

CADERNOS DA

ANPAP

Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas

3.

CADERNOS DA
ANPAP

Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas

III ENCONTRO NACIONAL
COMUNICAÇÕES

ANO 1 • Nº 3 • MARÇO 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

O III Encontro Nacional da ANPAP teve por objetivo reunir os pesquisadores da área para comunicação das pesquisas em andamento e divulgação de reflexões sobre o temário geral: “Arte, Ciência e Tecnologia“, refletindo os direcionamentos existentes nos Comitês, em que se organiza a Associação.

Com este terceiro volume a presente diretoria encerra sua gestão, na certeza de que haverá continuidade deste trabalho, assim ampliando a comunicação entre os pesquisadores, bem como entre estes e a comunidade.

Agradecemos aos participantes e às entidades patrocinadoras, tanto dos Encontros quanto das publicações. São estas: CNPq, FAPESP, e as unidades da Universidade de São Paulo - Casa da Cultura Japonesa, Escola de Comunicações e Artes e Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Comissão de Publicação

ÍNDICE

CONFERÊNCIA DE ABERTURA: O DESAFIO DA CULTURA	7
Aracy A. Amaral	
PALAVRAS DE ACOLHIDA	11
Daisy V.M. Peccinini de Alvarado	

COMITÊ DE HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTE

IMPLANTAÇÃO DE BASE DE DADOS SOBRE ARTE NO BRASIL - HISTÓRIA E PATRIMÔNIO: REFLEXÕES E ABORDAGENS	15
Daisy V. M. Peccinini de Alvarado	
LEVANTAMENTO DOCUMENTAL DA ARTE LATINO-AMERICANA	21
Maria Heloísa C. Toledo Ferraz e Dilma de Melo Silva	
UM ASPECTO CIENTÍFICO DA SPHAN: ARQUIVO E BIBLIOTECA (SUA POSIÇÃO CENTRAL, NO RIO DE JANEIRO)	23
Mario Barata	
PRODUÇÃO ARTÍSTICA E IDENTIDADE	27
Icleia Borsa Cattani	
A VANGUARDA ARTÍSTICA DE BELO HORIZONTE NOS ANOS 60	29
Marília Andrés Ribeiro	
ROTINIZAÇÃO: UMA CATEGORIA SIGNIFICATIVA PARA ANÁLISE DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA EMERGENTE NOS ANOS 30	34
Maria Cecília França Lourenço	
RETOMADA DE PESQUISA SOBRE VICENTE DO REGO MONTEIRO	37
Walter Zanini	
CONSIDERAÇÕES SOBRE A MODERNIDADE DE ZINA AITA	40
Ivone Luzia Vieira	
MARTIN FIERRO: MODERNIDADE E IDENTIDADE NACIONAL	47
Maria Lúcia Bastos Kern	
O POMBALINO NAS IGREJAS DO RIO DE JANEIRO	51
Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira	

COMITÊ DE LINGUAGENS VISUAIS

A LUZ NA IMAGEM	59
Milton Sogabe	
INSTALAÇÃO: 'LUZGAR-LUGARES DE MUY VIVIR' - (ESPAÇOS RITUAIS DO ARQUÉTIPO DO FEMININO NA ARTE CONTEMPORÂNEA)	62
Anna Barros	
A PRAXIS ARTÍSTICA NA ERA PÓS-INDUSTRIAL. A ARTE DE GOVERNAR	64
Diana Domingues	
A HOLARQUIA DO PENSAMENTO ARTÍSTICO - PRINCÍPIOS FUNDAMENTAIS PARA COMPREENDER A ARTE COMO REPRESENTAÇÃO BRANDA	67
Paulo Laurentiz	
UKIYO-Ê, XILOGRAVURA TRADICIONAL JAPONESA	71
Stella Maris Figueiredo	

COMITÊ DE ARTE E EDUCAÇÃO

PESQUISA INTERDISCIPLINAR DE INTEGRAÇÃO ARTES-CIÊNCIA - TECNOLOGIA ATRAVÉS DO FENÔMENO ÁGUA	81
Ivone Mendes Richter, Wilhelm Walgenbach e Cleusa Peralta	
PROJETO ARTE E MEIO AMBIENTE	84
Ana Mae Barbosa	
NOVO CURRÍCULO DO CURSO DE DESENHO E PLÁSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA	87
Ana Maria Norogrande, Edemur Casanova e Silvestre Peciar Basiaco	

ANEXO

PROGRAMA DO III ENCONTRO NACIONAL	91
-----------------------------------	----

O DESAFIO DA CULTURA

Aracy A. Amaral

Neste momento obscuro e acabrunhador da vida cultural do país, instante em que mais uma vez se reafirma a nível federal a indiferença pelas coisas da cultura com ausência total de visão, considerando a ação efetiva que a cultura pode desempenhar, seja do ponto de vista educativo, seja como comportamento estimulado, seja no construir o autoapreço do ser humano dentro de um programa que objetive o melhoramento social do homem, nós nos reunimos em mais um encontro da ANPAP, como resistindo, cada qual em seu setor, no trabalho cotidiano. Gostaria de, nesta oportunidade deixar clara minha posição frente a problemática cultural que vivenciamos.

John Kennedy disse certa vez que os Estados Unidos não podiam se dar ao luxo de serem “materialmente ricos e espiritualmente pobres”. Mais adiante, no mesmo pronunciamento, ele diria que queria prever um país que recompensará a realização nas artes da mesma forma que recompensa o êxito nos negócios ou na administração. “Penso numa América”, disse ainda, “que atrairá o respeito de todo o mundo não apenas por seu poderio como também por sua civilização”. Esses dizerem estão afixados de maneira significativa sobre painel de mármore na Opera House de Washington que leva seu nome. Talvez a preocupação dos norteamericanos em apoiar as coisas da cultura não seja tão idealista quanto à primeira vista possa parecer, pois esse apoio traz implícitas vantagens fiscais que os empresários sabem apreciar. Contudo, o sentido da comunidade. “the community”, dentro do protestantismo, criou circunstâncias que fazem emergir o filisteísmo, na lavagem do dinheiro dos negócios, transformando sua origem em elevação social, como já o assinalou com pertinência Hannah Arendt.

Destruir é fácil. A descontinuidade é uma triste tradição nos empreendimentos culturais brasileiros; o que um constrói duramente é desmontado pelo sucessor que deseja deixar “a sua marca” sem modéstia, sem indagações sobre as razões da construção anterior, que se apresenta portanto efêmera, como a ausência de memória de um povo indignificado pela inexistência de civismo, substituído pelas patriotadas das copas do mundo. Um decreto anula décadas de tentativas. Mesmo embora defeituosos e viciados os órgãos eliminados deveriam ser revistos e não sumariamente desfeitos. E ninguém descarta que amanhã, por razões eleitoreiras o governo federal queira com pompa e circunstância se revestir de recriador de

novos órgãos como um novo “pai da cultura” que jogou por terra ao negar-lhe seu apoio no primeiro momento.

Como desejar que um povo inteiro respeite seu patrimônio arquitetônico, histórico, artístico, humano (no sentido de respeito ao seu corpo e espírito) no que tange ao menor, ao adulto ou ao idoso, quando o próprio governo ensina a lição de desrespeito à criação de seus concidadãos?

Em vésperas de eleições, considero no caso de São Paulo que o momento é crucial, apresentando-se ao próximo governo um verdadeiro desafio da cultura a nível estadual. Estado que é um país, com 30 milhões de habitantes, de interior riquíssimo, só com um projeto cultural se poderia arrancar do marasmo nossas cidades economicamente prósperas. Com boa qualidade de vida, pleno acesso a todos os bens materiais, três universidades estaduais reconhecidas além das faculdades particulares, onde o desafio? A “Folha de São Paulo” registrou há poucos dias um aspecto da pobreza: de 27 concertos em São Paulo, apenas sete se realizam em Santos e cinco em Campinas. Os adolescentes e universitários, sobretudo do interior, seres carentes, errantes de shopping centers, aguardam ser resgatados da falta de perspectivas que lhes acenem outros caminhos, fora das drogas, das choperias, dos rachas de carro, da acomodação cega que os encerra em estufa apodrecedora. É triste, na realidade, o ambiente cultural do interior de São Paulo em contraste com sua abundância.

A cada concerto estrangeiro de música erudita ou nacional que se apresenta na capital, a cada ópera levada a cena, a cada peça de teatro encenada em teatros estaduais ou municipais da capital deveria ser obrigatório um circuito previsto pelo interior, em cronograma ágil cobrindo os maiores centros universitários do Estado. Reformam-se para tal as casas de teatro ou cinemas fechados, projetos rápidos e bem menos caros que construir sambódromos. Festivais como os de Campos do Jordão, Feiras do Livro, Festivais de Cinema, ou eventos como o Salão de Humor de Piracicaba deveriam ser multiplicados, estimulados através de uma Lei Sarney Estadual, a fim de mobilizar a iniciativa privada a atuar culturalmente no interior do Estado. Sabemos que casas de cultura têm sido abertas pela Secretaria de Estado da Cultura. Mas, e os museus? Em que estado se acham os museus históricos e de arte do interior? Qual sua possibilidade de ação se nem os museus da capital possuem condições para atuar com vivacidade, adquirir obras, promover eventos, preservar seus acervos?

Chegamos a um momento em que a densidade populacional e o porte de nossas cidades estão a demandar uma ação cultural intensiva pois só assim se poderia sacudir o comodismo da vida do interior que, sem janelas para um crescimento

intelectual e espiritual, pode gerar vidas sem horizontes pelas facilidades soporíferas propiciadas pela classe média. Na verdade, em São Paulo temos problemas às avessas se comparados aos problemas de outros Estados do país. Embora nem por isso menos graves ou menos assustadores. Neste caso específico, cabe a palavra à cultura, e só sua dinamização poderá enfrentar esse desafio através da instigação à curiosidade intelectual e enriquecimento dos espíritos, problema que deve se configurar num compromisso por parte dos responsáveis pela cultura para com nossos jovens. Um compromisso que envolve e abre o futuro, na luta contra a crise moral através da animação cultural geradora da criatividade plena de alegria e auto-respeito.

PALAVRAS DE ACOLHIDA

Daisy V. M. Peccinini de Alvarado

O III Encontro Nacional da ANPAP acontece em uma situação especialmente difícil da vida cultural de nosso país - período de incertezas e de dificuldades maiores.

Portanto o evento resulta de um grande esforço, e, de uma forte consciência da necessidade de que mais do que nunca, nesta conjuntura difícil, deve a ANPAP reafirmar seus objetivos e sua atuação em nosso meio cultural.

Não nos omitir, ao contrário, afirmar nosso papel de associação científica de reflexão continuada e sistemática, coletiva e democrática, voltada às artes plásticas.

Sem dúvida uma posição da ANPAP será emergente, ao findar nossos trabalhos, na discussão do estado atual da produção cultural, do patrimônio histórico - artístico, das condições de viabilidade das pesquisas em Artes Plásticas.

Somos uma associação que convive com o seu tempo e está nele inserida, a razão de ser da ANPAP se constituiu no tecido vivo da História, nascendo a partir de uma tomada de consciência de um grupo de pesquisadores, incentivados pelo CNPq, da necessidade de que a comunidade de estudos sobre a Arte no Brasil se organizasse, criasse condições de existência ativa, estabelecendo objetivos e normas metodológicas específicas às abordagens do campo comum/temática comum das Artes Plásticas.

Nesta terceira edição do Encontro Nacional da ANPAP, já podemos perceber uma trajetória percorrida, sinalizada pelos trabalhos de pesquisa apresentados, indicativos da vitalidade criativa e reflexiva de nossa comunidade e da sua contribuição para ampliar o conhecimento de nossa área.

Evidencia-se a cada Encontro Nacional a importância de ser este evento um significativo canal de comunicação de processos de pesquisa e de seus resultados, sua partilha e sua divulgação. Aspectos que ainda ganharão maior potência, com a próxima edição dos Cadernos da ANPAP, anais dos Encontros Nacional Anteriores.

O eixo temático do III Encontro Nacional, ARTE, CIÊNCIA e TECNOLOGIA, dá feição a este evento de ser voltado ao momento. Considera a situação indiscutível de interdisciplinaridade nas artes, (observável desde há alguns anos; avalia o montante processo de informatização que permeia as atividades humanas de reflexão e de ação e toma em conta a atuação mutante das tecnologias nas artes plásticas, ampliando ao ilimitado as possibilidades da imagem, transmutando-as, num processo contínuo de instabilidade, e de rapidez que aguça, sofisticada, sutaliza, marca a sensibilidade do ser humano.

No quadro da vida contemporânea as tecnologias, e também as relacionadas à imagem, podem se constituir em poderosos instrumentos de determinação, coerção, manipulação da sociedade. Ante esta situação as artes desempenham um importante papel.

De acordo com Wellmer, discípulo de Habermas, que em 1985 escreve “Sobre a Dialética da Modernidade e da Pós-Modernidade” a produção artística contemporânea, é aguçadora da sensibilidade da razão, expandindo horizontes da percepção, experiência e vivência.

Arte, concebida como alargamento dos horizontes, assume a dimensão de ampliadora da competência racional do indivíduo.

Acreditamos que, no contexto de novas pesquisas em Artes Plásticas, estas dimensões podem se dar no momento em que, como pesquisadores, respondamos ao duplo desafio de ordem ética - busca e defesa intransigente da liberdade crítica e criadora, esquivando-se dos facilismos e perversões da indústria cultural e, de outro lado, a observância disciplinadora dos paradigmas de sistemas científicos adequados, evitando ortodoxias imobilizadoras.

Acreditamos que estes quatro dias de comunicação, debates, palestras e mostra de processos de pesquisa de linguagens visuais deverão se constituir em momento e situação em que poderemos comprovar as concretudes destes princípios que movem e legitimam a ANPAP.

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

.

IMPLANTAÇÃO DE BASES DE DADOS SOBRE ARTE NO BRASIL-HISTÓRIA E PATRIMÔNIO. REFLEXÕES E ABORDAGENS

Daisy V. M. Peccinini de Alvarado

Já não se constitui em novidade a implantação de Bases de Dados sobre arte no Brasil, existindo várias iniciativas quer individuais, quer institucionais - particulares e estatais.

Este processo a curto prazo pode apresentar problemas, na medida que são iniciativas isoladas, sem que se tenha proposto a formação de grupos de trabalhos suficientemente ecléticos e informados “à la page”, a fim de que a formação destas bases não resultem em sistemas fechados e ultrapassados.

Conseqüentemente corre-se o risco de desperdício de recursos humanos e tecnológicos, de verbas, de repetir erros ao desconhecer experiências anteriores realizadas em outros países.

Conclui-se da necessidade urgente de formação de um grande grupo de trabalho com representantes de diversas entidades interessadas, pesquisadores, curadores e especialistas de informática, para discussão e definição de objetivos e estratégias. Além disso é necessário estabelecer um intercâmbio de informações com bancos de dados sobre arte já implantados.¹

Nesta problemática, ressalta-se não só a natureza do suporte tecnológico, mas se impõe como problema central da informatização da área de artes, na dimensão da história e do patrimônio, o da indexação, que dará a formatação do programa a ser elaborado e utilizado. Segundo J.Thuillier, a indexação é a verdadeira chave

¹ Com objetivo de conhecer os processos de informatização no campo da História da Arte e do Patrimônio Artístico, realizei de outubro a dezembro de 1989 estágios em 11 bases de Dados da Direction des Musées de France e do Inventaire Général (patrimônio) do Ministério da Cultura da França.

dos bancos de dados documentais. Portanto ela equaciona de um lado as demandas e necessidades dos usuários com as possibilidades tecnológicas do formatador das bases para atendê-las.²

Na implantação de bases de dados, é essencial uma etapa de reflexões de discussão conceitual a fim de que não haja aceitação passiva de estruturas possíveis estabelecidas pelo software. As reflexões necessariamente envolvem dois problemas: a escolha de um software e a natureza dos dados a ser informatizados. Relativo ao primeiro problema, dada a inexperiência de nosso meio verifica-se a necessidade de se reportar às experiências efetuadas em países como Alemanha e França, que têm desenvolvido há mais de duas décadas uma informática aplicada aos domínios do patrimônio artístico e da história da arte, com a consequente elaboração de softwares e sistemas de indexações.³

Após mais de vinte anos de experiência, a informática aplicada à pesquisa da Arte e do Patrimônio Artístico na França se depara com uma situação de alterações, diante de alternativas. De um lado observa-se que a tendência inicial de acumular dados sobre os objetos de arte, nas bases de dados de Museus de Arte e do Patrimônio Artístico, aprofundando-os a níveis mais finos de informação. Esta orientação está sendo reformulada, por vários motivos: implantação demorada e portanto cara da base; respostas muito longas, com perda de tempo, até obter o dado procurado; consulta demoradas sem interesse, pois a informação se desdobra fragmentariamente, em dezenas de itens⁴ se a indexação de empenhar em classificações muito particulares, há risco de se impor uma artificial e pulverizante taxinomia ao campo da História da Arte.

A outra alternativa seria a de uma indexação menos profunda, que permitiria rapidez de consulta, a implantação da base menos onerosa e demorada, porém o nível de informação seria limitado.

