

CADERNOS DA

ANPAP

Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas

2.

ANO 1 • Nº 2 • FEVEREIRO 1991

CADERNOS DA
ANPAP

Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas

**II ENCONTRO NACIONAL
COMUNICAÇÕES**

ANO 1 • Nº 2 • FEVEREIRO 1991

SÃO PAULO



MCT - Ministério da Ciência e Tecnologia
CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS

PRESIDENTE

Daisy V. M. Peccinini de Alvarado

VICE-PRESIDENTE

Mario Barata

1º SECRETÁRIO

Sílvio Zamboni

2º SECRETÁRIO

Maria Heloísa C. Toledo Ferraz

1º TESOUREIRO

Maria Cecília França Lourenço

2º TESOUREIRO

Diana Domingues

CADERNOS DA ANPAP

CONSELHO EDITORIAL

Anna Barros, Daisy V. M. Peccinini de Alvarado, Diana Domingues, José Roberto Teixeira Leite, Maria Amélia Bulhões Garcia, Maria Cecília França Lourenço, Maria Heloísa C. Toledo Ferraz, Mario Barata, Marta Rosseti Batista, Sílvio Zamboni, Walter Zanini.

COMISSÃO DE PUBLICAÇÃO

Daisy V. M. Peccinini de Alvarado, Maria Cecília França Lourenço, Maria Heloísa C. Toledo Ferraz.

DIAGRAMAÇÃO E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Elizabeth Bento S. Almeida e Fabio Castro R. Santos.

APOIO CULTURAL

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CAP/ECA - USP - Depto. de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

CORRESPONDÊNCIA:

Depto. de Artes Plásticas Escola de Comunicações e Artes Bloco B Universidade de São Paulo
Cidade Universitária "Armando Salles de Oliveira" Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
CEP 05508 São Paulo Brasil Tel.: (011) 813 3222

APRESENTAÇÃO

Reúne esta publicação as comunicações das pesquisas apresentadas no II Encontro Nacional da ANPAP, em torno da temática Perfil da Situação - Pesquisas Recentes e em Andamento.

Com o II Encontro Nacional, a ANPAP deu continuidade a seus objetivos de estimular as pesquisas sobre as artes realizadas no país, abrindo espaço de partilha e divulgação de seus dados.

O tema indicado marcou as características deste volume, permitindo que as pesquisas relatadas abarcassem uma problemática muito ampla, de vários enfoques e linhas de interesse, em recortes múltiplos, de tempo e de campo de investigação. Conseqüentemente, este Caderno da ANPAP será de interesse de diversos setores da comunidade de estudiosos das artes.

Daisy V. M. Peccinini de Alvarado

Presidente da ANPAP

ÍNDICE

COMITÊ DE HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTE

ESTADO ATUAL DAS PESQUISAS HISTÓRICAS DA ARQUITETURA NO CEARÁ José Liberal de Castro	11
O INCÊNDIO E A RECONSTRUÇÃO DO RECOLHIMENTO DO PARTO DE JOÃO FRANCISCO MUZZI, E SUAS CÓPIAS POR LEANDRO JOAQUIM, 1789 - 1989 José Roberto Teixeira Leite	25
AS CONFRARIAS ARTÍSTICAS COMO ALTERNATIVAS SOCIALIZANTES NA PASSAGEM DO SIMBOLISMO PARA O MODERNISMO: REPERCUSSÕES NO BRASIL Carlos Scarinci	29
A OBRA DE ARTE NOS LEILÕES PAULISTANOS DO COMEÇO DO SÉCULO Maria Izabel Meireles R. B. Ribeiro	36
JOÃO THEODORO BRAGA - UM PINTOR NACIONALISTA João Spinelli	38
O MODERNISMO EM MINAS, NAS ARTES PLÁSTICAS Ivone Luzia Vieira	40
O NEOCOLONIAL DA AMÉRICA LATINA Aracy Amaral	43
A CRÍTICA DA ARTE NO RIO GRANDE DO SUL E O DEBATE SOBRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE Maria Lúcia Bastos Kern	45
ARTE DE SANTA ROSA EM CAPAS E ILUSTRAÇÕES DE LIVROS NAS EDIÇÕES JOSÉ OLÍMPIO (RIO, 1934-1954) Mário Barata	49
ÊNFASES DO MODERNO ENTRE NÓS. A ECLOSÃO DOS PAINÉIS NOS ANOS 50. Maria Cecília França Lourenço	50
NOVAS INDAGAÇÕES SOBRE A QUESTÃO DA ARTE ABSTRATA NOS ANOS 50 NO BRASIL Anna Bella Geiger	52
O OLHAR NA OBRA DE TRÊS ARTISTAS DO CENTRO-OESTE: D.J. OLIVEIRA, SIRON FRANCO E MARQUES SÁ Grace Maria Machado de Freitas	54

IRRADIAÇÃO ATÔMICA - PESQUISA SOBRE O GRUPO ATELÊ DE LETICIA FARIA
(LONDRINA, PR) SOBRE O ACIDENTE COM CÉSIO 137 EM GOIÂNIA 57

Adalice Araújo

ESTÁGIO II - PESQUISA 1º SALÃO NACIONAL DE AQUARELAS DA FASM 65

Ana Maria Neto Nogueira

REVISTANDO AS ARTES PLÁSTICAS: ARTES PLÁSTICAS EM REVISTAS NO BRASIL -
ANOS 60/70 67

Maria Amélia Bulhões

UMA PESQUISA EM ANDAMENTO: ARTE E OS NOVOS MEIOS/MULTIMEIOS NO BRASIL -
ANOS 70/80 70

Daisy V. M. Peccinini de Alvarado

COMITÊ DE LINGUAGENS VISUAIS

ESTUDO DE SISTEMATIZAÇÃO BIBLIOGRÁFICO BIBLIOMÉTRICA SOBRE CERÂMICA NO
BRASIL: REGIÃO SUDESTE 75

Mary Di Iorio

UM RETRATO DE GRUPO QUATROCENTOS ANOS DEPOIS: RELEITURA CRÍTICO AUTO-
BIOGRÁFICA DE UMA COMPOSIÇÃO DO PINTOR HOLANDÊS DIRK BARENDZSOON
FEITO EM 1562 78

Sonia Von Bruscky

POESIA VISUAL EM COMPUTADOR 81

Silvio Zamboni

DÍÁRIO DE CLASSE 84

Berenice Henrique Vasco de Toledo

VÍDEO-ENCONTROS NA REDE DE 'MAIL ART' 87

Gilberto Prado

TEIATTEIATTTEIA 'Y' OUTRAS COUSAS 'MÁS' (Por Eni di Guerra) 88

Olímpio Pinheiro

IMAGEM ELETRÔNICA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO 95

Diana Domingues

COMITÊ DE CURADORIA / COMITÊ DE CONSERVAÇÃO E MATERIAIS

MUSEU, PESQUISA E ACERVO: ANÁLISE DE UMA SITUAÇÃO	103
Maria Alice Milliet	
TRANSPOSIÇÃO DO PAINEL "TIRADENTES" DE PORTINARI	109
Augusto Froehlich e Carlos Régis Leme Gonçalves	
FUNGOS CONTAMINANTES ISOLADOS EM OBRAS DE ARTE (PINTURAS SOBRE TELA)	114
Lenora Lerrer Rosenfield e Suzana Andreatta	
ELEMENTOS PARA PESQUISA DO ROCOCÓ LUSO-BRASILEIRO	119
Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira	

ANEXO

PROGRAMA DO II ENCONTRO NACIONAL	127
----------------------------------	-----

**COMITÊ DE HISTÓRIA, TEORIA E
CRÍTICA DA ARTE**

ESTADO ATUAL DAS PESQUISAS HISTÓRICAS DA ARQUITETURA NO CEARÁ

José Liberal de Castro

1. Limitações do Acervo de Obras de Arte

Algumas dificuldades têm-se anteposto à realização de pesquisas em artes plásticas no Ceará, dentre as quais sobressaem as seguintes:

- . Inexistência de arquivos especializados;
- . Falta de dados ou manuseio de dados incompletos ou confusos;
- . Falta de pessoal habilitado em pesquisas, ou pior, falta de gente profissionalmente interessada na matéria;
- . Limitação relativa do acervo de obras de arte em quantidade e valor.

Para desenvolvimento dos itens acima relacionados, inverteremos a ordem de apresentação, objetivando melhor clareza expositiva.

1.1. Um pouco de História

As limitações do acervo cearense de obras de arte procedem diretamente dos empecilhos econômicos com que a região se tem defrontado secularmente.

Em épocas mais remotas, jamais se desenvolveram no Ceará atividades altamente lucrativas, tais como a lavra de minerais preciosos, a implantação de agro-indústria do açúcar ou o plantio amplo do café, apenas para citarmos alguns daqueles produtos que serviram de base ao enriquecimento de áreas nacionais em diferentes períodos da história brasileira.

A Pecuária Extensiva

O litoral do Ceará, arenoso e marginado por dunas movediças, sem portos naturais e sem contar com desaguadouros de rios perenes, não atraiu os plantadores de cana-de-açúcar dos primeiros séculos. Deste modo, o território

cearense conheceu ocupação tardia, iniciada pelos sertões, e ocorrida somente ao longo do século XVIII à custa da pecuária extensiva. Assim, durante os setecentos, verificou-se uma ocupação de fraca densidade populacional e de baixa rentabilidade econômica, quadro este agravado por uma grande seca ao fim do século, causadora de danos irreparáveis, dizimando gente e gado.

O Algodão

Uma grande seca ocorrida em fim do século XVIII arrasou a incipiente economia colonial cearense, marcada pela dizimação de gente e gado. Foi então introduzido o cultivo do algodão, que logo se alastrou por todas as partes. A fibra longa e macia do algodão cearense carregou progresso para a Província, cuja população se elevou, nos dias da Independência, de 150 mil para 750 mil habitantes meio século depois.

Entretanto, esse período de bonança desgraçadamente encerrou-se de forma trágica, ante a mais violenta das secas que o Ceará enfrentou, prolongada por três anos, entre 1877 e 1879. Nova seca ocorreu em 1888, outra em 1900 e, mais outra, em 1915.

As Obras contra as Secas

A criação de serviços federais permanentes de combate às secas em 1909, procedendo desde então à açudagem e à abertura de rodovias, não eliminou as estiagens, mas evitou as consequências trágicas da alta mortalidade à fome ou por epidemias. A presença de vários organismos federais no Ceará melhorou a qualidade dos processos técnicos, contribuindo para o desenvolvimento da área, infelizmente sem conseguir modificar a arcaica estrutura sócio-econômica, geradora do alto grau de pobreza da população.

O Crescimento da Capital e o Presente

A condição de cidade-capital e de porto, com o tempo, conferiu à Fortaleza a hegemonia urbana no Estado e no Nordeste Ocidental, fazendo-a hoje figurar como centro de atração para vastas camadas de populações empobrecidas.

A resultante negativa desse processo de acumulação tem sido a macrocefalia urbana fortalezense, começada a se evidenciar em meados deste século. Apesar da não participação econômica da grande maioria de seus habitantes, envolvidos por altos índices de pobreza, a capital cearense adquiriu dimensões de cidade grande, com uma população que beira os dois milhões de pessoas. Uma faixa estreitíssima desse total desfruta de um padrão de vida material elevado, figuran-

do como um mercado flutuante em que se tem apoiado a expansão do consumo de obras de arte e de uma arquitetura vinculada à especulação imobiliária, setor de maciços investimentos, tanto aqui como no resto do País.

1.2. A Produção Artística

O quadro histórico secular, que apresentamos de modo conciso, implicou na formação de um acervo artístico limitado, tanto no valor como na quantidade, principalmente quando posto em confronto com outras áreas brasileiras.

Primórdios

O período colonial (e suas extensões formais, que atingem meados dos oitocentos), entregue às atividades dispersoras da pecuária extensiva, conheceu raras obras de pintura e de escultura. Subsistem pinturas de forro nas capelas-mores das igrejas matrizes do Aquirás e da Viçosa, além de relevos pintados na Igreja do Menino Deus, em Sobral. Em algumas igrejas havia imagens antigas de maior vulto (muitas hoje desaparecidas), mas o comum do acervo compreendia imaginária de uso doméstico, de pequeno porte. As de factura mais cuidada vinham do Maranhão ou de Pernambuco, às vezes de Portugal (trazidas pelos imigrantes), porém, em maior parte, tinham procedência nitidamente popular. Documentos antigos falam de toreutas portuguesas em atividade nos sertões durante o século XVIII, cujas obras infelizmente foram destruídas.

Como obras incidentalmente incluídas no acervo colonial cearense, devem ser apontadas as gravuras holandesas alusivas ao Forte de São Sebastião, construído pelo português Martins Soares Moreno em 1611, à foz do Rio Ceará. Uma das gravuras, datada de 1645, traz a assinatura de Frans Post e consta do livro do Barleus (1647). A outra, que é variante da primeira, encontra-se no livro Arnoulds Montanus (1623-1673), intitulado *De Nieuwe en Ondekende Weereld: of Beschryving van America en't Zuid-Land...* (O Novo Mundo Descoberto: ou a descrição da América e da Terra Meridional, Amsterdam, 1671, p.470/471).

Transição

Maior interesse desperta a arquitetura, em sua totalidade praticamente de caráter popular. A insegurança reinante nos sertões durante os setecentos exigia a edificação de moradas compactas e com pouca fenestração. Somente com o exercício de uma vida mais secundária, proporcionada pelas tarefas agrícolas do plantio do algodão, a primeira metade do século XIX assiste à construção de inúmeras casas de fazendas avarandadas, com aparência plástica bem

característica. A arquitetura urbana do período recorre ao neoclassicismo e ao neogoticismo, mais ao vocabulário do que à sintaxe estilística.

A Comissão Científica de Exploração

Singular importância deve ser conferida à Comissão Científica de Exploração, organizada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Rio de Janeiro, cujos membros percorreram o Ceará entre 1859 e 1861 (ver BRAGA, Renato. *História da Comissão Científica de Exploração*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1962). Do material preparado pela Comissão assumem evidência o “Diário”, de Francisco Freire Alemão (1797-1874) e as aquarelas de José dos Reis Carvalho (1798?-1884?), aquele, chefe e este, pintor da Comissão. As aquarelas, um conjunto de talvez 200 peças relativas à paisagem, à arquitetura e à etnografia cearenses, se encontram espalhadas em instituições federais do Rio de Janeiro. Recentemente, parte das aquarelas por pouco deixou de tomar rumo imprevisto, não fosse a nossa interferência junto à SPHAN e a autoridades policiais federais. Fatos como este aconselhariam a guarda desse material no próprio Ceará, terra à qual interessam diretamente.

A Arquitetura Eclética

A arquitetura chamada eclética encontra geral aceitação entre fins do século XIX e a Revolução de 1930, participando das aspirações de “progresso” e “civilização” da época. O Teatro José de Alencar (1910) é a obra mais importante do período, com projeto creditado a Bernardo José de Mello (1868-1910). A estrutura metálica que valoriza a edificação foi concebida por Walter Mac Farlane & Co., de Glasgow na Escócia, firma de alto prestígio. Como nomes expressivos do ecletismo cearense, citem-se José Gonçalves da Justa (1870-1944) e João Saboia Barbosa (1886-1972), ambos com formação européia.

A Pintura do começo do Século

À parte as realizações acadêmicas do período, comuns em todas as partes, tem voga nas primeiras décadas do século XX a pintura decorativa. Figura como mais conhecida aquela aplicada no Teatro José de Alencar por artistas como Jacinto Gomes de Mattos (1882-1947) (o “plafond” da platéia), Raimundo Ramos “Cotoco” (1871-1916) e José de Paula Barros (? - 1919) (o “plafond” do “foyer”), além de Antonio Rodrigues (1867-1915), este mais dedicado ao desenho. Os jornais da época exibem litogravuras bem como caricaturas e charges em xilogravura, cujos autores dificilmente podem ser identificados.

Como no resto do país, as décadas de 20 e 30 correspondem às tentativas de introdução do modernismo. Em termos de arquitetura, compreendem experiências “protomodernistas”, tidas pelas mais exigentes como simples realizações “pseudomodernas”. Juntamente com influências “Art Déco”, aparecem versões “Art Nouveau”, a par de obras de arquitetura residencial amparadas no “Missões”, no “Normando” bem como “villini” italianizados.

No campo da pintura, deve ser citado o pintor Vicente Leite (1900-1941), prêmio de viagem ao país em 1935 e ao exterior em 1940, artista promissor, falecido prematuramente.

A Renovação da Pintura

Durante a última guerra e nos anos subsequentes floresce um movimento de significação no campo da pintura. A criação do Centro Cultural de Belas Artes (1941), transformado posteriormente na Sociedade Cearense de Artes Plásticas, a SCAP, foi o marco congregador de artistas e revelou novos talentos, reproduzindo no Ceará o episódio das irmandades artísticas paulistas e cariocas. Basta citar alguns daqueles pintores que vieram a obter consagração nacional, como Bandeira, Aldemir e Inimá (mineiro, então radicado no Ceará), a par de figuras de relevo regional, muitas delas ainda em plena ação.

Como nome de prestígio no período, assinala-se o de Raimundo Cela (1890-1954), pintor pela Escola Nacional de Belas Artes e também engenheiro, prêmio de viagem à Europa em 1917, com obra gravada pouco numerosa mas de excelente qualidade. Inclui-se também o suíço Jean-Pierre Chabloz (1910-1984), grande animador didático. A Chabloz se creditam a descoberta e encaminhamento do grafiteiro popular Francisco Domingos da Silva (1922-1985) para a pintura de cavalete sobre cartão. Chico da Silva, como era conhecido artisticamente, tornou-se um caso singular na história da pintura brasileira por sua estranha obra de primitivo ligado ao fantástico.

A pintura informal apenas seria tentada um pouco à frente. O próprio Bandeira, como sabemos, somente se dedicou ao abstracionismo após sair do Ceará, já em França. No fim da década de 50 foram realizadas as primeiras experiências concretistas (1957), sem continuidade, apesar das instigações de um Waldemar Cordeiro no início dos anos 70, em rápida passagem pela cidade, como paisagista, membro de uma equipe de planejadores urbanos paulistas.

Arte Popular

Menção especial deve ser feita à arte popular, praticada por xilógrafos de cordel, santeiros e entalhadores. A maioria desses artistas, conjuntamente com cantadores e músicos, vive na cidade do Juazeiro.

Arte e Arquitetura na Fortaleza Contemporânea

As atuais dimensões urbanas da Fortaleza propiciam a existência de um animado mercado artístico. Apesar de restrito, fez ampliar os quadros de artistas em atividade. Alguns deles, possuindo prestígio extra-estadual enviam seus trabalhos para outras regiões, livrando-se de eventuais variações de mercado. Infelizmente, o ambiente é permeado pela ação de muitas figuras que se auto-intitulam “artistas”, provocando um derrame de obras sem valia. Têm surgido várias galerias de arte, algumas delas dirigidas por neófitos no ramo.

Uma escola de arquitetura, criada junto à Universidade Federal em 1965, vem fornecendo anualmente uma safra mínima de 40 profissionais, num mercado em situação flutuante, principalmente tendo em vista as recentes decisões governamentais contrárias à ampliação dos quadros técnicos do serviço público. A especulação imobiliária, agora acompanhada de uma eclosão de lojinhas elegantes nos bairros ricos, tem oferecido trabalho a grande parcela dos profissionais arquitetos, atividade todavia sem maior significado na busca de uma qualidade arquitetônica.

1.3. Museus e Museólogos

Não há arquivos especializados em arte no Ceará, mas conta-se com museus, a par de boas coleções particulares.

O Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará é o maior repositório da arte cearense, inclusivamente no setor de peças de arte popular. Há também, na capital, a Pinacoteca Estadual, integrante da Casa de Raimundo Cela, presentemente muito mal instalada.

Ampla idéia da arte cearense será conseguida numa visita ao Mini-Museu Firmeza (1969), que exhibe a coleção particular do artista plástico. Nilo Firmeza, também crítico e historiador da arte. O Mini-Museu está instalado em chácara aprazível, no arrabalde do Mondubim, onde se pode desfrutar do convívio amável do artista e de sua esposa, a pintora “naive” Nice Firmeza.

As limitações e o objetivo desta comunicação não ensejam a apresentação de nomes de pintores e arquitetos contemporâneos nem justificam qualquer

referência crítica às suas obras. Por tal razão, fizemos apenas alusão aos problemas gerais do meio e às consequências mais visíveis no ambiente cultural cearense, problemas, de certo, comuns em todo o Brasil.

2. A Pesquisa em Artes Plásticas

2.1. A Pesquisa no Passado

O Século XIX

As mais recuadas tentativas de produção de textos pertinentes à matéria recairiam provavelmente naqueles preparados para serem incluídos numa obra abrangente sobre a história do Ceará, proposta pelo Barão de Studart na Academia Cearense, em 1894. O capítulo “Letras e Artes” ficara a cargo de José Carlos Júnior (1860-1896), que faleceria logo em seguida, enquanto o concernente à “Habitação” era entregue aos cuidados do engenheiro Antonio Theodorico da Costa Filho (1861-1939). Quanto a este último trabalho, lido em sessão da Academia, jamais conseguimos informações objetivas.

A primeira metade do Século XX

Possivelmente o texto mais antigo referente às artes plásticas cearenses se deve a Raymundo Ribeiro. Intitula-se *A Arte no Ceará*, constando da edição do Almanach do Ceará, comemorativa do 1º Centenário da Independência do Brasil, em 1922 (p.609-18). Raymundo Francisco Ribeiro (1861 - ?), juiz e professor de Direito Romano na Faculdade de Direito do Ceará, era homem culto, porém sem preparo sistematizado para a crítica artística. De seu trabalho, objetivamente, não se aproveita muito. Cita pouquíssimas obras, sem datação ou autoria, divagando em considerações distantes do título do trabalho. Emite opiniões pessoais sem apoio de critérios estéticos definidos, parecendo pautar-se por conceitos acadêmicos.

O polígrafo Gustavo Barroso (1888-1959), na sua vasta obra, faz algumas referências à arquitetura cearense antiga, raramente tratando de outras formas de expressão artística, embora, na mocidade, tivesse praticado o desenho, principalmente a caricatura. O livro *À Margem da História do Ceará* (Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1962) e artigos esparsos publicados na Revista O Cruzeiro, sob o título “Segredos e Revelações da História no Brasil”, podem fornecer eventual contribuição à pesquisa artística no Ceará.

2.2. A Pesquisa Contemporânea em Pintura e Áreas Afins

Nos últimos anos, ou melhor, nesta década de 80, alguns textos têm sido elaborados, tomando como objetivo o estudo das artes plásticas no Ceará. A resenha bibliográfica, a seguir apresentada, não pretende abranger tudo o quanto já foi publicado sobre a matéria, constituindo apenas uma relação dos títulos de que este autor dispõe à mão em sua biblioteca.

Infelizmente, não existe um arquivo geral de catálogos de exposições no Estado. Nenhuma entidade oficial (salvo o Museu de Arte da Universidade, no âmbito de suas exposições) tentou reunir a documentação guardada em museus ou com particulares, organizando o que constituiria, sem dúvida, excelente fonte para pesquisas.

A historiografia cearense em pouco ou nada se tem interessado por artes plásticas. Todavia, referências dispersas sobre artistas e obras podem ser eventualmente encontradas em trabalhos não especializados, bem como no noticiário dos jornais ou em catálogos de exposições.

Bibliografia sobre Pintura e Áreas afins

Obras Publicadas

- AZEVEDO, Otacílio de *Fortaleza descalça: reminiscências*. Fortaleza, Edições UFC/PMF, 1980. Notas biográficas concernentes a 15 pintores cearenses do primeiro quartel do século XX
- BARROSO, Antonio Girão *Modernismo & Concretismo no Ceará*. Fortaleza, Instituto Lusíadas, 1978. Origens do modernismo literário cearense e do movimento concretista em artes plásticas.
- ESTRIGAS (Nilo de Britto Firmeza). *Arte - Aspectos Pré-históricos no Ceará*, Fortaleza, Imprensa Oficial, 1969
- A Fase renovadora da Arte Cearense*. Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 1983. Obra dedicada à contribuição da Sociedade Cearense de Artes Plásticas - SCAP, associação empenhada na renovação da arte cearense e preconizadora de um ensino artístico realizado de acordo com novas concepções. Estrigas foi um dos participantes do movimento, sobre o qual discorre por vivência pessoal.
- Contribuição para o Estudo de Raimundo Cela*. Fortaleza, Tukano, 1988. Notas biográficas e críticas da obra de Raimundo Cela, acompanhadas de uma relação completa da obra do pintor.
- A Saga do Pintor Francisco Domingos da Silva*. Fortaleza, Tukano, 1988. Biografia e análise circunstanciada da obra do pintor Chico da Silva. Pormenoriza os casos con-

trovertidos de imitadores do artista e das falsificações de autoria feitas pelo próprio Chico da Silva, assinando trabalhos de terceiros como se fossem seus. Este fato, com a consequente repercussão na crônica policial, trouxe grande confusão ao mercado de arte e às atividades da crítica especializada.

GALVÃO LIMA, Roberto. *A Arte do Ceará - reflexos do saber do povo.*

In: *Brasil/Arte do Nordeste*. Rio de Janeiro, Spala, 1986, p.48-57. Apreciação ampla da arte cearense no passado e no presente.

Uma Visão da Arte no Ceará. Fortaleza, Galeria Ignez Fiúza, 1987. repasse da produção artística cearense, com ênfase nas realizações contemporâneas.

SÁ PESSOA, João Alfredo Donas de *Aracati* / Catálogo / Museu Jaguaribano. Fortaleza. Universidade Federal do Ceará. 1980.

Aquirás / Museu Sacro São José do Ribamar / catálogo. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1980

Museu do Crato / Catálogo 1. parte. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desportos, 1984

Museu Diocesano / Sobral Ceará / Arte Sacra / Catálogo. Fortaleza. Imprensa Universitária, 1982

SOUSA, Eusébio de. Um quadro histórico, *Rev. do Instituto do Ceará*. Fortaleza, 49: 7-30, 1935. Referências à vida e à obra do pintor José Irineu de Sousa, acompanhadas de comentários relativos ao quadro *Fortaleza Liberta*

Matéria Escrita, aguardando Publicação

BARROSO, Henrique. Trabalho sobre a obra do pintor Raimundo Cela

GALVÃO LIMA, Roberto. Trabalhos sobre a vida e a obra dos pintores Chico da Silva e Raimundo Cela

ESTRIGAS (Nilo Firmeza). *Arte e Artistas no Ceará*

BARBOZA LEITE, Antonio. *Jean-Pierre Chabloy - A Perseverança ofendida mas não dominada*

Bibliografia produzida por Arquitetos

São poucos os trabalhos produzidos por arquitetos, como já se assinalou. Todavia, podem ser arrolados os que se seguem:

Trabalhos publicados:

DUARTE, Hélio de Queiroz. *Igreja de Nossa Senhora de Almofala*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 1972

CASTRO, José Liberal de. Fatores de localização e expansão da cidade de Fortaleza. *ANAI DO 19º CONGRESSO NACIONAL DE BOTÂNICA*. Fortaleza, 1968; Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1a. Edição, 1969; 2a. Edição, 1972; 3a. Edição, 1979

Comentário ao documento básico oficial, fornecido a debate pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e redigido pelo Professor Arq. Eduardo Kneese de Mello, sob o título "Arquitetura Brasileira", ANAIS do Encontro Internacional de Estudos Brasileiros. São Paulo, 1971, p.437-68

Fortaleza, 150 anos. Texto das pranchas da Exposição Comemorativa do Sesquicentenário da elevação de Fortaleza à categoria de Cidade. Fortaleza, Universidade Federal do Ceará / Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1973

Sobral - 200 anos. Texto das pranchas da Exposição Comemorativa da criação da Vila Sobral. Fortaleza, 1973. Análise da evolução urbana e das tipologias da arquitetura antiga, como contribuição da Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará aos festejos

Pequena informação relativa à Arquitetura Antiga no Ceará. In:Revista *Aspectos*, da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, Fortaleza, 5: 8-32, 1973

Problemas de Preservação da Arquitetura Antiga no Ceará. Inserido no conjunto de comunicações feitas ao 1º Seminário de Estudos sobre o Nordeste. Salvador, 1974

Cidade de Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção - pequena resenha informativa. Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará, 1976

Notas e comentários (de rodapé) em VASCONCELLOS, Sylvio de. *Processos construtivos na arquitetura antiga no Brasil*. Fortaleza, Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará, 1980 (Publicação nº 4)

A cidade é o Pajeú. In:*PARQUE Pajeú*. Fortaleza, Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1981. Parte 1

Ceará - sua arquitetura, seus arquitetos. *Cadernos Brasileiros de Arquitetura*. São Paulo, v.1 fasc. 9: 1-15, 1982. (Panorama da Arquitetura Cearense)

Cartografia urbana fortalezense na Colônia e no Império e outros comentários. In:*Prefeitura Municipal de Fortaleza*, Lúcio Alcântara - março 1979/maio 1979. Fortaleza, 1982, p.23-81

Aspectos da arquitetura no Nordeste do País. In:ZANINI, Walter, org. "*História Geral da Arte no Brasil*". São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1983, v.1, p.299-319

O Solar Carvalho Motta. Fortaleza, DNOCS, 1984. Memória da história da edificação e do projeto de restauro da casa que pertenceu a Antonio Frederico Carvalho Motta, sede do Departamento de Obras Contra as Secas por mais de meio século.

