raimundo Colares (1944-1986) com *Ônibus* (1968). Essa foi uma forma para retomar as relações entre arte e vida ou entre objetividade e subjetividade que agitaram os debates dos neoconcretistas. Falecido em 1986, Colares é lembrado por sua contribuição relevante à segunda geração construtiva.

⁹ HERKENHOFF, Paulo. *Ascânio MMM: poética da razão*. São Paulo: Beí, 2012, p. 100-103.





Umberto Costa Barros (1948)
XIXSNAMMAMR70, 1970
 Persianas, dimensões variadas
 Intervenção realizada no 19º Salão Nacional
 de Arte Moderna, MAM-Rio, 1970
 (no piso, objeto de Claudio Paiva)
 Foto Umberto Costa Barros

Umberto Costa Barros. Aos desavisados, aflitos com a iminência do desabamento do equilíbrio de móveis na Universidade Federal do Rio de Janeiro ou incomodados com as persianas do edifício do Museu de Arte Moderna carioca arrumadas em curvas contra sua funcionalidade de vedar luz e acomodar-se em linha paralela horizontal, o escultor carioca Umberto Costa Barros (1948) só oferece incerteza e dúvida, tensão entre caos e ordem racional. Seu inconsciente arquitetônico levou à produção de pilhas de banquetas e pranchetas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, onde estudava, num diagrama da precariedade dos barracos das favelas e em comentário à própria formação modernista do arquiteto em sua escola e a iminência dos escombros. Ademais, era também uma alegoria da vida precária no Brasil da ditadura militar, sob o regime do AI-5, que suspendeu as liberdades democráticas como o *habeas corpus*. “É preciso politizar o inconsciente”, como conclamou Fredric Jameson nas palavras iniciais do ensaio *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act* (1981).¹⁰ Essa produção de Costa Barros de 1969 sobre a vida funcional do mobiliário, na universidade ou no museu, é praticamente contemporânea ao ensaio *Sistema de objetos* (1968) de Jean Baudrillard.¹¹ O mobiliário escolar de Costa Barros escamoteia sua funcionalidade, que é um dos requisitos do *styling* das mercadorias para o consumo, tanto segundo Baudrillard quanto Abraham Moles no ensaio *Teoria dos objetos* (1972).¹²

A exposição *OBRANCOEONEGRO* de Umberto Costa Barros na Galeria Arthur Figalço, no Rio de Janeiro, em 2008 resgatou o artista, sempre trabalhando sem qualquer maneirismo ou virtuosismo da manualidade. Mais uma vez, Costa Barros demonstra que sua arte se funda na crença nos pequenos atos de atenção e gestos estéticos sutis de reordenamento dos objetos para além de sua funcionalidade. A complexidade da arte está em sua simplicidade, como foi o deslocamento inaugural do *ready-made*, o objeto industrial *Fontain (Mictório)* de Marcel Duchamp, da loja de materiais para o circuito da arte em 1917. É nessa linha de reflexão sobre os objetos industrializados que Costa Barros acentua o valor do trabalho na constituição do valor de troca, ao privilegiar ferramentas e materiais de trabalho postas em situação de crise funcional, que simboliza a própria crise da arte como manufatura (*Ferramentas*, 2008). Costa Barros elabora uma visão crítica do capitalismo da era pós-industrial. Sua arte é a dos objetos inservíveis.



Umberto Costa Barros
PÁ-DE-GIRO, do projeto *OBRANCOEONEGRO*
 Instalação na Artur Fidalgo Galeria,
 Rio de Janeiro, 2008
 Foto Wilton Montenegro

¹⁰ JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

¹¹ BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets: la consommation des signes*. Paris: Denoël / Gonthier, 1968.

¹² MOLES, A. Abraham. *Teoria dos objetos* (1972). Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.



Cildo Meireles (1948) causa uma reviravolta epistemológica na arte brasileira com a questão do inconsciente arquitetônico na vontade construtiva.

O inconsciente arquitetônico de Cildo se manifesta nos *Cantos* (déc. 1960), *Missões*, *Torre de Babel* e no *Desvio para o vermelho* (ver p. 16) e noutras instalações.

Não há uma arquitetura política que supere em acidez crítica os monumentos inventados por Cildo Meireles, do Cenotáfio de Boullée ao Panthéon de Soufflot. Em pungência na resposta ao genocídio dos índios das Américas, o diálogo de *Missões* é com o Museu Judaico de Berlim, com sua linha de vazios em memória do Holocausto, projetado por Daniel Liebskind.

Missões é do campo da arquitetura canibal do processo histórico da catequese dos povos indígenas. O artista lança confrontos com fantasmagorias topológicas e nos pesadelos da “hospitalidade traída” na colonização.¹³

Cruzeiro do Sul (1969-1970) de Cildo Meireles problematiza politicamente a noção de “pensamento selvagem” de Lévi-Strauss. *Cruzeiro do Sul* é composto de um pequeno cubo feito com duas madeiras utilizadas pelos índios para a produção do fogo com seu sentido de sagrado e capacidade de se expandir pelo mundo. Meireles discute a relação entre mito, narrativa, lendas e história como origem da harmonia das sociedades indígenas com o meio ambiente. O relativismo cultural de Cildo Meireles desponta bem antes do surgimento da antropologia de Eduardo Viveiros de Castro, mas ambos convergem para certos pontos.

A partir da história bíblica da Mesopotâmia, *Babel* (2001) se ergue como uma instalação piramidal com cerca de 5 metros de altura, composta por centenas de aparelhos de rádio ligados em estações de transmissão em países dos cinco continentes, em línguas díspares e, muitas, pouco próximas do mundo ocidental. A danação bíblica das confusões entre as línguas ressurgem em murmúrio de ondas curtas de radiotransmissão dessa Babel. “Eia, desçamos e confundamos ali a sua língua, para que não entenda um a língua do outro” (Gênesis, 11: 7). Toda diáspora implica desterritorialização cultural e a hipótese de expatriação linguística.



Cildo Meireles (1948)
Espaços virtuais: Cantos, 1967-1968
Madeira, tela, tinta, piso de taco de madeira,
305 x 100 x 100 cm
Foto Pat Kilgore

< *Babel*, 2001
Rádios, luzes e sons
Dimensões variáveis
Coleção Tate Modern, Londres
Foto Lukas Bischoff/Shutterstock

¹³ Casa de Rui Barbosa e a Embaixada da França (org). *Colóquio Hospitalidade entre ética, política & estética*. Junho de 2019.



Claudio Paiva. Na mostra *O multiplicador de infinitos* (2009), Claudio Paiva (1945-2011), membro da segunda geração construtiva, propõe jogos irônicos com a experiência do concretismo e do neoconcretismo. Da geração do MAM dos anos 1960 com Cildo Meireles, Barrio, Umberto Costa Barros e outros, Claudio Paiva desenvolveu um olhar construtivo de esguelha, do ínfimo em oposição ao heroísmo da forma. O artista declarou certa vez que “há um pacto entre os meios, entre a linha e a cor; se, por um lado, o desenho quer ser cor, quer ser pintura; por outro lado, o desenho não quer ser nada além da linha” (2001). Seu desenho é sempre a potente poética de paradoxos e ambiguidade (*Aqui*, 1969): está no extrato pop, que pode ser visto em diálogo contemporâneo com o grupo *Hairy Who* de Chicago, no peso gráfico (*Tempoacteca*, 1970) ou na inteligência conceitual enunciadora de um inconsciente construtivo justaposto à infinitude do número, princípio da moderna filosofia da matemática (desenho *O multiplicador de infinitos*, 2002).¹⁴ Os críticos da obra de Paiva são Frederico Moraes e Catherine Bompuis, que indica que a relação entre a palavra e o desenho na obra do artista “cria uma nova imagem onde os papéis de deslocam. A palavra participa da elaboração da imagem e a imagem pretende desenhar a palavra: *Desenho de uma palavra* é também o título de um de seus desenhos. Cria-se, então, um

¹⁴ BADIOU, Alain. *Number and numbers*. Trad. Robin Mackay. Malden: Polity, 2008.

espaço topológico entre palavra e imagem.”¹⁵ Desde a década de 1960, Claudio Paiva apresentou instalações que, no século XXI, ressurgiram como pequenas *Instalações de bolso*, usando materiais muito simples como cordões, copos, velas, caixas de fósforo, folhas de cartolina, com a pulsão transgressiva de sempre. Seus títulos reforçavam o estranhamento do mundo como *O descanso do paralelepípedo*. Sem nihilismo, *O colecionador de nada* (déc. 1960) é só ironia com a fetichização no colecionismo. *Aqui* é um corpo sem órgãos que engatilha máquinas desejantes numa anatomia inquietante da ordem do *Unheimlich* freudiano, à procura de seu *Doppelgänger* no espelho infiel.



Claudio Paiva

< *Tempoacteca*, 1974

Guache sobre papel, 69 x 103 cm

Coleção Museu de Arte do Rio – MAR / Fundo Z

Aqui, 1969

< Guache sobre papel, 60 x 49 cm

Coleção Museu de Arte do Rio – MAR / Fundo Z

Exercício para o pensamento, 2009

Copos e texto, 9,5 x Ø 7,0 cm

Coleção Museu de Arte do Rio – MAR / Fundo Z

Fotos Thales Leite

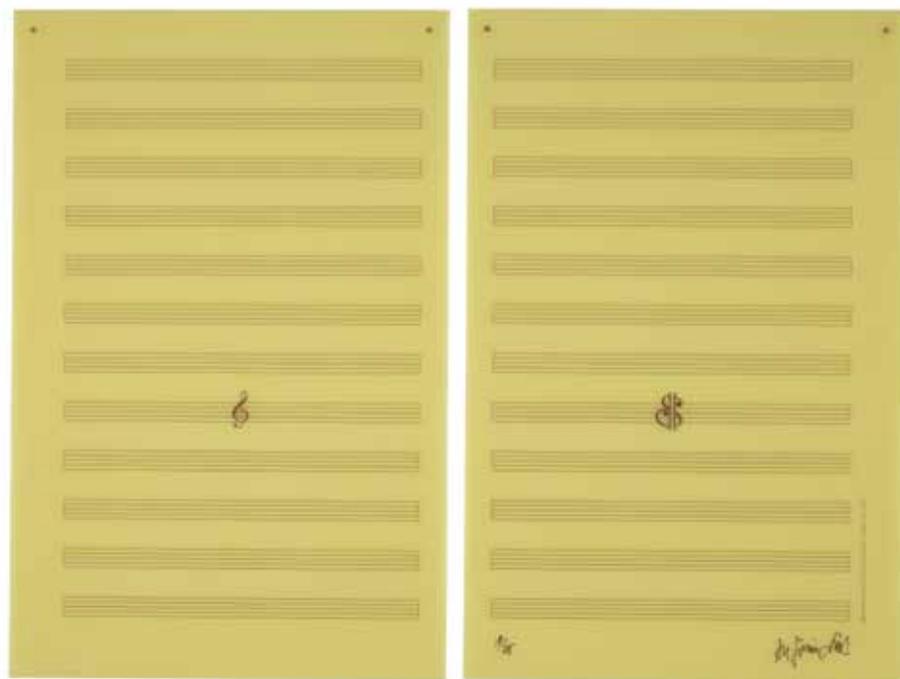
¹⁵ BOMPIUS, Catherine. *Armadilha para tempestade*. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2002, p. 2.

Antonio Dias. Desde seu início, Antonio Dias (1944-2018) se mostrou preocupado com a estruturação geométrica do espaço por linhas livres, sob a influência das histórias em quadrinhos como em *Passeata de protesto* (1963) e em *Um pouco de prata para você* (1965). Hélio Oiticica declarou na apresentação de “Nova objetividade brasileira” (MAM-Rio, 1967) que considerava a segunda obra como: “o *turning point* decisivo desse processo tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete no campo pictórico-plástico-estrutural a obra de Antonio Dias.”¹⁶ Toda a trajetória do artista será marcada pela politização da malha modernista, com especial ênfase em obras como *Anywhere is my land* (1968), *Monumento inacabado* (1969), *The invented country* (1976), a série *The illustration of art* (1977) ou *Music in your pocket* (2015). Para compreender o Antonio Dias que deixa o Brasil cabe uma digressão preliminar sobre como o processo simbolizador das raças pela cor e os mogólicos, incluindo os chineses, como “raça amarela” se fixou, depois de muitas denominações classificatórias, e se popularizou com Johann Friedrich Blumenbach em 1779. No ensaio *Das diferentes raças do homem* (1777), Kant, uma influência sobre Blumenbach, classifica os hindus como amarelo-oliva.

Quando Antonio Dias se radica em Paris, em 1968, o impacto positivo da Revolução Cultural Chinesa (1966) empreendida por Mao Tse-Tung estava no auge, com o apoio de setores da esquerda no Ocidente. Como seu trabalho

Antonio Dias (1944-2018)
Music in Your Pocket, 1974/2015
 Díptico circuito impresso, fibra de vidro e cobre, 50 x 65 cm
 Coedição Mul.ti.plo, Polígrafa Obra Gráfica
 Ed. 25 exemplares + 5 P.A.s + 2 H.C.s
 Foto Thales Leite

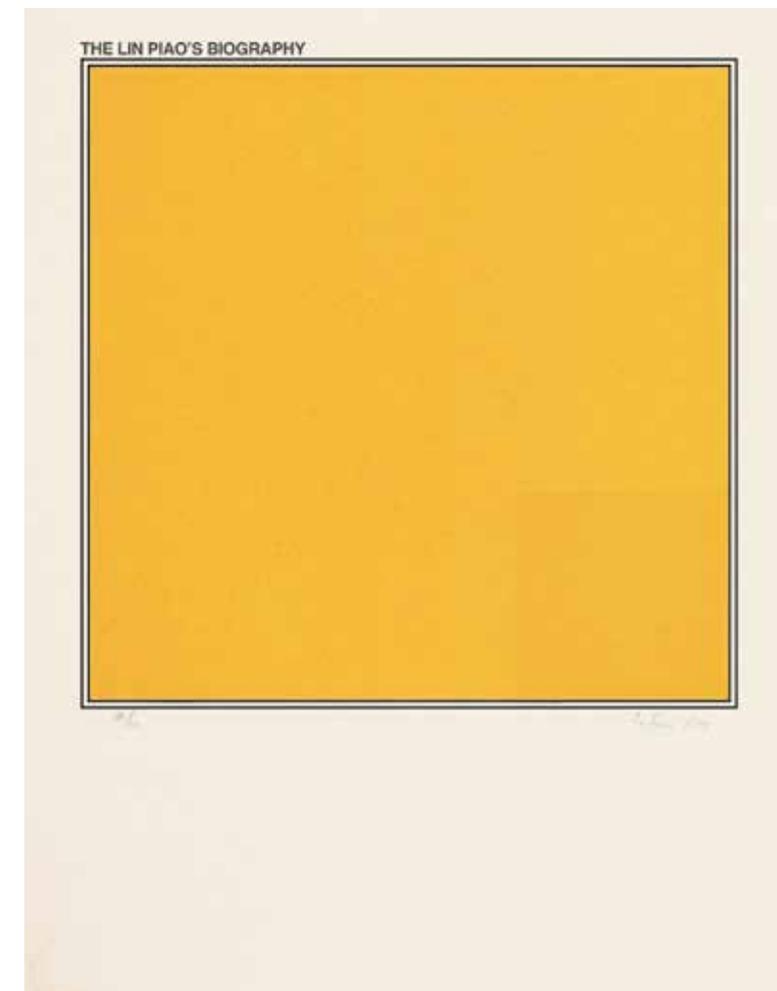
> *A biografia de Lin Piao*, 1968
 Litografia sobre papel, 66 x 50 cm
 Coleção particular, Rio de Janeiro



16 OITICICA, Hélio. “Esquema geral da Nova objetividade brasileira”. “A nova objetividade brasileira”. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967, n/n.

de adaptação ao ambiente ideológico francês, seu grande salto geométrico ocorreu com quadros de cavalete em forma de estruturas geométricas rígidas monocromáticas. Essa inflexão conceitual da pintura de monocromos retratísticos tem a forma de retângulo, que ainda alude à lógica pop anterior das histórias em quadrinhos. *A biografia de Lin Piao* (1968), um quadrado amarelo sobre um suporte retangular branco, tem seu título em inglês (*Lin Piao's biography*) em legenda tipográfica no canto superior e no mesmo arranjo cromático *The illustration of light* (1971) é um quadrado amarelo com um X branco ao centro. Lin Piao ou Lin Biao era um herói da Revolução Chinesa, o único vice-presidente do Partido Comunista até sua morte, em 1971.¹⁷ A cor está impregnada de significação no campo político-ideológico, pois, para Dias, os chineses revolucionários são a raça amarela e luz. Por seu turno, os retratos serigráficos de Mao Tse-Tung (1972) e Lenin por Andy Warhol, contemporâneos da retratística chinesa de Antonio Dias, são reduzidos a meras celebridades, tais como artistas de cinema, rainhas e imperatrizes reinantes, figuras do *jet set* internacional, grandes nomes do esporte e outros. Duas estrelas do mundo contemporâneo, Mao Tse-Tung, o *chairman* revolucionário do mais populoso país da Terra, vira uma aparição pintada em variações de paleta, um feixe de energia cromática em distintas temperaturas, tal qual a atriz Marilyn Monroe, a *American sex goddess*, como a chamavam. Há uma discrepância ideológica entre o Mao de Dias, o artista materialista histórico, e o de Warhol, do elogio da sociedade de consumo dos mitos do capitalismo.

No século XXI, em *Music in your pocket*, Antonio Dias monta um díptico que justapõe duas pautas musicais, gravadas a cobre, com sinais distintos, uma clave de sol numa e um cifrão noutra. Dias sempre se compreendeu como um produtor benjaminiano de arte, portanto, o mercado capitalista era um considerável campo principal de inscrição para sua arte. Assim, *Music in your pocket* é um autorretrato de Antonio Dias como *financier*, se usarmos o termo de Thiery de Duve em *October* para investigar as relações inteligentes de mercado e as operações financeiras de Marcel Duchamp,¹⁸ Constantin Brancusi e Yves Klein.



17 A morte de Lin Piao em 1971 numa fuga de avião, para a qual faltou combustível no ar, teria se dado após um golpe de estado fracassado contra Mao ou por medo de ser expurgado. Não está claro se a litografia *Lin Piao's biography* foi feita antes ou depois da morte do general.

18 DUVE, Thierry de. “Marcel Duchamp, or the Phynancier of Modern Life”. Cambridge: The MIT Press, October, n. 52, 1990.



19 Escritor brilhante de textos surpreendentes como “Claude Monet e a Amazônia”, “Quem deu asas à imaginação ou a propósito de Santos Dumont” e outros, Carlos Zílio fundou o Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil na PUC-Rio. Foi um dos criadores e editores de revistas inovadoras: *Malasartes* (1975) e *Gávea* (1984-1996) na PUC, pioneiras no Brasil em determinadas perspectivas analíticas, com textos de artistas, professores e alunos, bem como traduções. Fez pós-doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales (1992) com Hubert Damisch, autor de *Teoria das nuvens, por uma história da pintura* (1972), que foi base de seu estudo renovador da obra de Guignard, com exposição e livro. Conduziu também o processo curatorial das mostras sobre Goeldi e Guignard na PUC na década de 1980.

20 Depois de ter trabalhado sob a ótica duchampiana nos anos 1970, Carlos Zílio se decide pela pintura ao ver a exposição *Cézanne: The Late Work*, no MoMA em 1977.

21 HABERMAS, Jürgen. “Modernity – an unfinished project” (1980). In: *Modernity versus postmodernity*. *New German Critique*, n. 22, 1981.

22 Alusão a GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014, 2ª edição.

23 ROSENBERG, Harold. *Barnett Newman*. Nova York: Harry N. Abrams, 1978, p. 81.

Carlos Zílio. O lugar de Carlos Zílio (1944) na cena contemporânea brasileira é vasto e complexo. Por seu grau de entendimento do processo de produção, circulação e recepção da arte, com a quantidade de tarefas que assumiu, Zílio é, sobretudo, pintor.¹⁹ Sua visão crítica do capitalismo se sintetiza num arco de momentos como o Gólgota do artista sob a ditadura brasileira de 1964 e a redenção de sua própria pintura através de seu olhar para a obra de Paul Cézanne,²⁰ Herni Matisse e o Barnett Newman da *Via Crucis*, como sua senda pela modernidade inacabada.²¹

1. Arte de resistência ao canibalismo social. A pintura *O quadrado no plano social* (1974) articula a vontade construtiva de Carlos Zílio, o empenho conceitual e a sua formação em psicologia (UFRJ, 1973). Com uma obra de forte extrato pop (*Lute*, 1967), ele participou da exposição “Nova objetividade brasileira”, (1967) organizada por Hélio Oiticica no MAM do Rio. Zílio troca o esgarço, paradigma do informe na *Enciclopédia acefálica* de George Bataille, por seu sangue em *Autorretrato* (1973), em que ele se sintetiza no sangue vertido em vermelhidão política. Essa vermelhidão agônica de Carlos Zílio também estava na lancinante xilogravura *Isto significa meu sangue do pacto* de Manuel Messias, baseada no Evangelho de Mateus 26:28. O sangue na tortura significa o sujeito à mercê do aparelho de Estado, simbolizado noutro desenho (*Atenção*, 1973) por uma torquês (o instrumento de trabalho como signo dos meios de produção convertido em meio de tortura) – retrato do *homo sacer* sob o estado de sítio, conforme Giorgio Agamben. Em *Instante de libertação* (1973), quatro linhas escuras configuram um território do qual emana um feixe de linhas com flechas apontadas para o exterior, uma delas escapa por um vazio. Não importa como, a irreduzível vontade de liberdade encontra sua possibilidade.

Na agonia, Jesus exclamou “*Eli, Eli, lema Sabachtani*” (“Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste?” Mateus, 27:45). No retorno ao Brasil em 1980, o posicionamento de Carlos Zílio diante da crise da “ditadura encurralada”²² terá algo das aflições do secular Barnett Newman na pintura serial *As estações da cruz: Lema Sabachtani* (1958-1966) diante das perguntas da existência que não têm resposta,²³ tal como um torturado pelo terrorismo de Estado pode ter a mesma dúvida irresoluta.

2. A crítica da teoria econômica da sociedade. A pintura *O quadrado no plano social* (1974) articula a vontade construtiva de Carlos Zílio, seu empenho conceitual e sua formação em psicologia (1973). Sob o impacto perceptual da Gestalt, um quadrado periférico se subdivide em quatro, mas parece ter uma cunha em forma de triângulo que se insere e amputa dois quadrados que se transformam em quadriláteros convexos – este é o lugar da falta, pois, para o



sujeito, o plano social sempre implica déficit ético, inclusive pela expropriação da mais valia para muitos. Essa é a geometria política de Carlos Zílio.

3. A liberdade da pintura diante da ideologia e do Estado repressor. Um momento chave de Carlos Zílio é seu quadro *Quem tem medo de verde, amarelo, azul e branco e de Barnett Newman* (1981). Zílio “pinta em brasileiro” como Tarsila (seu objeto de estudo),²⁴ pois *Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue* (1966-1970) de Barnett Newman expõe as cores da bandeira americana. A inteligência de um título, a alusão à brasilidade com as cores da bandeira, a referência ao minimalismo de Newman sob o modelo historiográfico do neoconcretismo são marcas desta produção. Carlos Zílio com relação à pintura de Barnett Newmann do mesmo modo que Lygia Clark com relação à obra de Piet Mondrian – o que lhes interessa na história da arte não é a reinterpretação de temas e quadros de Mondrian ou Newman, mas compreender o legado aberto e incompleto por eles à espera de novas possibilidades impensadas pelos mestres do Norte.

Carlos Zílio (1944)
Sem título, 2002
Óleo e bastão sobre tela, 180 x 270 cm

< *Auto-retrato*, 1973
Vinílica sobre tela, 140 x 85 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio

Fotos Vicente de Mello

24 A tese de doutorado de Carlos Zílio na Universidade de Paris VIII (1976-1980) abordava o modernismo sob o título *A querela do Brasil: a questão de identidade na arte brasileira: Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari – 1922/1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.



Waltercio Caldas

Sem título, 2012
Serigrafia, 48 x 33 cm
Foto Jaime Acioli

Como se escreve Waltercio Caldas? (um soletramento incompleto em progresso). Waltercio Caldas (1946) se escreve com A de aporia (o confronto com o desafio aporético na obra de Caldas evita se colocar como paralisia cognitiva, mas como motor do conhecimento e seus abismos de incertezas), de ambivalência entre/e de ambiguidade (a dimensão sintática da obra de Waltercio Caldas cristalizou-se em passagens entre situações de ambiguidade e ambivalência no processo sobre a posição e organização das palavras ou objetos dentro do enunciado visual), de ar (ou “a arte que tece o ar” (ver Cristine Monteiro Flores), de anfibia – Waltercio Caldas deixa os espectadores felizes. Como entender esta afirmação? A arte de Waltercio Caldas torna as pessoas felizes ou abandona os espectadores felizes? Sua deliberada falta de clareza acarreta duplo sentido; em suma, ele inscreve significado duvidoso, como na placa em que de um lado se lê EU SOU VOCÊ e, do outro, EU NÃO SOU VOCÊ (1972). Nessa obra, sua escolha pela anfibia está longe de ser vício de linguagem, mas uma construção lógica (permite mais de uma interpretação) com uma primeira duplicidade de sentido em construção sintática. Diante de certos objetos, Waltercio Caldas impõe uma meta-anfibia: sua lógica seria propositalmente da ambiguidade ou da ambivalência? Ou trafejaria entre ambas?

Waltercio Caldas se escreve com B de bem-feito, de bom gosto, de belo e de todos os Bs anatemizados pela modernidade – no entanto, a elegância formal, o bom acabamento, o esmero técnico, a exatidão do inexato (que são a fineza, a racionalidade e a justeza elogiada pelo filósofo Blaise Pascal) não terminam por revogar esse mal-estar do ambiente moderno com o Belo? [ideia a desenvolver].

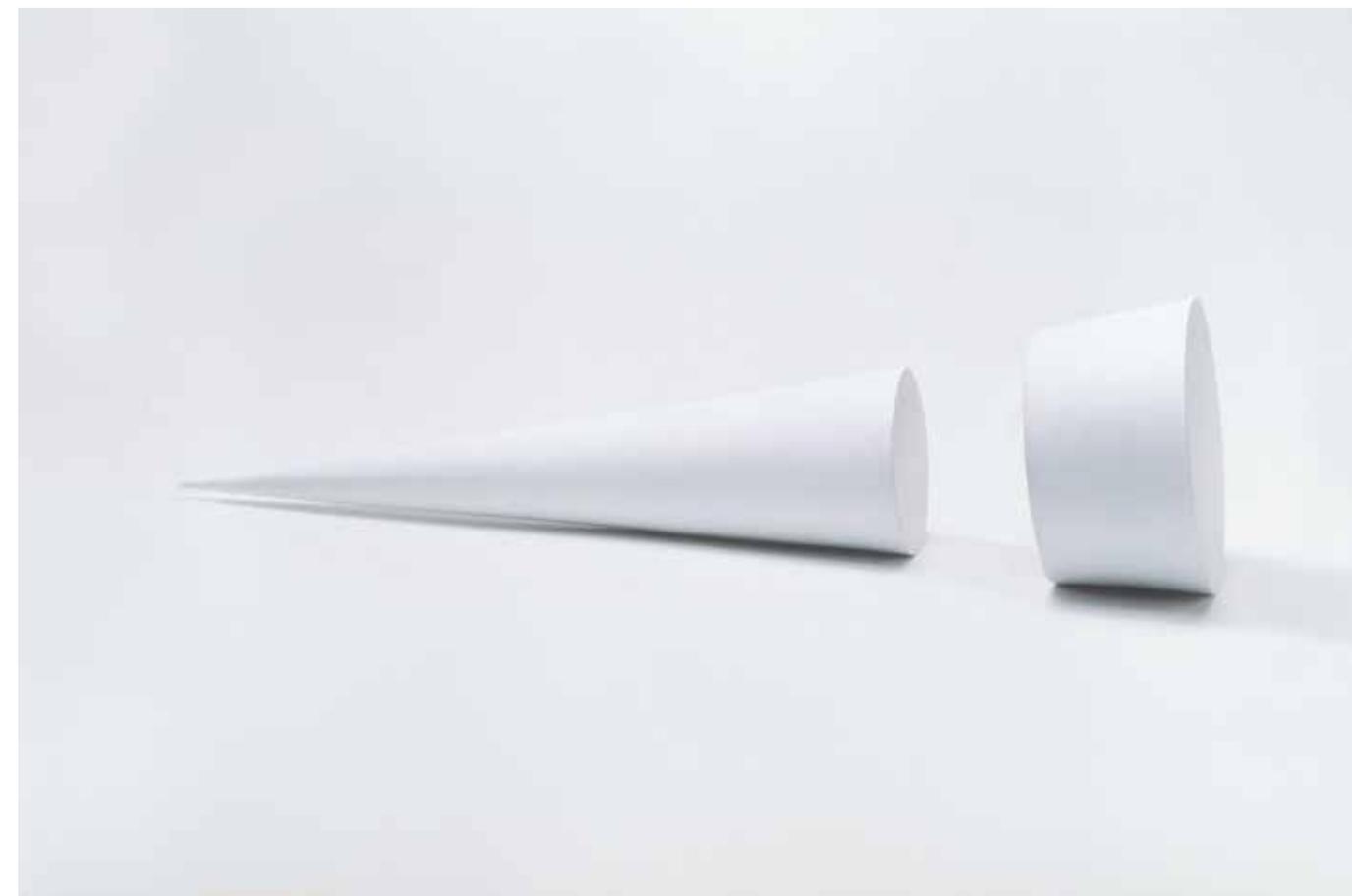
Waltercio Caldas se escreve com C do Chacrinha de “eu vim para confundir e não para explicar”, de *Convite ao raciocínio* (1978) ou do conhecimento através do vazio ou da dor de ver, ... Além do mais, ele é carioca.

Waltercio Caldas se escreve com D de desmaterialização – bem antes da *Teoria da desmaterialização da obra de arte* (1973) de Lucy Lippard²⁵ e a exposição *Les immatériaux* no Centro Pompidou (1985) sob a curadoria de Jean-François Lyotard. O problema da desmaterialização esteve na produção de Waltercio Caldas desde a passagem da década de 1960 para a de 1970.

Waltercio Caldas se escreve com E de esfera, de *Melodia das esferas*, de pensamento esférico, [ideia a completar].

Waltercio Caldas se escreve com F de fineza intelectual, F de fineza estética, F de fineza conceitual, F de fineza material, F de fineza visual, F de fineza de paradoxos, enfim, com F d’*esprit de finesse* (com sua interioridade, afetividade da forma e humor, conforme Blaise Pascal em *Pensées*).²⁶

Waltercio Caldas se escreve com G de *Garrafas com rolha* (1975) – seriam elas garrafas de bêbado que não acerta o lugar da rolha ou essa escultura seria vizinha das naturezas-mortas com garrafas de Giorgio Morandi em que



Waltercio Caldas

Sem título, 1979
Tinta plástica sobre madeira, 21,7 x 90 x 21,7 cm
Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro / Doação Paulo Klabin
Foto Romulo Fialdini

²⁵ LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. Nova York: Praeger, 1973.

²⁶ Malgrado a referência ao *esprit de finesse*, a obra de Waltercio Caldas apresenta uma relação antitética com o *esprit de géométrie* e o *esprit de justesse* que Blaise Pascal analisa em *Pensées* (Pensamentos), década de 1660.

o desenho entre elas está a revelar o ar que as une? Por paradoxos, *Garrafas com rolha* propõe o tríptico diálogo com a pintura de Morandi e a monotipia *Nel vuoto del mondo* de Mira Schendel (Haroldo de Campos, *Obra de Schendel: uma arte de vazios*, 1955): “eu diria que a linha, frequentemente, estimula o vazio.”²⁷ Darío Iván Ramírez Pedraza estendeu tal interlocução à obra de Gordon Matta-Clark.²⁸ Enquanto isso, o psicanalista Pierre Fédida, ao tratar do intervalo para além da plenitude que atravessa transversalmente a intersubjetividade e toda subjetividade, afirma que: “este lugar – vazio – não é para ser preenchido.”²⁹ Aquela, aquele ar e aquele vazio não são o nada nem a ausência, mas uma substância e lugar de revelação, celebrando o saber pela dúvida e pelo olhar.

Waltercio Caldas se escreve com I de indecível do ambivalente e do ambíguo, indizível (a arte como última fronteira do indizível antes daquilo que dali seria metafísica, conforme Ludwig Wittgenstein), impasses da visão, incompletude da obra de arte (que move o artista a continuar a inventar), incertezas decididas da *epistheme* visual, inquirir sobre a condição do olhar de qualquer sujeito, o invisível (desde o aforismo de Paul Klee “a arte é o que torna visível” até a interrogação aberta de Maurice Merleau-Ponty em *O visível e o invisível*).³⁰

Waltercio Caldas se escreve com L de loucura da ordem (tal como já comentaram sobre Sol LeWitt) – “Mas eu não quero me encontrar com gente louca,” observou Alice Caldas, digo Waltercio Carroll.” “Você não pode evitar isso”, replicou o gato. “Todos nós aqui somos loucos. Eu sou louco, você é louca.” “Como você sabe que eu sou louca?” indagou Alice. “Deve ser”, disse o gato, “Ou não estaria aqui?” (Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*).

Waltercio Caldas se escreve com N de não, de negativismo, de nada (“o nada não é”) – “num sentido”, afirma Maurice Merleau-Ponty, “o pensamento negativo nos traz o que procurávamos, finaliza nossa pesquisa, coloca a filosofia em ponto-morto. Dizíamos que ele precisa de um contato com o ser anterior à reflexão que o torne possível. A ‘nega-intuição’ do nada é a atitude filosófica que põe a reflexão e a espontaneidade numa espécie de equivalência”.³¹

Waltercio Caldas se escreve com O de olho, ocularcentrismo, ocultação da lógica do visível, oxímoro, [a detalhar].

Waltercio Caldas se escreve com P de possibilitação do impossível na arte, d’après Marcel Duchamp repensado por Jaques Derrida:

Possible: a figuração do possível (não como oposto a impossível nem como relacionado a provável nem como subordinado ao “likely,” Marcel Duchamp.³² “Escrever não é apenas pensar o livro leibniziano como possibilidade impossível. Possibilidade impossível, limite propriamente designado por Mallarmé” Jacques Derrida.³³

Waltercio Caldas se escreve com Q de quizz visual, de quimera, quiro-mancia, [a desenvolver].

²⁷ Carta de Mira Schendel a Guy Brett em 24 de novembro de 1965, in *Art in Latin America*. Londres: The Hayward Gallery, 1989, p. 275.

²⁸ RAMÍREZ PEDRAZA, Darío Iván. *Considerações sobre o conceito de Vazio na produção de Waltercio Caldas e Gordon Matta-Clark*. Vitória: Ufes, 2017.

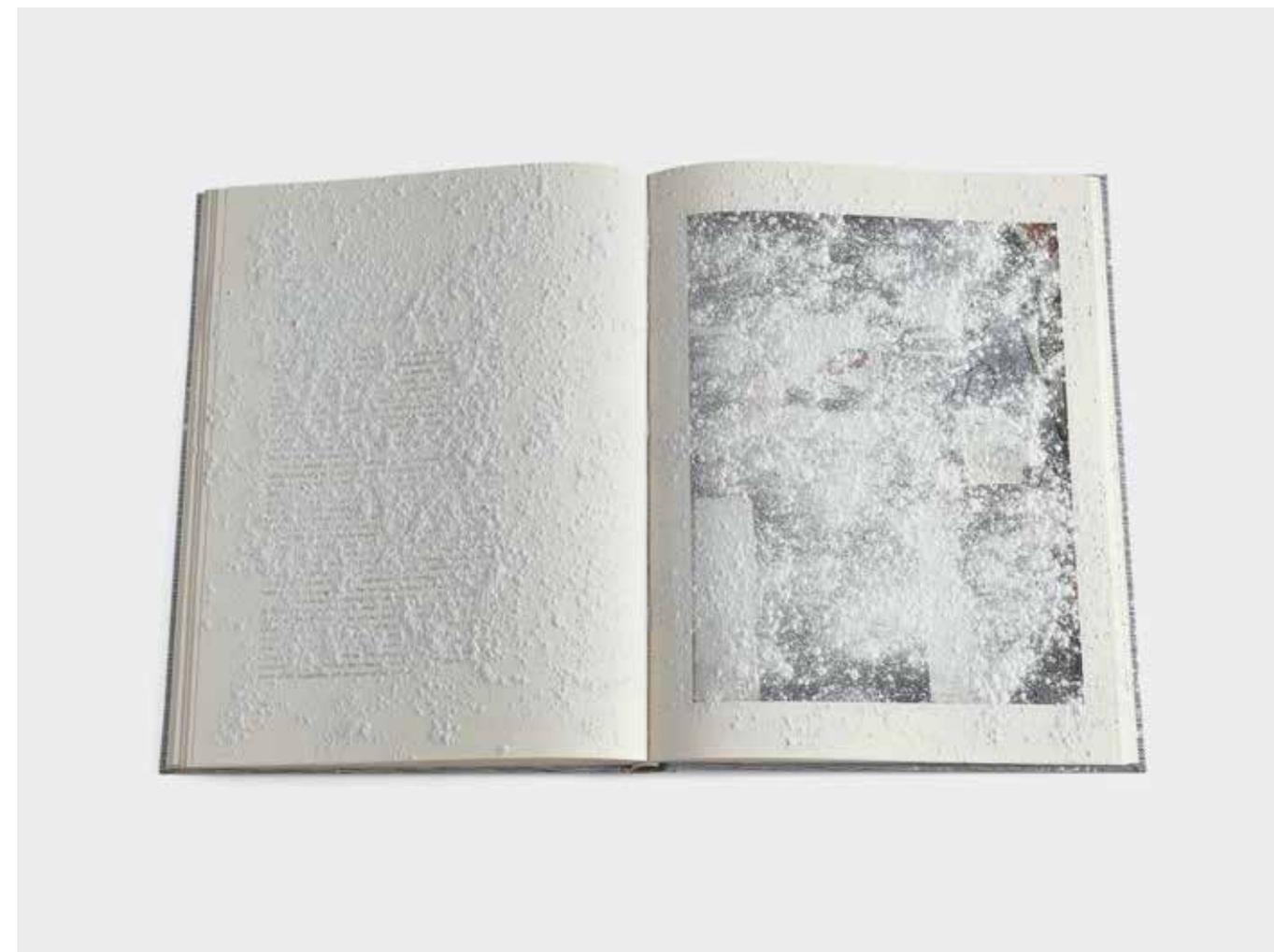
²⁹ FÉDIDA, Pierre. In *L’absence*, apud KRISTEVA, Julia in “Au-delà de l’absence”, in: DAVID-MÉNARD, M. (Org.). *Autour de Pierre Fédida – regards, savoirs, pratiques*. Paris: PUF, 2007, p. 66.

³⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Arthur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

³¹ *Ibid.*, p. 70.

³² DUCHAMP, Marcel. “Possible”. In: SANQUILLET, Michel; PETERSON, Elmer (Org.). *The Writing of Marcel Duchamp*. Nova York: Da Capo, 1986, p. 73.

³³ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença* (1967). Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 23.



Waltercio Caldas se escreve com S de *Sublimis*, de substantivação do olhar, que é o que seu projeto estético-político impõe à escrita do crítico como demanda de tónus do olhar. É parte desse encargo, portanto, buscar substantivos atinentes à sua produção, a seu método de invenção da arte em meio ao subjetivismo, ao ceticismo e a causação do espanto que nos desloca de onde estamos por graça da operação com o sublime.

Waltercio Caldas se escreve com W de Wittgenstein do *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), no qual se lê “aquilo de que não se pode falar, guarda-se em silêncio”, com W de Waltercio Caldas Junior.

Waltercio Caldas se escreve com X de X da questão, pois, para Waltercio Caldas, a arte é aquilo que problematiza o campo visual com questões, em lugar de se reduzir a mensagens, sedução e outras formas de degradação moral das trocas estéticas.

Waltercio Caldas
Matisse, talco, 1978
Livro e talco, 40 × 60 × 3 cm
Foto Jaime Acioli

Ivens Machado. O artista catarinense Ivens Machado (1942-2015) morava na avenida Niemeyer no sopé do Morro do Vidigal, no caminho entre Leblon e São Conrado, no Rio de Janeiro. Na parte dos fundos de sua casa não havia paredes, portas, grades ou qualquer outro anteparo de proteção contra intrusos. De seu jardim, ele gostava de contemplar as casas e os barracos da favela morro acima. Este foi o processo pelo qual ele formou e moldou seu inconsciente arquitetônico do precário.

Ivens Machado era amigo íntimo de Carlos Nelson Ferreira dos Santos (1943-1989), o arquiteto e urbanista que escreveu sobre a convivialidade nas favelas e seu urbanismo espontâneo, tendo planejado a favela de Brás de Pina com reassentamento dos moradores de acordo com as necessidades de cada família. Ferreira dos Santos publicou três livros: *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro* (1981), *Quando a rua vira casa* (1985, com Arno Vogel, Marco Antonio da Silva et alii) e *A cidade como um jogo de cartas* (1988). Ivens Machado tinha, portanto, um interlocutor qualificado para discutir a inteligência arquitetônica e o saber da engenharia no vernáculo do Morro do Vidigal.

A partir da década de 1980, Ivens Machado iniciou sua escultura informada pelo vernáculo construtivo do Vidigal. Seu léxico dos materiais passou a envolver vergalhões, cimento, brita, cavacos de pedras decorativas, telas de arame de galinheiro, azulejos, cacos de vidro, material de demolição. A delicadeza dos pedreiros do Vidigal era sua lição estética, que dominava

Ivens Machado

Sem título, 1987
 Concreto armado, ferro, pedra e pigmento
 200 x 261 x 107 cm
 Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro / doação Bolsa de Valores do Rio de Janeiro
 Foto Rômulo Fialdini

> Sem título, 1988
 Coleção particular, São Paulo
 Foto Everton Ballardin
 Cortesia Pivô, São Paulo



o brutalismo aparente de suas esculturas. Ivens Machado busca a “beleza possível”³⁴ para suas esculturas-construção. No século XXI, seus objetos passaram a trazer tensões estruturais, vestígios do arruinamento, tensões com a gravidade decorrentes de fardos de cacos pendurados na parede. A geometria brutalista de Ivens Machado, como em sua escultura *Índia* (1984), lembrava os relevos de alumínio amassado a porretadas de Franz Weissmann (c. 1965) durante a ditadura. Era necessário tornar visível o mal-estar social – Machado e este Weissmann impunham crueza ao signo material da escultura. Eram como metáforas da crescente dominação sofrida pelos moradores das favelas, escorchados pela polícia, violentados pela milícia e explorados pelos traficantes de drogas no Rio de Janeiro. Essa era a dimensão solidária da arte de Ivens Machado.

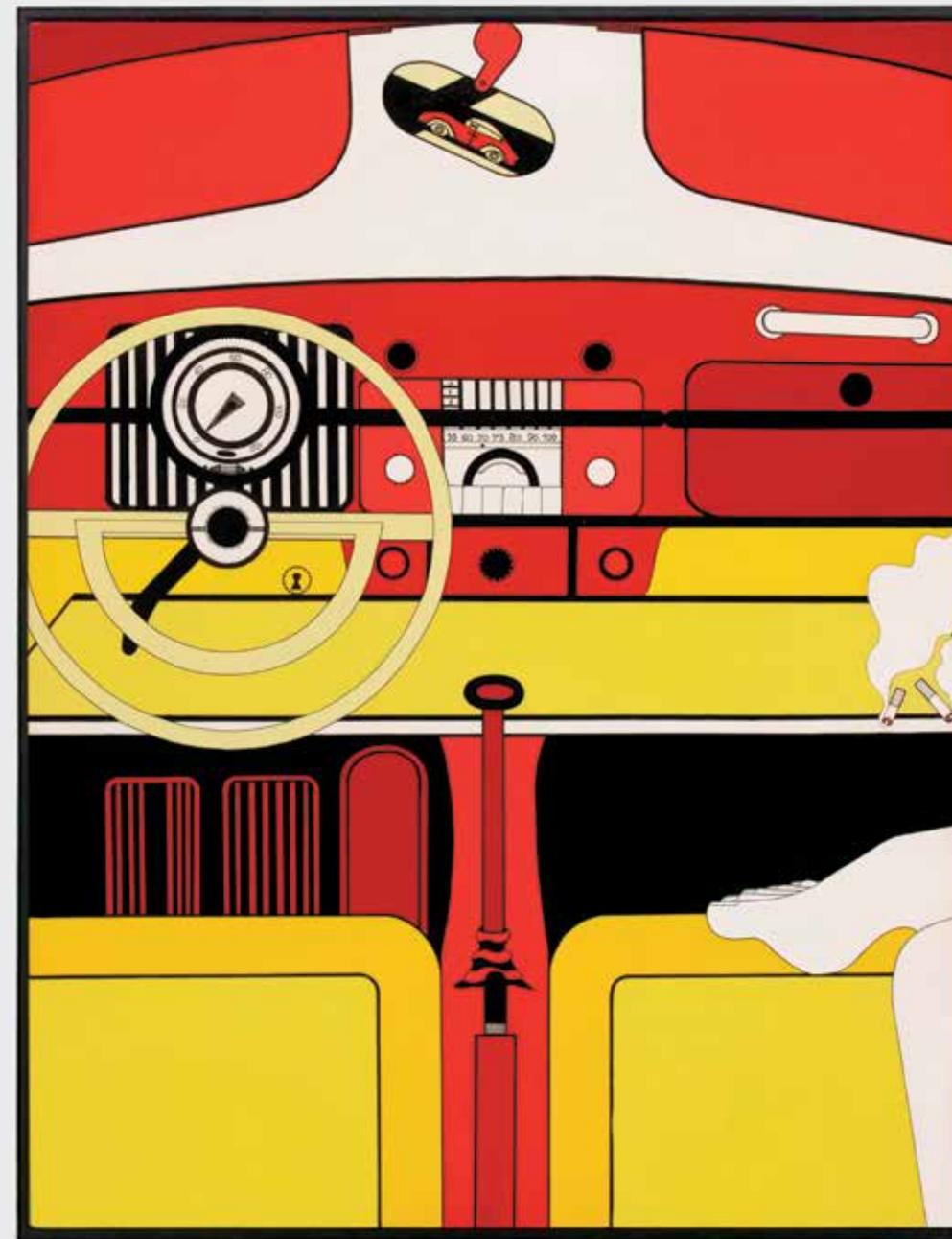
³⁴ “Beleza possível” foi a reivindicação do arquiteto Sérgio Bernardes em oposição ao anonimato insosso dos grandes conjuntos habitacionais, como a Vila Kennedy e a Cidade de Deus, dos anos 1960. Esses projetos tinham milhares de casa idênticas, sem qualquer tentativa de amenizar a esterilidade plástica do ambiente.

Wanda Pimentel

Sem título, da série *Envolvimento*, 1968
Acrílica sobre tela, 130 x 97 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM-Rio

Wanda Pimentel. A partir de fins da década de 1960, o projeto pictórico de Wanda Pimentel (1943-2019) girou em torno da quase invisibilidade pessoal da mulher no ambiente doméstico da série *Envolvimento* (1968), junto a um fogão ou a uma máquina de costura ou em situações sociais, como no interior de um automóvel (1968, sem título, coleção Gilberto Chateaubriand). O universo doméstico da mulher na obra de Wanda Pimentel dialoga com a produção xilográfica de Anna Maria Maiolino, dedicada às tarefas domésticas culturalmente atribuídas à mulher como, por exemplo, *Minha família* (1966). No *corpus* pictórico de Pimentel, a casa é o ambiente racionalista, organizado pelo inconsciente arquitetônico, daí resultam estruturas construtivas, evocativas de certa necessidade de abstração, em tomadas em vistas e cortes. O regime cromático inicial dessa série de pinturas é de cores vibrantes de filiação pop, mas chegando à extrema redução da paleta (e.g. preto e vermelho, *Envolvimento*, 1975) e mesmo pintura gráfica em preto e branco (1973). O reducionismo formal alcançado por Wanda Pimentel, na série *In-vólucro* (1996), com um envelope preto delineado por um X em branco com a força de certa linha-luz de Lygia Clark. No século XXI, a artista agencia sua consciência ecológica com um foco no padrão escamado losangular de peles de cobras brasileiras.

A partir de determinado processo da produção de Wanda Pimentel, tudo é redução: a estrutura da casa é quase uma malha, por vezes, a luz é econômica e a presença da mulher está só no sutil perfil do dedão do pé, que não se revela ao olhar, mas deve ser buscado. A estratégia política aqui é quase desaparecer com a figura da mulher – sem rosto, o corpo quase ausente – como modo de apagamento social do labor doméstico, com seu estatuto rebaixado, um ser vorazmente devorado. Malgrado o anulamento econômico, o desvalor atribuído ao trabalho feminino, com o delicado dedão no quadro, Pimentel reivindica que à mulher cabe afirmar sua presença, conduzir sua vida (uma parte do pé, visível, é um símbolo da rota), resistir, cobrar seus direitos à igualdade, conduzir emancipação. Em termos políticos, o título *Envolvimento* já anuncia que tal ausência aparente não é absenteísmo, mas entrega. A obra de Wanda Pimentel tira algo do *Discurso sobre o método* de Descartes – “Pinto, logo me emancipo!”, seria seu grito de luta.





Maria do Carmo Secco

Sem título, 1967
 Acrílica sobre aglomerado, 40,7 x 129,8 cm
 Coleção Roger Wright, em comodato
 com a Pinacoteca de São Paulo
 Foto Eduardo Fraipont / Pinacoteca

Maria do Carmo Secco. A pintora e desenhista paulista Maria do Carmo Secco (1933-2013) mudou-se para o Rio em 1954, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil (atual UFRJ) em 1963 e frequentou cursos no MAM carioca, sendo aluna de Ivan Serpa. Nos anos 1960, a pintora convocou o desenho para constituir a obra – entre a pop e a nova figuração, Secco introduzia perspectivas da condição da mulher, como na pintura *Cenas de amor* (1967).

Na década de 1970, por influência de seu marido, o artista Dileny Campos, Secco abraçou o cinema. Apesar de seu experimentalismo (do filme super-8 à arte conceitual, como *A casa do homem*, 1978), sempre foi fiel ao desenho ao longo de sua trajetória.³⁵ Se percorreu muitos caminhos, no entanto, em todas as latitudes, o desenho era o fio condutor da obra. Nos *Desenhos efêmeros* (1995), Secco agrega incisões na superfície do papel à marca gráfica do preto na obra *Corte*. Numa pintura, uma faixa vermelha surge em dobras num longo suporte branco (sem título, 1968), pois não havia como nomear esta aparição tão veemente e inesperada. Secco, artista da linguagem inquieta, em um de seus últimos quadros, *Um ensaio* (2004), cria uma estrutura construtiva cantante na fineza das linhas de cor sobre planos cromáticos, com ritmos e passagens que aludem a uma leitura dos valores plásticos do neoplasticismo de Piet Mondrian e da obra *Composição n. 168* (1948), de Friedrich Vordemberge-Gildewart, ex-membro do De Stijl.

Na virada para o século XXI, Secco utilizou a palavra escrita, um retorno a seu conceitualismo (*A palavra visível*, 1999), passando a projetar palavras em espaços públicos e sobre edificações, como os Arcos da Lapa no Rio e o Estádio do Pacaembu em São Paulo. Sua cidade e seus edifícios falam, murmuram, se exprimem, afirmam, dialogam, conversam com seus moradores, representam, verbalizam, superam a afasia do inerte, possuem uma instância fonética, se fazem ouvir. Enfim, a cidade de Maria do Carmo Secco é um ser vivo parlante.

³⁵ HERKENHOFF, Paulo. *Maria do Carmo Secco*. Rio de Janeiro: Parque Lage, 1994.

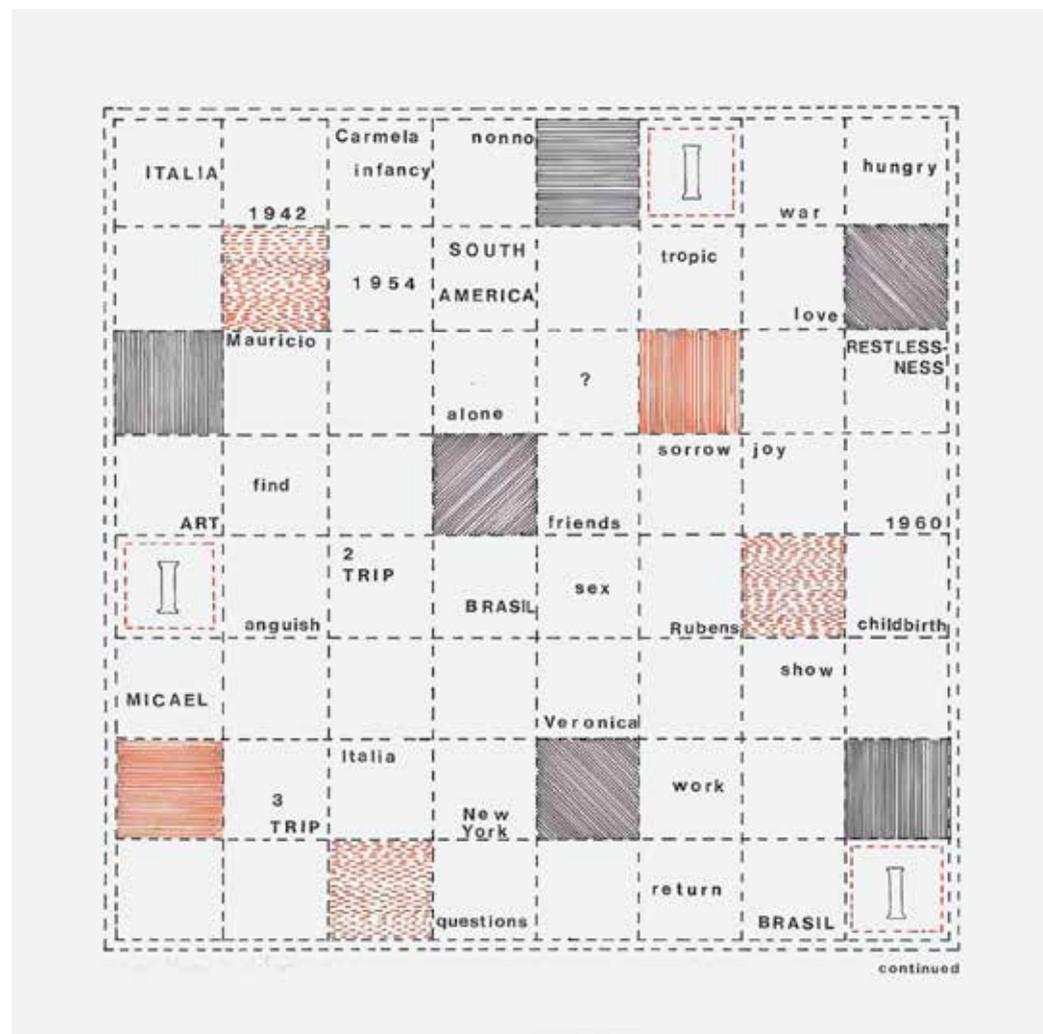


Anna Bella Geiger

Arenas, 1972
 Fotografia, texto de Saul Bellow

Anna Bella Geiger. Anna Bella Geiger (1933) é a geógrafa errante com muitas respostas de seu inconsciente matemático: o círculo no inconsciente coletivo a partir de *O homem e seus símbolos* de Carl Gustav Jung e da “fenomenologia do redondo”, incluindo o circular, de Gaston Bachelard. Casada com Pedro Geiger, geógrafo cultural, a artista trabalha criticamente as coordenadas da Terra, mapas distorcidos correspondentes aos desequilíbrios macho-econômicos, inventa uma ampla cartografia estendida ao século XXI. Com a instalação *Circumambulatio* (1972) opera relações sobre o círculo com base na noção junguiana de inconsciente coletivo, justapondo, por exemplo, a forma do circo romano à do estádio do Maracanã. Linguagem e mito são muito próximos, argumenta Ernst Cassirer na defesa da dimensão simbólica do discurso estético.³⁶ As gravuras de Geiger intituladas *Lugar da ação* (década de 1970) assinalavam com um X o locus da atuação da artista.

³⁶ CASSIRER Ernst. *An essay on man*. New Haven: Yale University Press, 1944, p. 109.



Anna Maria Maiolino. A relação pendular do imaginário de Anna Maria Maiolino (1942) sempre oscilou produtivamente entre razão e conceito e entre a expressividade da forma e a contundência do ato estético. Nos anos de chumbo da ditadura militar de 1964, Maiolino, que vinha de intensa errância migrante (Calábria, Caracas, Rio e Nova York), talvez precisasse do equilíbrio formal do quadrado para montar o tabuleiro de seu xadrez existencial. O artigo *Grids* (Malhas, 1979) de Rosalind Krauss ilumina os processos como Anna Maria Maiolino organiza seus espaços na forma de malha para, em seguida, nela inscrever seus signos e conceitos como – separação, solidão, pobreza, medo, dor, fome, ditadura, amigos, amor, refúgio, doença, pânico, partida, morte, vazio, desespero, vida, destino – nos *Mapas mentais* (1976-1999). O ritmo verbovisual é fluxo visual, no permanente processo de vir a ser do sujeito. Segundo Krauss, a malha é uma estrutura que permaneceu emblemática da ambição modernista nas artes visuais de controle do espaço.³⁷ No entanto, Maiolino perverte tal ambição transformando-a em aspirações, frustrações e fragilidades interiores no incontornável da vida. A potência simbolizadora do humano dos *Mapas mentais* surge como uma autobiografia da artista, para depois se provar como uma deambulação de todos.