2 THILLIER, J. Seminário. "Histoire de l'Art et Informatique": problemes d'indexation" College de France.

3 MISTRAL foi o software desenvolvido para informatizar o patrimônio histórico e artístico da França. Encontra-se em sua 5ª edição, dotado de grandes possibilidades de responder às demandas bastante complexas. Atualmente não é o único software usado, existindo outros como BASIS, TEXTO, MICRO-MUSÉE

4 A base JOCONDE, de pinturas e desenhos do dia ao século XVI a nossos dias; inclui acervos dos Museus do Louvre e de Angers, Avignon, Beaune, Bordeaux, Caen, Douai, La Roche-sur-Yon, Le Mans, Lille, Lyon, Marseille, Nancy, Nice, Rennes, Paris, Le Puy-en-Velay, Rouen, Saint-Tropez, de envergadura nacional. Atualmente sofreu um processo de simplificação, passando o sistema a conter 34 itens dos 95 anteriores, para classificar uma obra de pintura.

Buscar com objetividade soluções diante destas duas alternativas seria ter presente as de utilização simples e rápida, valor intelectual e viabilidade financeira. Portanto à rapidez de acesso à informação atribui-se o mesmo peso que à qualidade científica do projeto.

No caso da história da arte, o ideal seria buscar uma sistematização que se adaptasse a cada tipo de pesquisa particular instituindo-se um banco de dados plurimetódico - abrangendo diferentes sistemas de indexação, para cada abordagem da história da arte. Por exemplo, no caso do patrimônio artístico, a indexação se viabilizaria em torno de documentos homogêneos - um sistema de indexação só de pinturas. Uma nova linha metodológica, aplicada à história da arte foi a desenvolvida por uma equipe do CIHA, Comité International d'Histoire de L'Art para o BBA (Banco Internacional de Dados Biográficos sobre Artistas). Segundo uma outra abordagem da massa de dados documentais sobre história da arte, artistas e obras, o sistema do BBA permite a restituição da informação de forma dual: em termos definidos à priori (linguagem controlada) e/ou textos livres (relatos históricos).⁵

Mais um aspecto a considerar na implantação de bases de dados sobre arte é o da imagem; sua estocagem e sua sistematização. Percebe-se a importância de duas questões deste problema: os suportes tecnológicos e a sistematização da imagem.

Os escassos bancos de imagens desenvolvidos em nosso país utilizam o vídeo-disco digital sem que houvesse verificações de possibilidades de outro tipo de suporte como o do vídeo-disco analógico. Julga-se que, dada a conjuntura atual no país, de estágio inicial de instalação de banco de dados sobre arte, poder-se-ia cogitar no uso de um suporte mais barato, de mais rápida execução e amplíssima capacidade de estocagem de imagens-analógicos. Essas características

⁵ THUILLIER, J. e CLERGEAU, M-F.(colab.). Banque Internationle de Données Biographiques sur les artistes - MANUEL. Strasbourg, 1989. p.15-18.

contrapõem-se as do vídeo-disco digital de inferior capacidade de estocagem cerca de 600 imagens cuja implantação é mais lenta e de alto custo, oferecendo entretanto imagens de superior qualidade, ou seja, de altíssima resolução.

A segunda questão refere-se à sistematização da imagem, que deveria ser direcionada como um diálogo interativo entre o usuário, o dado textual e o dado visual.⁶

Nesta situação, a estocagem de imagens não se resume a uma simples operação catalográfica acumulativa de dados visuais.⁷

Ao comunicar estas reflexões à comunidade de pesquisadores do campo das artes plásticas considera-se que no momento atual é imprescindível que os processos de informatização de Arte, que se efetuassem no país, tomassem em conta as experiências de outras bases em outros países, evitando repetir erros e principalmente viabilizando integração e intercâmbio nacional e internacional.

Bibliografia:

- ARQUEZ-ROTH, A. e FRANCQUEVILLE, A. "GUIDE D'INTERROGATION".
IDM'O IMAGES ET DOCUMENTS, Base de Données du Musée D'Orsay, Paris,
eté 1988.
- AUBERT, M. e LEROY-BEAULIEU, S. "Histoire de l'Art et Informatique su Mini-
stere de la Culture". (boletim), Paris, 1986.
- CLERGEAU, M. F. "Paris, novembre 1989. Paysage du videodisque Banque D'Images
en France". *H.A.M.I. Histoire de l'Art et les Moyens Informatiques*, nº 31, Paris, 15
jan 1989
- IDEM, "DOCUMENTS DE LABORATOIRE ET BANQUE D'IMAGES: PROJETS
EUROPEENS". *H.A.M.I.*, nº 37, Paris, 15 jun/1990

⁶ "A utilidade da base (banco de imagens) dependerá de sua visualização e de sua difusão...", em Clergeau, M.F. *H.A.M.I. Histoire de l'Art et Moyens Informatiques*, nº 37, p.2.

⁷ Um exemplo desta acumulação de imagens é o Vidéo-disque Catalogue, realizado sobre um vídeo-disco analógico, pelo Ministério da Cultura da França. Trata-se de um imenso e heterogêneo catálogo visual, contendo cerca de 40 mil imagens, muito diversificadas, quer pela natureza temática (Pinturas das escolas flamengas e holandesa, dos Museus de Louvre, d'Orsay e de Versailles; Antiguidades greco-romanas, egípcias e orientais dos Museus do Louvre, e de Marseille etc; quanto pela qualidade e tipo de imagens: Constitui-se em um aglomerado de imagens, de acesso difícil para os pesquisadores e quase impossível para o público.

- DEPELSENAIRE, J.F. "VIDÉO-MUSEUM: Art du XXeme Siecle-Synthese et bilan-Perspectives 89". Paris. CNAC, fev/1989
- LE COZ, F. et altri. "BASE DE DONNÉES ET D'IMAGES". Note Interne d'Avancement Trimestriel n° 2. Musée d'Orsay - avril/juin/1988
- LEROY-BEAULIEU, S. "Bases de données Documentaires en Histoire de l'Art au Ministère de la Culture-Realités et perspectives". *Documentaliste*. V.24, n° 4-5, juil-oct/1987
- PECCININI DE ALVARADO, DAISY V.M. "Aplicação dos Meios Informáticos na Pesquisa de Arte: Banco de Dados, Bancos de Imagens na França. Considerações" *TRILHAS*, revista do Instituto de Artes-UNICAMP, Ano 4, n° 1, jan-dez/1990
- THUILLIER, J. et. CLERGEAU, M-F. "Banque Internationale de Données Biographiques sur les Artistes-MANUEL". Strasbourg, Valblor, 1989
- THUILLIER, J. "N'OUBLIONS PAS LES BANQUES DE DONÉES DOCUMENTAIRES" *H.A.M.I.* n° 31, Paris, 15/jan/1989

LEVANTAMENTO DOCUMENTAL SOBRE A ARTE LATINO-AMERICANA

Maria Heloísa C. Toledo Ferraz

Dilma de Melo Silva

O material documental e bibliográfico sobre a arte latino-americana está hoje parcialmente difundido, principalmente em países como o México, o Peru e a Argentina. Dentre as publicações existentes encontram-se trabalhos abrangentes e preocupados com as inter-relações estéticas e artísticas da América Latina; contudo, a maioria dos países detêm-se basicamente em suas próprias fontes historiográficas, aprofundando apenas o material disponível. Além disso, muitos desses trabalhos sobre as intermediações artísticas e estéticas estão publicados em periódicos, anais de congressos ou coleções de centros de pesquisa de cada país, sem uma devida circulação entre as demais nações da própria América Latina.

Com relação ao Brasil, apesar dos numerosos trabalhos sobre a arte brasileira e latino-americana dos períodos colonial, império, moderno e contemporâneo, a divulgação das produções é quase inexistente, mesmo em âmbito nacional. Conseqüentemente, nos demais países latino-americanos, as informações sobre as publicações brasileiras se tornam escassas, o que resulta no desconhecimento de nossas pesquisas no exterior.

Desta forma, o pesquisador e estudioso da arte latino-americana não tem acesso a um grande número de obras e encontra-se limitado em seu trabalho, necessitando, portanto, de novas investigações para organizar uma bibliografia, separá-la por assunto e cronologia.

Pensando nessa problemática resolvemos desenvolver uma pesquisa referente às publicações sobre arte latino-americana, que foram editadas a partir do século XIX e que abrange o período pré-colonial até o século XX, repertoriando toda a produção localizada em bibliotecas públicas e universitárias, centros de pesquisa, centros culturais e museus.

O levantamento do material ainda está em fase de coleta e processamento mas já iniciamos a organização de um banco de dados, que deverá auxiliar a consulta

aos documentos, livros e teses através de suas indicações juntamente com os assuntos, separados por períodos e locais de procedência (bibliotecas, museus etc.)

Até este momento, percorremos os catálogos coletivos de livros e periódicos existentes na coordenação do sistema de Bibliotecas da Universidade de São Paulo - SIBI, Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea e Biblioteca Municipal Mário de Andrade, onde já identificamos um número significativo de títulos.

Depois deste trabalho inicial ampliaremos nossas investigações para outras regiões do Brasil, procurando intercâmbios com instituições e especialistas envolvidos em estudos sobre a arte da América Latina. A etapa seguinte será a extensão desta pesquisa a outros países onde já existam sistematizações das informações, tais como o México (Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM e Centro de Investigación de Artes Visuales) e o Peru (Oficina de Investigaciones Bibliográficas da Biblioteca Nacional).

A partir deste levantamento sobre arte da América Latina pretendemos preparar um ensaio bibliográfico e difundí-lo para nossa comunidade.

UM ASPECTO CIENTÍFICO DA SPHAN: ARQUIVO E BIBLIOTECA (SUA POSIÇÃO CENTRAL, NO RIO DE JANEIRO)

Mario Barata

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, depois com outras designações de repartição, inclusive Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, desde 1936 atuando exemplarmente na preservação de monumentos e seu entorno no país e também interessado no acervo arqueológico e de artes populares, com uma escolha de suas tarefas proporcional à urgência e importância do material a ser conservado, só poderia realizar esse esforço seletivo com critérios científicos.

Desde o início Rodrigo M. F. de Andrade e sua equipe compreenderam que as História da Arte e História do Brasil eram de conhecimento indispensável à atividade dos técnicos da repartição. Somente com solidez e segurança de conhecimentos se poderiam apreciar os valores dos monumentos a serem preservados. Cedo foi contratada uma excelente professora de História da Arte, a Sra. Hannah Levy, formada na Alemanha e em Paris, para dar aulas aos funcionários do SPHAN, sendo também destinada a pesquisas para o Arquivo do SPHAN e artigos na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Entre os elaborados por Hannah Levy figurou um sobre a diferença entre valores históricos e valores artísticos nos monumentos, de extrema importância, e o sobre as teorias do Barroco. Entrementes Afonso Arinos de Melo Franco dava um curso no SPHAN a respeito do desenvolvimento da civilização material no Brasil.

O caráter científico das atividades em História da Arte e História exigia precisão nos dados a respeito dos monumentos. No início dos anos 30, ainda ocorria muita imaginação e circulavam lendas na atribuição de obras a artistas. Duvidava-se inclusive da autoria de o Aleijadinho em projetos de igrejas importantes nas Minas Gerais. A direção do SPHAN definiu a necessidade de ser feito um levantamento de dados sobre os monumentos, mormente nos arquivos de igrejas. A equipe de pesquisadores do SPHAN em vários estados foi notável pelo seu embasamento moderno e pela atividade realizada, incluindo-se no grupo também funcionários de irmandades ou de arquivos públicos, que trabalharam com seriedade. O material recolhido em cópias foi remetido para o Arquivo da

repartição. Todas as principais decisões se fundamentaram em dados concretos. Cedo conjugou-se, sobretudo através de Lúcio Costa, a pesquisa documental com a formal e estilística. O ensaio deste último, a respeito da Arquitetura dos Jesuítas no Brasil, publicado no número 5 da Revista do SPHAN, ficou sendo um paradigma dentro de nossa História da Arte, inclusive classificando a evolução da talha nos altares e sua morfologia, de uma maneira pioneira.

Ao Arquivo do SPHAN juntou-se logo uma biblioteca, que também auxiliava a adoção de critérios científicos no trabalho da repartição, pelo respeito e referência aos esforços precedentes em livros e revistas, que passaram a ser sistematicamente citados, em nível científico. A idéia de ser necessária uma documentação ampla para os estudos do SPHAN já era expressa pelo diretor da repartição no nº 1 da revista da mesma. O Arquivo e a Biblioteca do SPHAN constituem o ponto básico que ajuda determinar a atividade científica no tocante aos critérios de escolha para a preservação dos monumentos históricos e artísticos. A posição central em relação aos estudiosos em geral de História da Arte, Arqueologia e Artes Populares situou-se exemplarmente no Rio de Janeiro. Com a facilidade crescente de reprodução mecânica e eletrônica de textos (fotocópias) e de fotografias, diretores regionais do SPHAN, quando necessitaram de documentação em seus estados, encomentaram essas cópias ao Arquivo ou à Biblioteca.

Ultimamente essa política de duplicação de documentos foi colocada em evidência. Em junho último a Coordenadoria Geral de Documentação e Coordenadoria de Registro e Documentação (SPHAN/FNPM) elaborou, no Rio de Janeiro, erudito e inteligente documento de trabalho intitulado “Arquivo Central do SPHAN e Biblioteca Noronha Santos: Importância para o IBPC e necessidade de permanência no RJ”.

Trata-se de texto básico sobre a questão, que deveria ser publicado para maior difusão no país. Nele se sublinha que os acervos dos citados Arquivo e Biblioteca, “além de subsidiarem as pesquisas executadas para a SPHAN, são de consulta obrigatória para estudiosos provenientes de instituições de ensino superior”... e que “a viabilização do Mestrado em História da Arte da UFRJ - entre outros cursos - pressupõe a permanência destas fontes documentais” no RJ. “O acervo da Biblioteca Noronha Santos é de consulta complementar, obrigatório para as pesquisas realizadas no Arquivo Central do SPHAN, quando se trata de documentação impressa sobre bens culturais de valor histórico e artístico”... “Configura-se a intrínseca relação entre estes dois acervos”. “A complementariedade das informações buscadas pelos pesquisadores na elaboração de seus estudos é ainda assegurada pela presença no RJ de outros acervos básicos como

os da Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Museu Histórico Nacional, IHGB”, etc. “A transferência do Arquivo da SPHAN e da Biblioteca Noronha Santos para Brasília provocaria, para toda uma comunidade de pesquisadores, uma perda irreparável de informações específicas aí centralizadas”. E adiante expõe: “A permanência destes setores no RJ, ao contrário, beneficiará a implantação e funcionamento do IBPC. A adoção de modernas técnicas de gestão de documentos e de sistemas de recuperação de informação, baseados em recursos de microfilmagem, transmissão via fax ou via computador, garantirá a acessibilidade às informações”, em todo o território nacional. Já o Engenheiro e historiador Marcos Tadeu Ribeiro tinha, em pequeno documento subsidiário sobre a permanência do IBPC no Rio, alertado que a idéia de proximidade com os centros de decisão em Brasília “revela-se inócua, considerando-se os avanços tecnológicos hoje disponíveis no setor da comunicação”. Observe-se que o Arquivo da SPHAN é de caráter histórico, muito mais que administrativo.

A ligação com a história se expandia, no SPHAN inclusive através da base que fornecia - no seu arquivo geral e na Biblioteca Noronha Santos - às pesquisas de historiadores de arte, habitantes do Rio de Janeiro ou visitantes desta antiga capital federal.

O Ministério do Exército, por exemplo, compreendeu que um arquivo para determinados estudos deveria ficar no Rio de Janeiro, onde ele se localiza no sexto andar do antigo Quartel General, na Praça da República, com a designação oficial de Arquivo Histórico do Exército, nome que lhe foi dado recentemente. Professores e estudantes de História da Arte e Arquitetura do Brasil, atuando no Rio de Janeiro (cidade com quase dez milhões de habitantes na área metropolitana e com várias universidades e faculdades isoladas), frequentam o arquivo histórico do SPHAN e a biblioteca especializada que lhe está ao lado. Sabe-se, aliás, que professores de outros Estados têm a maior facilidade de vir ao Rio de Janeiro completar as suas pesquisas, pela possibilidade de aqui se hospedarem em casas de parentes ou pequenos hotéis e pensões, facilidades que ocorreria muito menos em Brasília.

Quando a Delegacia Regional do SPHAN em São Paulo (no tempo do arquiteto Luis Saia) necessitou de documentos para o seu arquivo, mandou extrair fotocópias de todos textos e fotos relativos a monumentos bandeirantes e da área sul do país, para completar o seu arquivo. Com maior razão, o novo arquivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, caso em Brasília, poderia duplicar aqueles que forem necessários ao seu trabalho e ao de arquitetos e historiadores residentes na capital do país, sem transferir para aí o arquivo existente no Rio de Janeiro. Este último, bem como a Biblioteca Noronha Santos são aqui

indispensáveis à maior massa de estudiosos (quase 70% dos que existem no país) de nossa arte colonial e do Brasil Império. Isso sem falar dos perigos certos de estragos, quando de transferências de documentos e livros de uma para outra cidade.