Arquitetura eclética no Ceará. In:*Ecletismo na Arquitetura Brasileira*/Organização Anateresa Fabris. São Paulo, Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, p. 1987, p.208-55

O visual da cidade (Arquitetura fortalezense de 1930 a 1945). In:*Fortaleza Tempos de Guerra*. Fortaleza, Secretaria de Cultura, 1989

Trabalhos inéditos:

ANDRADE, Margarida Júlia Sales. *Vilas Operárias em Fortaleza*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia (em fase de conclusão), 1989

- BEZERRA, Maria do Carmo de Lima. *Casas de Fazenda nos Inhamuns*. Dissertação final no Curso de Aperfeiçoamento em Arquitetura do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará, 1983
- CALS, Maurício Quinderé. *L'évolution Historique d'un espace libre au Nord-est du Brésil* (Les cas de la Praça do Ferreira). Memoire pour le diplôme de l'Institut d'Urbanisme de Paris, Université Paris/Val de Marne, 1982
- CASTRO, José Liberal de. *Influências recíprocas na Arquitetura Luso-Brasileira* (tese a concurso de professor titular na Universidade Federal do Ceará, 1981); datil, 222. p.
- Notas relativas à Arquitetura Antiga no Ceará* (tese a concurso de Livre-Docência na Universidade Federal do Ceará, 1981); datil, 311 p.
- João Sabóia Barbosa e o Eclétismo Arquitetônico na Fortaleza*. Fortaleza, 1986. Estudo da obra do projetista apoiado na análise de edificações de sua autoria remanescentes e nos desenhos guardados no Arquivo Iconográfico do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará. Trabalho realizado como homenagem comemorativa ao 1º centenário de João Sabóia Barbosa
- FURTADO FILHO, José da Rocha. *Architectural Meaning*. The built environment as an expression of social values and relations. Dissertação de mestrado, University of Wisconsin - Milwaukee, 1979. O American Institute of Architects (AIA) conferiu menção honrosa a este trabalho

Fontes historiográficas Primárias para Estudo da Arquitetura

Entre instituições e obras nas quais se podem localizar fontes primárias para apoio às pesquisas de ordem geral (raramente envolvem o aspecto estético da produção), figuram:

Arquivo Público Estadual, particularmente os livros de contratos de obras, relatórios de comissões técnicas; correspondência oficial; livros de atas de câmaras municipais

Hemeroteca da Biblioteca Pública (sofreu um incêndio em março de 1987 e ainda não foi recuperada) bem como seu Núcleo de Microfilmagem (particularmente as coleções de jornais dos séculos XIX e XX) e o Setor de Obras Raras (relatórios dos governos imperiais e republicanos)

Instituto do Ceará, particularmente os documentos da Coleção Studart e as atas das câmaras municipais. Atenção especial deve ser prestada à Hemeroteca e à Revista do Instituto, cujas edições já ultrapassaram um século

Bispados e igrejas, particularmente os livros de irmandades pias e os batistérios (material raro, mal conservado e geralmente muito desorganizado)

Cartórios, particularmente os livros de partilha, que permitem identificação de proprietários, datação de obras e de demais bens imóveis e móveis

Arquivo Nirez de Comunicação - Coleção pertencente ao jornalista Miguel Angelo Azevedo. Constitui o maior repositório de documentação fotográfica da capital e de sua gente, bem como uma das maiores coleções brasileiras de discos fonográficos

Arquivo iconográfico do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará. Magnífica coleção de projetos e desenhos arquitetônicos, nomeadamente de realizações do período fortalezense de 1920 a 1940; coleção de mais de 500 levantamentos gráficos de edificações cearenses antigas. Este arquivo aparece como um caso à parte, fato explicável por sua própria finalidade e por sua localização em ambiente universitário

Fontes primárias transcritas por historiadores cearenses (é uma pena que nem sempre citem onde se encontram os documentos), principalmente o Barão de Studart, Antonio Bezerra, João Brígido, Carlos Studart, Geraldo Nobre, Dom José Tupinambá da Frota, Padre Sadoc de Araújo, Vinicius Barros Leal, Raimundo Girão, Eduardo Campos, Ismael Pordeus (além do Padre Sefarim Leite, S.J.)

Fontes Historiográficas secundárias para estudos da Arquitetura

Não há propriamente textos de autores não arquitetos voltados para objetivos marcadamente arquitetônicos.

A extensa bibliografia histórica cearense de certo modo fornece um único estudo completo sobre uma edificação, totalmente amparado por pesquisa documental. Referimo-nos ao trabalho de Ismael Pordeus intitulado *Antonio Dias Ferreira e a Matriz do Quixeramobim* (Revista do Instituto do Ceará, t. 70: 74-114, 1956). Ainda neste particular, devem ser acrescentados os breves apontamentos sobre a Matriz do Aracati, texto de Luiz Cândido Ferreira Chaves, escrito em 1865 e publicado por um pequeno jornal do Aracati, de modo quase clandestino, somente na década de 50.

A centenária Revista do Instituto do Ceará, tantas vezes citada nesta comunicação, pode ser facilmente consultada com o auxílio do “Índice Anotado” por José Honório Rodrigues, abrangendo desde o tomo inicial, de 1887, até o tomo 60, de 1954, além de incluir matéria inserida nos tomos especiais. Trabalho de atualização foi realizado recentemente por Maria da Conceição Sousa, atingindo a edição centenária, de 1987. Embora sem anotações, mostra a matéria distribuída por assuntos.

Apresentam fundamental interesse os apontamentos e a documentação fotográfica efetuados por João José Rescala, quando de uma longa viagem de inspeção realizada no Ceará em 1941, sob o patrocínio do Serviço Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O texto manuscrito e as fotografias se acham guardados nos arquivos daquela repartição federal no Rio de Janeiro.

A aparência urbana, ou melhor, aspectos físicos da arquitetura atraíram alguns autores cearenses, como João Brígido, Antonio Bezerra, João Nogueira. No presente, têm interessado pesquisadores como Raimundo Girão, Eduardo Campos e Mozart Soriano Aderaldo.

Livros de referência e obras de caráter geral editadas no sul do país oferecem dados alusivos à arte e a artistas cearenses. Alguns desses livros foram, aliás, escritos por cearenses, tais como Herman Lima (1897-1981) e Carlos Felinto Cavalcanti (1909-1973). Todavia, deixam de ser arrolados neste trabalho, por não se incluírem propriamente no título da presente comunicação.

Para uma bibliografia geral da historiografia cearense, convém recorrer à relação apensa por Raimundo Girão às duas últimas edições de sua *Pequena História do Ceará*. Do mesmo autor, recomenda-se a leitura da *História Econômica do Ceará* (1946). Obras mais recentes, produzidas pelos setores de história, geografia e ciências sociais da Universidade Federal do Ceará (algumas envolvidas por sectarismos ideológicos); devem complementar a bibliografia de mestrado e as teses de doutoramento.

Fotografias: Fontes bibliográficas para Estudo

Para melhor percepção visual de obras arquitetônicas já desaparecidas, convém recorrer ao testemunho fotográfico apresentado em publicações específicas, designadamente nos chamados “álbuns” :

ÁLBUM de vista do Ceará. Nancy, Imprimeries reunies, 1908. (mais conhecido por “Álbum do Boris”, por ter sido editado sob o patrocínio da Casa Boris, em duas versões, com formatos diferentes)

BEZERRA, Paulo (org.). *Álbum de Fortaleza*. Fortaleza, Typ. Gadelha, 1931

ENCICLOPÉDIA dos Municípios Brasileiros. Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1959, v. 16, Ceará

GIRÃO, Raimundo (org.). *A Princesa do Norte*. Fortaleza, Rotary Club de Fortaleza, 1939

MOURA, Benjamin Constancio de. *Próprios Estados*. Fortaleza. Typ-lithographia a vapor, 1912

SAVASTANO, N. *Terra Cearense / Álbum de Propaganda Geral*. s/local, s/edit., 1925

SOUSA, Eusébio Nery Alves de. *Álbum do Jaguaribe*. Belém, Empresa Graphica Amazonia, 1922

O INCÊNDIO E A RECONSTRUÇÃO DO RECOLHIMENTO DO PARTO DE JOÃO FRANCISCO MUZZI, E SUAS CÓPIAS POR LEANDRO JOAQUIM , 1789-1989

José Roberto Teixeira Leite

Muito embora uns poucos estudiosos brasileiros e mesmo estrangeiros - Hannah Levy para o Rio de Janeiro, Manuel Guerino e Carlos Ott na Bahia, Joaquim Cardozo em Pernambuco, Mário de Andrade em São Paulo e Luiz Jardim, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira no que respeita a Minas Gerais - tenham já analisado, em ensaios pioneiros, certos aspectos de nossa pintura colonial, nenhuma análise abrangente foi até hoje tentada sobre os artistas aos quais bem se poderia chamar genericamente de “Primitivos Brasileiros”; ou seja, aqueles pintores autodidatas, religiosos e leigos que, portugueses, europeus de outras origens ou já brasileiros natos, aqui trabalharam de começos da Colonização à chegada da Missão Francesa, entre 1549 e 1816 portanto, num arco cronológico de mais de 250 anos que atravessa quatro séculos - a segunda metade do XVI, o XVII, o XVIII e começos do XIX, formando grupamentos regionais notadamente na Bahia, em Pernambuco, em Minas Gerais e no Rio. O vasto número de pintores cujos nomes se conhece deve ser de bem longe superado pelos ignorados, e muitíssimas são as obras sem paternidade existentes em igrejas, conventos e museus. A atividade desses artistas, cuja ampla e mal conservada produção estaria a merecer, além de cuidados materiais inadiáveis, uma completa catalogação num minucioso “corpus” ilustrado, tem sido infelizmente subestimada, e a tal ponto que mesmo uma obra do porte da *História Geral da Arte no Brasil* apenas lhe dedica duas centenas de linhas, espaço aliás muito superior (se é que isso é consolo) às 26 severíssimas linhas que Martin Soria consagrou ao mesmo assunto, no capítulo sobre pintura do livro seu e de Kubler, *Art and Architecture in Spain & Portugal and their American Dominions 1500-1900*.

Primitivos brasileiros, escrevemos: porque não? Primitivos, no sentido em que Enzo Carli estudou os pintores italianos do “Duecento” e do “Trecento”, Louis Dimier a pintura francesa dos séculos XIV e XV, Max J. Friedlaender a Altniederlandische Malerei e Reynaldo dos Santos a pintura portuguesa anterior a 1550. Pois cada escola nacional possui seu tempo próprio de brotar e de florescer, acusando os nossos humildes pintores coloniais, sob tal ângulo, tremenda mas

compreensível defasagem com relação a seus colegas de além-mar, postados como estavam à margem da evolução das grandes correntes pictóricas do Ocidente.

Das quatro principais escolas coloniais (a escola, no caso, é talvez uma denominação mais cômoda do que adequada), a do Rio foi a primeira a ser estudada: em 1841, por Manuel de Araújo Porto-Alegre, numa Memória, mais citada do que lida, que a Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro publicou num dos seus primeiros temas. A essa fonte, não rara turva, têm vindo beber, e bebem hoje ainda, os nossos estudiosos, que assim aproveitam os acertos mas engolem de cambalhada os equívocos de Porto-Alegre, aceitando sem crítica dados não convenientemente aferidos.

Pois foi Porto-Alegre, parece, o primeiro a tratar de certo João Francisco Muzzi, nome que aparece também grafado em antigos autores como João Florêncio Muzzi, ou Muggio. Dá-o como italiano de origem, aluno de José de Oliveira Rosa (falecido por volta de 1769 e moço ainda) o cenógrafo do Teatro de Manuel Luiz, o músico e dançarino que, caindo nas boas graças do Marquês do Lavradio e do Conde de Rezende, fez erguer ao lado do Palácio dos Vice-Reis, no Rio de Janeiro, sua Nova Ópera, de vez que a antiga, fundada pela curiosa figura do Padre Ventura, fora destruída anos antes por um incêndio. Porto-alegre não avança as datas de nascimento e de falecimento de Muzzi, o qual, se nascido na Itália, deve ter chegado bem cedo ao Brasil, onde decorreu sua aprendizagem artística. E aqui, cabe talvez um devaneio: que laços de parentesco terão existido entre nosso João Francisco Muzzi e o pintor homônimo italiano Giovan Francesco Muzzi (ou Muzzio), nascido em Cento, próximo a Bolonha, em 1620, ali falecido em 1665, sobrinho e discípulo do célebre Guercino?

Seja como for, da produção pictórica de João Francisco Muzzi nada se conhecia até 1942, quando o industrial e colecionador Raimundo de Castro Maia adquiriu em Lisboa um par de vistosas pinturas a óleo sobre tela, medindo 100 x 124 cm cada e representando, uma, o incêndio, e a outra, a reedificação do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, ou - para lhes dar na íntegra os nomes, como aparecem grafados no dorso das duas obras:

**Fatal e Rápido Incêndio que Reduziu a Cinzas em 23.VIII - 1789.
 Todo o Antigo Recolhimento de Nossa Senhora do Parto,
 salvando-se llesa de Entre as Chamas e Milagrosa Imagem da
 mesma Senhora; e**

**Feliz e Pronta Reedificação da Igreja e de Todo o Recolhimento de
 Nossa Senhora do Parto, começada em 25 de agosto de 1789 e
 concluída a 8 de dezembro do mesmo ano.**

Como se vê, a reconstrução do Recolhimento e da Igreja teve início dois dias, somente, depois do incêndio, e para a pachorrenta morosidade luso-brasileira

causa espanto estivessem uma e outro concluídos em pouco mais de três meses: De duas, uma: ou o “fatal incêndio” não foi assim tão fatal, e nem “reduziu a cinzas” “todo” o edifício - exageros muito de acordo com a retórica da época e do país, ou a pressa na reedificação está a indicar uma mal contida ansiedade de maridos premiados, pais enfurecidos e esposos ciumentos em terem novamente em ordem um lugar seguro onde trancafiar suas madalenas, nem sempre propensas espontaneamente ao arrependimento, De mais a mais, a reconstrução foi ordenada pelo Vice-Rei Dom Luís de Vasconcelos, que para tanto usou dinheiro da Coroa sem esperar pela autorização de Lisboa, o que, aliás, iria ocasionar longuíssima disputa judiciária, só concluída em pleno século XX.

Diga-se ainda que as duas pinturas trazidas de Lisboa por Maia ostentam no dorso a inscrição Muzzi inventou e delineou, o que é importante como se verá mais adiante.

Mas, afinal, que era o Recolhimento do Parto? Cabe aqui uma digressão sobre a antiga Igreja de Nossa Senhora do Parto, da qual viria a ser um apêndice, em anos mais tardios. Ergueu-a, com dinheiro do próprio bolso, em 1649 (1653, diz Augusto Maurício), certo João Fernandes, mulato, nascido na Madeira, de onde emigrou para o Brasil trazendo na bagagem uma imagem de Nossa Senhora do Parto - estranha devoção, em se tratando de alguém que morreu solteiro e sem descendência, e que nem mesmo era parteiro, só marceneiro: Situava-se em terreno de sua propriedade, numa quina da atual Rua São José, e não passava de uma pequena ermida, já arruinado em começos do século XVIII, quando nela se instalou por algum tempo a Confraria dos Clérigos de São Pedro. A crônica da velha igreja não teria maior interesse, se em 1756 o Bispo Dom Antonio do Desterro não resolvesse aplicar os 40.000 cruzados legados por certo Estêvão Dias de Oliveira na construção de um asilo ou recolhimento para “pecadoras convertidas”, fazendo modificações e acréscimos no edifício do templo, suprimindo-lhe o adro e lhe ampliando a nave, para que pudesse receber duas tribunas protegidas por grades, de onde as recolhidas assistiam aos serviços religiosos sem seres vistas.

E quem eram tais recolhidas? Não apenas “mulheres de vida desonesta que estivessem arrependidas”, como também casadas, que o Bispo acolhia “ou para as livrar da morte, ou para seus maridos as livrarem de que continuem a ofendê-los”. Marido ciumento que partisse em viagem antes trancava a mulher no Recolhimento, aonde iam parar também filhas que desobedecessem ao pai, recusando-se a aceitar a algum velho rico por marido. Não admira fosse a instituição detestada pelas mulheres rezando a tradição que o incêndio que a destruiu, na noite de São Bartolomeu em 1789, não foi de jeito algum accidental, e sim causado deliberadamente por uma hóspede inconformada.

O Recolhimento deixou de existir em 1812, e dois anos depois instalava-se no prédio o Hospital da Ordem do Carmo, que ali funcionaria até 1870, quando se transferiu para a sua sede definitiva na Rua do Riachuelo, onde ainda hoje se encontra. Foi a vez, então, de o Arquivo Nacional ocupar a venerada construção, onde permaneceria até 1907, quando passou a ter prédio próprio na Praça da República. Quanto à Igreja e ao Recolhimento, foram demolidos não faz tanto tempo, em seu lugar nascendo um edifício de propriedade da Mitra do Rio de Janeiro. Augusto Maurício, em seu livro *Templos Históricos do Rio de Janeiro*, escrito em meados da década de 1940, ainda estampa, em meu clichê, uma foto da velha construção, cuja sacristia assim descreve:

Na sacristia, que é simples, sem maior atrativo, encontra-se guardados dois magníficos quadros, pintados a óleo pelo grande Leandro Joaquim, e que representam o incêndio do Recolhimento, e o mesmo estabelecimento depois de reconstruída pelo Vice-Rei Dom Luiz de Vasconcelos e Souza.

Esses dois quadros que se achavam na sacristia medem 160 x 196 cm cada, são pintados a óleo sobre tela e possuem formato elíptico. Sua atribuição a Leandro Joaquim repousa sobre bases tênues, mas mesmo assim é aceita por alguns de nossos estudiosos, como Gilberto Ferrez. A dificultar ainda mais as coisas, não estão assinados.

Até que Castro Maia trouxesse de Portugal os dois óleos retangulares representando idêntidos assuntos mas - como ficou escrito atrás - exibindo no dorso a inscrição reveladora Muzzi inventou e delineou, pensava-se ter sido Leandro Joaquim o inventor das duas composições. Na verdade, Leandro Joaquim apenas efetuou cópias dos originais devidos a Muzzi, introduzindo-lhes variações, já que, como escreveu Edson Mota, “movimentou as figuras a seu bel prazer, criou novos elementos e modificou outros, juntou novos grupos de figuras e forçou a perspectiva”. Nas composições originais, de Muzzi - que era essencialmente cenógrafo - as figuras não tinham movimento, e eram resolvidas algo sumariamente, como meros bonecos articulados, mas a perspectiva era corretíssima: Leandro, mais pintor, enfatizou as formas humanas, forçando embora (como escreveu Edson Mota) a perspectiva.

A explicação para a existência dos originais de Muzzi e das cópias de Leandro Joaquim seria a de que o “pendant” primitivo foi executado por encomenda da Irmandade das Mercês que, com as duas pinturas, desejava externar sua gratidão ao Vice-Rei; retornando esse a Portugal, levou na bagagem o presente, que só voltaria ao Brasil em nossos dias. Já as cópias teriam sido executadas, supostamente por Leandro Joaquim, para figurarem na Igreja do Parto, cuja sacristia adornavam ainda nos anos de 1940, passando posteriormente ao Museu de Arte Sacra da Arquidiocese do Rio de Janeiro.

AS CONFRARIAS ARTÍSTICAS COMO ALTERNATIVAS SOCIALIZANTES NA PASSAGEM DO SIMBOLISMO PARA O MODERNISMO: REPERCUSSÕES NO BRASIL

Carlos Scarinci

Este vai ser um relato de conjecturas, não a demonstração de desenvolvimentos ou de relações corroboradas por consistente documentação. Suspeito que o Modernismo Brasileiro respondeu a inquietações universais dominantes no Século XIX e começos do XX, e o fez com autonomia nacional, mesmo quando assimilava respostas formais européias em defasagem ou atraso no tempo. É que as cronologias são européias, e a história da arte tem sido escrita desde um ponto de vista que privilegia a forma em separado de outros aspectos das obras delas mesmas. Em geral se esquece que a invenção formal resulta da experiência social concreta e responde a ideais de humanidade e entendimento que a sustentam, que são sua razão interna, a lógica da sua autonomia, a garantia da inteligibilidade.

De outra parte, parece-me que não há motivos para tanta preocupação por causa do que se tomou emprestado com maior ou menor atraso, pois também a Europa não esteve isenta do sistema de tomar empréstimo de outros quando necessitava. A trama dos empréstimos determina o mapa da Modernidade, as unidades dos movimentos nacionais se devendo mais à urgência do problema que à forma, à linguagem, ao idioma em que cada um solucionou modernizar-se. O motivo: modernização. A consequência: novas linguagens. E nisso também todos falharam, pois modernizar-se significava claramente na Europa do fim do décimo-nono e do começo do vigésimo, encontrar forma, talvez utópica, de fraternidade internacional.

Nikolaus Pevsner alertou para a necessidade de reescrever a história desde a cosmovisão dominante no século XIX, responsável por tanta coisa do século XX,

em vez de centrar unilateralmente o desenvolvimento da arte na pura questão das formas¹. Esta cosmovisão apontava para a arte como fator de um modo fraternal de vida, que chegava a adotar formas quase monásticas de convivência e produção, à formação de confrarias saudosas de tempos medievais imaginários, a comunidades alternativas ao mesmo tempo estéticas, anarquistas, até comunistas. Não raro este elã dezenovesco se traduziu em engajamento político efetivamente partidário.

O ideal de fraternidade entre artistas, artesãos e a sociedade mais geral, que atravessa por inteiro o século XIX, fere direto as intenções modernistas, mas só há pouco começou a ser estudado². Já em fins do século XVIII, nas imediações da Revolução Francesa, se revoltavam os jovens discípulos de David, recusando a tela *A Intervenção das Mulheres Sabinas*, (1799), por não mostrar-se o mestre verdadeiramente revolucionário e suficientemente radical no desenho linear à etrusca, como então se dizia, e também não desvestindo as figuras à maneira que julgavam ser a mais primitiva.

Com efeito, liderados por Maurice Quay, jovens discípulos de David retiraram-se para o convento abandonado na Colline de Chaillot, nos arredores da Paris, vivendo e trabalhando comunitariamente, dedicando-se a uma dieta vegetariana e à meditação astrológica transcendental, vestindo a branca túnica frígia, na tentativa de viver mais próximos da natureza.

Para as artes, queriam o retorno ao mais arcáico, vendo acabar-se em Rafael a pintura autêntica, e em Fídias, a escultura. O mais devia, de modo futurista, ser simplesmente incendiado. Sua proposta, a mais radical, dizia respeito, no entanto, à vestimenta, à simplicidade frígia, que expunha o corpo ao meio ambiente, temperava o caráter, definia inocência moral e, pensavam, ajudava a dar identidade à nação, tal como no nosso século pretenderia, irônico, um Flávio de Carvalho. Quando nos domingos festivos, assim vestidos, estes jovens e belos etruscos percorriam ruas e praças em Paris, apregoando idéias revolucionárias, deviam, sem dúvida, como o brasileiro, pela sua só presença, preocupar os cavalheiros, e causar perturbação nas damas e senhoritas ocasionais.

¹ Li o artigo Pevsner intitulado "Gemeinschaftsideale unter den bildenden Kunstlern des 19. Jahrhunderts", publicado em revista alemã possivelmente no fim dos anos 20 ou começo dos 30, de que, infelizmente, não possuo especificações precisas. O li na versão inglesa feita gentilmente para mim pelo pintor Michael Chapman, e na tradução brasileira de minha aluna Renate Sudhaus.

² Veja especialmente George Levitine. *The down of Bohemienism: the Barbus Rebellion an Primitivism in Neoclassical France*. New York: Abrams, 1975

A experiência dos Barbudos ou Primitivos, como vieram a ser conhecidos, durou pouco, não deixou testemunho de obras, mas teve consequências em vários lugares. Entre os alunos revoltados de David, estava o alemão, Wilhelm Heinse, que parece ter contribuído para a difusão das idéias de um pré-rafaelismo ascético entre desgostosos discípulos dos institutos germânicos. Antecedidos pela rebeldia anti-escolar de Carstens, Franz Pforr, Frederich Overbeck e Perter von Cornélius, decidiram deixar de copiar os gessos clássicos da Academia de Viena, na tentativa de aproximar arte e vida. Retirando-se para a Itália, fundaram em 1808 a Lukasbund, a Confraria de São Lucas, conhecida em seguida como a irmandade dos Nazarenos.³

Sua contribuição é mais complexa, pois misturavam o retorno a ideais de vida comunitária católico-medievais, inspirados na filosofia religiosa de Wackenroeder, assim como no nacionalismo de Frederich Schlegel, que opunha às formas clássicas eruditas, fechadas, a espontaneidade bárbara, popular, aberta, que, gótica, era sinônimo de romântica⁴. Do ponto de vista da forma de trabalho, optaram pela oficina medieval, onde os “irmãos” se diferenciavam hierarquicamente apenas pelo domínio do ofício. Tal prática viria a tornar-se decisiva na passagem da produção industrial de caráter acadêmico do século XIX, para a produção do desenho industrial do século XX. Ademais, na sua ânsia de voltar à pintura pura dos tempos de Rafael e de Dürer, que eles consideravam ingenuamente medievais e que marcariam os inícios de suas tradições nacionais, pregaram o retorno à gravura como forma de ampliar a difusão das idéias artísticas, e ao afresco como forma de expressão nos espaços públicos. Antecipavam de um século os muralistas e já colocavam o problema da expressão

³ Sobre os Nazarenos veja visto *Academies of Art: Past and Present*, do próprio Pevsner. editado pela Cambridge University Press, 1940.

⁴ Sobre “La Théorie Des Genres Poétiques chez Friedrich Schlegel”, ver com este título o artigo de Peter Szondi, in *Critique*, tome XXIV - n° 250, mars de 1968.

popular da identidade nacional, que parece constituir ainda hoje urgência nos países do terceiro mundo.⁵

O ideal pré-rafaelita da verdade que confraternizava, trazido para a Inglaterra na metade do século por William Dyce, só conheceria a forma comunitária em sua segunda fase. William Morris substituiria o discurso moralista, paroquial, sobre o cotidiano, dos primeiros pré-rafaelitas ingleses, por uma prática produtiva de objetos de uso e decoração, ligados à arquitetura, tendente a desalienar o produtor e o usuário, na medida em que o objeto passava a revelar seu processo de produção, assim como o de uso, tendendo ainda a fazer coincidir percepção e forma. Esta nova compreensão da arte como processo de desalienação se tornaria contagiosa pelo mundo todo e é a história deste contágio que eu gostaria de tentar pensar fora de esquemas consagrados.⁶

O vírus destas novas formas e idéias passa pela Bélgica antes de atingir a República de Weimar⁷. Isto talvez explique a admiração de Mário de Andrade por aquele país, apesar de, segundo ele mesmo, ter sido antes educado pela França⁸. Ocorre que no fim do século a Bélgica podia ser considerada o segundo país mais industrializado do mundo, em seguida à Inglaterra. A classe operária belga era das mais organizadas do fim do século. Seu líder, Emile Vandervelde, do Parti Ouvrier Belge, considerava-se um marxista, mas não desprezava outras filiações, defendendo um programa bastante liberal e quase nada anticlerical. Em 1893, ameaçando uma greve geral, o direito do voto universal tinha sido conquistado, e o partido dominava o Congresso, com duas vezes mais representantes que os liberais. Merecia, portanto, a consideração de ser o melhor organizado dos partidos socialistas da Europa.