Em verdade, Anna Maria Maiolino roubou a matriz do jogo de Marcel Duchamp para o relato de sua vida nos *Mapas mentais*, com acasos, premências e penúria, laços de família, dos lugares e afetos, da voz feminina e das dobras da alma e dos furos *en la noche oscura del alma* (em *Buraco negro*, 1974) da leitora do barroco místico de San Juan de la Cruz, da biopolítica foucaultiana e do irreduzível desejo de liberdade, da Penélope que tece e volta a tecer seus lugares cambiantes no mundo. “Eu não sou uma artista que passa a limpo. Sou uma artista toda contaminada.”

Anna Maria Maiolino
 Capítulo I, da série *Mapas mentais*, 1971
 Nanquim e letraset sobre papel, 51 x 51 cm
 Coleção da artista
 Foto Vicente de Mello

³⁷ KRAUSS, Rosalind. “Grids”. MIT Press, *October*. vol. 9 (summer, 1979), p. 50.



João Carlos Galvão
São Paulo, homenagem à
Semana da Arte Moderna de 22, 2022
Relevo em madeira, díptico, 70 x 140 cm

João Carlos Galvão. O carioca João Carlos Galvão (1941) é um homem discreto, com uma carreira sólida e obras em vinte coleções públicas. Próximo da serigrafia de Dionísio del Santo e dos azulejos de Athos Bulcão no jogo do lugar intercambiante do módulo, Galvão apresentou sua *Estrutura permutacional nº 2* em 1972. Galvão é o devotado artista dos relevos em madeira, no osso ou monocromáticos nos extremos da luz, brancos ou pretos, que investiga pelo século XXI adentro. Seus relevos pretos são um elogio às sombras e uma ode à escuridão, tendo como alvo os confins da percepção possível e da acuidade visual. Mencionar o elogio da sombra é aludir a Jun'ichirō Tanikazi e vincular este conjunto de Galvão à clássica cultura nipônica. Depois de sua consistente produção de relevos monocromáticos formados por pedaços de madeira brancos ou pretos (ou ainda na madeira encerada crua), esmeradamente organizados no espaço com inteireza, Galvão introduziu a cor como monocromos azuis, vermelhos, amarelos. Paulatinamente deixou de se reter às cores primárias para combinar cores e tons diversos até produzir uma paleta cantante em muitas combinações melódicas. Rejeitando toda melancolia, é uma atitude exemplar de coragem de se transformar como artista na maturidade. Essa paixão pela cor o desliga da tradição dos relevos brancos da América Latina, como a de um Luis Tomasello, o argentino que influenciou Sergio Camargo, ou a de um Ascânio MMM. O agora octogenário João Carlos Galvão passou a fazer uma pintura com mais leveza e ousadia justamente numa idade em que a maioria dos artistas se acalma em torno de um estilo pessoal reconhecido, soluções plásticas já consolidadas numa *vita activa* como artista, que é uma expressão criada pela filósofa Hannah Arendt no livro *A condição humana* (1958) para abordar as condições do *homo laborans moderno*: o labor, o trabalho e a ação num ambiente sustentado por liberdade e pluralidade.



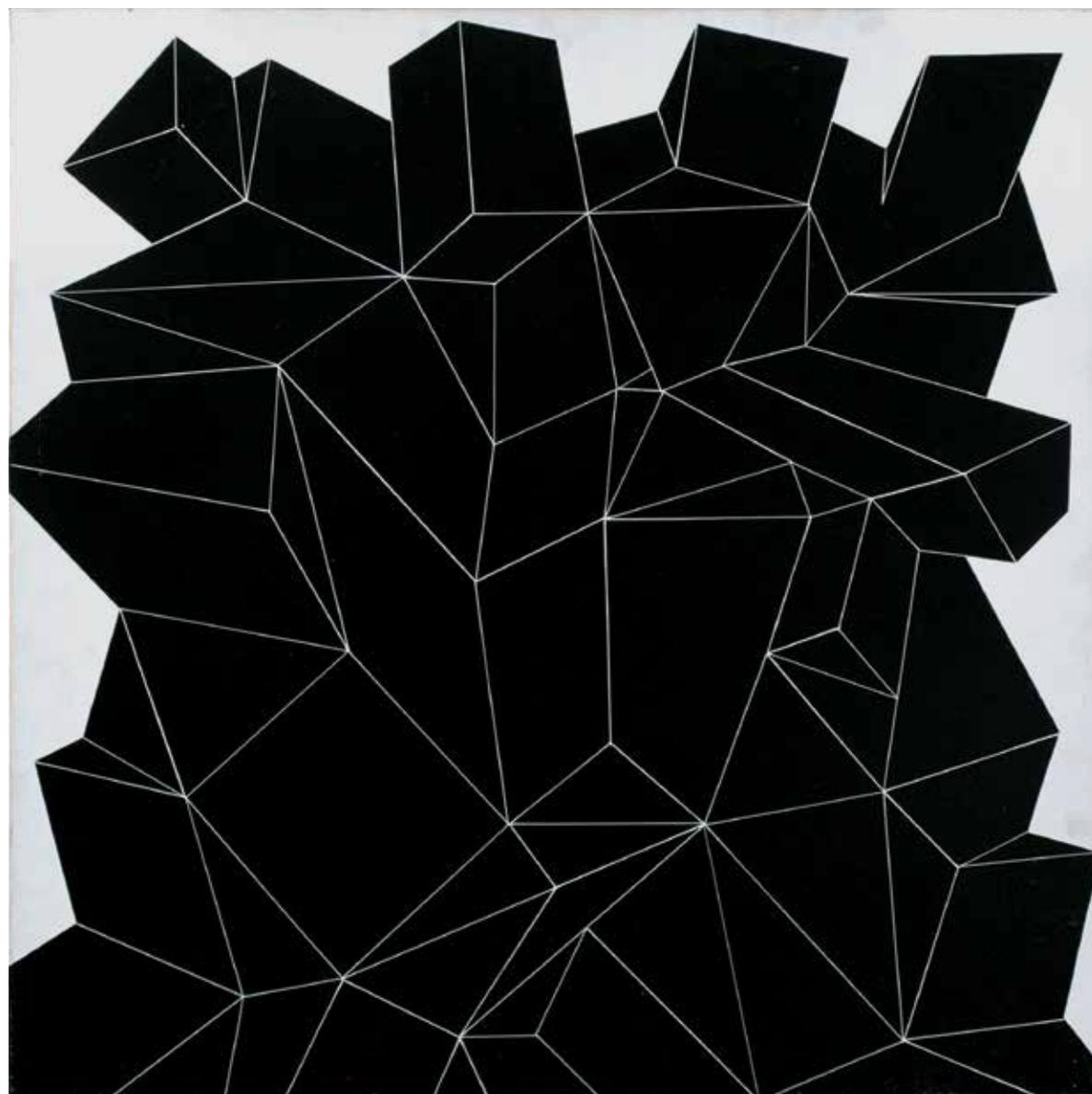
Israel Pedrosa
Cor inexistente em mutação cromática
da série *Cores nacionais*, 1975
Pintura, 72 x 72 cm
Coleção Museu de Arte do Rio – MAR,
Rio de Janeiro
Foto Thales Leite

Israel Pedrosa. A vontade geométrica de Israel Pedrosa (1926-2016) se fixou obstinadamente durante mais de quatro décadas em torno da ideia da “cor inexistente”, que se provou como uma contribuição teórica singular. Pedrosa investiga as relações entre luz, cor e visão; cor luz (radiação luminosa visível) e cor pigmento, mutações cromáticas (como o exemplo de *Peixe em mutações cromáticas*, 1983), o fenômeno físico e não a ilusão de ótica. Estudou as teorias da cor de Wolfgang von Goethe em *Teoria das cores* (1810, *Zur Farbenlehre*) e do químico Michel-Eugène Chevreul no livro *A lei do contraste simultâneo das cores e de sua aplicação* (1839). Goethe afirmou que “as cores são atos de luz”. No prefácio da primeira edição de *Da cor à cor inexistente*, Israel Pedrosa sintetiza o fenômeno que buscava explicar: “variando a qualidade, a quantidade, a forma e o posicionamento das áreas coloridas em termos de organização e relatividade, uma determinada cor pode produzir a sensação de sua cor complementar em diversos graus de intensidade. Pode produzir a sensação de outras gamas, de sua própria coloração, ou ainda de forma mais surpreendente: a própria cor pode transformar-se em sua cor contrária (cor complementar).”³⁸

A extensa cultura de Israel Pedrosa sempre esteve à disposição para uma educação para a cor. Escreveu ele que o fenômeno da cor é bastante mais complexo do que o da sensação. Se neste entram apenas os elementos físicos (luz) e fisiológico (olho), naquele entram, além dos elementos citados, os dados, os dados psicológicos que alteram substancialmente a qualidade do que se vê.³⁹ Todas essas sólidas conclusões de Israel Pedrosa, tomadas depois de décadas de investigação empírica da cor inexistente, estavam em harmonia com o argumento de Gaston Bachelard apresentado em *A Terra e os devaneios da vontade* (1947) de que imaginação e percepção são dois processos diferentes.

³⁸ PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Leo Christiano, 1977, p. 9.

³⁹ Ibidem, p. 18. Na percepção, Pedrosa distingue matiz (comprimento da onda), valor (luminosidade ou brilho) e croma (saturação ou pureza da cor).



Evany Fanzeres. A carioca Evany Fanzeres (1940) fez cursos de pintura e linguagem estética com Aluísio Carvão e Ivan Serpa no Ateliê Livre do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 1959 e 1961, pouco depois ela se inscreveria na segunda geração construtiva.⁴⁰ Grandes professores de arte, Serpa e Carvão abriram-lhe horizontes da abstração geométrica que foi para ela um definitivo caminho sem volta ou desvios. A tela *O poeta feliz* (1966), que estrutura uma pessoa com formas geométricas, pode ser considerada como um autorretrato de Evany Fanzeres em júbilo diante de seu constructo de pintura e razão.

No panorama artístico brasileiro Evany Fanzeres desenvolveu uma trajetória das mais sólidas na persistência da matriz abstrato-geométrica, com esculturas e pinturas, dos anos 1960 às últimas décadas. Serpa, professor de Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Aluísio Carvão, Waltercio Caldas, entre outros, transmitiu-lhe a necessidade do rigor da forma, os jogos planares, a transmissão da energia da forma por toda a superfície da pintura. Carvão lhe legou a sensorialidade cromática aliada a uma paleta harmoniosa.

Para Evany Fanzeres, a arte é produção de conhecimento através da problematização do olhar. Um dos problemas a que se dedica é a constituição de ambiguidades (a possibilidade de uma mensagem ter dois sentidos) e ambivalências (a situação de dualidade de valores) da forma. Nessa linha de produção, suas esculturas em madeira da década de 1960 eram volumes sólidos mas que apresentavam cintas inexistentes (em vazios) que simulavam comprimir o corpo do objeto.

Por décadas de constância, a pintura de Evany Fanzeres confronta o espectador com ambiguidades e ambivalências insolúveis – a dúvida inclemente está em entender a direção dos planos de cor, que ora são percebidos como côncavos, ora como convexos, ou ambos. Num passo seguinte, Fanzeres transformou imbricamentos planares em volumetrias monumentais, como estruturas tectônicas, silenciosas depois do arruinamento da superfície.

No século XXI, Evany Fanzeres, uma artista em plena maturidade, rompe com seus comedimentos cromáticos e explode em cores vivas e retoma suas ambiguidades planares. A pintura *Karlsruhe* (2003, resina polimérica) testemunha esse salto para a sensorialidade.

Evany Fanzeres

Volumetrias

Acrílica sobre tela, 81 x 81 cm

Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /

Fundo Pedro e Gabriel Chrysostomo

Foto Thales Leite

⁴⁰ A carreira de Evany Fanzeres envolveu exposições-chave como o Salão da Bússola (MAM-Rio, 1969), Bienal de São Paulo (1967 e 1973), Salão Nacional de Arte Moderna, Panorama da Arte Brasileira (MAM-SF, 1973), o Projeto ABC/Arte Contemporânea Brasileira da Funarte (1982, MAM-Rio) e representação do Brasil na XLI Bienal de Veneza (1982). Na década de 1990 estudou na Kunstakademie Düsseldorf.

João Carlos Goldberg

Das arqueologias, 1992

Instalação no Museu de Arte Moderna

do Rio de Janeiro

Foto Vicente de Mello

41 BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Librairie José Corti, 1947.

42 Prumo é o “nome do aparelho que se resume a um fio provido de um peso numa das extremidades. Permite verificar por paralelismo a verticalidade de paredes e colunas. O prumo ou fio de prumo é o equivalente vertical do nível de água.” *Dicionário da Construção Civil*. Disponível em: <https://www.ecivilnet.com/dicionario/o-que-e-prumo.html>

43 ROELS Jr., Reynaldo. Em artigo sem título de setembro de 1992. Disponível no site http://www.rioecultura.com.br/expo/expo_resultado2.asp?expo_cod=905

44 O pêndulo de Foucault foi construído pelo francês Bernard Léon Foucault para demonstrar a rotação da Terra, tendo sido montado no Pantéon em Paris em 1851. Ver HERKENHOFF, Paulo. “Leviathan Thot, política do prumo” dedicado ao trabalho de Ernesto Neto com o pêndulo de Foucault. Publicado como “Leviathan Thot: a politics of the plumb” in *Parkett*, Zurique, 2006, vol. 78.

João Carlos Goldberg. O projeto *Das arqueologias*, inaugurado em setembro de 1992 no MAM-Rio e remontado em 2008 na Galeria Anna Maria Nyemeyer, é um marco histórico e atemporal na trajetória de João Carlos Goldberg (1947-2020). *Das arqueologias* é uma construção polissêmica complexa e múltipla que se materializa como escultura e instalação que convoca as duas dimensões profissionais do autor: a arqueológica e a artística, mas ainda caberia admitir a física. Goldberg é graduado em arqueologia pela Universidade Estácio de Sá (1980) e especializou-se em tecnologia pré-histórica no Centre de Recherches Archéologiques do CRA-CNRS em Paris. Assim, a chegada à intencionalidade construtiva de Goldberg veio harmoniosamente pela prática da arqueologia. Sua “vontade lítica”, nos termos de Gaston Bachelard,⁴¹ no entanto, não era formalista, mas voltada a devaneios simbólicos. Também trabalhava com as propriedades dos materiais (feltro, pedra, metal amarelo, mármore) e a estética da física da gravidade com uma série *Prumo* (1992) – seu regime ótico era da precisão gravitacional e não da geometria plana. Em 1992, no limiar de sua maturidade, João Carlos Goldberg estabelece seu programa conceitual que atravessará sua produção pelo século XXI. Goldberg é herdeiro do legado da escultura neoconcreta de Franz Weissmann, Lygia Clark e sobretudo de Amílcar de Castro (para quem a escultura é um plano dobrado que envelopa o espaço real). A elegante e precisa escultura será então simultaneamente um sítio arqueológico, um espaço concreto e um campo experimental da física do prumo.⁴² Reynaldo Roels Jr. observou que “a escolha do prumo como elemento constituinte da obra é essencial (...) uma vez que ela, enquanto rito de comemoração remete a aferições, e o padrão de aferição é próprio da natureza do instrumento, cujo único sentido é o confronto da obra executada com a exatidão / retidão pretendida.”⁴³ Roels faz a conexão entre o prumo, uma peça metrológica, e o pêndulo, que define como “essencialmente destinado a marcar a passagem do tempo”. No entanto, o “pêndulo de Foucault” (1851) é um prumo destinado a demonstrar a rotação da Terra em relação a seu próprio eixo.⁴⁴ Na verdade, toda a escultura de João Carlos Goldberg com seu léxico de materiais naturais (ardósia), artificiais (feltro ou borracha) ou objetos manufaturados (tubos metálicos) ou instrumentos científicos (prumo) produz a poética da *Physis*, podendo ser pensada num arco que vai de Aristóteles a Einstein.

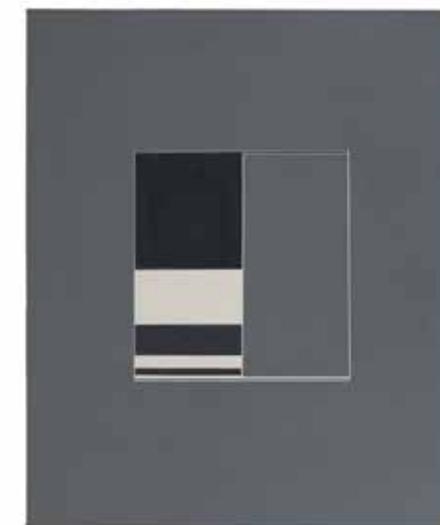




Ronaldo do Rego Macedo
Cartografia do tempo inexato, 2021
 Óleo sobre tela, 180 x 250 cm
 Foto Mateus LM

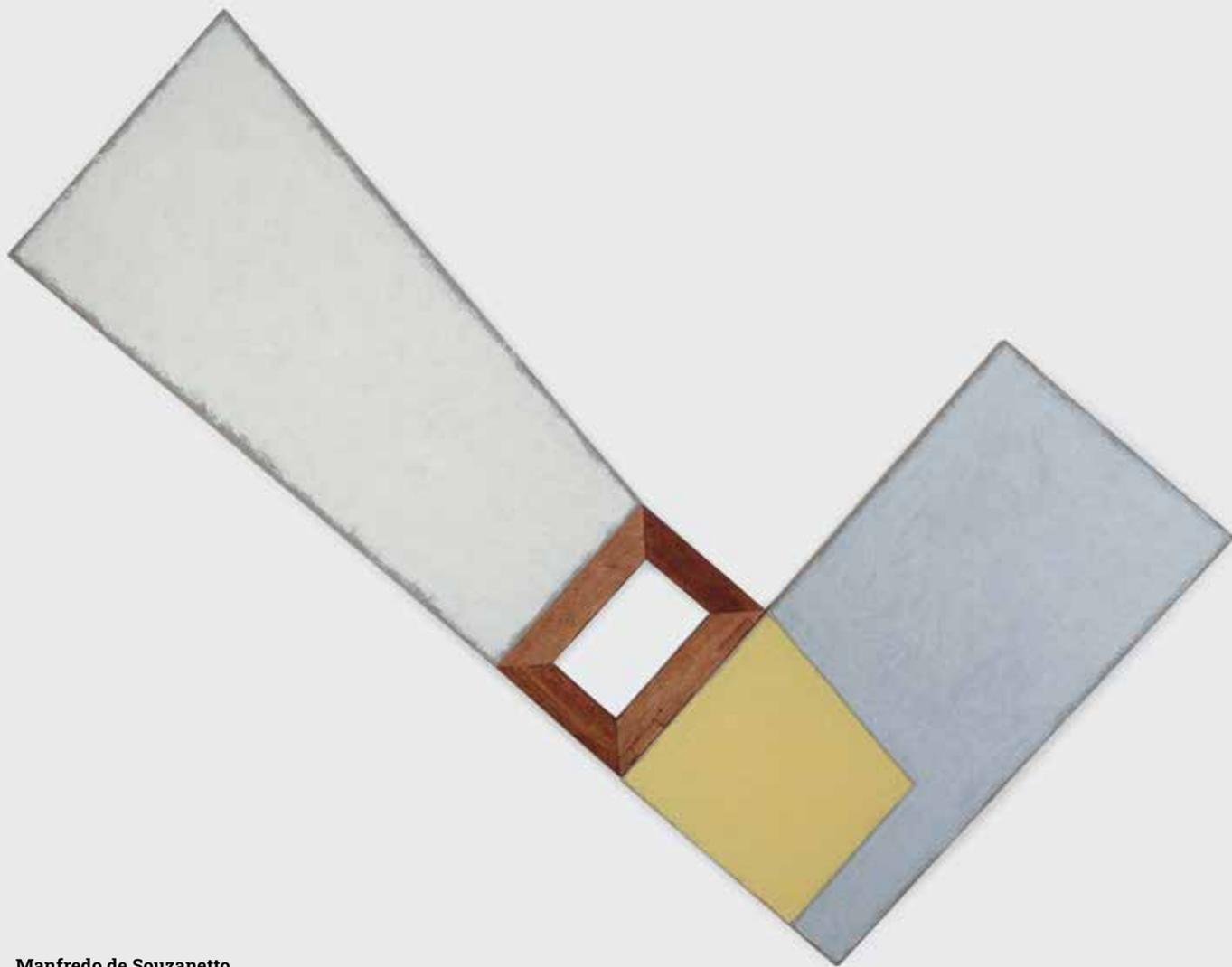
Ronaldo do Rego Macedo. Em meio século de prática de arte, Ronaldo do Rego Macedo (1950) atingiu dois extremos da pintura. Ele foi o mais cerebral pintor brasileiro dos anos 1960 e início dos 1970, num momento em que o panorama estava dominado pela figuração de extrato pop e pelo neodadaísmo, pelos volumes estofados das vísceras expostas de Antonio Dias e pelo *Glu-glu* de Anna Maria Maiolino, pela celebração escrachada do *kitsch* do *Rei do mau gosto* de Gerchman, os *Popcretos* de Waldemar Cordeiro, o grupo Rex, pela vigorosa pintura abstrata de Flavio Shiró e Iberê Camargo, pela fase negra de Ivan Serpa, pelos filmes de Lygia Pape, pela efusão hedonista dos *Parangolés* e da *Tropicália* de Helio Oiticica, pelas agendas políticas de resistência à ditadura. Ronaldo do Rego Macedo criou uma consistente política de silêncios: pintou sem deixar qualquer rastro da pincelada, como ocorria no programa da objetividade dos concretistas capitaneados por Waldemar Cordeiro, e viveu num anonimato por sua discrição pessoal. A sutileza de sua pintura se armou para enfrentar a tecnologia da aparelhagem ótica da época (câmeras, lentes, filmes, papéis etc). Rego Macedo pintava planos chapados justapondo suas nuances muito tênues entre os cinzas de tal modo que se tornava impossível para a fotografia analógica capturar a plenitude de sua pintura. Sua obra tornava-se uma metáfora crítica do obscurantismo reinante sob o regime ditatorial posterior ao Ato institucional n. 5 de 1968, que cassou as liberdades da cidadania brasileira, inclusive com a extinção do *habeas corpus*.

A pintura de Ronaldo do Rego Monteiro do século XXI pode ser abordada em dois tempos: o histórico grau zero da pintura suprematista (o branco sobre branco de Kasimir Malevich) e certo olhar depois de 1980 para a alta pintura moderna, como a de Mark Rothko, Aluísio Carvão e Robert Ryman. No século XXI, Rego Macedo é o mesmo e é outro artista. Produz uma singular pintura carnuda com a mesma sensibilidade para a espessura de luz, tão variável quanto são os tons de branco para os esquimós. Seu *corpus* a partir de 2017 trabalha a poética da alvura à espera do pouso ameno do olhar. Entre os cinzas dos anos 1960 e os brancos de agora, Rego Macedo experimentou acordes, justapôs cores, comediou temperaturas, explorou a variabilidade das extensões da luz, ajustou a pincelada, libertou o quadro do controle da malha modernista, decantou seu próprio olhar, evitou o cânon, admitiu certa audácia no trato do signo material. Com notável justeza entre título e realização plástica, suas pinturas são nomeadas, por exemplo, como *Uma prega na lisura absoluta* (2018), *Colisor de simetrias* (2012), *Isto que chegou do nada* (2018) e *Dança ao som da flauta* (2014).



Ronaldo do Rego Macedo
 Sem título, 1973
 Acrílica sobre tela, 140 x 110 cm
 Coleção do artista
 Foto Mateus LM

Ronaldo do Rego Macedo
 Sem título, 1973
 Acrílica sobre tela, 73 x 60 cm
 Coleção Museu de Arte do Rio – MAR
 Foto Thales Leite



Manfredo de Souza Netto

17.2018, 2018

Pigmentos naturais e resina acrílica sobre tela e madeira, 80 x 150 cm
Coleção Krall Becker, Ascona, Suíça
Foto Jaime Acioli

> 1.1983

Pigmentos naturais de terra, resina acrílica sobre tela e madeira, 171 x 175 x 3 cm

Manfredo de Souza Netto: a fecundação do árido

Paulo Herkenhoff (1986)

Tempo primordial. A arte de Manfredo toma o mundo do terceiro dia, o último na organização do caos primitivo e véspera de ornamentação do criado. O árido é sua matéria, o campo de seu trabalho. Reunião de ofícios. A obra torna visível as tarefas deste *homo faber*. A madeira mantém nua a estrutura do quadro; expõe a armação do marceneiro. As partes se encaixam como num todo que sempre se pertenceu: construção do engenheiro. A cor é terra, matéria da memória, recolhida e transformada em tinta: o mineiro resolve as entranhas do mundo. A pincelada é gesto, elaborado com as marcas do pincel, seu instrumento de trabalho: o pintor é regente desta carpintaria de elementos visuais. Essa pintura geométrica quer aquecer-se como rastro pessoal de um artista afetivamente presente e envolvido. Foge da cor chapada, industrial. A obra é testemunho e revelação da presença do sujeito no seu ato de fazer, exercício da criação. Arte como o solo do continente da geometria sensível. Domínio do homem e domínio da razão para superar a natureza: pensamento, abstração, conceito, geometria (Torres Garcia). A terra é pasta perfeita, massa que se conforma sob os desígnos da imaginação material. A emergência da cor, além da aposição de camadas e mistura de tinta, é método novo. A cor surge antes. Nasce precedendo ao quadro, no garimpo da matéria. Veios de cor. A bateia é a paleta. Na escolha da terra escavada, na seleção dos tons recolhidos no chão — nasce aí a cor da obra de Manfredo.

TERRA E AR – ARTE DO ÁRIDO – TERRA SOBRE A TERRA – ATERRO – TERRA TRITURADA – TINTURA

Pedra em pó. Terra triturada, tinta, pintura. O direito de sonhar: jamais a forma pode estar mais perto da matéria do que na beleza mineral. Veio de cor é veia de tinta no chão da tela. Para Manfredo,

seu *cogito* está na matéria. Sua prospecção é projeto amadurecido: da paisagem para o espaço, do espaço para a matéria. Jamais a busca de materiais alternativos. Como um faiscador, o artista garimpa a cor dessa matéria para construir a sua própria história. Terra — roxa e outras terras: ocre, vermelhos, rosas, amarelos, verdes. Manfredo buscou os limites e desenhou seu próprio impasse nessas argilas. A paleta se estende para além da montanha cortada: tensão e equilíbrio entre a terra antiga e o novo território do acrílico. É o preço das novas cores. A matéria — cor transportada pela pincelada visível — constrói o quadro e aponta para Cézanne. Busca da história da arte. Manfredo se constrói em citações. Sem nacionalismo ou xenofobia, percebe-se que a arte brasileira, na densidade de suas questões, já possibilita também um desenvolvimento autorreferenciado historicamente, sem perda de seu significado universal. O projeto construtivo é um campo extenso e rico, sobretudo com o concretismo e o neoconcretismo. Roberto Pontual recorre aos “caminhantes” de Lygia Clark para designar uma série de obras de Manfredo, tanto quanto a atmosfera de Torres-Garcia para analisá-las. E existe Hélio Oiticica, com seus bólides trazendo a crueza do pigmento. A paisagem das minas, baixada a poeira, ganha significado e permanência com aqueles que trabalham o tema numa perspectiva fenomenológica. Mira Schendel “pintou” um quadro tórrido, pura terra de Minas Gerais:

“A caminho do ferro” (1963-4) — a obra resiste ao tempo e as crenças. Não é sobre Minas. É Minas... Toda a paisagem pode ser a mesma vista da Terra com diferentes acidentes, como todo retrato é um



autorretrato (Marc le Bot). Pernambuco é a terra holandesa no espaço de Post. As montanhas de Minas Gerais são a escultura de Amílcar de Castro e a pintura de Manfredo. De corpo presente. Sua matéria e seu tempo transpõem em novo espaço: percurso da geografia a arte. Momento de conhecimento reflexivo que engendra sabiamente a beleza da matéria pictorial (J. Guilherme). Montanha ou grão, a matéria de Minas em Manfredo faz nascer da paisagem novos seres: obras de arte. A pintura de Manfredo é a paisagem reduzida ao chão real. Um chão de partes unidas numa topologia. A perspectiva já não é mais uma “janela para o mundo” através da representação, mas a reunião de pedaços do mundo. Conformação de um território. Reconstituição do continente inicial. Quasi-vistas aéreas. Aterros sobre tela. Universo refeito. Constituição do lugar. Suas camadas de cor são faixas do solo.

Manfredo — nem geômetra nem geólogo: o chão submetido a uma poética oferece um mapa da sensibilidade. E o artista cumpre a fecundação do árido, a tarefa do terceiro dia...



Manfredo de Souza Netto. A arte de Manfredo de Souza Netto (1947) aspirou à condição de terra. Assim, a pintura está vinculada à *Physis*. No início da década de 1970, desenhava as nuances do mar de montanhas verdes das Minas Gerais, o perfil das serras, numa poética orográfica. A série de desenhos era um apelo à terra: *Olhem bem as montanhas* (1974). O poeta Carlos Drummond de Andrade, sempre saudosos de sua Itabira natal devastada, escreveu uma crônica sobre a arte de Manfredo: “Olha bem as montanhas... O conselho de Manfredo soa em tom melancólico. Olha bem para as coisas que ainda existem e que amanhã serão pura lembrança. (...) Que o seu pedido representa aviso, advertência, alerta em defesa do que ainda resta.”

A experiência de Manfredo tem algo da história de Tarsila com a cor local nas aulas de Léger: a França foi o lugar da descoberta do Brasil. “Em Paris, distante de sua terra natal, Manfredo se reapropria de sua história por intermédio da descoberta do grupo Madí, do concretismo e do neoconcretismo”, observa Philippe Cyroulnik.⁴⁵ Essa virada construtiva define direções sólidas do pensamento plástico de Souza Netto. A partir de 1975, surgem quadrados pretos com tela solta enrolada em geometria da dobra que parecem antecipar em uma década o livro *Le pli* (1988, *A dobra*) de Gilles Deleuze.⁴⁶ Na França entre 1975 e 1979, ele desenvolve as primeiras experiências geométricas. Destaca-se a série *Fontainebleau* (1979) em “fotolinguagem”. A narrativa fotográfica de Manfredo é sobre a pintura de triângulos sobre troncos da floresta e uma pedra para demarcar territórios da passagem do tempo, em forte direção conceitual, através de sete fotogramas-etapas. A efemeridade da pintura reintegrará a matéria da arte à Natureza.

Manfredo de Souza Netto

Sem título, 1975
Pigmentos e resina acrílica sobre tela,
50 x 50 cm cada
Coleção Rita e Nilson Teixeira, São Paulo

< 4.2005, 2005

Madeira e vidro, 203 x 17 x 14cm
Coleção Tommy Svensson e Maurício Zakia Seixas,
Rio de Janeiro

⁴⁵ CYROULNIK, Philippe. “Variações ao ritmo da vida”. In: FARIAS, Agnaldo et alii. *Manfredo Souza Netto – paisagem da obra*. Rio de Janeiro, Contracapa, 2006, p. 35.

⁴⁶ DELEUZE, Gilles. *El pliegue: Leibniz y el barroco* (1988). Trad. José Vasquez e Umbelina Larraceleta. Barcelona, Paidós, 1989.



Iole de Freitas

*Sou minha própria arquitetura/
Casa Daros, 2014*

Aço inox e policarbonato com
impressão a cor, 27 x 54 x 43 cm
Acervo Instituto de Arte Contemporânea/
Fundo Iole de Freitas
Foto Sergio Araujo

> Sem título, 1991
Telas de cobre, latão, aço inox, chapas
de cobre e latão, tubos, vergalhões
e fios de cobre e latão, 480 x 310 x 150 cm
Instalação permanente no Paço Imperial,
Rio de Janeiro
Foto Sergio Zalis

⁴⁷ LABAN, Rudolf von. *Principles of
Dance and Movement Notation*. Londres:
Macdonald & Evans, 1956.

⁴⁸ O argentino Alberto Ribas (c. 1938-
c. 1984) estudou dança em Buenos Aires
com Renate Shotteelius e em Nova York com
Alwim Nikolais, tendo desenvolvido um diálogo
produtivo com Douglas Dunn e Meredith Monk
em 1975, antes de voltar ao Rio de Janeiro.

Iole de Freitas. Como uma *Labanotation*, as estruturas dançantes de Iole de Freitas (1945) evocam suas memórias de bailarina na adolescência. Rudolf von Laban desenvolveu um método para registrar as características e as qualidades de uma dança através de sinais, signos, números, linhas de força, esquemas e diagramas como uma partitura do movimento do corpo em pleno processo estético.⁴⁷ Para Iole de Freitas, esculpir é dançar no espaço, por isso, seu trabalho pode ser visto como o rastro de um vir-a-ser dos movimentos barrocos, como em certa Lygia Clark, de um corpo vivente. A bailarina-escultora brasileira está longe do movimento da dança expressionista da alemã Mary Wigman, mas a obra de Iole de Freitas se desdobra em visão construtiva aproximável dos coreógrafos americanos Paul Taylor e Alwim Nikolais ou, sobretudo, do minimalismo numérico e do pós-moderno de Trisha Brown. No entanto, seu par no Brasil foi o dançarino contemporâneo argentino Alberto Ribas,⁴⁸ residente no Rio de Janeiro, que se apresentou no MAM e na Galeria Luiz Buarque de Hollanda na década de 1980. Como num desenho de Laban, uma obra de Iole de Freitas é do campo da “Kinetography”. A dança é conquista estética e espiritual do espaço pelo corpo, tal qual a arte de Iole de Freitas se desdobrou numa piscina e por salas de galerias e atravessa as paredes de edifícios.

A fenomenologia da leveza e graça do corpo em Iole de Freitas implica a paradoxal simulação, própria de uma bailarina que, com elegância, oculta sua extenuação. Na divisão dos papéis por gênero na tradição do ballet branco, as





Iole de Freitas

Sem título, 2007

Aço inox e policarbonato cristal e jateado,

140 x 330 x 150 cm

Vista da parte externa da instalação

na Documenta 12, 2007

Foto Bjorn Wolf

> Vista da parte interna da instalação

na Documenta 12, 2007

Foto Roman Märs

estruturas da artista são movimentos coreográficos de sutileza feminina, contrastantes com a virilidade dos movimentos masculinos na sustentação elevada de sua parceira. Suas esculturas instalativas atravessam edifícios com audácia e determinação. A translucidez de seus materiais sintéticos opacos desdobrados no espaço guarda relações diretas com as esculturas do artista americano Christopher Wilmarth, por vezes *hard-edge* (e.g. Tina Turner, 1970-1971), a quem ela conhecerá na década de 1980 em Nova York. As esculturas e instalações dançantes de Iole de Freitas se apresentam soltas para o deleite da percepção, mas dissimulam o esforço construtivo dos materiais, muitas vezes levados ao limite por pressão de linhas de energia, ajustes e equilíbrio gravitacional. A escultura de Iole de Freitas é uma alegoria do *homo laborans* de Hannah Arendt com sua vontade material, conforme conceituada por Gaston Bachelard, no enfrentamento do mundo. A translucidez no *corpus* de Iole de Freitas é o embate entre a opacidade e a transparência como opostos diante dos conflitos éticos do presente.



Edival Ramosa

Painel, 1971
Emulsão sobre madeira, 69,7 x 99,5 x 4 cm
Foto MAM-Rio / Fábio Ghivelder
Acervo MAM Rio

Poema 5, vocale, 1969
Serigrafia sobre papel
Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM Rio



Edival Ramosa

André Pitol

O engajamento construtivo de Edival Ramosa (1940-2015) é um capítulo da história da arte notável, embora pouco (re)conhecido. Ele traz à tona aspectos de uma produção poética racializada, assim como evidencia a circulação transnacional que é parte do mundo e da arte, mais do que a defesa por uma arte “nacional”. Em sua trajetória, essa circulação afro-atlântica é evidente: Baixada Fluminense, Egito, Itália, Iugoslávia, Estados Unidos, Cuiabá, Ribeirão Preto, São Paulo e Ubatuba são apenas alguns trechos percorridos pelo artista em suas cinco décadas de prática criativa.

Não é à toa que Ramosa é parte importante para se entender a constelação construtiva no Brasil, particularmente durante as décadas de 1960 e 1970. Para ele, a abstração geométrica tinha uma perspectiva bastante especial, corrente de pesquisa compartilhada por grande parte daquela geração: o interesse pela obra-objeto, também denominada “quadros-objetos” ou ainda “esculturas pintadas”. Essa maneira de tratar a questão faz ainda mais sentido no contexto italiano em que o artista trabalhou. Seu início se dá justamente quando a problematização da cor e da escultura eram questionamentos centrais para a arte. Os jogos óticos e as referências à visualidade urbana levaram o artista a experimentar com uma vibrante cromatização sublinhada por espessuras e degraus dos materiais usados, como apontou Gualtiero Schonenberger. O crítico de arte italiano referia-se ao uso da madeira pintada e do acrílico, cujas propriedades tecnológicas ofereciam ao trabalho de

Ramosa “tonalidades já feitas e das transparências do material plástico como um incentivo e coloração ainda mais luminosos e vibrantes”, criando ritmos e variações.

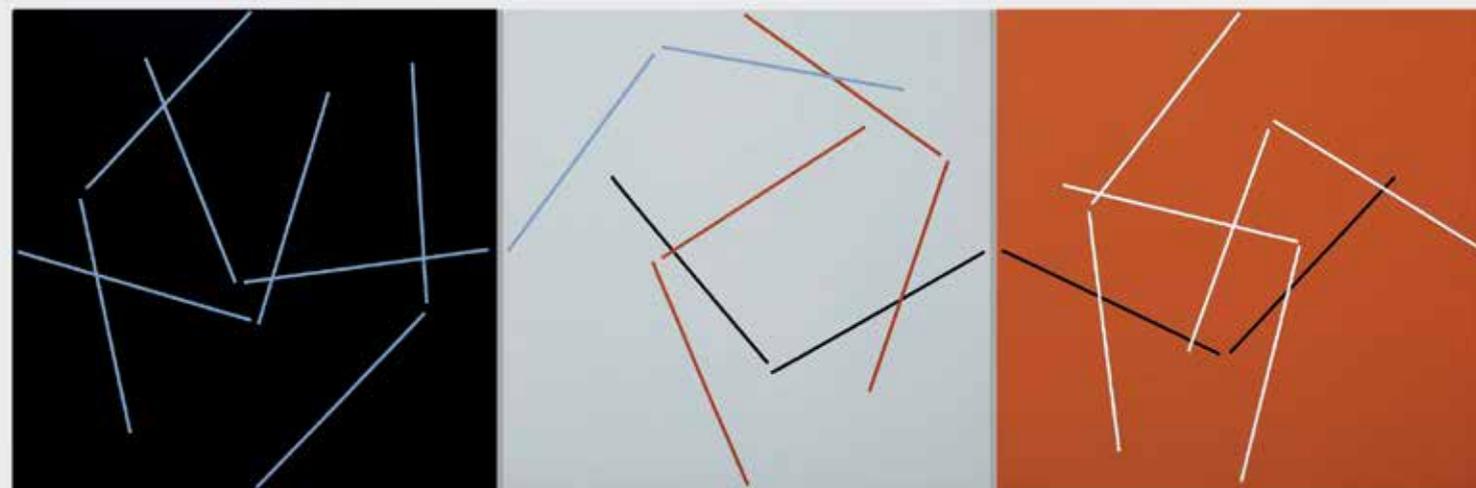
Assim, a poética construtivo-totêmica de Ramosa alcançou um salto de intensidade cromática e, aos poucos, também material: o artista adiciona em seus trabalhos palhas, peles, plumagens, miçangas e bambus. Essa passagem da abstração geométrica para uma poética afro-indígena (que, não nos enganemos, ainda é construtiva, com seus jogos rítmicos, simetrias, arranjos e simbologias) fica evidente com as exposições que realizou na época. Em 1969 Ramosa realizou a mostra “África-Europa” em Milão; dois anos depois, é a vez da exposição “África-Brasil”, ocorrida primeiro na Itália e depois no Brasil.

É desse período, pois, o painel realizado em 1971, que nos permite visualizar muitos dos aspectos abordados na poética de Ramosa. A começar pela caracterização de obra-objeto, entre a pintura e a escultura, anunciada na montagem das peças do painel, recortadas e pintadas antes de terem seus encaixes. Tanto as formas angulares quanto as circulares. Os dois conjuntos redondos, em tons frios e quentes, se entrelaçam como se formassem duas camadas, uma saindo da frente da outra, em descida, pendente. Seria uma bandeira do Brasil em sentido poente? O que este gesto poderia dizer sobre como o artista e outros de sua geração se relacionaram com o ambiente do país, e também do mundo? 1971 é um ano em que Ramosa realizou algumas exposições tanto na Itália quanto no Brasil, o que hoje podemos talvez interpretar como sendo um retorno processual de volta, concluída em 1974, dez anos depois de se instalar em Milão. Trinta e dois anos depois, em maio de 2003, o artista revisita esta obra e faz uma versão, de areia e metal sobre madeira, e a intitula “Uma outra bandeira”. Continuava poente, mas agora com as zonas circulares quentes e frias invertidas. Um sol ascendia.

Edival Ramosa

Desenhos sem título, 1964-65
Hidrocor sobre papel
Coleção Gilberto Chateaubriand / MAM Rio





Chico Fortunato

Osmose, 2014

Acrílica sobre tela, tríptico, 90 x 270 cm

Foto Jaime Acioli

A terceira geração construtiva

Paulo Herkenhoff

O marco de encerramento da segunda geração construtiva e a abertura para a terceira está marcada pelo fato trágico que foi o incêndio que consumiu a obra de Niomar Bittencourt Muniz Sodré. Em 1978, inaugurou-se a exposição “Geometria sensível” no MAM carioca, dedicada à abstração geométrica da América Latina, com curadoria de Roberto Pontual. “Geometria sensível” foi a primeira e, por seu debate histórico, talvez uma das mais importantes exposições de arte latinoamericanas com curadoria brasileira de todos os tempos. Além de artistas contemporâneos, trazia um conjunto de pinturas de Joaquín Torres-García que impactaram Antonio Manuel na direção da arte geométrica – era o início da terceira geração construtiva. O melancólico marco também liquidava como período áureo do MAM. O fogo devastou totalmente o museu, o acervo, a biblioteca e a “Geometria sensível”. Inicialmente, Antonio Manuel produziu aquarelas como estruturas inexatas, isto é, “sensíveis”, que indicavam uma vaga noção de ordem sem submissão ao ângulo reto. Nos espaços vazios, introduzia figuras de casais em posições eróticas. O passo seguinte foram já problemas abstratos com formas que distribuíam a força gráfica do preto e zonas de cor pelo amplo espaço branco vazio. Dali foi um passo para uma pintura geométrica protocolar, o que lhe propiciou a esperada aceitação do crítico Ronaldo Brito, então o principal formador de opinião no Rio. Enquanto sua pintura fortalece sua determinação formal, sua arte experimental definha, com exceções raras como *Fantasma* (1994) na galeria do IBEU com curadoria de Esther Emílio Carlos. São parte da terceira geração os artistas Raul Mourão, Daniel Senise, Anna Linnemann e Daniel Feingold, entre outros.

Uma característica da terceira geração construtiva brasileira é certo citationismo irônico (Antonio Manuel se apropria de Torres-García), um exercício do inconsciente matemático (as equações de Beatriz Milhazes e o formismo do pintor Enéas Valle com *Serp carioca*, 1985) e a tomada do neoconcretismo como um grau extremo da arte brasileira, a partir do qual era preciso desenvolver caminhos, não como um legado de imagens, mas como problemas abertos. Aqui estarão Alex Gama (Lygia Pape), Ernesto Neto (marcado pelos neoconcretos Lygia Clark e Helio Oiticica, e ainda Sergio Camargo) e o promissor Carlo Mascarenhas (com dobraduras em metal como Lygia Clark), morto

prematuramente, Chico Fortunato (Ione Saldanha e Alfredo Volpi, Friedrich Vordemberge-Gildewart e Judith Lauand). Há entrelaçamentos entre arte e ciência (Ernesto Neto e João Carlos Goldberg). Obras como *Acrobata* (1994), *Quadrangular* e *Piscina* (1996) evidenciam o pertencimento de Chico Fortunato à terceira geração, mas seu diálogo cromático atual se faz com Eduardo Sued e Gonçalo Ivo. Alguns artistas são trazidos aqui mais por pertencimento histórico à terceira geração do que pela produção do século XXI.

Antonio Manuel. As instaurações *Ocupações-Descobrimientos* (1999) de Antonio Manuel consistem de paredes construídas em museus e galerias para em seguida receberem buracos abertos a marretada. Segundo Juliana Monachesi, o crítico Ronaldo Brito defende uma analogia entre a “arte construtiva” de Antonio Manuel e o equilíbrio arquitetônico das favelas.¹ Difícil aceitar o argumento porque a construção dos barracos nas favelas tem uma inteligência construtiva por vezes ao limite do equilíbrio precário, operam uma economia dos meios e materiais e, por fim, uma urgência habitacional. Trinta anos depois, com a democracia consolidada no país, *Ocupações-Descobrimientos* buscam retomar as *Urnas quentes* (1968), caixotes contendo materiais diversos, que eram abertos a marreta pelo público, como exercício de ira cívica e busca do saber em tempos de trevas do governo militar. Há um artificialismo em repetir no final do século XX, com a democracia consolidada no país. *Urnas quentes* eram ato de resistência política, *Ocupações-Descobrimientos* é evento de cultura do espetáculo, carecem do ímpeto moral de 1968.

Chico Fortunato. Na década de 2010, a pintura de Chico Fortunato (1958) iniciou seus estudos na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro (EAV) em 1978. Participou do grupo do pintor e aquarelista Paulo Garcez no Rio de 1982 a 1987. Contemporaneamente, Fortunato atinge ainda a mais sutilezas, ao revelar superfícies de flutuação de linhas, discretas condutoras da percepção. Revelam-se entes geométricos ímpares, pois os feixes dispersos de linhas oblíquas, transversais na relação com os referentes estruturais da superfície do quadro (as bordas verticais e horizontais), dançam com olhar. Fortunato trabalhou com aquarela e placas de ardósia na década de 1980, quando escrevi que “a pedra como suporte da obra. Paisagem de pigmento. Pedra sobre pedra: fragmento que se refaz em todo na captação do panorama.” O artista viveu na Holanda no período de 1992 a 1999, experiência que deve ter lhe trazido enorme contato com a pintura de Mondrian, Theo van Doersburg e outros membros do De Stijl. Chico Fortunato é pintor, xilógrafo, aquarelista e designer de móveis (com destaque para sua mesa *Cubo* (2009).

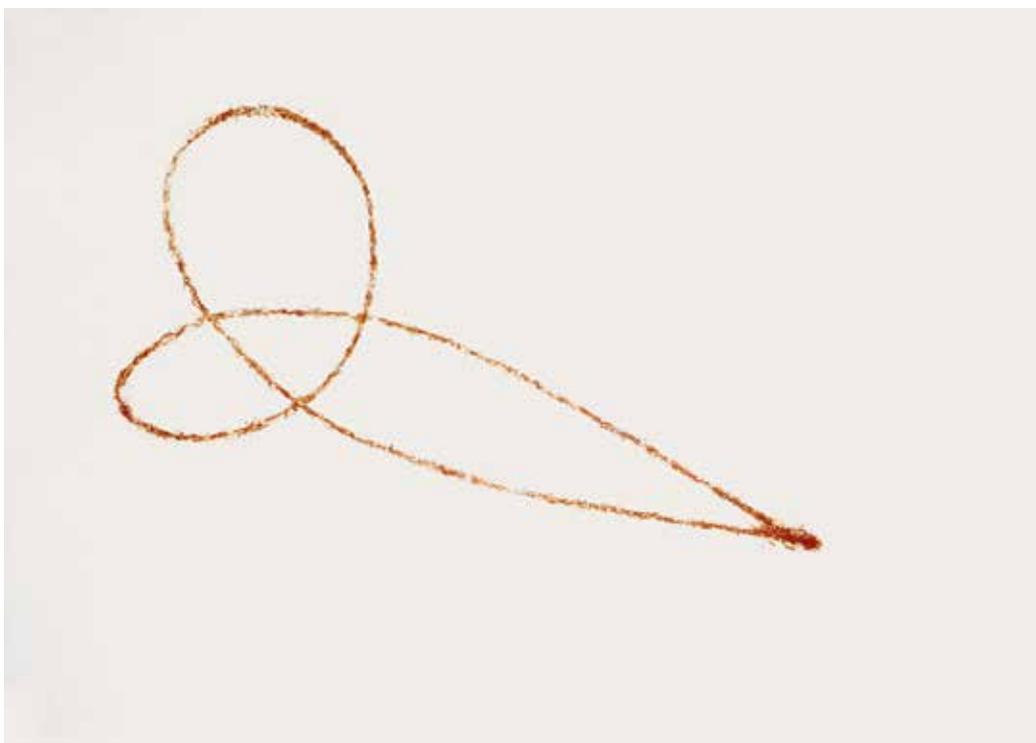
Discretos, os títulos de Chico Fortunato são pousos linguísticos delicados sobre tais movimentos como se fosse necessário constituir uma instância fonética da geometria. *Itinerário* e *Trajectoria* reiteram o encaminhamento do olhar

¹ MONACHESI, Juliana. “Antonio Manuel promove quebradeira”. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 11 de novembro de 1999.



pela linha, *Brinquedo* e *Ginga* apontam a dimensão lúdica em danças, fugas e toques que as linhas-cor assumem sobre o campo-monocromo; *Osmose* e *Sombras sólidas* atenuam o resultado ótico das relações entre as cores nos diálogos entre linhas e plano, em relações de harmonia que indicam um olhar em Ione Saldanha e Alfredo Volpi. A crítica Vera Pedrosa, filha de Mario Pedrosa analisou a série *Linhas que flutuam*: “é obra de natureza meditativa e um marco estelar na produção deste artista. Fortunato emprega cores puras e resplandecentes. São telas de linho de dimensões generosas embora não extensas a ponto de impedirem a visão aproximada da superfície. O fundo é de uma ou não mais de duas cores, sobre o qual aparecem linhas segmentadas que correspondem às dimensões exatas da periferia do quadro.” O relevo *Torção 5.5º*, ou “*A cruz de Malevich*” (2008), o suprematista, seminal para o neoconcretismo, conota Fortunato a este movimento carioca. Para chegar a sua sutileza, Chico Fortunato despediu-se da malha geométrica do controle rígido do espaço, do restrito comando do manifesto *L’art concret*, das cores primárias e secundárias, e adotou linhas (estreitas faixas) de cor flutuantes no espaço como a *Composição n. 168* (1948, col. MAM-Rio) de Vordemberge-Gildewart, o antigo membro do De Stijl, que abandona o cânon neoplástico. Para Chico Fortunato, pintar foi buscar a liberdade.

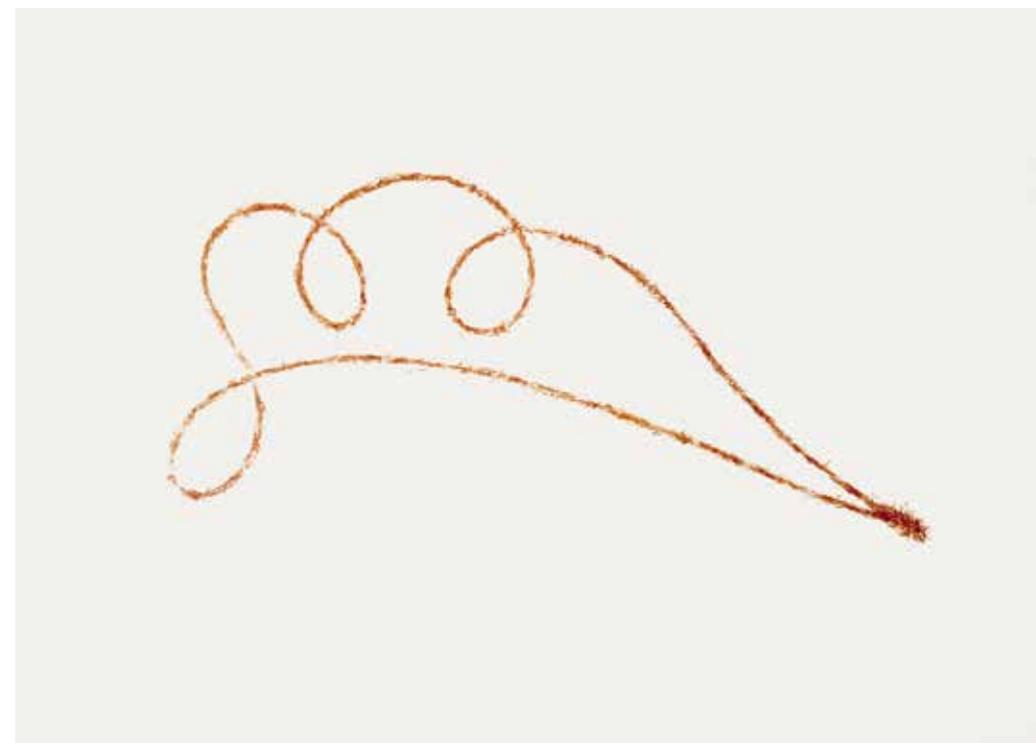
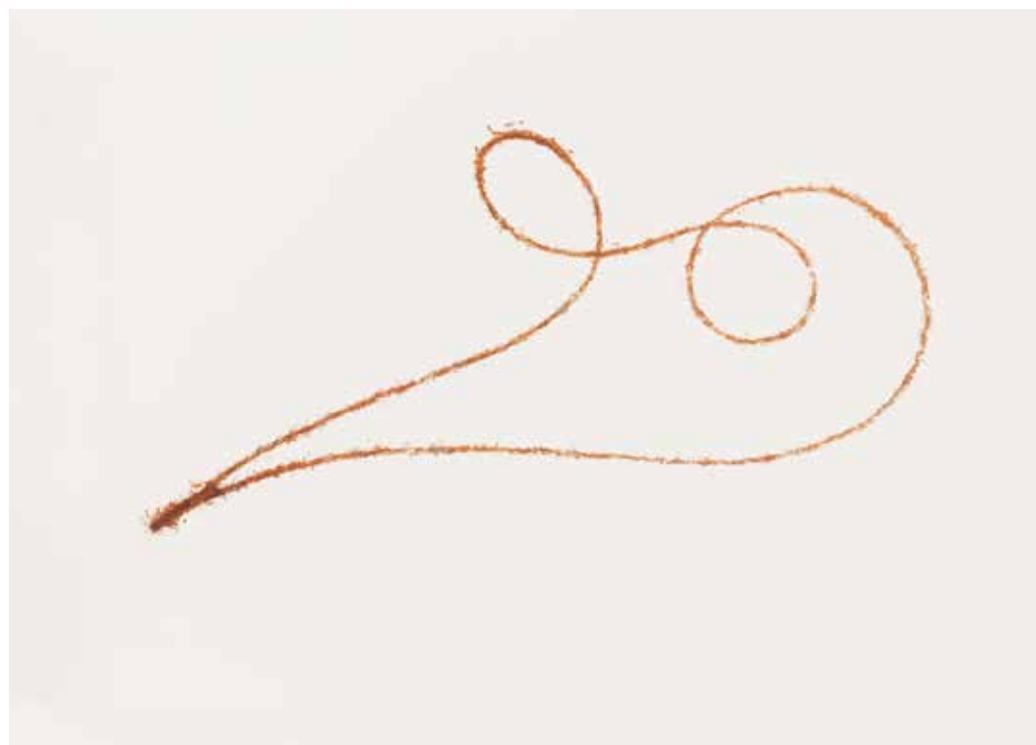
Chico Fortunato
Torção 5.5º, 2008
Acrílica sobre madeira, 75 × 75 cm
Coleção Luiz Chrysostomo, Rio de Janeiro
Foto Jaime Acioli



Daniel Senise

*Trajetória do bumerangue –
1, 2 e 3 voltas*

Esmalte sintético e óxido
de ferro, 165 x 256 cm
Coleção Museu Nacional
de Belas Artes, Rio de Janeiro /
doação anônima, em memória
de Marshall Naify



Daniel Senise. Daniel Senise (1955) nunca havia se dedicado frontalmente à abstração geométrica. Sua pintura nos anos 1980 se comportava como cena da fantasmática, que Wilson Coutinho analisou exemplarmente como “fantasmagorias do teatro de um Beckett”. Noutra etapa, Senise aborda questões de topologia (a trajetória de bumerangues) e a simetria (*O beijo do elo perdido*) e o duplo e o mesmo (*Retrato da mãe do artista* [1992], uma citação de Whistler). No século XXI, no entanto, Senise se revela um artista que opera sob decidido inconsciente matemático, buscando o vazio em fantasias arquitetônicas de grandes museus e bibliotecas, tramas e estruturas geométricas como andaimes e grades — em resumo, um imaginário de grandezas espaciais definidas pelo Número.

O livro impresso havia se tornado uma estrutura matemática, definindo a necessidade de sua organização geométrica por via computadorizada. Essa extensa experiência da civilização, que remontava a Gutenberg, sofreu o impacto da revolução digital com a introdução do *e-book*

e dos textos impressos escaneados, que, entre outros fatores, extingue milhares de livrarias em todo o mundo. Qual o destino de bilhões de livros que se tornaram obsoletos? Daniel Senise pensa uma des-engenharia do livro. Recente linha de sua produção traz nova possibilidade ao anacrônico, que seria conceder uma última hipótese de vida produtiva ao livro: sua existência como problema e condição de arte. Uma série de “quadros” de Senise é constituída pelo livro sob operações históricas, físicas e memoriais. Se no formato clássico o livro é formado por folhas-planos no interior-miolo do volume, Senise dissipa esta dimensão planar, passa do plano ao volume através da constituição de massa de papel. Em seguida, desentranha páginas para organizar a superfície como instância legível do quadro. O quadro nomeia; é povoado de palavras ou nomes como um *índice*, mas não como tabela de conteúdo. São pequenos memoriais, com indício comunicacional, do que foi o livro e de seu significado histórico de transformação da humanidade. A arte é então o réquiem da palavra impressa.