Por outro lado, sabe-se que em países tradicionais como a Itália e a Espanha, ou novos como os EUA, é comum existirem importantes arquivos e bibliotecas ou museus, mesmos nacionais, em várias cidades, sem exclusividade da capital do país para a sua guarda. O Arquivo das Índias continua em Sevilha, por exemplo. Não se compreende a leviandade que seria propor a remoção do Arquivo Histórico e da Biblioteca Noronha Santos, do SPHAN, para Brasília, inclusive pelos perigos já referidos. Aliás para a Biblioteca contribuíram, através do tempo, muitas doações de pessoas residentes no Rio de Janeiro.

PRODUÇÃO ARTÍSTICA E IDENTIDADES

Icleia Borsa Cattani

O presente texto resume resultados parciais de uma pesquisa ainda em andamento, intitulada “Arte Contemporânea e Identidade Cultural no RS (1980-1989)”. O objetivo principal da mesma é verificar as maneiras pelas quais a produção contemporânea de artes plásticas se relaciona com a elaboração de uma identidade cultural e de que modo as instâncias de distribuição e consumo reforçam ou negam essa elaboração.

É necessário considerar que a identidade cultural só é identificável no coletivo, quer se trate da identidade de um grupo minoritário, de uma região ou até de uma Nação. Ela não é um dado absolutamente “natural” e não-manipulável: pode responder a interesses de ordem política, econômica, ou outros. Ela só surge como problema a ser resolvido, como conceito a ser definido, como prática a ser identificada e desenvolvida, em situações de crise. Essa crise pode ser de ordem econômica, política, social, ou todas juntas; pode ser, ainda, circunstancial ou permanente. Nos países da América Latina por exemplo, embora devamos considerar que existem grandes diferenças de um país a outro e de uma região a outra, a questão da identidade cultural retorna sempre, agregando a cada vez novos elementos, mas nunca resolvida.

Mesmo que possamos invocar razões de ordem cultural ou histórica para essa irresolução, a verdade é que se trata antes de mais nada de uma relação de poder. A América Latina é um “continente ocupado”, cuja vida econômica, cujos centros de decisões e cujos modelos políticos e culturais vêm de fora, ou melhor, situam-se fora; a questão de “quem somos” torna-se, pois, complexa e problemática.

Entretanto, acreditamos que a crise mencionada não é negativa. É a partir dela que nos definimos. É a partir dela que a produção artística latino-americana apresenta-se tão rica e variada. Nós encontramos historicamente as estratégias para burlar as relações de poder e construir e reconstruir a cada momento nossas identidades.

Dentro das relações de poder do sistema capitalista, os conceitos de centro e periferia são relativos, e as referências passam sempre pela urbe, da maior à

menor. E os modelos sociais e culturais repetem-se, imitados algumas vezes, mas também modificados, subvertidos e enriquecidos de novos significados.

Consideramos que a produção artística contemporânea no Rio Grande do Sul, e as questões que a definição da identidade cultural aqui coloca, são exemplares da situação mais ampla.

Centramos a pesquisa, na presente etapa, em entrevistas com artistas, os quais, ao refletir sobre as condições de produção, distribuição e consumo da arte local, exemplificam a problemática sintetizada nos parágrafos precedentes.

Nas respostas obtidas, constatamos algumas constâncias significativas ao conceituar arte “gaúcha” e “regional” em arte, e ao apontar questões (reais ou imaginárias) que configuram uma identidade própria na produção artística do RS. Verificamos que as questões regionais propriamente ditas são transportadas às instâncias de distribuição e consumo, e vistas como deficiências, enquanto que a produção é considerada cosmopolita, qualitativamente equiparável à do centro do País e à do exterior, e marcada por especificidades que a enriquecem e a distinguem relativamente dos modelos recebidos.

Constatamos pelas respostas obtidas que perdura a busca de uma identidade cultural, não mais construída sobre diferenças regionais mas por especificidades que a identificam sem desqualificá-la dentro do processo “nacional”. Esse processo no entanto é forçosamente contraditório, pois a arte “brasileira” define-se pela produção de São Paulo e Rio de Janeiro, a qual se pauta pelos modelos dos países do Primeiro Mundo, modelos relativamente homogêneos, tornados paradigmáticos. Vemos portanto que o problema da identidade reproduz-se a vários níveis, o que nos permite pensar em identidades, múltiplas, polimórficas; no cerne de todas elas está a procura da diferenciação possível, diante da tendência homogeneizadora internacional que pressupõe a anulação das diferenças. Concluímos que estas subsistem entretanto, sob a forma de especificidades que pressupõem a equiparação qualitativa com a produção artística internacional. Essa consciência e essa procura do específico, negando uma qualquer inferioridade na produção, são as maneiras de superar positivamente as relações de poder que nos são impostas.

A VANGUARDA ARTÍSTICA DE BELO HORIZONTE NOS ANOS 60

Marília Andrés Ribeiro

Os anos 60 foram marcados por uma intensa efervescência cultural tanto no plano internacional quanto no Brasil. Após a segunda guerra mundial e a euforia dos anos dourados que marcaram a década de 50, assistimos nos anos 60 à emergência de uma geração de jovens que se posicionou criticamente frente à hegemonia política, social e cultural, buscando soluções alternativas para resolver os problemas gerados pelas contradições da modernidade. Estes jovens questionaram os discursos totalitários, o consumismo, a massificação da sociedade industrial, as guerras imperialistas, a exploração econômica dos países periféricos, e também a repressão política e comportamental. Manifestaram o seu protesto através dos movimentos de contestação que explodiram em vários pontos do planeta, da primavera de Praga às barricadas de Paris, do festival de Woodstock às passeatas estudantis do Rio de Janeiro. Lançaram a contra-cultura em oposição à cultura dominante, carregando a bandeira de Paz e Amor, que proclamava a integração com a natureza e considerava as aspirações das minorias. Seguiram as idéias de libertação política e sexual propostas na filosofia de Marcuse, embarcaram nas viagens psicodélicas do poeta Timoty Leary, foram envolvidos pela magia contagiante da música dos Beatles, participaram dos happenings de Jean Jacques Lebel e olharam com ironia os objetos de consumo nas imagens de Andy Warhol.

No Brasil, assistimos à derrota dos projetos desenvolvimentistas e populistas com o golpe militar de 64, e a desarticulação dos movimentos que lutavam em prol de uma revolução socialista. Seguiu-se a implantação do AI-5, golpe dentro do golpe, responsável pelo recrudescimento da repressão e pela perseguição aos intelectuais e artistas de esquerda. Acompanhando estas mudanças que ocorreram na esfera política, constatamos mudanças no debate da cultura brasileira. No início da década, a discussão se dividia entre os Centros de Cultura Popular e o Movimento do Cinema Novo, que visavam a criação de uma arte brasileira popular revolucionária, e as Vanguardas Artísticas Concretistas, que propunham a adequação do formalismo artístico e construção de um Brasil desenvolvido e moderno. Com a derrota dos projetos populistas e desenvolvimentistas, assistimos na segunda metade dos anos 60, à formulação de uma nova concepção de

arte, que propunha uma assimilação crítica da cultura brasileira inserida no contexto internacional. Esta concepção de arte alternativa, formulada a partir do Tropicalismo, mostrava uma outra maneira de focalizar a relação entre arte e política, centrada na autonomia da linguagem artística. Com a emergência do Tropicalismo em 67, articulado a partir da música de Caetano Veloso e Gilberto Gil, aliado à experiência do Teatro Oficina liderado por José Celso Martinez e também à formação de Nova Objetividade Brasileira formulada por Hélio Oiticica, criou-se um ambiente de grande efervescência artística no Brasil.

Esta efervescência artística que irrompeu na cultura brasileira não se localizou apenas no eixo Rio/São Paulo, mas se estendeu a outros centros culturais como Salvador, Recife, Porto Alegre, Brasília e Belo Horizonte. No caso específico de Belo Horizonte, onde pretendemos focalizar a nossa análise, configuramos o seguinte quadro:

No período anterior aos anos 60, constatamos na cidade a consolidação do Modernismo, centrado na política modernizadora do Prefeito e Governador Juscelino Kubitschek. Da construção da Pampulha e fundação da Escola Guignard, na década de 40, até a organização da Exposição Internacional de Arte moderna em 52, fruto da Primeira Bienal de São Paulo, a presença do Estado foi marcante na condução da política artística.

Porém, no início da década de 50, um fato novo ocorreu: a realização dos Festivais Universitários de Arte organizados pela União dos Estudantes Estaduais (UEE). Estes, tiveram grande repercussão no meio artístico da cidade, incentivando a produção alternativa dos jovens artistas em todas as áreas: na literatura, música, cinema, teatro e artes plásticas. Os festivais culminaram na primeira metade da década de 60, estendendo-se das jornadas culturais na periferia de Belo Horizonte aos Minifestivais de Arte realizados em Ouro Preto, Sabará, Viçosa e Uberaba. Tinham como objetivo estimular o engajamento político do jovem artista orientado pela ideologia populista da União Nacional dos Estudantes (UNE). Na área específica das artes plásticas, constatamos no início dos anos 60, não somente a presença marcante dos Festivais Universitários de Arte como também a dinamização do mercado de arte, impulsionado pela abertura das galerias particulares como a Galeria Grupiara e a Galeria Guignard¹. Constatamos também a atuação de uma crítica de arte polêmica, animada por Olívio Tavares

¹ A Galeria Guignard foi dirigida pelo marchand Salvio de Oliveira e a Galeria Grupiara pelo crítico Pierre Santos e a artista Yara Tupinambá.

de Araújo e Frederico de Moraes. Este último escreveu uma série de reportagens denunciando a exploração de Guignard, no momento em que suas pinturas explodiram no mercado de arte nacional, o que valeu para o crítico o prêmio ESSO regional de reportagem. Ainda na primeira metade da década de 60 assistimos em Belo Horizonte, a realização da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, organizada pelo poeta mineiro Affonso Ávila e seu companheiro de São Paulo Haroldo de Campos. O evento reativou os contatos entre os concretistas de São Paulo e Minas, na busca de criação de uma poesia de Vanguarda Nacional, com repercussão nas outras artes. Em 1968 foi realizado nos Salões da Reitoria a abertura do 1º Salão Nacional de Arte Universitária, patrocinado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e coordenado pela crítica Celma Alvim. A abertura deste novo espaço marcou uma mudança na política de extensão universitária e a UFMG assumiu a liderança da política artística da cidade, tornando-se o local de articulação de várias exposições artísticas de vanguarda. Na Reitoria, assistimos a realização de várias exposições que tiveram repercussão nacional pela ousadia de suas propostas: A “Exposição Vanguarda Brasileira”, organizada pelo crítico Frederico de Moraes com a participação de um grupo de artistas da Vanguarda Carioca como Hélio Oiticica, Antonio Dias, Rubens Gerschman, Roberto Magalhães, Pedro Escosteguy, Angelo Aquino, Dileny Campos e Maria do Carmo Secco. Esta foi uma experiência importante na medida em que aproximou os artistas de Vanguarda do Rio e os de Belo Horizonte². Também os Salões da Cultura Francesa, que provocaram muito reboliço na cidade no final de 60, aconteceram na Reitoria, coordenados por Mr. e Mme. Defour e a crítica Celma Alvim. Os salões da Cultura Francesa como os Salões Universitários foram o espaço de abertura para a afirmação dos jovens artistas da Vanguarda mineira como: Jarbas Juarez, Lotus Lobo, Dilton Araújo, Luciano Gusmão, Maria do Carmo Vivacqua, Carlos Wolney, José Ronaldo Lima, Décio Noviello, Luís Alberto Pellegrino, Terezinha Soares, Paulo Laender, Éolo Maia,

² Constatamos também nesta época o intercâmbio da UFMG com o MAC/USP, dirigido pelo Prof. Walter Zanini. Este trouxe à Belo Horizonte exposições importantes como as fotografias de Cartier Bresson e as gravuras de Maciej Babinski e Evandro Carlos Jardim.

Liliane Dardot, Manoel Augusto Serpa, Manfredo Souza Neto, Nello Nuno, Ana Amélia Rangel, Eliane Rangel, José Alberto Nemer, Terezinha Veloso e Marlene Trindade, entre outros³

A efervescência cultural de Belo Horizonte, centrada na Reitoria da UFMG, propiciou também a ativação da Faculdade de Artes Visuais da UFMG e a abertura do 1º Festival de Inverno em Ouro Preto, evento que significou um avanço na extensão universitária na medida em que propôs uma dinamização da cultura artística em outras cidades de Minas. Ainda na segunda metade dos anos 60, tivemos a abertura da “Livraria do Estudante”, local de aglutinação dos intelectuais e artistas e a criação do Suplemento Literário de Minas Gerais, porta-voz da vanguarda artística mineira. No Suplemento Literário, importante espaço de discussão das questões relacionadas com as manifestações da vanguarda, constatamos a atuação de vários intelectuais e críticos de arte da época como: Márcio Sampaio, Marco Antonio Rezende, Laís Corrêa de Araújo, Affonso Ávila, Fernando Correia Dias, Moacyr Laterza, Silviano Santiago, Carlos Alberto Pinto da Fonseca, Jotta D’Angelo, entre outros⁴. Finalmente, em 1969, assistimos à inauguração do 1º Salão Nacional de Arte Contemporânea, realizado no Museu de Arte da Pampulha e coordenado pelo crítico Márcio Sampaio. A importância deste Salão é assinalada por ter substituído os tradicionais Salões Municipais de Belas Artes, realizados anualmente no dia 12 de dezembro pelo Prefeitura

3 Entre os outros jovens artistas verificamos a presença de: Eduardo de Paula, Irene Abreu, Stella Maris Figueiredo, Sérgio de Paula, Sérgio Lerman, Selma Weissmann, Eymard Brandão, George Helt, Marina Nazareth, Beatriz de Almeida Magalhães, Beatriz Vasconcellos Coelho, Pompeia Brito da Rocha, Tibiriça Dias, Humberto Carneiro, Eduardo Aragão, José Avelino de Paula, Vicente Roberto Sgreccia, Virginia de Paula, Yeda Pimentel, José Orlando Castagno, Eduardo Angelo, Wilson Spolao, Beatriz Safar, Sandra Vasconcellos, Silvia Gaia, Anadale Pitta, Cleber Gouveia, Waldir Caetano, Antonio Mourão, Ivone Etrusco, Ruth Werneck e Ines Moraes. Também nesta época emergiu uma nova geração de fotógrafos como Eduardo Lacerda, Luiz Alberto Sartori e Mauricio Andrés, que atuaram juntos com os jovens cineastas da cidade como Schubert Magalhães, Carlos Prates Correia, Flavio Wewneck, Sérgio José Ratton, José Tavares Barros, José Américo Ribeiro, entre outros.

4 É importante ressaltar que os intelectuais Ayres da Mata Machado Filho e Murilo Rubião, participaram da fundação do Suplemento Literário, e que as questões polêmicas do momento cultural foram discutidas neste periódico por intelectuais do porte de Francisco Iglésias, Fábio Lucas, Marco Aurélio Matos, Luis Costa Lima, Antonio Cândido e Roberto Pontual, entre outros. O Suplemento Literário foi antes de tudo o veículo de incentivo de uma nova geração de poetas e escritores como: Sergio Santana, Luiz Gonzaga Vieira, Luiz Vilela, Henry Correa de Araújo, Valdimir Diniz, José Renato Pimentel, José Marcio Penido, Luiz Marcio Viana, Adão Ventura, Liberto Neves, Humberto Werneck e Carlos Roberto Pellegrino, entre outros.

Municipal em comemoração ao aniversário da cidade. A significação deste Salão marcou uma mudança no regulamento tradicional dos Salões de Belas Artes, e uma abertura em direção às propostas conceituais e interdisciplinares das vanguardas. Destacamos aqui a atuação do crítico, poeta e artista Márcio Sampaio, que se tornou porta-voz da vanguarda artística no Suplemento Literário e coordenador dos Salões de Arte de Vanguarda na cidade.⁵

As manifestações de vanguarda que tiveram seu clímax na segunda metade dos anos 60, terminaram na virada da década com a realização de dois eventos: “Brasil - A Festa e a Construção”, happening organizado por Márcio Sampaio e a Vanguarda Tropicalista de Belo Horizonte, por ocasião da inauguração da Nova Sede da Cultura Francesa e do “Corpo à Terra”, manifestação organizada por Frederico de Moraes e a “Vanguarda Carioca”, realizada no Parque Municipal, em comemoração à inauguração do Palácio das Artes. A partir de então, os Salões e Exposições de Artes passaram a ser realizados neste espaço cultural com o patrocínio do Estado e do capital da TV Globo. Perderam o impacto das Manifestações de Vanguarda, marcadas pela rebeldia e ousadia de propostas alternativas. A assimilação da Vanguarda repercutiu não somente na organização dos eventos, mas também na produção artística local, que se pautou dentro de um padrão de bom comportamento, com alguns ecos de rebeldia, como por exemplo, o episódio de condenação do artista Lincoln Volpini, por ocasião do “IV Salão Global de Inverno” realizado em 76. Este artista foi preso pelos militares, por ter exibido uma pintura que satirizava a desigualdade social e a repressão política, marcando o último grito da Vanguarda Mineira.