O P.O.B. reconhecia o direito à livre associação dos trabalhadores e seu acesso aos valores culturais e artísticos, na mesma linha defendida por William Morris.

⁵ Esta ligação entre mexicanos do século XX e alemães do XIX deve poder explicar-se pela continuidade da tradição da arte engajada através da segunda metade do século passado, como pelo conhecimento direto ouvido pelo famoso Dr. Atl, iniciador do movimento muralista, que empreendeu viagem a Europa nos começos do nosso século, presumindo-se que tenha tido oportunidade de conhecer a tradição iniciada pelos Nazarenos.

⁶ Sobre os Pré-Rafaélitas ingleses são clássicos os livros de Pevsner. *Pioneers of Modern Design*. Harmondsworth, England: Penguins, 1964.

⁷ Clássico sobre o assunto é Hebert, Eugenia W. *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1885-1898*. New Haven: Yale University Press, 1961.

⁸ Cito Mário a partir do artigo do Telê Porto Ancona Lopez. *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973, p.30.

Poetas e artistas como Emile Verhaeren, arquitetos como Henry Van de Velde e pintores como Fernand Khnopff, além de outros, aderiram ao projeto fraternal, engajando-se num movimento que daria nascimento a várias revistas literárias de caráter predominantemente simbolista e até na criação do que seria a primeira Casa do Povo de Bruxelas, cuja Secção de Arte encarregaram-se de organizar, com palestras, concertos e exposições.

Não tenho evidências para ligar o percurso modernista de Mário de Andrade, desde a sua formação humanitária católica, em que a poesia de Verhaeren esteve presente, até a projeção do Departamento de Cultura de São Paulo, que a ditadura de Vargas esmagaria violentamente. Suspeito, contudo, que hajam aí precedentes belgas, que não sei se podem ser claramente demonstrados.

Mais complexa e passível de interpretações variadas, todas portadoras de alguma veracidade, é a questão das relações do movimento operário belga com o Simbolismo, que uma de suas revistas, notoriamente chamada L'Art Moderne (1893), declarava ser “a mais nova insurreição artística ... em sua forma mais anárquica ...” e que “concretamente realiza a união com o jovem socialismo ...”⁹. Com efeito, mais do que na França, repercutiam na Bélgica os experimentos pós-impressionistas, o Cercle des Vingt (1884-93) e, mais tarde, a Livre Esthétique (1894-1914) vindo a organizar mostras de Gauguin e Van Gogh, Moreau, Redon, Seurat, Signac e Rops.

É, no entanto, através do teatro de inspiração wagneriana, como tentativa de uma arte total, de uma nova síntese capaz de transformar a sensibilidade e o homem com vistas a sociedade mais fraterna, que o movimento simbolista belga e o francês confluem, seja através do “Théâtre de L'Art Social”, do “Théâtre de L'Oeuvre”, entre os primeiros e o “Théâtre Libre” e o “Théâtre D'Art”, na França. Deste último, o mentor seria Paul Fort, que viria a entusiasmar Oswald de Andrade na noitada em que foi coroado “Príncipe dos Poetas Franceses”, no Lapin Agile, em Paris, em 1912, de modo contrastante ao intitulado semelhante recebido por Billac no Brasil. Paul Fort chefiava a “Closérie de Lilás”, grêmio simbolista cujos intuítos estéticos, talvez escapassem a Oswald, na época.

No exame dos ideais anarco-socialistas do Simbolismo tem que se aceitar a aparente contradição de suas tendências místicas. Com efeito, tratam-se muitas vezes de formas transgressivas na procura de rompimento com a educação

⁹ Hebert, E.W. Idem, p.45

burguesa dos sentidos para alargamento de uma nova consciência visionária, criativa e social. Podem-se mesmo considerar certos aspectos do simbolismo como uma espécie de Iluminismo ao contrário, ainda assim interessado na redenção do homem através dos sentidos. Por isso Rosa-Cruzes e Nabis (ou Profetas) se arremetiam na luta por um mundo rejuvenescido, fraternal, buscando na palavra original, na primitiva “floresta de signos”, paraísos artificiais, mesmo que através do ocultismo, da ciência e da técnica.

Gauguin é exemplar... inspiração que se soma à poesia de Verhaeren, e às idéias belgas de modo geral, e leva o jovem Albert Gleizes a juntar por volta de 1904 até 1908, na “Abbaye de Créteil”, propriedade de seu pai, um “grupo fraternal de artistas”, escritores como Alexandre Mercereau, Charles Vildrac e o desenhista têxtil René Arcos, na tentativa de criar uma coluna artística alternativa de vida anti-burguesa.¹⁰

A eles juntam-se mais tarde o estudante de medicina George Dughamel, cunhado de Vildrac, o escritor Henri-Martin Barzum e o impressor Lucien Linard. Os livros ilustrados que publicam querem romper com a tradição simbolista e propagar a idéia de uma arte baseada nas condições da vida urbana moderna. Mas de tudo o que produziram, para nós interessa principalmente a publicação de *La Vie Unanime*, de Jules Romains, que nos traz de volta ao jovem Mário de Andrade. Por este caminho, como nos ensina Telê Porto Ancona Lopez, Mário fez o seu aprendizado da poesia e de um humanitarismo cristão que resistiria esquerdizar-se por muito tempo. Ora, aqui é preciso lembrar que a *Abbaye* constituiu um ponto de encontro, onde Marinetti foi buscar algumas das idéias que dariam partida para o Futurismo, o que, se não desvaloriza o movimento italiano, não desvaloriza também o modernismo brasileiro.

Ainda deveria alongar-me no caso de Anita Malfatti e os ideais comunitários do movimento sessessionista alemão e a participação nele de Lovis Corinth, da mesma maneira que necessitaria discutir a tríplice relação Tarsila do Amaral, Fernand Léger e Blaise Cendrars, os dois últimos sem dúvida, apesar do “*rétour à l'ordre*” que até certo ponto academizava a *École de Paris*, estavam interessados num primitivismo que não era mais do que a negação da sensibilidade tradicional que impedia o nascimento de uma sociedade operária fraternal. Devo, entretanto,

¹⁰ O melhor que conheço sobre o assunto é o artigo de Daniel Robbins, “From Symbolism to Cubism: The Abbaye of Créteil”, in *The Art Journal*, XXIII 2, Winter, 1963-1964, pp.111-116

limitar-me a concluir, lembrando ainda Mário de Andrade que via no “primitivo, o início da modernidade”.

É neste sentido que se pode compreender que o ideal dezenovesco que orientava a arte para uma organização fraternal não acadêmica, era ao mesmo tempo a razão das buscas por nova visualidade. Não se tratava de querer uma política para arte e artistas, mas de uma arte em si mesma política, capaz de artisticamente reformar o mundo. O Modernismo no Brasil não foi diferente, pretendeu que as formas artísticas livres de tradição, mas enraizadas na experiência, fossem capazes de fazer com que o país se informasse, isto é que encontrasse a forma fraternal do seu próprio entendimento e identidade.

A OBRA DE ARTE NOS LEILÕES PAULISTANOS DO COMEÇO DO SÉCULO

Maria Izabel Meireles R.B.Ribeiro

Os periódicos dos quinze primeiros anos do século XX apresentam em média cinco anúncios de leilões residenciais por dia, na cidade de São Paulo.

Tais anúncios contêm informações curiosas quanto aos vendedores, suas ocupações, moradia e possíveis motivos da venda. Muitos deles são acompanhados por um catálogo detalhado dos objetos leiloados, agrupados segundo sua disposição nos diversos cômodos da casa, no quintal e no jardim.

O exame destes catálogos permite algumas observações quanto aos objetos reunidos e os padrões de gosto vigentes.

Percebe-se uma clara diferenciação entre objetos meramente utilitários e os simbólicos, que além de uma possível função, conferiam prestígio ao seu proprietário.

Entre estes objetos especialmente valorizados, verifica-se a presença de: peças exóticas (peles raras, sedas chinesas), instrumentos musicais, aparelhos (câmeras fotográficas, gramofones, fonógrafos, estereoscópios, caixas de música), peças que pertenceram a personagens ilustres (cadeira de D.Pedro II), tapeçarias (Gobelins e tapetes orientais), objetos de luxo (prataria, porcelanas, cristais), certo tipo de mobiliário (móveis importados e do Liceu de Artes e Ofícios), obras de arte e afins (pinturas, bronzes, mármore, gravuras e estampas).

Os inventários dos catálogos levam a crer que estas categorias de objetos frequentemente se confundiam, quer pelo valor material, quer pela raridade, pelo passado ilustre ou pela função estética. Tanto a estampa barata comparece amfude investida do estatuto de obra de arte, como a pintura de artista bastante apreciado aparece descrita como mero objeto, tendo enaltecidas as qualidades decorativas da moldura.

Conclui-se que a preocupação ao reunir tais conjuntos de objetos era a criação de um ambiente de acordo com os padrões do gesto parisiense “fin-de-siècle”, em que objetos de luxo e obras de arte (ou o que assim era considerado)

desempenhavam um papel próximo. Na maioria das residências tais conjuntos estavam concentrados na sala de jantar (centro funcional da moradia) e na sala de visitas (pequeno museu familiar sacralizado).

Nestes ambientes somavam-se mobílias de diversos estilos (Henrique II, Luís XIV, Luís XV, Manoeline “Art Nouveau”, “Thonet”, Renascença, japonês, chinês e suas derivações), animais empalhados, “bibelots”. Nas paredes coexistiam fotografias de paisagens, oleografias, gravuras e pinturas assinadas. Entre os pintores, os que desfrutavam de maior apreço, eram estrangeiros que haviam participado de salões franceses (Barres, Lacroix, Galli, Carlo Brancaccio, Capuz, Sanches, Bertoni, Moreno Carbonero, Salinas), brasileiros referendados pela ENBA e pelas mostras européias (Belmiro, Parreiras, Baptista da Costa, Aurélio de Figueiredo). Entre os nomes mais frequentes cabe citar: Calixto, Pedro Alexandrino, Oscar Pereira da Silva, Bassi e Ferrigno. Entre as peças tridimensionais, bronzes e mármore competiam por um lugar sobre colunas e móveis, com terracotas e “bibelots”. Entre as peças de bronze anunciadas com frequência estavam trabalhos dos fundidores Barbedienne, Moreau e Kossowski. Também chama a atenção a quantidade de peças em cerâmica do português Bordallo Pinheiro. Em todos os catálogos nota-se a existência de lotes compostos de objetos com função estética, ou em que esta função esteja sobreposta às outras.

Para demonstrar a variação das possibilidades de aproximação do modelo europeu, é suficiente a comparação de dois destes anúncios.

Os herdeiros de D. Veridiana Prado colocaram à venda ao melhor lance poltronas estofadas de couro da Rússia, estatuetas de porcelana, paraventos japoneses, estantes de junco, tinteiros de bronze, pesos para papéis, pinturas de Cabanel, Parreiras, Seond, Bertoni, Almeida Júnior, duas paisagens de Franz Post, fac-símile das Armas do Brasil Holandês, 32 esboços à lápis de Pedro Américo para “*Independência ou Morte*”, o mármore “*Eva*” de Rodin e estampas diversas (D. Pedro II, *Le Baiser*, Pedras, ...).

O anúncio do leilão da Vva de Barros, parteira de profissão, apregoava móveis estofados, cômodas esculpturadas, poltronas Luís XV, porém em vez de pinturas assinadas, somente gravuras e oleografias.

THEODORO BRAGA, UM PINTOR NACIONALISTA

João Spinelli

O defensor de uma arte genuinamente brasileira, Theodoro José da Silva Braga, nasceu a 8 de julho de 1872 em Belém do Pará onde, próximo à magia da floresta amazônica, viveu os primeiros anos da sua vida.

Para estudar advocacia mudou-se para Recife e, paralelamente ao curso de Direito frequentou o atelier do pintor Teles Júnior.

O contacto com este grande mestre e o curso universitário serviram de base para o desenvolvimento da sua cultura humanística, Theodoro Braga - como um Leonardo da Vinci dos Trópicos - queria conhecer e entender de tudo e, em especial nossa brasilidade; quanto mais seu espírito de humanista se universalizava, mais brasileira ficava sua obra.

Em 1893, após concluir o bacharelado em Direito, trocou Recife pela antiga capital da República - Rio de Janeiro - para cursar a Escola Nacional de Belas Artes, concluída em 1899 com distinção e direito ao “Prêmio Viagem à Europa”.

Em Paris, este incansável artista frequentou o Atelier do pintor Jean-Paul Laurens. Em 1902 retornou ao Brasil, mais brasileiro ainda. O painel *Fundação da Cidade de Belém*, pintado logo após o regresso da Europa, já revelava o seu acentuado amor às cores e temas brasileiros.

Esta viagem de estudos reforçou ainda mais o seu nacionalismo. Theodoro Braga percebeu com humildade e sabedoria que convinha ao artista representar o seu tempo e seu espaço geográfico, independente de representações visuais alheias à sua própria realidade.

Sem desconhecer os problemas intrínsecos do fazer artístico procurou despertar nos seus contemporâneos um devotamento maior à cultura brasileira.

A preocupação com a representação da brasilidade se transformou, a partir daí, em uma quase obsessão. A recriação de formas e cores da arte marajoara, da nossa fauna e da nossa flora, passou a ser, até o final da sua vida (em 31 de agosto de 1953) a inspiração principal, independente da contestação da crítica e da maioria

dos artistas plásticos brasileiros, preocupados, naquela época, somente com a imitação de movimentos artísticos importados da Europa e Estados Unidos.

Além do grande desenhista e pintor o autor foi também ceramista, historiador, decorador e professor de Arte Decorativa no Curso de Arquitetura da Universidade Mackenzie quando projetou “A Casa Brasileira” fundamentada nas formas marajoaras.

O pioneiro Theodoro Braga foi também um dos fundadores da Escola Brasileira de Arte onde, na São Paulo das décadas de trinta e quarenta, crianças de 8 a 14 anos podiam, gratuitamente, estudar música, desenho e pintura.

O nacionalista Theodoro Braga, apesar do desinteresse da crítica, em 1942 na dedicatória do livro *Pintores no Brasil*, de sua autoria, escreveu: “A todos os pintores que têm trabalhado pela arte brasileira apesar de TUDO e contra TUDO”.

O MODERNISMO EM MINAS, NAS ARTES PLÁSTICAS

Ivone Luzia Vieira

O Modernismo, segundo o conceito do historiador Carlo Argan, é um movimento artístico que no último decênio do século XIX se propõe a interpretar, afiançar e integrar-se ao progresso econômico, científico e tecnológico da civilização industrial. As transformações do processo modernista se fazer, entre os polos da razão e paixão; universal e particular; objetivo e subjetivo; nacional e cosmopolita; real e irreal; moderno e tradicional; eterno e efêmero; novo e antigo. Nesse sentido para Léfèbvre o modernismo é um fenômeno histórico sociólogo e ideológico.

Desde 1980 venho desenvolvendo esse trabalho de pesquisa sobre o Modernismo em Minas, nas Artes Plásticas. As dificuldades enfrentadas foram não só de âmbito teórico-metodológico mas, especialmente relacionadas à realidade prática. Pois, os dados, em sua maioria, encontravam-se fora de instituições públicas de pesquisa; dados não-indexados; fontes primárias sendo destruídas, não só pela ação físico-químico de agentes temporais mas também, pelo desconhecimento de seu significado histórico. A análise bibliográfica evidenciou a ausência de pesquisa sistematizada sobre esse tema.

Entretanto, a análise do movimento Modernista em Minas, realizado por essa pesquisa, mostrou que ele se constitui de muitos momentos, entrelaçados e articulados, não só em sua estrutura interna, como também em relação ao todo, formando um processo. Partindo do pressuposto de que o processo histórico - não é contínuo, pode-se dizer que não houve a preocupação de se localizar nem a figura do precursor, nem o conceito de pré-modernismo.

Três referentes históricos foram relacionados como mediações críticas para a análise dessa realidade: Salões e Exposições; Escolas de Artes; Artistas e Obras. Os primeiros mencionados foram objeto de elaboração de pesquisas, cujos trabalhos foram apresentados, de modo concreto, em forma de exposição, catálogos, artigos, tese de mestrado e livro.

Dentre esses trabalhos pode-se mencionar a organização da retrospectiva do "Salão do Bar Brasil" - primeira coletiva modernista realizada em Belo Horizonte, em 1936 - sob a coordenação do Museu da Pampulha, tendo como

suporte teórico o texto de minha pesquisa, apresentado em catálogos. Essa exposição esteve na “Casa do Baile” em Belo Horizonte; no Museu de Arte Contemporânea da USP - (MAC) e no Paço Imperial, no Rio de Janeiro.

A Escola Guignard na Cultura Modernista de Minas foi o tema de minha tese de mestrado. Transformou-se, agora, em livro tendo-se conservado o mesmo título. A fundamentação teórica desse trabalho apoiou-se nos princípios do pensamento dialético. Procurou-se ultrapassar o nível da pura subjetividade dos testemunhos individuais. Assim, buscou-se identificar no jogo das contradições objetivas o sentido do processo colocando a Escola Guignard no centro de uma rede de relações sociais, culturais, políticas e históricas. Como propósito central procurou-se problematizar o sentido de sua criação no bojo de um projeto de natureza político-econômico-industrial em face à conjuntura sócio-urbana do país, em relação à Belo Horizonte, capital de Minas, no final não só da II Grande Guerra mas também, da ditadura de Vargas.

Nesse sentido procurou-se construir instrumentos de análises que pudessem apreender as tensões sociais da política econômica, industrial do Estado em relação ao país naquele momento histórico de profundas transformações no mundo. Só uma análise desse ordem permitiria compreender a situação dos indivíduos e sua atração coletiva como elementos transformadores da realidade, tendo como mediação uma Escola de Belas Artes.

Os antagonismos do problema da criação dessa escola de artes situavam-se entre a racionalidade política do projeto econômico-industrial, colocada em prática na cidade, e a humanização das relações desse sistema. Procurou-se, então, problematizar a arte enquanto atividade social formadora e transformadora de realidades, cujo processo define o sentido humano de cultura.

Parte-se do pressuposto de que o proposto básico de Kubitschek ao colocar uma escola de artes no centro de um projeto de modernização do Estado cujas bases se sustentavam na política de desenvolvimento econômico-industrial do país - foi criar mediações humanas na transformação social e histórica do processo de produção da cultura mineira. A leitura do projeto mostra que se pretendia alimentar o confronto dialético entre experiências subjetivas e objetivas, em face da massificação cultural do indivíduo na sociedade moderna - científica e tecnológica.

Mas, uma síntese é sempre inacabada e está aberta às múltiplas e divergentes históricas. Assim, o último capítulo desse livro - “Rupturas e desdobramentos do processo” - coloca em evidência que o derradeiro momento do desenvolvimento do processo é sempre a totalidade que integra em si outros momentos. Mas, essa

O NEOCOLONIAL DA AMÉRICA LATINA

Aracy Amaral

Esta breve comunicação objetiva registrar o início de um projeto de trabalho de análise comparativa abordando, no caso, o estilo neocolonial em diversos países da América Latina a partir de inícios desde século até os anos 40. Esse estudo focalizaria essa ocorrência nos países do continente analisando suas circunstâncias de emergência, suas características, e suas fontes de inspiração. A pesquisa contaria com uma introdução, em tentativa de abordagem comparativa, a partir dos diversos estudos realizados.

Ao que saibamos, este levantamento seria o primeiro inventário reflexivo de abrangência continental, porquanto estudos localizados (como o neocolonial em Lima, na Venezuela, ou na Colômbia, já foram publicados).

O neocolonial, segundo se sabe, vem se opor ao ecletismo internacionalista de fins de século e inícios deste, em evidente aspiração de resgatar a história dos diversos países, cada qual a partir de uma direção neste período republicano, embora sempre mais fiel ou totalmente desvinculado do tipo de arquitetura existente no período colonial, seja nos países de tradição hispânica como no Brasil.

Em nosso país, como se sabe, surgiria com Ricardo Severo, em primeiro lugar, na forma de um neolusitanismo pouco articulado com a arquitetura colonial que de fato existiu nas diversas regiões brasileiras. Seguir-se-ia por influxos diversos uma série de projetos e estudos arquitetônicos e estudos de arquitetos brasileiros ou estrangeiros aqui radicados, concretizados e etiquetados sob o rótulo de “neocolonial”, na segunda e terceira década do século. Nos anos 20, com efeito, o nacionalismo emergente no período veio ao encontro desse estilo, consagrado no Brasil por ocasião das comemorações do Centenário da Independência, em 1922, no Rio de Janeiro.

No mesmo tempo deverão ser observadas as influências importadas de fora da América Latina, como o “Mission Style”, da Califórnia, baseado nas construções do período hispânico da região e que recobra novo alento no período do florescimento da indústria cinematográfica na região de Los Angeles. Da mesma fonte, via México, chegar-nos-ia também o “estilo mexicano”, para residências urbanas,

em particular nos anos 30 e 40, embora então aqui já totalmente desvinculado das preocupações nacionalistas dos anos 20.

Para a concretização deste projeto estão sendo contactados arquitetos historiadores para realizar os estudos e ensaios das respectivas regiões/países. O tempo previsto para a realização, em princípio, do trabalho, é de 18 meses. Terminada a pesquisa e realizados os textos, há uma possibilidade de pronta publicação do livro/antologia, que seria lançado, caso o projeto corra a contento, com Simpósio sobre o Neocolonial, a nível latinoamericano. Tema polêmico, porquanto se em certos países como o Brasil uma de suas facetas foi conservadora em fins dos anos 20, por outro reflete uma tendência de transição entre o ecletismo e a arquitetura internacionalista moderna, sendo mesmo em alguns países considerado como um estilo precursor do modernismo arquitetônico.

A CRÍTICA DE ARTE NO RIO GRANDE DO SUL E O DEBATE SOBRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE

Maria Lúcia Bastos Kern

O presente estudo tem como fim analisar os discursos da crítica de arte no Rio Grande do Sul, nos anos 20, época em que o debate em torno da tradição acadêmica e da modernidade trazia a tona a discussão sobre o nacional e o regional. Este debate ocorre no meio intelectual brasileiro, gerado, em parte, pelos novos rumos do movimento modernista em São Paulo, a partir de 1924, quando o problema não era apenas o de modernizar a cultura brasileira, mas de construir uma modernidade cultural própria, que tivesse sua identidade nacional e se destacasse por suas especialidades no cenário internacional.

É de interesse deste estudo considerar as interferências do movimento modernista e do seu caráter de brasilidade, nos discursos da crítica rio-grandense que se apresentava, em parte, condicionada pelo regionalismo e pela preservação da tradição acadêmica. A manutenção desta tradição e a constante defesa do naturalismo e da fidelidade ao real, contra qualquer tentativa de renovação, não eram geradas apenas pela simples querela do antigo e do moderno, mas pela predominância do positivismo no pensamento intelectual e na estrutura sócio-política do Estado, na época¹.

O sistema de representação naturalista não só foi adotado como meio de revelação simbólica do positivismo, como também foi útil para a ideologia

¹ O crítico que usava o pseudônimo Jack achou que a tela *Marinha* de Augusto Luís de Freitas era de qualidade inferior porque “a pasta azul compacta sem luz e sem transparência”, poderia “representar tudo menos água (...)”. “Salão de Outono”. In: *Diário de Notícias*, 26 de maio de 1925, p.12 Jack emitiu este julgamento pelo fato do artista romper com a rigidez do desenho e trabalhar com a pincelada gestual e colorida, fugindo assim à pintura lisa e transparente, de cores neutras. Deve-se destacar que a Escola de Artes ministrava nos anos 10 e 20, cursos de pintura presos ao naturalismo de teor positivista.

regionalista. Ambos buscavam exaltar a descrição externa e não intimista, a harmonia de formas e os valores morais.

Dentre os críticos de arte², Angelo Guido destacava-se por sua formação específica para o exercício do “métier”, já que era artista plástico e tinha domínio de conhecimento em Estética e História da Arte. O mencionado crítico apresentava uma visão de arte mais flexível, na medida, que não admitia o academicismo rigoroso de feição positivista. No entanto, como os outros críticos combatia o modernismo paulista pelo fato deste ter se apropriado das matrizes europeias de vanguarda, quando artistas como Picasso estavam retornando à tradição clássica. Entretanto percebia um aspecto positivo no movimento modernista que era o “espírito de brasilidade”, que para ele demonstrava a sua “intensão libertadora”.³

Na conferência - “Arte Moderna” - Guido salientou a necessidade de construção de um modernismo mais profundo, baseado no nacionalismo que seria atingido através da integração “em nosso meio cósmico”⁴ e que permitiria a sua expressão por meio da “exuberância da vida selvagem que o caracteriza”.⁵

Guido acreditava que o contato com a civilização produziria uma “vida (...) deforme, artificial que nos enche(ria) de tédio e de melancolia (...)”⁶. Ele projetava a renovação da arte brasileira a partir da pesquisa do primitivo, como instrumento de libertação das matrizes internacionais e de revelação estética⁷.

2 Angelo Guido, André Carrozzoni, Augusto Meyer, Jack, Rui Cirne Lima, Dyonélio Machado são os críticos que atuam com maior regularidade nos jornais *Diário de Notícias*, *Correio do Povo*, *A Federação* e na *Revista do Globo*.

3 GUIDO, “A. Arte Moderna”, In: *Diário de Notícias*, 18 out., 1925, p.77

4 Idem, *ibidem*, p.77

5 Idem, *ibidem*, p.78

6 Idem, *ibidem*, p.77

7 Idem, *ibidem*, p.77. No livro *Ilusão* (1922), Guido critica em parte a *Estética da Vida* de Graça Aranha pela “desconsoladora teoria materialista” (p.8) e expõe uma visão mística e espiritualista do Universo. Nesta obra ele afirmava que a arte era “a livre procura do absoluto” e a beleza nela inerente era a “espiritualidade”, (p.55).

Sua proposta aproximava-se das idéias do grupo verde-amarelo, o qual acreditava que os avanços dos grandes centros cosmopolitas poderiam gerar desequilíbrios sociais no país, e percebia no primitivo e no selvagem a solução para a construção de uma cultura brasileira harmônica.

Deve-se considerar que a conferência - “Arte Moderna” - foi pronunciada em 1925, época em que as idéias nacionalistas do grupo verde-amarelo começavam a ser difundidas no Rio Grande do Sul, através de palestras, como as de Guilherme de Almeida (1925), e dos artigos, no *Diário de Notícias* e no *Correio do Povo*, de Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, e dos autores locais sobre estes. Nestas palestras e artigos, o nacionalismo originário do primitivismo era exaltado, assim como a renovação estética com fim político. Plínio Salgado em “Arte Nacional”⁸ e em “Panorama mental brasileiro”⁹ destacou estes aspectos nacionalistas do modernismo. De um lado, isto gerou em alguns intelectuais uma reação contrária, como foi o caso de Augusto Meyer, que defendeu o regionalismo em oposição à brasilidade doutrinária verde-amarela¹⁰; e de outro, criou adeptos que viam no regionalismo um encaminhamento para atingir o nacional. Era o caso, por exemplo, de Fernando Callage que acreditava que os “novos da literatura rio-grandense” eram os “criadores de brasilidade”, por seu amor à terra¹¹. Mesmo Cassiano Ricardo em “A nova literatura rio-grandense” defendia esta concepção e achava ainda que o regionalismo no nosso Estado antecipou a busca de renovação estética nacionalista.¹²

O projeto modernista da vertente nacionalista verde-amarela peculiarizou-se pelo pragmatismo político, confundindo modernismo com nacionalismo e regionalismo. No caso do regionalismo rio-grandense, a preocupação com a renovação artística foi limitada pela própria ideologia presa à tradição. O fim a ser atingido era a sua difusão no cenário nacional, já que o regionalismo estimulado sobretudo a partir de 1928 tinha em vista a união das diferentes facções políticas para a conquista da presidência da República brasileira por Getúlio Vargas.