Delson Uchôa
Muxarabiê, 1993-2005
 Três lâminas sobrepostas de látex com tinta acrílica sobre lona de algodão, plástico e papel celofane, 300 x 270 cm

Delson Uchôa, o muxarábico. *Muxarabiê* é uma *opera magna* da pintura brasileira! Muxarabi-Parangolé de Delson Oiticica. Ou seria de Hélio Uchôa? Quase-Parangolé, quase-Penetrável, quase-eu, quase o outro. Parangolé-quase-Muxarabi. O tempo voa?... Ou se move numa boa?... Pele do tempo, pulmão da superfície, vísceras da visão, órgão muxarábico. O olho e o espírito, fantasma fenomenológico merleau-pontyano. O pintor éluardiano empresta seu corpo à pintura e o participante muxarábico entrega seu corpo a Delson Uchôa (1956), o brasileiro. Isto q ele faz é música. Vejo, logo existo. Falo, logo gozo o prazer de ver. Temor, tremor, rumor, humor. Roque-toque e Puxarabi, gêmeos hápticos. Muxarabi antropofágico, devorador de corpos. Muxarabi antropêmico, vomitador de corpos. Enterro e desenterro. Eu-lugar provisório no mundo. Ob-scena. Abrigo poético de Delson Clark. Ou seria de Lygia Uchôa? Muxarabi pós-neo-ultraconcreto. Humanosubjetivocorpóreo-sensorial bicho humanialesco. Coisa viva, sempre-viva, carne viva à flor da pele. Geoarte, murundum vertical, finas grotas laminares, alagoartes, trópic-ambulante, território passante, acidentes geográficos mexentes, enchente de gente, túnel de entreluzes. O antes e o depois alagoano. Obra-dia: pôr do sol e alvorada, entremeado de lusco-fusco, obra-hora de cão a lobo. Tempo-espaço delson-einsteiniano. Em certo ponto do Universo ocorre um desvio para o policromático. Delson Meireles. Ou seria Cildo Uchôa? Arte-Física. Mecânica muxarábica dos fluidos, geometria epitelial, peles-jiboia, ecdise, eu sou o inseto que sai do casulo uchoniano, mas que é impossível esquecer. Dei às praias alagoanas da luz.



Enrica Bernardelli: a expansão construtiva da fotografia. “Comecei a série *Rodados* bem no início dos anos 1990.” Enrica Bernardelli (1959) é uma artista com história, substratos filosóficos e universo de invenções.² O poeta Fernando Pessoa afirmou que considera “a vida uma estalagem onde tenho que me demorar até que chegue a diligência do abismo” (*O livro do desassossego*). Enrica Bernardelli está entre os artistas que expandem o caráter estático da fotografia, como Rosângela Rennó, Vik Muniz, Ernesto Neto ou Adriana Varejão, no contexto da arte carioca. Na *episteme* de Rennó, a fotografia é mais *studium* que *punctum* ou pontos cruciais do eixo analítico de Roland Barthes em *La chambre claire: Note sur la photographie* (1980);³ na de Bernardelli, é mais o *punctum*. Como já foi traduzido, toma o *punctum* como “o campo cego da fotografia, pois é capaz de libertar os objetos imobilizados, criando, a partir do campo do imaginário, o inexistente em sua realidade. O *punctum* seria, portanto, a capacidade de dar vida exterior àqueles sujeitos condenados a uma eterna prisão”.

Inconsciente ótico. O inconsciente ótico é força determinante para a experiência de Bernardelli, sobretudo através dos meios técnicos do cinema (entre 1979 e 1986) e da fotografia. Entre seus curtas-metragens destacam-se: *Infinitas conquistas* (1979), *Argumento* (1980), *Alma de gato* (1982) e *Duas cidades no mesmo espaço e tempo* (1985). A partir de 1986, Bernardelli se definiu pelas artes plásticas com foco em fotografia. Na série *Rodados*, Bernardelli opera com a fisicalidade da cópia fotográfica e com o inquietamento da imagem capturada. Seu gesto de intervenção é uma operação metarreal com o real da fotografia. Sua ação é comparável ao fotógrafo concretista José Oiticica Filho que, em 1954, já deplorava certa passividade do artista diante de uma cópia fotográfica: “(...) sempre insatisfeito, sabendo ser prisioneiro de uma máquina fotográfica teimosa em copiar em vez de criar. Sabendo ser prisioneiro de um meio de expressão algo limitado em suas possibilidades como o é uma folha de papel (...)”.⁴ A fotografia insatisfeita de Enrica Bernardelli discorda do teórico Villém Flusser, que concluiu que “o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável”.⁵ Bernardelli quer mesmo o infotografável.

Olhar de soslaio sobre a história de certa fotografia: Futurismo italiano Sander, construtivismo russo, Bauhaus, Foto-cine Clube Bandeirante (*Fotoformas* de Geraldo de Barros), José Oiticica Filho (“Fotografia se faz no laboratório”),⁶ Ana Vitoria Mussi, Rosângela Rennó, Enrica Bernardelli, Rafael Pagatini, Joelington Rios, Tadáskia, entre outros. Essa linhagem começa numa direção e acaba terminando inesperadamente noutra, tal qual um paradoxal eixo de vínculos e desvínculos, como na transversalidade José Oiticica Filho / Enrica Bernardelli / Enrica Bernardelli. Essas trajetórias históricas reiteram o conceito conclusivo de *Nachleben* de Aby Warburg no *Atlas Mnemosyne*⁷ ao se referir à *imagem sobrevivente*, ou seja, aquela que por sua força atravessa transversalmente os tempos históricos.

Em nada me pesa ou em mim dura o escrúpulo da hora presente. Tenho fome da extensão do tempo, e quero ser eu sem condições. Fernando Pessoa (*Livro do Desassossego*).

O que é Quies? Na série *Rodados* (iniciada no começo da década de 1960). Enrica Bernardelli adultera, adverte,⁸ aleija, bagunça, caça, canibaliza,⁹ colapsa,¹⁰ contrapõe, contraria, corta,¹¹ decepa, (de)nega,¹² desacaba,¹³ desinquieta, desarranja, desassossega, desconfia, descontrata,¹⁴ desconstrói, descorta,¹⁵ desentranha, desequilibra, desformata, desinforma, desinquieta,¹⁶ desmonta, desordena, desorganiza, desorienta, dessignifica,¹⁷ destempera, destemporaliza,¹⁸ destrata, destrava, destronca, deturpa, desvirtua, dinamiza,¹⁹ erra,²⁰ estropia, eviscera, gira, impugna, inquieta, intervém, invade,²¹ lacera, maltrata, malversa, mistura, mutila, monstifica, perfura,²² problematiza, profana,²³ reconfigura, recorta, refigura, repensa, resiste, reterritorializa, retrata,²⁴ reverte, transgride, trunca,²⁵ violenta uma imagem fotográfica. *Quies* = latim para quietude, calma, tranquilidade. Enrica Bernardelli ou a arte da *anti-photo-quies*.

Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. Fernando Pessoa (*Livro do desassossego*).



Enrica Bernardelli
Rodado sobre Luísa, 1993-2005
Fotografia



Enrica Bernardelli

Tela negra / Filme U, 2015

Tecido e madeira pintada, 197 x 100 cm

Foto Mario Grisolli

2 A artista nasceu na cidade em 1959 de Brescia na Itália e mudou-se para o Brasil aos 3 anos de idade, fixando-se no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha. Por um tempo viveu no México, onde travou amizade com Gabriel Orozco e Gabriela Itúrbide, com quem colaborou na edição de um livro. Em 1981 foi citada por Glauber Rocha no livro *Revolução do cinema novo* como uma das artistas a serem incentivadas.

3 BARTHES, Roland. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, 1980.

4 OITICICA FILHO, José. *Exposição de José Oiticica Filho*, BFC n. 88, abr. 1954.

5 FLUSSER, Villém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 31.

6 OITICICA FILHO, José. "Fotografia se faz no laboratório" (entrevista a Ferreira Gullar). *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 24 de agosto de 1958. A fotografia de Enrica Bernardelli também se faz no atelier, complementarmente.

7 WARBURG, Aby. *Bieleratlas Mnemosyne*. A monumental obra que Warburg deixou inacabada ao morrer em 1929.

8 Se Hélio Oiticica inscreveu no Parangolé P16 Capa 12: "Da adversidade vivemos" (1967) durante a ditadura de 1964 e seus constrangimentos à arte, Enrica Bernardelli infligiu o adverso à fotografia como *art moyen* e pacificamente legitimada nos tempos politicamente mais amenos sob a Constituição cidadã de 1988 porque sempre lhe pareceu ser importante desaquecer o que não promove o conhecimento crítico. Para o conceito de "arte mediana", sugere-se ler BOURDIEU, Pierre, BOLTANSKI, Luc, CASTEL, Robert e CHAMBOREDON, Jean-Claude. *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Minuit, 1965.

9 Atuando sutilmente na tradição da antropofagia da cultura brasileira, a voraz Enrica Bernardelli perfura imagens de filmes, canibaliza fotografias, metaboliza a imagem do Outro (suas e seus modelos).

10 Enrica Bernardelli colapsa o tempo, como resumiu Lígia Canongia em 2020.

11 Depois de um AVC, Geraldo de Barros ficou com dificuldades para trabalhar com as mãos com precisão. Num corte tosco, que resultava em forte componente expressivo, ele recortou seus negativos para produzir fotografias que

desafiavam o meio. Ver também o verbo *excluir*, não incluído nesta lista de verbos.

12 (De)negar ou negação é "o processo pelo qual o indivíduo, embora formulando um dos seus desejos, pensamentos ou sentimentos, até aí recalçado, continua a dele defender-se negado que lhe pertença." LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1988, p. 373.

13 Os retratos fotográficos por Enrica Bernardelli parecem acabados, mas ela precisa voltar a eles – desacobá-los – para, só depois então, dá-los por obra acabada. Bernardelli opera contra a fadiga da fotografia.

14 Existe um contrato civil da fotografia, um contrato jurídico pelo uso de imagem, sobretudo haveria um hipotético pacto entre o fotógrafo e o indivíduo fotografado. AZOULAY, Ariella. *The civil contract of photography*. Nova York: Zone Books, 2008.

15 Vivendo crises de fúria com o mundo, Louise Bourgeois experimentou o conflito entre sua pulsão de morte e sua pulsão de vida que ela resumiu no seu aforisma: "I do, I undo, I redo". Essa síntese do pensamento dialético (questão debatida por Hegel), ressurgiu na relação de revolta de Enrica Bernardelli com a fotografia canônica: "Eu construo, eu desconstruo, eu reconstruo o significante fotográfico".

16 Todos os vocábulos aqui citados com vínculo com a ideia de quieto – desaquecer e desinquietar – são derivados do latim *quies*.

17 A Enrica Bernardelli parece repedir Louise Bourgeois – Eu significo, eu desdesignifico, eu resignifico! O verbo resignificar se tornou uma expressão comum para designar atos transformadores do significante. Bernardelli resignifica suas imagens desde os *Filmes perfurados*.

18 A pluritemporalidade que atravessa as imagens de Enrica Bernardelli tem sua base conceitual na história da arte e na ciência. *Duas cidades no mesmo espaço e tempo* (1985) já denotava seu interesse na teoria da relatividade de Einstein, que ela desdobrou como duração a partir de Henri Bergson, ele mesmo um bergsonianos (ver BERGSON, Henri. *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris: Félix Alcan, 1922), e da relação espaço-temporal do neoconcretismo. O tempo alongado infligido pelos *Rodados* à experiência do espectador conduz à

noção de destiempo cubano de Lezama Lima em *Paradiso* (1966), tão próprio para uma artista que migra para o Brasil, viveu no México e voltou ao Rio de Janeiro. A inflexão psicológica dos indivíduos rodados por Bernardelli parecem aludir a *O ser e o tempo* de Martin Heidegger. Cada retratado nessa série é construído num estado de devir, de vir-a-ser. A dessintonia do rosto desmonta a pseudossimetria dos rostos e toda a sincronia entre pose e click fotográfico.

19 O deslocamento de parte da fotografia nos *Rodados* resulta na dinamização sem cinema da imagem do tempo apreendido e tornado estático pela fotografia.

20 Enrica Bernardelli tem uma posição de errância. Ela se mudou para da Itália para o Brasil na primeira infância, ela trocou do cinema para a fotografia, metamorfoseia a fotografia acabada em nova imagem com os *Rodados*.

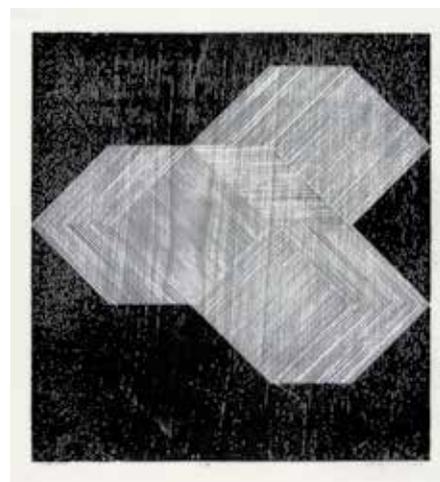
21 Fotografar é invadir o outro, roubar sua alma.

22 "A série *Rodados* é uma consequência do processo anterior onde iniciei perfurando os meus filmes e em seguida uma série de fotografias." Enrica Bernardelli em mensagem de *whats app* a Paulo Herkenhoff em 14 de agosto de 2023.

23 O que Enrica Bernardelli faz com sua imaginação? Transgride a fotografia. Profanação é um ato de destruir, falsificar, conclui Giorgio Agamben (*Profanações*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 81). Bernardelli ama a profanação da dimensão automática do cinema e da fotografia.

24 Enrica Bernardelli, ambivalente, retrata pessoas, mas também se retrata diante de sua primeira imagem fotográfica de alguém, isto é, revoga, ou, como no sentido jurídico do termo, volta atrás (no que disse em seu discurso fotográfico) como quem se desculpa. Os *Rodados*, portanto, são como viver para Fernando Pessoa no *Livro do Desassossego*: "Viver é fazer meia com uma intenção dos outros".

25 No filme ou em alguns *Rodados*, Enrica Bernardelli remete aos vários sentidos do verbo truncar relacionados no Aurélio: 1. Separar do tronco. 2. Cortar parte de mutilar. 3. Omitir parte importante de uma obra literária. 4. Geom. Interceptar (sólido geométrico) por um plano secante.



Alex Gama

Highgate, 2007

Xilogravura sobre papel japonês, 50,5 x 46 cm
Coleção Pinacoteca de São Paulo e
Museu da Universidade de Essex, Inglaterra

Trama XXXV, 1996

Xilogravura sobre papel japonês, 62 x 69 cm
Coleção do artista

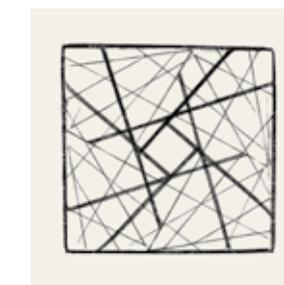
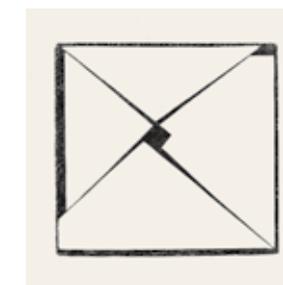
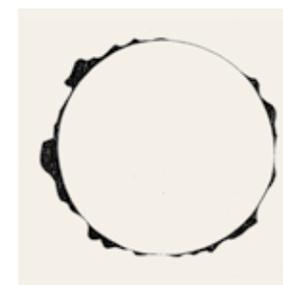
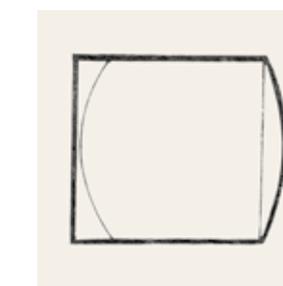
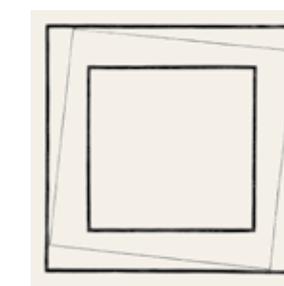
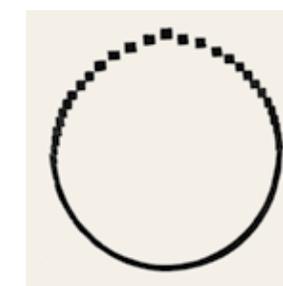
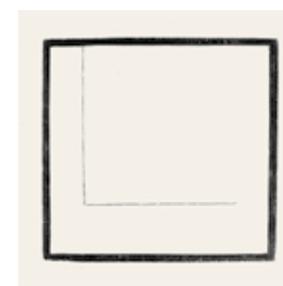
Alex Gama. Na década de 1980, o virtuoso gravador Alex Gama (1950) surge com uma produção de xilogravuras em grande formato com esmero de traço, mas sobretudo necessária à precisão da trama e ao ritmo estrutural do espaço, abolida a oposição entre figura e fundo. Gama observou a erudição xilográfica de Fayga Ostrower, mas seu desafio plástico estaria noutro lugar. Suas xilogravuras valorizam a inteligência, a lógica e o rigor formal dos *Teclares* abstrato-geométricos de Lygia Pape (xilogravuras, década de 1950) e reafirmam o peso histórico na boa formação de jovens artistas do Rio de Janeiro desde a década de 1950, sobretudo no Atelier de Gravura do Museu de Arte Moderna.

O refinamento da linha aberta na madeira atingido por Alex Gama permite imaginar que a audácia de trabalhar com a linha frágil e sutil também tenha se nutrido da obra xilográfica de Rubem Grilo. A produção de Gama se depura para resultar em obras precisas. *Trama XXXV* (1996) e *Salgueiro* (2009), que articulam o preto, o branco e o cinza ao vermelho, em jogos de formas e ângulos, têm severidade cantante de um poeta da linha.

No artigo *Grids* (Malhas, 1979), Rosalind Krauss defendeu que, no início do século XX, apareceu uma “estrutura emblemática da ambição modernista no campo das artes visuais”, que era malha como um sistema de controle do espaço.²⁶ O *corpus* gráfico de Alex Gama é um devotado elogio da malha modernista, que revela a vontade construtiva de que tratou Hélio Oiticica na mostra “Nova objetividade brasileira” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967. O notável virtuosismo do desenho das linhas de Alex Gama, com seu tônus delicado no corte, situa sua gravura na concepção de geometria sensível latino-americana.²⁷ Deve-se pensar que os resultados precisos de sua produção resultam de seu esmerado inconsciente matemático. Por todos esses motivos, Alex Gama é aqui incluído como uma figura exemplar da terceira geração construtiva brasileira.

²⁶ KRAUSS, Rosalind. “Grids”. MIT Press, *October*. Vol. 9 (summer, 1979), p. 50-64. Todas as citações de Krauss saíram de “Grids”.

²⁷ O conceito de *geometria sensível* é uma construção latino-americana que envolve o crítico peruano Juan Acha, que cita “um sentido mais vitalista e orgânico”, e de um lirismo “tipicamente nosso” e os argentinos Damián Bayan e Aldo Pellegrini, que cunham o termo.



Rubem Grilo. Ao discutir a potência simbólica do pequeno cubo de *Cruzeiro do Sul* (1969-1970, 9 mm de arestas), Cildo Meireles descreveu-o como humilimominimalismo, ironizando o minimalismo. Pois a vontade construtiva de Rubem Grilo (1946), na contramão das grandes dimensões e relações especulativas do mercado com a primeira abstração geométrica, produz seu próprio universo essencial. Abriu um universo de centenas de pequenas xilogravuras, em geral quadradas, em dimensão média de 5 x 5 cm, que são uma lição de síntese. Sem régua ou tira-linhas, o traço tem a ambígua (im)precisão sensível, com a força vibrátil da mão firme, das linhas pretas de Mondrian. Grilo é pura justeza de execução. Como Lygia Pape, imanta o espaço e magnetiza o olhar com tão minúsculas delicadezas de aguda inteligência visual. Por exemplo, quatro faixas formam um quadrado periférico e, à primeira vista, uma linha transversal parece dividir o plano; a surpresa é a descontinuidade dela, desencontrada no centro, um deslocamento que é a pedra de toque da magia dessas grandezas minúsculas do humilimominimalista Rubem Grilo.

Rubem Grilo

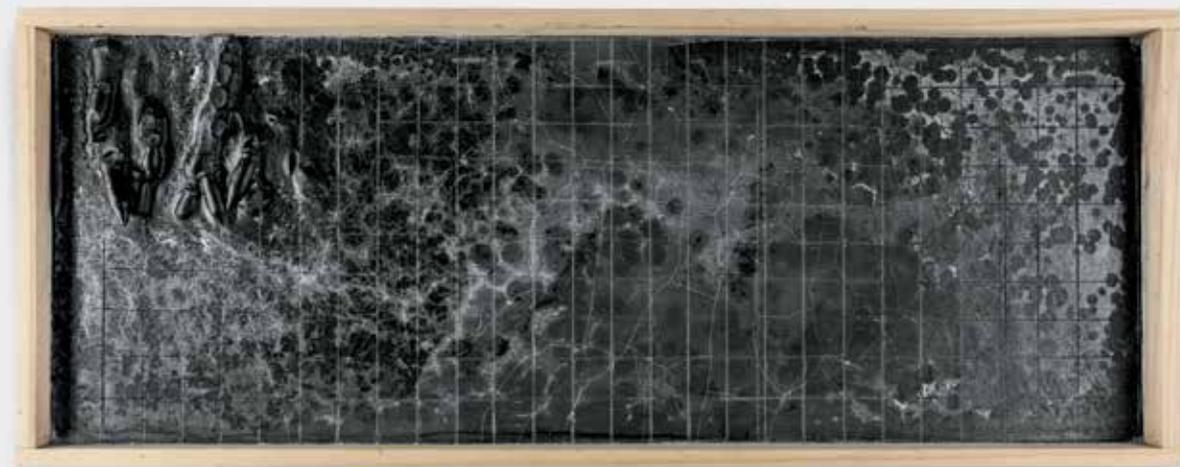
Sem título, 2000
Xilogravura, 5,3 x 5,7 cm

Sem título, 2000
Xilogravura, 5,3 x 5,7 cm

Regular instável, 2010
Xilogravura, 16 x 16 cm

A quadradura do círculo, 2010
Xilogravura, 5 x 5,7 cm

Sem título, 2000
Xilogravura, 5,3 x 5,7 cm



Ricardo Ribenboim. O paulista Ricardo Ribenboim (1953) é um artista plástico que também exerceu grandes cargos, como a direção do Paço das Artes em São Paulo e do Instituto Cultural Itaú, tendo ainda produzido o notável catálogos das obras completas de Tarsila do Amaral em três volumes.

Destaque-se a constância experimentalista na produção artística pessoal de Ricardo Ribenboim. Ademais, sua arte e ação político-institucional são capazes de aderir a grandes fatos ou processos com bem cuidada pertinência crítica, ao mesmo tempo em que surpreende com seus pontos de vista éticos sobre aquilo que é objeto de seu cuidado. Durante a Conferência do Clima, a denominada Rio 92, Ribenboim produziu *Bólides marinhos* (1992, cujo título citacionista alude aos conhecidos trabalhos de Hélio Oiticica,²⁸ que mergulhou no mar na praia de Ipanema por um tempo para demonstrar a relação vital da natureza com um objeto estranho e extemporâneo quando a craca e algas aderiram ao objeto. A ampla perspectiva ecosófica de Ribenboim também se manifestou na implantação do Espaço Cultural Frans Krajcberg em Curitiba em 2003 – como é sabido, Krajcberg é o paradigma do artista conservacionista dos biomas brasileiros.

Outra ação que testemunha a historicidade da arte de Ricardo Ribenboim é sua caixa *Resíduos* (2018), uma urna em acrílico translúcido com as cinzas por ele coletadas e provenientes do devastador incêndio que pôs abaixo o edifício do Museu Nacional da UFRJ, o primeiro museu do Brasil. O volume é, portanto, uma urna funerária que remete a urnas semelhantes dos ianomâmi para conservar as cinzas dos irmãos que se foram. Ribenboim junta sua obra sobre o Museu Nacional à *Nachleben* – o conceito de Aby Warburg sobre a permanência ou pós-vida das imagens,²⁹ numa história transversal brasileira que inclui os incêndios do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, das coleções cariocas de Nilmar Muniz Sodré e de Jean Boghici, do Museu da Língua Portuguesa e da grande reserva técnica da Expomus em São Paulo.

A transparência na urna de Ribenboim oferece a visão dos vestígios da tragédia, para que não seja esquecida e convoque à salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro ameaçado pela incúria. Na perspectiva da cultura ocidental, a caixa de Ribenboim se alinha à tradição musical do *Réquiem*, como o de Giuseppe Verdi. A caixa de Ricardo Ribenboim é um capítulo doloroso da história do fogo do Museu Nacional.



Ricardo Ribenboim

Amazônia, 2022

Lona, folha de ouro e madeira calcinada da

Amazônia, 106 x 74 cm

Coleção Museu Nacional de Belas Artes,

Rio de Janeiro

Doação Rose e Alfredo Setubal

Foto Jaime Acioli

< *Resíduos*, 2018

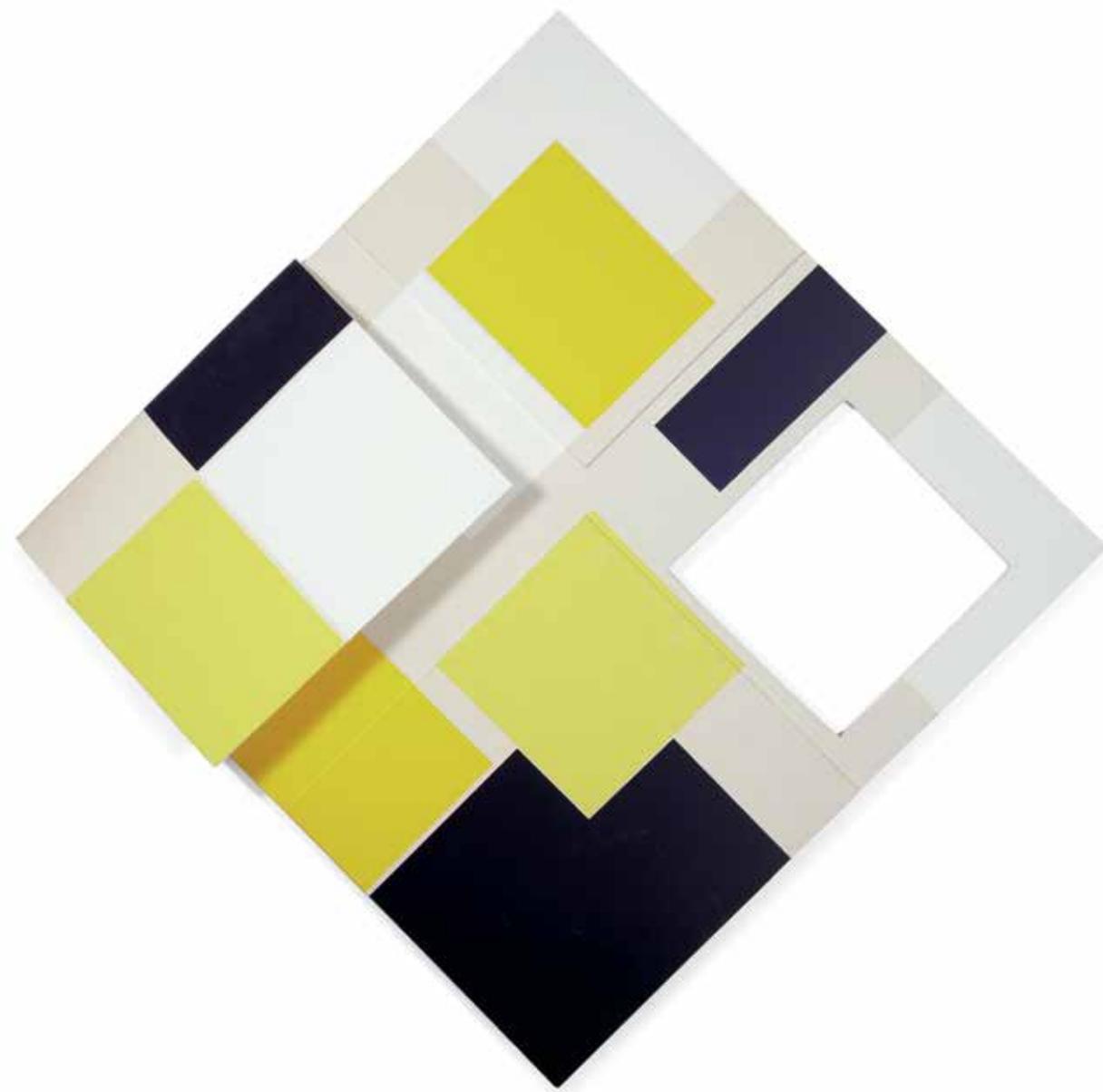
Cera e resíduos de incêndio do Museu Nacional

Acervo Banco Itaú

Foto Humberto Pimentel/Itaú Cultural

²⁸ Durante sua gestão do Instituto Cultural Itaú, Ricardo Ribenboim promoveu o trabalho de escaneamento e transcrição de toda a escrita de Hélio Oiticica. Esse notável labor foi feito por Lisette Lagnado. Graças a tal registro o *corpus* do pensamento escrito de Oiticica pode sobreviver virtualmente ao terrível incêndio que acometeu em 2009 o espaço onde se guardava o espólio do artista.

²⁹ Ver WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften*. Berlim-Leipzig: Akademie Verlag, 1932.



Luciano Figueiredo

Planar quadrilátero, 2019

Acrílica sobre tela e madeira, 142 x 142 cm

Foto Jaime Acioli

Luciano Figueiredo, próxima parada¹

Luiz Chrysostomo de Oliveira Filho

O primeiro grande mergulho sistemático de Luciano Figueiredo (1948) nas artes visuais deu-se em Salvador, quando saiu de Fortaleza com a família e passou a residir na capital baiana em 1964. Lá, tornou-se aluno do curso livre de artes plásticas no Instituto Cultural Brasil-Alemanha (Instituto Goethe), sendo orientado por Adam Firnekaes (1909-1966), talentoso músico,² artista e gravador alemão, que terá papel importante em sua formação intelectual e artística.³ Foi nesse ambiente que aprendeu suas primeiras lições introdutórias sobre artistas como Paul Klee (1879-1940), Wassily Kandinsky (1866-1944), Kurt Schwitters (1887-1948). Ali pôde manusear diferentes itens, como lâminas de madeira, colagens com papel jornal, tecidos, tintas e diversos materiais de suporte, em exercícios que muito indicavam a influência da Bauhaus, em especial as lições e os workshops de Josef Albers (1888-1976) e László Moholy-Nagy (1895-1946). Ambos os artistas desenvolveram uma metodologia na qual era possível não apenas trabalhar com elementos no espaço tridimensional, mas também com diferentes superfícies, técnicas de *paper cut-out*, *fold and cut* ou fotogramas.⁴

A curiosidade acentuada de Luciano e o espaço aberto nesses cursos moldaram um comportamento investigativo e o trabalho solitário de ateliê. Sua produção, até hoje, é marcada por artesanias próprias, em que a confecção e o manuseio dos materiais é parte fundamental do resultado final da obra. Cortar, colar, desmontar, remontar, dobrar, desenhar, elaborar maquetes e realizar inúmeros estudos preparatórios foram frutos das lições nas rigorosas sistematizações bauhasianas que Luciano nunca mais abandonou.

Não é possível compreender a obra de Luciano sem uma ampla visão de sua trajetória. O que aparece na superfície não se revela sem a necessária profundidade. A dobra de mera folha de jornal, ou a colagem de *letraset*, não é gesto casual. Como polímata, não se acomodou e enfrentou os desafios. Sua formação autodidata, o domínio de múltiplas técnicas e a vocação experimentalista sedimentaram conceitos e produziram reflexões ímpares. Nunca se negou a enfrentar universos díspares. Ariadne não fiou seu fio à frente, mas atrás de suas pegadas...

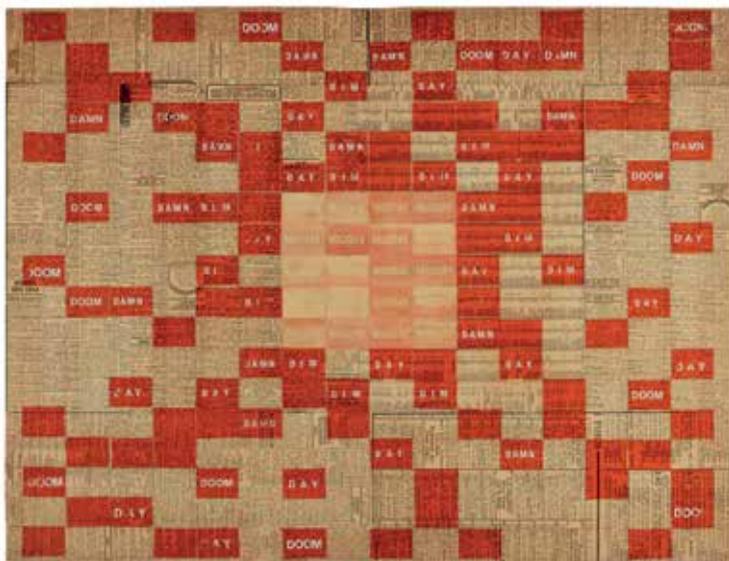
Na imersão da poesia, encontrou o espaço para o desejo e a negação de distopias banais. Fez disso alimento para explorar suas criações e seus poemas visuais. São obras relacionais, que partem do cotidiano muitas vezes, mas

¹ Versão adaptada do texto originalmente publicado no catálogo da exposição *Luciano Figueiredo – Próxima parada*, na galeria Multiarte, Fortaleza, 2020.

² Nos anos 1930 e 1940, Firnekaes estudou música, fagote e teoria no Conservatório Estadual de Wurzburg (Alemanha) e no Conservatório Benedetto Marcello (Veneza). Em 1948, estudou pintura na Academia de Artes de Munique. Chegando ao Brasil em 1950, permaneceu no Rio de Janeiro como músico convidado até 1958 na Orquestra Sinfônica Brasileira, lecionando ao mesmo tempo na Escola de Música Juvenil do Teatro Municipal. Mudou-se em seguida para Salvador, na Bahia, onde residiu até 1966, ano de seu falecimento. Nesse período, além dos cursos livres no Instituto, dedicou-se ao ensino de pintura e música na Universidade Federal da Bahia e assessorou a organização da 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia.

³ Ver FIGUEIREDO, Luciano. *Luciano Figueiredo – Próxima parada*. Fortaleza: Multiarte, 2020, p. 35.

⁴ *Original Bauhaus Workbook – Bauhaus-Archiv/ Museum für Gestaltung*, 2019, Prestel.



Luciano Figueiredo

Solaris Compass, 1975
acrílica sobre papel, 58,7 x 73,5 cm
Coleção Marcia e Luiz Chrysostomo,
Rio de Janeiro

> *Relevo*, 2019
Acrílica sobre tela e madeira, 65 x 30 cm
Fotos Jaime Acioli

que alcançam a história. No Brasil, bebeu na fonte dos poetas concretos, no relacionamento com os irmãos Campos [Haroldo de Campos (1929-2003) e Augusto de Campos (1931)] e Décio Pignatari (1927-2012); na admiração da linguagem nua de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) ou nas interlocuções com Waly Salomão (1943-2003) e Torquato Neto (1944-1972).

Mas foi na longa temporada em Londres a partir de 1972, junto com Óscar Ramos, que se deparou com a poesia de Ezra Pound (1885-1972), T.S. Eliot (1888-1965), John Keats (1795-1821) e James Joyce (1882-1941), mas especialmente com a de Don Sylvester Houédard (1924-1992), o monge inglês beneditino que selou para ambos um caminho sem volta. A proximidade e o convívio com DSH, como às vezes assinava, abriram para Luciano possibilidades que rapidamente se converteram na feitura de seus primeiros poemas-visuais como *Solaris Compass* (1975), *Chiaroscuro Sky* (1977) ou nas complexas instalações poéticas, exibidas em espaços públicos e galerias londrinas. Essas trocas afetivas e intelectuais jamais foram esquecidas.

A questão experimental marcou seu espírito inquieto. Falar de sua participação nos movimentos da contracultura é lugar comum nos registros de época. A publicação da emblemática revista *Navilouca* deu a Luciano muito cedo o destaque merecido como um dos principais diagramadores e artistas gráficos do período. Não parou aí. Com repertório ampliado, produziu capas de discos, desde 1969, para Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jards Macalé, Jorge Mautner, Maria Bethânia e Marina Lima.⁵ Como cenógrafo e ativo participante em diretorias de arte, atuou em eventos públicos de Macalé (*Teatro da Praça*, 1970), Gal Costa (*Gal a todo vapor*, 1971), Gilberto Gil (*Luar*, 1981) e Caetano Veloso (*Velô*, 1983). No cinema, com Júlio Bressane, são notórios seus trabalhos em *Brás Cubas* (1984), *Tabu* (1982) e *O gigante da América* (1978).

⁵ *Próxima parada*, título do disco e da exposição.

Como curador e gestor cultural, Luciano demonstrou rara habilidade. É amplamente conhecido seu papel fundamental na organização, na sistematização e na divulgação da obra do amigo Hélio Oiticica (1937-1980), após sua morte em 1980. Inicialmente atuando como coordenador técnico do Projeto Hélio Oiticica, seu papel evoluiu para diretor, curador e cocriador, com a Prefeitura do Rio de Janeiro, do Centro de Artes Hélio Oiticica.

Essa imersão foi crítica na montagem da primeira grande retrospectiva internacional da obra de Hélio. Como cocurador, idealizou e realizou as exposições de Roterdã (Witte de With, Center for Contemporary Art), Paris (Galerie Nationale du Jeu de Paume), Barcelona (Fundació Antoni Tàpies), Lisboa (Fundação Calouste Gulbenkian) e Minneapolis (Walker Art Center), entre 1992 e 1994. Participou da organização do Catalogue Raisonné de Hélio Oiticica junto ao Museum of Fine Arts de Houston. Publicou e coeditou várias obras. Com Guy Brett, *Oiticica in London* para a Tate Modern. Também escreveu *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro* – ambos os livros em 2009. Organizou as Salas Especiais de Lygia Clark e Hélio Oiticica na XX Bienal Internacional de São Paulo, além de inúmeras outras curadorias, como as de François Morellet (1926-2016) na vinda ao Brasil (2004) e *Bablaques*, de Waly Salomão (2007). Antes disso, em 1986, já havia organizado, enquanto diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte, a última apresentação institucional de Lygia Clark (1920-1988).

A obra de Luciano desenvolveu-se sem interrupções. Seu fascínio pela retícula, por sombras, por *chiaroscuros* e pela palavra conduziu-o a um universo plástico de sutilezas. Tratou a fragmentação como unidade. Soube explorar dicotomias em ambientes distintos. Se estava apto aos estímulos da criação grupal dos tempos da contracultura, isolava-se para definir seu léxico na solidão do ateliê. Gosta de silêncio, introspecção, penumbras. “É certo que me perco em sombras e que, isolado em minha ilha, já não me atingem as notícias [...]”, como bem disse o poeta. Modela com rigor. Experimenta. Finaliza apenas quando atinge o clímax; não faz concessões.

Sendo multifacetado, não está fechado ao acaso, porém, não trabalha a espera dele. Tudo está relacionado a um processo contínuo. São fluxos e turbilhões que surgem como pontos ligados por linhas imaginárias. Evolui sem querer dar um sentido banal a algo que pode parecer sequencial. Com disciplina, partiu do jornal, dos recortes e das colagens e criou novos espaços e volumes. Alternou materiais. Ao mesmo tempo em que construía planos a partir de volumes monocromáticos, introduziu cores. De início, as primárias; depois, livre para novas associações. O jornal sempre esteve lá, mas não é seu único valor plástico. Nas pinturas planares, novamente com recurso aos planos superpostos, explorou a cor em meio às suas transparências e saturações. Relacionou-as ao elaborar *Dioramas* e *Muxarabiês*. São confluências e integrações de zonas cromáticas que se fundem e se perdem. Não precisa saber se é ali que “se acha ou se extravia”.



Investigando a geometria: a terceira geração construtiva carioca¹

Felipe Scovino

Para traçar um panorama sobre a produção de tendência construtiva realizada neste século por artistas fluminenses ou aqueles de outros estados, que vivem ou viveram no Estado do Rio de Janeiro, que começaram suas trajetórias entre os anos 1980 e 1990, é singular pensar em alguns fatos e lugares que foram importantes para seu regime de visibilidade e maturidade intelectual. Esse recorte se baseia nos artistas que, com as suas mais distintas pesquisas, ressignificaram, a seu modo e em algum momento ao longo de suas produções no século XXI, o índice construtivo.

Para se pensar numa produção “carioca” das artes visuais, independentemente de seu tempo, a figura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) é particularmente importante. Seus cursos, seminários, suas conferências, palestras, sessões de cinema e exposições formaram e continuam formando gerações desde os anos 1940. Contudo, a história do MAM-Rio nos anos 1980 começou com uma tragédia sem proporções. Em 8 de julho de 1978, ocorreu o incêndio no museu. Segundo matéria publicada no jornal *O Globo*² cerca de 90% do acervo se perdeu naquela madrugada. Contando até aquele momento com cerca de mil obras, telas de Arp, Dalí, Di Cavalcanti, Ernst, Flávio de Carvalho, Klee, Magritte, Matisse, Matta, Miró, Picasso, Portinari, Rivera, Rothko, Tanguy, entre outros, se desfizeram em meio ao fogo.

Na ocasião, ainda aconteciam na instituição uma exposição retrospectiva de Joaquín Torres García, o que também resultou na perda considerável de obras do artista uruguaio, e a mostra “Arte Agora III, América Latina: Geometria sensível”, com curadoria de Roberto Pontual.³ Essa exposição reunia diversos artistas latino-americanos, cujas obras de tendência construtiva compreendiam certas características em comum, destacando-se o caráter orgânico e um lirismo que as diferenciaria das matrizes europeias e norte-americanas. Por mais que essas duas categorias sejam muito abrangentes, e nesse momento não cabe discutir a escala de suas potências e poéticas, faziam sentido essas qualidades de distinção.

Percebam, por exemplo, as diferenças conceituais e formais entre os neo-concretos e os minimalistas, ou entre a produção de Amilcar de Castro e a

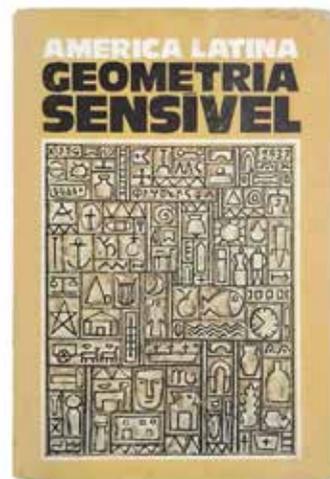
¹ O termo “terceira geração construtiva no Rio” foi cunhado por Paulo Herkenhoff. Cf. HERKENHOFF, Paulo. *Rio XXI: vertentes contemporâneas*. Rio de Janeiro: FGV, 2019, p. 285. E para um aprofundamento sobre o termo “segunda geração construtiva no Rio” recomendo a leitura do capítulo “Segunda geração construtiva do Brasil”. Cf. HERKENHOFF, Paulo. *Ascânio MMM: poética da razão*. São Paulo: BEÍ Comunicação, 2012, p. 85-109.

² Refiro-me à notícia “Incêndio destrói 90% do acervo do MAM”, veiculada na primeira página do referido periódico no dia 9 de julho de 1978 durante a presidência de Ivo Pitanguy e direção de Heloísa Lustosa. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/incendio-destrui-quase-todo-acervo-do-museu-de-arte-moderna-do-rio-em-1978-10141433>. Acesso em: 24 mar. 2020.

³ A exposição apresentou mais de duzentas obras em um amplo registro de artistas, incluindo Joaquín Torres García, Nelson Ramos e Washington Barcala (Uruguai); Alejandro Otero e Jesús Rafael Soto (Venezuela); Ana Mercedes Hoyos, Edgar Negret e Omar Rayo (Colômbia); Jacques Bedel, Marcelo Bonevardi, e Mercedes Estes (Argentina); Vicente Rojo e Enrique Carbajal (México); Orlando Condeso (Peru); e os brasileiros Adriano de Aquino, Alfredo Volpi, Amilcar de Castro, Antonio Dias, Arcângelo Ianelli, Avatar Moraes, Eduardo Sued, Mira Schendel, Paulo Roberto Leal, Rubem Valentim e Wilson Alves.



João Modé
Construtivo (Paninho) – Quadrado listrado, 2015
Tecido de algodão costurado, 22 x 22 cm



Geometria sensível: América Latina
Org. Roberto Pontual
Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil
GBM, 1978

de Donald Judd. O primeiro converte fenomenologicamente suas espessas chapas de aço em um corpo. Há uma dupla circunstância temporal ocorrendo sobre aquela superfície. Concomitante à ação do tempo cronológico, há um investimento silencioso, perceptível apenas enquanto experiência de longa duração, que lentamente nos revela a conversão do aço em pele. A oxidação e o surgimento de “imperfeições”, relevos, “desgastes” sobre a sua superfície associa-se a uma metáfora sobre a passagem de tempo e o envelhecimento de um corpo. Já a obra do artista americano correspondia aos preceitos do *what you see is what you see*. Seus objetos específicos tinham um caráter instalativo; eram objetos e materiais ligados à indústria, sem qualquer aderência a preceitos fenomenológicos.

A atmosfera industrial; a aparição da figura do cubo, muitas vezes criando associações metafóricas com uma caixa mortuária; e o silêncio fúnebre são características da obra de Judd que criam um campo de distinção em relação à produção latina e, ao mesmo tempo, intensificam a produção singular dos artistas brasileiros de tendência construtiva. No caso brasileiro, um novo entendimento sobre as linguagens construtivas tendia cada vez mais para um discurso sobre o sensorial. E esse foi um dos principais legados para as gerações futuras.

O resultado desse incêndio foi catastrófico para a formação dos artistas e do público do Rio de Janeiro, especialmente numa cidade que vivia, segundo Paulo Herkenhoff, uma segunda onda construtiva, depois do Grupo Frente e do neoconcretismo. Aquele era o momento de amadurecimento da geração de Ascânio MMM, Paulo Roberto Leal (1946-1991), Raymundo Colares e Wanda Pimentel, experimentando novas possibilidades para o índice construtivo. O panorama de visualidades e invenções que era visto no museu — portanto, o legado das gerações passadas — foi bastante significativo para a geração de artistas baseados no Rio.

O segundo momento ou paradigma para as gerações de artistas das décadas de 1980 e 1990 foi 1979. Conhecido como “o ano da abertura”, representou o momento do retorno ao Brasil dos exilados e autoexilados. Políticos, artistas, professores, profissionais liberais, dentre vários setores da sociedade, retornaram para casa depois da sanção da Lei 6.683, em 28 de agosto de 1979, concedendo anistia aos acusados de cometerem crimes políticos. Foi o início “institucionalizado”, digamos, da derrocada da ditadura e da abertura para o processo de redemocratização — por mais que essa expressão possa ser questionada, haja vista o fato de o Brasil viver desde a sua colonização em um processo de violência sistêmica — que se dará com maior força em 1984.

A sociedade brasileira, em meados dos anos 1980, começava a superar os desejos reprimidos de liberdade. Festivais de rock, drogas, televisão — e os videoclipes em especial — e uma atmosfera de libido não reprimida começavam a fazer parte da rotina cultural do país. O Arpoador foi o cenário da primeira morada do Circo Voador (1982), do verão da lata (1987) e dos

campeonatos de surfe. Esse balanço entre repressão e liberdade, com a supressão paulatina do superego militar, marca a chamada Geração 80. A exploração de novos diálogos e experiências sobre/com o corpo estão presentes em trajetórias tão distintas quanto as de Luiz Zerbini — que ainda foi cenógrafo nos anos 1980 do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, que é uma perfeita simbiose do rápido panorama que acabei de traçar — e Márcia X.

Interessante também que, ao colocar o incêndio no MAM e o regime militar como dois estudos de caso, percebe-se que as gerações seguintes, em particular a dos anos 1980, começavam as suas trajetórias a partir de uma espécie de grau zero, de um novo terreno cultural que precisava ser recriado, depois de experiências traumáticas. Euforia e reconstrução identificam esses dois marcos. E, de alguma forma, a euforia e o desejo pelo novo se vinculam como uma espécie de aderência desses artistas ao exterior, à paisagem e às ruas do Rio. O ateliê ou, então, as formas e linguagens que começam a experimentar passam a ter a cidade como forte referente. Abordarei em breve esse aspecto.

Outros fatores foram importantes para o desenvolvimento de uma maturidade artística nas gerações de artistas baseados no Rio de Janeiro, nas décadas de 1980 e 1990, e que tiveram em seus trabalhos, em algum momento, o signo construtivo como elemento poético. Destaco as edições da Bienal de São Paulo, com a possibilidade de assistir, *in loco*, a produções internacionais, além de eventualmente participar das mostras. É fato que o trânsito dos artistas “cariocas” pelo forte mercado paulista era uma tônica e, sem dúvida, foi algo preponderante na formação desses artistas.

Pensando localmente, na rede de instituições de arte baseadas no Rio que, em parte, teve que se constituir enquanto o MAM Rio se recuperava de sua tragédia, destaco os cursos, inclusive frequentados por vários artistas que são comentados neste ensaio, e as exposições, em especial a icônica *Como vai você, Geração 80?*, realizada em 1984, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV); as mostras organizadas nas galerias do Instituto dos Arquitetos do Brasil, do Centro Empresarial Botafogo, do Paço Imperial,⁴ do Espaço Cultural Sérgio Porto, da Candido Mendes, da Funarte e do Banerj;⁵ além de galerias comerciais bastante ativas na cidade, como Saramenha e Petite Galerie, fundamentais para o aprendizado desses artistas. Nesse rizoma de possibilidades e engendramentos estéticos, o olho desses artistas foi se constituindo e se aperfeiçoando.

A ditadura foi uma sombra para as gerações de artistas brasileiros que surgiram nos anos 1980 e 1990. Mesmo com as eleições indiretas de 1985 e a promulgação da Constituição Federal de 1988, o país vivia a ameaça e o medo da volta da repressão. No caso da cena do Rio de Janeiro, o panorama de adversidades ainda foi alimentado pelo incêndio do maior museu da cidade. Ao mesmo tempo, a euforia era evidente, como relatei. Esse sentimento antagônico, contudo, não freou a experimentação da cena artística.

⁴ Destaco, em razão do tema do ensaio, a exposição *Escultura Carioca*, com curadoria de Lígia Canongia, realizada no Paço Imperial em outubro de 1994. A mostra apresentou a produção de 18 artistas nascidos ou baseados no Rio de Janeiro. Eram eles: André Costa, Barrão, Carla Guagliardi, Carlos Bevilacqua, Eduardo Coimbra, Enrica Bernardelli, Ernesto Neto, Fernanda Gomes, José Damasceno, Livia Flores, Marcia Thompson, Marcos Chaves, Mauricio Ruiz, Raul Mourão, Ricardo Bausbaum, Ricardo Becker, Rodrigo Cardoso e Valeska Soares. Foram apresentadas obras, muitas vezes iniciais, desses artistas, apontando seus interesses, ora pela geometria, ora pela linguagem conceitual, experimentando e ampliando a linguagem da escultura e discutindo o lugar da instalação.

⁵ As galerias da Funarte foram importantes para os artistas refletirem, exporem e trocarem com colegas de todo o país. Na Galeria Macunaíma, foram realizadas as primeiras exposições, por exemplo, de Livia Flores, em 1983; de Fernanda Gomes e Franklin Cassaro, ambas em 1988; e as de Carlos Bevilacqua e Ernesto Neto, no ano seguinte. Mas acredito que foi especialmente relevante nesse contexto a sala especial de Hélio Oiticica e Lygia Clark realizada no Paço Imperial em 1986, como parte do IX Salão Nacional de Artes Plásticas, que teve apoio do Inap-Funarte e organização de Glória Ferreira e Luciano Figueiredo. Entre 1984 e 1986, tendo Frederico de Moraes à frente do projeto denominado Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, foram organizados na

Galeria de Arte Banerj exposições e livros que se dedicaram a debater exposições icônicas e compromissos estéticos fundamentais para a história das linguagens construtivas no Rio, tais como: Grupo Frente, neoconcretismo e I Exposição Nacional de Arte Abstrata. Suponho, portanto, que essas exposições foram vistas por parte dos artistas que são estudados neste ensaio. Em 1981, Ascânio MMM e Ronaldo do Rego Macedo foram diretores da galeria do Instituto de Arquitetos do Brasil. Entre as exposições organizadas, destacaram-se mostras de Franz Weissmann, Ione Saldanha e Maria Leontina. Entre 1983 e 1990, Ascânio e Ronaldo, ficaram à frente da Galeria de Arte Centro Empresarial Rio. Foi um espaço importante, ao tornar pública a produção de jovens e emergentes artistas daquela década, como Adriana Varejão, Angelo Venosa, Barrão, Daniel Senise, Ricardo Basbaum e Susana Queiroga, entre muitos outros, assim como artistas já consagrados pelo circuito, como Joaquim Tenreiro, Lygia Pape e Raymundo Colares. E, finalmente, como ressalta Herkenhoff, “depois do incêndio do MAM, a Galeria Candido Mendes ganha força com exposições marcantes, como *O sermão da montanha: Fiat Lux* (1979), de Cildo Meireles, um irônico momento para o incêndio do MAM, e ressaltando-se as mostras de Katie van Scherpenberg, José Resende, Ana Vitória Mussi, Tunga, Alair Gomes [...], Amador Perez, Thereza Miranda, Jorge Guinle, Anna Bella Geiger, entre muito mais”. HERKENHOFF, Paulo. “Galeria de Arte Centro Empresarial Rio – o elogio de um projeto”. In: CERON, Illeana Pradilla. *Galeria de artistas: Centro Empresarial Rio – 1983-1990*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2021, p. 12.

Se, por um lado, é importante apontar, mesmo sendo um sobrevoo, como era o panorama dessas duas gerações quando iniciavam suas trajetórias, por outro, este texto se debruça sobre uma produção mais recente desses artistas. Se o contexto das décadas de 1980 e 1990 moldou as escolhas políticas e estéticas (nem sempre construtivas), é no século XXI que muitos deles amadureceram o interesse pela geometria. Artistas como Carla Guagliardi, Carlos Bevilacqua, Ernesto Neto, Fernanda Gomes, José Damasceno e Raul Mourão desenvolveram desde o início de suas trajetórias um apreço pelo construtivo e, à medida que sedimentavam suas pesquisas, esse signo construtivo se tornou mais evidente.

Este texto visa discutir, mesmo que brevemente, sobre o quanto o signo construtivo foi algo que demarcou a experimentação na poética da chamada terceira geração construtiva carioca. Foram artistas que tiveram o legado de ao menos duas potentes gerações que alargaram o conceito de construtivo aproximando-o, inclusive, do debate conceitual. Dividi os artistas em pequenos blocos, que são extremamente porosos. Quero ressaltar mais a pluralidade dessas obras do que uma pretensa singularidade. O que se coloca é a reflexão sobre as aproximações estéticas que podem ser feitas, mas acima de tudo o grau de inventividade que esses artistas produziram, tendo o construtivo como manifestação mais ou menos intensa.

O concreto dissolvido nas ruas do Rio. A visualidade do signo construtivo é muito forte no Brasil e, especialmente, no Rio de Janeiro. Se pensarmos no âmbito das construções realizadas na cidade entre os anos 1940 e 1970, temos ícones da arquitetura, do paisagismo e do urbanismo que criam uma rede de vestígios do signo construtivo, e como ele se apresenta numa relação ambígua entre caos e ordem, concreto e natureza. Podemos citar, como exemplos, o Palácio Gustavo Capanema (1943), projetado por Lúcio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos e Jorge Machado Moreira; o Hospital da Lagoa (projeto de 1952, mas inaugurado em 1958) assinado por Niemeyer, com jardins de Roberto Burle Marx e mural de azulejos idealizado por Athos Bulcão; os painéis de Paulo Werneck, para o Instituto de Resseguros do Brasil (1942); os projetos paisagísticos do parque do Aterro do Flamengo (1965), divididos entre Burle Marx e Luiz Emydgio de Mello Filho; o calçadão da Avenida Atlântica (1970), projetado por Burle Marx; o próprio MAM-Rio (1954), assim como o projeto urbanístico do Parque do Flamengo, o Pedregulho (1951) e o Conjunto Habitacional Marquês de São Vicente, vulgo Minhocão (década de 1950), projetados por Reidy.

Isso dá uma pequena amostra de como projetos urbanísticos, paisagísticos e edificações elaboram ou inventam, à sua maneira, o índice construtivo e, mais do que isso, como esse conjunto se entremeia, com um encaixe suave e perfeito, na própria paisagem da cidade. E, sem dúvida, esse panorama



urbano que se delineia fortemente por uma estratégia da ordem do orgânico, do líquido, daquilo que se dissolve com facilidade e naturalidade, ecoa nos trabalhos dos artistas baseados no Rio de Janeiro. O que quero apontar, finalmente, é como a paisagem da cidade, de uma forma ou de outra, atravessa e pontua as obras de tendência construtiva desses artistas. O Rio é um modelo de cidade, como muitas, que se faz por estratégias informais ou não planejadas. É uma urbe constituída também por acidentes e oportunidades, como são as gambiarras.