Para concluir, constatamos o ocaso da Vanguarda Artística em Belo Horizonte nos anos 70, no momento em que os artistas passaram a trabalhar de uma forma mais concentrada, explorando as possibilidades artesanais de cada prática artística seja no desenho, pintura ou na elaboração de um audiovisual, quando o debate experimental da Vanguarda foi substituído pela reflexão sobre o fazer artístico, e a organização dos salões tomou uma direção temática voltada para problemas específicos da arte contemporânea.⁶

⁵ Constatamos também nesta época a presença dos críticos: Maristella Tristão, Morgan Mota, Pierre Santos, Celia Laborne Tavares, Jacques do Prado Brandão e Silvio de Vasconcellos. Estes, juntos com os colegas de fora como Marc Berkowitz, Clarival do Prado Valadares, Jayme Maurício, Walmir Ayala, Aracy Amaral, José Roberto Teixeira Leite, Roberto Pontual, Ricardo Averini e Walter Zanini, foram responsáveis pelas discussões polêmicas das questões artísticas do momento.

⁶ Agradecimentos à Annateresa Fabris pela orientação da tese, e também à Celma Alvim, Jarbas Juarez Antunes, José Alberto Nemer, José Américo Ribeiro, Manoel Augusto Serpa, Maria do Carmo Secco, Márcio Sampaio e Maurício Andrés Ribeiro pelas informações colhidas nas entrevistas.

ROTINIZAÇÃO: UMA CATEGORIA SIGNIFICATIVA PARA ANÁLISE DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA EMERGENTE NOS ANOS 30

Maria Cecília França Lourenço

Um dos aspectos destacados da atualidade é o interesse em rever a história passada, colocando em foco momentos antes considerados menores. Assim, despontam inúmeros estudos sobre a vida cotidiana, que passam a conviver em igualdade de condições com os períodos estelares. Essa realidade coincide com o questionamento sobre bases da vanguarda, particularmente em sua busca pela superação da tradição instalada, sua obsessão pelo novo e o desprezo pelo habitual. Essa premissa de ruptura, que a arte moderna cultivou, passa a se tornar desgastada, pois sua repetição torna o exponencial em frequente, suavizando sua capacidade de choque e seu carisma. Como já assinalou Antonio Cândido¹, o momento de rotinização do carisma é decisivo para o sociólogo, o historiador de cultura e de literatura, pois o que era antes restrito, tende a se ampliar.

Num paralelismo às proposições de Walter Benjamin sobre a perda da aura, sofrida pela obra de arte quando despontam os processos de reprodutividade, pode-se afirmar que o modernismo brasileiro igualmente suplanta o episódico, o destinado a poucos e ganha em alcance, nos anos 30. Observe-se que em São Paulo e Rio de Janeiro surge artistas, intelectuais e escritores agrupados em núcleos, com atuações sistemáticas. Estas englobam palestras, exposições, ensaios, críticas, documentação e ensino artísticos. Chega-se mesmo a elaborar a primeira história da arte moderna, assinalando sua capacidade de abarcar as diversas manifestações artísticas, como literatura, pintura, arquitetura e até o cinema, concretizada por ocasião do Salão de Maio, em 1939.

Cumprir lembrar, que nos anos 30 vivencia-se uma era marcada por profundas agitações políticas e sociais, também no Brasil, exigindo-se uma reversão dos

¹ ANTONIO CÂNDIDO. Prefácio. In: DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, HUCITEC & Prefeitura, 1976, p.XIV

tempos de festa e de “cultivo imoderado do prazer”, como assinala Mário de Andrade. Em autocrítica de 1942², distingue o movimento modernista em diferentes etapas, chamando de período heróico, a fase entre a exposição de Anita Mafalhti e a Semana de 22 e entre esta e 1930, como destruidor. A partir de então, o crítico localiza, modificações, considerando que se inicia para a Inteligência Brasileira “uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária, por assim dizer de construção”. Trata-se, portanto, de um momento diferenciado e, para o escritor modernista interessado pela rupturas, passa como mais modesto e cotidiano, soando como desencanto.

Se a atualidade conseguiu recolocar o interesse pelo cotidiano, as observações de Mário de Andrade ficam bastante datadas, embora permaneça sua acuidade em detectar as mudanças ocorridas em sua época. Sem dúvida a fase juvenil e agressiva do modernismo é significativa, porém já estava encerrada, como bem assinala Oswald de Andrade em 1937, por ocasião dos debates em torno da criação do Serviço do Patrimônio Histórico de São Paulo. Com os anos 30 os artistas e intelectuais passam a deixar de lado as relações de ressentimento com o público, interessando-se por outras de assentimento, de modo a conquistá-lo por convencimento e não mais pelo choque. Assim, a causa pública começa a interessar e Mário de Andrade terá atuação destacada, na criação do Conselho de Orientação Artística, no Salão Paulista, no Departamento de Cultura e no Serviço de Patrimônio, seja o local ou o nacional.

O empuxo de rotinização mais significativo se dá entre 1930 e 37, com atuações públicas e também por iniciativas independentes dos artistas, entendendo a arte moderna como uma cruzada contra o conformismo e o passado. Os inimigos primeiros são os acadêmicos, que ainda desfrutam de plataformas de poder, sendo que em São Paulo aglutinam-se em torno da Escola de Belas Artes de São Paulo, uma entidade particular, plenamente identificada com as forças conservadoras. A estratégia de rotinização favorece o questionamento sobre essas áreas de poder, que levam os acadêmicos a dominar o único museu de arte do estado, a Pinacoteca.

2 ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5a. ed. São Paulo, Martins, 1974

O conceito de rotinização tem sido utilizado como indicativo de um tempo crepuscular, face a valores significativos, seja para análises sociológicas de Max Weber ou de psicologia social de Arnold Gehlen³. Este último, por exemplo, menciona a rotinização do progresso, relacionando-a ao fastígio, ante à compulsão consumista existente nas sociedades capitalistas. Tal posicionamento contribui para o reaparecimento dessa categoria por parte da crítica pós-moderna, como se observa nas proposições do pensador Gianni Vattimo⁴, porquanto há um valor negativo sobre a rotinização, que denunciaria o esgotamento do NOVO, cultivado pela arte moderna.

Este não é o uso aqui proposto, já que a inserção do moderno em campos menos restritor, do que fora até os anos 20, é fator relevante, por rever a postura, ou na crítica e mesmo na simples fruição. Acredita-se que a rotinização contribui para a alteração da arte moderna de um simples “ismo” para identificar uma cultura visual, tomada no sentido proposto por Edgard Morin: “um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens, que penetram o indivíduo em suas emoções”⁵. Bastaria mencionar, a elevação de envolvidos com a arte moderna no pós-guerra, sendo inimaginável congregá-los num “Salão Modernista”, como ocorrera na fase dita heróica.

A modificação de escala propicia o ingresso de artistas vindos de extratos menos privilegiados economicamente, gera uma crítica jornalística inimaginável para os dias correntes e qualifica a produção de obras artísticas, portanto o conhecimento. Admitindo-se como válida a definição de Henri Lefebvre para a modernidade, pode-se afirmar que os enfoques iniciados nos anos 30 de rotinização são decisivos, para configurar uma etapa de modernidade. Segundo Lefebvre, caracterizam-na: “uma reflexão principiante, um esboço mais ou menos adiantado de crítica e auto-crítica, numa tentativa de conhecimento. Nós os alçamos numa série de textos e de documentos, que trazem a marca de sua época, entretanto ultrapassam a incitação da moda e a excitação da novidade”⁶. Como se constata a definição insere-se plenamente no desenvolvimento artístico brasileiro.

³ GEHLEN, Arnold. *A alma na era da técnica*. Lisboa, Livros do Brasil, s.d.

⁴ VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade. Nihilismo e Hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa, Presença, 1987

⁵ MORIN, Edgard. *Cultura de massas no século XX. (O espírito do tempo)*. 2a. ed. São Paulo, Forense, 1969, p.17

⁶ LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade. Prelúdios*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969, p.4.

RETOMADA DE PESQUISA SOBRE VICENTE DO REGO MONTEIRO

Walter Zanini

Participante destacado da Semana de Arte Moderna - embora ainda não definido nos caracteres icônicos e códigos formais que o distinguirão a seguir - e um dos membros do Grupo “L’Effort Moderne”, de Léonce Rosenberg, fato que lhe assegurou presença na Escola de Paris do “retour à l’ordre”, nos anos de 1920, Vicente do Rego Monteiro (Recife, 1899-1970), foi, na história do modernismo, um dos artistas mais atingidos pelo mal crônico da perda de memória que marca bastante o ambiente.

Não foi senão nos anos de 1960 e início da década seguinte, nas circunstâncias de todo um esforço realizado em prol do conhecimento da modernidade no Brasil, que seu nome ressurgiu, com a forma de uma surpresa. Sua “redescoberta” deveu-se a uma sequência de eventos que incluam uma pequena exposição de 30 obras no MASP (1966), seguida de mostras individuais em Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, de participação na exposição “Resumo” do “Jornal do Brasil”, em 1970 e da retrospectiva de 1971, no MAC-USP.

Alguns críticos se haviam interessado por ele, naquele momento, a exemplo de Walmir Ayala e Aracy Amaral, especialmente o primeiro, que trouxe a público depoimentos colhidos pouco antes de seu falecimento. Envolvemo-nos, na ocasião, em pesquisa sobre Vicente, tendo em vista a exposição retrospectiva que o MAC preparava, reunindo ao final 106 obras de diversas fases, várias vindas de museus e colecionadores do Exterior. Foi essa mostra - que exigiu muito do pequeno “staff” do Museu daquele tempo - a trazer condições para fundamentar melhor o conhecimento de Rego Monteiro, desde os seus primórdios e através de sua acidentada trajetória de diferenciadas etapas.

Fatos mais recentes, encadearam-se àqueles eventos, merecendo registro a inclusão de Monteiro na exposição “Léger et 1^{er} Esprit Moderne”, apresentada inicialmente no Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, em 1982, a mostra que lhe consagrou o Museu de Echirolles, na França, em 1986 e sua presença na exposição da modernidade brasileira, promovida pelo Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, em 1987-8. Não se projetou, entretanto, em nosso meio, desde

1971, nenhuma nova exposição importante do artista, ocorrendo lembrar que, neste ano, transcorre o vigésimo aniversário de sua morte.

Retomamos, nos primeiros meses de 1989, as pesquisas sobre Vicente do Rego Monteiro, que havíamos encetado anteriormente, acreditando que, não obstante algumas prospecções esclarecedoras que intervieram para o melhor domínio da obra de Vicente, sobretudo quando da recente tese de Marta Rossetti Batista¹ cabem sempre aprofundamentos de uma linguagem de recursos idiomáticos “sui generis”, contributiva no espectro internacional da arte de Paris, naquele momento histórico. Notadamente, acreditamos não ter havido ainda suficiente consideração quanto à “forma mentis” que o peculiariza como integrante ativo da Escola de Paris, tendo se enfatizado sobretudo a sua apreciação em contornos passivos, ou seja, nos elementos de persuasão a que ali se mostrou sensível. Impõe-se também, o estudo detido do período que segue à sua primeira volta ao Brasil, em 1914, até o momento de participação na Semana de Arte Moderna - quando, de um lado, nos empenhos de sua visualidade, situa-se a problemática cubista, de que se interessara em Paris e, de outro, o perfil de fortes apelos nativistas que evidencia e que antecedem os movimentos do Pau-Brasil e da Antropofagia.

Mas há outros ângulos nessa obra e é pujante essa personalidade que cultivou também a poesia, em língua portuguesa e francesa e outros “violons d’Ingres”, à espera de mais atentos exames. Nosso objetivo concerne no essencial o artista plástico, o que não desobriga o entendimento do homem múltiplo, inventor por excelência, como o define João Cabral de Melo Neto.

Propusemo-nos, em síntese, as seguintes tarefas que se acham em andamento:

1. realização de novo levantamento biográfico, na tentativa de cobrir lacunas existentes, inclusive as diversas atividades em que se exerceu
2. localização e relacionamento técnico do maior número possível de obras, certamente uma das mais dispersas entre as de outros artistas brasileiros de sua geração
3. elaboração de nova bibliografia

¹ Marta Rossetti Batista. *Os artistas brasileiros da Escola de Paris - anos 20*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP.

4. através desse trabalho, redigir, dentro de algum tempo, um ensaio sobre as diferentes fases do artista, levando em conta principalmente a contribuição que lhe coube até 1922, no quadro do movimento modernista, tratando, a seguir, dos progressos técnicos e de linguagem que lhe permitiram um lugar na Escola de Paris.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A MODERNIDADE DE ZINA AITA

Ivone Luzia Vieira

“Tenho esperança em não ser esquecida”

Zina Aita. Nápolis, 30 de março de 1924.

Carta de Zina Aita a Mário de Andrade.

Observa-se nesse final de século um significativo interesse por parte do público em ter acesso ao conhecimento sistematizado que se vem elaborando sobre história e cultura moderna no país. Mas nem sempre tem sido possível a publicação dessa matéria. Nesse sentido coloca-se em relevo a elaboração e divulgação de catálogos de exposições de artes, relatórios e anais de congressos realizados por instituições de arte e pesquisa, sob patrocínio de entidades públicas e particulares.

Os cursos de pós-graduação, notadamente mestrado e doutorado, notabilizam-se como espaços significativos de produção cultural nos quais o conhecimento sobre a modernidade estética do início do século vem sendo resgatado. Mas em relação à diversidade e abrangência modernistas vividas no país, como um todo, nos primeiros cinquenta anos do século, reconhece-se que há um desafio à pesquisa e à democratização desse conhecimento.

Nesse sentido avalia-se que a vida e a obra de Zina Aita tornam-se presenças frágeis na historiografia da arte brasileira do século XX. Embora tenha participado da **Semana de Arte Moderna** de 22, realizada em São Paulo, poucos historiadores se ocuparam em resgatar sua trajetória no mundo e interpretar suas obras em relação ao momento histórico vivido. Dentre as referências bibliográficas encontradas destaca-se o significativo trabalho pioneiro da historiadora Aracy do Amaral, que contextualizou a presença de Aita e de suas obras, na “Semana de 22”, em análise conjunta com os demais participantes desse evento histórico. Amaral procurou ainda trazer informações sobre as atividades artísticas de Zina Aita fora do país, notadamente na Itália. (Amaral, 1970).

As comemorações pela passagem do 90º aniversário de nascimento de Aita trouxeram esse passado para o presente vivificando-o, ou seja, criou-se a oportunidade para se lutar por um passado oprimido.

Surpreendeu aos organizadores dessa programação o interesse demonstrado não só pelo público visitante, mas em especial o de pesquisadores nacionais e internacionais pela vida e obra de Zina Aita. Entretanto, são escassas as informações sobre sua vida e está difícil, agora, a localização de suas obras no país.

Estão catalogadas apenas as obras que se encontram na Pinacoteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Foram localizadas também duas pinturas a óleo, em coleções particulares, pertencentes às famílias de Ronald de Carvalho, no Rio de Janeiro, e de Arduíno Bolivar, em Belo Horizonte. O retrato a óleo de Manoel Bandeira, datado de 1920, e a composição, também a óleo, *Homens Trabalhando* - que se supõe tratar-se do quadro *A Sombra*, que esteve na “Semana de 22” - não foram localizados quando da realização desse programa de comemoração do 90º aniversário de Aita. Essas duas últimas obras relacionadas pertenciam, respectivamente, às coleções de Manoel Bandeira e Yan de Almeida Prado.

Aita nasceu em Belo Horizonte em 17 de abril de 1900. Filha de imigrantes italianos, acompanha a família que regressa à Itália às vésperas do início da 1ª. Grande Guerra. Sua formação artística realizou-se nesse período. Foi aluna de Galileu Chini, na Academia de Belas Artes de Florença. Voltou ao Brasil no pós-guerra. Em 1924 retorna à Europa e fixa residência na Itália, onde se dá sua morte, em 1967. Realizou algumas exposições aqui no Brasil entre 1919 a 1923. A primeira mostra aconteceu no Rio de Janeiro, no Liceu de Artes e Ofícios, em 1919 e as seguintes, sucessivamente: no Conselho Deliberativo, em Belo Horizonte, 1920; no saguão do Teatro Municipal de São Paulo - coletiva na histórica Semana de Arte Moderna, em 1922; na livraria “O Livro” de Jacinto Silva, também em São Paulo, nessa mesma época. Participou ainda do Salão da Primavera, no Rio de Janeiro, em 1923.

São significativos, na programação dos seus 90 anos, os textos dos historiadores Walter Zanini e Martha Rossetti, apresentados no catálogo da exposição organizada pelo Museu de Belo Horizonte. “Jeanne Milde e Zina Aita: 90 anos”. Rossetti relaciona de modo original matéria inédita sobre a correspondência de Aita com os modernistas Anita Mafaltti e Mário de Andrade. Apresenta ainda alguns recortes ilustrativos da crítica nacional sobre a obra de Aita. Zanini faz uma leitura crítica, interpretativa, sobre sua presença e participação no projeto modernista brasileiro, no início da década de vinte.

Zina Aita tinha consciência de que vivia um momento de ruptura e que a crítica ao seu trabalho se posicionava de modo polarizado entre tradição e modernidade.