⁸ *Diário de Notícias*, 23 fev. de 1926

⁹ *Diário de Notícias*, 11 set. de 1927

¹⁰ MEYER, A. “Regionalismo contra brasilidade”. In: *Correio do Povo*, 21 out. 1926, p.6

¹¹ CALLAGE, F. “Vamos caçar papagaios”. In: *Diário de Notícias*, 9 nov. 1926. O autor difunde no RGS idéias do grupo verde-amarelo

¹² RICARDO, C. “A nova literatura rio-grandense”. In: *Correio do Povo*, 3 set. 1926

Este regionalismo doutrinário e os resquícios do positivismo (presente na Constituição do RGS) condicionaram os escritores e críticos de arte a defenderem, de modo exacerbado, a necessidade de manutenção de um sistema de representação acadêmica, que registrasse com fidelidade e descrevesse minuciosamente os fatos, preso aos princípios de ordem e de disciplina do desenho.

Motivado pelo dogmatismo vigente, entre grande parte da intelectualidade e da crítica de arte rio-grandense, foi que Angelo Guido mudou o seu discurso e passou a combater as interferências do nacionalismo e do regionalismo na arte, por não permitirem a livre pesquisa. O crítico alertou inclusive o perigo destas ideologias propiciarem a constituição “para o espírito de uma gaiola (...)”¹³, limitada à repetitividade de soluções demasiadamente exploradas.

Após a Revolução de 1930, os discursos da crítica de arte e dos escritores tornaram-se menos dogmáticos e o debate modernismo e/ou tradição, nacionalismo e regionalismo foram sendo momentaneamente abandonados. Com a Revolução, os ideais das elites gaúchas foram alcançados, não havendo, deste modo, motivos para a continuidade da retórica doutrinária, que emitisse o julgamento das obras a partir dos valores rigorosos que norteavam as ideologias dominantes.

Obs: Deve-se salientar que no texto original foram analisadas outras publicações de Guido e de outros críticos de arte. Vide in: Veritas, PUC/RS, dez. 1989, p.547-554

¹³ GUIDO, A. “Regionalismo e Literatura”. In: *Globo* (3), 8 fev. 1930, s.p.

ARTE DE SANTA ROSA EM CAPAS E ILUSTRAÇÕES DE LIVROS NAS EDIÇÕES JOSÉ OLÍMPIO (RIO 1934-1954)

Mario Barata

O artista e crítico de arte Tomás Santa Rosa Júnior, conhecido através do “Santa Rosa” de sua assinatura (às vezes em iniciais) usada em obras de arte e artigos, teve importância no Rio de Janeiro nos anos 1932 a 1956 pelo seu bom gosto - externado em diversas artes visuais e sobretudo renovador na da cenografia - e pelo seu espírito estimulante e participante de nosso ambiente cultural na época. Nessa fase transformadora do país - malgrado as crises sucessivas político-militares e os retardamentos que elas acarretaram no Brasil - sua atuação destacou-se entre artistas e intelectuais, a partir do Rio de Janeiro. Conheci-o pessoalmente desde 1949 e acompanhei a sua obra ampla e em campos variados, todavia a presente pesquisa só se preocupa com a sua produção de capista e de ilustrador na Livraria José Olympio, isso em vista de um texto para álbum de reproduções a ser publicado brevemente em co-edição Universidade Federal da Paraíba-Editora José Olympio, RJ, assinalando os oitenta anos do nascimento do artista, que ocorreu em 20 de setembro de 1909, em João Pessoa, PB. Santa Rosa faleceu aos 29 de novembro de 1956, durante viagem à Índia.

A pesquisa desenvolve-se desde o início de 1989 e será finalizada por volta de agosto próximo. Baseio-me em métodos comparativos de sua arte com a de sua época, mas focalizo essencialmente as duas referidas modalidades de sua criação gráfica, uma delas ligada à renovação da arte do livro, no país. Para a J.O. fiz cerca de 200 capas de 1934 a 1954 e várias ilustrações para alguns livros. Destacarei aqui o exame dos desenhos para a edição, em 1949, de tradução do *Crime e Castigo* de F.Dostoievski. Confrontando-os, de um lado, com as ilustrações que fizera em 1943/44 para a primeira edição em livro do *Casa Velha*, de Machado de Assis (Ed. Martins, SP, 1944) e de outro com a arte de O.Goeldi e Axel Leskoschek, na ilustração de outros volumes do citado autor russo, na série de obras dele, em traduções lançadas pela J.O. Não entrarei no campo das ilustrações para contos e poemas em jornais, nem evidentemente no da cenografia. A pintura se liga a certos desenhos de capa, sobretudo na época em que recebeu maior influência de Portinari, seu amigo. Além de métodos comparativos, utilizo para a fixação de fatos a bibliografia existente (obras do próprio S.R. e o livro *Santa Rosa em Cena* de Cássio Emmanuek Barsante (MEC, INACEN, 1982) e documentos do arquivo da Editora J. Olympio, aliás este utilizado em parte por Barsante. A obra gráfica de S.R. comprova sua posição modernista.

ÊNFASES DO MODERNO ENTRE NÓS. A ECLOSÃO DOS PAINÉIS NOS ANOS 50

Maria Cecília França Lourenço

A presente pesquisa sobre painéis na cidade de São Paulo é parte da tese de doutorado, desenvolvida na FAUSP, versando sobre as ênfases do moderno, entre nós, estando inserida no capítulo: “Contribuições de criadores conjugados à transformação do moderno em cultura artística”, em elaboração. Os capítulos anteriores examinam os esforços dos artistas em se manterem independentes, tanto do sistema educacional quanto do sistema de difusão artística, entre 1930-47, bem como as transformações operadas na década seguinte, os anos 50, data limite escolhida na abordagem do moderno.

Na terceira parte reúnem-se manifestações, onde há uma tônica relacional entre as diversas modalidades artísticas, seja com a participação do artista plástico no teatro, dança, painéis, bem como documentando-se iniciativas dirigidas à arte nos processos industriais. Caracterizam uma atitude diversa dos primeiros modernistas, uma vez que nestes predominavam o choque, a ironia e o desejo de escandalizar. No período em exame, voltam-se a um desejo de crítica e reflexão, portanto chamado de modernidade, onde se empenham em ampliar o segmento envolvido com o moderno, na tentativa de transformá-lo, gradativamente numa cultura. Se considerarmos cultura no sentido proposto por Edgar Morin, poder-se-ia identificar esse momento como inaugural da cultura visual moderna, pela difusão de seus símbolos, mitos, normas e imagens, com claro interesse em penetrar o indivíduo em sua intimidade, estruturar instintos e emoções, ultrapassando o circuito precípua.

Entre os assuntos abordados nesse capítulo, a implantação de painéis no espaço urbano torna-se significativa, porquanto centraliza debates e volta-se para a cidade, para afirmação da metrópole, em ampla efervescência, nos anos 50. Grande foi o número de obras realizadas e, para se ter uma idéia, apenas Clóvis Graciano executou 53 painéis nesse período. A pesquisa procurou focalizar, documentar e analisar tais manifestações, na tentativa de transpor uma visão simplista e taxá-las de saída remunerativa para pintores, ou mesmo modismo. Deseja-se interpretar esse fenômeno, diferenciando-o do muralismo mexicano e

aproximando-o de premissas da arte total, formulada pelos expressionistas, e da questão de integração das artes, presente na arquitetura moderna.

Sem dúvida a pintura em painel foi beneficiada com o desenvolvimento da arquitetura moderna, porém cumpriu um papel, dando respostas e soluções à individualização dessa arquitetura no espaço urbano e às relações com o transeunte. Igualmente difundiu o moderno, cotidianizando-o ao cidadão. Finalizando, cumpre acrescentar que não se deseja realizar um trabalho catalográfico, embora se considere importante para a memória da cidade, mas fugiria dos objetivos propostos para a tese. Dessa forma, após a pesquisa dos painéis, optou-se por uma seleção crítica, esclarecedora dos conceitos formulados, desdobrando-se a catalogação numa atividade de orientação, onde esta é o núcleo central, ficando assim documentada.

NOVAS INDAGAÇÕES SOBRE A QUESTÃO DA ARTE ABSTRATA NOS ANOS 50 NO BRASIL

Anna Bella Geiger

Como parte do projeto denominado Projeto Arte Brasileira, do qual já foram publicados os fascículos sobre Academicismo, anos 30 e 40, e assim por diante, fui convidada pela FUNARTE para organizar a próxima publicação que trata da Abstração Informal no Brasil nos anos 50. Já em fase final de realização, com textos críticos compreendendo o período de 1948 a 1965, sua publicação significa um resgate sobre uma vertente ainda bastante desconhecida da história da vanguarda abstrata destes anos. Isto se deve em parte a um favorecimento na época da crítica mais atuante da tendência geométrica, cujos parâmetros diferem totalmente dos princípios da abstração expressionista, pelos quais foram julgados.

Esta polêmica criada na época teve pouca resposta dos artistas informais, por não terem uma organização de grupo, pelo próprio caráter de individualidade que permeava suas questões.

O desconhecimento dos princípios abstratos da arte informal fizeram com que artistas cujas obras se caracterizavam por um certo geometrismo fossem classificados de geométricos, bastando para isso o exemplo de uma Mira Schendel ou mesmo um Volpi, cujo lirismo não foi entendido pelas mesmas razões.

Por outro lado, artistas cuja obra se aproximou do tachismo no Brasil foram poucos, e o único exemplo seria Antonio Bandeira. Atribuiu-se porém na época, à toda abstração informal características específicas do tachismo, confundindo ainda mais o panorama crítico autoritário que se instaurou na época. Além disto, o próprio direito do artista de transitar pelas “abstrações” não foi reconhecido, deixando-se sem análise períodos específicos da obra de artistas como Maria Leontina, ou Samson Flexor, por exemplo.

Por essas razões, creio que se impõe um esclarecimento sobre a ordem plástica no Abstracionismo Informal e que não pode resultar de idéias pré-concebidas. William de Kooning declarou que “a única certeza de hoje é que se deve ser consciente. A idéia de ordem não pode vir senão de cima e a ordem é uma limitação”.

No Brasil, a produção dos artistas abstratos apresentam uma diversidade bastante ampla, e mesmo revelando afinidades internacionais, o que não poderia ser de outro modo, pois a abstração surgiu pela primeira vez na Europa, diferenciava-se um expressionismo do pintor Iberê Camargo de um Kooning, ou uma gravura de Fayga de um Notherwell. E assim por diante o termo Abstração Informal foi mantido como título desta publicação apesar da sua ambiguidade, o que é também um dos assuntos tratados nos textos.

Esta pesquisa se compõe desta publicação em livro com um texto introdutório de Fernando Cocchiarele e Wilson Coutinho e outro texto analítico de minha autoria, e 23 obras dos diversos artistas, cujo percurso dentro deste período foi analisado em forma de verbetes, e que independentemente da publicação, serão editados em módulos-painéis de 1 metro por 1 metro, para exposição itinerante pelo Brasil.

O OLHAR NA OBRA DE TRÊS ARTISTAS DO CENTRO-OESTE: D.J.OLIVEIRA, SIRON FRANCO E D.MARQUES DE SÁ

Grace Maria Machado de Freitas

Partindo do princípio que não existe uma teoria estética única, capaz de propor e resolver a questão do olhar, sabe-se que esta possibilidade é aquela que se torna ponto de convergência - imaginário - daquilo que se pode adquirir por diferentes perspectivas sobre a obra de arte.

A utilização de vários métodos parciais, vindos de vários campos das ciências humanas, possibilitam a sua incidência na obra de arte.

A interdisciplinaridade do olhar tem como objetivo primeiro levar o espectador a se identificar, através do conhecimento específico, com as diferentes linguagens constituidoras do simbólico, através das quais se recupera a experiência por meio de muitos pontos de vista, buscando uma nova síntese.

Jogo de luzes e de trevas, o ato de olhar se elabora a partir do estranhamento e se articula pela relação identificadora, que é feita da obra ao texto!

A pintura não é entendida como um sistema, como a língua, por exemplo. É um processo. E, certamente, ela se constitui como uma forma de escrita e, cada pintura, é uma maneira particular, que um artista tem de elaborar a sua própria escrita. Cada obra pintada, embora não se instaure como sistema, passa a ter valor sistemático como paradigma.

Na proposição de construir um objeto, centrado no olhar da obra de três artistas do Centro-Oeste: D.J.Oliveira, Siron Franco e Marques de Sá, delimitando um corpus de alguns textos pictóricos, recorro a muitos autores na pontuação desta tentativa, para suporte teórico, entendido como fragmentos de diversas teorias.

Entretanto, nas teorias de pintura, de um modo geral, detecta-se um escamoteio da presença do sujeito. O problema então, consiste na busca do lugar do sujeito da enunciação, por mais dissimulado que este esteja, e as marcas que este produz. O artista é, então, entendido como um conjunto do sujeito da

enunciação, dentro da questão da contextualidade. Desta maneira o esquema assim se apresenta:



O conceito de contexto enunciado como co-texto, isto é, o texto que está fora do texto, assinala um dos caminhos para a intertextualidade. Esta, por seu lado, pode se situar em uma estreita relação que há na obra dos três artistas, no movimento giratório dos signos por eles produzidos. Trata-se, aí, da criação de formas monstruosas.

Em comum, Siron, D.J. e Marques de Sá têm espaços culturais onde determinados sentidos se manifestam, seja através da própria miséria, seja através da própria deformidade de alguns seres que vivem no interior do país, seja através de lendas ou histórias terríveis passadas pela tradição oral, ou pelos próprios sujeitos ou ainda, o dia-a-dia terrível passado pelos jornais e pela vida cotidiana.

Neste ponto, a questão não é de se introduzir uma linguagem erudita ou autorizada à voz do povo, nem mesmo de pintar a “voz do povo”. Trata-se de articular, sobre o texto pictórico, a realidade das coisas e transformá-las. Na verdade o texto pictórico, fechado em si mesmo, perde o referente que o autorizava, e se torna um sonho elaborado, ocupado pelo impossível de que ou a quem fala. Através de um jogo, se renovam os sentidos provenientes das lendas, até arrebatá-las em todos os seus segredos, provocando, ao final, a ruptura entre o motivo e o conteúdo expressivo ao qual estamos habituados a reconhecer. Neste processo, o importante deixa ser o dito (conteúdo) e o dizer (ato) e passa a ser a transformação e a invenção de elementos que permitem multiplicar as transformações.

Um objeto definido como lenda, história, memória, experiência, torna-se então ponto de partida que, através de um instrumento - a pintura - se traduz, não na explicitação daquilo que aquele objeto diz implicitamente, fazendo emergir resíduos deste objeto, mas produzindo outros efeitos de sentido que se manifestam através das transformações - O Vigia - Siron.

A ausência do produto original se faz produzir em outro, longe do lugar da presença. Na pintura destes três artistas, verifica-se o interminável jogo destas transformações. Nestas, o real não vem ao texto para ser aí manufaturado; sequer por ser violentado na violência dos signos, e nem sequer para ser alojado na ordem de uma razão.

As lendas, memórias, fantasmas não cessam de produzir efeitos e continuam a assombrar a vida. No campo da pintura dos três artistas, as operações gráficas não cessam. Personagens transformados em monstros não figuram somente a disseminação do sujeito da pintura, mas a interminável repetição de uma ausência. A cadeia assim movida é que se comunica, no fundo: a morte.

Fragmentos destes mitos reconhecem o impossível da comunicação que na pintura é promessa e fantasma. Eles estão contextualmente, talvez só ao lado, à margem, como paradoxo indicativo.

Desta maneira pode-se contextualizar a obra de D.J.Oliveira, no recurso à deformação expressionista. Percurso figurativo na ruptura com os cânones clássicos de beleza. Artista impregnado por um contexto existencial, onde a fome e a miséria geram monstros.

Siron Franco, cria estas formas monstruosas perpassadas por sua vivência na cidade de Goiás, onde a geração de bobos e papudos e a escuta de lendas amedrontadoras e de uma vida marcada pela civilização do barroco, na religiosidade, se constituem como entidades na marca de sua obra.

Marquês de Sá recria um universo decadente, da velhice e de suas reminiscências, do acúmulo de objetos e coisas, das estórias passadas pela tradição oral, das trevas emolduradas pelas janelas do inconsciente, por onde o sujeito escapa, deste mergulho no horror das existências.

Essas indicações, reconhecidamente fragmentárias, reúnem os elementos do contexto legendário, mítico e memória da trajetória dos artistas em estudo.

IRRADIAÇÃO ATÔMICA - PESQUISA SOBRE O GRUPO ATELIÊ DE LETÍCIA FARIA (LONDRINA, PR). SOBRE O ACIDENTE COM CÉSIO 137 EM GOIÂNIA

Adalice Araújo

Em outubro de 1987, um acidente com césio 137 transformou a Rua 57 do Bairro Popular, Setor Aeroporto de Goiânia, em um dos maiores focos de contaminação radioativa do mundo; fazendo com que toda a zona circunvizinha fosse interdita e cercada de forte esquema policial de segurança, que impedisse o acesso de moradores e transeuntes.

As notícias que chegavam diariamente eram dramáticas e perduraram enquanto não foi retirado todo o lixo radioativo do local.

Vozes como a do artista plástico Siron Franco se levantaram para protestar contra a política nuclear, a desproteção em que, especificamente, o terceiro mundo vive, e o “apartheid” que começaram a se formar em torno de Goiânia. Tendo criado uma prodigiosa iconografia da era nuclear, sua reflexão estética sobre o trágico acontecimento não ficou sozinha. No Paraná, o Grupo de Artistas do Ateliê de Letícia Faria, em Londrina - que nos últimos anos vem desenvolvendo trabalhos a partir de temáticas - a ele se uniu, debruçou-se sobre o problema, resultando o projeto denominado “Irradiação Atômica”, que nos remete às palavras de Joseph Beuys: “A revolução somos nós”. Isto é, que nos fala da aproximação entre arte e política, da sua possibilidade de operar como agente da consciência humana, diante de um dos mais dramáticos acontecimentos da nossa história recente.

Da Reflexão Estética à Interferência Plástica

A presença de Letícia Faria, ao lado de Henrique Aragão e da criação da Universidade Estadual, podem ser considerados entre os três fatores mais importantes para o desenvolvimento das artes plásticas em Londrina, nos últimos vinte anos.

Além de dinamizar o meio, como professora e animadora cultural, desenvolvendo em seu ateliê um dos métodos de arte/educação mais avançados do Paraná

- em que trabalha simultaneamente com a liberdade criativa e a disciplina, como artista plástica propõe uma dialética formal das mais originais. Consegue criar uma iconografia pessoal que se caracteriza pela liberdade construtiva; a monumentalidade e a dinâmica expressiva; o humor de cunho surrealista, que tem suas raízes na poesia e na filosofia popular; o imaginário - chegando a criar um fabulário pessoal - em que une o símbolo e o fantástico à criatividade incisiva à nossa realidade existencial e social.

A imaginária que Letícia Faria constrói denota uma prodigiosa intuição criadora que se conjuga a uma investigação constante. Essa característica da busca da individualidade, aliada à pesquisa e à reflexão, consegue transmitir a todos os artistas que frequentam o seu Ateliê/Escola.

Nos últimos anos, além do trabalho pessoal que cada um desenvolve, todos sem exceção (entre os quais se inclui a própria Letícia) são convocados a refletirem a recriarem sobre um tema comum que pode se referir à ecologia (*O Verde/85*); à cultura e tradição nacionais (*Nossa Senhora Aparecida - Padroeira do Brasil/85, Noivas de Maio/86, Quaresma/86*) à nossa história política recente, que se transforma em manchete dos meios de comunicação de massa ("Horário Gratuito - Eleições 86"); ou às grandes catástrofes nacionais como a tragédia de Goiânia.

Enquanto Grupo, estes artistas debruçam-se sobre o tema proposto, discutem e aprofundam sua visão. No todo existe sempre uma coerência didática. Como, porém, as propostas são pessoais, nenhum deles abre mão de uma linguagem própria em suas interferências plásticas.

No caso de Goiânia, a indignação é a tônica que une esses artistas. Da linguagem ingênua, à narrativa simbólica, à releitura crítica do construtivismo, ao tridimensionalismo cenográfico, ela está presente, surpreendendo-os pelo grau de consciência crítica.

“Irradiação Atômica”/As várias Propostas

Angela Parra, uma das mais conhecidas artistas plásticas ínsitas radicadas no Paraná dentro de um processo de criação que lhe é peculiar, opta por uma obra de caráter ilustrativo. Demonstrando sua preocupação pela tragédia da contaminação radioativa de Goiânia, concentra sua atenção nos trabalhos de descontaminação. Propõe um díptico que se caracteriza pela simplicidade. Um símbolo iconográfico da era nuclear, tal como um pássaro da morte, pousa sobre a cabeça de uma personagem - sem cabelos, que, apesar de representada frontal-

mente, por seu porte agigantado, em relação às demais personagens, seus grandes olhos fixos no espaço, nos remete a imagens icônicas atemporais, como a Imperatriz Teodora (mosaico bizantino de Ravena), que ainda hoje nos desafiam com sua força hipnótica; propondo, ao mesmo tempo, um novo diagrama visual da morte nuclear.

Apparecida Esteves, artista também ínsita, recorre a símbolos simples e grandiloqüentes que, aparentemente, nos remetem ao teatro de bonecos, mas que, na realidade, revelam seu questionamento, impregnado de filosofia popular. Em sua proposta destacam-se duas esculturas/objetos: uma mão e um pequeno animal - em barro cru pintado - que, de imediato, associamos a um sapo de “papier maché”. As leituras podem ser inúmeras. Uma delas é que a mão atua como um ex-voto de esconjuro. Com os dedos para cima, em sinal de alerta, faz o aceno de quem argumenta sobre a necessidade de sobrevivência da vida; contendo o sapo, símbolo da destruição dos tempos.

Carmen Rigon, reunindo elementos díspares como tecidos, metais e espelho, compõe um grande cenário do mundo destruído pela irradiação nuclear. A utopia de uma sociedade justa e humana é colocada claramente em xeque. A dualidade de se viver o perigo químico dentro de uma normalidade aparente e convencional é representada pela capacidade da superfície especular vazada de refletir imagens, ler o futuro e ser instrumento da consciência.

A proposta da dinâmica e jovem Cláudia Rezenda, tem a inquietação típica da Geração 80. No seu tríptico de cores vibrantes, comenta a iminência do Apocalipse. As formas borbulham desdobrando-se e metamorfoseiam-se no espaço como verdadeiros “puzzles”. Tenta exorcizá-las mediante a rapidez do traço e a justaposição de cores. Tomadas de uma dinâmica endiabrada, elas rebelam-se e explodem, teimando em formar novos “puzzles”.

Dirce de Albuquerque, em sua instalação, consegue contrapor o racionalismo construtivo à fragilidade ambiental. Apoiado sobre um cone e uma coluna retangular, uma espécie de tábua forma uma mesa/passarela que, na sua inclinação e fragilidade, traz implícita a consciência do estado de emergência do 3º mundo. Por sua vez, apoiados sobre ela, dois elementos reforçam a imagem, falando-nos, ainda, do frágil equilíbrio entre a tecnologia e a vida. Ao centro uma cadeira sem assento, elemento pré-fabricado pintado em azul, cor do céσιο, com duas mãos também azuis, contém a dupla imagem de trono e cadeira elétrica. Funcionando como um totem da era nuclear discute a presença humana, sua sabedoria e poder, seu signo social, sua ameaça de extinção.

Gena Diana, trata-se de outra artista da novíssima geração que, embora usando suporte bidimensional, apresenta uma curiosa proposta. Adotando tinta acrílica e pastel sobre papel, recorta fragmentos do corpo humano: rostos, mãos e pés e faz colagens sobre duratex, dentro de uma composição centrífuga. De longe, pela vibração das cores, podem, até mesmo, parecer um circo. Olhando mais de perto sugerem a hipnótica entrada em uma capela atulhada com ex-votos que nos magnetizam com sua força mágica. Uma análise mais demorada delinea a visão espacial do cogumelo da explosão nuclear, com um dramático redemoinho de destroços humanos.

A proposta de Gladys Fonseca, consiste em um estranho objeto com clima performático. Com arame, plástico, tinta de vitral e iluminação interna constrói um ícone da contaminação radioativa; que tanto dá a sensação pulsante de vísceras humanas, como de sarsa ardente, ou dobrilho assassino do céσιο. Participando da anticena do cotidiano, funciona, visualmente, como uma escultura escatológica.

Grázia Veronesi, adota relevo, trabalhando com texturas, cujo formato geral depois de montado, sugere uma grande caixa em tons amarelados e sépias. Duas configurações sintéticas dão-nos a sensação de seres encapuzados cujo entrecruzamento cria o simbolismo da foice, como ceifadora da morte. Por outro lado, um misticismo gótico, inerente à verticalidade das imagens, impregna sua proposta, podendo gerar a leitura de saída mística, de ressurreição.

Grupo Essência (Celidônio Chagas, Erotides Montine, Nelson Kume, Tãmia Machado), três módulos brancos - que contrastam com um fundo escuro, azul violeta que alude ao céσιο, tendo na parte superior composições geométricas que sintetizam as cores e os signos reconhecíveis das bandeiras do Brasil, Rússia e Estados Unidos dão uma idéia de pódio. Como em uma grande disputa internacional desfilam os três primeiros classificados entre as maiores contaminações radioativas já constatadas, através dos acidentes de Goiânia, Chernobyl e do lançamento da bomba atômica sobre Hiroshima e Nagasaki. Jogando com retas temporais e espaciais, para este grupo a essência importa mais do que o gesto melodramático.

Irene Anizelli, com sua proposta - ao comprimir em uma caixa com tampo transparente diversos brinquedos industrializados, em que predominam bonecas, aproxima-se da “assemblage”. A caixa hermeticamente fechada, disposta sobre uma mesa rosa/lilás, faz uma clara alusão aos caixões de chumbo em que foram enterradas as vítimas do acidente de Goiânia, entre as quais as crianças que brincaram com céσιο. A composição em diagonal dos brinquedos gera a sensação

de instabilidade, ampliando a consciência da ameaça que pesa sobre o futuro do ser humano.

Iara Jane, apesar de servir-se de um objeto/escultura muito simples, uma mão branca de gesso que acena, acionada por um mecanismo igualmente simples, um cano que a faz girar em ritmo cinético, esta artista consegue recriar o clima angustiante dos filmes expressionistas alemães. Uma moldura prata delimita a composição criando, ao mesmo tempo, com sua tarja negra, de luto, um espaço dramático que salienta o vazio. A ação espacial isolada que acena no vazio é um pedido de socorro, um gesto incisivo e robotizado, um melancólico adeus a um mundo brutalizado.

Katia Danielides, a resposta desta artista à tragédia de Goiânia é de alerta ao que poderá ocorrer ao futuro da humanidade, se exposta à radioatividade. Recobrando a estrutura de madeira de uma pequena casa com radiografias ela obtém, em seu interior, um ambiente impressionante, em sua dimensão associativa. Reciclando imagens pré-existentes, radiografias que mostram defeitos físicos, acentua deformidades transformando corpos humanos em signos de denúncia. Duas lâmpadas vermelhas acentuam o clima de tensão. Com grande força analógica, as estranhas criaturas, que recria, representam a imagem da destruição provocadas pela contaminação da radioatividade.