A série das grades de Raul Mourão (1967) explora essa atmosfera, aliando cidade, geometria e violência. A rua é um componente essencial para o trabalho desse artista. Ainda sobre essa série, iniciada na transição entre os anos 1980 e 1990, Mourão, ao percorrer o Rio, documenta o progresso da violência e do extremo isolamento registrando o aumento das grades, que podem ser identificadas invariavelmente como um *grid*, signo construtivo, por excelên-

Raul Mourão
Entonces, instalação da exposição
SP 450 Paris, Instituto Tomie Ohtake,
São Paulo, 2004
Foto Everton Ballardin



Alexandre Dacosta
Instrumentos indecisos,
 da série *Adjetos*, 1987-2008
 ferro, madeira, aço, plástico
 160 x 76 x 3,5 cm
 Foto Wilton Montenegro

cia. As grades, pouco a pouco, passam a ocupar o que antes era espaço público. O material dessa pesquisa são fotografias (série *Drama.doc*), assim como as inúmeras esculturas em ferro que mimetizam essa nova arquitetura da cidade voltada para a segurança, mas que detêm uma carga de paranoia e é regida pelo medo. A partir de 2010, Mourão passa a se dedicar às esculturas cinéticas feitas em aço, denominadas *Balanços*. Essa série é derivativa das grades, não só do ponto de vista formal, mas porque suas características e seus simbolismos se voltam para uma atmosfera urbana: são brutas, mesmo que lúdicas; são pesadas, mesmo com sua estrutura aberta; fundam um espaço, especialmente quando detêm dimensões avantajadas. Grades e *Balanços* refletem em suas estruturas construtivistas uma cidade permeada por um contexto de violência e rudeza.

As deambulações pela paisagem da urbe são marcas referenciais nos trabalhos de Barrão, Eduardo Coimbra, Fernanda Gomes, Marcos Chaves, José Bechara e Luiz Zerbini. O primeiro tem as feiras de antiguidade como local de pesquisa. É ali, em boa parte, que acha o seu principal material de trabalho nos últimos anos: objetos de segunda mão, na maioria das vezes produzidos em louça. No ateliê, quebra, associa e cola diferentes partes desses objetos. Por mais que o resultado do processo seja formalmente uma escultura, Barrão (1959) tem a qualidade de um pintor, ao pensar também cromaticamente, como será a disposição das peças nesse espaço construtivo tridimensional.⁶ Em *Casulo Uau* (2012), constrói um totem de quase dois metros de altura, formado apenas por partes de xícaras, de distintas origens, cores e diferentes formatos, coladas com resina epóxi. Vemos em grande parte o fundo das xícaras, que parecem ter se aproximado como se tivessem sido imantadas. Esse elemento construtivo verticalizado é fruto de uma engenharia que articula geometria, estranhamento e humor.

Alexandre Dacosta (1959) possui um trabalho que esbarra em algumas operações encontradas em Barrão.⁷ Em sua série *Adjetos* (1987-2008), Dacosta constrói objetos/esculturas que se fazem pela junção de dispositivos, cuja forma encontra um fim no humor. Como o próprio título diz, a série congrega a aglutinação múltipla de objetos industrializados criando uma arquitetura única e, ao mesmo tempo, como ressalta o artista, um “inutensílio poético”.⁸ É o caso dos *Instrumentos indecisos* (2000), que fazem parte dessa série. Um cano que usamos em instalações hidráulicas é o suporte para que um macaco usado em conserto de automóveis e utensílios de cozinha componham esse “vestígio sonoro”. Com contornos de uma escultura construtivista e a potência de um instrumento que cria laços com Walter Smetak, seus instrumentos indecisos deslocam-se entre os campos da música e da escultura. Há algo desobediente nessas arquiteturas que provêm de coisas banais, de um cotidiano que mal percebemos. Dacosta coloca em dúvida as nossas convicções, mas pela via do riso.



Barrão

Casulo Uau, 2012
 Porcelana e resina epóxi, 187 x 49 x 45 cm
 Coleção Instituto Inhotim, Brumadinho
 Foto Eduardo Ortega

6 Chamo a atenção que nas prateleiras de seu ateliê, Barrão separa as peças que serão a matéria-prima de seu trabalho, por cor.

7 Os dois, além de Ricardo Basbaum, fizeram parte do Seis Mãos (1983-1991). O coletivo desenvolveu atividades com vídeo, pinturas ao vivo, shows musicais e performances e promoveu o projeto Improviso de Pintura e Música no espaço público ou em faculdades. A primeira exposição do Seis Mãos teve lugar em 1983, no Circo Voador, o que ilustra bem o que foi dito brevemente sobre o cenário cultural no Brasil e em particular no Rio de Janeiro. O Circo era o abrigo para manifestações culturais das formas mais diversas. Desde a experiência do Asdrúbal Trouxe o Trombone, passando pelas novas bandas de rock (Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso e Titãs, entre outras), que lá se apresentaram, até performances e exposições. Envolvido nesse clima libertário, irreverente e de ampliação de fronteiras artísticas, Barrão, Basbaum e Dacosta experimentavam novas possibilidades associativas entre pintura e performance. Antes do Seis Mãos, Dacosta e Basbaum criaram, em 1981, a Dupla Especializada que também se destacava pelos happenings realizados. Dacosta também fez parte do coletivo 8 Pés, no qual artistas vestidos de garçons faziam intervenções em vernissages. Mas sobre as ações desses últimos dois coletivos as informações são mais rarefeitas.

8 DACOSTA, Alexandre. *Adjetos em linha de montagem*. Disponível em: <http://alexandredacosta.blogspot.com/>. Acesso em: 28 mar. 2020.

Luiz Zerbini

Jiboia, 2012

Slides, gelatina colorida e
fita adesiva, 70 x 55 cm

Foto Eduardo Ortega



9 “Entrevista” [concedida a Fernando Gerheim, Luiza Mello, Julia Pombo e Felipe Scovino]. In: GOMES, Fernanda (org). *Arte Bra Fernanda Gomes*. Rio de Janeiro: Automática, 2015, p. 95.

10 “A exposição [individual de Fernanda Gomes] do MAM em 2011 foi emblemática. Nela acontecia algo que está acontecendo agora, diante dos meus olhos, nesta parede, que é o conceito de acidente. Você usou todos os acidentes ou toda história que aquele piso sofreu, as ranhuras, as quebras do piso. De certa maneira, você reviu a história do próprio MAM, eu vi obras antigas sendo arrastadas ali, sendo deslocadas. E aquilo, ao invés de ser erro, como se estivesse chamando atenção para o fato de o piso do MAM estar danificado, foi transformado magicamente em poesia. Usou o próprio lugar como uma ação escultórica.” Transcrição de comentário de Felipe Scovino realizado em entrevista com a artista em sua casa/ateliê, in: GOMES, Fernanda (org). *Arte Bra Fernanda Gomes*, op. cit., p. 87-89.

Fernanda Gomes (1960) e Luiz Zerbini (1959), cada um a seu modo, caminham pela cidade e descobrem materiais ou se alimentam da cidade para produzir suas obras. No caso dela, caixas de madeira e outros elementos que haviam sido despejados como lixo se tornam matéria de suas obras. “As coisas me saltam aos olhos, na rua, em casa, em qualquer lugar. Assim o pensamento vai sendo ativado por vários estímulos. Gosto da ideia de uma dispersão positiva, contrária à obsessão por concentração que nossa cultura valoriza”,⁹ expressa Fernanda. Os materiais com os quais trabalha foram abandonados ou não têm mais uso, já tendo cumprido um senso de vida útil. Correm na direção contrária do consumo, ao mesmo tempo em que são deslocados para o espaço doméstico, pois passam a habitar o ateliê/casa da artista. Convertem-se e são ressignificados duas vezes: na casa e, posteriormente, na exposição.¹⁰ Associados à imagem do uso e do desgaste, seus objetos anunciam uma experiência que é da desaceleração e de um cambaleante rigor. São organizados seguindo uma ordem ou imposição geométrica, mas são precários e quase “invisíveis”, pois nem sempre são identificados como arte, já que se confundem, porque também o são, com objetos cotidianos de



pouco ou nenhum valor. Esses objetos fazem questão de exibir suas insignificâncias, seus acidentes, seus vazios, suas ranhuras e seus defeitos, como forma de compartilhar conosco esse estado de fragilidade.

Zerbini faz uso, desde 2010, de molduras de slides que servem como suporte para a produção de colagens. Em *Jiboia* (2012), o artista constrói um *grid*, utilizando os pequenos módulos de slides. Ora deixando-os vazios, ora completando-os com gelatina colorida, e em outros momentos adornando partes do perímetro desses módulos com fita adesiva, Zerbini transmite um senso cinético à obra. O artista também se interessa pela possibilidade da fresta ou do vazio agir como módulo construtor de personagens e paisagens sob um balanço “instavelmente cartesiano”, pois a geometria obedece mais a um senso disruptivo e, diria, cômico do que a uma organização metódica e sem variações. Zerbini, manualmente e com habilidade, constrói distintos campos cromáticos cuja atuação principal, vamos dizer desse modo, é a imagem abstrata de parte de um corpo (da jiboia) descendo ou subindo, de forma transversal, o espaço da obra. Esses rastros de memória deixados pela serpente me deslocam para as “pré-imagens,” de um “trânsito entre

Fernanda Gomes

Vista da exposição no Museu
de Arte Moderna (MAM-Rio), 2011
Foto Pat Kilgore



Livia Flores
Espelho vermelho, 2008
 Serigrafia sobre espelho, ferro,
 80 x 120 x 2 cm
 Foto Wilton Montenegro

ausência e presença”,¹¹ evocadas no *Espelho Vermelho* (2008) de Livia Flores (1959). Nessa obra, a serigrafia, com seu design no limiar de um papel de presente remetendo, portanto, a uma atmosfera decorativa, simula um padrão construtivo e repetitivo que cobre a superfície de um espelho. Eis a metáfora para a reprodução de um aparelho de televisão fora de sintonia. Suas ondas cinéticas formadas por pequenos losangos monocromáticos parecem transbordar para fora da tela (da pintura ou da TV?). Pensando na ideia de papel de presente ou o ato de embrulhar algo, chego ao *Logradouro* (2002), de Marcos Chaves (1961), quando ele envelopa o Museu Vale. O visual óptico estridente das faixas negro-amarelas de sinalização da cidade invade o espaço, constituindo uma série de vórtices. Fugindo das propostas protoconceituais de Arman (o cheio) e de Klein (o vazio), a sala preenchida “apenas” com as faixas desloca alegoricamente para a atmosfera daquele espaço, sob o signo do humor, o barulho, o cheiro e a rotina turbulenta e estafante do caos urbano.

O espaço público é um tema ainda mais proeminente em *Esculturas*, obra instalada por Eduardo Coimbra (1955), em 2013, na Praça Tiradentes, Centro do Rio de Janeiro. Como anuncia o artista, “*Esculturas* é uma série de trabalhos formados pelo empilhamento de vários cubos com lados de diferentes

¹¹ FERREIRA, Glória. Tela como território. In: FLORES, Livia. *Arte Bra Livia Flores*. Rio de Janeiro: Automática, 2012, p. 61.



Marcos Chaves
Logradouro, 2002
 Instalação no Museu Vale, Vila Velha, ES

Eduardo Coimbra

Esculturas, 2013/2014
Instalação na Praça Tiradentes, Rio de Janeiro
Foto Mario Grisolli

12 Cf. COIMBRA, Eduardo. *Esculturas*: 2013/2014. Disponível em: http://www.eduardocoimbra.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=90&cod_Serie=74&cod_back=2&cod_menu=7. Acesso em: 25 mar. 2020.

13 Parte deste texto foi extraída do meu ensaio “A escultura como abrigo”, publicado integralmente em: COIMBRA, Eduardo. *2 Esculturas*. Rio de Janeiro: Endora Arte Produções, 2013. Ele também pode ser acessado em: http://www.eduardocoimbra.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_back=1&cod_menu=1&cod_Depoimento=62.

dimensões: 2 m, 1 m e 0,5 m.”¹² Sem duas faces frontais, os dois empilhamentos de cubos têm em seu interior espaços para serem ocupados pelo público. Por fora, sobre o monocromo branco, foram pintadas linhas pretas, em paralelo. Instaladas em um momento, entre a Copa do Mundo no país e as Olimpíadas no Rio, que gerou protestos e euforia em virtude das obras de infraestrutura, a instalação especulava sobre uma cidade que passava por um grave processo de gentrificação, especulação imobiliária e mobilidade geográfica. Nesse sentido, é curiosa a forma como a geometria instalativa do artista ressalta o uso de uma escultura como uma casa-abrigo. Discutindo o lugar de uma prática social da arte, e o que difere e ao mesmo tempo aproxima espaço público e privado, ao ter o seu volume vazado constantemente preenchido por transeuntes da praça, que investiam seus desejos e corpos naquela obra como um espaço lúdico, ou pessoas em situação de rua, que a utilizavam como casa, as *Esculturas* põem em questão um modelo de Estado que, com sua ideologia liberal e perversa – visível na redistribuição precária da moradia, por exemplo –, transmite sinais de colapso. A escultura não era apenas vista, mas sua estrutura era atravessada pelo olhar e também pelo corpo. E é nesse sentido que a escultura foi moldada por ações tão díspares quanto transformar-se num cômodo ou servir como um anteparo para brincadeiras.¹³



Continuando a investigação entre arte, arquitetura e cidade, a série *Fatos geométricos* (2015-2016) de Coimbra revela o que me parece ser tanto a visão aérea de um aglomerado de formas cúbicas e planos superpostos, que remetem à urbe, quanto elementos gráficos e formais, que compõem a arquitetura da cidade, como azulejos, painéis e fachadas. Eis outra maneira de Coimbra investigar os formatos, agora topológicos, da cidade.

No caso de José Bechara (1957), em seu vínculo com a cidade, ele substitui a tela branca por uma superfície suja, poeirenta, impregnada de história, que são as lonas usadas de caminhões. Ao também fazer uso de um processo de oxidação de partículas de aço e emulsão cúprica sobre as lonas, o artista produz novas imagens. Surge, em um misto de acidente e planejamento, uma série de grafismos que tecem uma sobreposição de volumes, cor e textura. As manchas que já constavam nas lonas são apropriadas pelo artista e se tornam, de certa maneira, uma espécie de índice de gestualidade. Bechara chama essa apropriação de “ocorrências visuais”. Invariavelmente lá está o *grid*, formado por texturas ou riscos próprios da lona, além da oxidação. Muitas vezes, as linhas que demarcam esse jogo construtivo são signos da própria memória da lona, que passam, em um gesto poético, ao serem incorporados como pintura.

José Bechara

Margarida Cabeça Stripe, 2018.
Oxidação de aço carbono sobre
lona usada de caminhão, 270 x 310 cm
Foto Mario Grisolli



Marcos Cardoso
Maquete visual, 2013
 Palitos de fósforo e madeira,
 120 x 70 x 50 cm
 Coleção Frances Reynolds
 Foto Eduardo Camara

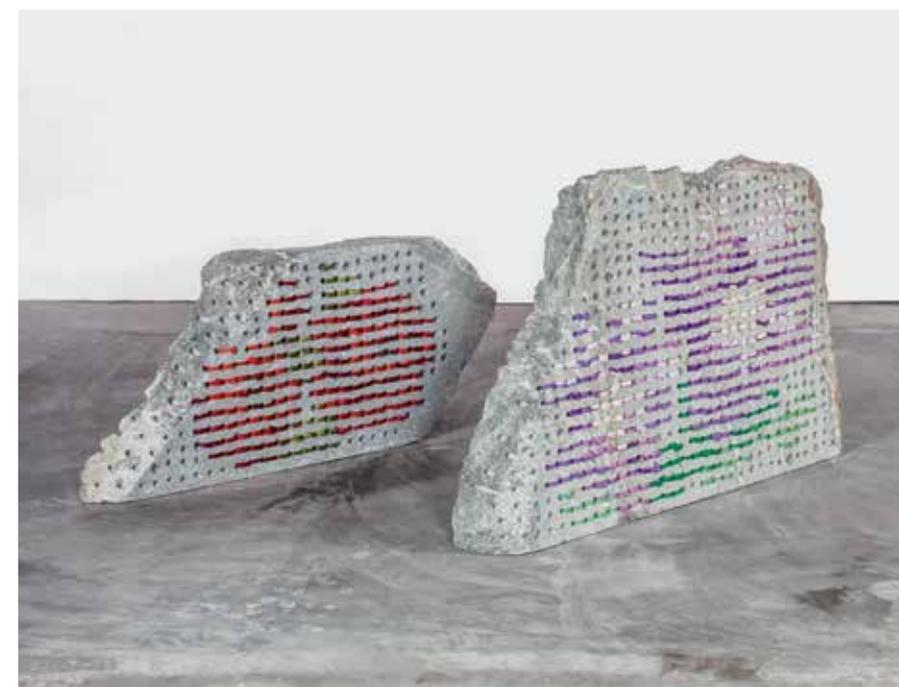
Artesania, geometria e paisagem. Neste bloco-seção, a artesania enquanto intervenção manual, geralmente de longa duração, que concebe uso estético ao objeto ordinário ou elemento da natureza se impõe. Levando em conta que os artistas aqui reunidos teceram, colaram, deram nós ou costuraram suas obras, demonstrando um grau de gestualidade e técnica muito particulares.

Criando um desvio nesse percurso crítico sobre o espaço social da cidade, chegamos à investigação da paisagem trazida pela série *Xs* (2010-2011), de Ana Linnemann (1958). São fatias de pedra-sabão, “refugio das grandes pedreiras de Minas Gerais”, segundo a artista que, furadas, “transformam-se em entretelas para bordados em pontos de cruz executados em fios de seda”.¹⁴

¹⁴ LINNEMANN, Ana. *Ultranormal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 156.

Esse comentário revela uma aderência entre duas forças potentes para a história da arte brasileira. De um lado, a pedra-sabão, elemento icônico usado por Aleijadinho em seus *Profetas* (1800-1805) para o Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas (MG). A forma como tornou “mole” a natureza rígida da rocha e a excepcional destreza em esculpir suas esculturas criaram um campo muito próprio para o barroco mineiro, e tornaram Aleijadinho uma figura ímpar. E, do outro lado, *Xs* expõe os motivos florais bordados sobre a pedra-sabão, que nos transportam para um mural construtivista, um padrão geométrico de formas e cores, onde, mais uma vez, a figura do *grid* se coloca. Os fenômenos ópticos de *Xs*, com sua trama “pontilhista”, criam uma associação que me faz pensar tanto nos murais em azulejo, com motivos losangonais formando múltiplas configurações, de Antonio Maluf, realizados no Estado de São Paulo nos anos 1960 quanto nos óleos de Rubem Ludolf, produzidos entre as décadas de 1960 e 1980, contendo malhas monocromáticas sobrepostas, fazendo com que a pintura pareça ser formada por inúmeros pontos ou pinceladas ligeiras e curtas. *Xs* aponta a sutileza da costura geometrizada perfurando a suposta inflexibilidade da pedra. Ademais, é uma obra que nos situa em dois polos (barroco e contemporâneo), para apontar as nossas próprias contradições ou torná-los mais próximos.

A artesania em Marcos Cardoso (1960) se faz sob outra potência: a da apropriação de elementos da cultura popular. Em *Maquete visual* (2013), cria a maquete de uma cidade usando apenas palitos de fósforo. O processo manual



Ana Linnemann
Xs 19 e Xs 9, 2008-2011
 Pedra-sabão e fio de bordado
 32 x 70 x 8 cm
 48 x 64 x 8 cm
 Foto Pat Kilgore

p. 166-167

Ana Linnemann
A mesa do ateliê 4, 2021
 Madeira, ferragens, metros de madeira e os seguintes trabalhos:

O artista 5, 2020
 Motor, eletrônica, estrutura mecânica, acrílico, borracha, papel, 100 x 100 x 130 cm

O artista 3, 2019
 Motor, eletrônica, estrutura mecânica, tela, tinta, pincel, 25 x 100 x 30 cm

O que aprendi sobre geometria 3, 2017
 Livros e lápis, 25 x 25 x 30 cm

O que aprendi sobre geometria 5, 2018
 Livros e lápis, 20 x 64 x 3 cm
 Foto Pat Kilgore



engenhoso exige dedicação intensa: começa empilhando os fósforos, unindo uns aos outros por pequenas fendas que criam encaixes no diminuto objeto, e finalmente adiciona uma gota de cola entre os palitos. A escala impressiona, especialmente pela forma como é feita a obra. O acúmulo de objetos do cotidiano – em outras obras trabalhou com guimbas de cigarro e tiras de chinelos – e encontrados em mercados populares é uma marca de Cardoso. Mas é importante mencionar que o intrincado ensaio construtivo criado com esses objetos, para além do deslocamento do objeto técnico para o artístico, concebe uma grande potência plástica, ampliando o campo do signo construtivo para o terreno da cultura popular e do lúdico, sem abandonar o rigor estético.

O uso de elementos largamente encontrados no comércio varejista e/ou usados em ampla escala também é uma tônica no trabalho de Jarbas Lopes (1964).¹⁵ Na série *Debate* (1998-2019) o artista se apropria de *outdoors* de propaganda eleitoral como base para suas “pinturas”.¹⁶ As lonas plásticas dos *outdoors* encontram a matéria do carpete tramado e se mesclam, criando pequenos pontos de cor. Ao final, temos um grande painel quadriculado com as figuras dos políticos, que se tornam aparentes de uma maneira pouco identificável. É o signo construtivo ganhando um redimensionamento político pouco visto no campo das artes visuais brasileiras.

Já Paulo Paes (1960), ao se aproximar da arte dos baloeiros, direciona o seu interesse para questões pictóricas. Cria objetos infláveis, mas estáticos, insuflados por ventoinhas e produzidos em papel de seda que revelam jogos cromáticos e a presença de uma trama construtiva. Paes aponta para a singularidade entre a tradição da cultura dos balões e as variadas posições que o signo construtivo adota no Brasil, muitas vezes próximas de uma matriz mesmo popular, como é o caso icônico de Volpi. É admirável a forma como a valorização do trabalho manual e informal na obra dos últimos artistas comentados se converte também em uma crítica à mecanização da vida moderna.

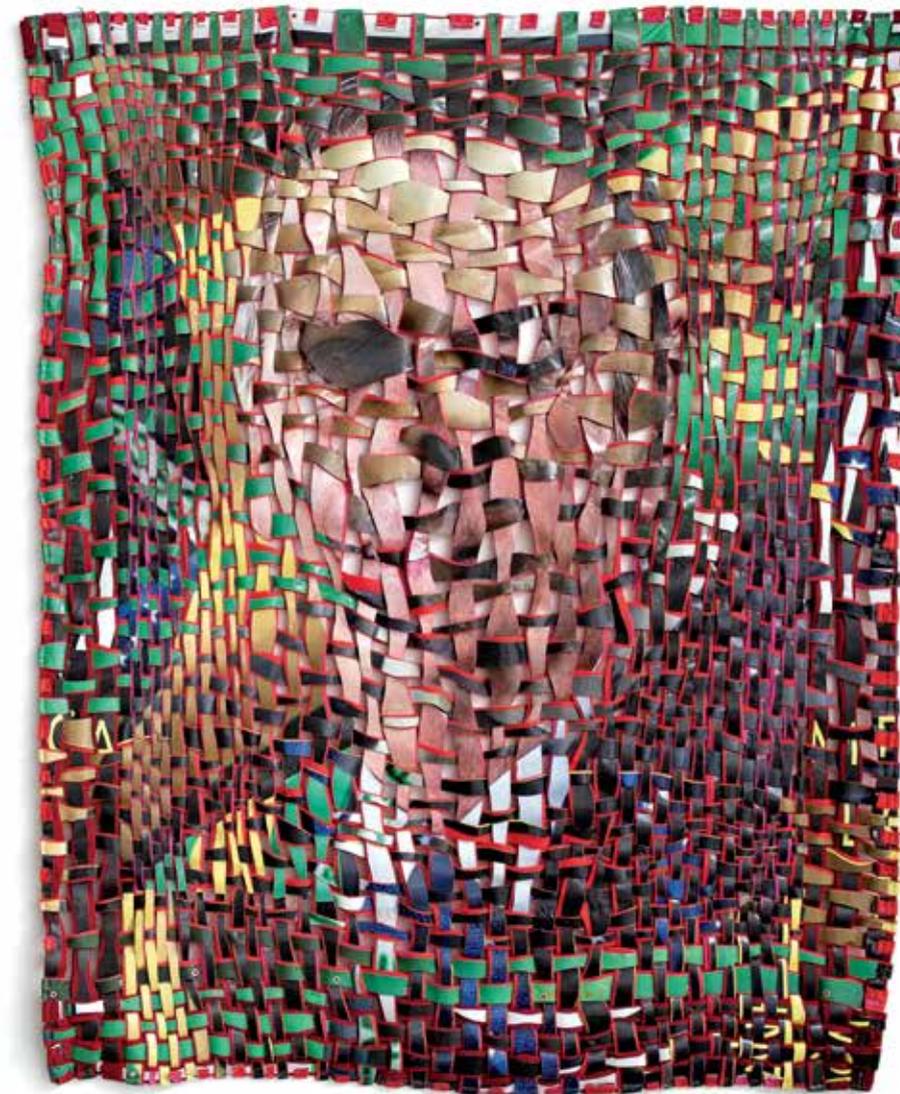
Em 2012, na Estação da Leopoldina, região central do Rio de Janeiro, Ernesto Neto (1964) apresentou a instalação *ObichoSusPensoNaPaisagen*. Ocupando boa parte da grande área da antiga estação de trem da cidade, a instalação compreendia certos materiais e estratégias que acompanham a trajetória do artista nos últimos anos. Confeccionada em crochê, com cordas de polipropileno, a obra criava a imagem de um grande rizoma ou espaços capilares que se constituíam como teias. Dividida em módulos, que eram percorridos por túneis constituídos por pisos revestidos por bolas plásticas encapsuladas pelas cordas, a obra instituiu uma outra ordem na ideia do construtivo. As unidades modulares eram regidas por uma instância do corpo e do afeto. O signo construtivo não era apenas percebido, mas atravessado. Sua estrutura translúcida criava uma fusão única – lúdica e espetaculosa – entre interior e exterior, obra e paisagem, público e o local onde estava instalada. Diferente

15 Marcos Cardoso é colaborador em algumas ações de Jarbas Lopes.

16 Sobre essa série, Jarbas Lopes escreveu um texto, aqui reproduzido integralmente: “Encontrei na campanha eleitoral de 1998, espalhada pela cidade, uma grande quantidade de impressos em plástico, com fotos de candidatos a cargos públicos do Poder Legislativo. Eu me interessei por esse material, pelo fato de ele estar ligado ao campo central das discussões políticas, e permitir que eu interagisse plasticamente com esse universo. Essa possibilidade o diferenciava de outros banners publicitários. Coletando na rua o material, passei a realizar, a cada nova eleição, uma série intitulada *O debate*. Nessa série, uso uma técnica simples e rude de tecer, fundindo na trama duas fotografias diferentes e de candidatos diferentes, onde superponho três camadas de carpete, em cores, para dar corpo, textura e movimento à superfície da imagem.

Política Di-Vi-Da: Entendo que, quando tramo esse material ligado à política, insiro uma energia positiva e pessoal, uma resposta poética com os resultados disseminados e ampliados pelas bases da arte moderna, acreditando, ainda, que esse empenho possa trazer força e colaborar na visibilidade do entendimento de uma política avançada e real para o bem comum.

Além-aparência-além: Transfigurando imagens fotográficas de dois candidatos, confiáveis ou não, ao exercício de políticas públicas, acrescento ao processo a expressão do estranho, passando por cores advindas de materiais sintéticos e tintas de máquinas que pintam retratos à maneira clássica, que se abstraem em uma pintura entrelaçada, agora, em seu próprio corpo – a tela (Tela: aquilo que se tece, tecido, teia, trama). O que surge com o estranho, o outro, não quer significar uma crítica depreciativa à política. Essa imagem passa, através da experiência da arte, o que pode ser quando se trabalha o conhecimento para reais



Jarbas Lopes

O debate, 1998/2019

Banners de campanha eleitoral e carpete tramados, 225 x 280 x 2 cm

Foto Edouard Fraipoint

benefícios, acreditando na importância do exercício político em políticas públicas e, principalmente, na responsabilidade política da coletividade e de cada indivíduo como força condutora desse processo.

A trama: Tecer é uma atividade arcaica do desenvolvimento tecnológico, um trabalho manual e repetitivo que vejo proporcionar também um deslocamento livre do pensamento, numa espécie de meditação. Entendo, no fazer dessa meditação, que as redes sociais irão no sentido de pensar meios de relações e produções que se atenham em práticas que possam promover o desejado equilíbrio. Assim, meios de informação continuarão sendo também a prática da conversa tranquila de troca de impressões e conhecimento, face a face; a produção será cada vez mais o que cada um pode fazer, considerando o meio em que vive, criando e colaborando para o trabalho, com outro ritmo, com menos desgaste e no coletivo.

A história do material: na série, os banners são escolhidos e associados aleatoriamente, não importando, antes ou no resultado final, a personificação do candidato (quem é) ou o partido. A política se co-funde no outro. O material também está relacionado à produção publicitária, com suas técnicas e estética definidas e retocadas. Estética que obedece e estabelece padrões de controle, que são reconfigurados. Cada banner está marcado por pessoas ou personagens, com suas histórias de vida, de partidos políticos e cores. E ganha, também, após a campanha, a história do uso, do local onde foi afixado, das marcas de manuseio e do desgaste do tempo. Estando abertos agora para outras utilizações, os banners vagueiam por outras situações que, para mim, começam no momento em que saio para recolhê-los. (Luiz e Marina são da Silva).” E-mail enviado ao autor, 5 mar. 2022.



Ernesto Neto
O BichoSusPenso na PaisaGen, 2011
 Crochê com corda de polipropileno, bola de polipropileno, pedras, 735 x 4.465 x 2.145 cm
 Instalação na Estação Leopoldina, Rio de Janeiro
 Foto Eduardo Ortega

das Naves (c. 1998), por exemplo, não havia mais um tecido tensionado separando o espaço do público. Nesse sentido, chama a atenção como Neto aproxima distintas culturas que há muito tempo habitam o cenário urbano brasileiro. Estão lá índices — e fortes indicativos do seu pensamento construtivo — do muxarabiê, do cobogó e de uma mandala. Apoiando-se no teto e no chão do espaço expositivo, *ObichoSusPensoNaPaisagen* criava uma nova arquitetura dentro daquela preexistente. Todavia, Neto continua explorando nessa instalação elementos que são referenciais em sua pesquisa: a tensão e a gravidade, evidente nos “braços” que a sustentavam; a transparência do material criando relações entre interior e exterior; os orifícios com suas alusões corporais — especialmente à metáfora sobre pele — e sensuais; e o uso da costura como técnica construtiva.

Desde 2003, João Modé (1961) realiza o *Projeto REDE*, um processo coletivo que se desenvolve em espaços distintos. O artista deixa a cargo do público a estruturação da obra, e coloca-se como simples agente dessa ação: trata-se da confecção de uma trama, com a utilização de fios dos mais variados tipos (cordas, barbantes, nylon, fios de cabelo, cadarços etc.), fornecidos pelo artista ou trazidos pelo próprio público. A obra se faz no ato da imanência e não



Paulo Paes
 Vista da exposição *Composições para tempos insurgentes*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2021-2022



Marcia Thompson

Sem título, 2017
Pautas de caderno em caixas de acrílico,
15 x 15 x 15 cm cada caixa
Coleção da artista

tanto na sua conclusão, com a constituição de um objeto formal. Os desenhos construtivos, que acabam sendo “expostos” no chão ou presos aos espaços da cidade, representam a congregação de diversas pessoas, culturas, variados desejos e, acima de tudo, a constituição de uma rede de afeto, solidariedade e potência em torno de um objetivo comum. É também uma festa, uma celebração coletiva que se faz em torno do empenho em construir a tal rede. Os laços e nós se fazem duplamente: enquanto matéria viva e, possivelmente, no estabelecimento e fortalecimento de um senso comunitário, assim como no objeto “rede”, que simboliza exatamente o dado afetivo. Não importa tanto, nesse sentido, se laços e nós estão frouxos, desalinhados, embaraçados, imprecisos ou pressionados. Importa que eles sejam tentados, construídos, acionados e materializados. Modé é a faísca, o promotor, o condutor do processo, “o agente dessa união, desse intercâmbio que rapidamente assume a aparência de uma rede, uma construção leve, imperfeita, desigual mas arejada, como as falas entrecruzadas que ouvimos em lugares públicos”.¹⁷

Marcia Thompson (1968), em uma obra sem título de 2017, corta em pedaços uma série de papéis pautados e milimetrados, de diversas texturas, diferentes tamanhos e formatos de impressão. O que fica evidente é a evocação do *grid*. Esse volume, por sua vez, é organizado em formato de um novo *grid* e disposto em duas caixas de acrílico: são três colunas, cada uma contendo três módulos de papéis recortados. Cada recorte de papel possui cerca de 5 x 5 cm, sendo que cada módulo é constituído por uma linha que contém uma profundidade de cerca de 15 cm de papéis acumulados e justapostos. Thompson demonstrou que a geometria era algo essencialmente mole e circunstancial.

¹⁷ FARIAS, Agnaldo. [Sem título].
In: MODÉ, João. *Alguns infinitos*.
Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010, p. 31.



A ideia de uma geometria dissolvida ou quebradiça é invariavelmente investigada por Nelson Felix (1954). Explorando formas e relações por meio de organismos animais e vegetais, Felix cria um sistema híbrido no qual a associação entre natureza e cultura se exacerba, expondo suas contradições e violências. É o caso de *Cacto* (2012), quando duas estruturas feitas de latão em formato de garras são introduzidas verticalmente no vaso de mármore que sustenta a planta, que dá título à obra. Essas escolhas feitas pelo artista transparecem a violência e o condicionamento de um sistema de vigilância e agressividade. A atmosfera de uma alegoria sobre a desintegração continua em *Flautas (canto e verso)* (2014), uma escultura formada por módulos independentes e enfileirados que evidenciam o elemento da torção, tão presente na obra desse artista. Feita em mármore de Carrara, a obra apresenta uma série de volumes de acanto geométrico dispostos horizontalmente. Os volumes, na realidade, reproduzem as palavras “canto” e “verso”,¹⁸ incluindo as sobras de cada letra, e o formato da escultura reflete a imagem do instrumento musical que nomeia a obra. O artista cava uma zona de indeterminação, cria um vácuo na linguagem. Por outro lado, a obra tem um aspecto formal também semelhante ao de uma vértebra, o que alarga o estado de iminente transformação que perpassa a obra de Felix e as interações entre natureza, corpo e objetos culturais.

João Modé

Projeto REDE, desde 2003
Ação coletiva com a participação
do público, Sesc Barra Mansa, 2003

¹⁸ “As *Flautas* são esculturas feitas para o trabalho do Método Poético. Muitas vezes faço uma única forma ou uma série de desenhos para um trabalho (assim como dedicamos trabalhos para a pessoa amada ou alguém querido). O Método Poético é um trabalho em que repenso a própria ideia de espaço, que vinha desenvolvendo, e, para isso, ele foi todo concebido a partir de uma particularidade da língua portuguesa. A existência de várias palavras com significados ambíguos, espaciais e poéticos: canto, verso, trilha...”. Nelson Felix em conversa com o autor por WhatsApp, 9 set. 2022.



O uso da geometria por Afonso Tostes (1965) se dá por via de mão dupla. Se, por um lado, em uma operação fenomenológica, árvore vira osso, o que reforça o sentido de vida e organicidade dessas duas instâncias, por outro lado, e definitivamente não como negação dessa primeira operação, o corpo que se apresenta é acidentado e trágico. Estou argumentando particularmente sobre *Tronco* (2013). Verticalizado, o longo tronco de madeira virgem é sustentado por outras duas peças de madeira, presas ao elemento central por uma amarração de candómbé. O tronco é um corpo acidentado que deseja manter a sua altivez frente ao espanto. Tostes não dialoga apenas com a história da arte ocidental e formalista, não está interessado somente na discussão sobre as forças construtivas, mas vetoriza outras articulações. O tronco é também o lugar do açoite e da humilhação numa perspectiva racial e histórica sobre o Brasil. Como expõe Mosqueira, o tronco é “o desejo de reavivar a memória do sofrimento do povo negro no Brasil”.¹⁹

< **Afonso Tostes**
Tronco, 2013
Tronco de árvore apoiado por esculturas com amarração de tecido
Instalação na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2013
Foto Sergio Araújo

Nelson Felix
Flautas (canto e verso), 2014
Mármore de Carrara e ouro,
Ø 22 x 250 cm cada peça
Foto DelRe VivaFoto

19 MOSQUEIRA, Bernardo. *Tronco*. In: TOSTES, Afonso. *Tronco*. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2014, p. 30.

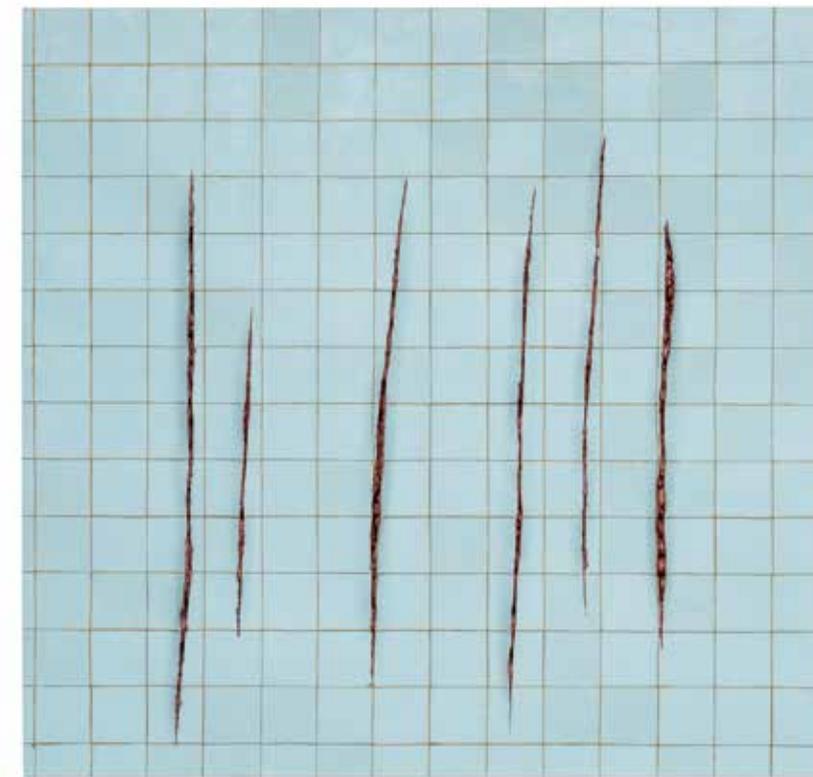




Angelo Venosa
Turdus 21, 2009
 Acrílico, 120 x 120 x 170 cm
 Foto Daniel Venosa

20 CANONGIA, Ligia. O molde e a faca.
 In: _____. *Angelo Venosa: a febre da matéria*.
 São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 24.

Turdus 21 (2009), de Angelo Venosa (1954-2022), expõe uma experiência radical que invariavelmente temos ao ver suas obras: ela nos afeta duplamente pelo seu caráter de estranheza e desconforto. Essa advém do fato de não conseguirmos elaborar exatamente a origem de suas formas fatiadas, por mais que o arquétipo sobre o corpo seja uma evidência. Dependendo da perspectiva que adota, a obra se aproxima de um crânio, de uma vértebra ou de uma trama que ressalta um desenho abstrato no espaço. Como nas obras iniciais de Venosa, *Turdus 21* encanta e fascina pelo seu caráter arcaico e vivo. Contudo, diferentemente dos “fósseis” feitos em madeira, tecido e gesso dos anos 1980, o “esqueleto” agora é engendrado pelo computador antes de sua fabricação, “reportando-se, obliquamente, não apenas às sociedades mecanizadas, como à percepção fragmentada do mundo contemporâneo.”²⁰ Venosa transmite uma metáfora de corporeidade a um objeto constituído de tramas, fatiado e dissecado, mas, mais do que isso, ele evidencia a “ossatura da escultura”. O caráter gráfico que habita sua obra, particularmente depois dos anos 1990, estabelece aproximações com a tecnologia, e mais especialmente nesse caso situa-se em um limite entre a escultura e o desenho, criando um território híbrido e especialmente especulativo, como se esse rumor sobre o que significa aquela estrutura fosse interminável.



Adriana Varejão
Parede com incisões à la Fontana, 2011
 Óleo sobre tela e poliuretano em suporte
 de madeira e alumínio, 190 x 200 cm
 Acervo Ateliê Adriana Varejão
 Foto Eduardo Ortega

O ateliê construtivo. A aparição do *grid* em Adriana Varejão (1964) surge sob duas vertentes distintas. Em *O iluminado* (2009) a luz, personagem central da pintura, não só adentra o espaço quadriculado da sauna, através de elegantes e discretos feixes, como produz presença naquele espaço esvaziado de corpos. Tampouco se sabe o tempo e o espaço daquele lugar. O grande monocromo amarelo, formado por inúmeros e pequenos azulejos monocromáticos, aparece aos nossos olhos de forma inusitada. Enquanto lugar de uso recreativo ou sanitário, essa sauna permanece como um mistério em sua excepcional solidão. A perspectiva aberta da pintura nos coloca dentro daquele espaço, mas não exatamente habitando-o. Seríamos um voyeur. As unidades construtivas — os azulejos — da pintura, para além da distinção entre figura e fundo, demarcam, acima de tudo, a aparição da luz. Lançando mão do *chiaroscuro*, as nuances na coloração dos azulejos, indicadas no jogo que realiza entre sombra e luz, constroem a passagem da luz naquela sauna, que nesse momento se assemelha mais a um palco. Afirmo isso em relação exatamente ao elemento cênico — a luz — que predomina na tela. Já em *Parede com incisões à la Fontana* (2011), o *grid* exerce outra função. Os azulejos, nesse caso, têm uma relação intrínseca com a iconografia colonial. A superfície azulejada — elemento típico da visualidade portuguesa — revela um interior visceral por meio das incisões.



Beatriz Milhazes

Roda coração III, 2021

Acrílica sobre linho, 192 x 200 cm

Foto Pepe Schettino / @Beatriz Milhazes Studio

> *O mágico*, 2001

Acrílica sobre tela, 188 x 298 cm

Foto Jorge Miño / @Beatriz Milhazes Studio

21 "Entrevista" [concedida a Adriano Pedrosa].
In: DUARTE, Luisa; PEDROSA, Adriano. *ABC: Arte Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 10.

Portanto, não é o corte que revela o vazio, como em Lucio Fontana, mas uma "navalhada" que expõe a violência que sempre se fez presente no Brasil. Os nacos de carne são expostos como vísceras, ferida constantemente aberta no processo de formação da sociedade brasileira.

Beatriz Milhazes (1960), professora de matemática antes de se dedicar à carreira artística, tem na geometria um objeto de investigação. Em resposta a Adriano Pedrosa sobre se ela se considerava uma pintora geométrica, Milhazes afirmou: "O pensamento e estrutura do meu trabalho se desenvolvem a partir de uma ordem. Esta ordem se realiza plasticamente através da construção da cor e da forma. Isso, para mim, é geometria"²¹ E a arqueologia da geometria ou a forma como a artista arquiva e analisa referências (geométricas) diversas para a sua obra é uma característica singular da sua pesquisa. Formas arcaicas da geometria presentes na natureza, nos arabescos e no barroco, mas também signos matemáticos que habitam o carnaval, o modernismo, o design, a cultura popular, a op Art, Burle Marx e Matisse, dentre várias referências. Uma das forças de seu trabalho é a forma como organiza esses feixes referenciais para criar algo único no campo da pintura. E, nesse sentido, é prolífico o modo como associa colagem e pintura. Muitas vezes, Milhazes decalca e cola pedaços de tinta sobre a tela, sobrepondo-os uns aos outros, o que evidencia uma relação próxima com a colagem e



com a própria gravura, que utiliza método semelhante ao sobrepor repetidas impressões que são feitas sobre o papel. Gostaria de chamar a atenção, portanto, para o método ou o processo muito particular de produção dessa artista. Em algumas obras, prepara imagens sobre plástico transparente, que são descoladas, como películas, e aplicadas na tela, por decalque. Aglomera as imagens, preenchendo o fundo e retocando a imagem final. Os motivos e as cores são transportados para a tela por meio de colagens sucessivas, realizadas com precisão. A forma como opera essas várias fases e os métodos de trabalho transmitem à pintura uma característica de pele, como se esse corpo-tela fosse formado por distintas camadas que vão se sobrepondo e se organizando naturalmente. O que aparentemente, numa primeira visada do público, pode significar um caos, é uma movimentação incessante dessas formas epidérmicas.



Assim como Milhazes, Daniel Senise (1955), Elizabeth Jobim (1957), Gonçalo Ivo (1958), Hilton Berredo (1954) e Suzana Queiroga (1961) também participaram de *Como vai você, Geração 80?* e mantêm uma prática de ateliê voltada para uma constante reelaboração do que significa o construtivo hoje. Essa seção compreende artistas, em sua grande maioria pintores ou pintoras, que investigam o construtivo através de relações muito próprias com a arquitetura, a partir de uma ótica do ateliê, sem criarem grandes vinculações com a rua. Em Jobim, ocorre o que poderíamos entender como uma pintura instalativa, pois, para além das questões intrínsecas desenvolvidas na superfície da tela, a obra cria diálogos com o lugar que ocupa. *Quadrângulo* (2011), por exemplo, é uma pintura dividida em três módulos, na qual o vazio se torna dispositivo para a produção de lugares. Todavia, dois movimentos acontecem simultaneamente. O primeiro surge da própria tela, ao ganhar volume, desejar o espaço e não ser apenas uma representação bidimensional. O que assistimos são vãos, portas, janelas e toda a sorte de espaços arquitetônicos. O fato de a obra ser instalada em formato de “L” atesta esse interesse em reforçar a aresta (do módulo e da sala expositiva) como um dado constitutivo. O segundo movimento é o do corpo do público – e não por acaso a obra possui



Gonçalo Ivo
Corps céleste – para Plínio el Viejo, 2015
Óleo, têmpera e folhas de ouro, cobre e prata sobre tela, 200 x 200 cm
Foto Jaime Acioli

< **Elizabeth Jobim**
Quadrângulo, 2011
Óleo sobre tela, 200 x 420 x 18 cm
Coleção particular
Foto Rômulo Fialdini



Ana Linnemann

Pintura-sem-saída (nº 3, com labirinto), 2018
Cedro, dobradiça, lona, tinta acrílica
aberta: 70 x 140 x 5 cm
Coleção Pinacoteca de São Paulo
Foto Pat Kilgore

dimensões antropomórficas – ao investigar os deslocamentos que revela, tornando “aparente o seu interesse pelo intervalo, pelo espaço entre os módulos, por uma fresta que não é tão somente o espaço que divide as telas”, mas uma linha que assume a sua função de prover distintos tempos e movimentos. A pintura parece a todo momento friccionar lugares a partir da perspectiva que adotamos. “Como partes constituindo um todo, temos a ilusão de que construímos incessantemente esses espaços porque eles nunca terão formas definitivas, apesar de rigorosamente acabados no interior da razão em que foram pensados”²²

A série *Corps céleste* (c. 2015-2016) de Gonçalo Ivo explicita um desvio na malha construtiva da pintura contemporânea brasileira. Se visualmente tangencia aquela “sujeira” que comentei sobre a obra de Bechara, logo ela dispara em outra direção. Dividida em módulos, as telas de *Corps céleste* criam uma sensação plástica próxima a uma pele, contudo numa simbologia distinta daquela que fiz sobre o trabalho de Beatriz Milhazes. A fenomenologia é uma condição intrínseca à produção desse artista. Ao aplicar frações de folhas entrecortadas de ouro, cobre e prata sobre a malha construtiva, Gonçalo transmite uma ideia de desgaste. Rasgadas e imperfeitas, as folhas propagam pela superfície da tela uma sensação de passagem de tempo, como se a mesma estivesse desenvolvendo rugas e falhas. A obra como um organismo vivo, se deteriorando pouco a pouco. Uma pintura em movimento, tentando manter uma ordem frente ao precário, e não cessando em nenhum momento a sua capacidade de ser humana.

Ao se falar sobre uma pintura movente ou em transição, a série *Pintura-sem-saída* (2020) de Ana Linnemann é outro caso exemplar. A pintura que passa a ser dobrada, colocada em quinas, entre outras diversas possibilidades de formatação e aparição, revela diagramas, em tinta acrílica, de labirintos. O jogo de linhas pretas sobre fundo branco demarcando os caminhos do labirinto também torna aparente uma malha construtiva. E as referências construtivas são bem pungentes: desde os *Bichos* e a mobilidade dos planos em cedro da pintura ativados por dobradiças até a evidência, como elemento fortemente constitutivo da obra, da espessura da pintura e sua proximidade com os *Objetos ativos*, de Willys de Castro.

Em *Soft and Hard* (2007) de Daniel Senise, temos a sensação de estarmos mergulhando e, ao mesmo tempo, cercados por uma arquitetura duplamente ameaçadora e encantadora. Um componente mágico e ambíguo está presente em quem se coloca diante dessa tela. Adotando os mesmos procedimentos e as mesmas técnicas que marcam o seu trabalho, isso é, incorporando elementos extraídos de seu ateliê, em cujo piso estende a superfície da tela para que acumule sujeira, pó e demais resíduos que, posteriormente, passam a fazer parte do jogo constitutivo da obra, *Soft and Hard* possui também uma demarcação construtiva. Sua semelhança se faz com uma fachada, em maior grau, ou com uma visão aproximada de um conjunto de caixilhos. Sem

²² SCOVINO, Felipe. Moradas. In: JOBIM, Elizabeth. *Mineral*. Rio de Janeiro: Lurixs Arte Contemporânea, 2012. Fôlder de exposição. O texto em sua integralidade pode ser acessado no site da artista. Disponível em: <https://www.elizabethjobim.com/moradas---felipe-scovino>. Acesso em: 26 mar. 2020.



Vik Muniz

Quebra-cabeças górdios, 2008
Garden of Earthly Delights, after H. Bosch
Cópia cromogênica digital, 195 x 343 cm
Coleção do artista
© Muniz, Vik/ AUTVIS, Brasil, 2022

dúvida, é um espaço que de alguma forma habita o nosso cotidiano, apesar de surgir sob o signo do estranhamento. O ângulo adotado nessa tela transmite uma sensação de vertigem e de dificuldade em entender a procedência e a época desse espaço que acaba se tornando um lugar qualquer. É, portanto, da ordem do inquietante, do *unheimlich*. São espaços abandonados, e os resíduos do ateliê auxiliam a constituir essa “sensação de passado” ou desgaste.

A forma como Vik Muniz (1961) discute a interdisciplinaridade entre desenho, fotografia e pintura, mas, acima de tudo, o estatuto da imagem e de sua reprodutibilidade foram temas largamente discutidos sobre a obra desse artista.²³ Mas gostaria de desviar sua atenção para a maneira como Muniz, em alguns casos, faz uso da geometria e, portanto, torna visível uma malha. Na série *Imagens de revista* (2010-2013) as fotografias revelam imagens de obras seminais da história da arte como *A origem do mundo*, de Courbet, ou *Vaso de flores*, de Monet. Contudo, ao nos aproximarmos das fotos, indagamos o seu processo de produção, os materiais empregados, e novamente o estranhamente familiar é convocado ao reconhecermos meio obliquamente aquela imagem. Nesse lugar das dúvidas sobre o que “é” aquela imagem, é que a obra “acontece”. Cabe destacar o aspecto geometrante desse grupo de obras, que advém do fato de a imagem ser composta por fragmentos de revistas rasgadas. Sua obra se situa entre o processo de artesanaria para a

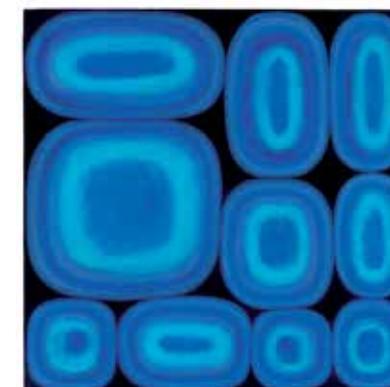
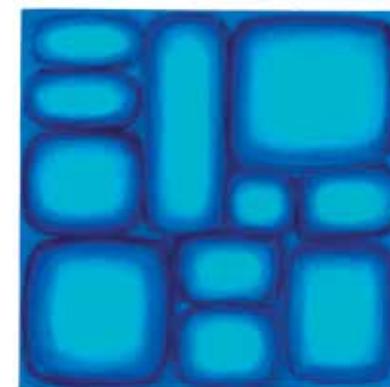
²³ Seguem algumas publicações que discutem o estatuto da fotografia e particularmente da imagem em Vik Muniz: MUNIZ, Vik. *Clayton Days: picture stories by Vik Muniz, for very little folks*. Entrevista Linda Benedict-Jones. Pittsburgh: Frick Art & Historical Center, 2001; MUNIZ, Vik. *Ver para crer*. São Paulo: MAM, 2001; MUNIZ, Vik. *Reflex: Vik Muniz de A a Z*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007; DO LAGO, Pedro Corrêa. *Vik Muniz: catalogue raisonné, 1987-2015*. Rio de Janeiro: Capivara, 2015; MUNIZ, Vik. *Vik Muniz*. Vila Velha: Museu Vale, 2015; OLLMAN, Arthur. *Vik Muniz*. Munique: Prestel, 2016.



Hilton Berredo
O quinto em PB, 2018
 Acrílica sobre tela, 150 x 200 cm
 Coleção particular, Rio de Janeiro

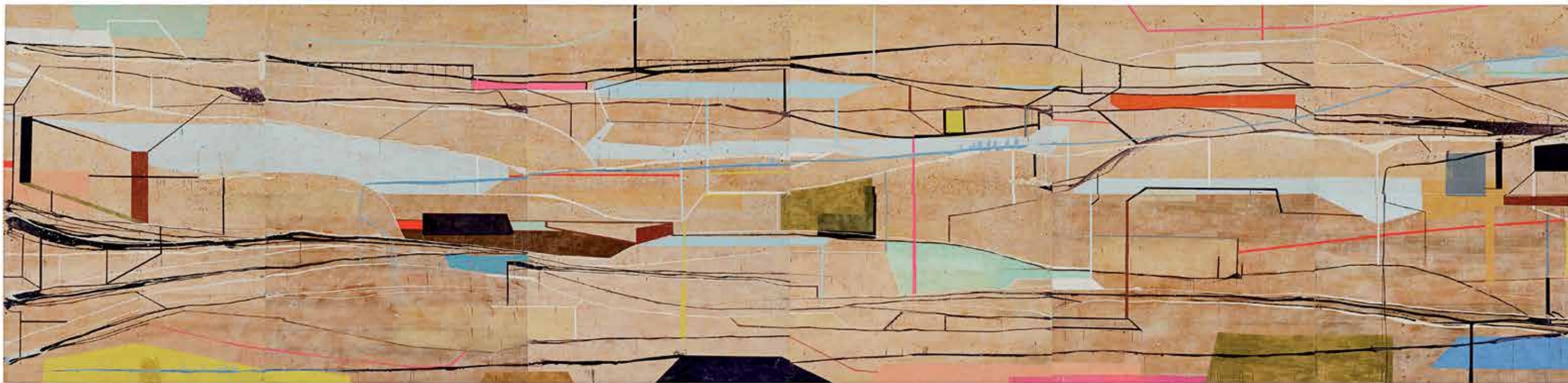
“confeção” de um produto imagético — a coleta das revistas, o rasgo, o trabalho coletivo na montagem da obra e, finalmente, a captura da imagem e sua transformação em um ato fotográfico — e a foto *per se*. Em *Quebra-cabeças górdios* (2008) o processo é semelhante, porém, saem as revistas e entra o jogo que dá título à série. Sobrepondo-se, encaixando-se ou não, as peças constroem uma história da arte accidental. Tendo como referente pinturas de Bosch e Rafael, por exemplo, centenas de peças avulsas de quebra-cabeças são divididas em camadas e giradas para se encaixar com outras e recriar a pintura que paradoxalmente estão embaralhando. Contudo, o resultado é propositadamente difuso: as fotografias, produto final desse processo, revelam uma imagem “pixelada” da pintura que era referente, pois o arranjo das peças muitas vezes se dá de forma caótica e irregular. Como afirma o artista, “ao simular um acidente e investir contra a lógica física, esta série pretende subverter a ordem tradicional de um quebra-cabeça, uma vez que a imagem independe do arranjo das peças e da maneira como se encaixam”.²⁴ Um estado fluido da matéria acaba sendo o ponto em comum entre os trabalhos de Daniel Feingold (1954), Hilton Berredo, Marcus André (1961) e Suzana Queiroga. As pinceladas com esmalte sintético de Feingold na obra *Espaço*

²⁴ MUNIZ, Vik. *Vik Muniz*. Vila Velha: Museu Vale, 2015, p. 100.



Suzana Queiroga
 Sem título, 2018
 Acrílica sobre tela, 40 x 40 cm cada
 Coleção particular, Rio de Janeiro
 Fotos Gabi Carrera

empenado #16 (2003) têm a medida do gesto. Imprime-se na tela, como um gesto expressivo, a velocidade, a dinâmica e a vontade da ação humana. São ações imprecisas, mas ritmadas, que vão pouco a pouco se sobrepondo, produzindo um entrecruzamento de formas e criando esse estado líquido do esmalte. A pintura é uma malha constituída por linhas que se direcionam obliquamente pela tela. Sustentam um jogo de aparições e desapareções, translucidez e opacidade, revelando e ocultando formas construtivas que paradoxalmente tangenciam a imagem de uma espécie de “mata”. Em André, as paisagens abstratas, que nada mais são do que casas na praia, como na série *Chicama*, ou em zonas montanhosas, são sobrepostas por um emaranhado que, como uma teia, vai se justapondo, de forma translúcida, à vida prosaica dessas vilas. Curiosamente, o balanço entre as edificações e a malha se justapõe em uma perfeita harmonia. As linhas parecem se adequar vagarosamente, como o percurso de um rio, ao ritmo arquitetônico da paisagem e das casas. Já nas pinturas mais recentes de Queiroga, a geometria se apresenta dispersa, como em um óleo sem título de 2018. Não há exatamente um centro ou, se ele existe, está se liquefazendo. As figuras geométricas, embora estejam razoavelmente unidas, parecem prontas ao regime da dispersão. Perderam sua gravidade e se comportam como células em fluxo dentro do corpo. A pintura parece a captura de um instante, o congelamento de uma ação em contraponto ao ritmo acelerado que vivemos. É a imagem de uma pintura em expansão, de elementos pictóricos que desejam criar outros vínculos além dos limites da moldura. Situação semelhante acontece nas pinturas em acrílica *Flat3D* (2017) de Hilton Berredo. Os motivos florais que compõem um painel, que trata superficialmente o índice construtivo, saltam em direção ao espaço como um *trompe l’oeil*. Pinturas em estado transitivo: surgem como volumes tridimensionais, mas continuam ainda tensionadas ao plano.