Assim ao comentar a avaliação do público sobre a sua exposição, realizado no Rio de Janeiro em 1919, deixa transparecer esse conflito: “Foi boa e má”. Boa para os artistas que conhecem a evolução da Arte Moderna e compreendem as novas escolas. Mas para uma parte do público, para a “burguesia artística” (...). Essa ficou assombrada, como era de se esperar”. (Aita, 1920). Em Belo Horizonte sua “arte causou estranheza ante a maneira extravagante como ela tratou os diversos assuntos de seus quadros (...). São produtos bizarros cujas cores cromáticas ferem, não raro, a vista do visitante”. (Arte e Artistas, Minas Gerais, 05.02.1920). Para Yan de Almeida Prado, um dos artistas integrantes do grupo modernista que realizou a “Semana de 22”, o trabalho de Aita foi um dos melhores apresentados nessa exposição. (Amaral, 1970). Mas, enquanto Malfatti revela que Zina Aita apresentou na “Semana de 22”, em São Paulo “oito telas bem modernas e boas” (Malfatti, 1951) ressaltam, todavia, nos enunciados da crítica de Mário de Andrade, as contradições entre argumentações positivas e negativas em questão.

Assim, após referências positivas sobre o trabalho de Aita, constata-se que Mário de Andrade surpreende ao destituir suas obras de toda modernidade. Esse gesto de Mário foi em protesto ao artigo de Ronald de Carvalho, no qual há referências a artistas modernistas brasileiros, em sequência que se inicia, de modo linear, pelo nome de Aita. “Eu sou amigo de Zina, com ela me carteio agora, admiro o talento dela mas acho impossível numa enumeração pô-la antes de Anita Malfatti. Além disso (...) Zina não tem nada de propriamente moderno (...) ela figurou na Semana com trabalhos a espátula (...) impressionistas e até pontilhistas” (Andrade, 1924/36).

Embora Zina Aita tenha vivido um curto período modernista na cultura brasileira na década de 20, pressupõe-se significativa sua participação no movimento. Espera-se hoje, que as novas leituras de sua obra ultrapassem as contradições daquele momento histórico e busquem também outros referentes críticos além dos depoimentos daqueles companheiros que compartilharam com ela os anos dourados da Semana de Arte Moderna de 22, em São Paulo. Pois, lembrando Caio Prado Jr. é preciso sair do nível subjetivo dos testemunhos e procurar também identificar no jogo das contradições objetivas o sentido do processo. (Prado Jr., 1953).

Assim, essas dicotomias evidenciam a necessidade de se rever a inserção da prática de Aita no processo histórico e de confrontá-las com diferentes leituras - no tempo e no espaço - tendo em vista os novos paradigmas da Modernidade que foram assumidos pelas vanguardas históricas, após a 1ª. Grande Guerra, relacionando-os com a visão que se tem hoje desse passado.

A crise de valores que se instaurou no pós-guerra colocou em realce a ruptura das vanguardas com os falsos mitos da razão e com todas as verdades do conhecimento acumulado. Questionava-se nesse momento a própria finalidade da arte no mundo. O dadaísmo surge como movimento antiartístico, antipoético, antiliterário. Suas idéias revelam a influência do pensamento nihilista de Nietzsche e Heidegger. Pois para Nietzsche todo o processo do nihilismo é assumido na morte de Deus, ou seja, na desvalorização dos valores supremos. No bojo dessas idéias os dadaístas legitimavam o ideário nihilista da morte da arte, ou seja, a dessacralização de seus valores.

O ideário dadaísta, investido desse vigor negativo coloca-se contra “el modernismo das vanguardas, es decir, el expressionismo, el cubismo, el futurismo y el abstracionismo, acusándolos en ultima instancia, de ser sucedaneos de cuanto ha sido destruido o está a punto de serlo, y de ser nuevos puntos de cristalización del espíritu, el cual nunca debe ser aprisionado en la camisa de fuerza de una regla, aunque sea nueva y distinta, sino que siempre debe estar libre, disponible y suelto en el continuo movimiento de si mismo, en la continua invención de su propia existencia”. (Pico, 1988).

Enquanto o dadaísmo defende a anarquia contra a ordem e a imperfeição contra a perfeição, constata-se que o surrealismo espera que, do confronto entre a razão e seu oposto, surja uma nova ordem mais rica, mais aberta, mais humana. Pois o surrealismo, sob influência dos pressupostos teóricos da psicologia, das idéias de Freud, volta-se para o resgate da sensibilidade subjetiva a procura das formas inconscientes, originais, como estratégia de defesa em relação à objetividade racionalista do cientificismo positivista.

Chagal recorda em suas memórias essa fase de rápidas transformações em que “as vanguardas pareciam ter perdido sua vitalidade (...). Ao voltar a Paris em 1922 tive a agradável surpresa de encontrar um novo grupo artístico de jovens, os surrealistas (...)”. (Chagal, 1988).

Essa necessidade de se dar forma simbólica ao imaginário, de resgatar realidades humanas subjetivas, estabeleceu entre o surrealismo e o simbolismo do final do Século XIX o entrelaçamento de afinidades históricas.

Zina Aita vive esses momentos de mudanças e se posiciona em face a essas transformações. Sua entrevista à imprensa de Belo Horizonte, em fevereiro de 1920, revela não somente o pensamento que embasa sua prática Modernista no início do século, mas também evidencia as suas incertezas e contradições vivenciadas no pós-guerra: “Classificaram-me de orientalista, simbolista e até de futurista. Não sou nada disso, procuro apenas ser o que dita o meu senso estético,

seguindo os conselhos do meu mestre: estuda, seja simples e fazes o que sentes”. (Aita, 1920).

Contemporânea dos surrealistas, percebe-se na leitura desses enunciados que Aita procura, na sensibilidade artística subjetiva, novos modos de se reconstruir a realidade objetiva. Pressupõe-se que ela deseje sincronizar-se com a tradição histórica pós-impressionista do final do século XIX, fonte original de confrontos entre subjetividade e objetividade, intuição e dedução, razão e emoção, lógica e fantasia.

Vive-se o conceito moderno de tempo em relação à simultaneidade. Assim, a preocupação de se salvar o passado no presente graças à percepção de semelhança entre eles torna-se intensa em face da guerra, tendo em vista a descrença na utopia futurista e a possível dissolução do novo.

Inferese que Aita volta às fontes originais das vanguardas históricas em busca do simbolismo primitivo de Gauguin e da expressividade pictórica de Matisse. Aita vai ao reencontro da materialidade da arte no sentido heideggeriano de terra onde há sempre reserva de vida e renascimento. “A terra é o *hic et nunc* da obra, a que retorna sempre a cada nova interpretação e que suscita sempre novas leituras, portanto novos mundos possíveis”. (Vattimo, 1985). Nesse sentido a leitura das obras de Aita mostra que ela procurou resgatar o sensualismo cromático dos “Fauves” e os princípios decorativos dos “Nabis”.

Embora a deformação decorativa constitua a preocupação de Gauguin, é a deformação subjetiva, ao contrário, que dá à sua pintura o caráter expressivo, original. Para Matisse a expressão consiste na composição total do quadro, na relação de todos os seus vários elementos. Pois para ele a composição é arte de arranjar, de modo decorativo, os diversos elementos de que o pintor dispõe para exprimir seus sentimentos. A ênfase na intuição artística, subjacente na teoria de Matisse, revela-o contemporâneo de Bergson e Croce. (Chipp, 1988).

Matisse estabelece uma relação expressiva não só entre os vários elementos da obra, mas também evidencia o branco da tela. Há indícios de que essas lições de Matisse tenham sido apreendidas por Zina Aita. Assim em “O Retrato”, composição a óleo que esteve na sua exposição de 1920, em Belo Horizonte, o jogo rítmico de cores expressivas - vermelhos e castanhos vibrantes - deixa à mostra espaços brancos de tela, equivalentes a traços lineares que guardam, ainda, manchas de tintas frescas, fugidias. No “Retrato de Bandeira” as pinceladas largas, pastosas e macias mostram a relação sgnica que ela procura imprimir à sua pintura através do gesto, evidenciando os traços psicológicos do poeta.

Entretanto, observa-se que Aita tem como objeto de pesquisa ultrapassar as contradições entre a ordem pictórica e a beleza plástica. Assim, no quadro “Homens Trabalhando”, Zina Aita aborda signos que revelam preocupação social entre produção e trabalho e suas relações de poder. A metáfora da sombra usada na composição coloca em relevo a representação simbólica entre o dominador e o dominado. A textura espessa deixa à mostra as várias camadas de cores ritmadas que se superpõem. São pinceladas fragmentadas, contrastes entre retas e curvas, lembrando gestos arquetípos da tradição divisionística da pintura italiana.

O que significa na obra de Zina Aita a presença de princípios da pintura divisionista? Seria a busca de matéria cromática densa, forte, luminosa? Ou a procura de equivalentes sensíveis para a representação simbólica da vida moderna fragmentada? É possível que a influência de seu mestre Chini tenha motivado a sua pesquisa em direção à beleza decorativa do divisionismo?

Segundo Furtado Bellonzi, o divisionismo do final do Século XIX está nas raízes da pintura modernista italiana. Assim “il divisionismo fu adottato na tutti i futuristi perche frantumava la sovrastruttura razionalistica tradizionalmente imposta all’ esistente, de cui rivelava la mobilità eterna, lo scherzo di luce... Nell’, esperienza divisionista Boccioni doveva trovare l’identità de luce e di movimento, il senso bergsoniano dell’ unita dinamica del reale...” (Bellonzi, 1985).

São significativas as pinturas divisionistas na Itália, realizadas ainda no período em que se iniciava a ascensão do movimento futurista. Assinavam esses trabalhos os artistas mais expressivos desse movimento, destacando-se Giacomo Balla, Boccioni, Carra, Severini, Russolo. Dentre esses trabalhos sobressaem-se os de Giacomo Balla: *Vila Borghese* (1910 - óleo su tela, cm 194 x 387) e *Bambina che corre sul balcone*, 1912. (Roma, Galeria d’Arte Moderna).

Esses dados sobre diferentes manifestações artísticas na Europa em relação às vanguardas históricas, tendo em vista significativas transformações do mundo, advindas com a 1ª. Grande Guerra, solicitam revisões no estudo de Zina Aita em face à sua contemporaneidade histórica. Sua permanência na Europa, não só durante esse tempo, e todo o processo de suas vivências na Itália merecem ser resgatados para a compreensão de sua obra.

Essa pesquisa ainda está se iniciando. Não há perspectivas de conclusão. Nesse sentido pressupõe-se que o processo crítico é dinâmico, inacabado. Relacionou-se nesse texto fragmentos da vida e obra de Zina Aita, que se movem incessantemente, modificando-se e transformando-se no tempo. Deseja-se, no entanto, que a contextualização desses recortes históricos possam motivar novas

problematizações em relação à presença de Aita no movimento modernista do país.

MARTIN FIERRO: MODERNIDADE E IDENTIDADE NACIONAL

Maria Lúcia Bastos Kern

A presente comunicação tem em vista analisar os editoriais e o manifesto da Revista MARTIN FIERRO (1924/1927), procurando a partir destes identificar o projeto de modernidade estética elaborado pelos seus editores, e o papel que este periódico exerceu no processo de renovação artística na Argentina.¹

Em MARTIN FIERRO, o projeto de modernidade estética é elaborado considerando três questões fundamentais: 1. Atualização e cosmopolitismo; 2. Nacionalismo, identidade nacional e dependência cultural; 3. Formação de público e do sistema de arte moderno.

1. Atualização e Cosmopolitismo

No primeiro momento, a Revista apresenta suas propostas voltadas mais à atualização estética e ao cosmopolitismo, em detrimento do sistema de representação acadêmico vigente na Argentina. Estas propostas são feitas por meio de editoriais e manifesto, de modo enfático e mesmo agressivo, procurando chocar o leitor e concretizá-lo do artificialismo e do anacronismo característicos da arte acadêmica.

O manifesto “Martin Fierro”, que aparece no nº 4 da Revista, começa atacando os sustentáculos do academicismo, tais como: o seguimento de princípios estéticos rígidos; a mímese aristotélica, isto é, a concepção de arte enquanto imitação da realidade visível; e o anacronismo.

¹ A Revista é criada em fevereiro de 1924 por Evar Méndez, que convidou para a Redação: Oliverio Girondo, Luis Franco, Ernesto Palacio, Pablo Rojas Paz etc... colaboram com o periódico: Jorge L. Borges, Alberto Prebish, Sérgio Piñero, Raúl G. Tuñón etc. Em 1927, são publicados os últimos números de MARTIN FIERRO, pois a direção não aceita a participação da Revista na campanha política para a presidência da Argentina, preferindo assim extingui-la, fazendo a “Aclaración” nos números 44 e 45.

Contra os dogmatismos estéticos e os símbolos do passado, o manifesto conclama a “nova sensibilidade” e “novos meios e formas de expressão”, procurando conscientizar o leitor da necessidade de atualização estética. Esta atualização seria, assim, atingida através da pesquisa formal, que conduziria à autonomia da arte e à criação de novas linguagens. Propõe ainda a relação mais estreita da arte com a vida social e a equiparação deste ao progresso material, por meio da síntese e do despojamento da forma.

Nesta primeira parte do manifesto percebe-se, de um lado, a postura de combate contra a arte institucionalizada na Argentina, e, de outro, a adoção de expressões e conceitos relativos à nova arte, que não tinham sido até aquele momento difundidos no país.

Nos números iniciais da revista e no próprio manifesto, os discursos dos intelectuais mostram-se permeáveis às experiências das vanguardas européias.

A meta a ser atingida é a atualização da arte argentina em relação à arte que é produzida nos grandes centros cosmopolitas. Daí a abertura de MARTIN FIERRO à colaboração de intelectuais estrangeiros, sobretudo, franceses.

2. Nacionalismo, Identidade Nacional e Dependência Cultural

A crise do liberalismo e os fortes nacionalismos do pós 1a. Guerra Mundial, permitem na Argentina, como em quase toda a América Latina, a tomada de consciência da fragilidade da economia, bem como da situação de dependência cultural. A percepção destes problemas possibilita, em parte, a emergência de nacionalismos, os quais tem em vista a ruptura com o processo de dependência e a construção de identidades próprias.

A elaboração de identidade nacional é paralela à planificação da modernidade, já que esta não prevê apenas a renovação estética, mas também mudanças sociais. Para que estes fins sejam atingidos torna-se necessário construir novas representações simbólicas nacionais.

Apesar da adoção do título dos poemas de Hernández (1872), a Revista MARTIN FIERRO em nenhum momento recupera a figura mítica do gaúcho e as suas tradições. Ao contrário, a sua postura é comparável a de outras revistas cosmopolitas, já que é receptiva às idéias de intelectuais de vanguarda e os convida a colaborar no periódico. MARTIN FIERRO dirige-se à atualidade e ao futuro, tendo sempre em vista o seu projeto de modernidade.

A direção, no editorial intitulado “Martín Fierro” (1926) (nº 27 e 28), salienta a necessidade de promover “o progresso da cultura nacional”², mas sem abandonar o seu caráter cosmopolita, e esclarece que teme o pieguismo ao passado. Neste editorial, percebe-se que o diretor, Evar Méndez, adota para o projeto de modernidade estética dois fatores de tensão: o nacional e o cosmopolita. Estes dois elementos reforçam e fundamentam a progressiva hegemonia política e econômica que Buenos Aires vem adquirindo em detrimento do meio rural. Simboliza ainda a afirmação da burguesia frente às oligarquias rurais, e a suplantação da cultura da primeira sob a última, tendo como base a identidade nacional. Visa, com isto, implantar a nova ordem estética e social.

A “argentinidad” vem sendo produzida por MARTIN FIERRO, usando como referência não mais o gaúcho e o campo, mas a cidade. Ela é, segundo Méndez, a “síntese (...) do país”³, isto é, da cultura nacional, por acolher diferentes grupos étnicos e representações simbólicas.

A cidade é encarada pelos jovens artistas tanto pelos seus signos de modernidade como pelos seus signos de tradição, permitindo, deste modo, a construção da nova cultura argentina.

Méndez destaca o significado do porto em Buenos Aires, procurando com isto “ter bem presente que por ali grande parte veio de fora (...) (o) espírito e (...) sangue” do argentino.⁴

O editorial “Martín Fierro” (1926) justifica a posição cosmopolita apresentada, utilizando o porto como símbolo da abertura do país ao exterior, e como local de desembarque dos imigrantes europeus que colaboraram na construção da cultura argentina.

Tanto para construir a modernidade estética, como a nova identidade torna-se imprescindível a criação de sistemas de representação simbólica inovadores que têm como fundamento os signos de “argentinidad” e da vida cotidiana moderna. Enquanto os signos nacionais demarcam as especificidades e diferenças culturais; os signos de modernidade nem sempre são reveladores destas peculiaridades nacionais, mas são mais representativos de valores cosmopolitas.