Leticia Faria, dois objetos/esculturas constituem a sua proposta. Em “Cantando de Galo”, como bem denota o título extraído de um dito popular, as raízes mineiras estão presentes, fundindo-se à visão suscitada pelo acidente com césio 137 e a iminência da morte. Uma curiosa figura alada - meio humana e meio animal, sintetiza a metamorfose do ser humano, do dito e do mito na era nuclear. Em *Escalda Pés*, a proposta aparentemente bem humorada, que se constitui em uma espécie de cilindro de cerâmica na parte superior e de madeira recoberta com tecido acolchoado na parte inferior, que se apóia em uma bacia de metal, traz uma crítica incisiva à violência do século que, apesar da aparente evolução tecnológica ainda não conseguiu superar o arcaísmo. Este estranho ícone transforma-se em símbolo da mãe/terra ameaçada pela poluição química e pela radioatividade, em dramática advertência ao futuro da humanidade.

Lucia Nolasco, dentro da linha de teatralização da escultura está a sua proposta. As primeiras imagens que nos vêm à mente são as mais dramáticas possíveis: a natureza morta *Boi Esfolado* de Rembrandt; múmias da virada de nosso século, portadoras de um comovente alerta internacional da era atômica. Esta autêntica “mis-en-scène” de choque, que a artista montou, foi obtida com uma carcaça de boi como suporte e caveiras enroladas em rolapac. Embora fiel à tradição

dramática do barroco brasileiro - o que bem demonstra suas raízes mineiras - ela retira do meio ambiente, o norte do Paraná, um dos grandes centros agropecuários do país, os traços característicos da sua proposta que nos remetem tanto à sua geografia econômica como ao drama social dos bóias frias. A adoção de material industrializado e a maneira com que consegue trabalhar e integrar os diversos elementos, apresentando-os como um sinistro móvel, comprova estarmos diante de uma artista capaz de falar da realidade catastrófica de toda uma geração que vive não só uma das maiores recessões históricas, como convive com ameaça de um desastre nuclear.

Nadja Spangnolo, com uma silhueta espacial construída de tubo plástico, recoberta de acetato transparente, ao mesmo tempo, monumentaliza e desintegra a figura humana; significando o registro do homem, da sua memória e a agressão da sua destruição e coisificação.

Neusa Almeida, um imenso sudário de plástico, de linha performática, marca a intervenção de Neusa Almeida para protestar contra a contaminação radioativa e a iminência da guerra nuclear. As texturas que cria em seu objeto, com várias camadas de plástico que se contorcem dando a sensação de cruzes, por trás da caminhada, recriam o estado de choque do expressionismo, impregnado de virulência plástica. O vermelho central, contornado do azul/césio, concentra o estado de dor de uma sociedade cega, capaz de transformar cada ser humano em um novo Cristo.

Neusa Favoretto: duas peças compõem a proposta de Neusa Favoretto. A primeira é um objeto/escultura que sugere, ao mesmo tempo, a hélice de um avião e uma foice de dois gumes simbolizando tanto a evolução técnico/científica do homem, da era agrícola à industrial, como um ícone da morte da era nuclear. A segunda peça - uma pintura bidimensional, enfocando o espaço com destroços da terra, como se fossem aerólitos flutuantes, forma com a primeira um conjunto emblemático. As imagens que cria sugerem, também, instrumentos do paleolítico, remetendo-nos ao vaticínio de Einstein que a quarta guerra mundial será, certamente, com tacapes.

Otávia Lúcia, com suas “bricolages” críticas serve-se de imagens simples e contundentes. Dispõe em diagonal, sobre uma tela de arame, seis ratoeiras pintadas de azul/césio, que aprisionam e poluem alimentos como: uva, morango, chocolate, pão e hambúrguer de plástico. Sem muitos rodeios indaga-os de forma abrupta sobre a possibilidade de sobrevivência em um mundo de plástico, da lógica matemática, da irradiação atômica, da profunda desumanidade e injustiça social.

Tatiana Prandini, soube citar uma proposta que se impõe pela novidade, força evocativa e consciência da catástrofe. Estendeu um grande pano de aproximadamente doze metros de comprimento, que tal como uma pista de avião percorre o chão e em vertiginosa sensação de voo e, ao mesmo tempo, de sufocante perda de horizonte, sobe pela parede e alcança o teto. A coloração é bastante característica indo do preto/ventre e céu noturno ao cinza, semi-consciência; para finalizar o branco, que aqui funciona como o silêncio total da era glacial, que sucederá à explosão nuclear. Na passagem do preto para o cinza, ela adota relevos, que sugerem negativos de objetos de saravá ou ex-votos, funcionando como o verdadeiro teorema da proposta. A emergência da arte como guerrilha política, no bom sentido, constitui a proposta de Tatiana, na sua comovida reflexão sobre a tragédia que se abateu sobre Goiânia, pondo a nu a nossa fragilidade e desproteção como seres humanos e como nação.

Vany Maschio, apesar de recorrer ao suporte tradicional, uma pintura (acrílica) cujas cores dominantes são o laranja, azul e preto, consegue lidar com situações. Tendo ultrapassado a pintura ilustrativa e documental, inventa um código próprio para nos falar, com intensidade, da sua reflexão sobre a hecatombe que ameaça cair sobre o ser humano. Sua linguagem, entre a abstração e a figuração, oscila entre o gestual dramático e a construção compositiva.

Walquiria Imperiano opta por uma imagística muito simples e forte. Sobre um tecido azul que funciona como boca de cena, uma mangueira disposta em círculo sustenta uma forma oval que se equilibra no centro da composição. Este cenário enigmático que lembra a força contextual dos “ready made” de Marcel Duchamp fala-nos do césio, como ameaça ao ovo cósmico, que contém o germe de todas as possibilidades, inclusive a visão do homem.

Wania Tibery, propõe uma espécie de estandarte em gesso, cuja estrutura é formada por canos de cobre, com outros elementos de sustentação. Ela optou pelo relacionamento do homem presente através das marcas dos pés, com objetos cerâmicos que nos remetem a uma arqueologia do futuro após a catástrofe nuclear.

Conclusão:

A partir do término da 2a. Grande Guerra que finalizou, de forma tão brutal, com o lançamento de bombas atômicas contra Hiroshima e Nagasaki paira sobre o futuro da humanidade a ameaça latente do extermínio total, que mudou de forma radical o comportamento moral dos jovens. O confronto deste holocausto num país de 3º mundo, totalmente desprotegido, é ainda mais trágico, conforme ficou comprovado com o acidente com césio 137, em Goiânia.

Sob a denominação geral de “Irradiação Atômica”, a dimensão da catástrofe foi amplamente analisada nas várias propostas dos artistas que frequentam o Ateliê Letícia Faria de Londrina. Sua reflexão estética e intervenção plástica merecem ser registradas e analisadas por todos nós.

Bibliografia

BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa, Ed. Estampa, 1979

CALAGE, Eloi. Intervenção Plástica. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 out. 1987. Caderno B

CENTRE GEORGES POMPIDOU. *L'époque, la mode, la morale, la passion*. Paris, 1987. Catálogo de Exposição

TOHOMAS, Karin. *Diccionario del Arte Actual*. Barcelona, Ed. Labor, 1982

ESTÁGIO II - PESQUISA I SALÃO NACIONAL DE AQUARELAS DA FASM

Ana Maria Neto Nogueira

Na apresentação do presente estágio, é necessário que se diga que a metodologia aplicada é consequência daquela que elaborou, organizou e realizou o I Salão Nacional de Aquarelas. Os pressupostos desse evento levou em conta a explicitação de uma série de necessidades relativas à prática da aquarela, um conjunto de ações buscando satisfazê-las e não esquecer o sentido social e aberto que esse tipo de trabalho deve desencadear.

Portanto a pesquisa participativa ou a pesquisa ação, é que tem norteado esta atividade. Desde o momento em que foi se configurando a idéia da pesquisa na busca do conhecimento específico sobre a aquarela, e no levantamento de problemas e, soluções pertinentes a essa prática, a idéia da participação esteve presente. Também, os itens da entrevista foram trabalhados junto com Iole Di Natali (coordenadora do salão), W.Pfeiffer (membro do júri), e outros da comissão organizadora do salão.

A opção por definição de itens de um roteiro a ser coberto e não uma entrevista totalmente aberta, foi por se entender um universo bastante amplo, reunindo não apenas os “experts” consagrados, mas também os valores ainda pouco conhecidos.

A etapa da realização das entrevistas foi extremamente rica, pois, um grupo de artistas pode viver alternadamente os papéis de entrevistadores e entrevistados, de agentes e de sujeitos como algo muito natural, ligado ao seu próprio fazer e compromissos. É preciso que se registre os nomes de Eddy Triccerri, Maria Beatriz Simões, Marina Martinelli, Mary Carmen Bosque e Suely Cauduro, que tendo vivenciado o roteiro da entrevista, dispuseram-se a buscar as fontes mais expressivas tais como: Edmondo Biganti, Ioli Di Natali, Rubens Matuck, Guyer Salles, Sara Muller, Sara Goldman, Carla Petrini, Ubirajara Ribeiro, Renina Katz e outros.

A etapa que está sendo concluída, no momento, é a apresentação do registro acumulado dos dados. A visão conjunta foi sendo construída aproximando as

respostas iguais, semelhantes e análogas num mesmo item e somente a partir daí é que foi verificada a frequência com que determinados dados apareciam.

O registro comporta: DADOS GERAIS SOBRE OS ARTISTAS, DADOS ESPECÍFICOS SOBRE A TÉCNICA DA AQUARELA, DADOS SOBRE A LINGUAGEM DA AQUARELA, DADOS SOBRE O MOMENTO HISTÓRICO QUE VIVEMOS E AS REPERCUSSÕES NA AQUARELA e também um LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO SOBRE A AQUARELA.

A análise desse registro é que constituirá a próxima etapa da pesquisa, que continuará sendo norteadada pela PESQUISA AÇÃO e contará com as infra-lógicas de Moles, para a consideração dos dados levantados.

REVISTANDO AS ARTES PLÁSTICAS: ARTE EM REVISTAS NO BRASIL - ANOS 60/70

Maria Amélia Bulhões

A análise de matérias, sobre artes plásticas publicadas em revistas, é um importante subsídio para o historiador de arte contemporânea.

Este material nos apresenta uma gama diversificada de relatos e comentários, cujo levantamento exaustivo nos permite compor o quadro dos eventos, do período em estudo, indo desde a simples exposição individual, passando por Bienais, conferências, Salões, happenings etc. As notícias veiculadas indicam indivíduos e instituições de destaque no setor, e através da análise destas matérias, é possível estabelecer um quadro de eventos do que acontece no setor e também perceber as condições da circulação das artes plásticas.

Por outro lado, elas também nos auxiliam a reconstruir o pensamento sobre as artes plásticas em determinada época, indicando os principais debates em pauta, e os valores e padrões do universo ideológico da arte.

Em nosso trabalho de pesquisa lançamos mão destes recursos, trabalhando exaustivamente com revistas de grande circulação e também com as especializadas. Estas são algumas das nossas observações sobre o material coletado.

Nossa primeira constatação é que, no início dos anos 60 inexistem publicações específicas de artes no eixo Rio-São Paulo, que era, naquele momento, um centro cultural em expansão. As revistas de grande circulação, Manchete, O Cruzeiro, Cigarra e Visão, fazem a divulgação dos eventos artísticos relatando fatos de maneira superficial e veiculando uma imagem das artes plásticas atualizada e valorizada, correspondente à modernização que se implementa na sociedade em geral.

Os temas de destaque são: as Bienais, leilões, mercado de arte, obras e artistas do modernismo brasileiro, arquitetura de Brasília ...

Neste panorama destacamos a atuação da revista Senhor, que trata os assuntos de arte com posicionamento crítico. Esta revista enfoca os debates mais atuais e

as posições mais avançadas dentro do setor. Outro destaque é a revista Módulo, que estabelece fortes relações entre artes plásticas e arquitetura, que era, aliás, uma tônica do momento.

Em 64 a revista Senhor sai de circulação abrindo uma lacuna, que pode-se dizer, não foi preenchida posteriormente (até o final da década de 70), pois a qualidade gráfica, seriedade e densidade de seus textos não encontraram mais substitutos.

Artes: é uma publicação específica de artes, que se inaugura, em 1965, numa linha de atualização com as vanguardas internacionais. Apresentando uma proposta bastante inovadora em termos de configuração (tipo tablóide), ela apresenta as mais recentes correntes artísticas, fartamente ilustradas.

A revista GAM (Galeria de Arte Moderna), lançada em dezembro de 1966, coloca-se em seu editorial como sendo a primeira revista específica de artes plásticas no País, vindo atender uma reivindicação do setor. Em março do ano seguinte é lançada Mirante das Artes, dirigida por Pietro M. Bardi. Estas duas publicações dão um bom informativo do setor das artes plásticas, inclusive com artigos de reflexão, assinados por críticos e estudiosos de destaque.

Uma análise geral deste panorama nos permite afirmar que os artigos sobre artes plásticas, publicados em revistas de ampla circulação, destinadas ao grande público, cumpriram um papel importante na difusão de uma visão dinâmica e atualizada, deste setor artístico. As revistas específicas de artes tiveram, por outro lado, um papel de ativação do setor produtivo, atualizando-o em relação às vanguardas internacionais. Juntos, estes dois tipos de publicação, contribuíram para uma dinamização modernizadora do setor, que correspondia ao modelo desenvolvimentista que se implantava na sociedade brasileira.

O final dos anos 60 já nos apresenta novas posições dentro do meio editorial, com o lançamento da revista Realidade, da nova Editora Abril. Nesta revista, as artes plásticas são enfocadas com bastante destaque, e sempre com temas e debates atuais. As revistas Veja e depois Isto É dão novas contribuições editoriais em termos de revistas de grande circulação. Nestes dois periódicos, no entanto, o setor das artes plásticas fica restrito à uma coluna permanente de eventos sem certo destaque e profundidade que teve nos artigos da revista Realidade.

Em termos de revistas de artes, 1975 é um ano promissor, pois são lançados Malasartes e Vida das Artes. Estas duas publicações são bastante reflexivas, com artigos de críticos e pesquisadores destacados. Vida das Artes, dirigida por J.R.Teixeira Leite, tem uma visão abrangente, pretendendo focar diferentes

posições dentro do setor; Malasartes, dirigida por um grupo de artistas, tem um postura bem definida evidenciando seus posicionamentos. Estas duas publicações vêm ocupar o vazio deixado por GAM e Mirante das Artes, cujas breves trajetórias se extinguíram antes do final da década de 60 mas também elas têm vida breve: a primeira com três números e a segunda com oito números.

O vazio do setor será novamente preenchido em 1977 com o lançamento de Vogue Arte e Arte Hoje. Com linhas editoriais formuladas dentro do jornalismo profissional, elas atendem a diferentes gamas de interesses; dinâmicas em termos gráficos e textuais, contam com farta publicidade. São publicações de luxo, com fotos coloridas e papel de qualidade, evidenciando o “status” que as artes plásticas detém e o redimensionamento do mercado de arte em busca de novo público.

O panorama dos anos 70, é dinâmico em termos editoriais com o surgimento e desaparecimento de diversas revistas de artes, representando variadas correntes, tanto em termos jornalísticos, como em termos de posições dentro do setor artístico.

Estas publicações apresentam como tônica a integração das artes plásticas com os meios de comunicação de massa dentro dos referenciais da sociedade de consumo.

Rompendo este circuito surge em 79 a Arte em Revista, publicação especializada que apresenta análises de excelente conteúdo e profundidade. Esta revista apresenta nos seus primeiros números, um balanço dos anos 60 e 70, que são uma valiosa contribuição para o estudioso das artes plásticas no Brasil.

Concluindo nossas observações fica a seguinte questão. A rápida trajetória das revistas de arte não evidencia a pouca inserção das artes na sociedade Brasileira? Não dirá da pequena fatia da sociedade que em nosso país participa do consumo e dos bens artísticos?

UMA PESQUISA EM ANDAMENTO: ARTE E OS NOVOS MEIOS/MULTIMEIOS NO BRASIL - ANOS 70/80

Daisy V. M. Peccinini de Alvarado

Trata-se de uma retomada e aprofundamento de um levantamento efetuado nos anos de 1984/1985, pesquisando artistas e suas obras no contexto da realização da Exposição "Arte novos meios/Multimeios - Brasil 70/80", no Museu de Arte Brasileira da FAAP.

A pesquisa atual visa objetivar um percurso histórico das linguagens vinculadas aos novos meios e multimeios, no período dado. Enfocando processos emergentes locais, não deixa de verificar as interrelações e impulsões referentes ao quadro internacional das artes multimedias, assim como o ideário que fundamenta as ações artísticas. Assinala-se como ponto de partida para este percurso histórico o final dos anos 60 e começo da década seguinte, momento, em que tanto a nível nacional como internacional acontece o fenômeno da desmaterialização do objeto, a expansão da arte conceitual e o crescente interesse dos artistas em utilizar meios não convencionais e anartísticos - de natureza tecnológico ou artesanal.

No caso do Brasil, observa-se uma profunda inserção do movimento internacional das artes e o abandono das tendências neo-realistas, neo-figurativas e objetuais.

O componente político repressor, no período enfocado, tem significativas marcas do processo histórico das artes dos novos meios/multimeios até os primeiros anos da década de 80. Com efeito, imbricado no clima de endurecimento político dos governos militares de G. Médici e de Ernesto Geisel, nos anos 70, o meio artístico denota de modo significativo a recusa de muitos artistas de pactuar com o sistema de valores estabelecidos, com significativas ausências nos salões, galerias e bienais. Esta recusa implica na implantação de circuitos próprios de produção e veiculação, muitas vezes restrita: cooperativas, grupos de produção coletiva, por vezes ligados à grupos internacionais, como o da arte postal. Contrapondo-se ao clima de intensos contatos entre as vanguardas do Rio e de São Paulo, os novos grupos que, se articulam, não recompõem o eixo Rio - São Paulo: são pequenos agrupamentos locais e mesmo há exemplos de pesquisa e produção solitárias. Certamente na década de 70, constata-se que o encamin-

hamento do trabalho criativo, via novos meios, significou uma tomada de posição, contrária ao sistema de poder e de cultura institucionalizados, decorrendo como tentativa de exercício de liberdade. Os artistas envolvidos neste processo tornam-se virtualmente agentes e produtores culturais. Como existe pouca produção da crítica de arte acompanhando estas manifestações artísticas, os artistas passam a escrever sobre seus trabalhos; por outro lado agem, ou interagem na tessitura social, mediante meios já nela pré-existentes (correio, xerox, off-set) convertendo-se em agentes e produtores culturais.

No elenco de novos meios, usados pelos artistas, percebe-se uma co-existência instigante entre a pesquisa de artistas com tecnologia sofisticada a que envolve meios alternativos domésticos, particularmente na primeira metade da década de 70. Entretanto, a década de 80 instaura a exploração de meios de tecnologia mais avançada e conexões internacionais mais acentuadas, em termos de intercâmbio e colaboração.

COMITÉ DE LINGUAGENS VISUAIS

.

ESTUDO DE SISTEMATIZAÇÃO BIBLIOGRÁFICO-BIBLIOMÉTRICA SOBRE CERÂMICA NO BRASIL: REGIÃO SUDESTE

Mary Di Iorio

Resumo:

Estudo de sistematização bibliográfico-bibliométrico sobre a Cerâmica no Brasil. Procede-se ao levantamento bibliográfico-bibliométrico sobre a Arte Cerâmica, a Cerâmica Indígena, a Cerâmica Popular e/ou Artesanal no Brasil, em arquivos, bibliotecas e outras instituições na Região Sudeste, conforme estudo exploratório já realizado. Após o processamento técnico, dá-se a entrada de dados no computador para efeito de automação do Banco de Dados e/ou Centro de Documentação sendo formado. Com o objetivo de obter conhecimento do conteúdo deste material bibliográfico e poder contribuir para sua divulgação crítica no âmbito da comunidade Acadêmica Científica especializada em Artes Plásticas com ênfase na Arte Cerâmica.

1. Introdução e Justificativas

1.1. Introdução

O estudo focaliza a produção bibliográfico-bibliométrica sobre a Arte Cerâmica, a Cerâmica Indígena e a Cerâmica Popular e/ou Artesanal no Brasil. Restringe-se a Região Sudeste de 1960 até a atualidade.

1.2. Justificativas

Entre as razões a favor deste trabalho tem-se:

1. Falta de estudos sistemáticos atualizados a respeito do assunto, conforme depreende-se de consulta no Catálogo do Banco de Teses do MEC, Revista ANPED, Arte Index, Catálogo de Teses da USP, entre outras obras de referência.

2. Interesse da autora em dar continuidade as pesquisas em DI IORIO, Mary e TARDITTI, Gustavo (1983), particularmente no que diz respeito a precária divulgação e entendimento do assunto.

Assim, como pode sistematizar levantamentos bibliográfico-bibliométricos preliminares realizados no trabalho docente da mesma durante os últimos doze anos no ensino superior.

3. Necessidade de serem realizados estudos como ora proposto e nesse sentido poder atender a problemática expressa em GABBAI, Miriam B. Birmann - *Cerâmica Arte da Terra*

“Este livro nasceu da necessidade de preencher um vazio no mercado editorial e dirige-se aos artistas da Cerâmica e também aos apreciadores desta arte. De nada adianta utilizarmos livros estrangeiros se a realidade brasileira e as matérias-primas aqui encontradas são diferentes ...”(p.4)

A este respeito também BARDI (1980) em *Arte da Cerâmica no Brasil*, sustenta:

“Apesar da falta de uma monografia geral versando sobre a história da cerâmica no Brasil, numerosos são os volumes e, mais especialmente, os ensaios publicados em revistas dedicadas aos vários momentos daquela atividade a um tempo utilitário, artística e econômica” (p.147)

4. Viabilizar o propósito da autora vir contribuir para uma educação sensibilizada com a recuperação da importância histórica da Arte Cerâmica, Cerâmica Indígena e Cerâmica Popular e/ou Artesanal na formação axiológica da identidade brasileira.

5. Possibilidade de formar um Centro de Documentação e ou um Banco de Dados a respeito do assunto em foco envolvendo um trabalho interdisciplinar de educadores, artistas, bibliotecários e computólogos entre outros.

6. Já foram detectadas revistas especializadas no País e Exterior que esperam com muito interesse pelo resultado deste trabalho. A idéia deste projeto também despertou grande interesse por ocasião da sua apresentação no “9º Simpósio Paranaense de Cerâmica” - 1988 e no “8º Salão de Cerâmica do Rio Grande do Sul” - 1988.

Associações como Associação dos Ceramistas do Rio de Janeiro, e Associação dos Ceramistas do Rio Grande do Sul, também têm manifestado opinião favorável quanto a relevância deste projeto.

2. Metodologia

2.1. Material de Pesquisa

O material de pesquisa deste estudo constitui-se de material impresso como livros, artigos em periódicos, catálogos, posters, postais, folhinhas, fitas fonovideográficas, filmes, entre outros a respeito do assunto Arte Cerâmica, Cerâmica Indígena e Cerâmica Popular e/ou Artesanal.

2.2. Procedimentos de Coleta de Dados

- a) Atividade de campo
- b) Atividade de processamento técnico do material coletado. Indexação, catalogação, arquivamento, livros
- c) Automação de arquivo
- d) Análises quantitativo-qualitativos a respeito dos assuntos em foco

2.3. Estudo Exploratório, Gráficos etc

3. Avaliação e Acompanhamento

4. Conclusão

Publicação científica para comunicação dos resultados deste estudo.

O movimento da Cerâmica no Brasil conta com a presença de artistas, ceramistas e educadores, cuja obra e comportamento profissional inspiram gerações de jovens, delineando, o que talvez, poderia caracterizar um “movimento” na Cerâmica. Um movimento não apenas pela feição formal das obras realizadas, mas pela atitude destes artistas, ceramistas e educadores diante da realidade nacional, atitude que começa a se definir também pela presença das Associações principalmente em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

Necessário é cultivar estas iniciativas e manter uma linha metodológica demonstrando a importância que tem a cerâmica, no despertar da criação e em seus mais diversos níveis, reivindicando para ela um espaço de vida no campo das artes.

UM RETRATO DE GRUPO QUATROCENTOS ANOS DEPOIS: RELEITURA CRÍTICO-AUTO-BIOGRÁFICA DE UM QUADRO DO HOLANDÊS DIRCK BARENDZSOON FEITO EM 1562

Sonia Von Bruscky

Folheando casualmente (se é que o acaso existe), meses atrás, alguns livros de arte, deparei-me com um volume de Alois Riegl, *Dan Hollandische Gruppenportrat* (Viena, 1931), no qual esse famoso teórico e historiador de arte estuda a evolução do retrato de grupo nos países baixos, dos primórdios à época de Rembrandt. Nesse livro, interessaram-me não tanto os retratos seiscentistas, com seu opulento barroquismo, como os do século XVI, fiéis a uma severa estruturação formal bem de acordo com a estética, então vigente, do Maneirismo. Os nomes ali estudados eram para mim os de desconhecidos: Dirck Jacobsz, Cornelis Teunissen, Dirck Barendsz, Pieter Aertsen, Cornelis Ketel, Pieter Isaacsz e poucos mais, todos ativos entre meados do século XVI e primeiros anos do XVII.

Impressionaram-me profundamente, na obra de todos esses obscuros pintores, a ênfase concentrada no rosto dos retratados, o ritmo criado pela sucessão de mãos e de rostos e, no que diz respeito à expressão, a quase dureza, a impassibilidade que todos esses rostos revelam, como se o pintor tivesse desejado “congelar” suas fisionomias, para melhor legá-las aos séculos futuros. Confesso que me comoveu e quase me amedrontou a visão desses rostos adormecidos entre as páginas de um livro, rostos de pessoas mortas há mais de quatro séculos e que assim ressurgiam a meus olhos de fins do século XX, em toda a sua esplêndida aparência original.

Tocaram-me mais de perto as composições de Barendsz (1534-1592), aliás um dos maiores cultores do gênero, como explica Riegl. E foi por isso que escolhi uma delas, representando os quatorze membros do Esquadrão G da Guarda Cívica de Amsterdam, hoje no Museu Histórico de Amsterdam, para, em interpretação pessoal, recriá-la com a edição de peculiaridades de minha própria vivência, substituindo apenas os personagens originais por outros tantos artistas de minha geração, ou do meu convívio, ou da minha amizade, ou ainda que contribuíram para a minha formação. Podem ser vistos assim, na “minha” composição (que obedece muito de perto, mas não fielmente, a primitiva estruturação espacial de

Barendsz), meu professor Ivan Serpa (único personagem já falecido entre os quatorze retratados) e mais Emanuel Araújo, Sante Scaldaferrri, Rubens Gerchman, Niobe Xandó, Glauco Pinto de Moraes, Roberto Magalhães, Guita Charifker, Arcangelo Ianelli, Antonio Henrique do Amaral, Yutaka Toyota, Fang, Maria Bononi e eu mesma. Alguns personagens, como Serpa e Niobe, ostentam trajes contemporâneos: quase todos os demais, roupas antigas, do século XVI, com golas rendadas e em “plissés” muito alvos, que contrastam com os tecidos escuros e com o dourado dos objetos que trazem às mãos, ou dos colares e adereços que exibem sobre si. Há, ao centro, no primeiro plano, frascos, pesos de ouro, uma carta e outros objetos lançados sobre uma pequena mesa, contornada por alguns personagens sentados ou de pé. A interpretação exata de todos esses objetos não vem ao caso, bastando que eu diga que, na composição, Serpa parece administrar-me uma espécie de comunhão, numa alusão simbólica ao papel primordial desempenhado por esse grande artista e mestre que me confirmou a graça de poder ser eu mesma uma artista.

Poderão alguns estranhar essa retomada de uma pintura antiga de quatro séculos por um artista contemporâneo. No entanto, não há o que estranhar, ao contrário: a paráfrase da Antiguidade parece ser uma tendência crescente nesses anos finais do século XX (que, aliás, parecem-se muito com os anos finais do século XVI). E não só nas artes visuais, na literatura também, e aí está esse extraordinário José Saramago, com sua *História do Cerco de Lisboa*, para o comprovar. São porém retomadas críticas, não saudosistas e anti-sentimentais, pois quero crer que o pintor desse fim do século deve saber também fazer uso de todo o aparato filosófico do historiador e do teórico de arte, para realizar paráfrases, releituras ou glosas experimentais e recicladoras - algo à maneira, aliás, dos maneiristas do século XVI. Aprofundar a visão de uma obra de arte de tempos passados, trazê-la criticamente à nossa contemporaneidade é, parece-me, também um dos procedimentos artísticos perfeitamente válidos em nossa atualidade.