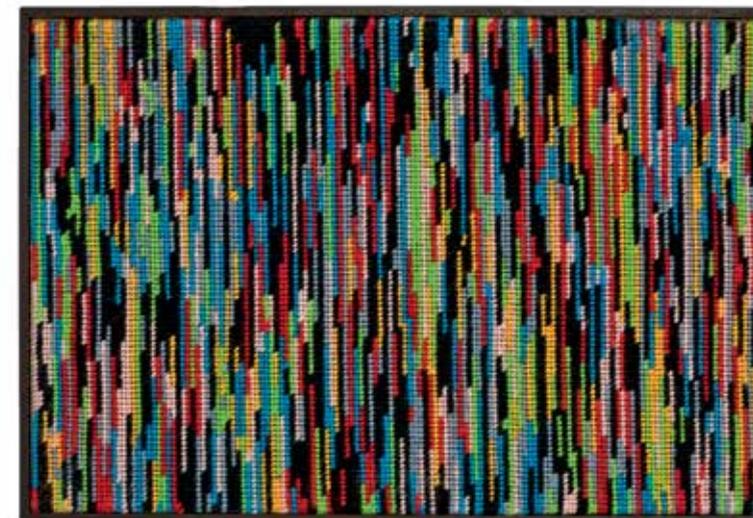


Marcus André
Paisagem deslocada, 2006
Têmpera e encáustica sobre madeira, 320 x 1.320 cm
Acervo Museu Oscar Niemeyer – MON, Curitiba



Daniel Feingold

Espaço empenado #16, 2003
Esmalte sintético sobre tela, 3 painéis
200 x 400 cm
Coleção do artista
Foto Pat Kilgore



José Damasceno

Monitor, 2010
Lã, 28 x 41 x 4 cm
Coleção do artista
Foto José Luis Múnicio

Passado e presente. Os artistas desta seção reconfiguram, cada um a seu modo, e em muitos casos de forma inconsciente, as notáveis pesquisas cinéticas de outrora.²⁵ As obras contemporâneas criam relações formais ou fenomenológicas com artistas de gerações anteriores que ousaram construir, a partir do índice construtivo, novas possibilidades estéticas.

Em *Levitação cúbica* (2001), Franklin Cassaro (1962) aprisiona dois cubos de papel dentro de uma gaiola. Embaixo do objeto de metal é instalado um circulador. Como numa cena de *cartoon*, o circulador ao ser ligado estimula a dança daquelas figuras geométricas, que metaforicamente se transformam em corpos ou desenhos no espaço. Há um balanço de forças em que se destacam a reunião caótica e cheia de ritmo e as surpresas estéticas dos cubos presos a um *grid* tridimensional. São formas, cores e direções proporcionadas como espetáculo ao público. Na gaiola convertida em palco, os cubos — figuras tão associadas ao peso — se soltam e apresentam um ato teatral, onde a comicidade ganha destaque.

José Damasceno (1968) é um caso ímpar dentro desse conjunto, devido às múltiplas formas em que opera o construtivo. *Monitor* (2010), *Observation Plan* (2003), *Solilóquio* (1995), *Octopos* (1995) e *Elemento cifrado subitamente revelado* (1998) são obras desviantes dentro do espectro cinético-construtivo. Aproximam-se e afastam-se com a mesma força desse espectro, também por causa de suas aproximações com a arte conceitual. Vou me ater às duas obras produzidas neste século. *Monitor*, de certa forma repete um padrão cinético explorado, como citado, por Zerbini e Livia Flores, além de se aproximar, pela disposição e dinâmica das formas verticalizadas, dos relevos em madeira produzidos por Palatnik nos anos 1960 e 1970. Como uma tela com

²⁵ Luiz Camillo Osorio, por exemplo, aponta a proximidade da pesquisa de Carlos Bevilacqua e Franklin Cassaro com Calder, assim como com outros artistas brasileiros que em distintos tempos pesquisaram o cinético, tais como Abraham Palatnik, Hélio Oiticica e Waltercio Caldas. In: OSORIO, Luiz Camillo. *Reverberações cruzadas*. In: _____. *Calder e a arte brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.



Franklin Cassaro
Levitação cúbica, 2001
Gaiola, papel seda e circulador de ar,
dimensões variáveis
Foto Jaime Acioli

fundo preto, Damasceno cria padrões verticais e policromáticos intervalados, remetendo tanto a um monitor com imagem fora do ar quanto a uma pintura de tendência construtiva. Contudo, a grande distinção é que toda essa operação construtiva é formada por um único material: lã. Enquanto pintura, a gestualidade se faz muito presente, envolvendo um processo único de artesanaria para a definição de seus padrões de cor. Quanto à temporalidade produzida, suas barras parecem se movimentar ruidosamente, mesmo nesse estado de repouso. O duplo significado de tela – sua vinculação com o cinema e a TV assim como a ideia de tela associada à pintura – também se faz presente em *Observation Plan*. A obra parte de um delineamento de três telas sendo assistidas por um público. As pessoas não possuem rosto nem a tela possui um conteúdo. Todo esse processo é constituído por 30 mil lápis cravados sobre a parede. É um desenho cinético e tridimensional – cujo referente se aproxima de forma demasiadamente original de Seurat e a sua técnica de pontilhismo –, sendo feito por aquilo que significativamente produz o desenho em seu modo mais típico: o lápis. Mas esse objeto é usado como matéria (fim) e não como meio. O cinetismo também se faz pela angulação que coloca a obra em uma perspectiva na qual o espectador, ao se mover, cria novas unidades de percepção e formatação daquele todo. É um “cinema estático”,²⁶ como afirma Damasceno.

Em *O Lugar do ar* (2012), de Carla Guagliardi (1956), a estrutura verticalizada e vazada formada por vários módulos semelhantes que, por sua vez, são compostos por dois vergalhões colocados em paralelo sustentados por tiras de borracha, expõe, através de gestos e elementos precisos, uma surpreendente leveza na sua composição estrutural. A escolha dos materiais envolve um repertório de fragilidades e um equilíbrio precário. Tudo na malha geométrica desse admirável móvel parece ruir ou estar prestes a desabar. A aparição dessas estruturas horizontais tendo o seu interior “esvaziado” transferem à borracha uma qualidade de nota pontuando a partitura. Notas suspensas no espaço que tendem a ecoar *ad infinitum*.

Essa imagem cria um diálogo pertinente com *Quarto 22* (2005), de Carlos Bevilacqua (1965), que nos mostra as possibilidades dessa propriedade imaginativa e “sonora” da obra de arte. Apresentando um arranjo de *grid* imperfeito (com sua estrutura vazada e preenchida por intervalos de fios de aço carbono que, por sua vez, constroem linhas incompletas), preso à parede e com uma pedra em seu centro, a obra contém o som como possibilidade, pois o *grid* como partitura também se expressa aqui, mas, acima de tudo, o silêncio como vibração incessante. *Grid* e partitura são elementos que se colocam nessa obra como inacabados ou disseminando “a ilusão de estar – e para sempre – em fase de acabamento”.²⁷ A imobilidade da esfera sobre o *grid* se coaduna com a imagem de uma nota ou timbre que não cessa em ser disseminado pelo espaço. Ondas que repercutem mesmo que sejam inaudíveis aos ouvidos menos

²⁶ “José Damasceno inaugura exposição inédita no Santander Cultural”, Porto Alegre, *O Sul*, 19 maio de 2015. Disponível em: <https://www.osul.com.br/jose-damasceno-inaugura-exposicao-inedita-no-santander-cultural/>. Acesso em: 30 mar. 2020.

²⁷ MACHADO, Milton. [Sem título]. In: BEVILACQUA, Carlos. *Carlos Bevilacqua*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p 65.

Carlos Bevilacqua

Quarto 22, 2005
Aço carbono e pedra, 30 × 40 × 2 cm
Edição de 3
Cortesia Fortes D'Aloia & Gabriel

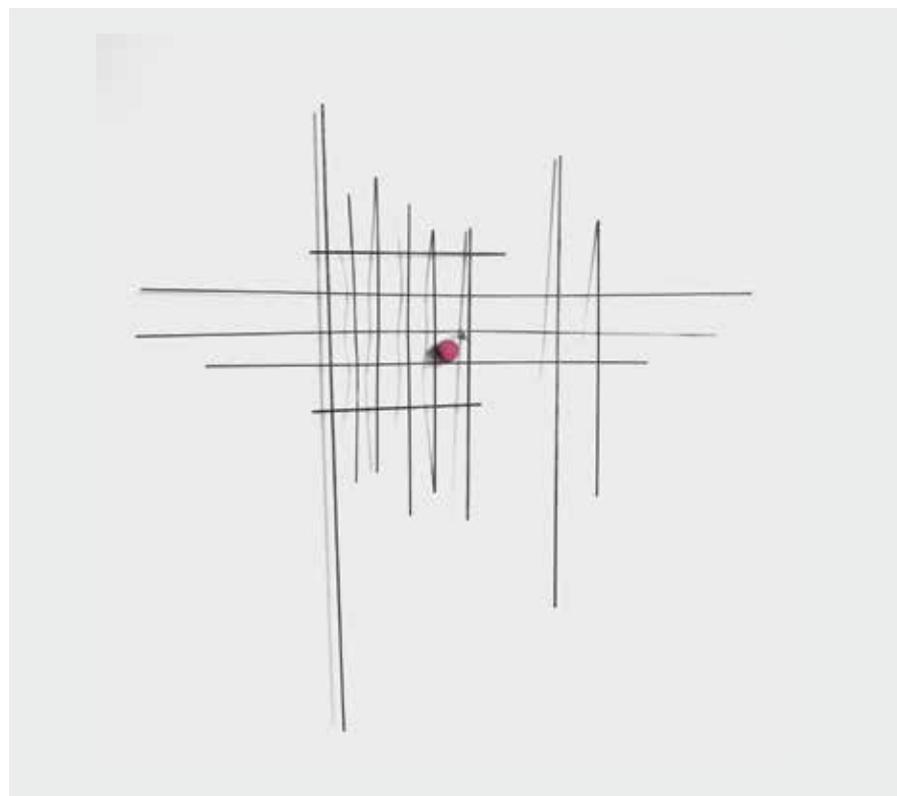
> **Carla Guagliardi**

O lugar do ar, 1993/2012
Vergalhões e borracha sintética, dimensões variadas
Instalação na Galeria Anita Schwartz,
Rio de Janeiro, 2012
Foto Vicente de Mello

p. 194-195

Carlito Carvalhosa

Sala de espera, 2013
Postes de eucalipto usados, aço,
1.000 cm × 200 cm
Instalação no Museu de Arte Contemporânea
da USP, São Paulo, 2013



atentos. Um timbre talvez tímido, árido e desamparado, mas especialmente eficaz dentre os zumbidos incessantes e descartáveis que habitam o mundo.

Ademais, a ideia de repartição do *grid* modernista, mesmo sendo um referente um tanto distante, também se manifestou na instalação realizada em 2013 por Carlito Carvalhosa (1961-2021), no chamado Anexo Original do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Em *Sala de espera*, mais de 40 troncos de árvore, com cerca de 12 metros de comprimento, originalmente usados como postes para a iluminação de ruas, cortaram horizontalmente e de forma oblíqua o prédio projetado por Niemeyer, numa sensação de permissividade e transitoriedade entre dois espaços públicos, de qualidades e funções distintas (a rua e o museu). Vista a intervenção do alto (a partir do mezanino), fica evidente o índice do *grid*, atualizado agora numa perspectiva instalativa. Três anos antes, Carvalhosa realizou operação semelhante, mas no Palácio da Aclamação em Salvador. O artista fez uso de aroeiras, dispondo troncos ou árvores inteiras em espaços mais apertados e outros com pé-direito bem avantajado. Contudo, a sensação de acidente é mais proeminente, com os troncos atravessando salas, objetos de decoração e mobília históricos. Havia um permanente estado de atenção instaurado, mesmo com os troncos cuidadosamente alocados no espaço, pois qualquer deslize poderia provocar um grande petardo.







A série *Galáctica* (2000-2019), de Vicente de Mello (1967), tem a fotografia como forma de experimentação do índice construtivo. A partir da escolha por específicos objetos da cidade – como postes – ou que estão presentes em nossas casas, como candelabros, luminárias e lustres, Mello cria uma atmosfera que mistura as mais distintas referências visuais, desde filmes de ficção científica à filmes *noir*, como forma de pôr em dúvida as nossas certezas. Contudo, aquilo que originou a foto ou simplesmente o que é a imagem de fato, como, por exemplo, o poste em *Calda de cometa* (2005), perde sua referência. Não visualizamos o poste por inteiro e a nossa imaginação, motivada também pelo jogo entre a imagem e a referência que o título conduz, nos leva para um espaço-tempo ficcional. Mas, para além dessa dualidade entre forma e palavra, particularmente nessa série de obras, o que se impõe é a forma como o signo construtivo transparece. Dialogando com o legado de José Oiticica Filho, em especial com a forma como ele olhava e entendia a cidade, a partir de imagens de jogos construtivos, muitas vezes elaborados através de dispositivos de luz e sombra e, simultaneamente, construindo sua própria linha de investigação, Mello evoca um perspicaz movimento óptico em situações ou lugares inesperados.



Em *O halo* (2010), numa perspectiva de baixo para cima, como se estivéssemos dentro de um objeto luminoso, que dificilmente identificamos, tomamos contato com a regularidade de um círculo que, por sua vez, é formado pela inscrição de outros, gerando o movimento contínuo de uma espiral. O artista provoca esse efeito de ondas sendo irradiadas a partir do próprio padrão gráfico do objeto. O elemento construtivo está no padrão linear, de regulares intervalos, adotado para sugerir o movimento circular, que dá lugar à resultante óptica.

Concluindo, a ideia deste ensaio não é a realização de um mapeamento exaustivo, mas de aproximar artistas e conceitos, explorar outras possibilidades de reflexão sobre as suas obras por meio de um referente comum – o signo construtivo. Essa pesquisa chegou na forma de um debate, que merece melhor adensamento em futuras publicações, sobre questões ligadas aos campos da antropologia, arquitetura e política, assim como pontos específicos da pintura, instalação, fotografia e escultura muito ligados ao espectro sensorial. Nesse sentido, o construtivo ainda se coloca como um campo aberto de possibilidades, sendo constantemente reavaliado e indo muito além de uma simples discussão sobre aspectos formalistas.

Vicente de Mello
< *Cauda de cometa*
O halo
Série *Galáctica*, 2000-2019
Impressão digital em Hahnemühle
FineArt Baryta, edição de 5

A quarta geração construtiva

Paulo Herkenhoff

O século XXI coincide com a quarta geração construtiva, a etapa de maior abertura experimental da relação com a matemática, a topologia, o número, o acaso e improvisos, desastres e a crise do poder, num emaranhado de agendas políticas (da biopolítica à loucura) e conceituais, processos de subjetivação, a explosão do olhar da periferia e um novo ethos, a crítica institucional, a geometria sensível da América Latina, introdução de signos materiais da arte inauditos e o quase nada e o zero.

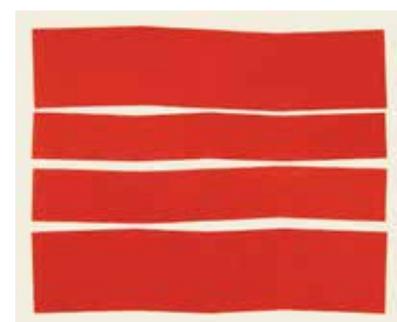
Ismael Monticelli. A sofisticação metalinguística do projeto de Ismael Monticelli (1987) infiltra perversidade no sistema de arte para corroer o cinismo no campo cultural. Seu opus é o embate contra a percepção mecanizada dos espectadores pavlovianos dos efeitos condicionados como cães. Os ratos aparentam alertar contra a entropia física da arte por efeito da temperatura, água, luz, fogo, fungos e vetores. *Obsessão miúda – proposição vivencial para ratos selvagens* reinterpreta obras concretistas (de Luis Sacilotto e Waldemar Cordeiro) e uma seleção de neoconcretos (Helio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Frans Weissmann, Amilcar de Castro e Osmar Dillon). As peças convertem a biplanaridade do objeto neoconcreto em tridimensionalidade e daí para o modelo ambiental dos *Penetráveis* de Oiticica. Monticelli retoma as bases da poética neoconcreta do plano e cor, na reversão em dimensão planar com Clark (*Casulo e Bicho*), Oiticica (*Relevos espaciais*) e Amilcar (escultura como corte e dobra). Nessas estruturas, ratos, à guisa de representação, invadem a obra aberta. No *Manual de instruções para captura de ratos selvagens e sua introdução em vivências subjetivas da cor*, Monticelli propõe um modelo sensorial de percepção da arte em que, por filogênese conceitual, compara traços biocomportamentais dos roedores aos de visitantes de museu. O modelo metacrítico de *Obsessão miúda – proposição vivencial para ratos selvagens* de Monticelli é uma alegoria do olhar. Qual o lugar dos ratos na arte contemporânea? A erosão, o rebaixamento, a repugnância? Não para ele. A invasão virulenta da higienização da malha, um princípio basilar do espaço da modernidade, seria a contaminação do sublime pela escatologia?



Ismael Monticelli
Obsessão miúda – proposição vivencial para ratos selvagens, 2017
Madeira, isopor, tinta acrílica, plástico e impressão sobre papel, dimensões variáveis
Coleção Museu de Arte do Rio – MAR, Rio de Janeiro

Igor Vidor

Esquemas n. 7, 2018
Madeira e cápsulas 12/762, 57 × 55 cm
Coleção particular



Hélio Oiticica

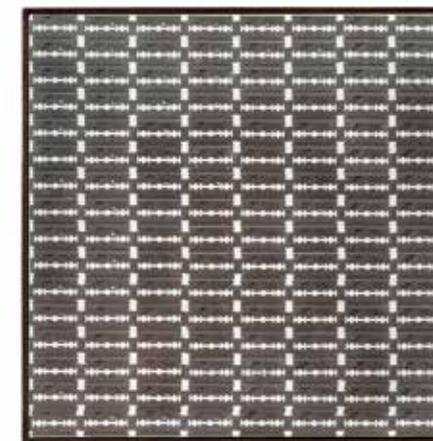
Metaesquema, 1958
Guache sobre cartão, 34 × 55 cm
Coleção Museu de Arte Moderna de
São Paulo – MAM São Paulo

Igor Vidor. Assim como Hélio Oiticica agia nas quebradas, levado a reflexões sobre a criminalidade como a única hipótese desesperada de sobrevivência para alguns deserdados pela sociedade (o Bólido dito *Homenagem a Cara de Cavallo*, 1965), Igor Vidor (1985) opera na violenta periferia na atual guerra que atravessa a cidade do Rio de Janeiro, onde a fúria policial é a marca do confronto entre milícia e traficantes de drogas na favela da Cidade de Deus. Em Oiticica e Vidor são assumidos ecos da crônica *Mineirinho* de Clarice Lispector, na qual a escritora questiona sua omissão e responsabilidade diante do desamparo da infância miserável. Vidor escolhe os *Metaesquemas no corpus* de Oiticica para modelo a ser politizado em suas monocromáticas *Esquemas* (2018). Ele recolhe cápsulas de balas de fuzil detonadas para situá-las nos entre-vãos das faixas de cor, que são deslocadas tal qual Oiticica operava em seus guaches da década de 1950. Em carmim, com a força pulsante do *Em vermelho* (1958) de Milton Dacosta, Vidor propõe cor simbólica do sangue das execuções dos jovens negros favelados cariocas.



Allan Weber. Morador de 5 Bocas, comunidade em Brás de Pina no ramal da Leopoldina, Zona Norte do Rio de Janeiro, Allan Weber (1992) tem consolidado sua poética como um amplo diapasão de objetos e situações indicativas do modo de viver na *suburbia* carioca, das festas de vizinhança aos armamentos pesados das milícias e do tráfico. Trata-se de uma produção que discute territórios de poder e de convivência no fio da navalha das regras nas favelas. Podemos enxergar de soslaio os ecos do Hélio Oiticica pós-neoconcreto nesse Allan Weber. O crítico e escritor Matias Maxx usa uma expressão ambígua para definir Weber: “um artista concreto” que “leva a realidade e o imaginário da favela para o *mainstream* das artes plásticas”.¹ O sentido de “concreto” no texto de Maxx alude ao real, ao existente, ao verdadeiro. Nas palavras de André Luiz Abu-Merhy Barroso, que analisou a obra de Allan Weber: “o tratamento ao real nos convida a olhar as imagens que ele inventou para acomodar qualquer coisa do impossível que não cessa, não cessa de não se escrever.” Chamarei a esta questão de o “contrato social da arte” de Allan Weber. Neste texto, explora-se a vontade construtiva de Allan Weber nos termos da arte, que se refere ao concretismo e ao neoconcretismo, dois movimentos da arte no Brasil relativos à abstração geométrica, o primeiro indicando a absoluta objetividade da forma, e o segundo, a participação do sujeito no processo de infusão de significações na forma geométrica, como no caso de Hélio Oiticica, Lygia Clark ou Lygia Pape. Neste artigo, Allan Weber é associado sobretudo a Hélio Oiticica.

A busca didática de Allan Weber foi no curso “Formação e Deformação” na Escola de Artes Visuais na Zona Sul do Rio, uma experiência que prometia instigar os estudantes para experiências de “transgressão e ruptura”.² *Deformação*, assunto que foi parte do método de aprendizado de Weber no Parque Lage, tem muitas acepções que indicam que ele foi bem nesse curso: “mudar



Allan Weber

Régua, da série *Traficando arte*, 2022
Lâmina de corte sobre tela, 36,5 × 35,5 × 2,5 cm
Foto Pat Kilgore

Sem título, da série *Traficando arte*, 2022
Câmeras fotográficas, cimento, vergalhão
e chupeta, 64,5 × 26,5 × 4,5 cm
Foto Ding Musa

¹ MAXX, Matias. *Revista Piauí*, n. 197, fev. 2023.

² Paráfrase do título da exemplar exposição “Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras”, organizada por João Marino em São Paulo, em 1984, e tendo Fabio Magalhães como um dos curadores.

Allan Weber

Endola, da série *Traficando arte*, 2022
Filme PVC sobre tela, 32 × 32,5 × 3,5 cm

Encosta, da série *Traficando arte*, 2021
Fotografia, 75 × 50 cm
Coleção Instituto Inhotim, Brumadinho

> Sem título, da série *Dia de baile*, 2021
Fotografia, 75 × 50 cm
Coleção Instituto Inhotim, Brumadinho



3 SOURIAU, Etienne (Ed.); SOURIAU, Anne (Org.). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990, p. 139.

para pior”, “corromper ou deturpar uma forma”, “desfigurar ou afear”, “alterar a forma primitiva”, “reproduzir algo inexatamente”, entre outras. Tudo isso, que parece péssimo, acabou sendo extremamente positivo na formação de Weber, desde seu contato com a pixação e com a fotografia via o skate. O artista de Brás de Pina deu um jeitinho nas hipóteses estéticas das coisas, infundiu novos sentidos a objetos, corrompeu e celebrou formas vernaculares e promoveu a autoestima em sua comunidade.

Brás de Pina já lhe deu régua, compasso e armas a serem transgredidas ou ironizadas em seu status e estética. A arte de Oiticica podia ser diretamente crua e ríspida; a de Weber desdobra-se em metáforas, alegorias e sutilezas de quem precisa sobreviver no território inóspito. Uma submetalhadora construída por câmeras fotográficas é, na *gramatologia* de Allan Weber, uma construção alegórica do lugar e da ação do artista plástico na sociedade contemporânea. Câmeras fotográficas que, à primeira vista, parecem os embrulhos em saco plástico surgem, para o olhar desatento, como por simulacros de tabletes de droga embrulhados pelo tráfico. As diversas câmeras são estruturadas articuladamente na forma final de uma arma pesada O espectador é submetido por Weber à errância no entendimento da forma por meio de um discreto jogo aporético – conforme Anne Souriau, a palavra *aporía* “não tem sentido estético a não ser na acepção em que ela designa uma figura de retórica muito próxima da *dubitação*”.³ O sarcástico título – *Traficando arte* (2021) – desses objetos sinistros será tanto uma referência ao “concreto” do tráfico na favela quanto uma ácida crítica ao mercado da arte, que, por vezes, adota posições escusas, mas que na sua Galeria 5 Bocas em Brás de Pina busca tornar possível, aos moradores da comunidade, o entendimento de que arte é trabalho, mercado, dinheiro.

A polissêmica vontade construtiva de Allan Weber está em séries como *Réguas* (2022-2023), composta de relevos formados pela justaposição de

lâminas de barbear sobre tela, as ditas *gillettes*, uma marca comercial. Essas lâminas tanto podem aludir às lâminas utilizadas para preparar as carreiras de cocaína a serem cheiradas quanto à moda de “corte na régua” do cabelo dos rapazes contemporâneos. *Dia de baile* (2022) traz pinturas ou fotografias que extraem alguns detalhes dos toldos e barracas de festas montados em plástico, articulando várias cores. Esse método construtivo de Allan Weber já estava nos fotógrafos experimentais das décadas de 1940 e 1950, que buscavam construir suas estruturas abstrato-geométricas por meio de detalhes da arquitetura, tais como Geraldo de Barros, Gaspar Gasparian, José Yalennti, José Oiticica Filho, entre outros. Em suma, pode-se aplicar na análise de Allan Weber em sua correlação com aqueles fotógrafos o conceito da *Nachleben* que atravessa transversalmente a história da arte – ou a “persistência da forma” – de acordo com o teórico Aby Warburg (1866-1929) em o *Atlas Mnemosyne*, uma imensa compilação iconológica de mais de 20 mil imagens de arte elaborada entre 1924 e 1929.

Existe uma vida inteira que tu não conhece – eis o revelador título de uma fotografia de Allan Weber que demarca que sua produção se dá em torno do universo axiológico e dos costumes das 5 bocas⁴ em Brás de Pina. Isto é, existe “uma realidade de quem é cria (da favela), de quem tem que fazer essas correrias sem se envolver com o tráfico de drogas”⁵ – este é um princípio fundante do projeto de arte de Allan Weber, tal qual foi a estratégia dos “Meninos do Morrinho”, que moram na comunidade do Pereirão, em Laranjeiras, para fazer sua arte das maquetes em miniatura no território. A arte como hipótese de sobrevivência no território do tráfico sem envolvimento com a transgressão da lei. No mecanismo de referência de uma classe subalterna para a afluência da classe dominante, há o desejo de atingir os mesmos graus de consumo. Esse processo sociológico foi também trabalhado por Maxwell Alexandre (1990) no projeto *Pardo é papel*, desenvolvido com imagens de residentes da Rocinha.

No século XXI surgem dois caminhos do capitalismo para este grupo social: (1) no plano religioso, a teologia da prosperidade pregada por algumas religiões pentecostais; ou (2) no plano do ambiente, a cultura da ostentação, sobretudo entre os mais jovens, na baixa perspectiva de mobilidade social a que parecem condenados. A pintora carioca Pammela Castro (1981), representada pela prestigiosa Galeria Luisa Strina, tem se apresentado em suas redes sociais através do código de ostentação e de seu viés catártico. Como estímulo à autoestima, Allan Weber projetou o suntuoso colar *Muita luta* (cordão banhado a ouro 18 k e pedras de zircônio), que mais parece uma condecoração pelo trabalho duro e honesto. Portanto, é necessário pensar no *ethos* de Allan Weber, que orienta sua relação paradigmática com a comunidade, com seu agenciamento social da arte e com suas precauções com relação ao capitalismo e às diversas estruturas de poder que incidem sobre seu território (milícia, tráfico, Estado).



4 Preferimos adotar aqui esta grafia, que é a utilizada pelo artista.

5 Entrevista de Allan Weber a André Luiz Abu-Merhy Barroso, disponível em: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2023/04/Existe-uma-vida-inteira-Andre-Luiz-Barroso-Allan-Weber.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2023.

Adriana Maciel: rotores do olhar. Durante muito tempo, a pintora Adriana Maciel (1964)⁶ situou o espectador em confronto com o ilusionismo de buracos, vãos, frestas e fendas que pareciam furar, adentrar a superfície planar de suas telas. O olho, atraído pelo simulacro, habitava espaços geométricos afundados inexistentes, virtuais nas telas da série *Com-partimentos*. A partir de 2015, ela substituiu a sedutora ilusão do olho pela problematização do olhar através de experiências complexas com obras em movimento, os *Rotores*. No entanto, essa passagem, não apenas plástica, seria uma espécie de “salto epistemológico” para seus antigos seguidores e uma estimulante vivência da forma geométrica no contexto geral da arte brasileira.

Com os *Rotores*, o pensamento plástico de Adriana Maciel ampliou seu espectro de problemas, referências históricas e conversas com a história e a produção contemporânea da arte – a artista se lançou ao mundo da cor vibrátil, do cinetismo, das leis da Gestalt da forma, do universo das *video walls* (paredes de vídeo), entre outros assuntos. Cada um desses temas conceituais merece tratamento específico:

Cinetismo. Com os *Rotores* o diálogo histórico de Adriana Maciel parte agora na direção do movimento dos *Rotoreliefs* (1935) de Marcel Duchamp. “Duchamp leva a todos e a ninguém”, ponderou surpreendentemente o artista californiano Bruce Nauman.⁷ No Brasil, Maciel assume a linhagem de Abraham Palatnik (1928-2020), o precursor da arte cinética na América Latina com objetos como *Azul e roxo em primeiro movimento* (1951).⁸

Cor vibrátil. O tônus dos *Rotores* em movimento resulta em formas e cores vibráteis. Cada *Rotor* é formado por um grupo de círculos em diversas cores e diferentes espessuras da linha. No entanto, tais círculos não são dispostos concentricamente – a diferença resultante ocasiona uma vibração do conjunto dos círculos quando cada *Rotor* é posto em movimento. O grupo de *Rotores* em giro cria uma sensação sinestésica inquietante que advém da geometria dissonante. Tem-se, então, a cor vibrátil das linhas precisas das estruturas das serigrafias de Dionísio del Santo ou a “cor inexistente” de Israel Pedrosa, dois artistas supra-analisados. Ademais, aquele resultado não decorre da intensidade da saturação das cores quando postas lado a lado como ocorreu no *Coeurs volants* (1961, corações vermelhos ou azuis sobrepostos por ordem de tamanho) de Marcel Duchamp, pois isto, afinal, seria um recurso corriqueiro ao jogo cromático desse artista. No foco de Adriana Maciel, o conjunto de *Rotores* justapostos afeta e instabiliza todo seu território circundante.

Gestalt. Com a compreensão da percepção da forma, Adriana Maciel precipitou o olhar dos espectadores para o campo das leis da Gestalt: “as imagens dos *Rotores* em movimento sugerem variações de cavidades ora côncavas ora convexas. Por meio do movimento amplia-se a volumetria, acentuando a ideia de entrada e saída”.



Simultaneidade. Zonzo diante de tantos *Rotores* mutantes girando desconcatenadamente, o olho se lança em errância entre as peças do conjunto, sem a possibilidade de se ater a um deles, pois nenhum se propõe a constituir situação de alívio ou de descanso para a visão. Ver, para esta Adriana Maciel, é perder-se em rotas dissonantes. Os seis *Rotoreliefs* (1937) de Marcel Duchamp eram movimentados individualmente quando postos a girar, como uma placa circular num toca-discos a uma velocidade de 40 a 60 rpm; os *Rotores* de Maciel são uma hipérbole do cinetismo do pioneiro dadaísta.

Video walls. A estética dos “muros de vídeos”, ou acúmulo horizontal de monitores de televisão, como no *TV Garden* (1974), ou vertical, como no mapa *Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii* (1995), teve como precursor o artista coreano Nam June Paik. Quando associa diversos *Rotores* na mesma parede, Adriana Maciel enuncia o potencial de sua *poiesis* mutante, construtiva, como uma cilada visual cujo maior perigo é o fascínio pelo próprio espectador.

Vontade construtiva. Os *Rotores* significaram um grau de amadurecimento da vontade construtiva de Adriana Maciel e de seu inconsciente matemático e cinético, situando-a na quarta geração construtiva. Sem a ansiedade da influência, mas implantando sua perspectiva própria, como remissão a um denso cabedal de referências na história da arte que demandaram que ela construísse soluções pessoais, como a ideia de simultaneidade e a cor vibrátil.

Adriana Maciel

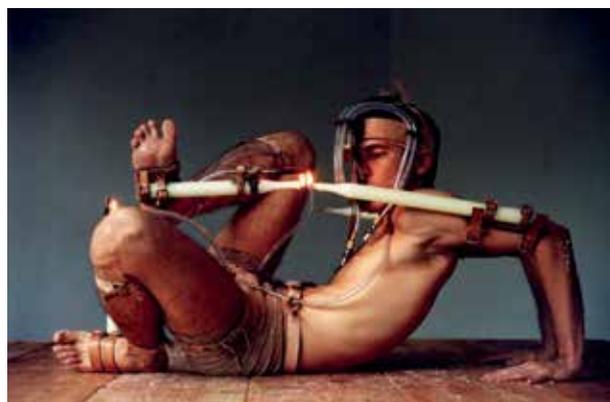
Série *Rotores*, 2016-2018
18 objetos motorizados; acrílica sobre MDF, motor e redutor de tensão. 6 objetos com diâmetros de 14 cm sobre bases de 10 cm de altura mais 12 objetos com diâmetros de 20 cm, sobre bases de 7 cm de altura



⁶ Adriana Maciel vive no Rio de Janeiro desde 1990. A artista é casada com Rubem Grilo, também incluído no presente livro.

⁷ Apud PINCUS, Robert L. “Quality Material...” In: *West Coast Duchamp*. Miami: Grassfield Press, 1991, p. 87. A exposição *Por que Duchamp?*. RIBENBOIM, Ricardo e BOUSSO, Daniela (Org.). São Paulo, Instituto Cultural Itaú e Paço das Artes, 1999. Essa exposição confiou a dez críticos sugerirem e analisarem dez artistas brasileiros que mantiveram uma relação conceitual com a obra e o pensamento de Marcel Duchamp: Arthur Bispo do Rosário, Carmela Goss, Cildo Meireles, Félix Bressan, Hélio Oiticica, Jac Leirner, Nelson Leirner, Nuno Ramos, Regina Silveira e Waltercio Caldas. Adriana Maciel bem caberia no necessário *aggiornamento* dessa lista duchampiana com seus *Rotores*.

⁸ O objeto voador *Cosmorelief* (2010) de Fernando Lindote está, como os *Rotores* de Adriana Maciel, na mesma sequência dos *Rotoreliefs* de Duchamp e dos *Objetos cinéticos* de Palatnik.



Michel Groisman: fineza, precisão e justeza do inconsciente matemático. Michel Groisman (1972) é um exímio contorcionista, um bailarino singular, performer vibrátil, um preciso geômetra e um músico experimental cujo inconsciente matemático desabrocha num círculo através da chama de uma vela movente numa dança.

Sua performance *Transferência* (1999-2001) tem como base física um aparato de pseudoprótese em couro, em que velas brancas se fixam por presilhas a partes de seu corpo. O trabalho se iniciava em solene silêncio sobre um tablado quadrado. Uma vela era acesa. Em seguida, o corpo do artista girava ligeiramente. Groisman transfere a chama de uma vela a outra e, feita a passagem, a primeira é apagada com um sopro, graças a um sistema de tubos firmemente preso ao corpo, e assim sucessivamente. Em movimentos precisos, a ação evolui como se uma notação labaniana organizasse a melodia do corpo.⁹ Em cálculo matemático exato, ao acender a última vela da trilha imaginária, Michel Groisman haverá percorrido um círculo perfeito com seu corpo. Ao fim de *Transferência*, Groisman se moveu num processo em que o inconsciente matemático musical regeu e orientou a geometria da linguagem corporal. Ao final, o corpo-compasso de Groisman moveu-se no espaço com disciplina e poética, tendo cumprido no piso o circuito de um círculo virtual preciso. Groisman atuava com fineza, cálculo e justeza, qualidades do espírito, segundo o filósofo francês setecentista Blaise Pascal em *Pensées* (*Pensamentos*).¹⁰

⁹ O coreógrafo eslovaco Rudolf Laban (1879-1958) criou um sistema gráfico de notação de movimentos dos bailarinos com modelos espaciais, conceitos, signos, símbolos, notas musicais para descrever e registrar os movimentos humanos de uma peça de dança.

¹⁰ Malgrado a referência ao *esprit de finesse*, a obra de Michel Groisman apresenta uma relação antitética com o *esprit de géométrie* e o *esprit de justesse* que Blaise Pascal analisa em *Pensées* (*Pensamentos*), década de 1660.

Michel Groisman só conseguia realizar sua performance *Transferência* (1999-2001) em sua juventude, quando podia contorcer seu corpo na perfeição exigida para completar o círculo objetivado pelos movimentos.¹¹

A coreógrafa minimalista americana Trisha Brown (1956-2017) criou a peça de dança *Accumulation* (1971), que se pautava pela precisa notação do corpo de cerca de cem movimentos que se acumulavam e, ao final, se desacumulavam do último até o primeiro movimento. A dança se concluía... o corpo de Brown tinha cumprido um giro de 360 graus. A diferença entre as performances de Brown e Groisman decorre do conceito que orienta cada um deles e de seus modos de demandar sobre a inteireza do sujeito. Em *Accumulation*, Trisha Brown girava, quase como uma máquina, com movimentos rigorosamente objetivos que evitavam indicar qualquer esforço de seu corpo. Essa demanda de absoluta objetividade estava no cânon do minimalismo ao qual ela era afiliada. Em *Transferência*, Groisman expunha a tensão subjetiva de seu corpo vibrátil, compartilhada com a audiência. Nesse sentido, Groisman é um herdeiro maior dos *Ballés neoconcretos* (1958) de Lygia Pape. Em dimensão mais remota, Lygia Pape, Trisha Brown e Michel Groisman são igualmente tributários de Oskar Schlemmer (1888-1943) do *Baukastenspiel* (década de 1920), o ápice da experiência da dança na Bauhaus. A arte para Michel Groisman é a poética da precisão do cálculo e da melodia,¹² em perfeita sintonia com o pensamento de Walter Pater, Theodor Adorno, Mario Pedrosa e Hélio Oiticica, entre outros, de que toda arte aspira à condição de música.¹³

Michel Groisman
Transferência, (1999-2001)
Obra espaço-temporal

¹¹ A performance *Transferência* pode hoje ser realizada por outros corpos, com a utilização do aparato desenhado por Michel Groisman e segundo as instruções deixadas por ele.

¹² Michel Groisman graduou-se em educação artística, com habilitação em música, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) em 1996, Estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, entre 1986 e 1992, com os pintores Luiz Ernesto e Luiz Pizarro. Na virada para o século XXI, Groisman compunha a cena de artistas plásticos no Rio que trabalhava com a relação entre arte e música, tal como Chelpe Ferro (grupo formado por Barrão, Sergio Mekler e Luiz Zerbini), Cabelo e Paulo Vivacqua.

¹³ Ver PATER, Walter. "The school of Giorgione (1877)". In: HILL, Donald (Ed.). *The Renaissance studies in art and poetry* [1873]. Berkeley: University of California Press, 1980, p. 108.



Adrianna Eu
Perto demais, 2013
 Óculos antigos e linhas de costura, 28 x 6 x 15 cm
 Foto Robson Bolsoni

Viés, 2019
 Obra única + PA (coleção da artista)
 Rolo de viés elástico vermelho antigo
 e linha de seda, Ø11 cm
 Foto Pepe Schettino

Eu, a fingidora (ou a irracionalidade construtiva). A escultora Adrianna Eu (1972) ampliou uma agulha de alumínio até a dimensão de 65 cm diâmetro e dobrou-a em círculo, aproximando seus opostos: o orifício e a ponta – *Me volto a mim* (2018). O visível esforço escultórico inutiliza a agulha imaginária como um ato de recusa de aceitação do papel social da mulher como “dona de casa prendada”, que é reduzida às tarefas domésticas, como a costura. O discurso emancipatório de Eu proclama que a mulher tem direito a escolher qualquer profissão. Esse ato de “greve” da escultora remete a um desenho de Louise Bourgeois no qual esta, ainda pequenina, cruza os braços para não trabalhar com seus pais e irmãos no negócio de restauro de tapeçarias de sua família. Eu enuncia seu programa político preciso: “Abrir mão daquilo que escapa, de uma forma ou de outra, é como um milagre ateu. Não confundir com apatias. Nem com desejos fracos. Eu falo aqui de um pequeno instante de uma lucidez absoluta e delicada.”

No círculo imperfeito de *Me volto a mim* de Adrianna Eu, a ponta do objeto se instala no buraco da agulha como tensão erótica e esforço físico da libido, talvez como anatomia de um desejo por-si, de auto-fellatio em obras como fotografias de Robert Mapplethorpe ou Patrick Molinier e, no Brasil, a peça *Oris Sexus* (2018) de Camille Kachani.

Me volto a mim (2018) é um objeto idiossincrático da família dos objetos como o *Estojo de geometria (Neutralização por oposição e/ou adição)* (1977) de Cildo Meireles, que justapôs lado a lado um conjunto de lâminas de barbear e, assim, por esta adição, anulou-se sua função prática de corte, as ferramentas imprestáveis das xilogravuras de Rubem Grilo (como martelos tortos) e as colheres circulares de Eliane Prolik. Cabe ressaltar a correlação definitiva entre seus bordados e os de Arthur Bispo do Rosário, um vértice para o qual



convergem a maioria dos trabalhos brasileiros de agulha e linha no Brasil (como ocorreu na exposição “Sem fronteiras”, em 2013, no Museu Bispo do Rosário, com a participação de Eu).

Adrianna Eu anunciou trabalhar com um regime ótico complexo e bem humorado com o objeto *Perto demais* (2013) – uma distância do olhar que articula dois óculos antigos a uma esfera de linha de costura vermelha. No ano anterior, ela lançou um jogo no título *Eu só sei o que seios* (um objeto constituído por dois seios que formam uma esfera) para asseverar que possui um olhar definido por seu corpo feminino.

Me volto a mim é uma espécie de aparelho produtor de estranhamento no cotidiano de pessoas inadvertidas.

Adrianna Eu
Me volto a mim, 2018
 Agulha de latão com banho de cromo, Ø65 cm
 Edição: 3 + PA



Lygia Clark
Bicho, 1960
 Alumínio, dimensões variáveis
 Coleção particular
 Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark"

> **Lyz Parayzo**
Bixinha circular hexagonal, 2020
 Alumínio, 30 x 30 x 30 cm
 Foto Ana Pígosso / Casa Triângulo

14 Ver HERKENHOFF, Paulo. "Bichos".
 In: *Invenções da mulher moderna, para além de Anita e Tarsila*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017, p. 170-173.

Lyz Parayzo, a ambivalente beleza hostil. Com um destroçante senso de humor, Lyz Parayzo (1994) ironiza e adere aos parâmetros neoconcretistas de Lygia Clark (1920-1988) expressados especificamente em seus *Bichos* (déc. 1960) e em seus textos interlocutórios com o corpo do outro. As icônicas *Bixinhas* (2020-2022), filhotes dos *Bichos*, se destacam na produção polissêmica de Parayzo. Antes de um mergulho nas *Bixinhas* cabe navegar sobre o programa físico, estético e conceitual dos *Bichos* de Lygia Clark, um ponto alto da escultura ocidental do pós-guerra. O estilema das lâminas cortantes de Lyz Parayzo passaram à condição de obra-prima da joalheria brasileira (e.g., suas gargantilhas), que simultaneamente aludem a um ornamento corporal e aos objetos de tortura dos escravizados no Brasil, como as *Gargalheiras*.

O *Bicho* (1960) de Lygia Clark articula planos e dobras, como um campo vital orgânico no ciclo de vida do espaço. Os *Bichos*, entidades vivas, minam o antropocentrismo da arte. São estruturas móveis formadas por placas de metal. "Na relação que se estabelece entre você e o 'bicho' não há passividade, nem sua nem dele. Acontece uma espécie de corpo a corpo entre duas entidades vivas", diz Clark. Sobre as possibilidades de movimento do *Bicho*, ela afirma: "eu não sei, você não sabe, mas ele sabe. O 'bicho' tem um circuito próprio e definido de movimentos que reagem ao estímulo do sujeito... suas partes são funcionalmente relacionadas entre si como as de um organismo verdadeiro".¹⁴

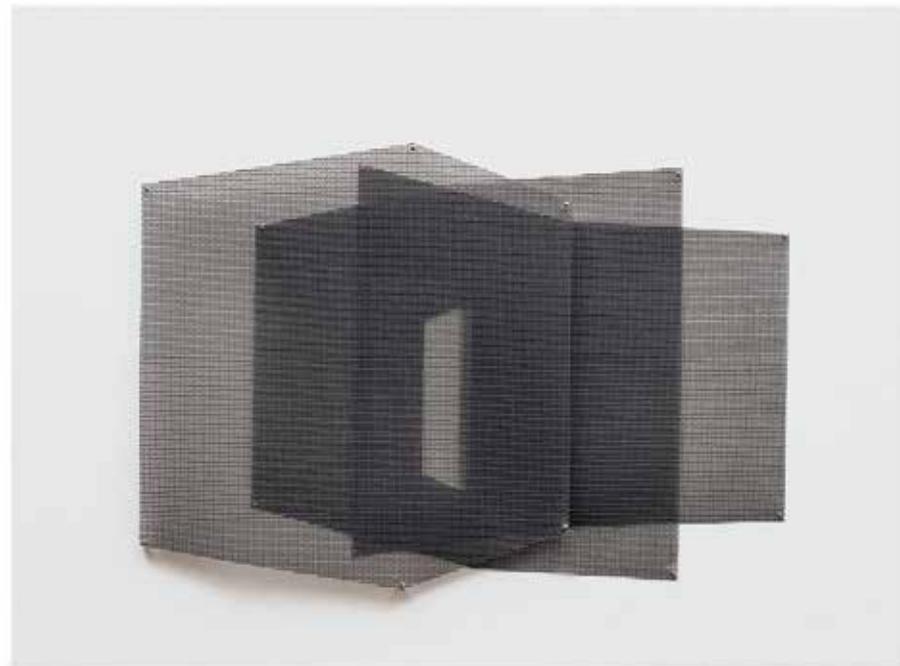
Lyz Parayzo desmente o poeta Paul Valéry e o filósofo Maurice Merleau-Ponty na afirmação de que, grosso modo, o artista empresta seu corpo à sua arte. Mulher transexual, Parayzo não pode emprestar de seu corpo o órgão que não tem, mas pode sim oferecer a sensibilidade específica decorrente (ou causal) de sua passagem no campo dos gêneros.

Lyz Parayzo lança o espectador entre a aflição e a curiosidade entre a supressensorialidade de Lygia Clark e a propriocepção diante do mais terrível sublime. Em verdade, Parayzo escancara a olho nu a inversão perversa do convite háptico dos *Bichos*.

Depois da vivência desconcertante do estranhamento (*Umheimliche* de Sigmund Freud), Lyz Parayzo reverte a agressividade na vida erótica em visão das pulsões de morte (*Todestrieb*) envolvidas na destruição das florestas brasileiras, pois suas *Bixinhas* são abomináveis serras elétricas na antiecológica prevaecente nos biomas brasileiros.

Entre os múltiplos aspectos da perversão dos sentidos impostos por Lyz Parayzo ao Bicho-mãe estão as lâminas agudas nas bordas das *Bixinhas*. Elas provocam uma tripla aflição. A simples visão dessas facas cortantes é suficiente para constranger o impulso háptico bem vindo nos *Bichos* de Clark.





Amalia Giacomini
Estudo #4 – série *Memória da Casa*, 2015)
 Espuma vinílica e tela antichamas, 30 x 40 x 2 cm

Amalia Giacomini. A obra de Amalia Giacomini (1974) absorve o inconsciente arquitetônico do abrigo em *Memória da casa* (2014). Arte de quem se formou em arquitetura antes de ser artista. A instalação resulta em leveza e uma certa rarefação da matéria e, no entanto, a energia circulante através da delicada tensão estrutural imanta o espaço, na melhor relação com o conceito de Lygia Pape. Outra característica da arte de Giacomini é seu empenho na extração em lógica suave dos rendimentos estéticos dos materiais industriais que utiliza, sem espetacularização da forma. Expandir a forma não é exercer poder sobre o espectador, mas compreender o fenômeno. Leveza e rarefação justapõem Amalia Giacomini às instalações da elegante artista venezuelana Magdalena Fernandez, provinda da herança da abstração geométrica de seu país (sobretudo de Jesús Rafael Soto), mas agora também em tributo ao neoconcretismo de Hélio Oiticica.



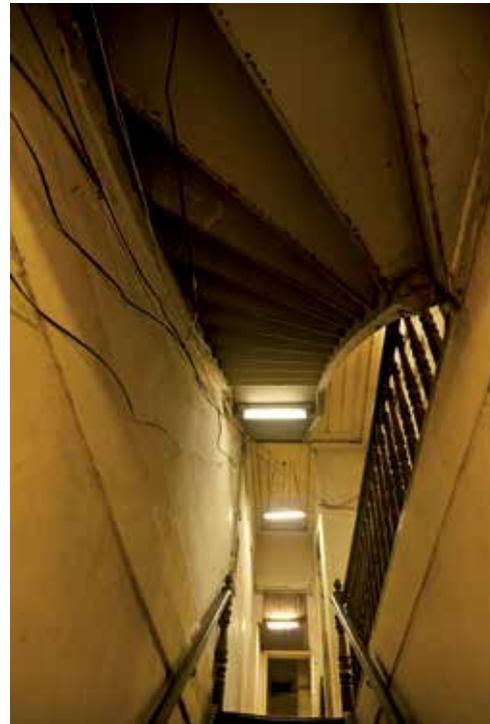
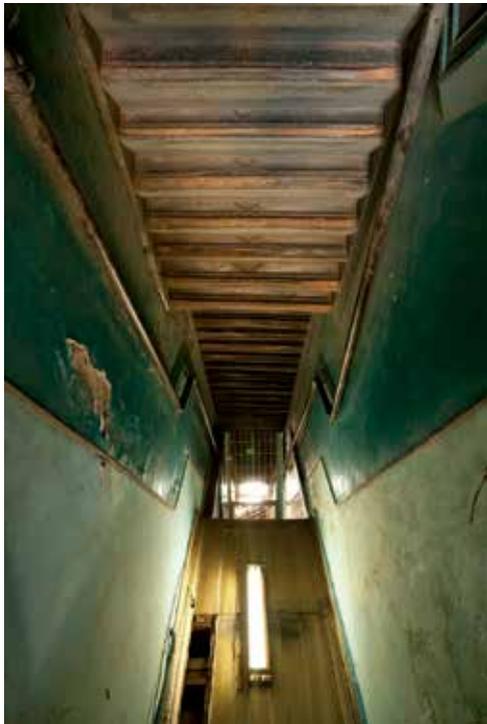
Marcelo Macedo
Miração 1, 2019
 Acrílico sobre madeiras descartadas, 59 x 83 cm

Marcelo Macedo. Na infância, Marcelo Macedo (1983) morou num prédio que tinha uma escultura, uma construção modular rigorosa, de Ascânio MMM. “Passei a infância brincando dentro da obra do Ascânio,” revela.¹⁵ Desde então, sua lógica de produção se assenta em teorias da vida e do mundo como *Oikos*.¹⁶ O artista tampouco se afasta de paradigmas da ciência – da fractalidade à tectônica. Em seu *corpus*, lida com conceitos como corte, fratura, fricção, raspagem, aflição aos materiais antes de que entrem no estágio de harmonia construtiva. Suas *Redes* aludem ao caos neodadaísta, evita ser uma *Merz* de Schwitters, pois Macedo se fixa no Torres-Garcia do homem abstrato para chegar à sua própria geometria digressiva, ainda que sensível. Sua obra *Miração* se vincula à manifestação no Candomblé e no Santo Daime de visões espirituais em estados de consciência expandida com os trabalhos com utilização do ayahuasca. Resultam em geometria labiríntica, nomádica nos ritmos, pois situam a matemática em deriva lógica e o olhar em errância. Em Macedo, a ordem é princípio do caos. *Miração* não é ilusionismo virtual das forças da Gestalt nem se seduz pela trapaça dos jogos virtuosos das formas. O atrevimento dessa forma gentil é situar a *grid* da modernidade sob escrutínio crítico. Trata-se, por vezes, de uma malha alucinada, uma “geometria inapta”, que quebra os ímpetos rítmicos da Gestalt, constituindo coesão por desarmonia e ritmos inclusive pelas avarias da lógica, por ações de brandura e argúcia. Já se disse que seu método é de garimpo. Pois foi daí que Macedo implantou uma lógica selvagem do *bricoleur*. Com isso, Macedo assume a construção alegórica da sociedade nos termos de *O pensamento selvagem* de Lévi-Strauss.¹⁷

¹⁵ Marcelo Macedo em conversa com Paulo Herkenhoff em março de 2019.

¹⁶ No grego, o termo *oikos* se refere a casa, lugar de moradia, habitação, o planeta terrestre.

¹⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem* (1962). Trad. Tania Pellegrini. Campinas, Papirus, 2010

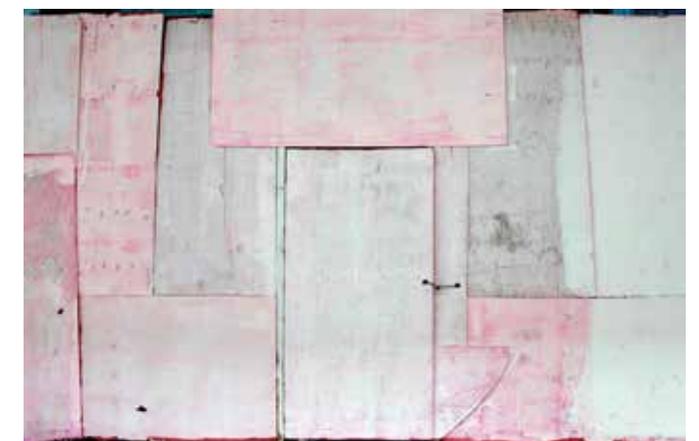
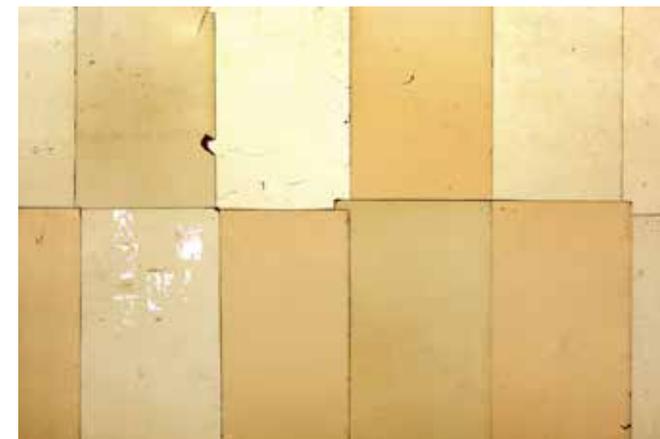


Joana Traub Csekö. O saudável afeto de Joana Csekö (1978) pelo Rio de Janeiro, sua cidade por adoção, se denota por suas construções amorosas sobre a cidade e pelos severos trabalhos com relação a suas mágoas e desaceretos. Nessa ponta, Csekö, a ativista, se embate contra a corrupção endêmica, as manobras políticas em desfavor da cidadania e os gastos perdulários do Estado opulento no país da miséria. Para ela, amar o Rio é denunciar suas mazelas com inteligência, sem demagogia para ser contundente. No afeto, Csekö valoriza a arquitetura dos velhos sobrados do século XIX no centro do Rio com suas escadas compridas, claraboias e portas (*Passagens – Sobrados*, 2014). Seus ângulos alongam a cena para levar o olhar a montar a essas alturas. Num *site específico*, a artista incrusta uma antiga fotografia de uma casa em um pequeno nicho aberto na parede – a memória prezada. Por vezes, esses trabalhos são cerimônias do adeus, antecipando a dizimação da memória da cidade pela especulação imobiliária. Csekö não é só saudade e melancolia, ela celebra o esplêndido Rio art-déco, sinalizando a excelência da arquitetura carioca. Em suma, um Rio de dores e afetos.

Joana Traub Csekö
Passagens – Sobrados, 2014
 Fotografia, 75 x 50 cm cada
 Políptico

Bruno Veiga. Bruno Veiga (1963) é um intérprete singular da carioquice dos subúrbios à Zona Sul, dali extrai a nobreza do samba ou a paisagem cultural do Rio. Na série *Paisagem blindada* (2013) ele tem um olho centrado na história, na geometria imprecisa ou sensível, e outro olho na vida, nas agendas de poder, nos princípios da biopolítica, nas trincheiras do capital contra a insubordinação e levantes populares que se expandiram por todo o Brasil a partir de 2013. Veiga foi muito além dos compromissos do fotojornalismo documental ao observar os fatos político-visuais sob o filtro de sua vontade construtiva no foco em tabiques em bancos, lojas, instituições públicas, edifícios de apartamentos e outros alvos. A lógica da tranca é sintoma do sentimento de vulnerabilidade diante dos momentos de revolta da sociedade civil, à qual não faltam agitadores e livres atiradores, *agents provocateurs*, vândalos e baderneiros infiltrados na massa organizada. Veiga se sobrepõe a tudo isso para construir o ideal burguês de segurança com elegância crítica.