² MARTIN FIERRO 27/28, maio 1926

³ MARTIN FIERRO 27/28, maio 1926

⁴ MARTIN FIERRO 27/28, maio 1926

3. Formação de Público e do Sistema de Arte Moderno

A direção e os redatores de MARTIN FIERRO têm consciência de que a modernidade estética deve ser planejada, também, paralelamente, ao processo de preparação do público. É necessário despertar neste uma “nova sensibilidade” e orientá-lo para entender os valores artísticos, tendo em vista a sua formação e, ao mesmo tempo, a sua ampliação numérica. Logo, o projeto inclui ainda a estruturação do sistema de arte moderno. Este deveria englobar, ao mesmo tempo, os jovens intelectuais promotores da renovação, o público e as instituições específicas.

No editorial “Rol de Martín Fierro en la renovación poética actual”, (1927) Méndez reafirma do periódico de “(...) orientar a juventude, a dar unidade ao movimento poético, e educar o público, formando leitores aptos das obras novas e futuras”.⁵

Os intelectuais de MARTIN FIERRO ao proporem o plano de modernidade estética, iniciam combatendo os anacronismos do academicismo, para, logo em seguida ao processo de “destruição” da arte instituída, passarem a etapa de “construção”. Neste momento, começam a articular o projeto, voltado para as transformações futuras da arte, tendo como fundamento o cosmopolitismo - que permitiria a atualização às linguagens internacionais - e o nacionalismo - que possibilitaria criar a identidade, a partir das diferenças e das peculiaridades da cultura argentina. Esta etapa de “construção” exige também que o periódico prepare o público para os novos sistemas de representação simbólica, através de artigos e obras reproduzidas de artistas estrangeiros e locais. A formação de público específico, o recrutamento de artistas e a criação de instituições próprias conduzem a constituição de um sistema de arte moderno.

MARTIN FIERRO de 1924 a 1927, exerce um papel extremamente significativo no processo de modernização artística, na Argentina, visto que difunde e legitima novas concepções estéticas, e cria condições para a formação do sistema de arte moderno. Para produzir estas mudanças na ordem estética e na ordem sócio-cultural é necessário construir a nova identidade nacional, que funcione como mecanismo motivador e legitimador da renovação.

⁵ MARTIN FIERRO 38, fev 1927

O POMBALINO NAS IGREJAS DO RIO DE JANEIRO

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

É fato amplamente observado por viajantes e estudiosos que as igrejas setecentistas do Rio de Janeiro sofreram, mais do que em qualquer outra parte do país, influência direta das congêneres lisboetas. Porto escoadouro do ouro e diamantes das Minas Gerais, a cidade transformara-se no principal empório comercial da colônia e capital natural das capitanias meridionais, pela sua posição estratégica no litoral sul. Esta vocação de capital receberia selo oficial em 1763, com a transferência da sede do governo dos vice-reis anteriormente situada em Salvador.

A segunda metade do século XVIII foi portanto para o Rio um período de grande desenvolvimento material e cultural, que aliado a um crescimento demográfico sem precedentes, propiciaria intenso labor construtivo. Multiplicaram-se os melhoramentos urbanos e as construções civis e religiosas, datando desta época a maioria das igrejas ainda hoje existentes no centro da cidade, núcleo da antiga capital colonial.

O objetivo desta comunicação é indicar algumas linhas de pesquisa para o estudo das relações entre a arquitetura destas igrejas e o chamado “estilo pombalino”, que suplantou o rococó na arquitetura religiosa de Lisboa posterior ao terremoto de 1755, por suas características de maior racionalidade e menor dispêndio econômico. Aspectos estes essenciais num momento em que era necessário reconstruir com rapidez e a baixo custo trinta e cinco das quarenta igrejas paroquiais de Lisboa, arruinadas pelo terremoto, sem falar nas capelas, ermidas e conventos.¹

O “estilo pombalino”, cujo nome deriva de seu patrono oficial, Sebastião José de Carvalho e Melo, mais conhecido como marquês de Pombal, tem em suas origens uma das variantes do tardo-barroco italiano, a corrente classicizante que

¹ Cf. FRANÇA, José Augusto. *A Reconstrução de Lisboa e a Arquitetura Pombalina*, Lisboa, 1978, p.11.

se formou em Roma a partir de cerca de 1740, simultaneamente inspirada por um retorno neo-paladiano ao renascimento do século XVI e antecipando os ideais neoclássicos da segunda metade do século XVIII. Nas igrejas construídas em Roma entre 1740 e 1770 aproximadamente por Ferdinando Fuga, Luigi Vanvitelli e outros mentores do movimento, as tendências classicizantes se impõem nas fachadas e ordenação geral dos interiores, não excluíam entretanto larga utilização de temas ornamentais do repertório tardo-barroco na decoração interna e externa, especialmente os do repertório borromínico.²

Do ponto de vista arquitetônico, as igrejas pombalinas portuguesas, como as congêneres italianas da aludida variante tardo-barroca, associam a uma estrutura classicizante aditivos ornamentais da tradição borromínica como os frontões contracurvados ou de linhas ondulantes, o característico desenho quebrado das molduras das sobreportas e janelas e os capitéis com volutas invertidas, aos quais podem somar-se, particularmente no mobiliário religioso, temas do repertório “Regência” e rococó.

A economia de tempo e de dinheiro imposta nas reconstruções pós-terremoto reduziu e estandartizou o programa construtivo e ornamental da maioria das igrejas de Lisboa, cujas fachadas foram classificadas por José Augusto França em dois tipos básicos: o que incorpora torres laterais, adotado nas reedificações parciais de São Paulo, São Bartolomeu, Santo Estevão e Santa Maria Madalena e o que as elimina, mais característico do gosto do momento, adotado, entre outras em Nossa Senhora dos Mártires, Nossa Senhora do Loreto, Nossa Senhora da Encarnação, Sacramento, Santo Antonio à Sé e Nossa Senhora das Mercês.

São uma constante em todas as fachadas citadas, as molduras borromínicas das janelas e sobreportas, enquadradas lateralmente por pilastras que afloram na superfície das paredes e os coroamentos bulbosos no caso das igrejas que incluem torres na fachada. Os frontões são em geral triangulares com um óculo no tímpano, podendo estretanto assumir elegantes formas contracurvadas em alguns “programas de exceção” como os das igrejas de Santo Antonio à Sé e Nossa Senhora das Mercês.³

² Esta tendência, que chegou a Portugal ainda em fins da era joanina com o apoio do italianizante Ludovice, teve em Lisboa um modelo suntuoso no campo da decoração religiosa, a famosa capela de São João Baptista, encomendada em Roma a Luigi Vanvitelli e instalada na igreja Jesuítica de São Roque no ano de 1749.

³ FRANÇA, José Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, 1977, p. 175-185.

As plantas seguem na maior parte dos casos o padrão tradicional português da igreja-salão de uma só nave com arcadas rasas onde se inserem os retábulos e capela-mor profunda, separada da nave pelo arco-cruzeiro, incluindo eventualmente corredores externos. As tribunas tendem a desaparecer e a iluminação é feita através de grandes janelas inseridas em lunetas nas abóbadas de berço. Na entrada da nave, o coro alto e ao longo das paredes as clássicas balaustradas lusitanas delimitam os espaços laterais dos retábulos.

As elevações internas das igrejas pombalinas mais típicas como Na.Sra.dos Mártires, Loreto, Encarnação e São Paulo são compartimentadas por pilastras engajadas nas paredes, definindo faixas verticais para inserção das arcadas dos retábulos e espaços dos púlpitos, delimitadas no sentido horizontal pelos pedestais das pilastras, frisos e cimalthas. As secções vagas são decoradas com molduras e todo o conjunto revestido de lambris pintados à imitação de mármore em tonalidades claras de rosados, beges e azuis-esverdeados. A impressão geral é a de uma certa frieza e monotonia repetitiva, o que valeu a estas igrejas lisboetas a caracterização depreciativa de José Augusto França, de serem “parentes pobres” das italianas da época.⁴

A análise de algumas das principais igrejas construídas no Rio de Janeiro na segunda metade do século XVIII, ou seja as do antigo convento do Carmo (1761-1808), Ordem Terceira do Carmo (1755-1770), São Francisco de Paula (1759-1801), Santa Cruz dos Militares (1780-1811), Na.Sra. Mãe dos Homens (1752-1790) e Candelária (1775-1811), revela um panorama bastante próximo.

Em termos de fachada predomina o tipo tradicional com duas torres de coroamentos bulbosos, presente nas igrejas da Ordem Terceira do Carmo, São Francisco de Paula, Candelária e Na.Sra. Mãe dos Homens, embora nesta última a da esquerda tenha ficado inconclusa. A fachada da Cruz dos Militares, com frontão triangular vazado por um óculo, frontispício em ritmo ternário e aletas laterais, tem parentesco evidente com o da igreja dos Mártires de Lisboa, da qual tomou também de empréstimo a posição inusitada da torre única na parte posterior.

⁴ Cf. *Op.cit.*, p.187

Quanto à fachada do antigo convento do Carmo da Praça XV, submetida a sucessivas remodelações no século XIX e atual, tratava-se originalmente de um exemplar típico de frontispício pombalino desprovido de torres. Compunha-se de dois corpos e frontão triangular, como pode ser observado nas gravuras anteriores à intervenção de Pedro Alexandre Carvoé no primeiro reinado, que modificou a forma da cimalha e lhe acrescentou um terceiro corpo⁵. Da ordenação pombalina original, com seu elegante ritmo de molduras borromínicas subsiste apenas, na faixa inferior abaixo da primeira cimalha, o desenho das sobreportas em pedra de líoz e o movimento ascendente da cimalha, formando pequeno frontão em ponta sobre a porta principal.

Tipicamente pombalinos são ainda os elegantes frontões sinuosos da ordem Terceira do Carmo e São Francisco de Paula, o último diretamente inspirado no da igreja homônima de Lisboa, assim como a ordenação básica da fachada. Referência especial merecem também as duas magníficas portadas pombalinas em pedra de líoz da igreja do Carmo, diretamente importadas de Lisboa em 1761, de padrão de qualidade análogo ao que de melhor se produziu na metrópole no período. Em várias outras igrejas cariocas como a Glória do Outeiro, São Francisco de Paula, Santa Cruz dos Militares e Candelária encontram-se portadas, molduras de janelas e outros elementos ornamentais do mesmo tipo e origem, que seria necessário analisar no contexto da produção coetânea de Lisboa, para identificação de artistas e oficinas.

Com exceção da Mãe dos Homens de nave octogonal e do programa excepcional da Candelária com três naves e transepto, as plantas das demais igrejas adotam o tradicional plano retangular luso-brasileiro, com nave única, capela-mor alongada e corredores externos de circulação. A ordenação interna segue em geral o padrão lisboeta em voga na segunda metade do século, com compartimentação dos espaços por pilastras engajadas nas paredes e retábulos inseridos em arcadas. Cessam entretanto aí as semelhanças, porque ao invés dos classicizantes retábulos pombalinos portugueses e lambris pintados à imitação de mármore, a arquitetura religiosa carioca desenvolveu um partido próprio de decoração rococó em talha dourada, de grande delicadeza e requinte, com características individualizadas comparativamente às escolas mineira, pernambucana e portuguesa do estilo.

⁵ No Arquivo da SPHAN no Rio de Janeiro há uma interessante fotografia de um risco não executado para complementação do frontão e anexação de duas torres na fachada, talvez de autoria de Carlos Mardel que sabe-se ter elaborado um projeto para a Sé do Rio de Janeiro e Chafariz do largo do Paço.

Apesar das extensas remodelações que o século XIX impôs à maior parte das decorações religiosas setecentistas do Rio de Janeiro, em interiores, como os das igrejas do antigo convento do Carmo da Praça XV, Na.Sra.Mãe dos Homens, Ordem Terceira do Carmo, Santa Cruz dos Militares, Lapa dos Mercadores e Santa Rita, ainda é possível reconhecer e analisar estas características, na tipologia dos retábulos, na ornamentação dos arco-cruzeiros com graciosas composições de rocalhas e o desenho típico do remate superior e na decoração das abóbadas em divisões geométricas, enquadrando painéis emoldurados ou motivos ornamentais soltos. mas esse já é um outro capítulo, que foge aos limites de uma comunicação destinada especificamente aos aspectos relacionados ao pombalismo, estilo que dividiu com o rococó as referências do gosto artístico nas capitais metropolitanas e colonial na segunda metade do século XVIII.

.

COMITÉ DE LINGUAGENS VISUAIS

.

“A LUZ NA IMAGEM”

Milton Sogabe

Sendo um artista que estava mais acostumado a produzir e a pensar com as linguagens ditas tradicionais na arte, como o desenho, a pintura e a gravura, surgiu uma nova necessidade a partir do momento em que comecei a trabalhar com outros meios como o vídeo, o vídeo-texto, a televisão de varredura lenta, o fac-símile e o computador, ou seja, os denominados meios eletro-eletrônicos. Necessidade esta de tentar descobrir o potencial expressivo desses meios.

Decidi, através de uma visão panorâmica, pensar na imagem pela sua constituição material. Primeiro de forma diacrônica, com as transformações dos processos de produção imagética e os seus suportes, vindo dos meios artesanais até os eletro-eletrônicos. Depois, de forma sincrônica, utilizando-se de método comparativo para reflexão das inter-relações dos diversos meios.

“A Luz na Imagem” surge a partir da observação da forma como, principalmente os meios pós-fotográficos, nos apresentam as imagens. Observando a imagem no cinema e na televisão, pelo ponto de vista de sua materialidade, a luz surge como elemento fundamental. Assim, decidi abordar a imagem técnica pelo aspecto da luz.

A luz parece ser o elemento unificador, que nos permite ligar qualquer tipo de produção da imagem, desde a pintura até os meios eletro-eletrônicos. Em primeiro lugar, surgiu uma classificação pela forma de participação da luz na constituição da imagem, ressaltando porém que essa classificação estruturada em três níveis, aponta para uma predominância e não para uma pureza.

1. Luz Icônica

Encontra-se na imagem formada pela TV, onde se apresenta através de uma superfície fosforescente que emite pura luz. No holograma também podemos encontrar uma luz que constrói uma imagem tridimensional luminosa.

2. Luz Indicial

Por luz indicial na imagem, nos referimos a toda imagem constituída por uma luz refletida numa superfície, seja a imagem gravada ou não nessa superfície. Podemos encontrá-la principalmente na fotografia e no cinema.

3. Luz Simbólica

Denominamos luz simbólica na imagem, aquela luz representada por tonalidades criadas por materiais, tal como acontece na pintura.

Luz Simbólica

A luz nem sempre esteve representada na pintura. Nas pinturas gregas podemos encontrar imagens em negativo, ressaltando a observação da relação figura-fundo, criando um contraste tonal intencional. A utilização de uma terceira tonalidade começa a insinuar um volume na forma. Com o desenvolvimento da linguagem pictórica, surge o modelado com a variação tonal representando a luz incidente, assim como surgem também as sombras projetadas e as perspectiva atmosférica.

A nossa intenção não é fazer uma história da luz na pintura mas ressaltar apenas sua representação nesta linguagem e citar os trabalhos de dois pintores que são importantes como referência aos outros dois itens da luz imagem (indicial e icônica). São eles Rembrandt e Seurat. No primeiro, a imagem surge de uma luminosidade conseguida pelo contraste do claro-escuro, semelhante ao que acontece no cinema. No segundo, a sua superfície busca uma luminosidade geral, onde cada ponto pretende ter uma luminosidade própria tal como na TV

Luz Indicial

Este tipo de luz parece estar mais ligado aos fenômenos ópticos naturais. Podemos presenciar imagens “naturais”, nas sombras projetadas que se derramam pela topografia das superfícies, seja desde as nossas próprias sombras até um eclipse lunar que oferece um verdadeiro espetáculo de “sky art”. Outro tipo de imagem que acontece na natureza e da qual podemos usufruir momentos de contemplação, é aquela encontrada na superfície da água. Baseados nesses fenômenos podemos encontrar vários meios como, a sombra chinesa, a sombrografia com as mãos, o teatro de sombras humanas e o espelho como elemento imprescindível na produção imagética, muito utilizado desde a pintura até os equipamentos imagéticos mais recentes.

O fenômeno óptico que acontece na câmera escura, inaugura uma nova fase onde a luz e as lentes definem a produção de imagens nestes dois últimos séculos. O registro dessa imagem dentro da câmera aconteceu desde o sistema manual até o foto-químico e o eletromagnético.

Luz Icônica

A televisão possui um tipo de imagem que apesar de ter no seu processo de captação da imagem, uma conexão física com um real, tal como acontece na fotografia, a imagem que se exhibe no monitor de TV possui uma luminosidade própria diferenciada do vestígio de uma luz refletida numa superfície, como acontece no cinema. A holografia, utilizando-se do raio laser, coloca o filme e o objeto a ser registrado, numa conexão direta através das ondas luminosas sem a intermediação das lentes. O holograma apresenta uma imagem que é mais a modelação tridimensional da luz no espaço tridimensional do que o simples reflexo de uma superfície.

Imagem sem Luz

Com a computação surge um tipo de imagem que rompe com o fóton, criando uma imagem numérica denominada imagem digital. Encontramos imagens realistas sem a necessidade de uma conexão física com o real, tal como acontece na fotografia e na televisão.

A partir deste estruturação podemos criar várias relações entre os diversos meios de produção imagética, seja na transformação da relação da imagem com o seu suporte, como na codificação de linguagens para equipamentos cada vez mais complexos.