Todos os retratados o foram à distância e à revelia, tendo eu utilizado como modelos fotografias encontradas em livros ou catálogos. Nem quiz eu em tempo algum efetuar retratos anatomicamente corretos e academicamente perfeitos de nenhum deles, embora me interessasse captar a essência de cada um, seu mundo de idéias e modo de ser. E como as fotos em que me baseei para os pintar apresentavam-nos com idades e em atitudes as mais diferentes, o resultado foi que, na composição, existe certa discrepância cronológica que, a meus olhos, ao invés de tumultuar, contribuiu de modo decisivo para certo adensamento da atmosfera; o Serpa que aqui surge, por exemplo, é o de 1971 (ele morreu dois anos depois), Roberto Magalhães era assim em 1975, e assim por diante.

A técnica empregada foi a da têmpera, que aliás me acarretou algumas dificuldades, mas não insuperáveis. O resultado final pareceu-me válido, não só por ser, esse, um dos raríssimos retratos de grupo feitos no Brasil e reunindo pintores (Artur Timóteo fez um, em 1921), como principalmente por se revestir de um tom autobiográfico e confessional, o depoimento de uma artista que desejou prestar uma homenagem a um grupo de pintores representativos de sua geração e do seu momento histórico, um pouco também na esperança de deter o momento que passa.

Para a solução de problemas formais, de estudos de mãos, trajes, jóias, expressões etc, utilizei-me da bibliografia que segue em anexo.

Bibliografia

- BROWN, Christopher. *La Peinture de Genre Hollandaise au XVII e Siècle*. Paris, De Bussy-Vilo, 1984
- COUTO, João, e Gonçalves, Antonio M. *A Ourivesaria em Portugal*. Lisboa, Horizonte, 1960
- DAVENPORT, Mília. *The Book of Costume*. New York, Crown, 1962
- FRATI, Tiziana. *Greco*. Milano, Rizzoli, 1969
- GERSON, H. e ter Kuile, E.H. *Art and Architecture i Belgium, 1600-1800*. England/USA/Australia, Pelican, 1960
- HAAK, Bob. *The Golden Age - Dutch Painters of the XVIIth Century*. New York, Abrams, 1984
- LOPEZ-REY, José. *Velasquez. A Cataleque Raisonné*. London, Faber, 1963
- MONTAGNI, E.C. *Hals*. Milano, Rizzoli, 1974
- NICOLSON, Benedict. *The International Caravaquesque Movement*. Oxford, Phaidon, 1979
- PLIETSZCH, E. *Hollandische und Flamische Maler das XVII Jahrh*. Leipzig, Seeman, 1960
- RIEGL, Alois. *Das Hollandische Gruppenportrat*. Unien, OSTD, 1931
- WATERHOUSE, Elias. *Italian Baroque Painting*. London, Phaidan, 1962
- WRIGHT, Christopher. *The Dutch Painters. 100 Seventeenth Century Painters*. London, Orbis, 1979

POESIA VISUAL EM COMPUTADOR

Silvio Zamboni

A comunicação que ora apresento é parte de uma pesquisa ainda em andamento. É também, um desdobramento prático acerca de minhas reflexões teóricas sobre a questão da pesquisa em arte, principalmente no que diz respeito à forma de conduta de diversos grupos de artistas: **os artistas pesquisadores**, que fazem arte de uma forma reflexiva e consciente e **os artistas não pesquisadores**, que agem única e exclusivamente por força da intuição. A minha escolha de trabalho recaiu na poesia visual não por acaso. Além obviamente da questão de gosto e afinidade, entraram outros atrativos, como o seu considerável desenvolvimento no Brasil, e outros fatores que a marcam de forma própria, especialmente um, que embora não lhe seja exclusivo, lhe é extremamente pertinente: a racionalidade e a reflexão. A poesia visual (concreta), é racionalista enquanto veículo artístico de uma idéia clara a ser exprimida.

“Evidentemente a poesia concreta repudia o racionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado (...). O poema é submetido a uma consciência rigorosamente organizadora, que o vigia em suas partes e no todo, controlando minuciosamente o campo de possibilidades aberto ao leitor. Nesse sentido de obra rigorosa, de problema conscientemente proposto e resolvido em termos artísticos, de corpo irreversível onde tudo é posto em função de uma vontade implacável de estrutura, é que podemos aplicar a meta do poema concreto (...).” (Haroldo de Campos, *Teoria da Poesia Concreta*. Ed. Brasiliense, 1987: 102/103).

A essência da presente pesquisa não é a poesia concreta ou visual pura, tradicionalmente foi trabalhada em papel, mas sim essa poesia “fagocitada” pela mídia eletrônica, na qual, através de relações simbióticas com “hardware”, “software”, periféricos e equipamentos de vídeo, ganha, não uma nova roupagem como um moderno ornamento, mas ganha em essência, em possibilidades reais de atingir mais facilmente parâmetros que até então eram irrealis ou mesmo impossíveis.

Além de se constituir num poderoso instrumento de criação, o computador pode se tornar uma ferramenta de real interesse para a tradução e releitura,

podendo serem feitos trabalhos de dar o real àquilo que anteriormente era apenas sugerido, e sugerir novos elementos que antes eram impossíveis.

Um dos recursos que se pode acrescentar à poesia visual em computador é o som¹. Dado que a poesia tem caráter temporal, e o ouvido é um órgão sensitivo muito ligado à percepção do tempo, a junção dos dois faz com que o tempo seja “escutado” concomitantemente à ação mensuradora dos olhos ao longo da tela do vídeo. Já existe uma leitura íntima e muda em qualquer tipo de poema, mas a sonorização real confere um enriquecimento na orientação das leituras possíveis, de forma a permitir ao autor interpor-se mais ativamente na percepção sensorial do leitor à obra.

A cor na poesia visual foi usada de forma muito tímida até hoje, o que possivelmente se deu devido à dificuldade técnica de se imprimir no papel, pois para cada cor utilizada é necessária uma nova impressão. Possivelmente vem daí o uso econômico de tal recurso, do qual se lança mão somente quando as cores adquirem uma importância essencial ligada à parte conceitual do poema. No trabalho em computador o artista é de certa forma quase que impelido a usar cor, pois elas ficam em disponibilidade total. Se se considerar que qualquer obra de arte tem uma parte racional e uma intuitiva e levarmos adiante esse pensamento, poderemos incluir o recurso cor disponível no computador, como um elemento a mais à disposição da intuição do artista.

Mas a cor não é o elemento que assume a importância fundamental na geração da poesia em computador. Existem dois outros elementos disponíveis que merecem maior destaque: o tempo e a animação. Esse dois fatores são, na realidade, as grandes marcas que diferenciam a poesia visual no computador, são mais que um enriquecimento, são novos caminhos, novos rumos e novas perspectivas.

Poderíamos distinguir duas formas de tempo: uma que seria o tempo poético, relacionado com a forma, sequência e conteúdo de apresentação dos elementos do poema, e a outra, que seria o tempo cronológico, aquele passível de ser submetido à medição em segundos, por exemplo. Esses dois tempos têm uma existência real e distinta, embora aconteçam de forma simultânea.

¹ No presente estágio da pesquisa ainda não foi utilizado o recurso.

O tempo físico ou cronológico é um fator “técnico” que se bem aplicado auxilia e enriquece a apreensão psicológica do tempo poético, ampliando o entendimento do poema de forma a abarcar a própria idealização do fator tempo incluída na obra.

O tempo na poesia feita em computador e apresentado no seu vídeo é um recurso equivalente ao de o poeta poder virar as páginas de um livro no momento que assim desejar, perante os seu leitores, ou então ter o poder de transformar o espaço em tempo (segundo os conceitos da física clássica) aos olhos do espectador na tela do vídeo.

A animação é outro fator que chega quase a induzir a poesia concreta a novas formalizações. A animação está intimamente ligada ao tempo, e de certa forma pode-se dizer que é o próprio tempo utilizado de maneira peculiar, com o que se pretende obter certos efeitos.

Esses efeitos permitidos pela animação conferem ao trabalho um caráter dinâmico, a poesia ganha movimento real dentro do espaço, e na tela do vídeo brotam novas soluções.

Esses recursos permitem que se façam (com simples toques em botões) inúmeros ensaios durante a composição de trabalhos. Isso não quer dizer que o artista deve somente ficar a aguardar os seus sopros intuitivos, ao contrário, os recursos devem ser aproveitados para enriquecer o arsenal conceitual de que necessita a poesia visual, pelo menos da forma que eu assim a idealizo. Os recursos do computador jamais deverão ser postos à disposição para se materializar em ornamentos e efeitos banais, que circundarão os poemas.

DIÁRIO DE CLASSE

Berenice Henrique Vasco de Toledo

Esta pesquisa objetiva uma forma de comunicação pela arte onde se vivencia, redescobre e registra um percurso no processo criativo.

Na disciplina Plástica do Curso Bacharelado e/ou Licenciatura em Educação Artística: Habilitação em Artes Plásticas, do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNICAMP, desloco da programação regular de ensino, propostas com localizações temáticas que acionam o interesse, o trabalho e “performance” do aluno, acompanhando paralelamente pontos referenciais do programa de ensino, propriamente dito.

1985 - “Cinética Visual”

Esta proposta, intencional, limita-se aos poucos recursos tecnológicos que dispõem os alunos do Departamento.

A “precariedade” de um retroprojeter instigou a ótica criativa do aluno, a substituir as usuais transparências de textos/aulas acadêmicos por imagens refletidas e mescladas à coreografias de corpos em cena com relações plásticas e sonoras.

Posso afirmar que havia encontrado aspectos satisfatórios (parecidos com “sucesso”): interesse total dos alunos, motivações de análise, discurso e reflexão sobre a ampliação de repertório.

1986 - “Cinética Visual II”

Retomo a mesma proposta.

Empenho, trabalho, momentos recriados, diversificação de materiais, suportes e protótipos teóricos.

Resultado ligado e comprometido pelas descobertas anteriores.

Descobriu-se fórmulas, com aparências de festivais.

1987 - “Poéticas Visuais”

Nesta proposta todo o processo de trabalho transcorreu contido, reflexivo e linear em seu percurso.

Em contraponto, os trabalhos convergem para uma exposição que caracterizou-se como dinâmica, “o olhar”.

1988 - “Via Crucis: Alegoria, Imagem e Metáfora”

Interpretar plasticamente a “Via Crucis”, exige enorme grau de síntese, pois seu caráter narrativo/cênico, é denso de conteúdo e significação: traduzir seus elementos protagonistas em imagens, requer a construção de um simbolismo gráfico contido de expressão e originalidade. A mostra deste trabalho é uma proposta de pesquisa dos alunos da disciplina Plástica.

. Texto publicado no Caderno de Atividades da Universidade Aberta ao Público/88 da UNICAMP. Realização: Pró-reitoria de extensão e assuntos comunitários- SAE

1988 - Janeiro

Considerações: a vivência nestas propostas anteriores, seus segmentos que permitiram aos alunos participações em outros eventos de iniciação à pesquisa científica, a proposta, a comunicação, os acertos e os erros, oferecem-se dados para detectar:

1^a) Cada vestibular apura turmas com características distintas.

2^a) O contingente cultural, social e político interfere e reflete nas respostas comportamentais individuais e coletivas

3^a) As propostas objetivas é que devem ser criativas, ou seja: enquanto a Via Crucis anteriormente se reveste de significações simbólicas, místicas e históricas, a proposta subsequente “Calendoscópio: O Visionário do Espaço”, investiga a interação: arte e ciência.

1989 - Março - “Calendoscópio: I Visionário do Espaço”

No percurso desta proposta (em andamento) os alunos começam pela coleta de informações e possibilidades de um aprendizado em outras unidades da UNICAMP: Matemática, Física, Química, Geociências, e em seus laboratórios de microscopia ótica e eletrônica, vidraria, observatório a olho nu etc.

Estabelecemos ou combinamos, que o resultado final será apresentado em setembro na UAP/89 e com expectativas de conseguirmos objetos elaborados com vistas à poética lúdica, óptica, com participação e de conceito.

VÍDEO-ENCONTROS NA REDE DE “MAIL ART”

Gilberto Prado

Com origens no Neodadá, Novo Realismo e Fluxus, a arte postal nasceu em 1962 com a criação da “New York Correspondance School of Art”, por Ray Johnson.

Essa experiência marginal se desenvolve num momento do boom econômico da sociedade de consumo e de grande elan tecnológico, o “novo realismo”, segundo Restany (Coup D’encois, M.P. Paris 1989), um humanismo tecnológico, com o qual a “Mail Art” está acessível nos quatro continentes, formando uma rede, um canal de comunicação paralelo, sendo ao mesmo tempo universalista e aspirando uma noção de democracia baseada na diversificação dos trabalhos individuais.

No Brasil, nos anos sessenta, a ECA-USP foi depositária e ponta de lança dessas idéias e projetos; no Recife o outro foco inicial de ação nacional.

O trabalho que se começa a desenvolver, e que é o objeto dessa comunicação, é o de refazer, por dentro, percorrer às avessas essa rede. Como participante do circuito (re)estabelecer contatos, o “turista aprendiz” ir à casa e/ou local de trabalho dos artistas/“amigos in mail”, a viagem, a chegada, a surpresa, o “penetrar na intimidade”, são partes do processo; os pontos da malha se encontram, a rede se abraça. A outra abordagem do trabalho é o refazer dos traçados, o levantamento das origens/referências/reflexos/, a historiografia do movimento, seu desenvolvimento e as transformações com a chegada e popularização dos novos mídias.

Esses encontros são intermediados pelo vídeo: vídeo-ações e/ou vídeo-entrevistas.

TEIATTEIATTEIA - “Y” OUTRAS COUSAS “MÁS” (por Eni di Guerra)

Olímpio Pinheiro

para

Ho Lihn PiuH

**“Teoria:
ciência totalmente
prática.”
Leonardo da Vinci**

ENXERTÍCIO (SIC) DO OUTRO

**O outro do eu sou eu
Clarice Lispector**

**Há um a brincar
e há outro a saber
um vê-me a brincar
e outro vê-me a ver
Fernando Pessoa**

O autor do cartaz do XVI Congresso de Comunicação Social é OLÍMPIO PINHEIRO. HO LIHN PIUH é seu perceiro. (De parceiro mais terceiro). É aquele que só lê ou vê. Não escreve nem pinta por aí. Cadê o secundo?

O segundo responde ao chamado de ENY DI GUERRA. Outro ele daqueu primeiro. E, como não precisa fingir e todo mundo já sabe, ENY DI GUERRA é OLÍMPIO PINHEIRO, que é HO LIHN PIUH, que são três pessoas distintas. In-forma(se) a po(l)ética trindade.

Parônimo, parônimo, parodiônimo, ou parodinia.

Catacite, sic-cite ou pasticcio. Paropsia ou oligofrenia.

Narkissos ou ...

OSTRANENIE

O conceito de “ostranenie” tornou-se familiar após a divulgação dos textos dos formalistas russos, em especial o de Viktor Shklovsky.¹

Inicialmente formularam os formalistas russos este conceito para designarem um elemento poético deslocado de seu contexto habitual e sua inserção em um outro contexto, onde criará estranhamento. Um contexto diverso com o fim de obter uma renovação informativa.

Passou-se posteriormente do campo linguístico, como acentua Dorflès², a aplicá-lo fertilmente a todas as artes. Parece mesmo ter sido criado para refletir a “collage” pictórica. Desde a já clássica de Schwitters, a usada por muitos pintores cubistas, até à da Pop-Art como em Rauschenberg ou Johns.

O conceito (quasi) russo pode, por outro lado, justificar algumas hipóteses formuladas pela Teoria da Informação.

Observemos uma obra de arte que caminha rapidamente para a obsolescência por uma excessiva repetição, ou quando se assimila a “novidade” através de “neg-entropia”³. Então, um fator “estranhado” qualquer de um termo inserido no contexto dado, engendrará de novo uma condição de “novidade” e recriará portanto uma “informação” renovada.

PASTEUR & CORAÇÃO DE PLÁSTICO

A referência ao conceito de “ostranenie” parece-me de especial interesse nestes trabalhos Teia/Tela, já que de outra maneira eles baralham um certo contexto.

De que modo? Diria que de várias maneiras. Um dos principais aspectos seria aquele ligado ao caráter organizativo dos trabalhos. Em todos eles observou-se a obediência a uma certa ordem que se fez perturbada pela inoculação de corpos estranhos. Estes elementos rejeitados pelo organismo procuram ser sutilmente

1 CHKLÓVSKI, V. “A arte como procedimento”, (1917) apud Eikenbaun et alii. *Teoria da Literatura, formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1978, pp.39-56

2 DORFLES, G. *Naturaleza y Artificio*, Barcelona, Lumen, 1972, pp. 270 sgs

3 BENSE, M. *Pequena Estética*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 157

incorporados à semelhança das vacinas. Assim, numa análise superficial, o todo parece constituído pela agregação contígua ou sobreposta de retângulos iguais, formados pela junção de quadrados azuis (ou laranja) diferentemente banhados por uma intrincada rede tela/trama/teia de branco do suporte papel.

Nestes trabalhos temos então retângulos de papel inteiro, formados cada um por quadrados azuis penetrados por uma trama/teia de tecidos filamentos de igual espessura. Esses retângulos estão organizados pela ligação contínua entre eles de modo a estabelecerem uma escritura de conjunto ("gestalt") pelo traçado que a trama inaugura nas suas junções. Sendo que nessas junções a trama desenha emaranhados sui-generis de simetrias bilaterais. E cria no todo, uma construção que poderíamos aproximá-la analogicamente da linguagem estabelecida pelas "artes decorativas". Ou seja, "estruturas" repetidas à semelhança do que acontece no desenrolar dos ornatos, da "arte ornamental" de todos os povos, de todos os tempos, no Ocidente.⁴

Agora atenção. É pelo ato de inocular sutis elementos, quadrados definidos por sua trama, dentro de apenas um dos retângulos e de modo ou em arranjo diferente do que apresenta o conjunto retângulo no todo painel. Ou pela troca de digamos, dois dos quadrados por outros distintos, dos seis que formam o retângulo, e um só retângulo, no painel constituído de retângulos iguais organizados em "patterns" de verso e reverso. Ora são, neste caso, esses elementos sutis que constituem o corpo estranho enxertado.

A não morrer o paciente, o vírus será de vida, à foice que, não fora isso, o tempo obsoleto lhe reservaria fatalmente.

ROÍDO / [ru'i: u] / RUÍDO⁵

Caberia aqui, e já se deixou entrever, uma aproximação à noção de "ruído" tal como é indagada pela Teoria da Informação. Este conceito poderia ser caracterizado, ainda mantendo a imagem, por um vírus desagregador da ordem

⁴ V. p.ex. (o conhecido): Speltz A. *The Styles of Ornament*, New York, Dover Publications, 1959

⁵ A notação entre colchetes é obtida com símbolos usados do alfabeto da Associação Fonética Internacional, propositadamente para reforçar a ambiguidade, já que a notação de roído é semelhante à de ruído.

estabelecida de um corpo saudavelmente constituído. Em outras palavras, um sinal indesejável em uma “mensagem” combinada segundo uma lógica dada qualquer e veiculada por um “canal”. Ainda de outro modo “um ruído é um sinal que não “se” quer transmitir”, no conceito de intenção do ouvido/olho/cérebro do transmissor.⁶

Dispensar-me-ei a maiores explicações pelo que já disse. É evidente que o elemento desagregador descrito (dois dos quadrados estranhados em um só dos retângulos de todo o painel) introduzido como corpo estranho no organismo rigidamente ordenado em simetrias radiais e à semelhança das superfícies ornamentais, constitui-se como um ruído/roído. Também aqui “o patológico esclarece o normal”. Desejando nesse esclarecer associar à idéia de claro a de vida, justificando assim o traçado de imagens de que me venho servindo. Sem querer até aqui olhar uma outra acepção de ruído/roído, o “ruído branco”.

De fato, nos trabalhos em causa, não encontramos a perfeita desordem, o caráter amorfo informe da mensagem (ruído branco). A não ser por uma ordem de idéias que poderíamos engendrar. Assim, se fizermos equivaler à ordem ornamental a idéia de amorfo, enquanto informação estética não inovadora, o ruído introduzido passará então a constituir-se como a emergência de uma forma significativa. Pelo menos como lufada vitalizante à obsolescência do estilo ornamental decorativo.⁷

Resultaria pois, criativamente falando:

Ordem : amorfo :: ruído : forma

É claro que o ruído, mesmo informe, só se torna forma se inserido no contexto ordenado ornamental que passará a significar o amorfo enquanto informação.

À ordem de considerações expostas só gostaria de esclarecer melhor o roído acoplado a ruído pela notação fonética, que não pretende ser um mero ornato. Na

⁶ MOLES, A. *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Rio, Tempo Brasileiro, 1969, pp.118 e segs.

⁷ BENSE, M. op. cit. p.126 (noção de estilo)

realidade ela me parece remeter com mais pertinência à materialidade de uma obra plástica. Ou sinteticamente, voltando a uma razão aritmética:

**roído : artes plásticas::
:: ruído : música (e afins)**

(Artes plásticas e outras entidades que operem com uma materialidade de dimensão espacial; música e outras entidades de dimensão caracteristicamente vista como temporal).

O RUÍDO TIC-TAC-TELA
O ROÍDO TRAMA A TELA
A TELA TEIA A TRAMA
A TEIA TRAMA A TELA
ENTRETEIAMENTO

É a partir da trama da tela de “silk” que parece engendrar-se a teia que constitui o tecido e que, branco de papel, acaba penetrando o quadrado azul impresso. Afinal o elemento que se organizando em combinações de seis perfaz o retângulo que, por sua vez, se combina em verso e reverso numa certa sintaxe ornamental clássica bilateral. Talvez não seja por outra razão que o oposto complementar do laranja (igual a luz e por analogia igual a branco de papel) é o azul ...

FIGURA FUNDO FIGURA

fura FIGURA FUNDO

Azul usado como fundo, que às vezes brinca de figura.⁸

Como? Figura é a trama teia?

Veja-se então aquela longa língua que se prolonga após, e na mesma direção da trama mais densa onde se insere por sinal o elemento roído/ruído.

⁸ ARNHEIM, R. *A Arte & A Percepção Visual; uma psicologia da visão criadora*, Pioneira/Edusp, 1980, pp.217 e segs.

Tentando explicar melhor. A parte superior do retângulo formado por quadrados quase totalmente preenchidos por uma superfície uniforme de azul, quando se combinam na sua junção cabeça com cabeça passam a configurar-se (ou a ler-se como figura). Ainda mais porque a língua de que falo, ía dizer com que falo, é formada por uma sucessão enfileirada de quadrados azuis que se opõe àquela formada pelo desenrolar dos quadrados permeados pela trama mais densa. A língua formada pela trama onde se situa o roído/ruído e que constitui a figura, opõe-se dialeticamente à outra língua, esta mais comprida e na continuação daquela e em azul, que então passa a perceb(a)er-se como figura também. Pode perceber-se até um movimento rítmico horizontal pralápracápralápracá.

Bela brincadeira?! Entreteiamento!

ORNAMENTEIA/TELA

A FUNÇÃO CEGA A FORMA

Vendorevendo há tempos a exposição Neoconcretismo, no MAC, chamaram-me a atenção “Os planos em superfícies moduladas” de Lygia Clark.

Das duas, três (olha a dialética ...) ou eu estou andando para trás, ou então trago um elemento novo para a superfície do plano painel. Efeminando-o talvez. Operando, quem sabe, uma metamorfose. De masculino passo a denominá-lo no gênero feminino, ou e vice-versa. Ornamentei-a. Ornamente ela. Tela.

De fato ou eu consigo retrapalhar este atrapalho (Leminski na espreita), e de novo de modo novo ou ... ou o ornamento e o mód/ul/o... ó... refiro-me à indagação de Lygia, que ela, nos idos, ultrapassaria de outro modo, e ao que é tão velhinho e universal, tempo todo, o ornamento.

O ornamento é o módulo. The new makes it now. Será? Afinal a função cega a forma ...

“Use um” Mondrian “como tábua de passar roupa”. Desenterremos “Rembrandt” (sic).⁹

Precisamos de uma pá e de um es-pa-nador.

A GRAVURA /E/ N/O AZULEJO

OU O INVERSO

A técnica, enfim, utilizada foi a gravura em silk, o silk screen, formando painéis (já se disse).

Quanto ao azulejo entrou aqui como bode espiatório. Mas já foi abso/l/r/vido. Deixou vestígios... ou fastígios (“momento de maior atividade de manifestação de uma doença”, num Aurélio).¹⁰

FAST. Fast knot. Nó cego.

⁹ Alusão ao “ready-made” recíproco de Duchamp que por acaso também rima ... Já “The nem makes. . .” é paronomásia do poema tradução de Pound, como se sabe. “a função cega . . .” é também trocadilho da famosa bandeira de Sullivan.

¹⁰ ALMEIDA COSTA, J. & Sampaio e Melo, A. *Dicionário de Português*, Porto, Porto Editora, s/índ. data

IMAGEM ELETRÔNICA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Diana Domingues

A pesquisa atual: “CONNEXIO: Uma vida óptico-eletrônica para as Imagens”, a nível de mestrado junto à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na área de “Poéticas Visuais”, transita mais especificamente entre as linguagens do vídeo e da fotografia. A convivência com a imagem eletrônica se dá a partir de uma ilha de edição profissional de VT que possibilita operar processamentos de imagens culminando posteriormente em ampliações fotográficas de determinados momentos dessas transformações, bem como em “tapes” que registram e exploram mutações formais. Há um interesse direto em manter imagens em processo, quando cada imagem torna-se uma matriz energética, uma “unidade orgânica” em permanente devir¹. Diferentes mutações recarregam o significado de cada imagem por significantes obtidos em variados momentos de uma vida processual ligada à gráfica óptico-eletrônica. A imagem primeira, captada pela câmara, logo, índice ou vestígio do mundo concreto é colocada em conexão com as leis do imaginário e com os programas codificados do imaginário eletrônico, para num processo interrelacional ir se assujeitando progressivamente a uma completa rede de possibilidades procuradas pelo pensamento visual em parceria com os programas.

Estas imagens ao entrarem para uma fita magnética, no caso do vídeo são processadas imaterialmente, alterando-se, portanto, a noção de suporte, se pensado a partir das linguagens convencionais. Na produção eletrônica, convive-se com o armazenamento de informações e a possibilidade de rechamá-las continuamente. O uso de imagens armazenadas já ocorrera em produções anteriores de natureza fotomecânica, como a offset, a xerografia, a fotografia, sobretudo, pela possibilidade de reprodução embutida nos sistemas. Posteriormente, incursionou-se pelo videotexto e o imediatismo do “software”. Neste momento, começa-se a trabalhar a partir da memória eletrônica, executando-se um único grafismo sobre uma planilha padrão de VDT, em linguagem alfamosaico. Este grafismo con-

¹ CAMPOS, Haroldo. *Ideograma* In: *Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma Leitura de Fenollosa*. São Paulo, Cutrix, 1986, pg. 11-15

siderado matriz, molde, modelo expande-se em múltiplas situações gráficas a partir de ordens sintáticas ditadas diretamente sobre o teclado do computador acoplado ao sistema. A partir do pensamento visual e de procedimentos da linguagem plástica, alterações de cor, localização espacial, relações figura/fundo, transparências, alta ou baixa legibilidade e outras ordens visuais foram respondidas pelos atributos específicos do VDT, num diálogo de linguagens. A primeira imagem ou as imagens posteriores, guardadas na memória tornam-se potencialidades permanentes, microorganismos cheios de energia para percursos poéticos que podem ser qualificados pelos recursos específicos do meio, tais como: a animação de páginas, atributo piscante, varreduras parciais ou outras transformações pertinentes à linguagem gráfica do VDT. Procedimentos técnicos convencionais como apagar, pintar, rasgar, colar transformam-se em funções por programas que eliminam a utilização de ferramentas e desenvolvem-se num ritmo diverso daquele do ato manual de desenhar. A manualidade, o gesto são trocados por atos mentais. Passa-se de uma relação “hardware” para o imediatismo do “software”.