Bruno Veiga
Paisagem blindada, 2013
 Fotografia



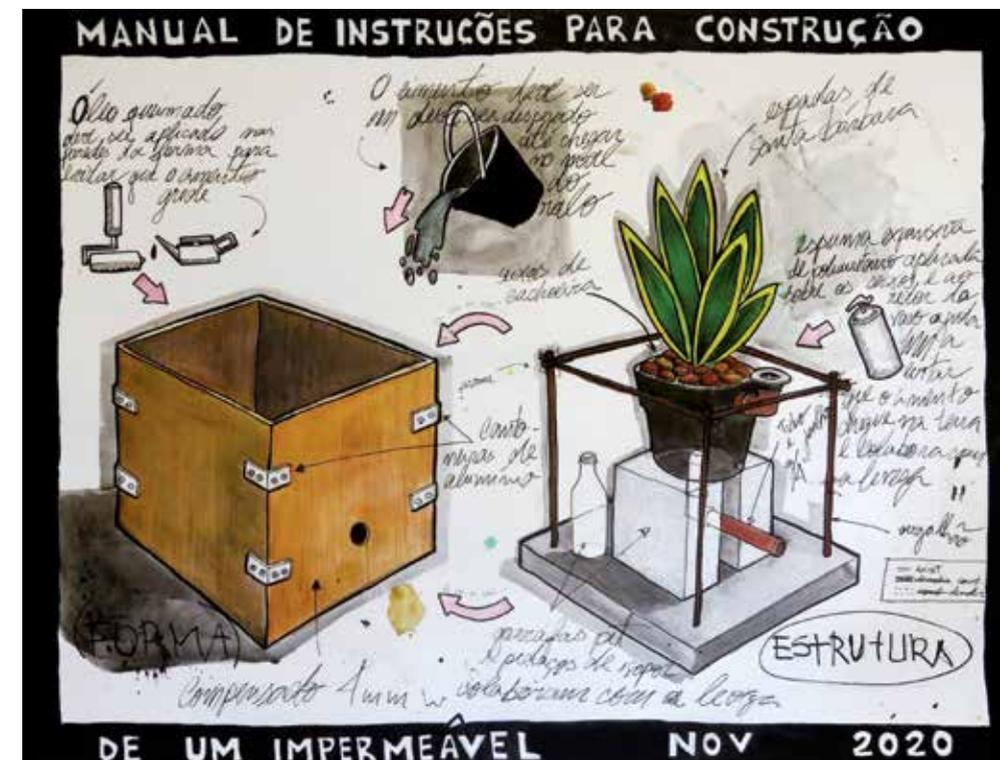
Daniel Murgel
 Impermeável nº 1, 2022
 Terra, mangueiras de borracha, concreto e uma espada de Santa Bárbara,
 Daniel Murgel (1981) compõe a tradição brasileira de jardins vivos de artistas como Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino, Rosana Palazyan, Beatriz Milhazes, Cabelo, Orlando Maneschy, Miguel Rio Branco, Nino Cais, Rodrigo Bueno, Mãe Celina, Giselle Beiguelman e outros. Mais especificamente, Murgel aborda, como Fernando Lindote e Maurício Ruiz, a resiliência da vida sob situações extremas, a fertilidade do árido nas plantas que sobrevivem na matéria infértil como o gesso. *Impermeável* é uma metáfora da potência de defesa de Ogum e de sua planta espada-de-São-Jorge (*Dracaena trifasciata*), que simboliza a espada de Ogum, o orixá guerreiro, no candomblé e na umbanda. A *Dracaena trifasciata* recebeu diversas denominações no Brasil, onde é frequentemente chamada de espada-de-são-jorge, espada-de-ogum, espada-de-santa-bárbara ou espada-de-Iansã, em sua relação com as religiões de matriz africana, de onde a planta foi trazida pelos escravizados. É bem sabido que, no sincretismo religioso, Ogum é São Jorge, que matou o dragão do mal. No caso de Murgel, ao denominar aquela planta de seu jardim como espada-de-Santa Bárbara no seu desenho preparatório *Manual de instruções para construção de um Impermeável* (2015), ele feminiliza toda a problemática da resistência ao mal e à vontade de viver, ainda que seja a força da vida no terreno mais árido. São alegorias das “aflições da cidade grande, com crescimento desordenado”, como afirma o artista.

> *Manual de instruções para construção de um impermeável*, 2015
 Desenho sobre papel, 119 x 84 cm



Daniel Murgel e as aflições da cidade. Através da escultura *Impermeável* no 1 (2022, terra, mangueiras de borracha, concreto e uma espada de Santa Bárbara), Daniel Murgel (1981) compõe a tradição brasileira de jardins vivos de artistas como Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino, Rosana Palazyan, Beatriz Milhazes, Cabelo, Orlando Maneschy, Miguel Rio Branco, Nino Cais, Rodrigo Bueno, Mãe Celina, Giselle Beiguelman e outros. Mais especificamente, Murgel aborda, como Fernando Lindote e Maurício Ruiz, a resiliência da vida sob situações extremas, a fertilidade do árido nas plantas que sobrevivem na matéria infértil como o gesso. *Impermeável* é uma metáfora da potência de defesa de Ogum e de sua planta espada-de-São-Jorge (*Dracaena trifasciata*), que simboliza a espada de Ogum, o orixá guerreiro, no candomblé e na umbanda. A *Dracaena trifasciata* recebeu diversas denominações no Brasil, onde é frequentemente chamada de espada-de-são-jorge, espada-de-ogum, espada-de-santa-bárbara ou espada-de-Iansã, em sua relação com as religiões de matriz africana, de onde a planta foi trazida pelos escravizados. É bem sabido que, no sincretismo religioso, Ogum é São Jorge, que matou o dragão do mal. No caso de Murgel, ao denominar aquela planta de seu jardim como espada-de-Santa Bárbara no seu desenho preparatório *Manual de instruções para construção de um Impermeável* (2015), ele feminiliza toda a problemática da resistência ao mal e à vontade de viver, ainda que seja a força da vida no terreno mais árido. São alegorias das “aflições da cidade grande, com crescimento desordenado”, como afirma o artista.

Daniel Murgel nasceu na região metropolitana do Rio e hoje vive em sua região portuária, tendo morado algum tempo em São Paulo. A experiência estimulou o seu interesse pelo habitat do homem urbano, numa pesquisa de vieses antropológico, arquitetônico e paisagístico. O que são certos jardins de Roberto Burle-Marx, como em sua casa no sítio de São João em Grumari, se não a convivência entre pedra e flora? Assim é o projeto *Impermeável* de Murgel em suas múltiplas versões. O projeto de Daniel Murgel relativo ao habitat urbanístico converge para a Agenda 2030 da ONU, da qual o



Brasil é signatário, elenca 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) que deveriam ser implantados no mundo até 2030. A ODS 11 se refere às cidades e comunidades sustentáveis – as cidades e outros assentamentos humanos devem se tornar ambientes inclusivos, seguros, resilientes e sustentáveis. Essa adesão é poética: por meio de pequenos signos da vida, em lugar de se referir a projeto, ainda que igualmente poético, se consignam à própria imagem das cidades, como na produção de Milton Machado.

Segundo Daniel Murgel, seu projeto do *Impermeável* começa a ser elaborado em 2014,

quando tive a oportunidade de conhecer Belém do Pará e vi, no centro da cidade, um canteiro completamente impermeabilizado com ladrilhos e tinha um ralo para molhar a mangueira gigantesca que vivia ali. Esta imagem eu registrei em desenho. Até hoje penso em fazer um impermeável com ladrilhos, mas quando o construí de fato, em 2014, pela primeira vez, eu estava morando em São Paulo, o que acho que me influenciou bastante na opção pelo concreto aparente. Eu já usei ficus e espadas-de-são-jorge/santa bárbara. Mas acabei ficando com as espadas, pois elas carregam muitos símbolos e referências da cultura popular que conferem outros sentidos ao trabalho.”¹⁸

¹⁸ Entrevista de Daniel Murgel a Paulo Herkenhoff em 27 de outubro de 2022.

Lattoog. Leonardo Lattavo (1970) formou-se em arquitetura e urbanismo pela Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro, e obteve o título de mestre na Bartlett School of Architecture, em Londres. Pedro Moog (1970) formou-se em administração de empresas pela Universidade Bennett, no Rio de Janeiro, e se tornou um designer autodidata, atuando nesse campo desde 1997 em sua própria empresa, Moog Studio. Em 1998 passaram a atuar juntos de maneira informal, fazendo móveis como hobby, e em 2005 decidiram fundar a Lattoog – nome resultante da fusão de seus sobrenomes – para dar continuidade à atividade profissionalmente. Parte de sua produção é própria, em séries pequenas ou médias, e parte vai para a fabricação industrial em séries maiores sob a encomenda de fábricas como a Schuster, Natuzzi, Donaflor, Spirit e Líder, entre outras. A diversidade marca a atuação profissional da dupla. Uma das vertentes é a exploração de ícones do Rio de Janeiro em seus projetos, como as poltronas *Ipanema* e *Copacabana* e a mesa *São Cristóvão*, cujos tampo reproduzem gradis do subúrbio carioca. Outra vertente é a criação de peças que combinam características de clássicos do design brasileiro e internacional. A poltrona *Temes*, que recebe influências do luso-brasileiro Joaquim Tenreiro e do norte-americano Charles Eames, venceu o prêmio Top XXI Design Brasil em 2011. No mesmo ano a poltrona *Moleco* recebeu o selo Design Excellence Brazil.



Leonardo Lattavo
Pedro Moog
Poltrona Temes, 2009
Laminado prensado, aço inox e palhinha,
101 x 141 x 72 cm



Leonardo Lattavo
Pedro Moog
Poltrona Redonda, 2005
Aço inox, fibra de vidro, espuma e tecido,
70 x 98 x 85 cm



Denilson Baniwa

Tatá, 2018

Infogravura

> *Re-Antropofagia*, 2018

Técnica mista, 120 x 100 cm

Obra em comodato com a

Pinacoteca de São Paulo

19 “Causa indígena” existe como um sintoma da violência e um nome estratégico, por ora necessário, para tornar visíveis os conteúdos de violência a que são continuamente submetidos os povos originários. Em situação de justiça, essa expressão não existiria.

20 Carta de Mario Pedrosa e Lygia Pape endereçada a Heloísa Lustosa, diretora do MAM do Rio de Janeiro, em 19 de dezembro de 1977, cópia nos arquivos de Lygia Pape. O conjunto de obras exibidas proviria dos acervos do Museu Nacional, do Museu Goeldi, de Belém, e do Museu do Ipiranga, de São Paulo.

21 O manto deverá chegar em 2024 para ser incorporado à coleção do Museu Nacional da UFRJ, destruído por um incêndio em 2018.

Denilson Baniwa ou a arte como trincheira pela vida. A arte de Denilson Baniwa (1984) é uma trincheira de defesa da sobrevivência das sociedades originárias na América do Sul e um modo de pensar suas responsabilidades com relação a seus primos indígenas e formar aliança com todos os que defendem a “causa indígena”,¹⁹ desde a invasão europeia há mais de cinco séculos. O artista sabe que uma tarefa do artista Baniwa é lutar pela emancipação de seu povo contra uma crescente política de extermínio (por genocídio e homicídios anunciados), de perda de seus territórios, de apagamento da cultura, de nomear o inominável terrorismo do Estado e dos brancos.

Entre os artistas aliados pioneiros dos povos originários estão Flávio de Carvalho, Cildo Meireles, Claudia Andujar, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Rubem Gerchman, entre outros. O projeto curatorial *Alegria de viver, alegria de criar*, elaborado por Mario Pedrosa e Lygia Pape em 1977, se propunha a ser uma grande mostra sobre as sociedades indígenas do Brasil com um objetivo sustentado por três argumentos, cuja tônica era o ineditismo. Em termos conceituais, eles defenderam abordar a “arte dos povos indígenas do Brasil em todos os aspectos decisivos”, significando que tratavam a cultura material indígena como arte e não a reduziam ao primitivismo. O segundo tópico pretendido por Pedrosa e Pape era exibir objetos “não só de atualidade, como de seu tempo histórico”,²⁰ O segundo aspecto era a “presença de alguns dos monumentos mais subidos da história cultural que se encontram em alguns museus da Europa desde o século XVI e que jamais voltaram, mesmo temporariamente, ao país.” Um objeto político: trazer as grandes preciosidades das culturas indígenas levadas para Europa pelos colonizadores. Em 2023, o Museu Nacional da Dinamarca se decidiu a devolver um manto tupinambá ao Brasil.²¹ Os majestosos mantos tupinambás, que alguns antropólogos chamam de coroa, são as peças mais desejadas pelos museus brasileiros – só existem 11 no mundo, todos guardados em museus do hemisfério Norte. Esta audácia museológica está na gênese do *Manto tupinambá* de Lygia Pape, em suas diversas versões. Por fim, note-se o reconhecimento de que as sociedades indígenas têm sua história. A selva, um espaço fora da História na filosofia de Georg Hegel, que privilegia o triunfo da Razão, é reconhecida no projeto curatorial como dotada de um “tempo histórico”. O Brasil espera por uma história da arte indígena que incorpore artistas clássicos como Chico da Silva, Hélio Melo, Umusĩ Pārōkumu (um indígena desana que ilustrou mitos para um livro da antropóloga Berta Ribeiro), Ailton Krenak, entre outros.

Às vezes o desafio não é ocupar posições. Quando as que existem não servem, é necessário criar algo novo. Denilson Baniwa.

Entrevista concedida por Denilson Baniwa a Paulo Herkenhoff por e-mails de fevereiro de 2021

Você nasceu em uma aldeia na região de Barcelo ou na própria cidade? Seu nome sempre foi Denilson Baniwa ou você tem um nome em macuxi?

Eu nasci numa comunidade chamada Trovão, no rio Itu, que pertence a uma aldeia chamada Dari que, em português, tem o nome de Barreira ou Baturité. Fica na região do rio Negro, no território do município de Barcelos. Eu tenho um nome em baniwa, mas por conta das regras não posso contar para um público sem antes me fazer um ritual de proteção. Então, como não sei como isso chegará às pessoas, eu prefiro não falar nesse momento o meu nome em baniwa.

Seu pai ou sua mãe tinham algum papel especial na comunidade, como o de pajé ou parteira, respectivamente?

Meu pai e minha mãe eram somente pessoas da comunidade mesmo, eles não tinham um papel especial de liderança, até porque eram bem jovens naquela época. Quando eu nasci, meus pais acabaram por trabalhar num sistema de quase semiescravidão no município de Barcelos, na retirada de látex da seringueira, na pesca de peixes ornamentais. Um tempo depois, bem tarde já, eles tiveram acesso à educação. Somente agora eles conseguem ter um papel de liderança na comunidade, mas até então nunca tiveram esse papel de liderança, de parteira ou de pajé, sempre foram pessoas comuns na comunidade.

Como foram seus estudos na aldeia? Você recebeu uma educação baniwa numa escola indígena? Ou o ensino era alienante, como uma forma de guerra antropológica? Com que idade você aprendeu o português?

Meus estudos na aldeia sempre foram pela escola não indígena. Não tive educação em escola baniwa nem em escola indígena. A escola indígena na região só começa a partir do final dos anos 1990, início dos anos 2000, numa época em que eu já estava indo para a faculdade. Não tive educação indígena nem baniwa nesse sentido escolar, somente a educação do cotidiano, do dia a dia mesmo. Minha educação como um todo foi em colégios de brancos, um ensino que sempre foi uma



forma de matar nossa cultura porque sempre diziam que a gente não prestava, a língua indígena não prestava, que nossa cultura era do demônio, enfim, foi o que cresci ouvindo e aprendendo na escola não indígena. Aprendi a falar português bem cedo por conta desse contato com os não indígenas e porque meus pais me deixavam para estudar na escola enquanto eles trabalhavam na comunidade. Fiquei vivendo na cidade e estudando na escola desde pequeno, devia ter uns 6 ou 7 anos, por aí.

Quando foi sua decisão de deixar sua aldeia? Por que quis ou precisou sair? Para onde você foi? Como você se mantinha quando deixou sua aldeia?

Minha decisão de deixar a aldeia foi quando eu já estava mais velho e tive acesso a informações sobre o mundo de fora e o desejo de ir à faculdade aprender mais para ajudar o meu povo. Nessa época eu já fazia parte do movimento indígena, e não tinha Ensino Médio onde eu morava, então, eu precisava continuar meus estudos para tentar conhecer mais

coisas e também ajudar minha comunidade. Saí da aldeia por isso. Fui para Manaus para cursar o Ensino Médio depois voltei para o rio Negro, quando já tinha Ensino Médio por lá, e depois novamente para Manaus, para cursar a faculdade. Já na cidade, eu trabalhava no movimento indígena, que foi o que sempre fiz na minha vida desde muito jovem. Trabalhava numa organização chamada Coiab, em Manaus, que era como eu me mantinha, e foi isso que me ajudou a continuar estudando na cidade.

Como surgiu a vontade de fazer arte? Você tinha noções de o que era arte na cultura ocidental ou do estatuto social artista? Você tinha outros artistas indígenas como modelo? Você gosta de alguns artistas não indígenas? Nos dois casos, agradeço indicar os nomes.

Na verdade, acho que sempre fiz arte, mas nunca tinha noção do que era um discurso ou da potência de um trabalho de arte. Não tinha noção do que era arte na cultura ocidental ou de um estatuto social de artista, enfim, não tinha noção disso. O que eu sabia sobre arte era o que aprendia nos livros da escola, nas

Denilson Baniwa, A Cobra-Canoa (2019)

aulas ou que eu mesmo pegava para ver, livros que tinham Michelangelo, Da Vinci, esses artistas consagrados. Eu imaginava primeiramente que era tudo muito bonito, e todos muito importantes, já que apareciam na escola, e se apareciam na escola deviam ser importantes. Nunca tive noção do que era isso, só mais tarde, já na universidade, que fui conhecer um pouco mais sobre arte e entender a política da arte, e aí consegui eleger alguns artistas que eu achava interessantes e gostaria de acompanhar e que admiro ainda hoje, por exemplo: Amedeo Modigliani, Jean Michael Basquiat,²² são essas pessoas que admiro pelo trabalho, mas também pela postura, pela inventividade e tudo mais. Na época, não tinha nenhum artista indígena, nesse sentido (que hoje considero artistas, mas não sabia que eram). Feliciano Lana e Gabriel Gentil são pessoas que me inspiraram a desenhar e pintar a partir da nossa cultura.

Você hoje vive da arte? Você tem ou busca uma galeria para cuidar de seus trabalhos? Quais são os principais textos sobre sua obra? Você teria como enviá-los para mim?

Hoje sim, minha vida toda gira em torno da arte, do meu trabalho e é o que me mantém na cidade. Consigo pagar minhas contas, ajudar meus familiares, minha comunidade, outras comunidades indígenas. É um trabalho que me satisfaz, mas também muito duro, complicado, porém, é o que eu gosto de fazer, é o que me dá a condição de me sustentar na cidade, para pagar meus boletos, comida, transporte e tudo. Tenho conseguido me dar bem nisso, não me falta nada e ainda consigo ajudar outros parentes e outros indígenas além da minha comunidade e da minha família. No momento, não busco nenhuma galeria para cuidar dos meus trabalhos porque acho que é um passo bem importante, entendo todas as complexidades de estar numa galeria, a importância, o peso, e não sinto que estou preparado para me associar a uma galeria, acho que mais para frente, talvez. Tenho visto, visitado e conversado com artistas que estão em galeria, mas no momento não me sinto seguro de estar em uma, até porque o meu trabalho não busca uma carreira enquanto artista,²³ não é um desejo por me estabelecer como artista por si só, meu trabalho tem um caráter mais político de juntar mais indígenas, de construir um movimento maior de produção indígena e de ensinar e contribuir com a formação de novos jovens indígenas. Estar numa galeria é como se eu afirmasse um status quo ou um poder que eu vejo que não é acessível a todos os indígenas, então, no

momento, eu quero estar junto com todos os indígenas para crescermos juntos e talvez, num futuro, esses jovens artistas indígenas possam estar numa galeria, e aí sim eu vejo que eu poderia estar também.

Você está morando em Niterói. Você sente efeitos de certo grau de desaculturação na cidade? O que é ser um baniwa vivendo na região metropolitana do Rio?

Estou morando em Niterói. Não sei se desaculturação da cidade é um termo, porque a cultura não é estática, a cultura é diferente, a cultura depende de vários fatores, inclusive de identidade, então, entendo que Niterói tem a cultura de Niterói, a cultura carioca, a cultura desse lugar que eu tento aprender e compreender e que é diferente da cultura indígena, que é diferente da cultura baniwa, mas ao mesmo tempo eu tento compreender esse mundo que não é baniwa, para tentar me locomover e transitar com certa facilidade ou com menos constrangimento possível. Ser baniwa e viver numa região metropolitana do Rio é um desafio, eu não consigo explicar em palavras, mas é, todo dia, conhecer coisas novas e se decepcionar com coisas novas também, sentir muita falta da minha comunidade, do meu povo, da minha família, é não entender como certas coisas funcionam, inclusive isso me motiva a tentar entender mais coisas, porque aqui é tudo muito diferente, as pessoas não compreendem o meu modo de pensar ou de ver o mundo, assim como eu não compreendo o modo de pensar e ver o mundo dessas pessoas.

Quais são seus principais textos sobre a resistência indígena hoje no Brasil? Sobre quais assuntos você gosta de escrever?

Meus principais textos sobre resistência indígena no Brasil hoje são derivados da minha atuação enquanto militante do movimento indígena do qual eu faço parte e também das pesquisas que faço sobre resistência indígena no Brasil, principalmente ligadas a minha região, onde teve uma grande resistência. Lá têm grandes guerreiros e guerreiras indígenas que lutaram contra a invasão dos europeus na região, inclusive do meu povo, que está escrito nos livros de história, Ajuricaba e outros também. Gosto de escrever sobre essa resistência indígena e também sobre as novas, através do movimento indígena das lutas, das associações indígenas entre aldeias e povos. Gosto de escrever sobre como a arte é importante e influencia a luta indígena assim como, por exemplo, a arte é importante na luta zapatista ela pode ser muito importante na luta

dos povos indígenas desse lugar, são coisas que gosto de escrever e de pensar, sobre como a arte pode ajudar a luta indígena no Brasil.

Seu universo de referentes no campo indígena é exclusivamente baniwa? Ou entram outras referências novas?

De fato, meu universo de referências é mais da metade baniwa, mas também tem influência de outros povos, pois, como eu disse anteriormente, sempre fui do movimento indígena, estive em lutas do movimento no Brasil inteiro e na América Latina e pude conhecer e conviver com diversos povos e diversas pessoas. Pude aprender muito também com outros povos indígenas, então, muitas dessas referências têm a ver com esses outros povos, mas também não exclusivamente com o campo nem com a cultura indígena. Desde pequeno eu tive acesso, na escola e por antropólogos que vinham às comunidades, a outras mídias que não são indígenas, como cinema, quadrinhos e livros.²⁴ De certa maneira, o meu trabalho é muito influenciado, por exemplo, pelo cinema, pelos quadrinhos e por uma cultura de massa, referências que vêm de fora do mundo baniwa e que uso muito hoje no meu trabalho.

Qual a importância dos sonhos em sua obra plástica? Você sonha em baniwa? E com as lendas e mitos da civilização baniwa?

Eu dou muita importância aos sonhos, muitos dos meus trabalhos acontecem ou se manifestam através dos sonhos. Muitos dos meus trabalhos vêm pra mim através dos sonhos, pois estou sempre aberto a esse outro mundo onde meus antepassados e os espíritos do meu povo vivem. Eu sonho em baniwa, em português, em outros idiomas, mas também sonho muito com essa questão de ser baniwa, então meu trabalho tem forte influência dos sonhos e também da cosmogonia e cosmologia indígenas, que muita gente fala que é lenda e mito,²⁵ mas, para mim e pro meu povo, é real, a criação do mundo, o umbigo do mundo, o lugar onde os baniwa nasceram, onde o território baniwa foi escolhido, tudo isso faz parte de um universo de criação do mundo que eu acredito, assim como meu povo acredita.²⁶

A quais elementos da selva e da cultura você recorre com mais frequência? Como eles são transformados em símbolos em sua arte? Qual a importância da cor para você? Qual a estratégia por trás de trabalhar com novas tecnologias e processos poéticos, muitos nunca vistos na produção de artistas indígenas?

Eu recorro muito à questão da floresta e das plantas e da biologia pro meu trabalho, muitas das coisas que eu uso, por exemplo, vêm da defesa de uma outra humanidade, uma humanidade onde cabem outros seres além dos seres humanos, onde a árvore é gente, onde o bicho é gente, onde a pedra é gente, e tudo isso de certa maneira é explicitado no meu trabalho. Quando eu coloco uma onça que é gente, eu quero dizer isso, que todos os seres que existem no mundo são gente e têm voz e precisam falar, e aí eu me coloco nesse lugar de uma tradução dessas vozes pro mundo que não compreende esses seres como também gente. As cores para meu povo são várias, são cores importantes que não fazem sentido no mundo ocidental. Enquanto pro mundo ocidental o preto é luto, pro meu povo o vermelho é luto, o vermelho é a cor do luto. Então o vermelho pra mim é importante assim como o preto, o amarelo, o roxo, porque são cores que denotam e reforçam a minha cultura e o entendimento do meu povo em relação ao mundo e aos seres que habitam esse mundo, sejam eles seres físicos ou metafísicos. Eu trabalho muito com novas tecnologias, processos, inclusive isso me difere muito de outros artistas indígenas que trabalham com outras mídias e outros recursos. Eu gosto de tecnologia e a entendo como uma ferramenta, um processo importante de entendimento do mundo e de transmissão de conhecimento. Acredito muito que o conhecimento tem que ser público e gratuito, a arte tem que ser pública e gratuita, o conhecimento é poder pro povo,²⁷ e o meu povo precisa entender a tecnologia e as novas mídias como um recurso importante para a defesa do nosso território, da nossa cultura e da nossa vida. Eu não conheço tudo sobre tecnologia, mas me interesse e vejo que eu posso usar como recurso de tradução na minha fala enquanto baniwa, procuro entender, procuro parcerias que possam me dar suporte nesse sentido. A tecnologia pra mim é um meio de tradução, e se eu vir que é possível usá-la para reforçar ou para ajudar a cultura do meu povo, eu gosto, assim como outros recursos de linguagem, poéticas, de construção, de ensino. Eu não sei se isso faz meu trabalho ficar pouco indígena às vistas de outras pessoas, mas, pra mim, mesmo que eu use um computador ou qualquer outra tecnologia, uma projeção a laser num prédio, pra mim, isso faz todo sentido enquanto indígena, porque ser indígena é aprender a utilizar os recursos para manutenção da nossa cultura e do nosso modo de viver.



Denilson Baniwa, A Cobra-Canoa (2019)

Tantão

Pintura da minha morte, 2022
Acrílica sobre tela, 140 x 120 cm



Pintura da minha morte

Tantão: do pós-moderno ao postpunk e ao pós-pop

O lendário artista carioca Carlos Antonio Mattos “Tantão” (1963) é um membro de longa data da cena underground carioca e fundador da conhecida banda postpunk dos anos 80 Black Future e, mais recentemente, de ‘Tantão e os Fitas’. Seu trabalho como artista visual consiste em pinturas e desenhos abstratos que coexistem entre o geométrico e o disforme. Eles retratam paisagens urbanas e sonoras que transmitem o delírio andante e esquizoafetivo de viver no Rio de Janeiro. Em um momento em que a figuração negra finalmente ganhou o espaço que lhe foi negado por séculos na história da arte brasileira, a obra de Tantão nos lembra o poder da abstração negra em retratar sua experiência no Brasil. Muitos dos trabalhos apresentados na mostra “Eu sou o Rio” (2022, Tropicalpão) foram desenvolvidos por Tantão durante a pandemia, muitos deles utilizando materiais e objetos encontrados por aí. Ele chama essas obras de “obras comórbidas. (Pablo León de la Barra)

Tantão e a arte da comórbida Misturem-se um quadro de Aldo Bonadei do Salão Preto e Branco com desenho mórbido de Ismael Nery e teremos uma obra singular de Tantão: *Pintura da minha morte*. (Paulo Herkenhoff)



Aldo Bonadei (1906-1974)
A um amigo, 1954
Óleo sobre tela, 95 x 77 cm
Coleção Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro

Andrea Hygino

Ensino superior, 2022
Madeira, 55 x 60 x 209 cm
Foto Estúdio em obra/cortesia
da Galeria Superfície

Andréa Hygino. Em sua pesquisa artística Andréa Hygino (1992) toma a cadeira escolar como ícone da educação formal. A “cadeira universitária”, como é denominada no campo do design, tem sido incessantemente repetida, reproduzida e corrompida em procedimentos gráficos e escultóricos nos trabalhos da artista. A insistência na mobília-ícone se desdobra em reflexões sobre a instituição Escola, que vão desde a observação da disciplina que arregimenta e dociliza os corpos - que enfileira, individualiza e adestra a experiência de estudante dentro da sala de aula - até a discussão sobre educação pública no Brasil, levantes estudantis e a luta pela garantia desse direito civil básico. Em trabalhos mais recentes a artista toma como ponto de partida as cadeiras descartadas por instituições de ensino. Algumas delas coletadas em visita ao depósito da UFRJ, no Fundão, durante a pandemia. Outras, que sua mãe mantém em casa há anos, recebidas por doação, e que ainda preservam a placa de patrimônio da UERJ. As cadeiras coletadas são recuperadas e sofrem alterações em seu design original. As novas estruturas, disfuncionais ou disruptivas, apontam concreta e conceitualmente as dificuldades do ensino no país.



Paulo Vivacqua e Wassily Kandinsky e Walter Pater e Theodor Adorno e Jorge Luis Borges e Mario Pedrosa e Hélio Oiticica etc. – O que eles fazem é música. Em 1952, Jorge Luis Borges publicou o pequeno ensaio “La muralla y los libros” na coletânea *Otras inquietaciones*. Suas primeiras palavras nesse texto são:

Li, há dias, que o homem que ordenou a construção quase infinita da muralha da China foi aquele primeiro imperador, que, além disso, determinou que se queimassem todos os livros anteriores a ele. (...) a muralha tenaz que num momento, e em todos, projeta sobre terras não verei seu sistema de sombras – é a sobra que um César ordenou que a mais reverente das nações queimasse seu passado; é verossímil que a ideia nos toque por si mesma, para além do que as conjecturas permitem (tradução livre).

Aparentemente, essa citação de Borges não concerne à obra de Paulo Vivacqua (1971), o artista visual, digo, o músico do (in)visível.

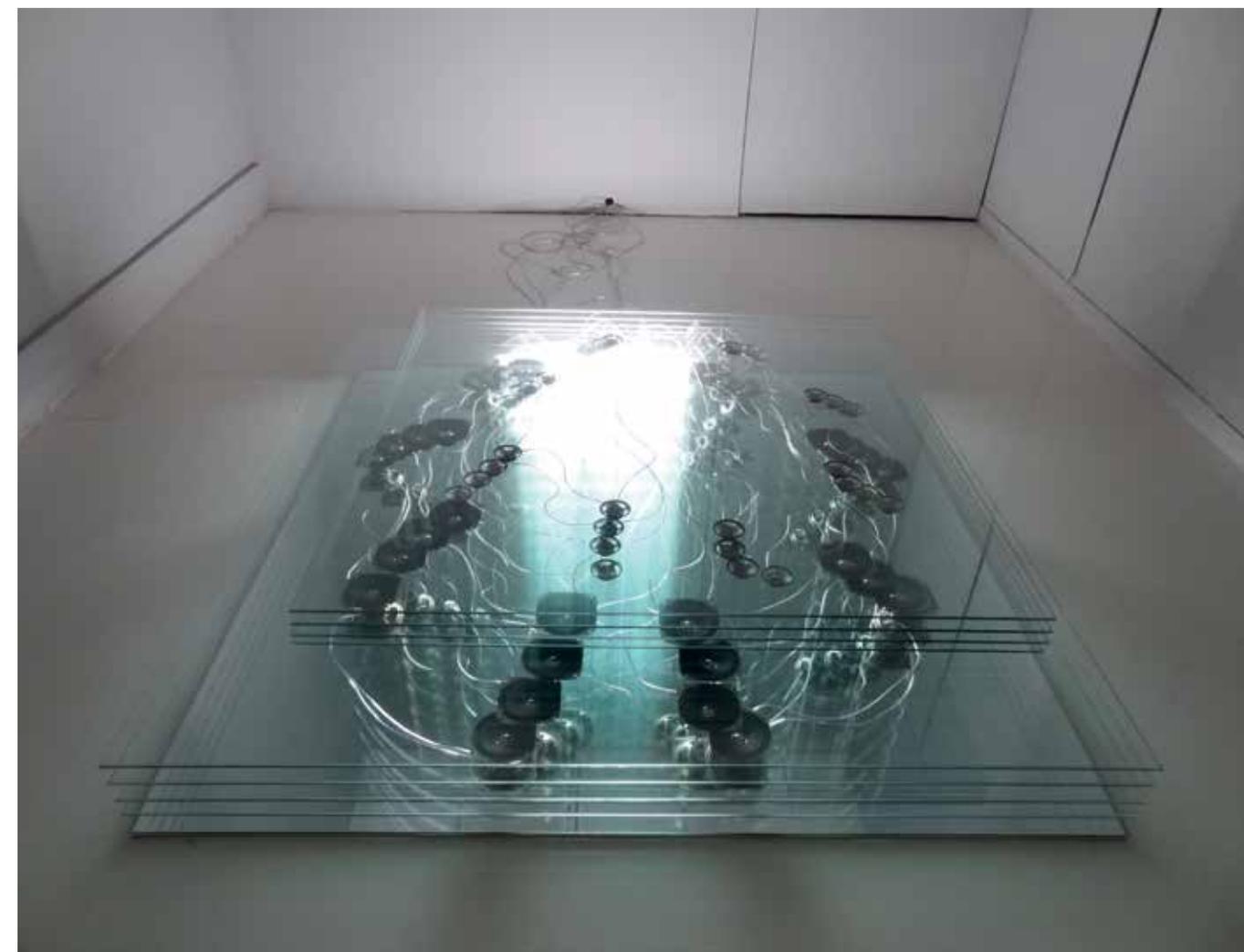
Em sua virada no campo sensorial em “La muralla y los libros”, Jorge Luis Borges começa por inferir

que todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no nun ‘contenido’ conjetural. Eso concordaría con la tesis de Benedetto Croce; ya Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de la felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.²⁸

Para compreender a virada sensorial quase-borgeana de Paulo Vivacqua é preciso um circunlóquio filosófico-sensorial, recorrendo inicialmente ao aforismo de Jean-François Lyotard: “Ver não é ler”,²⁹ mas seria possível indagar afirmativas e acrescentar que também não é ouvir. Nessa lógica dos sentidos, “l’œil écoute” (“o olho escuta”), asseverou o poeta Paul Claudel em seu texto sobre a arte holandesa.³⁰ “A Holanda é um corpo que respira”. Certas pinturas, como *A carga de canhão*, de Van de Velde, se escutam mais que se veem, argumenta Claudel. “L’œil écoute”. Há outras que são fontes de silêncio, adiciona. Muitos autores reiteram Claudel – há um som do visível que se capta pelo olhar. Discutir a obra plástica de Paulo Vivacqua é reverberação fenomenológica inter-poetas.

Em *Cronologia* (2005), o sueco Daniel Birnbaum indaga assertivamente: É a intencionalidade descrita pela fenomenologia e a carne ambígua do espectador ativo que penetra na obra de arte e explora profundamente suas possibilidades mais extremas, que determinam os limites da subjetivação possível? Ou é o trabalho em si que define os parâmetros de formas potenciais novas de subjetividade, talvez envolvendo modos de consciência que evadem da estrutura da fenomenologia?³¹ A questão crucial do livro de Birnbaum vinha sendo enfrentada por Paulo Vivacqua em instalações sonoras *site specific* (*sound installations*)³² como *Sentinels* (Sculpture Center, Nova York, 2004),³³ todas contemporâneas ao tempo de gestação das ideias de *Cronologia* de Birnbaum, e, mais recentemente, *Mecânica dos fluidos # 2* (2014).

É fato que, no século XX, artistas, a partir de Paul Klee e Wassily Kandinsky (como no livro *Klänge*, de 1913) buscaram representar visualmente certos aspectos do imaginário musical ou da estrutura da música. “Todas as artes aspiram por alcançar as condições da música”,



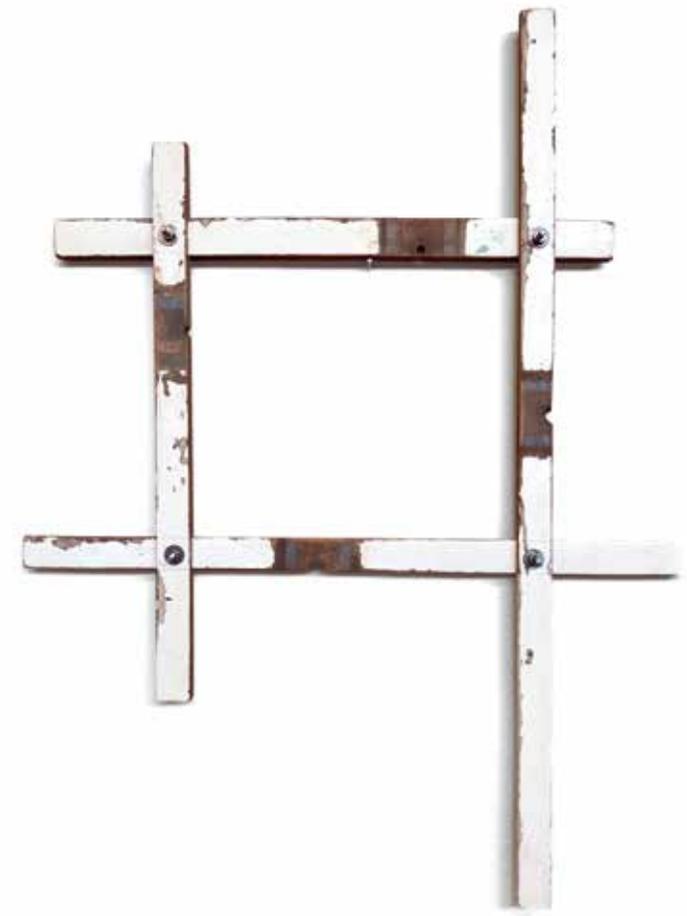
Paulo Vivacqua
Mecânica dos fluidos #2, 2014
Espelho, vidros, alto falantes, fios e luz
150 x 150 x 40 cm

repete Mario Pedrosa,³⁴ citando Walter Pater (“toda arte aspira constantemente à condição de música”).³⁵ O crítico norte-americano Sheldon Warren Cheney (1886-1980) inova no relacionamento entre arte e música ao abordar este fenômeno sensorial na arte abstrata.³⁶ Também para o crítico brasileiro Mario Pedrosa, essa relação se pautava na consonância de valores abstratos, sobretudo, com o neoconcretismo. Hélio Oiticica percebe-a no contexto da arquitetura sensorial do corpo: a música se explica na descoberta do corpo como motor da obra (Merleau-Ponty elaborou a fenomenologia da motricidade do corpo).³⁷ Em *Para biscoitos finos* (1979), Oiticica sintetizou seu projeto de relação entre arte e música: “descobri que o q faço é música e que MÚSICA não é ‘uma das artes’ mas a síntese da consequência da *descoberta do corpo*.” A presença da aparelhagem de som, como o alto-falante, exacerba a condição tecnológica contemporânea para algumas instalações como *Chuva* (2001), de Chelpe Ferro. Também por esse universo das traquitanas eletrônicas, muitos ouvintes-espectadores de Paulo Vivacqua têm uma visão de algumas instalações sonoras dele como distribuição de eletrodomésticos no espaço, porque só enxergam a coisa-espaço. Querem estranhar pelo mais comum.

Não percebem que o que se instala é o ar. Nas instalações de Paulo Vivacqua, a obra é pele e é plástica, porque opera com o corpo do olhar vazio: o ar. A obra seria então uma conversa em voz baixa de alto-falantezinhos. Instalação de som é lug/ar. Se é espaço sensorial, o caráter háptico da obra não surge do convite ao toque, mas do fato de que o espaço seja o *locus* das ondas sonoras. (((((,)))))). É vírgula, mais que reticência. Toda a instalação de ar se move. Ou, todo o ar na instalação ativa o espaço. A possibilidade, com esta arte, é estar no espaço. É estar no espaço infotografavelmente. O que não vejo é o que não me vê, mas me toca. Não toco música nem a música me toca: tato a tato. Sou tato. Percebo o espaço pelo tato, embora pense ‘entender’ pela audição. A música que se toca me toca. Toco e escuto e penso. Arte do entender, que este “não objeto” não deixa rastro. [Acho que nunca vi um objeto seu, porque não vejo o ar]. É o olhar à flor da pele”.³⁸ Se a música é “espaço perceptivo”,³⁹ o olho vagueia sem compor um circuito sonoro; o ouvido trafega entre estímulos visuais heterogêneos, da árvore ao aparelho eletrônico, sem definir uma lógica do espaço. Tudo em vão... a percepção aqui fica dançando na chuva, porque a obra é *Mecânica dos fluidos # 2*.

Marcone Moreira, o vídeo como horizontes da existência. Nascido no Maranhão, o artista Marcone Moreira (1982) reside em Marabá, no sudeste do Pará, cujo vertiginoso crescimento surgiu com a exploração das enormes jazidas da província mineral da serra dos Carajás. Ele é pintor, escultor, fotógrafo e videoartista. Sua agenda inclui a violência na Amazônia, o impacto da mineração sobre a região e a apropriação da madeira com vestígios de pintura de carcaças de barcos e de carroceria de caminhão já exaustos do trabalho. Em alguns casos, ele conjuga a fadiga de materiais provenientes dos dois principais meios de transporte mais comuns do Pará: fluvial e rodoviário. Uma exceção é *Horizonte de ferro* (2014), vídeo mais conhecido, não apenas pela importância da estrada de ferro no escoamento do minério de ferro para os portos de exportação, mas, sobretudo, pelo sentido simbólico que o trabalho adquire para o próprio artista e também para o imaginário social da população de Marabá. Historicamente, esse vídeo alude a múltiplos horizontes da biografia de Marcone Moreira e de suas posições críticas sobre a sociedade.

A família de Marcone Moreira migrou do Maranhão para Marabá pela Estrada de Ferro dos Carajás (EFC). Em sua cidade de adoção o artista viu a explosão populacional, em grande parte alimentada pela EFC, mas também enxerga o aumento da pobreza no Eldorado prometido pela mineração, os tempos culturais e psicológicos, a estagnação social, a economia de subsistência, a faina de crianças e adultos no ganho da vida. Fumacento ou não, o trem é um rico símbolo nostálgico na cultura brasileira. O moderno Alberto da Veiga Guignard pintou a locomotiva maria-fumaça nas paisagens imaginadas de Minas Gerais colonial e atemporal. A *bachiana* “O trenzinho do caipira” de Villa-Lobos poderia ser a trilha



sonora de *Horizonte de ferro*. Uma chave para entender o sentido nostálgico do vídeo de Marcone Moreira está na canção *Encontros e despedidas*, de Milton Nascimento e Fernando Brant: “Todos os dias é um vai e vem / A vida se repete na estação (...) Tem gente que vem e quer voltar / Tem gente que vai, quer ficar / Tem gente que veio só olhar / Tem gente a sorrir e a chorar / E assim chegar e partir... (...) São só dois lados / Da mesma viagem.” Obra com muitos estratos de tempo, da duração ao *destiempo*, *Horizonte de ferro* são aqueles muitos lados da mesma viagem pela vida de Marcone Moreira.

28 Optou-se agora por não se fazer uma virada do espanhol para o português.

29 LYOTARD, Jean-François. *Discours, figures*. Paris: Éditions Klincksieck, 1974.

30 CLAUDEL, Paul. *L'Œil écoute*, Paris: Gallimard, 2003.

31 BIRNBAUM, Daniel. *Chronologie*. Trad. Simone Baril. Dijon: Les Presses du Réel, 2007, p. 24.

32 HERKENHOFF, Paulo. “Stephen Vitiello”. In *Strangers/Étrangers*. Nova York: The Clock Tower/ PS1, 2001.

33 Como artista residente da Apexart, em Nova York, Vivacqua apresentou instalações sonoras como *Sound field e Escape* (2002) e *Radio polyphony* (2003).

34 PEDROSA, Mario. “Pintores da arte virgem” [1950]. In: *Dimensões da arte*, op.cit., p. 105.

35 PATER, Walter. *The Renaissance studies in art and poetry* [1873], apud WALKER, Hamza, *Wake Up Call*. In: Parkett, n. 80, Zurich, 2007, p. 56. No original: “all art constantly aspires toward the condition of music”.

36 “Hidden meanings in abstract art”. In *The Spiritual in Art Abstract Painting 1890-1895*. TUCHMAN, Maurice; FREEMAN, Judi (Org.). Los Angeles: Los Angeles County Museum, 1986, p. 17.

37 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1988, capítulo III (*La spatialité du corps propre et la motricité*).

38 E-mail do autor a Paulo Vivacqua em 16 de setembro de 2006.

39 Expressão de Susanne Langer. *Sentimento e forma*, (1953). São Paulo: Perspectiva (Coleção Estudos), s.d., p. 92.



Guilherme Santos da Silva

Margem n. 1, 2023

Óleo sobre tela, 78 x 58 cm

Foto Rafael Salim

Heleno Bernardi: gritos e sussurros¹

Daniela Name

Há um ponto importante em *Carimbos*, não apenas no que diz respeito a uma conversa que Heleno Bernardi (1967) estabelece consigo mesmo, como artista, mas também a uma ponte estabelecida com um legado neoconstrutivo brasileiro. Não é gratuita a citação que ele escolhe fazer a *Ninho, Ovo e Bicho* – Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, respectivamente – em trabalhos que representam estandartes em vez de papel, tremulando como um sinal daquilo que esse projeto acalenta como uma gestação.

É certo que o quadrilátero vermelho que gira modularmente na superfície do papel, como um relógio de sol, aponta para a nossa trilha geométrica identitária. Uma filiação que vai muito além do neoconcretismo, tangenciando uma geometria ancestral de nossos povos originários (carimbo como pintura do corpo) e das muitas nações africanas que nos constituíram (geometria como fina estampa, como código narrativo nos tecidos). É certo que a ideia de poesia visual – e de um rumor das coisas do mundo recobrando pintura e desenho, ao mesmo tempo em que tinge paredes e livros – também filia o trabalho de Bernardi a este momento da nossa história da arte recente. Mas há pontes menos evidentes e muito fortes.

Usei a palavra “rumor”, vista de forma multiplicada no título da mostra, também por dar conta de um caldo sonoro indistinto, mas presente. Jeanne Marie Gagnebin lembra como, em todas as odisséias, escrever é uma forma de lembrar e, portanto, de dar sobrevida; e escrever é sentença de morte – cada palavra como o túmulo daquilo que não é mais. Oiticica, Pape e Clark fazem da geometria ninho, ovo e bicho, transformando Mondrian em um corpo orgânico – a forma que pulsa e respira. Bernardi, por sua vez, reafirma palavra, cor e forma como fronteiras do informe, poema do ruído e das beiras.

¹ Excerto do texto curatorial para a mostra “Rumores”, Funarte SP e Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2023.



Heleno Bernardi

Ninho ovo bicho, 2022

Carimbo com tinta acrílica sobre tecido de algodão, 64 x 48 cm

Edição de 12 + 3 P.A.s

Se em *Apologia de Sócrates*, um de seus trabalhos anteriores, o artista dissolveu a cabeça do filósofo – mãe de todas as cabeças desta invenção a que chamamos Ocidente – em espuma de sabão, agora ele cria lápide e horizonte para tudo o que pode ser gritado em vermelho e sussurrado insistente e repetidamente pelos carimbos, até que a multiplicação do gesto dissolva e reinvente sentidos. No sangue e no fogo, fluxo e bandeira, os ciclos da prosa do mundo, banhados dos vazios e dos silêncios que vêm das bordas.



O triunfo do projeto construtivo brasileiro

Guilherme Altmayer

Alexandre Vogler
O triunfo do projeto construtivo brasileiro, 2009-2012
 Guache sobre papel, 60 x 90 cm cada

Em *O triunfo do projeto construtivo brasileiro*, Alexandre Vogler (1973) aproxima o design moderno e as artes concretas da segunda metade do século XX, para explorar aspectos como a economia e inteligibilidade da forma, a simplicidade de cores e sua influência na criação da comunicação visual de produtos de consumo tão banais quanto uma caixa de fósforos.

O projeto moderno brasileiro, a reboque das vanguardas europeias do princípio do século XX nas artes e uma vontade estadista por um desenvolvimento industrial tardio a qualquer custo, trouxe consigo novas perspectivas, tanto para o recém-chegado design quanto na arquitetura, baseada em um pensamento racionalista de solucionar as mazelas do mundo, através da aproximação da forma com a função. O concreto nas artes, por sua vez, surgiu como uma vertente que valorizava a experimentação, a geometria e o uso de técnicas construtivas com o objetivo de atingir a forma mais elementar e, ao mesmo tempo que sublime.

No contexto do design daquele tempo, a economia e inteligibilidade da forma se tornam princípios fundamentais para viabilizar a produção em massa. A busca por uma estética simples e despida de ornamentos, era uma maneira de transmitir clareza e eficiência nos objetos projetados. Alexandre Vogler, ao destacar as formas que circundam as marcas de algumas caixas de fósforo, declara triunfal a modernidade construtivista brasileira, ao mesmo tempo que evidencia a apropriação destes valores em objetos utilitários no contexto do design.

Cores primárias e secundárias, combinadas com tons neutros, eram frequentemente utilizadas para criar contrastes e destacar formas geométricas em busca de uma (inalcançável) pureza da forma. Essa paleta reduzida não apenas transmitia uma busca por uma ruptura estética, mas também, por outro lado, facilitava a produção em massa e a identificação rápida dos produtos pelos consumidores.

Economia e a inteligibilidade da forma, aliadas à simplicidade de cores, transformam objetos utilitários em objetos de arte nas mãos do artista. Essa transformação evidencia o poder do design em agregar valor estético e cultural a bens de consumo e ressalta a importância de se repensar a função e o significado dos objetos que nos cercam.

Triunfa Vogler ao evidenciar a relação entre o construtivismo tupiniquim, o movimento concreto, o design moderno e a transformação estética dos objetos de consumo. Através da análise das caixas de fósforo, podemos compreender como a economia e inteligibilidade da forma, aliadas à simplicidade de cores, influenciaram a criação de produtos e evidenciaram a relevância do design no contexto brasileiro do século XX.

Ao deslocar objetos de consumo das prateleiras do mercado para o status de obra de arte, Vogler trouxe à tona aproximações entre arte e design tão estrategicamente apartadas na disputa pelo maior valor agregado. Os *layouts*, originalmente projetados com foco na fácil comunicação e embalagem dos fósforos, passam a ser valorizados como elementos que comunicam um movimento estético e uma vontade de construir (e ganhar) com o novo.

Entrelinhas: Deborah Engel¹

Priscyla Gomes

Entre. Um espaço intersticial que separa dois corpos. Um intervalo em meio a dois tempos, a duas situações. A ideia de *entre* não compreende somente uma situação intermediária, é também indício de uma relação. As *entrelinhas*, por decorrência, podem também ser compreendidas por diferentes acepções. Formalmente, podem remeter-se a uma notação geométrica ou a um elemento tipográfico que estabelece respiro entre frases. Para a literatura, as *entrelinhas* são uma abertura no campo semântico, uma abertura à possibilidade de falar de maneira inexplicita, dizer o interdito, desvelar algo subliminar.

Deborah Engel (1977) encontrou na sua compreensão do “entre” uma possibilidade de atuar de maneiras distintas, estabelecer novos horizontes poéticos diante das agruras do período pandêmico. O termo conjugava, concomitantemente, a ideia de continuidade e de hiato próprios de um fazer artístico que, ancorado na fotografia e na sua relação com o espaço urbano, carecia do trânsito pela cidade, da captura de arquiteturas e geometrias com as quais realizava um processo minucioso de colagem.

Michel de Certeau (1925-1986), filósofo e historiador francês, dedicou-se a investigar a mesma prática utilizada por Engel para construção de suas colagens e fotografias. O autor afirmava que o deslocamento pelo espaço urbano, a *deriva* nos termos situacionistas, é um dos meios de reinvenção dos nossos cotidianos e de nossa reapropriação dos lugares. Os registros e relatos produzidos nesses percursos seriam uma forma de prática desses espaços e, em alguma medida, de evidenciar suas dimensões de convívio e memória.

A tradição fenomenológica à qual se referenciava Certeau distinguia o espaço antropológico do espaço geométrico. Sua noção de espaço, seja urbano ou doméstico, aludia a uma relação singular, fruto de uma experiência e prática cotidianas.

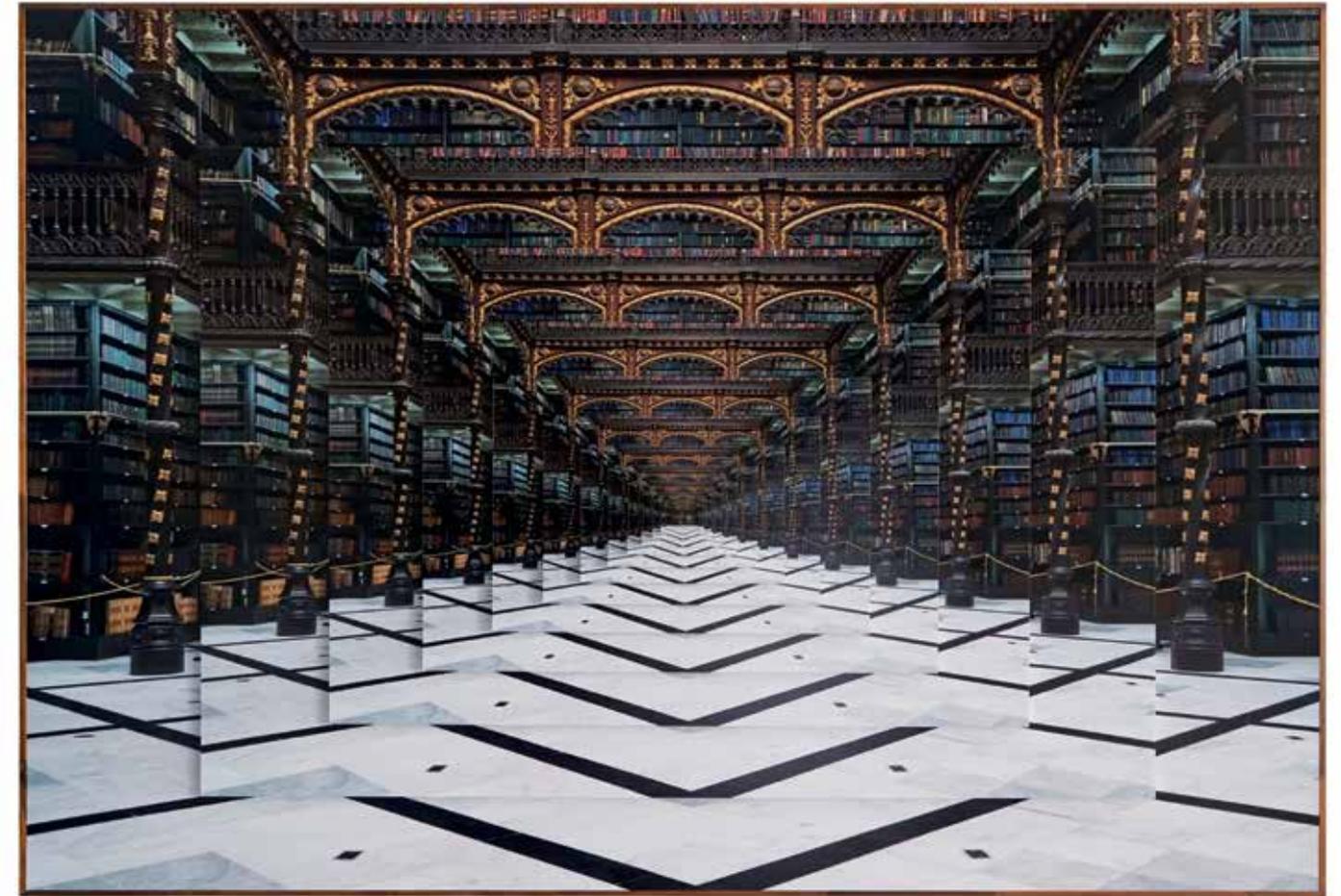
Deborah Engel recorrentemente estabelece um trânsito entre esses dois espaços mencionados por Certeau: o vivenciado e o geométrico. Pertinazmente, a artista

dedica-se horas a compor planos sucessivos de arquiteturas, fragmentos de fachadas e elementos prosaicos com que se depara. Seu processo dissecou geometrias, estabelece distorções óticas, transporta o observador para fora e para dentro de uma nova arquitetura erigida digitalmente.

Na impossibilidade de reviver esse processo durante o confinamento e de encontrar em suas andanças diferentes estímulos para novas composições, Engel recorreu a bancos de imagens. Compôs, a partir daí, ambiências destituídas dessa relação tenaz que estabelece com cada local que escolhe. Mas, se por um lado, esse processo a colocava exclusivamente em seu referencial geométrico, a série *Submersiva* (2022) claramente reiterava essa necessidade pulsante de vivência. Suas imagens de piscinas, repletas de uma vastidão de azuis, resgatam elementos memoriais e costumeiros da artista, se associam ao deleite do contato com o fluido, ao sinestésico e eram tidas como um respiro à hostilidade pandêmica.