INSTALAÇÃO “LUZGAR-LUGARES DE MUY VIVIR” (ESPAÇOS RITUAIS DO ARQUÉTIPO DO FEMININO NA ARTE CONTEMPORÂNEA)

Anna Barros

Para criar um espaço, que pudesse provocar experiências semelhantes às do espaço ritual, adentrei disciplinas como a Psicologia Arquetípica, a História das Religiões, a Mitologia e a História da Arte Contemporânea, no intuito de compreender a linguagem mítica geradora de rituais.

A idéia básica de apoio a essa possível ocorrência de ritos e mitos atuais, estaria na capacidade humana de contactar camadas profundas do inconsciente coletivo, onde existe perene e inesgotavelmente material arquetípico a ser atualizado sob a forma de imagens fantasias, simbólicas, com roupagem sempre nova e valor apreensível para cada época.

Essas imagens-fantasias constituem o cerne dos mitos, servindo de modelo comportamental, pois as ações originais teriam sido executadas pelos deuses.

O mito pode ser considerado uma forma arcaica do pensamento, ligada à intuição, à apreensão direta. Para existir ritual, além do mito, é necessário um tempo-espaço demarcado fora do cotidiano.

O arquétipo do feminino seria a parte intuitiva, a parte emocional de um total psíquico, cuja outra parte é a masculina: a Grande Mãe e o Grande Pai, presentes ambas no homem e na mulher.

Dentre as funções atribuídas ao feminino arquetípico estão as de gerar, criar, nutrir, abrigar e transformar.

A arquitetura é a arte encarregada de organizar o espaço social, o microcosmo humano, repetindo a organização do caos original e ditando regras de comportamento cinestésico.

Na Mitologia, a arquitetura surge como um dos dons da Grande Mãe aos homens.

Um espaço qualificado como ritual, em uma obra artística, deveria possuir definido características que estariam mais propiciamente concretizados em uma instalação. Mais especificamente, uma instalação ligada à Arquitetura pela sua capacidade de criar um lugar “delegado”, próprio ao ritual.

Estão propostas na instalação, vivências cinestésicas hápticas e psicológicas, somadas às visuais, estas mais ligadas à escultura tradicional.

A função do feminino escolhida é a de abrigar. A casa é vista aqui, como extensão da pele e da vestimenta, solucionada artisticamente como forma poética-simbólica, de maneira a permitir a inter-relação sígnica e a apreensão em camadas de informação.

A instalação é constituída de três formas esculturais que se relacionam para formar uma praça com área de 120 m².

Duas casas, com forma de pirâmide truncada, são construídas em técnicas mistas de construção e pintura. Uma podendo ser penetrada através de um tubo de ferro, iluminada internamente por um vídeo colorido e outra formada por quatro telas pintadas em acrílico iridescente, sobre camadas de gaze, tendo uma porta em cor cobre, que por ficar no plano virtual, veda a penetração. A terceira forma faz referência ao ser humano e é feita em látex, estando pregada a um mastro de madeira.

O vídeo traz uma relação ao mito tecnológico, introduzindo um tempo-espaço objetualizado, cíclico, ritual, uma pintura-luz, com imagens abstratizantes de “zoom” em cabelos, coloridas eletronicamente e sem som.

A iluminação é projetada numa tentativa de criar drama e intimidade, uma atmosfera lunar.

A PRAXIS ARTÍSTICA NA ERA PÓS-INDUSTRIAL: A ARTE DE GOVERNAR

Diana Domingues

As relações entre arte e técnica são aprofundadas neste final de século pelo progresso acentuado da técnica e a vontade de estreitar os laços entre cientistas, artistas e filósofos. Numa tentativa de compreender melhor as ligações do homem com o seu espaço e os objetos que o cercam, uma ação integrada a partir das disciplinas mais diversas iniciam um processo de reflexão que procura alargar os pressupostos básicos da mecânica e da eletricidade, que alicerçam as produções do início do século, para os problemas das tecnologias eletrônicas. A revolução eletrônica se liga mais diretamente à Informática, ou seja, ao tratamento de informações a partir do uso de novas tecnologias fundadas na Cibernética. O computador ou as inteligências artificiais são literariamente tecno-lógicas, um misto de “techne” e de “logos”. Ao lado dos recursos da máquina de natureza “hard” estão as capacidades de processamento de informações através da linguagem e do cálculo ou do “soft”. No que se refere às imagens, surge uma nova possibilidade de criação: a geração de imagens sintéticas, totalmente calculadas por processos computadorizados. Enquanto as imagens óticas (foto, cinema, televisão) se constituem sempre em vestígios luminosos de objetos capturados por câmera, a imagem sintética oferece à visão objetos resultantes de cálculos matemáticos, constituindo-se em números ou produtos de algoritmos.

O processo criador fica estreitamente ligado à “estilemas científicos”¹. Surgem VTs, “displays”, disquetes e outros produtos que veiculam imagens, concentrando informações a partir do magnetismo e da corrente elétrica. Fala-se em Network, Technoscience Art, em Estética da Comunicação e em outros pontos de aproximação entre Arte e Ciência. Experiências na área da telemática utilizam a convergência do computador e da telecomunicação, numa prática holística, num fluxo de significações, através da manipulação criativa, numa troca ou interatividade do produtor com o sistema. Não existe somente a figura do autor, mas

¹ DEXEUS, Victória Combalá. *La Poética de lo Neutro*. Barcelona, 1965, p. 62

a de autores e de terminais. A partir de dispositivos de contato à distância, tenta-se ampliar a escala do homem que adquire dimensões planetárias, podendo estar em muito lugares simultaneamente, num desejo de onipresença. Os conceitos benjaminianos de “hic et nunc” são superados, desde que há possibilidade não só de existir, mas de tocar todos os lugares, deixando suas marcas e, ao mesmo tempo, dialogar, numa extensão das tecnologias com a imaginação. “O significado é criado, gerado por negociações entre os participantes”². Surge uma nova ideografia onde a imagem está vinculada à idéia de movimento, velocidade, processo, mutabilidade, imaterialidade, transitoriedade. O artista que gradativamente vinha se afastando do estigma de “pintor” e da formação tradicional de Belas Artes, abandona a pintura de cavalete, seus componentes e etapas processuais ligados à manualidade e ao artesanal, por operações automatizadas das novas tecnologias. Surgem as “tecnologias intelectuais”³ onde o saber da máquina conduz a modos de pensar abstratos, através de operações formalizadas por códigos e mensagens que podem ser examinadas, modificadas, dissecadas, dispensadas, retornadas. Produções em vídeo-texto, em facsímile, “slowscan TV”, imagens sintéticas, processamento de imagens por computadores e outros sistemas interativos fazem das novas tecnologias mais do que novas ferramentas, colocando-as como outras possibilidades de relacionamento durante o processo criador ou entre o processo criador e o público. Dissolve-se a dicotomia artista/espectador, produtor/consumidor. O pensamento artístico e o saber da máquina numa colaboração, numa reciprocidade, fazem circular informações, modificando nitidamente a natureza paradigmática da arte. As atividades cognitivas e técnicas são medidas e imediatizadas pelos aparelhos. nesses “immédias”, o artista torna-se um usuário de palhetas eletrônicas e de instrumentos gráficos que metamorfoseiam a sua produção a partir de sua imaginação criadora em estreita parceria com as inteligências artificiais. Nessa cultura do imediatismo eletrônico, é importante o princípio de comutação que faz aparecer uma nova categoria de usuário; aquele que se transforma, se altera, se ramifica, ao tratar com o aparelho. Ao contrário da linearização, da historicidade, da sujeição a um único ponto de vista, propõe-se o acaso, o imprevisível, o processo, a metamorfose. A partir da hibridização com as máquinas, surgem múltiplas identidades, podendo-se viver em muitos lugares, em muitos planos⁴. O importante é a metamorfose, deixan-

2 ASCOTT, Roy. “II Momento Telemático”, in: *ARTMEDIA*. Salerno, 1985, p.145-149

3 LÉVY, Pierre. *La Machine Univers*. Paris, 1987, p.09-14

4 COUCHOT, Edmond. “Médias et Immédias”, in: *Art et Communication*. Paris, 1986, p.101-106

do-se ao imaginário viver a fertilidade dos circuitos eletrônicos que possibilitam experienciar novas paisagens.

Neste panorama complexo da produção artística, numa abordagem histórico-sociológica, trata-se de inserir dialeticamente o artista na estrutura de sua época, em estreita relação com conhecimentos vigentes, num convívio arte/ciência. Verifica-se uma alteração de informações em contextos interdisciplinares quando informações geram outras informações, sendo estes meios produtivos meta-sistemas. O verdadeiro espírito da estética de nosso tempo reside, talvez, nesse “patchwork” artístico centrado nas relações da Arte com a Física Moderna, com a Informática e outros ingrediente que se mesclam para coincidir com a sensibilidade contemporânea. Múltiplas áreas do conhecimento humano se fundem, atribuindo versatilidade ao projeto artístico. A hibridização marca, portanto, a produção deste século, sendo segundo Walter Moser, um atributo de artisticidade, desde que é impregnada pela “heterogeneidade, fragmentariedade e impureza”.⁵

As noções de intertextualidade, intratextualidade, interdiscursividade promovem o convívio com outras disciplinas, outras linguagens e outras noções do conhecimento humano. O artista se distancia de atributos como maestria, habilidade, originalidade, genialidade para, sob o signo da interdisciplinariedade, conviver com outras práticas e saberes. O que se exige é um convívio cognitivo, ficando, entretanto, a especificidade da linguagem em seus componentes poéticos como patrimônio do artista. Aí está o desafio para a criação.

⁵ MOSER, Walter. Comunicação: “Intertextualidade e Interdiscursividade em Robert Musil”. Congresso ABRALIC - Assoc. Bras. de Literatura Comparada, Porto Alegre, 1988

A HOLARQUIA DO PENSAMENTO ARTÍSTICO - PRINCÍPIOS FUNDAMENTAIS PARA COMPREENDER A ARTE COMO REPRESENTAÇÃO BRANDA.

Paulo Laurentiz

GREENWICH NUNCA MAIS

Qual a hora do planeta?
A minha de São Paulo? a de Pittsbough? ou a dos japoneses ou
dos iugoslavos?
Ou o planeta não tem hora?
A dimensão da hora não tem mais significado ao nível do
universo.
Greenwich foi uma convenção funcional para a localização
espaço-temporal dos povos nos continentes.
Quando a espécie chega ao espaço sideral, as suas
necessidades são outras e seus parâmetros referenciais
exigem outras convenções.
Greenwich não significa mais nada.

ABAIXO OS REGIONALISMOS

O que são os regionalismos?
São a falta de visão planetária.
Os valores planetários diferem consideravelmente dos valores
regionais.
No início das civilizações, os valores do homem eram
definidos em relação ao cosmos.
A tradição feudal e posteriormente a industrialização
consolidaram a divisão territorial do planeta.
Esta divisão territorial, ou seja, a regionalização,
acarretou o fechamento das expectativas da espécie.
Os valores regionais são a miopia da espécie.

O QUE EXISTE?

O que existe é o que eu vejo.

O que existe é o que eu posso ver.

O que existe é o potencial de adequação dos meus sensores naturais e artificiais em relação aos fenômenos do universo. Estes três pensamentos correspondem aos espíritos das três eras, “zeitgeist”, do ciclo industrial que ainda vivemos.

“O que existe é o que eu vejo”, é o espírito do início da era materialista pré-industrial.

“O que eu posso ver”, é o espírito experimentalista da era industrial mecânica.

“A adequação dos sensores naturais e artificiais da espécie ao mundo”, reflete o espírito da atualidade industrial eletro-eletrônica.

REAL E REALIDADE

Nas palavras do filósofo Charles Sanders Peirce:

- . Realidade é tudo o que for fruto do pensamento do homem,
- . Real é tudo aquilo que independe do pensamento humano para existir.

Portanto, real e realidade possuem uma fronteira móvel dependente do nível de pensamento da espécie.

A porta de entrada do pensamento humano é a percepção e, a porta de saída, são as suas ações práticas sobre o mundo.

A porta de ligação do real para a realidade passa pela percepção.

SENSORES E REALIDADE

A reinterpretção dos sensores da espécie é fundamental para a conceitualização de realidade.

A realidade é a referência do real segundo determinados sensores.

Portanto, os sensores são as referências que determinam a realidade e consequentemente os valores da espécie.

Desta maneira, a realidade - entendida como os valores da espécie - perde a sua conceitualização regional dependente da cultura em que se referencia. Passa então a referenciar-se em valores universais fundamentados nos equipamentos sensoriais naturais ou artificiais da espécie.

SENSORES ELETRÔNICOS E VALORES UNIVERSAIS

A descoberta dos limites dos sensores e a determinação de outros sensores significa abrir a fronteira de liberdade da espécie.

A busca de outros sensores gera a expectativa de outras percepções, outros pensamentos, outras referências do real, outros valores.

Os sensores naturais conduzem o indivíduo à delimitação do território local.

Os sensores mecânicos permitem ao homem a transformação do campo natural.

Os sensores eletrônicos expõem a espécie ao conhecimento universal.

Os sensores eletrônicos sincronizam espaços, reinterpretando o tempo; agilizam operações e a troca de repertórios de informações.

Os sensores fazem chocarem-se as culturas regionais, hibridizando-as.

Despreza os valores idiossincráticos, realçando o perfil cultural comum e universal.

O COMPROMISSO ARTÍSTICO

A arte espelha estas condições e repensa a sua atuação. Após o modernismo e a sua concepção mecânica de interpretar a arte como uma fração do real, o pós-modernismo promete observar o planeta e não mais as culturas regionais, valorizando os “insights” da espécie, identificando a sua performance em relação à natureza. Interpreta a manifestação natural, ambas referenciadas pelo mesmo fenômeno universal, participante do mesmo eco-sistema.

A arte não pretende representar o mundo, segundo os conceitos clássicos, nem se apresentar como real, como foi no modernismo.

A arte pretende co-representar, ou seja, representar brandamente o universo, respeitando suas forças estruturadoras, manifestadas nas estruturas sintáticas dos equipamentos sensoriais.

A arte deixa de provocar a estranheza modernista, apelando por uma familiaridade na sua concretização.

A arte, assumindo o caráter de representação branda, relaciona, através de operações poéticas regidas por uma lógica por similaridade, os sentimentos das qualidades dos fenômenos naturais e culturais, aproximando-os aos Universais.

UKIYO-Ê, XILOGRAVURA TRADICIONAL JAPONESA

Stella Maris Figueiredo

**À ANPAP, que ajudei a fundar e onde
muito tenho aprendido e feito
amizades**

De como cheguei ao “ukiyo-ê” ou Suportes Alternativos em Xilogravura.

No final dos anos sessenta, tempos de escola para mim (Belas Artes da UFMG), meu trabalho como gravadora foi adentrado o campo da pesquisa, aproximando-se da escultura, do objeto e distanciando-se cada vez mais das formas tradicionais de se fazer e expor gravuras, fossem elas em metal ou em madeira: as chapas eram expostas em vez da gravura em si, o “passepartout” desapareceu de todo e também a moldura, a favor de um contato mais direto entre o espectador e a obra de arte, de certa forma resgatando o estágio primordial da gravura, quando ela era folheada e tocada nos livros que ilustrava.

A par disto, ouvira dizer que havia um tal de papel-arroz, importando, que Goeldi, Fayga e outros artistas de renome usavam, inacessível na época a uma simples estudante de artes, mineira. Nos anos setenta, já estudando na Europa, umas duas ou três vezes devo ter-me perguntado: - Ué, e a xilogravura japonesa?

Mas o que realmente me fascinava naquele momento era a monumentalidade e o arrojo do trabalho da gravadora portuguesa Ilda Reis, minha orientadora na Associação de Gravadores Portugueses, onde ela adaptara magistralmente o método da viscosidade de Hayter e Krishna Reddy à xilogravura.

Acabando os anos setenta, há havia ido aos EUA e de novo assomou-me aquele pensamento; vira tanta coisa mais a xilo japonesa continuava desconhecida para mim e mais que isto, um mistério.

O interesse então passou a se progressivo e cumulativo, à medida em que, voltando ao Brasil, em 1979, o meu próprio trabalho, por mera coincidência ou pseudomorfismo adquiriu um certo “feeling” oriental: por sua leveza e resistência, descobrira o papel japonês de aeromodelismo e passei a utilizá-lo em experiências que me levaram ao aproveitamento total da gravura, frente e verso,

em estruturas tensionadas e soltas, que finalmente aboliam de todo a moldura, partindo de estandartes, peneiras ou bastidores até chegar às pipas e biombos.

Via assim resolvida sobejamente a nossa proverbial carência de material artístico pois o “pobrezinho” papel-de-seda ao receber uma xilogravura a ser tensionado na estrutura da pipa, enobrecia e se bastava.