Ao contrário dos sistemas artesanais e mecânicos, onde os suportes ficam condicionados a conceitos matéricos como tempo de secagem, aglutinantes, pigmentos e outros procedimentos relativos às ciências naturais, passa-se para a manipulação de informações a partir de métodos de tentativa e erro, regras estatísticas, probabilidades². Com a eletricidade o que se armazena e se desloca não é mais uma substância corpórea, mas percepção e informação³. Nesta orientação científico-cibernética, a arte se liga mais diretamente aos fenômenos da percepção e do pensamento⁴. As decisões a partir de inteligências artificiais, inerentes aos códigos dos sistemas eletrônicos alteram as informações do mundo objetivo em diferentes gerações de imagens que se desviam da produção por procedimentos ligados à máquina clássica que transformava energia, para conceber ordens estruturais e ampliar a produção de normas estéticas através da transformação de informações. Vive-se o pensamento cibernético ou a arte de dirigir, de governar, derivada do conceito grego *kyberneim*: governo. O

² BASSET, Klaus. In: *Arte por Computador*. Catálogo, Museu de Arte Contemporânea, Curitiba

³ MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo, Cutrix, 1969, pg. 389

⁴ FLUSSER, Vilim. *Crise da Cultura Alfabética*, Comunicação Realizada na Escola de Comunicações e Artes, USP, 12/09, pg.03

produtor/artista age a partir de decisões (de-cisões) ou cortes, recortes possíveis por escolhas do ato criador, concentrando conceitos em imagens. Estas imagens, como produtos da mente, onde o sistema nervoso central não obedece a processos seqüenciais, lineares, de um racionalismo cartesiano, processam suas mutações como “bits” ou “elementos pontuais” de existência mosaicada, numa enorme rede de probabilidades. Desta forma a gráfica eletrônica, a partir de programas, acentua no visível o estado de permanentes possibilidades combinatórias, não existindo mais pontos de vista fixos por posições do sujeito ou da câmera, mas um campo infinito de variáveis relacionais⁵.

Por estas opções, os signos se submetem a uma direção artística, não se tratando mais de reproduzir as marcas pessoais, de natureza grafológica que reproduzem os esquemas de seu autor, mas de qualificar o projeto artístico por ordens sintáticas que revelam o modo de pensar ou a poética do criador em diálogo com as informações codificadas dos programas. Neste sentido, Julio Plaza em sua “Tradução Intersemiótica”, levanta via Nelson Goodman os conceitos de autográfico e alográfico. O primeiro como estratégias e marcas pessoais do autor e o segundo como notações ou leis próprias dos sistemas⁶. Na gráfica eletrônica, eliminam-se os traços pessoais. O autográfico é trocado por estratégias inteligidas de conceitos visuais que buscam variantes permutacionais com os aparelhos. Trata-se de uma atitude lúdica que joga com os programas.

Três conceitos básicos estão ligados ao processo de criação com as novas tecnologias:

O conceito de montagem, ou “atos de justaposição”, reportando-se à Eisenstein. Atuando a nível icônico por procedimentos sintáticos, isto é, por buscas formais a partir das estruturas do meio. São transformações na forma.

O conceito de colagem ou de transformações na aparências a partir da aquisição de impressões gráfico-pictóricas próprias do meio utilizado. É a transposição do sentido a nível indicial, por ordens fiscalistas ou a tradução da informação icônica por marcas específicas do meio utilizado. São transformações de caráter genético que qualificam visualmente a aparência.

⁵ MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. São Paulo, Brasiliense, 1988

⁶ PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva, Col. Estudos, 1987, pg. 50-51

O conceito de bricolagem ou as atuações a nível simbólico, intertextual, recriando o significado por associações de signos. A bricolagem utiliza imagens do museu imaginário eletrônico, não atuando meramente a nível formas, mas acentuando o campo da significação.

Estes conceitos se entrelaçam e são fundamentais para textos em processo, logo em circulação permanente da informação.

Quanto ao modo de operar, o fazer libertar-se gradativamente de funções neuro-musculares para privilegiar ações cérebro-sensoriais. Se na era industrial, os aparelhos simulavam funções de ordem mecânica, na era pós-industrial os sistemas eletrônicos armazenam informações e atingem funções cerebrais a partir de inteligências artificiais. Isto anima o artista a explorar os meios eletrônicos pela proximidade neles encontrada com seu imaginário animista em permanente estado de gestação das formas. O que ocorre no processo de criação é uma interatividade mente/máquina, numa relação programa, recurso, operação automatizada x intenção poética, impondo-se uma direção consciência ao emitir conceitos visuais. Reforça-se a premissa leonardiana de arte como “cosa mentale”. A produção privilegia a ação reflexiva sobre a ação artesanal e se desenvolve num ritmo inteligente (intus-legere: ler por dentro), numa permanente discussão das informações icônicas obtidas.

As imagens são bagagens imagísticas e como unidades físico-energéticas se submetem a conceitos e imagem após imagem, idéia após idéia vão sendo transmutadas a partir da imaginação e dos códigos de informação. Para Edmond Couchot, isto se dá numa relação imediata. O diálogo com os aparelhos promove uma interatividade que caracteriza as novas tecnologias eletrônicas, não se falando mais de medias, mas immédias, como mensagens circulares, a modo de conversações que transformam a informação por ordens recebidas. As imagens geradas por micro-impulsos eletrônicos se metamorfoseiam a todo instante nos canais de informação e ao contrário das imagens óticas que fixam dados momentos, estas imagens não estão em nenhum lugar, podendo ir e vir, circular, transformar-se inesgotavelmente.⁷

O que importa para o produtor não é segundo Couchot, somente a expressão (ex-pressão, pressão que vem de dentro e se exterioriza) mas a comutação (trocar juntos). Numa relação de troca, de permanente interação com o sistema eletrônico

⁷ COUCHOT, Edmond. Médias e Immédias

o produtor se “ramifica”, ou “o que conta não é somente trocar de identidade ao seu grado, mas multiplicar suas identidades, viver em vários planos, em muitos tempos, combinar as mais inesperadas hibridizações, tanto com nossas máquinas como com nossos semelhantes”. Continua o autor: “vive-se num tempo ucrônico que corresponde à imagem utópica (sem lugar): um tempo de troca permanente. O conceito particular de subjetividade deve ser ampliado para o de intersubjetividade a partir de códigos dos sistemas entendidos como consensos comuns e acessíveis a outros indivíduos.

Este projeto por buscar mutações imagísticas propõe uma dinâmica da imagem, explorando possibilidades virtuais de cada imagem como uma constelação em permanente devir. Os pensamentos e ações que lhe são imputadas através de procedimentos sintático-formais em operações de caráter metalinguístico remetem ao pensamento que é dinâmico, processual, dialético. Daí o fascínio uma vida óptico-eletrônica para as imagens.

**COMITÊ DE CONSERVAÇÃO E
MATERIAIS / COMITÊ DE CURADORIA**

.

MUSEU, PESQUISA E ACERVO: ANÁLISE DE UMA SITUAÇÃO

Maria Alice Milliet

Sob a luz ofuscante, a cidade como maquete. Formas puras pousadas sobre a vastidão do planalto. A ampla sinuosidade das pistas descreve no plano graciosos arabescos. Massas verdes contrastam com o branco arquitetônico em disciplinada harmonia. Racionalidade cartesiana temperada pela sensualidade tropical. O desenho como gesto criador deixa na terra sua marca. “Luxo, calma e volúpia”: não às bordas do Mediterrâneo mas no coração do cerrado.

Quando o olhar do futuro longínquo voltar-se para o que hoje é a capital, que visão terá? Certamente não subsistirão as frágeis construções periféricas... as cidades satélites... atualmente aglomeradas em torno do núcleo planejado. Desaparecida também a vegetação de arbustos e árvores de pequeno porte, originalmente existente nos confins da cidade. Restarão, é provável, fragmentos dos grandes edifícios, arruinados pórticos em arcos, estranhas estruturas semelhantes à arquitetura de ficção científica, uma sucessão de esqueletos em concreto armado e vestígios do vasto traçado de vias e praças. Camadas de detritos urbanos, poderão ocultar peças de exceção. A fortuna concederá aos ávidos caçadores de tesouros, raros achados: blocos de mármore geometricamente trabalhados, troncos e cabeças em bronze ou granito, talvez o corpo truncado de um anjo vítima de espantosa queda. A história terá tecido sua trama e nesta rede cairá o material arqueológico.

A tradição dos vencedores, cristalizada nos signos do poder, constitui a base histórica sobre a qual assenta a instituição museológica. O encadeamento das sucessivas hegemonias é assinalado por obras grandiosas na ânsia de tornar pereña a efemeridade do poder. Por outro lado, a marcha triunfal dos dominadores arrasta o saque como troféu. A este espólio chamamos bens culturais.

A cultura material traz em si a indissociável fusão entre o gênio criador e a contribuição anônima e servil, entretanto indispensável, de seus contemporâneos. Logo, sentencia W.Benjamim, “não há documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie. E assim como os próprios bens culturais não estão livres de barbárie, também não o está o processo de

transmissão com que eles passam de uns a outros”. E nos aconselha a “pentear a história a contrapelo”.¹

A crise de identidade porque passa o museu, insere-se no panorama mais vasto e mais grave da relação cultura e poder. O museu formado a partir de coleções provenientes da elite política, econômica e religiosa, tradicionalmente reproduz a ideologia da cultura dominante. As funções básicas de preservação e exposição centradas no objeto se revestem de inocência as intenções paternalistas da instituição museal. Esta imagem de respeitabilidade protetora está associada à suntuosidade dos edifícios, à apresentação fria e descontextualizada das obras induzindo a uma atitude reverente por parte da sociedade.

No “templo da cultura”, o público não toca em nada, anda lentamente e cala-se convicto de sua ignorância e incapacidade de apreender o significado da arte moderna, entender a cultura alienígena, identificar uma antiguidade. Sente-se inculto, pouco à vontade, intimidando como criança em casa, alheia, atemorizado pelo ambiente que lhe é estranho.

No “Palácio das Musas”, o público deleita-se com o Belo, cai em muda contemplação, admira o gênio, a maestria. Enlevado, esquece por algum tempo as agruras do cotidiano como se degustasse um delicioso doce só oferecido em dia de festa.

Em verdade, o museu não atinge o grande público, a massa urbana, porque é constrangedor como ambientação e culturalmente inacessível. O chamado público de museu é predominantemente de alta e média burguesia, incluindo estudantes, artistas, intelectuais, profissionais liberais e sobretudo turistas.

O paternalismo museológico que abriga e conserva objetos culturalmente significativos, deles propiciando fruição controlada, está também investido de missão educadora. Enfoca usualmente o objeto, abstraindo o mundo à sua volta. Enfatiza os aspectos formais, conduzindo a uma visão estetizante. Adota, quando muito, uma leitura cronológica, submetendo a obra à imobilidade temporal e ignorando sua constante atualização. Em geral, esta abordagem conduz à delimitação de períodos, definidos estilisticamente, que se sucedem num encadeamento evolutivo.

¹ KOTHE, Flávio, org. e FERNANDES, Florestan, coord. *Walter Benjamin*. São Paulo, Ática, 1985, p.156

Esta evolução restrita à “vida das formas” e aceita como “natural”, não explica porque o feito aqui difere do produzido fora, nem a ocorrência simultânea de diferentes fases ou estilos numa mesma sociedade. A linearidade é obtida pela generalização que tudo simplifica, pelo enquadramento rígido que não admite desvios, eliminando contradições e conflitos inerentes a todo processo cultural.

A história assim mitificada, na acepção de Barthes, “abole a complexidade dos atos humanos, suprime toda e qualquer dialética, cria uma clareza feliz”. Esta fala despolitizada, entendendo aqui “política no sentido profundo, como conjunto das relações humanas na sua estrutura real, social”², doméstica, esvazia, elimina a lembrança de como e por quem foram produzidas as coisas, sejam obras de arte ou utilitários.

A autoridade com que o museu apresenta seu acervo tem respaldo na história oficial. O discurso histórico reiterado, aliado a certos procedimentos museográficos, acentua o relacionamento asséptico entre o público e as obras. Nenhum estímulo perturbador, nenhum conflito aparente e até mesmo o rebaixamento da emoção estética.

Esta política conformista mostra-se pouco criativa e incapaz de justificar-se como meio educativo ou de atrair o público, face à concorrência dinâmica dos meios de comunicação de massa. O museu entra em crise de identidade: um personagem à procura de um autor. Os museólogos e demais profissionais ligados à área passam a fazer críticas, desenvolver estudos e propor caminhos. O denominador comum a estas inovações seria o deslocamento da preocupação centrada no objeto para o sujeito social. “Participação da comunidade” tornou-se bandeira para qualquer exército e tem acobertado inovações fúteis e dinamismos inúteis.

Ampliar seu público tornou-se meta perseguida por todo o museu, cujo comprimento é aferido pelo crescimento numérico dos freqüentadores. No Metropolitan de Nova York, mostras, como a de Van Gogh em 86, só podem ser vistas com dia e hora marcados. Em Paris, centenas de pessoas circulam incessantemente pelas escadas rolantes do Beaubourg sem penetrarem nas salas de exposição. No Alhambra de Granada a entrada só é permitida a grupos limitados porque o afluxo excessivo de turistas está desgastando edifícios e jardins.

² BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo, Difel, 1982, pp.163, 164

A grande inversão de capital nos museus de países do primeiro mundo, transparece no duelo entre as várias instituições que buscam prestígio e evidência através da aquisição de obras importantes, da montagem de mega exposições, da edição de catálogos luxuosos e da construção de ampliações ou reformas, utilizando recursos arquitetônicos de impacto.

Paralelamente, uma série de eventos e atividades foram agregados ao museu como ciclos de cinema e vídeo, concertos, palestras, etc, dentro daquilo que se entende hoje como “animação cultural”. A distinção entre museu e centro cultural tende a se tornar pouco nítida, fruto da disputa pela preferência de um público que dispõe de muito tempo de lazer, fenômeno característico das sociedades afluentes.

Das preocupações de ordem internacional, passemos ao caso brasileiro. Em terra colonizada, a introdução de modelos estrangeiros não encontra resistência; é não só aceita, como procurada. A submissão à hegemonia econômica e cultural dos países desenvolvidos, aliada à consequente falta de auto-confiança e porque não dizer, às barreiras ideológicas e burocráticas, tem conduzido a área cultural, em linhas gerais, a uma atuação desvinculada de um interesse social mais profundo.

Os museus no Brasil compõem um mosaico de disparidades, o que não surpreende, dada a dimensão do país e os desníveis sócios econômicos das várias regiões. O que surpreende é a ausência de uma estratégia consistente, uma diretriz geral, enfim, uma espinha dorsal que valide perante a sociedade a instituição museal.

É necessário considerar a especificidade da situação nacional onde traçar uma política cultural sem considerar o peso de trinta milhões de analfabetos e a miserabilidade de grande parte da população é projetar castelos no ar. Neste momento de ensaio democrático, fincar o pé na realidade é condição básica para que o museu assuma uma postura mais consequente: a de agente de transformação social.

A preservação da memória tem sido na maioria das instituições restrita à guarda de bens. O museu destinado tradicionalmente à conservação deve incorporar a seus objetivos a recuperação da memória e a formação de cultura. Para tanto, além de preservar os bens materiais, é preciso ocupar-se dos aspectos imateriais da cultura desenvolvendo projetos de pesquisa e engajando neste trabalho a comunidade. Isto não significa minimizar a importância do acervo - razão de ser do museu - ao contrário, este deve ser o núcleo irradiador de conhecimento.

A pesquisa, tão pouco valorizada em nossos museus, deve ser vitalizadora de toda instituição. Este “conhecer a si mesmo” conduzirá à auto-crítica e indicará as diretrizes futuras. Deste processo a ser desenvolvido em vários níveis, a comunidade deve participar.

Para que a comunidade não seja vista como entidade abstrata e anônima ou pior ainda como “público alvo” é necessário delinear como poderia se dar este envolvimento. A participação estará inserida num projeto amplo que terá no acervo seu lastro e ponto de partida e que regerá todas as atividades do museu. Os vários segmentos do projeto estarão ligados à universidade, às escolas de 1^o e 2^o graus, à população em geral, associações de bairros, sindicatos, grupos religiosos ou étnicos, e abertos à contribuições espontâneas. Este conjunto orgânico deve resultar num conhecimento e numa fruição participativa e dinâmica capaz de desenvolver uma consciência crítica e de propiciar um enriquecimento cultural com repercussões no corpo social como um todo.

Tanto a fetichização quanto o menosprezo do acervo resultam em estagnação da pesquisa. Em ambos os casos há um congelamento do objeto, uma cristalização da informação e uma relação monótona com o público. O imobilismo de muitos acervos no sentido museológico e museográfico, decorrente da inexistência de pesquisa e de concepções expositivas conservadoras, estanca qualquer possibilidade de gerar cultura. Este “evaporar milagroso da história”, segundo Barthes, neutraliza os objetos “cuja desagradável poluição de origem ou de escolha já foi suprimida” isentando-nos, a todos; de qualquer responsabilidade.³

Pesquisar é recuperar uma história a partir dos objetos sobreviventes, retirá-los das grades classificatórias e entendê-los como produção significativa, signos de uma lógica social. Sujeito e objetos estão ligados por um questionamento recíproco, por aproximações e repulsas, por afinidades e estranhamentos que revelam o intrincado tecido da história em contínuo fazer e refazer. O desvendamento dos sentidos ocultos nestas relações, freqüentemente recalques relativos à situações conflitivas, deve desbloquear uma energia que fluirá para agenciamentos coletivos criativos, capazes demudar a realidade social.

O avanço da pesquisa deve conduzir a revisões, à luz de novos conceitos, de contribuições interdisciplinares, de depoimentos populares, da convivência com os lugares, as pessoas e as coisas.

³ BARTHES, op. cit. p.171

Pesquisar não é contemplar e analisar de um ponto de vista distante, privilegiado e preconceituoso; é interrogar, desconstruir, recolher, interpretar; é estar aberto a encontros inesperados e a conclusões que contradizem o já estabelecido como verdade. É rever a história para manter a cultura viva e não condenada ao mofo das versões consagradas.

“Todo conhecimento, adverte Foncault, se enraíza numa vida, numa sociedade, numa linguagem que tem uma história; e nesta história mesma, ele encontra o elemento que lhe permite comunicar-se com outras formas de vida, outros tipos de sociedade, outras significações”.⁴

É preciso assentar nossos museus em bases mais sólidas. Buscar não o arremedo da espetacularidade de realizações e inovações, só possíveis com fartos recursos, mas convergir esforços para o melhor conhecimento e vivência do que é nosso.

⁴ FONCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1985, p.390.

TRANSPOSIÇÃO DO PAINEL “TIRADENTES” DE PORTINARI

Augusto Froehlich

Carlos Regis Leme Gonçalves

1. Histórico

O painel foi pintado por Cândido Portinari em 1947/48 atendendo encomenda para o então novo edifício do Colégio de Cataguases, MG, projetado por Oscar Niemeyer. Permaneceu até 1972 na sede da escola, quando foi restaurado e levado para São Paulo.

Escolhido como símbolo da Semana da Pátria de 1974, foi transportado para Brasília, sendo exposto no hall do Congresso Nacional de 5 a 30 de setembro. Em novembro do mesmo ano, o painel foi exibido no edifício do Ministério da Educação e Cultura (Rio de Janeiro). Em julho de 1975 foi vendido ao Governo do Estado de São Paulo, que a instalou no Palácio dos Bandeirantes.

Convidado para projetar o “Memorial da América Latina” pelo Governo do Estado de São Paulo, o arquiteto Oscar Niemeyer sugeriu a sua transferência para o Salão dos Atos, espaço desenhado em função da obra. Em setembro de 1988 a Curadoria dos Acervos dos Palácios do Governo iniciou o planejamento daquela operação que foi realizada de 12 a 17 de março de 1989.

Após vários contatos e gestões fomos contratados, no início de março de 1989, para assessoria e supervisão da transferência. O pouco tempo disponível dificultou o planejamento do trabalho embora seu resultado possa ser considerado amplamente satisfatório.

2. Descrição

O painel mede cerca de 18 x 3 m, sendo dividido em três telas justapostas de 6 m de comprimento.

A pintura foi executada a têmpera de cola, aplicada em camadas irregulares. A preparação   t nue, permitindo migração da tinta para o verso. Não há verniz sobre a pintura.

A tela é de algodão de trama ortogonal simples, muito delicada para um objeto dessas dimensões. Os chassis são feitos de pinho fino, de dimensões e concepção também inadequados para as telas, permitindo torções e movimentos prejudiciais. Adaptações para a inserção de uma pequena moldura industrial de alumínio, com o desbaste de parte de armação externa dos chassis, reduziram ainda mais a sua resistência.

3. Estado de Conservação

A aparência geral   ainda boa, com poucas alterações como algumas manchas com eflorescências brancas, e algumas áreas em processo de concheamento da tinta.

O estado de conservação, entretanto inspira cuidados pois essas alterações tendem a prosseguir ou mesmo a acelerar e a fragilidade do chassi e da tela devem colocar problemas futuros com a degradação dos materiais e o esquema impróprio de fixação.

No Memorial, o ambiente não se revelou adequado, com excessos de iluminação e variações climáticas acentuadas. Providências para a melhoria dessa situação devem ser tomadas.

De ponto de vista da operação de transporte, o painel apresentava-se como objeto extremamente frágil, de grande porte e sensível a variações ambientais.

4. Trabalhos Preliminares

A remoção do painel foi precedida de atividades de planejamento e documentação:

- Exame detalhado do estado de conservação
- Exame das condições ambientais
- Fotografia

- Questionário para a empresa transportadora sobre as condições oferecidas
- Elaboração de documento com orientações gerais para o transporte de obras de arte para a equipe encarregada
- Reuniões preparatórias antes de cada etapa de trabalho para instrução dos envolvidos
- Consulta ao Departamento de Trânsito sobre o trajeto e os limites de altura no percurso
- Consulta ao serviço de Meteorologia sobre as condições climáticas na data escolhida para o transporte
- Vistoria do Salão de Atos

5. Transporte

A descida do painel ocorreu sem incidentes, durante cinco horas. As etapas principais foram:

- Documentação fotográfica e monitoramento da umidade do ar, durante todo o trabalho
- Instalação de escadas e torre de armação tubular
- Remoção da moldura de alumínio que interligava as telas
- Fixação de cordas nos ganchos existentes nos chassis (instalados em 1978) e forração do piso com tecido
- Descida das telas. Suspensas por cordas e apoiadas por baixo, desceram com um mínimo de flexão dos chassis
- Após pousarem no chão, as telas foram deixadas no local até o dia seguinte, quando foram embaladas e transportadas

As embalagens foram executadas pela empresa transportadora, sem nossa supervisão. Constituem-se de três caixas de pinho forradas, de dentro para fora, com papel branco (dito neutro), papel “kraft” e plástico tipo “Polibolha”. A

fixação interna era assegurada por calços de espuma semi-rígida de polietileno. Não foram consideradas fortes o suficiente para resistirem a viagem em posição horizontal ou inclinada, o que exigiu que o transporte fosse feito em caminhão aberto, pois os outros tinham altura interna limitada.

O transporte foi executado em caminhão aberto, mas adaptado com suportes de fixação e coberto por lonaplástica e encerado, uma vez que a previsão do tempo era muito favorável, com reduzidíssimas possibilidades de ocorrência de instabilidades. O trajeto foi percorrido em 1:30 hs, com o auxílio de batedores da Companhia de Policiamento de Trânsito.

A desembalagem e instalação foram executadas no dia seguinte. A instalação obedeceu aos mesmos cuidados da remoção. Foi retardada por incorreções no desenho e execução do novo suporte, ultrapassando a tela na margem direita e com pinos para sustentação deslocados com relação aos olhais existentes nos chassis (fixação empregada no Palácio). Essas falhas, somadas à precariedade já apontada dos chassis, nos forçam a concluir que essa última etapa não possa ser considerada como definitiva.

6. Atribuição de Funções

- Responsável pela transferência até a instalação do painel no Memorial: Curadoria dos Acervos
- Consultoria e supervisão técnica: Museus e Monumentos
- Embalagem, desembalagem e transporte: Transway Transportes Internacional
- Descida e içamento do painel: Departamento de Serviços Gerais do Palácio dos Bandeirantes
- Apoio Operacional: Cia do Metropolitano de São Paulo, Promon Engenharia S/A e Construtora Mendes Junior
- Segurança: Companhia de Policiamento de Trânsito e Companhia de Guarda do Palácio
- Seguro: COSESP

- Documentação fotográfica: Setor de fotografia do Palácio dos Bandeirantes

7. Conclusões

Apesar do pouco tempo disponível para a preparação, o trabalho obteve resultado satisfatório.

A fixação atual é imprópria do ponto de vista da conservação e deverá ser melhorada. O edifício não oferece condições de conservação e deverão ser adotadas as medidas que apontamos em relatório específico, não citadas no presente trabalho.

Um dos aspectos mais interessantes e instrutivos da transferência foi a distribuição de questionários aos envolvidos, especialmente a empresa transportadora, que relutou em responder a um elenco de questões simples sobre características da operação de transporte alegando razões contratuais e comerciais. Tais questionários, independentemente de aspectos particulares, revelaram o quanto ainda estamos atrasados com relação ao transporte correto de bens culturais. Deve ser ressaltado, entretanto, o empenho da Curadoria dos Acervos em realizar uma tarefa segura e bem feita, fato animador no panorama brasileiro.

No total, participaram de todo o trabalho cerca de 43 pessoas. Tal quantidade pode ser considerada excessiva de ponto de vista da necessidade dentro de um ambiente afeito a esse tipo de operações, mas revela também que um transporte adequado de objetos dessa natureza exige recursos e empenho rigoroso, não podendo, ser tratado de maneira simplista ou até irresponsável como vemos muitas vezes acontecer.

FUNGOS CONTAMINANTES ISOLADOS EM OBRAS DE ARTE (PINTURAS SOBRE TELA)

Lenora Lerrer Rosenfield

Suzana Andreatta

Dada a existência de um clima favorável para o desenvolvimento de fungos no país, torna-se importante o estudo aprofundado do desenvolvimento destes microorganismos nas obras de arte, no caso deste trabalho, pictóricas.

Existem outras razões para fazer este tipo de estudo. A primeira delas é a necessidade de desenvolver de forma mais científica os conhecimentos ligados à restauração, já que os tratamentos intuitivos vem prejudicando as obras de arte existentes no país. Por essa razão, elas necessitam urgentemente restaurações apoiadas em conhecimentos científicos.

Uma segunda razão justifica este estudo: os fungos deterioram as obras de arte, além de interferirem na leitura estética das mesma.

A maior parte dos fungos que atacam obras de arte são aeróbicos. Eles se desenvolvem em temperaturas entre 10^o e 50^oC, mas podem se desenvolver também a baixas temperaturas, como, por exemplo, determinadas espécies de *Penicillium*, que proliferam a -7^oC. A temperatura considerada ideal para o crescimento de fungos é, em geral, entre 10^o e 34^oC. O PH ideal para o seu crescimento é entre 4 e 7, mas este pode ocorrer entre 2 e 8.

A umidade relativa mínima para o desenvolvimento de fungos varia entre 75 e 95%. Em 1945, Larnach e Wike observaram que não há desenvolvimento de fungos quando a UR é inferior a 75%, mas não determinaram a temperatura em que aquele ocorre.

Os nutrientes que os fungos necessitam são os seguintes: carbono, hidrogênio, oxigênio, nitrogênio, enxofre, potássio, magnésio, fósforo e vestígios de elementos como o ferro, zinco, cobre e manganês. Para os fungos, a melhor fonte de carbono é constituída por carboidratos como a celulose e o amido, que sob o influxo de enzimas se decompõem em compostos simples. Os fungos também

podem atacar gorduras, ceras, óleos, proteínas, ligninas e até plásticos, que servem, todos eles, como fonte de energia para a sua biossíntese.