A domesticidade do ateliê revelou-lhe novas possibilidades, trouxe ao gesto obsessivo das linhas consecutivas traçadas em caneta esferográfica uma forma de composição e de meditação. Propôs para si a tarefa de produzir sistematicamente o mesmo traço, controlando espessura, frequência e pausa. Desse processo emerge a série *Entre linhas* (2022), um conjunto híbrido entre desenho e pintura, entre recortes e janelas e, nos termos ceriteunianos, um meio de reinvenção do cotidiano da artista. Por intermédio das sucessivas repetições, suas linhas lhe permitiram encontrar veredas às contingências dos seus meses de confinamento. Tornaram-se formas de atribuir dinamismo a um trabalho que já não mais requeria do trânsito de seu corpo um dos principais motores.

Entre o geométrico e o vivenciado, entre o urbano e o doméstico, entre o íntimo e o laboriosamente dissecado, Engel encontrou outros meandros para abrir novos escopos de compreensão do seu fazer e novas experimentações a seu gesto artístico. O resultado delega ao



observador a prazerosa tarefa de perder-se em associações e hibridismos, de transpor-se às suas fabulações acerca da vivacidade das linhas. *Etilica* (2022) é um exemplar pujante dessa vivacidade, um verdadeiro convite à embriaguez e ao deleite de seu cromatismo.

As *Entre linhas* de Engel são, por fim, um convite a perder-se. Diante dos hiatos temporais que caracterizaram esse trânsito silencioso e incômodo dos últimos anos, sua nova série de trabalhos é mais uma expressão de que nada hoje é mais premente que a possibilidade de construção de novos entres, seja pelo encontro político das alteridades, pela ativação dos espaços de convívio, seja pelos novos bem vindos caminhos deparados pela prática artística.

Deborah Engel

Gabinete, 2022

Colagem de 12 impressões fotográficas em jato de tinta sobre papel Hahnemühle Photo Luster 260g adesivadas em PVC, 83 x 120 x 12 cm

Foto Rafael Salim / Portas Vilaseca Galeria

¹ Adaptado da versão original escrita para mostra individual homônima, em novembro de 2022.



Enfeites de parede¹

Fernanda Lopes

Nas obras de Joey Seiler (1989), o gesto repetido é elemento constituidor, considerando não só o acúmulo de traços, mas também sua intensidade. Esses dois elementos (traço e intensidade) mudam de acordo com as diferentes escalas de papel adotadas e estão intimamente ligados, como reflexos da capacidade de trabalho e do desgaste do corpo do artista, depois de horas repetindo o mesmo gesto e também conforme o acúmulo de tinta vai se dando no papel. Nesse sentido, há algo de autorretrato em cada uma dessas obras, se pensarmos que elas são como um espelhamento do corpo do artista.

Há aqui algo entre a crença na mão (no traço), mas também um teste de resistência, no esforço quase performático de seguir na ação de desenhar até a tinta da caneta acabar. Um processo que demanda, segundo o artista, paciência ou tempo para jogar fora, e que deixa rastros, não só nas superfícies, mas também no acúmulo das canetas usadas em cada uma das obras. Elas são como a memória viva de todo esforço empregado e de todo tempo demandado para cada trabalho. São também quase como um estudo de caso de funcionamento da indústria. A caneta Bic, única usada por Joey (daquelas que encontramos em qualquer papelaria), tem origem francesa, mas é produzida no México. As cores usadas por ele são as disponibilizadas pela indústria, mas, ao longo dos anos, muitas saíram de catálogo enquanto outras foram lançadas, revelando a oscilação de gosto do mercado. Há ainda cores que existem em mercados no exterior, mas que não chegaram ou demoram a chegar no Brasil, e também o impacto das estratégias de venda de pacotes – antes era possível comprar uma caixa com canetas de uma única cor. Agora essas caixas oferecem diferentes cores, misturando as mais procuradas com as menos procuradas.

É curioso perceber como a produção de Joey Seiler lida com a cor a partir da chave da história da arte, dentro de uma tradição de pesquisas sobre o potencial cromático, mas também abordando a cor a partir de um ponto de vista quase irônico, pensando a origem, a circulação e os limites dessa cor.

Joey Seiler

Sem título, 2021
40 canetas de cada cor sobre papel de aquarela,
140 x 104 cm cada
Coleção particular, Rio de Janeiro
Foto Pat Kilgore

¹ Excerto de texto publicado originalmente para a ArtRio, estande de Martha Pagy Escritório de Arte, 2022.

Sobre prumos?¹

Fernando Cocchiarale

Tanto artistas quanto suas obras são produtores de saberes constelares, experimentalmente elaborados no espectro da arte. As esculturas de Marcelo Monteiro (1981), à primeira vista, nos lembram ferramentas usadas na esfera manual, pré-mecânica, que precede a seriação das linhas de montagem da produção fabril.

Monteiro, paranaense radicado no Rio de Janeiro e formado em história pela Universidade Estadual de Maringá (PR), é um dos poucos artistas brasileiros a abordar relações de poder no mundo do trabalho operário.

Suas obras tiram proveito da condição de ilusão provocada por seu primor artesanal. A simulação de instrumentos de trabalho, que só existem graças à criação de Marcelo e sua ação sobre a matéria, desafiam-nos a decifrar o sentido destas ferramentas sem trabalhadores cuja função específica é impossível de se definir com precisão, pois sua suposta funcionalidade foi subvertida.

Como não se articulam a partir da lógica produtiva de um mecanismo técnico, suas dobras revelam simultaneamente o sentido metafórico dos meios e das ferramentas usadas pelo artista. Não sendo uma representação da realidade, mas um tensionamento dela, já que fundamentam sobretudo articulações poéticas, seus trabalhos estabelecem analogias com as condições de poder expressas pela tensão entre os materiais de que são feitos.

Nesses trabalhos de madeira e aço construídos por Marcelo Monteiro é possível perceber os rastros que hoje fundamentam as decisões e escolhas de grande parte de uma arte politizada dividida entre discursos de classe ou identitário-temáticos. O conhecimento da obra de um artista não resulta apenas da aplicação de conceitos formulados por teorias tais como aqueles da crítica, história, filosofia da arte e estética, situados fora do contexto da criação, invenção e experimentação poética.

Marcelo Monteiro

Da série *Sob pressão*, 2019
Madeira e metal, 29 x 47 x 10 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro
Foto Andrea Marques

> Jefferson Medeiros

Sol do Sul, 2023
Colheres de pedreiro



¹ Texto curatorial para a exposição "Sobre prumos?", Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2023



Lugar de potência de vida: quem nos desvelará, se não nós?¹

Jefferson Medeiros

Atravessar técnicas e instrumentos da construção civil com a arte, e a arte pela construção civil, é como utilizar um argumento para enunciar duas formas distintas de fazer a manutenção da vida, a arte e a construção. Se, por um lado, trata-se de anúncio da existência, por outro, é reiterada denúncia das condições de vida experimentadas. Sei que sou movido pela utopia, é esse o combustível que quero compartilhar. Criar esse entrelaçamento entre as artes e os ofícios é como dizer: ei, eu te vejo e sinto a sua existência como minha. Assim, sendo o discurso de alegria ou dor, será coletivo.

São Gonçalo, onde nasci, não é igual a nenhum lugar do mundo, mas sei que também não é diferente de outras regiões periféricas ricas de vitalidade. É essa realidade que aproxima socialmente os que estão geograficamente

distantes, que constitui o lugar social. Desses lugares, inevitavelmente, experimentamos a vida de maneira distinta. Daqui enxergamos com mais nitidez as falhas que vão dos alicerces ao telhado dessa enorme construção que é o Brasil. Sentimos os transtornos de viver em cômodos construídos clandestinamente em uma obra embargada. As mazelas sociais, as feridas da colonialidade, que, embora nunca tenham sido ocultadas, desvelam suas infecções jamais tratadas cotidianamente. É possível perceber que as características de São Gonçalo não são uma especificidade somente daqui, mas uma herança colonial universal que rejeitamos diariamente, produzindo vida, mesmo espreitados pela morte.

¹ Excerto do texto publicado na revista *Mesa*, n. 6, março de 2021.



Symbola¹

Christiane Laclau

Com o desmembramento de um brinquedo minimalista, o Playmobil, e fundamentado nos princípios de simplicidade e funcionalidade da Bauhaus, Heberth Sobral (1984) se apropria de elementos de um jogo de montar e o reinventa em ações de desmontar e remontar, concebendo uma série de símbolos, presentes em todas as obras desta exposição.

A partir de uma operação de engenharia reversa com os bonecos, o artista utiliza suas peças – braços, olhos, cabelos e sorrisos – para criar uma linguagem visual que dialoga com o equilíbrio geométrico do construtivismo russo. Valendo-se igualmente do colorido das fachadas africanas da etnia Ndebeles e do simbolismo sincrético de Rubem Valentim, em pinturas chamadas de *Ações*, um conjunto de 100 obras, Sobral determina que juntas são uma empresa. Cada pessoa que adquire um trabalho dessa série é um pequeno acionista, que recebe seus dividendos independentemente do tamanho de sua carteira de investimentos.

Nessa série, *Ações*, a representação semiótica de estados brasileiros, de nações e de orixás sintetiza o conceito de símbolo único, pois cada imagem produzida é singular, um ex-libris coletivo, que representa uma população ou seu conjunto de crenças. É o todo contido na unidade, partes de várias referências que se desdobram em uma nova figura que tem poder. Nas palavras do artista: cada parte nos faz lembrar do “Poder do um”.

A inspiração para os pictogramas surgiu da constatação de que as cédulas de dinheiro poderiam ser apenas um papel em branco, como um cheque, todavia estampam trabalhos artísticos diferentes para cada valor. “É a arte que dá valor ao dinheiro”, ele diz, e combina e recombina quatro elementos em pinturas de aparência e valor únicos.

A magia do poder da unidade se manifesta em consonância com outro propósito de Walter Gropius, na Bauhaus: a construção de uma sociedade menos egoísta.

Um colecionador ou investidor, através de sua vontade e arranjo, pode chegar a possuir uma obra que o próprio artista nunca teve e jamais terá.

Quando Heberth transforma em objetos tridimensionais os quatro elementos visuais básicos (braços, olhos, cabelos e sorrisos) e incorpora o neoconcretismo de Lygia Clark e Oiticica, numa espécie de “Você decide” escultórico, convida o espectador à interação com sua obra e propõe a abstração da percepção intelectual em favor de uma Gestalt lúdica.

Já ao utilizar cipós coloridos enredados em círculos, como se fossem imaginários úteros de ovos cósmicos, ele identifica essa madeira que pende das árvores com o cordão que precisa ser cortado para que sua obra nasça, de forma análoga ao milagre da manifestação da vida nesse plano terrestre. Liberta-se de uma ferramenta plástica formal, racional, para tragar o observador em um mergulho espiritual pela maravilha natural.

Esses anéis cheios de cor reproduzem o matizado das víboras, a pigmentação da penugem das aves e as estampas miméticas do couro animal. Eles também sugerem ser repositórios dos mistérios sobre nossas origens ou diretrizes divinas para a criação do universo conhecido. Assim como se assemelham a código de barras digitais. Sobral acredita que arte é coisa de família. Para confirmar a tese dele, temos as informações de que os bonecos Playmobil foram presenteados pela avó, produzindo-lhe fortes memórias afetivas, já as expedições mateiras para procurar cipó para o artista foram empreendidas com seu tio e a bandeira gigante exposta na frente da galeria foi produzida pela mãe na máquina de costura.

Das suas ações, bandeiras e totens, emersos do esquarteramento de um brinquedo da infância, aos ninhos que reinterpretem o cordão umbilical da cosmogonia feminina e da Eva primeva, Heberth Sobral nos encanta estética e conceitualmente com um olhar puro, simples e inventivo sobre o que poderia, inadvertidamente, parecer com um recorte da visão do banal. Longe disso, há simbologia por toda parte.

Heberth Sobral
Ações I.P.O. 4, 2021
Acrílica sobre madeira, 42 x 38 cm cada

¹ Texto curatorial para a exposição “Symbola”, na Lurixs Arte Contemporânea, 2022.

Alvos moles que bailam na noite sem fim¹

Aldones Nino

Inaugurada em 2019, a série *Balada* de Osvaldo Carvalho (1976) é uma fusão da técnica da pintura e da experiência artística resultante de um ambiente urbano em conflito. Essa confluência é evidenciada nas vibrantes pinturas de paisagens urbanas, resultando em obras compactas, mas densamente carregadas, onde surgem ecos de diferentes grupos sociais que competem e coexistem, cada um tentando imprimir suas marcas singulares na tapeçaria urbana. É uma dança silenciosa, mas poderosa de códigos e significados, uma representação dinâmica que reflete as urgências da cidade. As vistas transpassadas e os recortes sobrepostos não são apenas uma invocação à observação de uma paisagem, mas um chamado para descobrir as múltiplas camadas de um território complexo, onde o estético e o social estão em constante diálogo. A série *Balada* é, portanto, uma janela para um microcosmo urbano, revelando o que é muitas vezes ignorado ou obscurecido, e convidando a um mergulho nas profundezas da vida da cidade.

A balística, ciência que analisa o movimento dos projéteis, possui uma subárea especializada conhecida como “balística terminal”. Esta se concentra no comportamento do projétil no momento crítico em que atinge e penetra o alvo, dividindo-os em categorias distintas: alvos duros, referentes a superfícies resistentes e inanimadas, e alvos moles, incluindo animais e seres humanos. esta categorização, aparentemente técnica e fria, adquire uma dimensão profundamente perturbadora

¹ Versão modificada do texto curatorial apresentado na exposição “Balada”, individual de Osvaldo Carvalho realizada na Casa Fiat de Cultura em Belo Horizonte (MG), que ficou em cartaz entre 7 de dezembro de 2021 e 30 de janeiro de 2022.



Osvaldo Carvalho

Balada #49, #52 e #51

Acrílica sobre papel e bala perdida,
46 x 64 cm cada

quando aplicada ao contexto urbano. Na cidade, os chamados alvos moles, isto é, os seres vivos, deslocam-se constantemente sob a ameaça latente de encontrar projéteis que podem romper e extinguir a delicada vida, extinguindo a potência contida em corpos vulneráveis. Essa realidade transmuta as cidades em palcos complexos e tensos, onde trajetórias humanas e balísticas inevitavelmente se cruzam, revelando uma metáfora inquietante sobre a fragilidade humana e a natureza imprevisível da existência nas paisagens urbanas contemporâneas.

A série de pinturas de Osvaldo Carvalho surge de um momento tanto inspirador quanto perturbador, quando balas perdidas começam a invadir o espaço sagrado de seu ateliê. Transformando esse evento fortuito em uma oportunidade criativa, Carvalho incorpora essas balas perdidas, agora resgatadas, em sua arte. Cada tela torna-se uma pequena vitrine, resguardando estes objetos metálicos como verdadeiras joias forjadas a partir de fragmentos das tecnologias de conflito e de morte. Esses estilhaços, desviados de seu propósito original – seu *télos* –, irrompem na vida do ateliê e são habilmente manipulados como materialidades que compõem as pinturas em acrílica. Em suas mãos, os projéteis tornam-se parte de uma narrativa mais profunda, simbolizando caminhos desviados, oportunidades perdidas e o impacto visceral do mundo exterior sobre o refúgio interior do artista. A série continua a crescer e se expandir à medida que novos projéteis e memórias encontram seu caminho até Osvaldo, alimentando sua imaginação e aumentando exponencialmente suas possibilidades de criação. É uma série contínua e em evolução, composta de intrincados arranjos entre pinturas e pequenas “pepititas” ou projéteis que, felizmente, não encontraram seus

alvos moles. Em sua totalidade, a série torna-se uma reflexão profunda sobre o acaso e a violência, de modo que ele não apenas documenta a realidade imediata de seu entorno, mas transcende-a, transformando objetos de destruição como parte integrante de seu processo poético.

A exposição culminou na reunião dessas pinturas, que formam um intrincado mosaico da paisagem urbana, repleto de pequenas recordações e memórias metamorfoseadas. A cada olhar, o espectador é confrontado com cenas banais transformadas em reflexões profundas sobre a interdição e o uso dos espaços urbanos, onde promessas esquecidas convivem com símbolos culturais ambíguos. Elementos como um cristianismo opaco não apenas se mesclam com sabedorias oraculares, polarizações e ficções contemporâneas, mas também desafiam o espectador a desvendar as múltiplas camadas de significado. A efusividade da propaganda, que se sobrepõe à arquitetura da cidade, cria um complexo diálogo visual entre cadeias produtivas globais e o cotidiano urbano, revelando tensões e contradições. Essas mensagens, apesar de beirarem o desgaste e o acúmulo, resistem às intempéries, mantendo-se presentes, embora borradas e opacas. Osvaldo Carvalho, através desta série, não apenas compõe uma sinfonia visual da vida urbana, mas também cria uma ponte em que o estético e o conjectural coexistem e se entrelaçam. *Balada* é mais do que um testemunho artístico; é um comentário agudo e sensível sobre a humanidade, a vulnerabilidade e a complexidade da vida nas sombras das nossas cidades. Cada pincelada, cada fragmento, é um eco da vida urbana, uma meditação sobre o que significa viver, lutar e expressar-se dentro dos confins da metrópole moderna e dos riscos que advêm dos conflitos que marcam sua dinâmica.



Deus e o diabo no sertão carioca¹

Nathalia Grilo

A história conta que, no coração da maior floresta em área urbana do mundo, vibra uma poderosa força ancestral, de caráter Atlântico, que fez brotar, no entorno da exuberância de sua fauna e flora, a segunda região mais populosa da cidade do Rio de Janeiro: a Zona Oeste. Diz-se que o isolamento imposto por simbólicas fronteiras fez surgir ali uma “cidade dentro da cidade”, uma espacialidade de orientação agrária que viria a se tornar o maior centro administrativo do município. Carregada de contrastes iridescentes que fizeram, até os anos 1950, o território ser conhecido por “Sertão Carioca”. Esse pedaço de mundo pariu o artista Tainan Cabral, em 1990, uma década conturbada em que a área passou a ser considerada uma das mais violentas do país, devido à intensa escalada da brutalidade na guerra entre as forças policiais e o tráfico de drogas. Não por acaso, o título de sua primeira exposição individual evoca a energia antagônica que orbita a Zona Oeste, em duas importantes obras que marcam as tentativas de construção e interpretação da nossa nacionalidade, ao apresentar um olhar atencioso para um Brasil sertanejo, belo, violento e desconhecido. Por um lado, temos o clássico *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), longa-metragem de Glauber Rocha; por outro temos *O sertão carioca* (1936), livro do naturalista Magalhães Corrêa. O filme de Glauber marca a primeira fase do Cinema Novo e amplia a crítica social em relação à exploração de trabalhadores e à pobreza no sertão nordestino. Já o livro de Corrêa, comenta a formação da Zona Oeste do Rio de Janeiro e dos empreendimentos que invadiram essa parte rural ao longo das décadas de formação do estado. A aridez da vida, em um lugar abandonado por Deus e pelo Estado, é tema comum em ambos os casos. Mas existe ainda o sertão metropolitano surgido de Tainan, que representa essa área de conflito armado, de aspereza cotidiana, assim como a catarse dos bailes funk, das feiras de rua e da natureza suburbana.

Tainan Cabral
Baluarte, 2023
Pneu, spray, planta
150 × 60 cm

¹ Texto crítico para a exposição “Deus e o diabo no Sertão Carioca”, Galeria Cavallo, Rio de Janeiro, 2023.

A Zona Oeste na Zona Sul. É curioso pensar no quanto a estética etérea que caracteriza a produção de Tainan diverge daquilo que se espera de um artista que vem de Senador Camará. Isso nos leva a crer que essa exposição acaba se configurando como um exercício de realocação de preconceitos, além de demonstrar a intenção de expandir e atingir não só pessoas que estão acostumadas com o ambiente de galerias e museus. A proposta de Tainan é que outros 'crias' entrem e se identifiquem. As obras contaminam a arquitetura do espaço e ocupam inclusive a área externa onde pneus de graciosas cores assentam o espírito da Zona Oeste nos territórios da Zona Sul. O multicolorido se derrama até as janelas que, aqui, ganham ares de vitrais eclesiásticos, em analogia ao fim de tarde da Zona Oeste carioca. O chão coberto pela mesma grama sintética que verdeja o chão do baile em noites de gala ajuda a dar a sensação de ressignificação dos materiais para outros propósitos.

A última sala da exposição desperta o sentido de templo, um abrigo de espiritualidades coloridas e abstratas que o artista interpreta como uma louvação às forças que sustentam a catedral do funk, o baile. Ao concretizar sua devoção pela sonoridade das ruas, o artista germina a ideia de "dubismo", um conceito difundido pelo músico Chico Science que, inspirado pela filosofia das culturas dos *sound systems* das favelas jamaicanas, viu no *dub* – gênero de música eletrônica que surgiu do *reggae* no final da década de 1960 e no início da década de 1970 – a possibilidade de pensar e criar a partir da reutilização e reciclagem da produção musical local. Para Tainan, o dubismo é um processo de remixagem da imagem real para algo idealizado, uma força que transmuta a materialidade através de efeitos de edição, um movimento que tempos depois viria a originar a cultura do baile funk carioca.

A representação espiritual dos bailes funk surge nas pinturas como uma espécie de forma-pensamento – uma consciência espiritual que se intensifica quando intuída conjuntamente por várias pessoas. Os gestos do artista carregam essa simbologia da energia coletiva e nos transportam para uma dimensão inquietante onde objetos ordinários são reapropriados para estabelecer uma visão eletrizante de um sertão que se reinventa cotidianamente. A mesma literatura de cordel que inspirou o filme de Glauber Rocha parece inspirar também Tainan Cabral, que reimagina a peleja entre deus e o diabo nas encruzilhadas do sertão carioca. O cenário proposto é o nascer do sol que transita o dia de sábado para o domingo, enquanto os "crias" tomam uísque e curtem um funk proibidão antes de encarar mais uma semana que se anuncia. Para o artista, deus é o próprio sol que atravessa as lonas e as malhas que ambientam o templo: o baile funk da comunidade, lugar de experiências transcendentais e efêmeras felicidades, campo gravitacional de libertação que proporciona, a quem ali estiver, uma realidade onírica e alucinante que eflui revoltas e desejos radicais.

Tainan Cabral

Dubismo III, 2023

Acrílica sobre tela, garrafas de desinfetante, cadaço, 180 x 180 cm





Não tem museu no mundo como a casa da nossa vó

Vovó Maria Carlota

Mulambö

Bandeira Mulambö: Edição Dourada, 2021
Tecido

Esta frase saiu do coração do meu neto João Gabriel (Mulambö, 1985). Foi surpreendente e emocionante pra mim vê-la escrita no chão do recinto da primeira exposição das obras desse nosso artista. Eu, como toda avó, sou coruja – corujíssima – diante da sensibilidade artística desse meu neto tão amado quanto os outros nove da minha coleção. Dentre todos, é dele a veia artística que o faz expressar com seus pincéis criativos todo seu sentimento, buscando a valorização dos símbolos do existir perfeito através de uma arte com os pés no chão.

Não é orgulho o que sinto diante da criação artística desse meu menino, porque esse sentimento não me agrada. O que sinto é uma grande admiração por alguém que é capaz de ligar o sentimento à ação através dessas obras que despertam e aguçam nosso inconsciente. De um modo simples e fácil, nos ajudam a ligar corpo e alma. Não importa o material usado.

Há uma parte sua que sabe quem é. Por trás de todas as histórias que lhe contaram e das histórias colhidas no museu da vó, ele realmente acontece por meio da abertura de sua mente. O caminho são os seus sonhos que o ajudarão na capacidade de ser, de sentir, de saber e de criar na retratação dos momentos. Há uma parte sua capaz de mudar e de crescer. Isso está impresso no plano de sua natureza.

Marcelo da Conceição, uma abordagem ingênua e precipitada

Ricardo Gomes Lima

As criações de Marcelo da Conceição (1967) me chegaram aos olhos recentemente. E chegaram embecendo todos os meus sentidos. Feitas do nada, das sobras jogadas fora, catadas nas sarjetas da cidade por esse que se diz um “garimpeiro urbano”, suas peças são constituídas daquelas insignificâncias da vida de que fala o poeta Manoel de Barros, o que tão bem foi de imediato percebido pelo arguto colecionador e curador Jorge Mendes. Nas mãos do artista alquimista, matérias inertes, desprezadas, tomam forma e dão vida a outras vidas.

As varetas que se cruzam em aparente desordem constroem totalidades equilibradas, ordenamentos fundados em formas reconhecíveis da realidade observável, como faz a arte tradicional acadêmica, mas igualmente através dos elementos puros da arte visual, como as linhas, as cores (poucas, é verdade!), as formas geométricas – o círculo, o quadrado, o triângulo –, os pontos. O jogo de volumes e vazados resulta numa leveza de quase grafismo, desenhos de linhas tridimensionais em geral dispostos a partir de um eixo imaginário vertical. Geométricas, arquiteturas, até mesmo abissais, são construções também engenhosas. São obras de equilíbrio perfeito, a um só tempo frágeis e vigorosas. Abstrações que transcendem a urgência da explicação e nos conduzem ao plano do “apenas ser”.

Só são.

Nelas, nada falta, nada excede. Tudo se completa. Foram feitas para ver. E sonhar. Amados sonhos que Marcelo da Conceição nos permite contemplar! Também nos levam a ver, viver e sonhar. Não será de estranhar que, olhando para o universo criado por Marcelo, sejamos remetidos à obra de muitos outros e daí venham comparações: Nhô Caboclo, Zé do Chalé, Bispo do Rosário, Mestre Didi, Gabriel Joaquim dos Santos, Efigênia Rolim, artistas autodidatas, independentes, também autores de obras únicas, singulares. E ainda Farnese de Andrade, Picasso, Leonardo da Vinci e tantos outros que povoam o campo artístico. A todos Marcelo faz lembrar porque comunica.

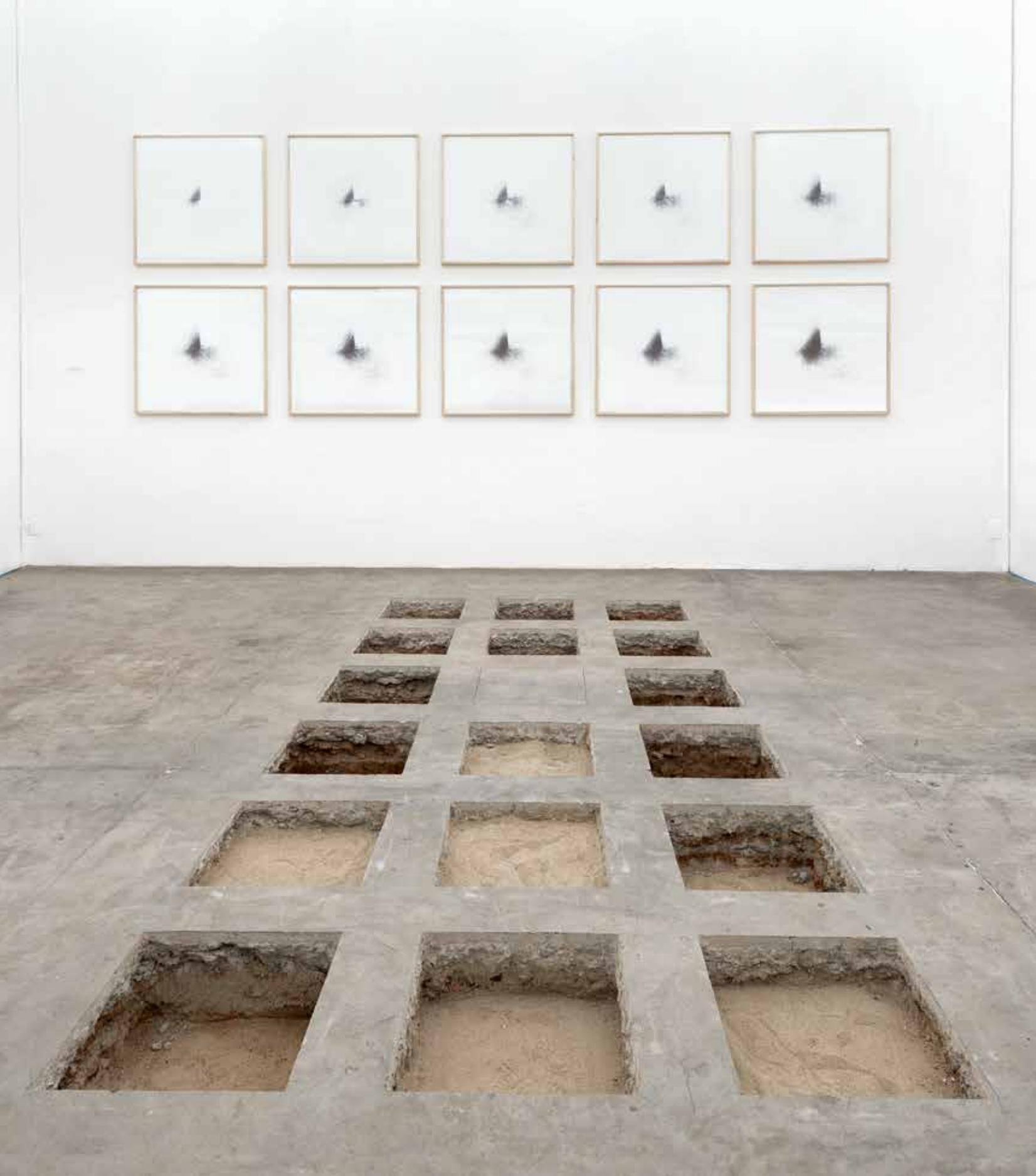
Mais que isso, nos instiga e emociona. Filho de Idalina, empregada doméstica, e irmão de muitos, se fez por si. Para isso, a arte tem sido fundamental.

O sinal, ou “chamamento”, como afirma, veio de um caixote abandonado numa esquina de Copacabana. Difícil não pensar no campo simbólico desse espaço, a esquina e suas entidades, os búzios, as insígnias e os assentamentos das religiões de matriz africana, presentes em suas peças e que atestam a forte presença da cultura negra que parece impregnar toda a obra.



Marcelo da Conceição

Sem título, 2022
Vergalhão de ferro, madeira e varetas de bambu,
52 x 52 x 19 cm



Entre a faísca da regra e o fazer repetido

Fernando Cocchiarale

Entre o intelecto e a sensibilidade, o projeto e o resultado, a regra e a aplicação, Cadu (1977) concebe e realiza sua obra. Num caminho diverso ao do subjetivismo confessional predominante na produção contemporânea, ele cria cada trabalho a partir de uma regra explícita, qual a de um jogo, cujos resultados são sempre visuais. Em seguida aplica-a, já que tem sido seu único e principal jogador.

Sua poética caracteriza-se, pois, pela subordinação da ação plástica à ideia (ou conceito) e, portanto, pela convicção de que, no caso de seu trabalho, a criação deve ocorrer no limite entre a ideação de regras e a feitura: não no fazer puro e simples.

Desse ponto de vista a investigação de Cadu pode ser remetida, numa genealogia remota, à proposição de Leonardo da Vinci sobre a pintura como *coisa mental*.

Entretanto seu antecedente histórico mais próximo é o da busca pela desmaterialização da obra de arte levada a cabo pelos artistas conceituais de diversos países, na passagem das décadas de 1960 para a de 1970. O mote “arte como ideia, como ideia, como ideia” cunhado por Joseph Kosuth, artista maior dessa tendência, resume bem esse projeto histórico.

A arte conceitual não nos legou, como os ismos modernistas, objetos formalizados, com sentido autorreferente, mas ideias materializadas numa objetivação mínima. Para os conceituais, o fazer era redundante, já que a criação se dava quando vinha à luz a ideia da obra. Ainda assim, para que fossem transmissíveis, seus conceitos necessitavam, é claro, da formalização, mas sua lógica obedecia antes à da comunicação de ideias e conceitos, do que à da exibição pura e simples das propriedades poéticas e estéticas da forma plástica tomada como um fim em si mesma.

Ainda que consideremos essa afinidade genealógica, é essencial aqui ressaltar que a produção de Cadu nada tem de nostálgica ou extemporânea. O que é digno de nota é que essa genealogia possibilitou-lhe situar seu trabalho na contramão do *mainstream* das artes, hoje voltadas para a arte política, étnica, das minorias e até para as poéticas pessoais, qualificadas a partir da subjetividade do artista.

Diferentemente dessas tendências, ao restringir sua ação autoral ao arbítrio de regras e ao seu cumprimento, Cadu entrega-se ao destino que elas traçaram, mas também aos seus acasos, aos desarranjos e às falhas do sistema criado. Atua, pois, em realidade, no intervalo entre a faísca da regra e a repetição quase mecânica do fazer que dela deriva.

Cadu

Windline Mar del Plata – Progressão, 2016

90 x 90 cm (cada peça)

Caneta esferográfica sobre papel

Negative Tap Dance, 2017

Escavação, dimensões variáveis

Foto Edouard Fraipoint / Galeria Vermelho

¹ Excerto do texto crítico para a primeira exposição individual do artista, em 2005, na Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro.



Carolina Ponte
Sem título, 2013
Crochê e tricô, 130 x 180 x 20 cm
Coleção Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro / doação Anna Maria Reis



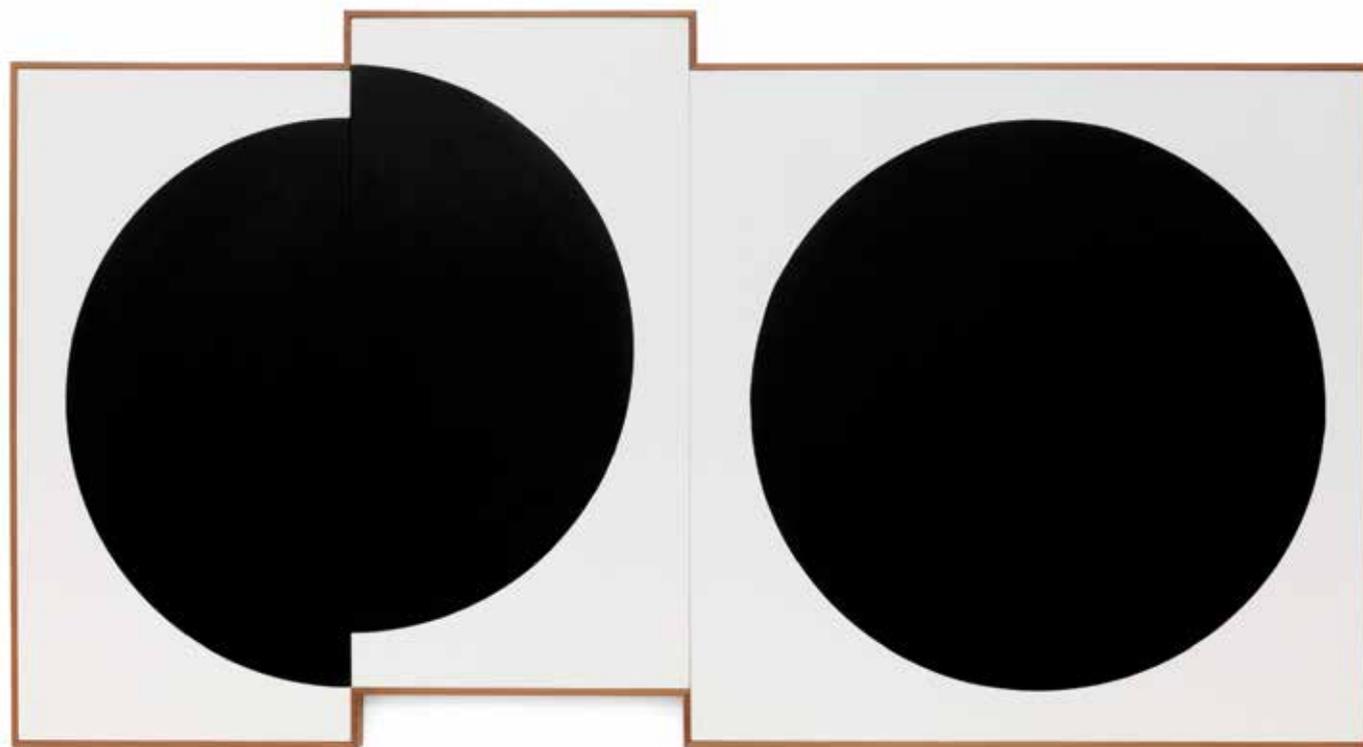
Do zero ao nove

Wair de Paula

A força do número é a mais brutal das forças, afirmava categoricamente o romancista e crítico literário Paul Bourget. Mas a força das obras de Marcelo Catalano (1965), em sua série *Do zero ao nove* não reside apenas no numeral. Seu apreço pela pop art e vertentes, mais uma incontida idolatria pelo verbo e pelo signo, se manifestam de forma poeticamente forte nestas obras. O gigantismo dos números expostos nos oprime e nos atrai, pois ancestral e inconscientemente temos a certeza de que, além do gesto, o número é a única linguagem universal. Mas, paradoxalmente, se a sequência de obras se mostra como numeral, as obras em particular assumem outras posturas, numa construção de referências concretas, linhas luminosas e blocos contrastantes interagindo com imensas massas brancas e pretas.

“Todas as coisas são números.” Pitágoras

Marcelo Catalano
Série *Do zero ao nove*, 2014
Serigrafia sobre papel, 49 x 34 cm cada
Edição Gravuras no Brasil



Antonio Bokel
Deslocamento, 2023
Acrílica sobre tela, 100 x 200 cm
Coleção particular, São Paulo

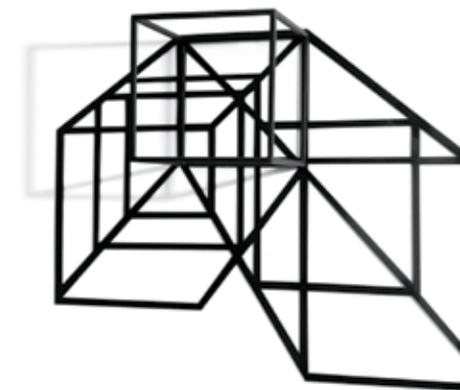
Às ordens do tempo – as gerações construtivas enquanto estratégia cronográfica

Leno Veras

A partir do entendimento de que os acervos de obras – e, conseqüentemente, as gerações de artistas vinculadas às peças – exercem função estruturante na sistematização histórica, por meio da instauração de periodizações, estabelecemos o deslocamento do entendimento da função social do museu e, como consequência, para além das coleções, de suas exposições e publicações, com o objetivo de superar a perspectiva tradicional que enquadra estes dispositivos como “teatro da memória”, local onde se encenam momentos significativos para a constituição de um discurso unívoco sobre o passado, propondo o entendimento do museu como “laboratório da história”, local onde se constroem narrativas concatenadas através do mecanismo espaço-temporal materializado nas famigeradas linhas do tempo: cronografias que dão a ver estratégias historiográficas implicadas.

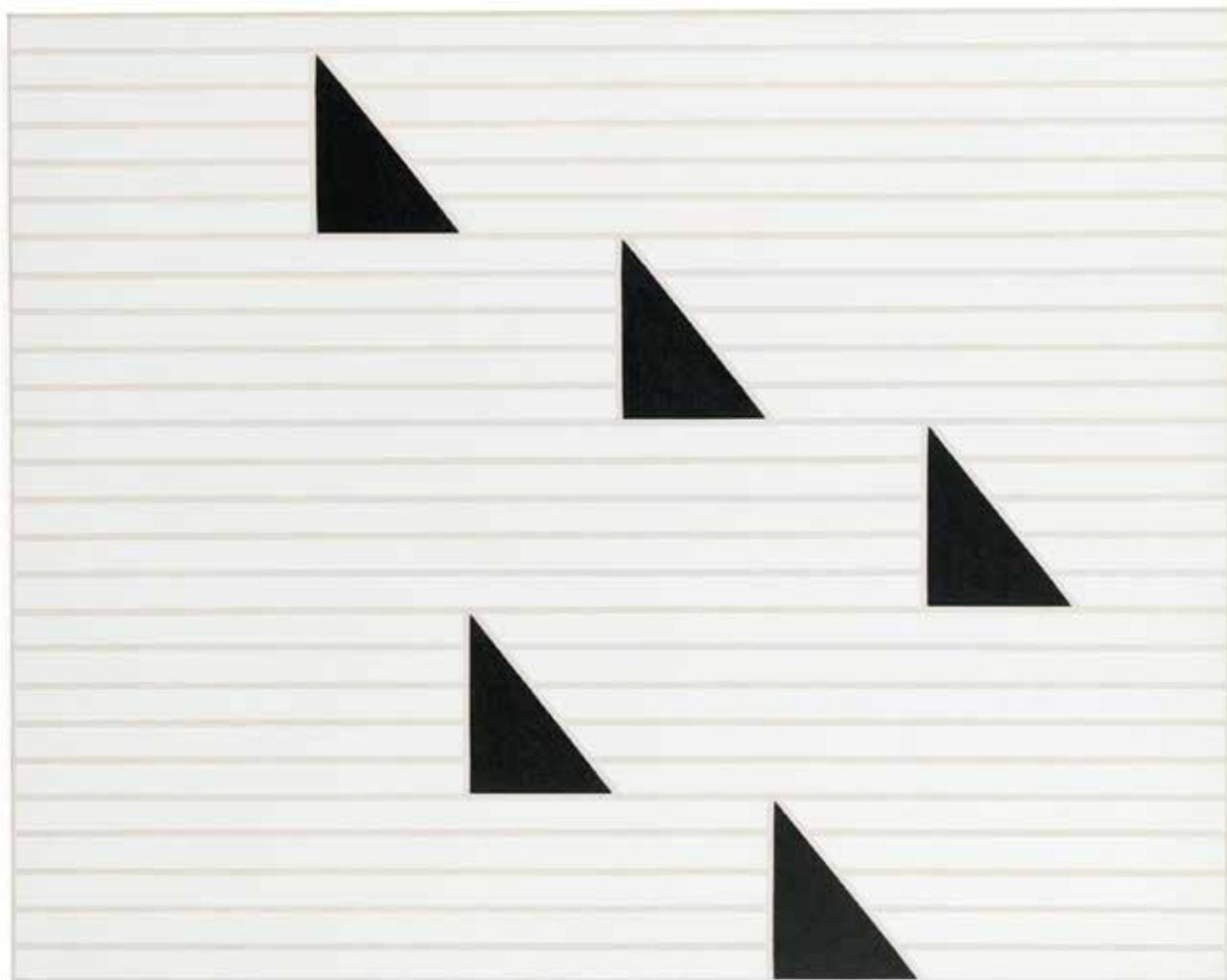
Sob o intuito de evidenciar os múltiplos modos por meio dos quais sociedades se relacionam com o tempo e, também, as tecnologias cronográficas diversas que servem de arcabouço para a análise da estruturação temporal das culturas, lançamos mão do conceito de “regime de temporalidade”,¹ de François Hartog, ferramenta que possibilitará estabelecer que a forma de apropriação e significação da dimensão temporal não é idêntica para toda documentação; ao revés, pois diferentes momentos históricos se relacionam de maneiras distintas com a periodização cronológica, com as narrativas do passado e com os objetos que remetem às operações historiográficas.

Para o autor supracitado, é nesse contexto que os acervos de arte passaram, principalmente desde o princípio do século XXI, a ocupar-se mais dos interesses do tempo presente, do que mantiveram a intenção de retratar o passado. As exposições, desde então, pretendem, predominantemente, comunicar aos visitantes informações sobre sua posição no ordenamento cronológico, mas também oferecer a oportunidade de construir as habilidades necessárias aos públicos para o reconhecimento da dimensão temporal. Essa compreensão de que coleções, antes de tudo, servem ao seu próprio tempo, e por ele também são servidas, norteia o impulso das postulações geracionais.



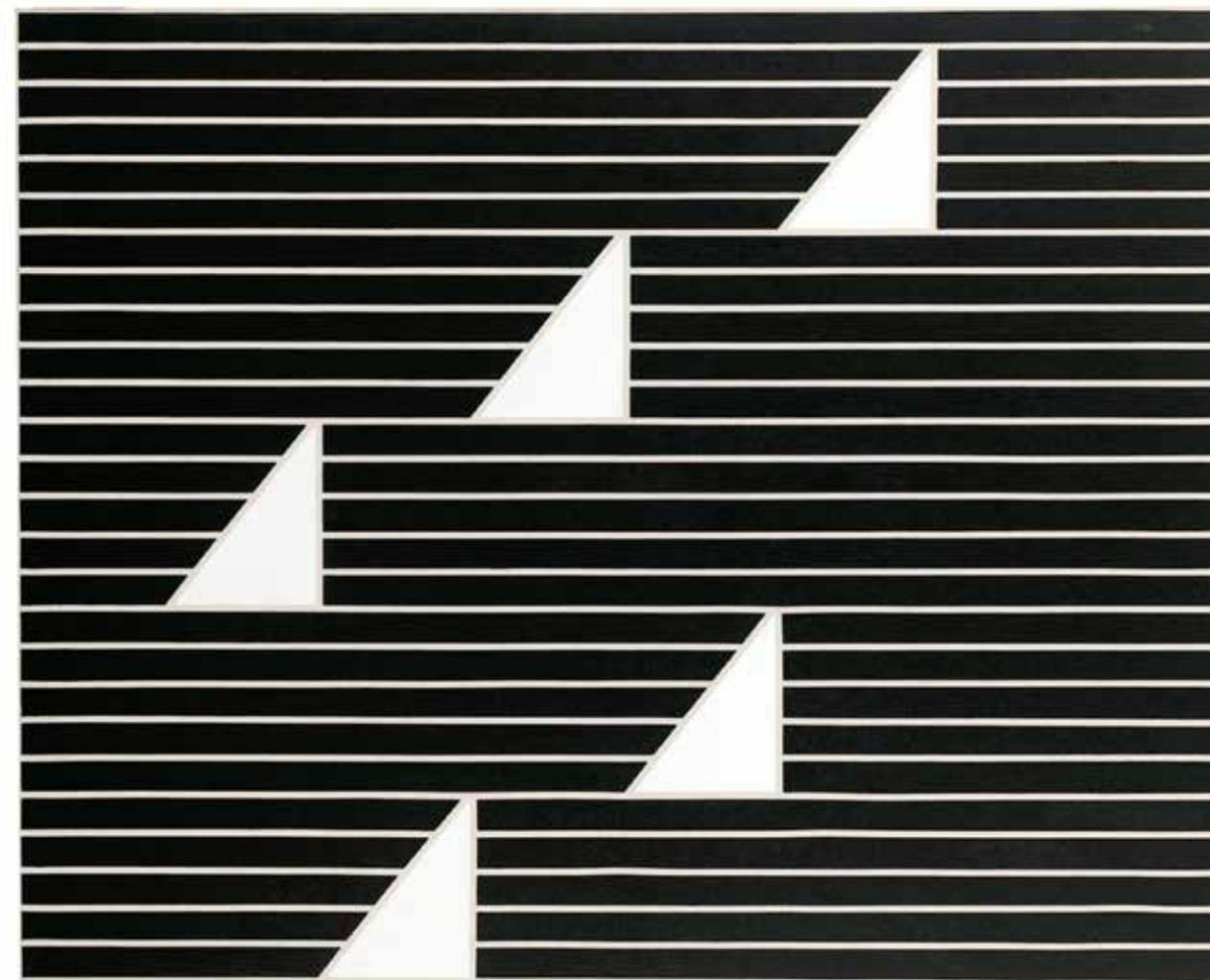
Andrea Brown
Armadilha para sombras, 2020
Escultura em aço trefilado quadrado 3/8,
tinta automotiva sobre mdf cortado
a laser, 75 x 82 x 28 cm

¹ HARTOG, François. *Time, History and the Writing of History*. Estocolmo: KVHAA Konferenser, 1996, p.95-113. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>. Acesso em: 20 de ago. de 2023.



Paulo Roberto Leal
Regata neoconcreta / dia e noite, 1986/1988
Acrílico sobre tela, 130 x 164 (cada)
Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM-Rio

Não mais focado em uma versão universal da história de uma marcha uniforme do tempo, o campo congregado pelos acervos contemporâneos tem fundamentado que a legitimidade da conservação e da valorização do patrimônio histórico repousa menos no respeito à intenção dos ancestrais que esses recursos documentais comprovariam, e mais na possibilidade de fazer compreender conteúdos por meio da memória, seu trabalho e suas representações: ao nos deslocarmos da atribuição de observadores, assumimos papel ativo no que tange à mediação sociocultural entre arquivos, bibliotecas e, principalmente, museus, desde suas coleções e, por conseguinte, das historicidades imbricadas pelo saber e fazer colecionista.



Nesse novo contexto, o trabalho pedagógico que verte da pesquisa oriunda das coleções passa a ser associado ao uso de fontes para a construção de diferentes significados sobre processos e eventos históricos evocados pelos objetos expostos. Nesse cenário, as exposições museológicas dedicadas ao ensino da história não mais se limitam à ilustração dos eventos e à consequente cronologia das peças (pressupondo-se que a linha seja sempre reta...), muito pelo contrário, adentra a reflexão sobre a experiência que o fruidor estabelece com seu próprio tempo histórico: sorte de reconhecimento.

No campo da teoria da história, diferentes estudos apontam para a importância do uso de estratégias para se desenvolver as habilidades e entendimentos

relacionados à percepção do tempo histórico. Desde a década de 1990, em específico, a fortuna crítica aponta para a importância das coleções e de suas exposições para problematizar discursos históricos dominantes. Na medida em que os colecionismos avançaram em suas proposições discursivas, impondo-se a missão de engendrar mediações mais interativas e menos diretivas, emergiram novas orientações metodológicas.

Recorrendo ao conceito de heterotopia, descrito por Michel Foucault, como “um lugar de todos os tempos fora do tempo”, nos propusemos a analisar a acumulação de temporalidades que é possível identificar no arcabouço construtivo das artes visuais brasileiras, percebendo-o também enquanto repositório de camadas cronológicas capazes de registrar a presença de concepções de tempo diversas (por vezes, divergentes), e as conseqüentes modificações que as atualizam, quando da incidência de novos regimes de historicidade. A escrita da história documenta, antes de tudo, a si mesma.

O conceito de dispositivo, segundo estruturação desse mesmo autor francês, torna possível compreender que os processos de comunicação museológica são uma rede formada por elementos heterogêneos que incluem discursos diversos, programas científicos, curadorias artísticas, construções arquitetônicas etc. Tendo em vista que tais elementos estabelecem relações entre si e, além disso, que a complexidade formada por esse conjunto responde, e corresponde, às demandas, públicas e privadas, em cada momento histórico, compreende-se que uma formulação geracional termina por assumir constituição fragmentária, tendo como intuito compor uma estratigrafia integrada pelo entrecruzamento de distintas práticas, as quais, como que em um corte geológico, erigem sentido conjunto por justaposição.

Dessa feita, interconectando os estudos das metamorfoses teóricas a partir dos quais emergiram distintos conceitos de tempo, a investigação acerca da genealogia das gerações construtivas, à luz do mapeamento histórico que deve alicerçar essa tipologia de método de análise, desenvolveu-se, por meio da forma expositiva, como implementação de um experimento metódico cujo intuito foi averiguar a hipótese que emerge da observação do panorama contemporâneo em que se posiciona o que chamamos, como plataforma aberta ao futuro, de Quarta Geração Construtiva: das coisas nascem coisas.

Esse entendimento dialoga com a teoria sobre a “história em si” – presente no texto “Espaço de experiência e horizonte de expectativas”, conclusão da obra *Futuro passado*² de Reinhart Koselleck – a partir da qual podemos analisar como a estrutura temporal da modernidade está sucumbindo (o que se pode notar desde o estabelecimento de uma pretensão pós-modernidade, sem começo nem fim, da qual, já rumo à terceira década do século XXI, ainda não desembarcamos), devido à compreensão linear da história ser cada vez mais impactada pela sobreposição de dados temporais, por causa do advento de ferramentas capazes de articular grandes conjuntos informacionais oriundos de

2 KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

acervos cujas escalas temporalizantes são complexamente alheias às narrativas constituídas pelos investimentos historiográficos da crítica de arte.

Conceitos como “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, conforme propostos pelo historiador alemão referido acima, são exemplos de articulações teóricas que tomamos como norteadores para uma maior compreensão acerca das dinâmicas que irrompem do vórtex de potencialidades cronográficas que as bases de dados digitais, referentes às coleções museológicas, biblioteconômicas e arquivísticas, nos proporcionam nos dias de hoje: construir pontes entre os escopos documentais e informacionais parece ser uma missão primeira dos historiadores contemporâneos, os quais, imersos na profundidade de dados temporais arregimentada pelos abismos tecnocientíficos das humanidades digitais, redescobrem-se, em mais uma mesa de negociação, perante o espírito do tempo.

Tendo em vista a impossibilidade de dar sentido ao presente a partir do passado – uma catástrofe já anunciada por Walter Benjamin em suas “Teses sobre o conceito de história”,³ texto escrito no auge do recrudescimento do Holocausto, em que este essencial crítico da cultura alemão descreve a imagem de um “amontoado de ruínas que cresce até o céu” – devemos ter também em conta que nossa lógica de estabelecimento de futuros está ancorada, contraditoriamente, numa lógica causal e consequencial, fincada numa pretensão evolução linear estabelecida como verdade pela Modernidade. O sociólogo italiano Gabriel Tarde já vislumbrava tal mecânica ao estabelecer o conceito de “futuro contingente”.⁴

Não é menos ininteligível situar a razão das coisas somente no passado, do que o seria situá-la no espaço à direita de preferência à esquerda, ao norte de preferência ao sul. Assim, é porque nossas previsões são quase sempre incertas e confusas e nossas lembranças relativamente claras e precisas, que outorgamos aos nadas anteriores, de preferência aos nadas futuros, o privilégio de explicar o real, o presente. Induzimos o futuro do passado, que é conhecido por nós; nunca o passado do futuro, que é o enigma.

A transfiguração das temporalidades nos discursos utópicos – máquinas temporais entre imaginários de futuro e memórias do passado – se manifesta com força desde a década de 1960, enquanto uma multiplicidade de enunciações do fim das utopias propaga-se, sobretudo, desde os anos 1980, pelo que é inevitável perguntar-nos quanto aos anos 2000 e ao milênio que se descortina a partir deste marco que perturbou os cálculos das lógicas binárias que regem a sistematização cronológica nas sociedades de cultura numérica, reinantes no capitalismo tardio ocidental: e agora... já que até o autoproclamado “fim da história” sucumbiu ao avassalador moinho do tempo, como seguir em frente sem olhar pra trás? Uma geração após a outra.



Maria Mazzillo
Trama n. 7 – Bichinho, 2020
Fio de náilon, canutilho de miçanga, 47 x 17 cm

3 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

4 TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia*. Cosac Naify: São Paulo, 2007.

Mestres da arte do Rio de Janeiro

Paulo Herkenhoff



Flávio Shiró. Uma ideia acompanhou a invenção da fotografia no século XIX e foi ressuscitada em toda a modernidade por teóricos da arte, a morte da pintura é sempre entusiasticamente contraditada pela da pintura em sua práxis. Três mestres da cultura pictórica do Rio de Janeiro são ora celebrados em sua longevidade de pintores atuantes. Trata-se neles a ideia de intempesividade da pintura como na filosofia do extemporâneo em Nietzsche.

Aos 95 anos, Flávio Shiró (1928) pinta com a energia sensual de um jovem e a sabedoria decantada em sete décadas de dedicação incondicional à arte. Está nietzscheamente imbuído de uma incontrastável vontade de potência pictórica. Um mestre em explosão sensorial da cor, tão refinado hoje quanto em seus melhores momentos históricos. *Figueira brava* (déc. 1940) é seu autorretrato em errância: nasceu em Sapporo no Japão, viveu a infância em Tomé-açu na Amazônia, a adolescência em São Paulo, veio para o Rio de Janeiro, se mudou para Paris, morou em Salvador e hoje se divide entre o Rio e Paris. “Eu sou uma figueira brava, que deita suas raízes mundo afora”, proclama. Assim, Georges Boudaille enxergou em sua obra a memória das “paisagens da infância” e que “numa suntuosidade de matéria e de cor, Tanaka (hoje Shiró) encontra Claude Monet da última fase.”¹

Em 1959, Shiró expõe no MAM carioca um contundente conjunto de pinturas. Seu método de pintar estava definido. Isso trouxe consequências visíveis para a pintura do hesitante Iberê Camargo. Reunimos aspectos do modo Shiró de pintar, então desconhecidos em diferentes graus por Iberê, que em ato contínuo iria adotá-los: (1) o quadro é fato material; (2) a densidade material expansiva sobre a superfície (espessura); (3) sobreposição planejada de camadas de matéria em cores várias; (4) uso de pincel e trincha para extrair cor das camadas profundas, como um processo de faíscação e sangramento da massa pictórica; (5) acaso (os “acidentes não premeditados”, diz Zanini); (6) formação da cor mediante manipulação pictórica da massa de tinta na própria tela; (7) embate do pintar com a viscosidade do mundo; (8) convulsão da matéria e da superfície; (9) economia da matéria ordenada por excesso e falta; (10) caudal da matéria como fluxo espesso da linguagem; (11) tempo



Flávio Shiró

Figueira brava, déc. 1940
Óleo sobre papel, 32 x 46 cm
Coleção Museu de Arte do Rio – MAR / Fundo Z

< Sem título, 2018
Monitipia com acrílica sobre papel, 50 x 65 cm
Cortesia Pinakothek Cultural

¹ Sem título. In: TANAKA, Flávio S. . Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1959, páginas não numeradas.



Flavio Shiró

Máquina humana, 1969

Óleo sobre tela, 127,8 x 203,5 cm

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Aquisição Governo do Estado de São Paulo

> *Umbigo do mundo*, 1989

Técnica mista sobre tela, 230,5 x 153 cm

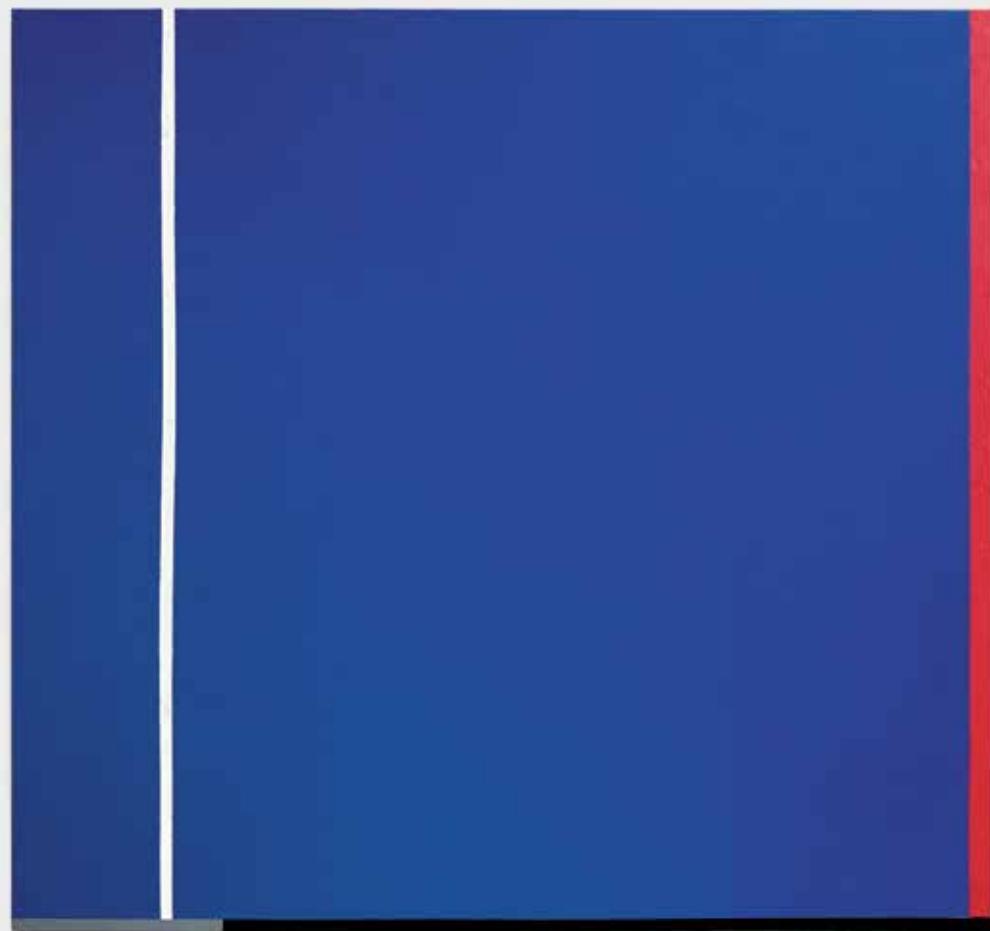
Coleção Museu Nacional de Belas Artes –
MNBA, Rio de Janeiro

intrínseco da tinta trabalhado no quadro não na paleta; (12) carnalidade fenomenológica da pintura (Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*); (13) maior dimensão das telas (do que as usuais em Iberê); (14) extensão da pincelada em gestos vigorosos, largos (não como contenção da mão na altura da munheca como Iberê no preenchimento dos carretéis).

Em 1959, Iberê parecia impactado por Shiró no MAM e Karel Appel na Bienal de São Paulo, embora a paleta do holandês não condissesse com a dimensão sombria de Iberê. Dada crítica em torno de Iberê decidiu que seu referencial será o grupo Cobra, pois Rodrigo Naves cita Appel e Paulo Venâncio, Asger Jorn. Afinal o discurso acadêmico de poder sobre um herói da forma não admitiria referi-lo a um pintor que não viesse da cena internacional, nunca a um brasileiro, muito menos a um nipo-brasileiro. Resistir a tão precisa relação de Iberê influenciado por Shiró se identifica com a “ansiedade da influência”, suscitada por Harold Bloom.² Tal angústia se explica entre artistas, mas não entre historiadores. Qual o desdouro em reconhecer que Iberê aprendeu com a pintura de Shiró? Monopolizar as relações comparativas da pintura de Iberê com a hipótese Cobra é regurgitar a busca provinciana de argumentos de autoridade em artistas europeus. Superar a ansiedade da influência de Flavio Shiró sobre Iberê Camargo indicará que a arte brasileira alimentou sua própria dinâmica. A epifania da pintura de Shiró de 1959 desperta a potência em Iberê, que eclode em 1960.

² BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Nova York: Oxford University Press, 1973.





Eduardo Sued. Eduardo Sued (1925) compõe uma linhagem de artistas da poética autônoma da cor da modernidade brasileira que alcança transversalmente Eliseu Visconti, Emiliano di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Ione Saldanha, os neoconcretos Helio Oiticica, Lygia Pape e Hercules Barsotti. No entanto, a relação de Sued com a forma dinâmica da abstração geométrica, que em sua trajetória se fixa na década de 1970, parece advir da experiência de trabalho no escritório do arquiteto Oscar Niemeyer. Nos anos 1960, dedicou-se a uma gravura próxima do realismo fantástico. Nessa lógica, ao cabo da década de 1970, o trabalho com a cor do pintor Eduardo Sued, que reviu certa produção de Max Bill, tem a liberdade de paleta mais próxima da intuição do neoconcretismo de Aluísio Carvão e Helio Oiticica ou da poética e do rigor de Milton Dacosta e de Maria Leontina do que do léxico cromático da arte concreta suíça. Eduardo Sued foi incluído por Roberto Pontual na exposição marco “Geometria sensível” (MAM-Rio, 1978), nesse conceito introduzido pelos críticos argentinos Damian Bayón e Aldo Pellegrini nos anos 1960 para designar a abstração geométrica da América Latina – na raiz do conceito estava a Tradição do Homem Abstrato de Joaquín Torres-Garcia, que dissentia de Theo van Doesburg dos rigores da Art Concret (1930) oriundo do De Stijl.

Em Eduardo Sued o inconsciente matemático ordena a malha como lugar da cor, mas não se deixa sobrepor pelo racionalismo e escapa do controle da forma da pura visualidade pré-formista preconizada por Konrad Fiedler e reincidente no discurso canônico do concretista Waldemar Cordeiro como pré-visualização cerebral do quadro por sua excessiva objetividade. Sued não pinta quadros como axiomas previsíveis. Na pintura de Eduardo Sued, os campos de cor pousam sobre o ritmo espacial como uma inserção melódica e compõem uma temperatura sensorial harmoniosa. A estrutura abstrata, regida pela intuição da cor, é que liberta o olhar em devaneio do controle hierarquizante da malha modernista. *O q eu pinto é música*, parece asseverar Eduardo Sued, que, como Helio Oiticica, Mario Pedrosa e Theodor Adorno, sabe, a partir da instância abstrata da linguagem discutida por Walter Pater de *The Renaissance Studies in Art and Poetry* (1873), que toda arte aspira à condição de música.



Eduardo Sued

Cartaz da exposição de Sued na Bienal de Veneza, 1984
Coleção do artista

< Sem título, 1974

Têmpera gorda sobre tela, 130 x 145 cm
Palácio da Cidade, Rio de Janeiro

**Katie van Scherpenberg:
um glossário da paisagem**

Paulo Herkenhoff, 2010

O corpus paisagístico de Katie van Scherpenberg (1940) segue a trajetória do signo que qualifica o espaço-pintura. Diante do que se vê, o pacto necessário entre a artista, o crítico e o espectador-leitor: assumir que essa é uma arte da paisagem.

Paisagem de latitudes. É pintora de latitudes radicais (não de longitudes). De origem holandesa e norueguesa, nasceu em São Paulo (o Trópico de Capricórnio), criou-se na Inglaterra. Viveu na Holanda, Estados Unidos, Canadá e Alemanha, em São Paulo, no Rio de Janeiro e na ilha de Sant’Ana (cruzando a linha do Equador, na ida da ilha a Macapá), no delta do Amazonas; trabalhou num lago a 200 km ao sul de Ushuaia (a cidade mais austral do mundo: a pintura no *Finis Terrae*), nas dunas do delta do rio Parnaíba. Falta-lhe executar pinturas na Holanda e Noruega (o Ártico): “a constante necessidade de adaptação a novos lugares me deu uma consciência da relação entre as paisagens e a passagem”.

Paisagem historiografada. A paisagem-espaço atávica: o quadro de Anselm Feuerbach no acervo da família; a cultura da paisagem da Bélgica e Holanda dos séculos XVI-XVII (de Breughel a Ruysdael) e da Alemanha do século XIX (Caspar David Friedrich); a topografia plana da Holanda em Pernambuco (Franz Post): geografia construída pelo homem. “O espaço define a paisagem, onde o espaço combinado com a memória define o lugar” (Lucy Lippard, *The Lure of the local*).

Paisagem seca. Já fora praia (*Armação de Búzios*) e seria rio (*Esperando papai*). Surgiu (*Rio vermelho*, 1983) em cisão com o modelo “pintura de cavalete” e “pintura

sem chassis” prevalecente nos anos 1980 (expressividade, neo-expressionismo, elogio do improvisado, desprezo da técnica, grandes dimensões, hedonismo, tirania sobre a arte de conceito, *espejismo* citacionista). A *intencionalidade* (via Husserl) define a natureza plástica de pintura em Hélio Oiticica (*Bólides*), Cildo Meireles (nota de *Zero cruzeiro*), Carlos Fajardo, Geraldo de Barros e Emmanuel Nassar (quadros em fórmica), Luiz Zerbini (pintura eletrodigital), Ernesto Neto (especiarias), Niura Bellavinha (lugares videopictóricos) e nessas paisagens. Isto é pintura “seca” [pigmento sem aglutinantes ou solventes]. Não é ex-voto à Yves Klein dedicado a Santa Rita de Cássia: a oferta daquilo que nunca se tornaria pintura. Está próxima do crime de Schwarzkogler: o pigmento narcótico inscrito na pintura: *Malerei ais Verbrechen*. Com *Jardim vermelho* (1986) a pintura retorna o estágio de campo não nomeado: nem ato de paisagismo nem acidente ou crime ecológico: o território se submete ao pigmento – a unidade do signo da natureza e da geografia, do signo do gênero “paisagem” e do signo material da pintura (Ver Louis Marin). É jardim sob o furtivo regime próprio de processo pictórico: a pintura só existe enquanto jardim, em seu devir de jardim, em sua experiência de história natural.

Paisagem sem capriccio. Dificilmente o lugar poderia ser outra paisagem que não ele mesmo. Até parece que a faculdade de imaginar (*Einbildungskraft*) e o mundo imaginário se reduzem à geografia real e à matéria concreta (o pigmento: sal ou óxido de ferro). Não há fantasia simbólica de *capriccio*, como em Tiepolo ou Canaletto, mas fantasma psíquico (*Phantasie*): a história. E ainda o imaginário.

Paisagem de forças naturais. Essa paisagem se completa com (f)atos das forças naturais: Sol, Lua e vento, umidade, chuva e água de rio ou mar. Entropia (Robert Smithson) e contraentropia: essa pintura é operação da



Physis, sem mais valia. A geografia física se elabora em linguagem (aqui: referente e pintura, significante e significado coincidem: paisagem-Saussure). É um caso limite da reflexão sobre a pintura.

Paisagem dos movimentos lunares. Não há lua na paisagem. No entanto, a pintura se faz pela interferência da Lua sobre o campo gravídico da Terra: a preamar pinta ao misturar pigmento e diluente (o mar). Não é a luta da pintura um esforço contra o efeito da gravidade sobre o pigmento? Na praia de Boa Viagem em Niterói (*Furo*) a energia da Lua pinta a paisagem: um buraco cheio de óxido de ferro na praia estava ao alcance da maré alta – a pintura é concluída pelas perturbações gravitacionais da Lua.

Katie van Scherpenberg
Jardim vermelho, 1986
Intervenção na paisagem, Escola de Artes Visuais, EAV – Parque Lage, Rio de Janeiro



Katie van Scherpenberg (1940)
Landscape Painting, 2004
 Rio Negro, Amazonas
 Vídeo, 4'
 Imagens Alberto Saraiva
 Coleção Museu de Arte do Rio –
 MAR, Rio de Janeiro

Paisagem fotossintética. *Jardim vermelho* – o óxido de ferro cobre a grama. A fotossíntese e a germinação atravessam a camada de pigmento e repintam em verde o território vermelho. “Quando pinto com materiais que se deterioram com o resultado planejado de se transformarem em pigmentos, estou já, de certa maneira, discutindo a morte da pintura. Mas a morte é uma coisa material e a pintura, por ser um pensamento visível, gera lembranças, discussões, história, cultura, raízes”.

Paisagem eólica. O vento pintou a margem do lago Escondido na Patagônia (*Utopia*) e a primeira paisagem (*Armação de Búzios*).

Paisagem do zero. Não se trata do zero suprematista de Malevitch, mas é tão lenta a paisagem-passagem que até parece o zero hidrográfico. Retângulos de sal branco à margem do rio Negro. “O rio também deixa o seu pigmento, também pinta sobre a vegetação ribeirinha, deixando a sua marca”. (*Small Pororoca*, Austin).

Paisagem dos fluxos. Negro, Amazonas, marés, menstruação, *Menarca*, sequência de slides e fotos, vídeo, *Obra passante*.

Paisagem que não existe e nem se sabe o que quer. A tópica de *Menarca*: “pintar” as águas da baía da Guanabara na praia de Boa Viagem (fotografia, 2000) e do rio Negro (vídeo) com vermelho (óxido de ferro) propõe a crítica institucional à política de gêneros na arte: a história da arte como exclusão da mulher. Se a menarca é o nome da primeira menstruação, o vermelho expõe a emancipação da mulher na produção de arte (de reprodutora a produtora de cultura). A paisagem *Menarca* se impregna de Freud (a pergunta que ele não sabia responder: o que quer uma mulher?) e Lacan (“a Mulher não existe” = o ser que não tem o objeto). É matéria pictórica como mecânica dos fluidos (Ver Luce Irigaray e Carol Armstrong).

Paisagem pixelada. O vídeo não “atualiza” a pintura, mas justamente reitera sua inatualidade (existir no presente para além do passado e do futuro). O pigmento usado em *Landscape painting*: “é a primeira pincelada (*o imprimatur*) impressa na fita de um vídeo em vez da tela”. Seurat (*Un dimanche à la Grande Jatte*, 1889), pontilhismo e aqui paisagem-pixel.

Paisagem da indiferença. *Queda de Ícaro* é uma inversão do percurso da figura mitológica. O Ícaro de Breughel cai no mar e tudo continua seu curso impassível: o Sol em sua órbita, o trabalho dos dias, o labor na agricultura.

A queda é vertiginosa entrega à gravidade, a submissão do simbólico ao real. Para restaurar o imaginário do mito, era preciso inverter o sentido de movimento/tempo, tudo paralisando. O paradoxo: Ícaro cai porque se mantém fixo. Só o horizonte muda de “latitude”. Ninguém nota a queda. Daí outra paisagem: Indiferença. Ícaro cai porque o horizonte subindo precipita-o do céu ao mar. O imóvel é o que voa e cai. Não há Ícaro em queda – é a linha do horizonte que alça voo: a paisagem é o que se move.

Paisagem romântica. A paisagista reúne pasmo, o sublime e caráter pictórico da natureza desafiante (Ver Simon Schama, *Landscape & memory*). O neoclássico N.-A. Taunay (*Largo da Carioca*, 1816) pinta um corte no morro, resultado da ação racional do homem: expõe a terra de óxido. Emil Bauch (se espanta com a terra avermelhada (*Entrada da barra vista de Santa Tereza*, 1859)). O *Jardim vermelho* ou *Obra passante* surgem dessa linhagem. O sublime se revela no tempo de *Esperando papai* (sombra provocada pela ausência da luz em Georges de la Tour, *O recém-nascido*, 1659), e mais tarde a cor da sombra do impressionismo e os noturnos com o sol da meia-noite de Edvard Munch (*Dança na Beira*, 1904): a lenta substituição, no passar do dia para a noite, da luz do Sol pela luz de lâmpião. “Os trabalhos que fiz são gentis, não deixaram rastro, a não ser os registros que foram feitos.” (*O não objeto não deixa rastro*, cf. Ferreira Gullar).

Paisagem de tempo. Foi sempre assim: a pintura com a consciência de tempo(s). A construção do quadro é o tempo da imagem, a lentidão da pintura. Uma paisagem é ocorrências temporais: formação da cor e transparência (o antes e o depois), pincelada-efeméride, modulação, ritmo; pintura serial (Barnett Newman). Segundo Kate: “A matéria da pintura é impressa pela marca de sua própria passagem. Cabe ao artista-espectador decifrar este desgaste”.



Anna Bella Geiger. Mesmo se na sombra ou sob camuflagem, para cada artista, seu lugar de criação é o centro imaginário do mundo. Gaston Bachelard afirma que “tudo é dialética do ser que sai de uma concha”,³ assim, o único ser saído de uma concha de Anna Bella Geiger (1933) é uma cartografia curva. Ainda sobre a concha, Bachelard aduz que “a imaginação trabalha também, além da dialética do pequeno e do grande, a dialética do ser livre e do ser acorrentado: e o que não se pode esperar de um ser libertado!”.⁴ Assim, a concha-mapa-múndi de Geiger é sua forma de abordar toda a dialética econômica do planeta globalizado.

Atuando em alta voltagem, o grupo da arte pop no Rio incluía Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Maria do Carmo Secco, Regina Vater, Wanda Pimentel e outros. Pimentel, Maiolino e Secco, com Judith Lauand em (São Paulo) e Teresinha Soares (Minas Gerais) impõem a perspectiva feminina emancipatória no Brasil, distinta do caráter machista predominante na pop internacional.



Anna Bella Geiger
Local da ação nº 11, 1980
 Fotogravura
 Coleção Museum of Modern Art – MoMA,
 Nova York

Sobre nácar, 2003
 Gravura em metal sobre chumbo
 e concha marinha, 12 x 6 x 8 cm
 Coleção da artista

³ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço* (1957). Trad. Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda., sem data, p. 349.

⁴ Idem, p. 269.



Solange Escostéguy: anticaixas, vestidos construtivos e inconsciente matemático experimental

2 – Quando ocorre uma manifestação da vanguarda, surge uma relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive: seu projeto se fundamenta na liberdade de ser, e em sua execução busca superar as condições paralisantes dessa liberdade. Este exercício necessita uma linguagem nova capaz de entrar em consonância com o desenvolvimento dos acontecimentos e de dinamizar os fatores de apropriação da obra pelo mercado consumidor. (Declaração de princípios básicos da vanguarda, 1967, firmado por Solange Escostéguy e treze outros artistas e dois críticos de arte.)

A vontade construtiva de Solange Escostéguy (1945) se manifesta de modo contínuo, variado e determinado desde suas *Anticaixas* (1967) e continua até o presente com pinturas do século XX. Seu pertencimento à segunda geração construtiva brasileira também se desdobra com forte ímpeto polissêmico porque passou pela criação de roupas, livros e objetos.⁵

Os audaciosos vestidos geométricos desenhados por Solange Escostéguy abusa de cortes enviesados, linhas transversais, retângulos; aparente dessintonia com o corpo me remetem à relação de Louise Bourgeois com as roupas. Pessoa insegura, dividida entre o afeto da mãe e do pai, *Louison* (como ela era apelidada na infância) gostava de seu casaco quadriculado desenhado por Coco Chanel porque, segundo sua fantasmática, seu padrão geométrico



Solange Escostéguy
< Desfile na casa de Solange em Brasília, 2000

Desfile no Museu de Arte Moderna "Nova Objetividade Brasileira", 1967
Foto de Marisa Alves de Lima

lhe garantia estabilidade em sua família disfuncional.⁶ No campo da costura das roupas, diz-se que a alfaiataria é do âmbito masculino. Para Louise Bourgeois, era mais pela rigidez da engenharia da alfaiataria, enquanto as roupas femininas seriam para ela do plano da arquitetura. Fato ou não, as roupas construídas por Solange Escostéguy se totalizam na integração harmoniosa entre a técnica da engenharia e a arte da arquitetura.

As anticaixas de Solange Escostéguy mereceram o respeito e uma análise crítica por Hélio Oiticica.

No século XXI, a renovada pintura de Solange Escostéguy surpreende com quadros com forma recortadas, e, em algumas, com cortes angulosos e curvos deliberadamente dissonantes (e. g., uma pintura na coleção da embaixatriz Maria Ligaya Fujita, Brasília).

⁵ Solange Escostéguy se mudou para o Rio de Janeiro em 1960. Ao se casar com um diplomata brasileiro, ela se muda para Brasília e passa a morar em diversas cidades do mundo no roteiro dos cargos de seu marido. Essas viagens frequentes parecem ter aberto horizontes inimagináveis para seu olhar criativo. A artista hoje divide seu tempo entre o bairro do Leme no Rio de Janeiro e um sítio em Teresópolis.

⁶ Diferentemente de Louise Bourgeois, Solange vivia a harmonia em família. Era filha de Marília e Pedro Escostéguy, um médico que era um artista experimental crítico, que fez de sua arte uma trincheira contra a ditadura militar de 1964.

As criações de Solange Escostéguy

Helio Oiticica



Solange Escostéguy

Desfile no Museu de Arte Moderna
"Nova Objetividade Brasileira", 1967
Foto de Marisa Alves de Lima

O requinte geralmente emprestado às confecções femininas em geral, pelos costureiros, reside na adaptação à ideia geral das mesmas de materiais caros, de luxo, que fazem com que valham mais, ou menos, conforme o caso. Para Solange Escostéguy, porém, esse requinte não está forçosamente ligado ao preço do material, mas às suas ideias plásticas de desenho e cor. Solange não se quer deixar enfeitiçar pelos excessos, pela aplicação sobre a ideia de enfeites extraconfeccionados, mas quer que a própria forma, o corte geral de cada peça, nasça de uma só ideia, que se prolonga na confecção total, completando-se com o desenho contínuo e a cor, sempre altamente plásticos. Isso decorre de um dom inato na artista para o desenho, para a linha, que se desenvolve aqui, em cada nova peça, com uma riqueza inventiva muito grande.

As formas nascem de um modo contínuo, envolvem-se topologicamente por toda a peça, e surgem então as aparências mais inesperadas: são como que formas vegetais surgidas do âmago da natureza, como que sugeridas por vegetações tropicais, por vezes carregadas de certa dose de vivências subjetivas, o que lhes empresta um caráter estranho, por vezes insólito. Isso, porém, de modo muito sutil.

Solange é, na verdade, antes de mais nada, pintora; eis porque suas concepções plásticas vêm, também, como não poderia deixar de ser, impregnadas desse subjetivismo, mas sempre traduzindo-se em ideias plásticas, em linha-forma-cor.

Ao criar, desde princípio de 1966, seus primeiros objetos (a que designo como anticaixas e suprarrelevos), não houve qualquer quebra ou descontinuidade entre as duas atividades. Passa ela de uma a outra, como se isso enriquecesse e desse expansão ao seu desejo incontido de se expressar mediante a cor e a forma, que se erguem, a cada nova obra, em novas proposições. Nas roupas, dá forma a um sentido decorativo inato, de uma clareza matisseana, de uma robustez plástica impressionante: a cor, decorativa, vibra por vezes em tons surdos, mas sempre de natureza interior, que se acrescenta à vibração inerente à cor, na origem.

Quando cria então seus primeiros relevos (ou suprarrelevos), estes são como que um prolongamento desta primeira atividade – procura ela dar então uma estrutura puramente plástica às suas ideias anteriores, que fluem organicamente, como uma necessidade. Vai direto ao relevo-caixa, onde a forma de tronco trapezoide, logo no primeiro, é como que desmanchada virtualmente pela pujança da forma-cor que a envolve.

Eis porque, ao se repetir de modo contínuo essa quebra de volumes, essa construção e reconstrução dos volumes pela forma-cor pintada continuamente sobre a superfície, transformando-a topologicamente, que nasce então um conceito a que chamei de suprarrelevo ou anticaixa. A caixa aqui é relevo, mas deixa de ser 'forma-caixa' porque a artista não está preocupada querendo esquematizar a ideia construtiva na caixa, ou na sua forma, mas quer, com isso, criar uma ambivalência entre forma-cor e espaço e a forma-caixa ou relevo, onde a visão continuamente flua para dentro, para fora, por trás, pela frente.

Para isso, usa a cor em toda a sua vibração, de modo altamente decorativo, onde transparece toda a sua alegria de criar, que é, a meu ver, o mais importante da sua atitude frente às solicitações criativas.

Penso por vezes em Sophie Tauber-Arp; só que em Solange o idealismo que era o da pintora suíça é, aqui, no seu tropicalismo inevitável, uma disponibilidade da criação, que flui e se transforma em vestimentas estranhas, em relevos inesperados, numa geometria realmente fascinante.

Suas roupas não são, portanto, meras criações para moda ou consequência desta; são criações de uma artista que se começa a desenvolver, e resultam em confecções *sui generis*, moderníssimas, onde a personalidade plástica da artista aparece com rigor, exigindo, quem sabe, de quem as veste, uma forte personalidade também.

Para apresentá-las um simples desfile não interessa, mas apela-se aqui para o *happening*, o que é no ramo coisa nova; assim, creio eu, poderão ser apreciadas dentro de seu *habitat*. Aliás, no primeiro desfile organizado por Solange numa feira industrial, os modelos carregavam caixas, de modo muito original e simbólico, logo após, tais caixas passariam a expressar o contexto estrutural principal dos seus primeiros 'suprarrelevos'. Nos próximos desfiles pretende ela desenvolver essa ideia do 'desfile-happening', talvez, quem sabe, contando com a colaboração de outros artistas, criando um ambiente especial onde possam ser valorizadas e apreciadas suas confecções.

O mais importante é ter-se em mente que não há desligamento algum entre suas atividades: se numa pode atingir problemas mais profundos e universais (suprarrelevos etc), na outra (confecções de roupas) consegue exercitar de modo livre o principal para um artista criador: a sua disponibilidade criativa, que não é renegada, então, para uma atitude esteticista, mas mantida, renovada, fluindo livre como o sangue no corpo – é o próprio impulso vital indispensável a cada nova obra ao ser ela plasmada objetivamente.



Solange Escostéguy

Anticaixa, da série *Construções*, 1989
Madeira recoberta com tela e pintura
em tinta acrílica, 46 x 45 x 26 cm



Anna Maria Maiolino
Buraco negro, da série
Desenhos objetos, 1974
 Papéis sobrepostos em caixa
 de madeira, 72 x 72 x 10 cm
 Coleção da artista
 Foto Everton Ballardin

Anna Maria Maiolino. O controle do espaço pela malha moderna cede ao acaso na existência, ao fortuito e à força da desterritorialização. Os axiomas previsíveis da malha concretista transigem com a ventura e o trauma da existência. Essa é a floresta de si mesma, poética e ancestral, mas com uma condição de atualidade. Mapas, buracos negros, cortes, passagens, acasos e cesuras – tudo é vasto, como em Baudelaire o é a imensidão do sujeito. Impossível não correlacionar a imensidão interior nas sínteses verbais intimistas de Anna Maria Maiolino (1942) à delicada literatura da subjetividade de Clarice Lispector. A dialética da imensidão interior é outro tema da *Poética do espaço* de Gaston Bachelard, também incidente nesta Maiolino – “a imensidão é, poderíamos dizer, uma categoria filosófica do devaneio” Diante do indizível por faltar palavras e do recalque político, sua fotopoemação indaga incisivamente do ethos: *O que sobra?* (1974). *Fotopoemação* é onde a artista torna visível aquilo que a

poesia não encontra palavras para descrever nem sintetizar. No século XXI, Anna Maria Maiolino resume seu inconsciente matemático, no quadro vivencial do *homo faber* em bordados como manualidade, com o que é rebaixado na hierarquia social. Bordar é labor culturalmente associado ao feminino nas sociedades patriarcais, através do fino e pontiagudo instrumento de aço que fura, fere, atravessa, erra, mergulha, deambula, aponta, ressurgue, calcula, sinaliza, some, fende, vence, pensa, fantasia, força, descobre, incide, une, toca, retorna, marca, afrouxa, franze, conecta, morde, cirze, observa, vincula, repete, demarca, olha, dura, continua, imagina, ora, caminha, amarra, hesita, labora, avança, revela, costura, discursa, experimenta, para, devaneia, simboliza, deseja, constrói, devora, expressa, parla, desrecalca, desenha, hachura, borda, cose, aperta, cria, diferencia, embainha, vivencia, significa, inventa, segue em fluxo sua inexorável pulsão de vida da donna-ago, como a aranha na construção de seu rizoma errático.

Aqui & lá **de Anna Maria Maiolino**

(autoentrevista, julho de 2011)

Porque deu o título *Aqui & lá*?

Nomeio o trabalho-lugar instalado em dois espaços com dois advérbios de lugar. São apropriados para nomear um trabalho de arte instalado em diferentes espaços. *Aqui & lá* ocupa três pavimentos de uma casa, o dentro e o fora que faz eco com o bosque adjacente ao jardim.

O que se articula com o símbolo desta casa, habitat por excelência?

Ocupando uma casa com um trabalho de arte, com seu significado de moradia e de lugar próprio do indivíduo e da família, o símbolo de vivenda permanece imanente na sua base, a estrutura. As experiências do viver servem como fundamentos e promovem algumas das metáforas apresentadas, sem serem as únicas, já que este trabalho de arte se constrói sobre múltiplos interesses, num exercício experimental de liberdade. A obra se edifica sobre seis pressupostos determinados pelos espaços:

1. O térreo – lugar do ente operante.
2. O porão – lugar do corpo ausente.
3. O sótão – lugar da memória encontrada.
4. O fora da casa – lugar da escuta no ar.
5. A escrita – lugar de recolha do signo perdido.
6. A gravação – lugar de apreensão do som.

O que é o ente operante?

Refiro-me ao sujeito do trabalho, questão já evidente na instalação de argila da série *Terra modelada*. Pelo piso térreo entramos na casa e nos deparamos com o obsessivo acúmulo de formas básicas produzidas em argila, modeladas pelas ações primeiras das mãos: à medida do homem, iguais e singulares, repetição e diferença. Entropia, registro de fadiga, de energia investida aguardam o espectador e é então que o sujeito – o ente operante – atinge a máxima potência.

Seria a apresentação de um rito?

Porque o processo se fundamenta nos primeiros gestos da mão, estamos diante de uma verdade original, que revela à argila as possibilidades de formas. Sob um regime de acúmulo de formas básicas iguais e diferentes repetidas, a matéria cosmogônica por excelência remete a rituais, a comemorações, ao convívio coletivo. É justamente apostando no regozijo do convívio que entrego ao espectador o resultado do processo prazeroso com a argila. Diante da fadiga, do trabalho, ele identificará a obra como sua e resgatará seu fazer do dia a dia. Aqueles gestos esquecidos, mesmo os do fazer banal, passam a ser celebrados como vitais ao sustento. Na identificação, artista e espectador são coautores dos sentidos da obra. O ente operante é um e o outro. As mãos que

trabalham sabem. A percepção é ativa. A imaginação nutre a percepção ativa. O corpo *cogitante, sentiente, desejante* é o que realiza a obra. Sem o corpo estamos em um campo de falta.

De que forma o mito se associa às instalações de *Terra modelada*?

Os gestos originários das mãos que realizam a obra são a repetição de gestos paradigmáticos, feitos desde a origem pelo homem, mas agora reatualizados em estado de devir. A réplica do tempo primordial da criação do mundo associa o mito ao rito, e o trabalho adquire magia que explica a vida, a realidade e os fenômenos da natureza. Portanto, *Aqui & lá* se fundamenta na origem e no princípio do trabalho – o humano labor – com o signo material.

Nas formas elaboradas pela “mão que faz” há associação com o preparo do alimento?

Aqui & lá é um espaço real, não ilusório. É o que é apesar das associações possíveis. O significante modela-se em formas básicas e essenciais de argila. O *corpus* de *Terra modelada* assenta-se na plasticidade de determinadas formas básicas da civilização da cerâmica (bolinhas e rolinhos), mas isto não reitera um sentido qualquer. Cada instalação é única e a mesma. Entretanto o espectador, simetricamente, poderá imaginar pasta,

dejetos, fezes. Seu labor é construir significados. Contudo, se a analogia não está no propósito, admito que todas as massas úmidas apresentem similaridades na elaboração e que facilitem essa correlação com as atividades do organismo humano, seu valor simbólico na formação de cada um. É o reconhecimento corpóreo pelo sujeito, a identificação da “obra física primal” e a adesão ao projeto estético. É o espectador que ressignifica a coisa fenomenológica dada.

O trabalho “das mãos que fazem” é do mesmo esforço que através dos tempos vem edificando a cultura. Ele expressa a “paciência sagrada” da repetição em qualquer fase. A “presença” da prazerosa fadiga conspira contra a produção massificante e mercantilista do trabalho da nossa sociedade industrial e de consumo.

O que acontecerá com a argila ao longo da apresentação da instalação?

Tudo aqui é efêmero e reciclável. A argila-terra não cozida utilizada cumprirá seu devir natural: desidrata, passa pela petrificação transitória, a decomposição dos volumes e retorna à condição de pó fértil. Voltar ao estado de pó não alude à morte, mas confirma a realização plena de seu projeto ecosófico. No entanto, se acrescentarmos água, teremos uma excelente massa para reiniciar trabalho.

A argila é lúdica? O processo de repetição esgarça os sentidos?

Argila em cinco cores diferentes de terra modela as formas. Uma multiplicidade de bolinhas e rolinhos recobre obsessivamente toda a mobília: a cama, o sofá, poltronas, mesas, armários da cozinha e a sala de jantar. A argila e o corpo tornam-se UNO na intimidade da obra. Eu sou argila. O significativo é composto de signos reiterados. O ato de trabalhar vale por si mesmo. Esse trabalho das mãos estará sempre retornando ao princípio como uma cantilena, um *ritornello*. No processo de repetição, na



volta ao princípio aparentemente sem propósito é que o trabalho se aproxima das brincadeiras infantis e dos ritos das civilizações primeiras. Compartilham uma linguagem arcaica e concreta que enfatiza as relações abstratas através de analogias e a correspondência de imagens. Linguagens que se constroem em presença das afeições do corpo, como a criança que experimenta a fenomenologia sensorial do jogo e que volta repetidamente ao seu início. A repetição leva à reexperimentação de um estado de plenitude à criança, “a mão que faz” e ao homem com seus ritos.

Em que consiste a ocupação do porão?

O porão é o lugar do corpo ausente. É o lugar não lugar. Longe da vista, ocupa a região mais profunda da casa. Guarda os alicerces fincados nas entranhas da terra. O porão é vital para a casa como arrimo de sua estrutura física, como o corpo é nosso sustento do cotidiano. Diz-se que, onde há corpo há voz. Aqui, no porão inabitado,

Anna Maria Maiolino

Aqui & lá, 2012

Vistas da instalação na Documenta (13), 2012.

Kassel, Alemanha

2t de argila modelada *in-situ* e paisagens sonoras no interior e exterior da casa ocupada pela artista
Fotos Elzbieta Bialkowska

há voz. Uma arquitetura sonora do sujeito ocupa os espaços úmidos e misteriosos da casa. A voz do corpo ausente compõe uma topologia de primitivos sons pré-verbais até os gritos de prazer – gozo, pranto e gemidos, risos, suspiros e intervalos de silêncios ativos que tocam o indizível. Outros sons provenientes de outras partes do corpo revelam que o corpo é música.

Como ocupas o último pavimento?

É o lugar da memória encontrada: o cheiro. O sótão ocupa a parte alta da casa perto do céu. Encontro a lembrança do perfume de alfazema que minha mãe usava. O projeto coincide com o mundo dos afetos. O cheiro possui uma verdade intrínseca, primitiva, louca e, sobretudo mágica, porque é rizomática, liga tudo com tudo. Aqui as linguagens do inconsciente e da inter-subjetividade enunciam o etéreo no espaço. Potencializam a memória e superam a razão histórica dos fatos recordados. No sótão o cheiro conduz a experiência entre teias de aranhas e o pó que redesenham o espaço e evidenciam o abandono e os tempos do passado. A poética do olfato sempre me fora a mais difícil. Ao fim da escada que leva ao sótão, o patamar dá para quatro portas cujos vãos estão tomados por uma camada espessa de galhos de alfazema. Essas paredes vegetais impedem a entrada nos quatro recintos e remetem a uma mata cerrada. O cheiro de alfazema impregna o ambiente, muda com o tempo ou mesmo se dissipa como a própria memória. No quarto interdito, guardo vestígios de minha mais cara memória pessoal de perda. Estou presente.

Em que consiste o trabalho do bosque?

A paisagem de Kassel é ordenada, verde e tranquila e diria quase monótona na sua beleza. Não se esqueçam nunca que eu venho dos trópicos. Na paisagem silenciosa até os pássaros piam baixinho, tão diferente da vida estridente da mata exuberante do Brasil. *Aqui & lá* traz esta sonoridade ao bosque de Kassel.



Como assim?

Instrumentos não convencionais, artesanais que imitam vozes de pássaros e bichos da mata brasileira habitam a paisagem de Kassel. Cantos indígenas celebrarão a natureza da paisagem romântica alemã. Instrumentos sagrados de grupos indígenas ritualizam o lugar. A wora, flauta de bambu que emite o rugido do jaguar. Outras ecoam o canto do tucano ou o grito do bugio preto. No Brasil os pios imitativos de canto de pássaros eram instrumentos populares de caça. Surgiram como um saber técnico sensível, mas que terminou a serviço de uma indiscriminada expropriação da natureza. Hoje, esse mesmo saber técnico foi revertido por ornitólogos para o conhecimento e a preservação da fauna. Também são usados como instrumentos terapêuticos (musicoterapia). A arte trata dessa inversão de um movimento entrópico.

Existe uma relação sonora entre o som do bosque e o do porão?

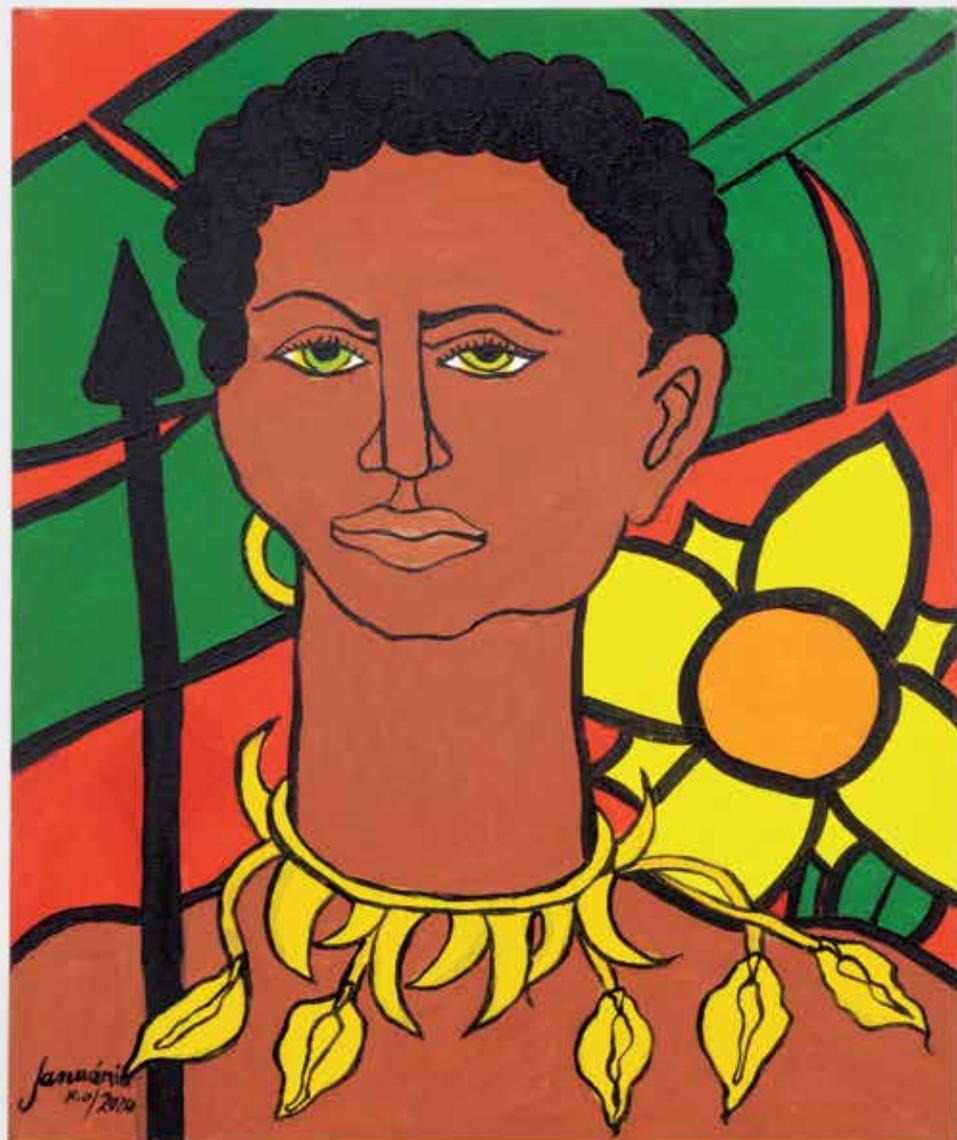
O som do corpo ausente sai pelas janelas do porão que dão para o jardim para dialogar com a paisagem de sons do bosque. Um arranjo entre pausas e os sons formando um todo. A harmonia é o valor da música no convívio entre culturas e do homem com a natureza.

Em que consiste o escrito em *Aqui & lá*?

No caderno poético intitulado *Não posso falar*, recolho imagens e textos aos quais dou agora um novo corpo poético para a extensão, de modo oblíquo e transversal, do espaço simbólico.

O que vem a ser a gravação?

Os sons do corpo ausente que ocupam o porão e os sons provenientes do bosque estão reunidos em um CD intitulado *Com-documento*. Estes estão gravados junto com outros sons e interpretações vocais no CD que, com o caderno poético, são vendidos na Documenta 13.



Sebastião Januário: cores para esquecer

Camilla Rocha Campos

Nos trabalhos de Sebastião Januário (1939), o exercício é entrar por um mundo de tantas lembranças e tantos esquecimentos. Januário é uma vibração interna. Uma vibração que invoca histórias. Histórias que não apenas a sua, mas a de tantos outros, sem limite de bordas, com composição de cores e arranjo, sobretudo, de olhares. Olhares que intuem as escolhas e recusas — afetivas e sociais — de personagens, heroicos ou comuns, que suas obras apontam. O vocabulário visual do artista é um chamamento às narrativas de fé e cotidiano.

Ele tinha 5 anos quando saiu correndo de casa com medo de castigo por ter quebrado a caneca de barro preferida do pai velho. Ele tinha 6 anos quando aprendeu a ler. Ele tinha 7 anos quando remendava na hora da Virgem Maria o ofício à Nossa Senhora e acalmava o corpo depois da semana inteira de trabalho na roça. Sua biografia não é uma história pessoal fechada em si mesma, é uma janela histórica e social de um processo como prova de resistência. Ele carrega todas as idades, para além da lista do que ocorreu em cada ano de sua vida. E por isso podemos ver, na precisão de símbolos que atravessam suas obras, desenhos que são cartas, linhas que traduzem gestos vindos dos dias em que os Boruns se instalaram no rio Guanhães em Minas Gerais, dos dias em que os ciganos cantaram por um corpo sendo velado, dos dias de milagre de São Sebastião e além. Ele tem tantas idades quanto os orixás, os santos, a família, os amigos e seus amores.

Com tanta cor, Januário esconde aquilo que seu corpo vê. Os semblantes, a ausência de horizonte, a vida em diversos planos e os planos que cada personagem não pode cumprir. Gestos são intenções estáticas das ações aludidas em cada cena. Cada qual em seu lugar, cores sem misturas. Mantendo o plano bidimensional, Januário anuncia que a pintura e o desenho são alegria e que as mesmas cores usadas, para que em algum momento se esqueça de si, são a prova de determinada existência.

Januário é pedagógico ao compartilhar conosco seu letramento ancestral, por isso sua obra carrega também a dimensão do tempo, do conhecimento cosmológico e de toda força que um corpo preto teve que suprimir para transitar enquanto artista no Brasil dos anos de 1960, 1970, 1980, 1990, 2000, 2010, 2022. Acompanhado por tantos, ele é memória e presença.

Sebastião Januário
Zumbi, 2020
Acrílica sobre tela, 60 x 50 cm

Anna Letycia

Angela Ancora da Luz

Parece-me que tudo se inicia aqui: Anna Letycia (1929-2018), a artista plástica. Seu nome surgiu da combinação dos nomes de suas avós: Anna, pelo lado paterno, e Letycia, pelo materno. Nasceu em 25 de setembro de 1929, em Teresópolis, no Estado do Rio de Janeiro, e teve uma infância livre junto à natureza. Aos 15 anos vai para o Rio de Janeiro e passa a morar com os tios. Mais tarde começaria a trabalhar na Câmara dos Vereadores, como taquígrafa, ofício que aprendeu após intenso treinamento e graças à influência do tio, que tinha muitos relacionamentos políticos.

Desde cedo ela procurou esclarecer o mistério do duplo, que sempre a instigou em seus questionamentos, como se, dentro dela a dicotomia estivesse presente, fustigando-a o tempo todo. Grava *Formigas*, mas também *Formigueiros* e *Cebolas*, com o bulbo mergulhado na terra e a rama livre ao ar. Além disso, emergem de sua memória os *Tatus*, dissimulados nos túneis labirínticos e de volta à superfície, em total liberdade, convertendo-se na própria superfície. O dentro e o fora, peso e leveza, sombra e luz, terra e ar, interioridade e exterioridade que se completam na unidade.

Na década de 1950, no coração da cidade, mais precisamente nas imediações da Cinelândia, era possível sentir o clima suscitado por importantes centros de criação artística e produção do pensamento que ali fermentavam e viriam a conferir um profundo significado àquele espaço. Anna havia iniciado seu processo de aprendizagem artística no apagar das luzes da década de 1940, pelas mãos de Barbosa Leite, em desenho, e de Bustamente de Sá, em pintura.

Nasceu moderna. Fez curso com André Lhote, no ateliê de Manoel Santiago, à rua das Laranjeiras, 34 e, no ano seguinte, começaria a frequentar o ateliê de Iberê Camargo, quando se iniciou na gravura. Nesse mesmo ano ela teve aulas com Ivan Serpa, que passava por um momento significativo de sua vida artística. Ele estava publican-

do o livro *Crescimento e criação*, escrito em parceria com Mario Pedrosa. O texto de lançamento do livro foi escrito por Ivan Serpa e Anna Letycia.

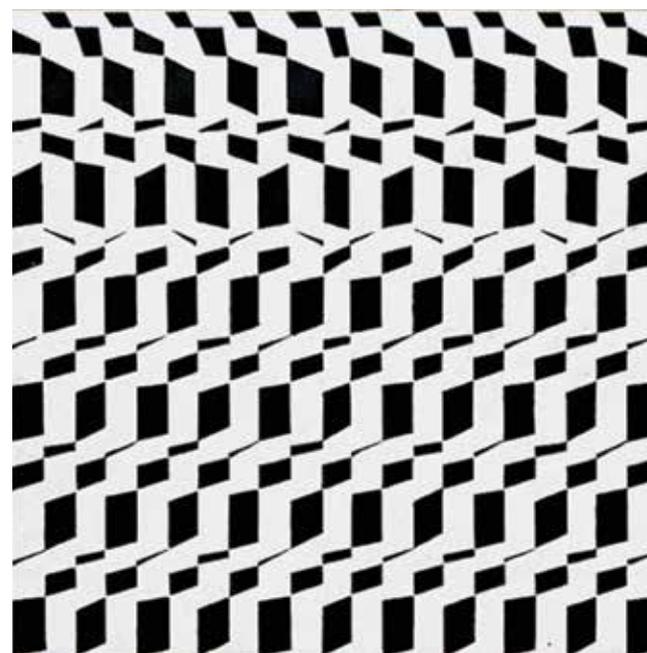
Em 1957 experimenta a xilogravura com Goeldi, na Escolinha de Arte do Brasil, mas a madeira e as goivas não a desviam da contínua busca, em que o buril terá sempre a primazia de ser a extensão de seu braço e o arremate de sua mão. É nesse ano que ela ganha o prêmio de isenção do júri, no VI Salão Nacional de Arte Moderna, tornando possível o Prêmio de Viagem ao País, ganho no ano seguinte, e, conseqüentemente, o Prêmio de Viagem ao Exterior, em 1962, usufruído em Paris e Roma.

De Goeldi Anna Letycia absorve a força dos contrastes e a expressiva marca dos noturnos carregados, que deram às suas gravuras iniciais um clima quase dramático. De Iberê Camargo, Anna absorveria a técnica precisa e o apuro em todo o processo de criação. Suas experiências vividas afloram em sua obra.

Os caracóis, sempre revisitados, estilizados e presentes serão representados nas faces de caixas. Aqui, aparece um novo jogo: sete caixas, das quais se subtraem duas ou três que se apresentam em novas faces. O verso e o averso, o direito e o avesso, a eterna necessidade do outro que está sempre projetado no primeiro.

Quando, em maio de 1959, o Ateliê do MAM é inaugurado, Anna se matricula no curso de Johnny Friedlander, que viera ao Brasil para dar a aula inaugural. Neste mesmo ano ela se torna professora de gravura do MAM. Quase vinte anos depois, em 1977, criaria a Oficina de Gravura do Ingá, em Niterói, um dos principais pontos de referência do ensino e da produção da gravura até nossos dias.

Anna foi também militante, alimentada por uma atitude social aberta, disposta à luta e à defesa de reivindicações necessárias que pudessem contribuir para uma sociedade mais justa. Por duas vezes foi presa. Ela abrigava os que eram perseguidos, pois pertencia ao “Partido” da solidariedade humana, simplesmente assim.



Anna Letycia

Sem título, 1950

Guache sobre papel, 40 x 40 cm

Coleção Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

A temática dos caracóis torna-se cada vez mais recorrente. O caracol é o símbolo do ser livre e acorrentado. Do que se expõe e se concentra em si mesmo, escondendo-se no fundo de sua concha, capaz de construir, ele mesmo, o emparedamento que o encarcera, mas capaz também de o destruir e sair para a luz. Por outro lado, os caracóis prestam-se à geometrização, às múltiplas combinações em que as partes compõem o todo na procura da unidade. Anna vai abstraindo a figuração, sem perda dos significados.

Em 1963 ela vai usufruir o Prêmio de Viagem a que fez jus, viajando para França e Itália, residindo um ano em cada país: 1963 em Paris e 1964 em Roma. As suas exposições atravessam as fronteiras e chegam aos principais centros culturais da época.

O seu envolvimento com a arte não se limitava apenas à gravura. Liderou diversos movimentos, participando de comissões, buscando novas metas e recursos para apoiar artistas e suas causas, participando plenamente da política cultural que então se estabelecia no Brasil. Foi diretora do Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap), buscando pacificar a ebulição que ocorria na divisão de entendimentos e propostas de seus pares.

Mas não foi só na política cultural que Anna se destacou. Amiga de Maria Clara Machado, criou diversos cenários e indumentárias para o Teatro Tablado. Ela explicava sua insistência em fazer cenários como o desejo de sair para a terceira dimensão.

Em 30 de outubro de 2018 ela faleceu, deixando uma obra que é a imagem de sua vida. Dela, Aníbal Machado, crítico que tão bem a conheceu, entende que “sua penetração poética das coisas é lenta ... Não teme interrogá-las... penetra o objeto, descobre-lhe o mistério, preside suas metamorfoses, incita-o a novas combinações plásticas, parecendo mesmo que as escolhe – mas é o próprio objeto que vai alterando as suas formas segundo um princípio interno”.

ORGANIZAÇÃO E DIREÇÃO EDITORIAL

Paulo Herkenhoff
Leno Veras

EDITOR RESPONSÁVEL

Sidnei Gonzalez

COORDENAÇÃO

Silvia Finguerut

CONTEÚDO E PESQUISA

Blanche Marie Evin da Costa

PRODUÇÃO E PROJETO GRÁFICO

Fernando Leite/Verbo Arte Design

REVISÃO

Débora Giunti

Elisabeth Lissovsky

Lia Mota

Maria Cristina Sampaio Lopes

IMPRESSÃO

Ipsis

AGRADECIMENTOS

Acácio Lisboa

Aline Siqueira

Alvaro H. Fieri

Ana Elisa Cohen Chaves

Ana Fortes

André de Albuquerque Silva

Andrea Santos

Andreia Santos de Castro

Anna Maria Reis

Armando Mattos

Artha Baptista

Beatriz Pimentel

Bel Fernandes

Beny Palatnik

Bruno Reis Ribeiro

Camilla Rocha Campos

Cesar Oiticica Filho

Christiane Ferraz de Abreu

Claudio Alberto Nascimento França

Claudio Steiner

Conrado Mesquita

Cristiano Antônio Leopoldino

Cristiano da Conceição Souza

Cristiano Vasconcelos

Daniel Barretto Silva

Daniela Ferraz de Abreu Kurmann

Daniela Matera Lins

David Forell

Denise Milfont

Dircelene Arruda da Silva

Douglas Dobby

Dulce Holzmeister

Eduardo Leme

Erika Nascimento

Fabio Ghivelder

Fabio Settimi

Felippe Naus

Fernando Marques Oliveira

Fortes D'Aloia & Gabriel

Frances Reynolds

Frederico Pellachin

Gabriel Giucci

Galeria Anita Schwartz

Galeria Frente

Galeria Galatea

Galeria Nara Roesler

Glória Ferreira (in memoriam)

Instituto de Arte Contemporânea – IAC

Instituto Inclusartiz

Itamar Musse

Itze Escalona

Jaime Acioli

Jonilson Ferreira dos Santos

Jorge Mendes

Juliana Rego Ripoli

Karla Osório

Leila Serpa

Lêo Pedrosa

Leonardo Lima Alves

Ligia Carvalhosa

Lucas Albuquerque

Luciana Caravello

Luiz Camillo Osório

Luiz Chrysostomo de Oliveira Filho

Luna Bastos

Marcia Mello

Margareth Telles

Maria Mazzillo Costa

Marilucia Bottallo

Mateus Sabato

Maurício de Souza

Mauro Saraiva

Maycon Lima

Mercedes Viegas

MT Projetos de Arte

Museu de Arte de Santa Catarina – MASC

Museu de Arte Moderna – MAM-Rio

Nathalia Grilo

Nina Dias

Oskar Sjostedt

Pat Kilgore

Patrícia Werner

Paula Pape

Paula Plee

Portas Vilaseca Galeria

Projeto HO

Projeto Neoconcreto

Rafael Graça Aranha Tostes

Rafael Rodrigues Felix

Raquel Arnaud

Rara Dias

Ribamar Ferreira

Roberta Maiorana

Roberto Feitosa

Saint Clayr Alves Pedrosa Magalhães

Sandra Cristina de Souza

Sandro Marcos de Araújo

Sara Venosa

Sebastião Reis

Sonia Barreto

Stefania Paiva

Susana Bianchini

Tadeu Capistrano

Thales Leite

Thiago Gonzalez

Tramas Galeria de Arte

Yhuri Cruz

Wal Weissmann

Wilson Piran

Paula Plee

Pat Kilgore

Patricia Werner

Paula Plee

A realização do livro *RIO XXI – Vertentes*

construtivas só foi possível graças à

colaboração dos diversos artistas que

cederam as imagens de seus trabalhos

para integrar a presente publicação. Os

artistas marcados com asterisco já

faleceram e seus herdeiros também

cederam as imagens. A FGV agradece

enormemente esse apoio.

Paula Plee

Manfredo de SouzaNetto

Marcelo Catalano

Marcelo da Conceição

Marcelo Macedo

Marcelo Monteiro

Márcia Thompson

Márcia Moreira

Marcos Cardoso

Marcos Chaves

Marcus André

Maria do Carmo Secco*

Maria Mazzillo

Michel Groisman

Mulambö

Nelson Felix

Oswaldo Carvalho

Osmar Dillon*

Paiva Brasil*

Paulo Paes

Paulo Roberto Leal*

Paulo Vivacqua

Pedro Moog

Pedro Victor Brandão

Raymundo Colares*

Raul Mourão

Ricardo Ribenboim

Ronaldo do Rego Macedo

Rubem Grilo

Rubem Ludolf*

Rubem Valentim*

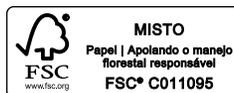
Sebastião Januário

Sergio Camargo*

Solange Escostéguy

Suzana Queiroga

Tainan Cabral



Este livro foi impresso em papel Alta Alvura 150g/m², capa em Supremo AA 300g/m². Foram utilizadas as fontes Roboto e Roboto Slab. Impresso na Ipsis, São Paulo, em setembro de 2023.

Este livro celebra o

- O 79º aniversário da Fundação Getúlio Vargas;
- o 77º aniversário do Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas da FGV;
- o 69º aniversário do Grupo Frente;
- o 64º aniversário do Manifesto Neoconcreto;
- O 63º aniversário da exposição konkrete kunst na Helmhaus em Zurique, com a participação de artistas brasileiro;
- O 55º aniversário da exposição Nova Objetividade Brasileira no MAM em 1968, na qual Helio Oiticica celebra a vontade construtiva brasileira;
- o 3º aniversário da experiência da atual FGV Conhecimento, Arte e Sustentabilidade com assuntos culturais relativos às artes plásticas, à arquitetura e à restauração de bens culturais;
- e a inauguração do espaço FGV ARTE em setembro de 2023, com a exposição A quarta geração construtiva carioca