Em 1928, Roberg estudou as características do crescimento do Aspergillus Niger, do A.Fumigatus e do A.Oryzae. Descobriu que estes organismos não cresciam na ausência de Fe e Zn. Na ausência de cobre foi constatado o pouco crescimento de micélio do tipo A.Niger.

Em 1945, Larnach fez um estudo sobre substâncias presentes no algodão cru que ajudam o crescimento de fungos. Constatou que o K, Na, Ca, Mg, são essenciais para o crescimento de alguns mofos, assim como o Fe, Cu e Zn.

Os fungos necessitam para o seu desenvolvimento de matérias existentes na pintura (compostos orgânicos). Esta se compõe de tela, base de preparação, tinta (pigmento e aglutinante) e às vezes de verniz.

Ao nutrir-se destes elementos, o fungo provoca grandes danos à pintura, pois causa uma degradação na camada pictórica. A camada pictórica incha com o crescimento do fungo até provocar um descolamento da pintura sobre a tela. Nem sempre isso ocorre: nesse caso não há descolamento e o fungo deixa manchas que normalmente, à primeira vista, tem coloração preta ou branca sobre a pintura.

A existência destas manchas produzidas pelos fungos interferem na leitura da obra, pois em alguns casos, dependendo do artista, é difícil determinar o que foi criação do homem e o que foi criação da natureza (fungos).

Além das condições ambientais, como a UR e a temperatura, é indispensável a existência de muitas moléculas de água nas moléculas de glicídios, lípidios e proteínas para a constituição de novas células protoplasmáticas dos fungos.

Estes micro-organismos conseguem utilizar a umidade do ambiente, uma vez que do ambiente a água é transferida para o substrato orgânico da pintura. Quando existe umidade no substrato orgânico vivo ou morto, formando uma solução aquosa, produz-se a germinação de esporos e confídios, durante o desenvolvimento das primeiras ifas micelares.

A água é o elemento mais importante para as funções metabólicas da célula fúngica, pois dá a consistência normal ao protoplasma celular. Ela é indispensável para a atividade das enzimas que agem somente em ambiente líquido, pois a água serve primeiro de veículo para as reações químicas que se sucedem no exterior das células e depois para o transporte das substâncias nutritivas para o interior das mesmas células.

Do percentual de água depende a maior ou menor deterioração do substrato da pintura.

Metodologia

Os quadros atacados pelos fungos são transportados do local onde se deu o dano para o laboratório onde será feita a restauração. A sala azulejada onde os fungos serão isolados é esterilizada com álcool ou água sanitária, para evitar a contaminação com outros fungos. Antes de começar o trabalho, deixa-se ligada, por cerca de cinco minutos, uma lâmpada UV para melhor esterilização do ambiente.

Os fungos são isolados dos quadros contaminados com auxílio de pincel ou agulha histológica esterilizados e então cultivados em placas de Petry (esterilizadas em auto-clave e secadas na estufa), contendo meio de cultura (SBDA - suco de batata-dextrose-agar). As colônias puras são repicadas em tubos de ensaio com meio de cultura e mantidas em estufa até seu desenvolvimento, sendo logo estocadas em geladeira à temperatura de aproximadamente 5°C. As colônias puras obtidas são estudadas com o auxílio de lupa, microscópio e com ajuda de literatura adequada, chegando-se à identificação e classificação de fungos.

Até o presente momento foi possível determinar e classificar os seguintes fungos:

- A nível de espécie:

Epiccocum purpurea, encontrado em tecidos (algodão) e na celulose (papel). Apresenta-se na cor rosa.

Cladosporium cladosporioides, encontrado em tinta acrílica e tinta a óleo preta. Apresenta-se na cor preta amarronzada.

Cladosporium herbarum, encontrado em afrescos de um mosteiro e também em tinta acrílica. Apresenta-se na cor marrom acinzentado.

Trichothecium roseum, encontrado em afrescos e tinta a óleo. Apresenta-se na cor rosa.

- Até gênero:

Capnodium sp, encontrado em fibras de tecido (algodão). Apresenta-se na cor preta.

Chaetomium sp, encontrado pela primeira vez no tecido de barracas usadas na 1a. guerra. Revelou-se capaz de degradar a celulose. Apresenta-se na cor cinza.

Trichoderma sp, encontrado em bastidores, degrada a celulose. Apresenta-se na cor verde.

Penicillium spp, encontrado tanto na camada pictórica como no tecido. Apresenta-se em coloração que vai do verde escuro ao amarelo.

Aspergillus spp, idem. Apresenta-se do branco ao preto, aparecendo também em cor bege e amarelada.

O fungo Capnodium sp e o Chaetomium sp pertencem à classe ascomycetes, com reprodução sexuada. Os demais fungos pertencem à classe dos fungos imperfeitos, estes assexuados.

Controle:

Antes de tratar o fungo é necessário constatar se ele ainda está vivo ou não. Isso pode ser feito umedecendo um pouco a superfície da camada pictórica, limpando uma região atacada por eles. Quando o fungo não reaparece, apesar da umidade, a pintura necessita somente de limpeza e não de tratamento.

Após este exame, os fungos são tratados com várias substâncias. O pentaclorofenato, que já é conhecido e tem o inconveniente de deixar uma camada amarelada, tem contudo a vantagem de ser residual.

Com o uso do remédio MICOSTATIN, à base de nistatina, diluído em água destilada ou álcool, consegue-se um resultado satisfatório. Neste caso, o fungo é também eliminado.

Constatou-se ainda a necessidade de envernizar as pinturas atacadas por fungos, para evitar novos ataques, pois o verniz funciona como um isolamento, protegendo a tela de novas contaminações.

Os fungos acima relacionados tem se repetido em todas as obras examinadas.

Parece necessário proceder um exame de diferentes pigmentos utilizados na pintura sobre tela, a fim de verificar quais deles são susceptíveis ao ataque e ao desenvolvimento de fungos. Contudo, dada a dificuldade de encontrar profissionais qualificados para examinar pigmentos, o seguimento desta pesquisa consistirá em:

- Pintar lâminas de vidro esterilizadas com as seguintes cores de tinta à óleo:
 - amarelo ocre
 - verde cromo
 - azul ultramar
 - vermelhão
 - carmim
 - preto marfim

Após esta etapa as lâminas serão contaminadas com os fungos citados acima e colocados dentro de placas de Petry contendo SBDA para serem cultivados. Assim poderemos constatar de forma mais controlada quais destes pigmentos são afetados por fungos.

O mesmo procedimento será realizado com amostras de linho, de algodão e óleo de linho.

Bibliografia

- ABBRAMS, Edward. *Microbiological deterioration of organic materials: its prevention and methods of test*. United States, Department of Commerce, National Bureau of Standards Miscellaneous Publications, 1948
- DENNIS, Q.W.G. *British Ascomycetes*. Vereag von y Cramer. 2ed. 1968
- BARNETT, H.L. *Illustrated Genera of Imperfect Fungi*. Burgess Publishing Company, 2 ed., 1960
- GAMS, W. & DOMSCH, K.H. *Compendium of soil fungi*. Academic Press, v.1 a 4, 1980
- GIACOBINI, Clelia. *Elementi di scienze naturali e di microbiologia*. Piano delle Lezione, Roma, 1970
- MAYER, Ralph. *The Artist's handbook of materials and techniques*. Viking Press, 20 ed, 1980
- ROSENFELD, Lenora L. *I Microrganismi nell'opera d'arte*, tese de conclusão de curso, 1983.

ELEMENTOS PARA PESQUISA DO ROCOCÓ LUSO-BRASILEIRO

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

A historiografia européia do rococó já conta, atualmente, com uma relação de títulos bastante significativa, na qual os alemães ocupam situação de destaque. Na França, pátria de origem do estilo, foi sobretudo a partir dos anos 50 que os estudos sobre o tema se desenvolveram, na esteira da tese pioneira do americano Fiske Kimball, que fixou definitivamente as origens parisienses do estilo revelou o papel dos decoradores e ornamentistas da gênese e evolução das formas que lhe são próprias.¹

Os estudos de síntese sobre conjuntos de obras pertencentes ao estilo, tanto na arte civil quanto religiosa de todos os países que o adotaram continuam entretanto escassos. Não contando, em suas origens, com o suporte de uma doutrina teórica sistematizada, como o barroco da contra-reforma ou o classicismo das Academias e ainda, tendo conhecido uma área de expansão geográfica que se estende, “grosso modo” de Ouro Preto a Moscou, o rococó apresenta-se em consequência sob aspectos extremamente variados, incorporados aos múltiplos sistemas de representações culturais dos países e regiões que o adotaram. Daí a dificuldade de integrar em um conjunto unitário de categorias estéticas e histórico-artísticas toda esta gama de manifestações diversificadas, assim como as divergências de opinião que hoje separam os autores, entre os quais subsistem ainda os que teimam em incorporá-lo a outros estilos, principalmente ao barroco.

A questão do rococó religioso que nos interessa aqui diretamente é bastante sintomática. Tendo em vista seu pouco sucesso na própria França, que Victor Lucien Tapié creditou às tradições de racionalidade cartesiana e austeridade jansenista do catolicismo francês², como explicar sua extraordinária aceitação

¹ KIMBALL, Fiske. *Le Style Louis XV. Origine et évolution du rococo*. Paris, Ed. A. e J. Picard, 1949

² Cf. *Essai d'analyse du rococo international*, In: *Sensibilita e razionalita nel Settecento. Aspetti e problemi* n° 5, Veneza, 1967, p. 145

em regiões da Europa Central tais como a Baviera, Suábia, Francônia e Boêmia, que praticamente reinventaram os dados básicos do estilo, adaptando-o à arquitetura e decoração de edifícios religiosos? E ainda que, no oeste europeu, negligenciado pela Espanha, o rococó religioso tenha tido grande desenvolvimento em Portugal e em sua colônia brasileira do outro lado do Atlântico, onde justamente se encontram suas realizações mais conformes ao espírito francês de origem?

Vejamos portanto o caso de Portugal e do Brasil. A significação do rococó religioso na área luso-brasileira, fenômeno abrangente e de ampla relevância para o estudo da História da Arte nos dois países na segunda metade do século XVIII, é tema ainda controverso e insuficientemente conhecido. Com efeito, excluídas as análises lúcidas e pioneiras de Robert Smith e Flávio Gonçalves no campo da talha, o rococó é geralmente tratado de forma superficial ou episódica nas obras de referência geral da historiografia artística portuguesa, tais como a clássica *História da Arte em Portugal* de Aarão de Lacerda, Mário Chicó e outros, ou o mais sintético *Oito Séculos de Arte Portuguesa* de Reynaldo dos Santos. A situação não é mais brilhante no campo das monografias específicas sobre o século XVIII, pois se consultarmos, por exemplo, o fundamental ensaio de José Augusto França sobre a “Lisboa Pombalina e Iluminismo” veremos que o rococó é reduzido a três centros restritos - Queluz, a província do Minho e a região brasileira de Minas Gerais e caracterizado de forma francamente pejorativa como “elemento menor e menos interessante” na conjuntura de Lisboa iluminista, “influência secundária em Portugal” ou “tradução nacional assaz medíocre”³. Da mesma forma, com relação ao Brasil, onde o estilo conheceu magnífica floração na região aurífera de Minas Gerais, subsistem na moderna historiografia da arte brasileira conceituações incorretas, como as que continuam a defini-lo no âmbito do barroco - “etapa final do barroco colonial” ou “barroco de cunho nacional” - desconhecendo assim suas características específicas e manifestações em áreas fora do circuito da antiga capitania do ouro, tais como as regiões de Pernambuco e do Rio de Janeiro.

³ FRANÇA, José Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1977, p. 272, 273 e 276

Para uma correta apreciação dos valores estéticos próprios do rococó luso-brasileiro é mister salientar primeiramente que, assim como o barroco que o precedeu, o estilo se reflete na arquitetura dos dois países, preferencialmente “em termos de acidentes decorativos”, dizendo respeito à ornamentação interna e externa das edificações, do que em termos de “valores arquitetônicos propriamente ditos”, envolvendo pesquisas de articulações complexas de espaços e volumes. As citações foram tomadas ao historiador português Jorge Henrique Pais da Silva⁴, mas constatações análogas emergem da leitura de textos de outros eminentes especialistas, como John Bury, Robert Smith, Germain Bazin e George Kubler, que não deixam de se referir, de uma maneira ou de outra, à arraigada tradição de simplicidade estrutural das plantas e volumes portugueses, consagrada na expressão “arquitetura chã”.

Esta volumetria simples e plana já pressupõe por si mesma a imprescindível complementação dos revestimentos, sejam eles em talha, pintura, azulejo ou estuque, artes estas que, ultrapassando a função meramente decorativa, assumem na arquitetura luso-brasileira, papel de agentes dinamizadores dos espaços, rompendo a estaticidade das paredes e tetos e recriando ambientes, que integram em visão unitária valores formais expressos em técnicas diversas.

É portanto fundamental para o estudo do rococó no mundo lusitano, que em Portugal e no Brasil sejam pesquisadas e analisadas em profundidade estas artes ornamentais, visando o estabelecimento de tipologias de suas variantes regionais, influências recíprocas e identificação de fontes e modelos. Trata-se de tema de grande complexidade e abrangência, sabendo-se que a tônica deste período estilístico, que em Portugal se superpõe em sua maior parte ao reinado de D. José (1750-1777), foi, como observou Robert Smith, o desenvolvimento de regionalismos, em grau mais intenso do que em qualquer outra época, acentuando diferenças marcantes, não apenas entre o Norte e o Sul, mas também entre áreas geograficamente próximas como Lisboa e Évora, Porto e Alto Minho.⁵

O fenômeno idêntico pode ser observado no Brasil onde, sucedendo à relativa uniformidade e estreita dependência da metrópole portuguesa, que caracterizavam a produção artística dos dois primeiros séculos da colonização,

⁴ PAIS DA SILVA, Jorge Henrique. *Em torno da Arquitetura Setecentista Portuguesa*. Actas do Congresso *A Arte em Portugal no século XVIII*. In: *Bracara Augusta*, vol. XXVII nº 64 (76), Braga, 1973, p.354-360

⁵ Cf. *A Talha em Portugal*. Lisboa, Livros Horizonte, 1963, p.129

variações acentuadas começam a aparecer a partir de meados dos setecentos, individualizando a arte dos principais centros regionais, entre si e relativamente a Portugal.

No campo da talha, por exemplo, onde o pesquisador que estuda o fenômeno em Portugal já pode orientar-se com uma certa segurança graças a uma razoável bibliografia de apoio, é necessário salientar primeiramente, que as tipologias propostas por Germain Bazin⁶ e, sobretudo, Robert Smith em sua obra de referência fundamental *A Talha em Portugal*⁷, não esgotam a variedade de tipos e modelos assumidos pelo retábulo rococó em Portugal. Com efeito, aos estilos de Lisboa, Évora, Porto e Alto Minho, identificados e analisados por Robert Smith, poderiam ainda ser acrescentados a nosso ver, pelo menos os de Coimbra e de Algarve, centros onde o retábulo rococó também desenvolveu formas próprias, suficientes para a caracterização de um estilo regional.

Paralelamente, também no Brasil desenvolviam-se escolas regionais de talha rococó podendo ser claramente identificados e definidos estilos próprios de retábulos nas regiões de Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais.⁸

Começando pelo Rio de Janeiro, cidade portuária enriquecida com o comércio das minas do ouro e que se tornaria sede do governo dos vice-reis a partir de 1763, a primeira constatação que se impõe diz respeito à dependência formal da produção artística deste centro, relativamente aos modelos lisboetas na segunda metade do século XVIII, dependência esta claramente visível, tanto na decoração interna quanto na própria arquitetura dos edifícios religiosos. Dois nomes de artistas avultam em primeiro plano, o mulato Valentim da Fonseca e Silva, chamado Mestre Valentim e Inácio Ferreira Pinto, que não teve ainda sua obra catalogada com precisão. Ao primeiro são atribuídos documentalmente, entre outros, os graciosos retábulos das pequenas do noviciado da Ordem Terceira do Carmo (1772-73) e Nossa Senhora da Vitória (1801-13) na Igreja de São Francisco de Paula, inseridos em ambientes que lembram verdadeiros salões de festas. Ambos apresentam colunas salomônicas como suportes, curioso arcaísmo numa

⁶ BAZIN, Germain. *Morphologie du Retable Portugais*, In: *Belas Artes*, 2a. série nº 5, Lisboa, 1953, p.3-29

⁷ Op. cit, p.129-146

⁸ Text of Footnote Para informações mais detalhadas sobre a talha brasileira no período colonial remetemos à publicação de nossa autoria intitulada *Escultura Colonial Brasileira: um Estudo Preliminar*, In: *Revista Barroco* nº 13, Belo Horizonte, 1984/85, p.7-32

talha que, em outros aspectos já anuncia o neoclássico, tema também presente nos retábulos atribuídos a Inácio Ferreira Pinto na capela-mor de São Bento (1787-93) e igrejas do Carmo (1785-) e Nossa Senhora Mãe dos Homens.

A região de Pernambuco, importante centro açucareiro do nordeste brasileiro, foi sem dúvida uma das que com mais sensibilidade compreendeu e assimilou na colônia os padrões estilísticos do rococó, chegando a praticar diferentes versões de talha religiosa deste estilo, entre as quais se destacam um tipo de retábulo com fortes analogias com a talha do Minho, introduzindo na região pelos beneditinos do mosteiro de Olinda, e um modelo tipicamente regional, sem equivalentes em Portugal ou outros centros da colônia. Este último tipo, de que constituem excelentes exemplos datados o alta-mor da igreja da Misericórdia de Olinda (cerca de 1771) e o retábulo do Crucifixo da Sé da mesma cidade (1775), tem como características principais, o perfil estilizado “à chinesa” do largo frontão do coroamento, que conjuga curvas e contracurvas em forte oposição, e as graciosas colunas de fuste reto, com espirais de guirlandas e relevos verticais na parte inferior. Extremamente difundido na região, o modelo manteve-se na talha pernambucana até as primeiras décadas do século XIX, com variações apenas na pintura, onde os fundos brancos foram aos poucos substituindo os marmorizados fortes da fase inicial.

Deixando de lado a Bahia, onde o rococó não chegou a se constituir em estilo autônomo, passamos diretamente à região central de Minas Gerais, correspondente à antiga capitania das minas do ouro, verdadeira terra prometida, onde condicionamentos históricos específicos, que vão do tipo de colonização predominantemente urbana à ausência de diretrizes formais impostas pelas Ordens religiosas (proibidas na região), possibilitaram um amplo florescimento do estilo, atingindo proporções mais significativas do que em qualquer outra área do mundo lusitano, tanto em termos quantitativos quanto qualitativos.

Introduzindo por volta de 1760, já na década seguinte o rococó tinha seus padrões e vocabulário formal completamente assimilados pelos artistas e artífices da região, que como em Pernambuco praticariam diferentes versões de retábulos, dentro as quais duas gozaram de particular aceitação. Uma das mais difundidas foi o modelo que batizamos de retábulo tipo *SERVAS*, por ter dele feito uso em todas as suas obras documentadas o escultor português Francisco Vieira Servas, originário do arcebispado de Braga. A presença no coroamento de um gracioso motivo sinuoso que Germain Bazin comparou à arbaleta medieval, identifica-o imediatamente. Este motivo, de que desconhecemos precedentes imediatos em Portugal, é geralmente ladeado por rocalhas flamejantes e complementado de elegante sanefa com lambrequins. Ofuscando pelo brilho de seu ilustre

contemporâneo Antonio Francisco Lisboa, o excelente escultor e entalhador Francisco Vieira Servas, falecido em Minas Gerais em 1811, permanece ainda hoje insuficientemente conhecido em sua obra de talha e imaginária independente aguarda catalogação. São de sua autoria, entre outros, o conjunto de retábulos da igreja do Rosário de Mariana (1770-75) e dois retábulos da igreja do Carmo de Sabará (1778-1809).

O retábulo tipo ALEIJADINHO, de estrutura semelhante, tem como caráter específico, comparativamente ao modelo SERVAS, a substituição do motivo da arbaleta por uma tarja decorativa de dimensões amplas, emoldurando grupo escultórico centrado nas três pessoas da Santíssima Trindade. Se na talha do escultor português predomina o caráter decorativo, tão a gosto do rococó, na do mulato Antonio Francisco Lisboa (1738-1814), nascido e criado na colônia, o sentido escultórico volta a disputar primazia, como na época joanina. Sua obra-prima no gênero é o retábulo principal da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, projetado em 1778, mas executado tardiamente entre 1790 e 94, onde a talha extravasa o âmbito do retábulo propriamente dito para se expandir também pela cúpula e paredes laterais da capela-mor, recriando em ritmo rococó a tradição barroca lusitana das “cavernas douradas”.

Em ação de estreita complementaridade à da talha policromada e dourada, a região de Minas Gerais desenvolveu ainda no período rococó, um partido específico de pintura de tetos em perspectiva ilusionista, configurando, a nosso ver, autêntica recriação regional, sem protótipos portugueses ou europeus claramente identificáveis. Embora sem a mesma qualidade e abrangência, partido de composição do mesmo tipo desenvolveu-se também nas igrejas do rococó pernambucano, enquanto a escola do Rio de Janeiro optou preferencialmente pelo modelo lisboeta de tetos decorados com composições ornamentais em talha ou estuques.

Já as decorações de azulejos que conheceram extraordinário desenvolvimento nas escolas portuguesas do período e são também encontradas nas igrejas pernambucanas e fluminenses, a natural dificuldade do transporte inviabilizava sua utilização nas igrejas mineiras onde entretanto aparece uma interessante técnica substitutiva, a dos painéis pintados “à imitação de azulejos”, a exemplo dos que decoram a capela-mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

ANEXO

PROGRAMA DO II ENCONTRO NACIONAL

PROGRAMA

Dia 19 de Maio de 1989 - Manhã

ABERTURA DOS TRABALHOS

Walter Zanini

COMITÊ DE HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA

Presidente: Mario Barata

José Roberto Teixeira Leite

"ESTADO ATUAL DAS PESQUISAS HISTÓRICAS DA ARQUITETURA NO CEARÁ"
Liberal de Castro - Convidado

"O ACERVO DE PINTURA ITALIANA ANTERIOR AO SÉCULO XX DO MNBA/RJ. ALGUNS
RESULTADOS PREPARATÓRIOS DE UM CATÁLOGO RAISONNÉ"
Luis Marques

"LAVABOS EM SACRISTIAS DE IGREJAS EM SALVADOR"
Pedro Moacir Maia

"O INCÊNDIO E A RECONSTRUÇÃO DO RECOLHIMENTO DO PARTO, DE JOÃO
FRANCISCO MUZZI, 1789-1989"
José Roberto Teixeira Leite

"AS CONFRARIAS ARTÍSTICAS COMO ALTERNATIVAS SOCIALIZANTES NA PAS-
SAGEM DO SIMBOLISMO PARA O MODERNISMO: REPERCUSSÕES NO BRASIL"
Carlos Scarinci

"A OBRA DE ARTE NOS LEILÕES PAULISTANOS DO COMEÇO DO SÉCULO"
Maria Izabel Meirelles R. B. Ribeiro

"JOÃO THEODORO BRAGA - UM ARTISTA NACIONALISTA"
João Spinelli

"O MODERNISMO NO INÍCIO DO SÉCULO XX EM MINAS"
Ivone Luzia Vieira

Dia 19 de Maio de 1989 - Tarde

COMITÊ DE HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA

Presidente: Aracy Amaral

Daisy V. M. Peccinini de Alvarado

"O NEOCOLONIAL NA AMÉRICA LATINA"
Aracy Amaral

"A CRÍTICA DE ARTE NO RIO GRANDE DO SUL E O DEBATE SOBRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE"

Maria Lúcia B. Kern

"CAPAS E ILUSTRAÇÕES DO PINTOR SANTA ROSA (1934 A 1954) EDITADOS POR JOSÉ OLYMPIO (RJ)"

Mario Barata

"ÊNFASES DO MODERNO ENTRE NÓS"

Maria Cecília F. Lourenço

"NOVAS INDAGAÇÕES SOBRE A QUESTÃO DA ARTE ABSTRATA NOS ANOS 50, NO BRASIL"

Anna Bella Geiger

"O OLHAR NA OBRA DE TRÊS ARTISTAS DO CENTRO-OESTE: SIRON FRANCO, D.J. OLIVEIRA E MARQUES DE SÁ"

Grace M. Machado de Freitas

"IRRADIAÇÃO ATÔMICA - PESQUISAS SOBRE O GRUPO ATELIÊ DE LETÍCIA FARIA"

Adalice Araújo

"ESTÁGIO II - PESQUISA DO 1º SALÃO NACIONAL DE AQUARELAS DA FASM"

Ana Maria Netto Nogueira

"REVISTANDO AS ARTES PLÁSTICAS: ARTES PLÁSTICAS EM REVISTAS NOS ANOS 60/70"

Maria Amélia B. Garcia

"UMA PESQUISA EM ANDAMENTO: ARTE E OS NOVOS MEIOS/MULTIMEIOS NO BRASIL - ANOS 70"

Daisy V. M. Peccinini de Alvarado

Dia 20 de maio de 1989 - Manhã

COMITÊ DE LINGUAGENS VISUAIS

Presidente: Regina Silveira

"ESTUDO DE SISTEMATIZAÇÃO BIBLIOGRÁFICO - BIBLIOMÉTRICO SOBRE ARTE CERÂMICA, CERÂMICA POPULAR E/OU ARTESANAL NO BRASIL"

Mary Di Iorio

"UM RETRATO DE GRUPO QUATROCENTOS ANOS DEPOIS: REINTERPRETAÇÃO CRÍTICO - AUTOBIOGRÁFICA DE UMA COMPOSIÇÃO DO PINTOR HOLANDÊS DIRK BARENSZ (1534-1592)"

Sonia Von Bruscky

"O GRÁFICO AMADOR: UM MOVIMENTO PIONEIRO NO BRASIL NA FEITURA DE LIVRO DE ARTE NA DÉCADA DE 50"

Paulo Bruscky

"POESIA VISUAL EM COMPUTADOR"
Sílvio Zamboni

"DIÁRIO DE CLASSE"
Berenice H. Vasco de Toledo

"VÍDEO ENCONTROS NA REDE DE MAIL ART"
Gilberto Prado

"TEIATTEIATTEIA "Y" OUTRAS COUSAS MÁS" (POR ENY DI GUERRA)
Olímpio Pinheiro

"IMAGEM ELETRÔNICA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO"
Diana Domingues

Dia 20 de maio de 1989 - Tarde

COMITÊ DE CONSERVAÇÃO E MATERIAIS / COMITÊ DE CURADORIA

Presidente: Walter Zanini

"MUSEU PESQUISA E ACERVO: ANÁLISE DE UMA SITUAÇÃO"
Maria Alice Milliet

"TRANSPOSIÇÃO DO PAINEL TIRADENTES DE PORTINARI"
Augusto Frohlich e Carlos Régis Leme Gonçalves

"FUNGOS CONTAMINANTES ISOLADOS EM OBRAS DE ARTE (PINTURA S/ TELA)"
Lenora L. Rosenfield

"ELEMENTOS PARA PESQUISA DO ROCOCÓ LUSO-BRASILEIRO"
Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

SESSÃO PLENÁRIA DE ENCERRAMENTO

Presidente: Walter Zanini

Síntese Interpretativa das Linhas de Pesquisa das Comunicações (Apresentada pelos Relatores-Presidentes das Sessões)

Debates em Plenário sobre a situação do pesquisador em Artes na atual conjuntura: Vínculos com Universidades, Apoio das Agências Financiadoras, fundamentos metodológicos.

Encerramento do Encontro

Primeira Convocação da Assembléia Geral da ANPAP

Comissão Organizadora

Daisy V. M. Peccinini de Alvarado (Coordenação)

José Roberto Teixeira Leite

Walter Zanini

Local:

Casa da Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo

Av. Lineu Prestes, 159 - Cidade Universitária

Patrocínio: FAPESP