Não só se bastava como resgatava ao poético e o lúdico de uma brincadeira esquecida que, por desconhecimento, naquela época, final dos anos 70, acreditava ser própria do Brasil, sobretudo por vê-la relegada a brinquedo de eleição das crianças desassistidas de nossas favelas e subúrbios. Hoje em dia como o “boom” ecológico e a curiosidade sobre a cultura oriental, todos sabemos da origem religiosa e milenar da pipa e festivais de pipas começam a, de novo, efetarem as cidades, sobretudo Brasília, onde em combinação com a Secretaria da Cultura e a UnB, já realizamos muitos deles, explorando a amplidão da “cidade-céu” e o estímulo de sua própria forma, o plano-piloto de Lúcio Costa, que mais do que um avião, é uma pipa. Estas experiências eram divididas com meus alunos e enriquecidas pelos mesmos, tanto é que acabamos sendo convidados para festivais internacionais onde ganhamos vários prêmios.

De qualquer forma, as nossas xilo-pipas pouco ou nada tinham a ver com as japonesas, a não ser o fato de voarem pois ao que me consta as pipas orientais são pintadas, ritualísticas e têm uma monumentalidade que jamais perseguimos nas nossas; a mim me interessou a solução de um problema prático-econômico e seu resultado adequado e poético. Assim coloquei “a xilo nos ares”.

Aquilo era xilo, a pipa era oriental (e eu não sabia), mas a xilo japonesa continuava desconhecida para mim. E esse avolumar de interesse era frustrado pela falta de informação e de especialistas no país. A História da Arte aprendida nunca marcou as fronteiras do Oriente Médio e jamais chegou a ser, sequer, pré-colombiana.

Somente no capítulo do Impressionismo encontrei a xilogravura japonesa mencionada pela sua importância estético/histórica, como um dos elementos deflagradores do rompimento do espaço e valores plásticos renascentistas, sendo totalmente desconhecida do ponto de vista técnico, mesmo nos EUA, país tradicionalmente com mais contatos com o Japão. Este conhecimento é tão vago que, na maioria das vezes se limita a reconhecer a xilo japonesa como sendo à base d'água e a ocidental à base de óleo.

Aos pintores do século XIX interessaram as grandes massas plásticas, os chapados, a ausência de uma perspectiva formal, os meios-planos ousados (quase

cinematográficos), a irreverência cromática em relação à realidade, etc. Na verdade lhes interessara os efeitos plásticos de causas que muitas vezes eram ditadas pelo contexto sócio/cultural, ficando aí incluída a filosofia. A técnica lhes interessava ainda menos do que o objetivo de tais gravuras, que chegavam ao ocidente da maneira mais ingloria, como papel de embrulho, protegendo as valiosas (estas sim), porcelanas japonesas, tanto que não tiveram dúvidas em transformar, copiando, de forma direta ou indireta muitas das gravuras japonesas em pinturas impressionistas.

Já a mim, criada com uma visão mais expressionística da xilo, talvez a mais ocidental, em que à cor e à delicadeza sobrepunha-se a espontaneidade e a dramaticidade do preto e branco, fascinava-me a profusão de cores, a sutileza do corte, os traços diagonais, as gradações, em resumo, a técnica.

Por isto numa época em que o Japão ainda não estava na moda e nem sua cultura, recebi um grato convite do governo japonês para dirimir minhas dúvidas através de um estágio na mais respeitada e fechada universidade de Artes do Japão, tão conhecida quanto outras de áreas tecnológicas ou científicas, a Tokyo Geijutsu Daigaku, carinhosamente chamada de “Geidai”. Sob a assistência de um dos maiores artistas japoneses, o Prof. Tetsuya Noda tive a chance de passar vários meses naquele então “distante e exótico país”.

É esta experiência ímpar que queria relatar brevemente, aqui, ciente de que poucos meses não teriam sido bastantes para o conhecimento exaustivo e muito menos o domínio de uma técnica centenária, além do que os anos passados podem ter esmaecido algumas informações, apesar de não terem diminuído a minha paixão pelo “ukiyo-ê”, ao contrário.

Antes, cabe um esclarecimento: com este estágio minhas gravuras não sofreram uma orientalização tempestiva, não se aculturaram, mas ganharam em liberdade pela segurança do corte e eficiência da impressão aprendidas através dos “bokashi-atenashi”, “kara-zuri”, “kake-awase” etc.

UKIYO-ê, xilogravura tradicional japonesa

Incontinenti são necessárias algumas definições: “xylon” vem do grego e quer dizer madeira, portanto xilogravura seria gravura em madeira como litografia é gravura em pedra; “hanga” é xilogravura em japonês e “ukiyo-ê”, grosso modo, seria xilogravura tradicional japonesa.

Na verdade a tradução literal deste termo seria “desenhos do mundo flutuante” numa alusão ao espírito de efemeridade e hedonismo (que me permito associar,

“mutatis mutandis”, sem ainda ter-me aprofundado no assunto, ao nosso Rococó), que prevalecia na época, séculos XVII, XVIII, em que uma repentina prosperidade beneficiou a classe dos comerciantes com rápido florescimento cultural. Surpreendentemente, naquela época, Tóquio atingia a casa dos 1.000.000 de habitantes, tornando-se a maior cidade do mundo.

No início a palavra “ukiyo-ê” era também associada à literatura e à pintura. Aos poucos passou a designar somente a xilogravura, arte plebéia como “kabuki”, em oposição à pintura, mais aristocrática, mais “chinesa”, mais samurai.

Essa conotação de “objeto intermediário”, de massa e de baixo custo, fez com que o Japão não desse muita importância ou valorizasse esta arte por muito tempo, tão corriqueira para ele quanto o é uma revista hoje em dia. Foi preciso que o estrangeiro chegasse, com a abertura dos portos e, desprovido de qualquer outro envolvimento emocional que não o estético, reconhecesse o vigor e frescor de uma manifestação artística até então desconhecida para o ocidente. Essas gravuras eram tão baratas que mesmo quando chegaram ao exterior foram acessíveis a artistas com dificuldades econômicas como Van Gogh, ainda que não as de primeira qualidade.

Quanto aos temas, aqueles que mais refletiram o espírito do “ukiyo-ê” foram as cenas de costume, os retratos de atores do “kabuki” (“yakusha-e”), cortesãs (“bijin-ga”) e cenas turísticas, tendo começado, como no ocidente, por temas religiosos, já que, a gravura, por sua condição multiplicadora, é perfeita para o proselitismo. Tanto no ocidente como no oriente, a gravura nasce atrelada ao livro, com função informativa (“mass media”) e mágica.

A biografia dos artistas do “ukiyo-ê” também nos remete ao ocidente pois suas vidas boêmias, na contra-mão da história, censurados politicamente como Utamaro, rejeitados ou tachados de louco por motivos religiosos ou estéticos como Sharaku e Hokusai, sugere um paralelismo com os poetas “malditos”, decadentistas franceses e com pintores como Van Gogh e Gauguin.

A técnica e o processo: eficiência

Em visitando o Japão, muitas são as surpresas que nos aguardam, a nós, incautos ocidentais, acostumados a clichês como identificar o chinês por ter os olhinhos puxados para cima e o japonês para baixo, entre elas a constatação de que esta magnífica cultura é muitíssimo mais nova do quanto se pensa.

Antiga é a China e é de lá, via Coréia, que o Japão importou, no 1º milênio depois de Cristo, seus elementos civilizatórios principais como a escrita, a

religião, a sericultura, a fabricação do papel, do carvão vegetal, a moeda, as artes etc, que no milênio seguinte se conformarão numa cultura própria, a cultura nipônica.

Com os grandes descobrimentos, esta civilização paradoxalmente foi preservada do colapso e possível desaparecimento (vide culturas pré-colombianas nas Américas) pelas medidas isolacionistas promulgadas pelo shogunato Tokugawa, que por cerca de 250 anos fechou o país aos estrangeiros, banindo inclusive o cristianismo e com ele os colonizadores portugueses e espanhóis. No século XVIII, Nagasaki ficou sendo o único ponto de contato com o exterior, China e Holanda, no caso. Este é o chamado período Edo, quando a capital passa de Kyoto para Tokyo e que vai de 1603 a 1867, até a Reforma Meiji.

Da China, portanto, vem a xilogravura japonesa, introduzida através do budismo. Porém, porque no Japão ela atingiu um desenvolvimento jamais alcançado em seu país de origem, evoluindo de uma espécie de carimbo rudimentar das escrituras budistas de 770 D.C. ao “nishiki-e” de Harunobu, em 1765?

Segundo Oliver Statler, “uma especial empatia japonesa pela madeira, o magnífico papel artesanal do Japão, o tradicional uso da aquarela e a aguada baseada na pintura chinesa e japonesa, o desenvolvimento de instrumentos inigualáveis, a herança de um devotado artesanato”, seriam alguns desses fatores. Podemos ainda apontar duas outras causas de ordem prática como a extrema “portatibilidade” da xilo em relação a outros suportes artísticos como o biombo e as paredes corrediças decoradas, mais difíceis de carregar, em caso de incêndio ou terremoto, um problema cotidiano, então e sempre, nesta ilha do Pacífico.

Especulando, podemos acrescentar que a técnica do “ukiyo-ê” é uma sequência de pequenos/grandes “ovos-de-colombo”, como a invenção do “baren” - espécie de almofadinha em folha de bambu e papel laqueado, de execução artesanal e trabalhosa - que supera qualquer outro processo de impressão manual por conseguir u’ a maior superfície de atrito entre a matriz entintada e o papel, aligeirando o processo de impressão e o engenhoso “kentô”, ou registro, que liberou a xilo japonesa do monocromismo e da lenta iluminura, a favor de uma policromia, podemos dizer, pictórica que o ocidente não conheceu.

Para conseguir ilustrar “todas as obras da literatura mundial” como pomposamente anunciou Doré, no século passado, utilizando a gravura de topo, o artista francês utilizava uma equipe. Também o “ukiyo-ê” é resultado de um trabalho de equipe e seria humanamente impossível que fosse de outra forma. Mas há nessa praxis uma diferença básica: em todas as fases do processo oriental o trabalho do

gravador como do impressor é criativo e não de mera reprodução, como na Europa.

“Washi”, ou papel artesanal japonês

Numa simplificação poética seria justo considerar que, da árvore, os japoneses tiraram quase toda a matéria prima para a confecção de sua gravura. Dela extraíram os blocos para serem gravados (especialmente da cerejeira), muitas das tintas e o papel. Das folhas do bambu fizeram o “baren” e os pincéis.

O papel teve uma função preponderante no desenvolvimento da xilogravura japonesa. Um bom papel para “ukiyo-ê” deve ser macio e aveludado, apesar de muito resistente e não pode encolher ou esticar quando submetido à água, devendo ser fino mas não transparente.

O processo que possibilitou a criação desta obra prima foi inventado na China mas aperfeiçoado no Japão, tomando o nome de “nagashisuki”, onde a folha de papel é formada “bamboleando-se” uma esteirinha de bambu (“su”), em oposição ao processo de decantação chinês e as folhas são empilhadas para secar sem grudarem umas nas outras, graças à introdução do “neri”, uma espécie de mucilagem, na polpa.

Na Europa a matéria prima utilizada por séculos na confecção do papel foi o algodão e o cânhamo contra o bambú na China, cuja fibra no entanto é curta. Por isto os japoneses passaram a utilizar o “koko”, que é uma espécie de amoreira selvagem, além de outras plantas como o “gampi” e a “mitsumata”, que também dão excelente papel.

“Hosho” é o papel tradicionalmente usado pela xilogravura japonesa, lembrando-se que a quantidade de polpa misturada às fibras determina a qualidade do papel, ou seja, quanto menos polpa, mais puro é o papel.

O que não se vê citada em nenhum livro especializado, é a interferência de qualquer componente do arroz em sua fabricação que tivesse determinado o nome “rice-paper” (papel-arroz) genérico para “washi”, o verdadeiro nome do papel artesanal japonês. Em algum dicionário consta o emprego vago de pó-de-arroz na sua fabricação; em alguma outra revista se fala, sem muita convicção, em papel feito com palha de arroz. Mas gostaria de contar a vocês uma história do tipo “o rei está nú”, envolvendo esta questão do “papel de arroz”.

Durante minha visita ao Japão, umas duas ou três vezes visitei centros tradicionais de fabricação de papel perto de Tóquio, levada inclusive por meu

orientador, professor Tetsuya Noda. Numa destas vezes tive o prazer de ser convidada pela Fundação Japão para uma visita a Ogawamachi com especialistas internacionais em arte japonesa, a qual culminaria numa palestra sobre o “washi”. Terminada a palestra, naquele clima doutoral, levantei a mão e timidamente fiz a pergunta que há muito me importunava. - “Mas porque o nome ”papel-arroz”?

Embarço geral, ninguém sabia, nem mesmo os técnicos e mestres em fabricação de “washi”. Algumas hipóteses foram aventadas: talvez atingamente se usasse papel na embalagem de doces feitos de arroz que chegaram ao ocidente; o Japão é conhecido como a “cultura do arroz” etc....

Este “petit fait vrai” vai aqui relatado como advertência para desfazer um equívoco linguístico, neste caso, traiçoeiro, que é o de tomar ao pé da letra uma tradução que, ao invés, é somente um costume assumido.

Porém se em Ogawamachi, os luminares da cultura japonesa não conseguiram me responder uma pergunta aparentemente simples como aquela, foi ali que talvez tenha tido a resposta indireta ao total desconhecimento da técnica do “ukiyo-ê” no ocidente, apesar da importância do mesmo para a Arte Moderna, na seguinte observação: - “Em uma semana aprende-se a fazer papel e em cinco anos já se estará produzindo um papel sofrível”.

Quando as gravuras policrômicas japonesas chegaram à Europa ninguém mais se lembrava de que um dia existira laí alguns poucos esforços isolados de cromoxilogravura, como a gravura em “camafeu” renascentista de Lucas Cranach e Ugo da Carpi ou mesmo as experiências feitas depois da difusão das doutrinas de Newton.

A maneira de tratar a superfície, o colorido, os matizes, a linha, constituíram este charme único. A técnica interessava pouco. Por isso ficou mistério. Mistério que é o acúmulo de experiências e paciência de séculos tornando-a uma das mais pujantes realizações artísticas da humanidade.

Com o fim da era feudal no Japão e abertura dos portos no século passado, o “ukiyo-ê” entra em declínio, esgotadas as suas funções estéticas e sociais. O contato com a perspectiva e com a arte moderna ocidental, ironicamente, “bouleversam” os conceitos tradicionais da xilogravura japonesa fazendo surgir, a par das correntes conservacionistas, a moderna gravura japonesa ou “sosaku hanga” que continua a encantar os estrangeiros pela riqueza de suas soluções.

Bibliografia:

- GRAY, Basil. *Japanese Woodcuts*. Oxford, Bruno Cassirer
- HILLIER, J. *The Japanese Print, a New Approach*. Vermont, Charles E. Tuttle Co.
- STATLER, Oliver. *Modern Japanese Prints: an Art Reborn*. Vermont Charles E. Tuttle Company
- TADASHIGE, Ono. *Mokuhanga*. Tokyo National University of Fine Arts and Music, Japão
- DIMIER, Louis. *La Gravure*. Paris, Librairie Garnier Freres - 1930
- WESTHEIM, Paul. *El Grabado en Madera*. Mexico. Fondo de Cultural Economica
- YOKOTA, Yoichi. *Japan and the West in Japanese Prints*. Kanagawa prefectural Museum, Japão - 1982
- Exhibition of 100 selected masterpieces of Ukiyo-e*. Riccar Art Museum Japão - 1980
- Exhibition of Modern Japanese Beauties*. Riccar Art Museum - Japão/1982
- Exhibition of Suikoden by Kuniyoshi*. Riccar Art Museum Japão/1979
- Gravura Japonesa Contemporânea*. Fundação Japão
- LOSTALOT, Alfred de. *les Procédés Modernes de la Gravure*. Paris, Alcide Picard & Kaan, Editeurs

COMITÊ DE ARTE-EDUCAÇÃO

.

PESQUISA INTERDISCIPLINAR DE INTEGRAÇÃO ARTES - CIÊNCIA - TECNOLOGIA ATRAVÉS DO FENÔMENO ÁGUA

Ivone Mendes Richter

Wilhelm Walgenbach

Cleusa Peralta

Este trabalho de pesquisa é o núcleo de um projeto de cooperação internacional desenvolvido entre a Universidade Federal de Santa Maria/RS e o IPN - Institut für the Padagogik der Naturwis - senchaften an der Universitat Kiel, Alemanha Ocidental.

Este projeto conta com a participação de professores da FURG - Fundação Universidade de Rio Grande, que recentemente firmou também contrato de cooperação com o I.P.N. e de pesquisadores uruguaios ligados ao Ministério de Educação e Cultura do Uruguai. A coordenação do convênio encontra-se a cargo do Departamento de Artes Visuais da U.F.S.M., sendo exercida pela Profa. Ivone Mendes Richter.

O trabalho apresenta como objetivos gerais a elaboração de um modelo de aprendizagem integrada e a realização de um intercâmbio intercultural de conhecimentos e idéias através da formação de uma rede internacional.

É desenvolvido por uma equipe multidisciplinar constituída por cientistas e artistas, e orienta-se no sentido da exploração de novas formas de ensino de Artes, buscando sua integração com o ensino de ciências. Fundamenta-se em estudos já realizados pelo Dr. Walgenbach sobre “Aprendizagem através da Construção de Sistemas”, que envolve auto-aprendizagem e também aprendizagem através de atividades, em um enfoque holístico e interdisciplinar.

A atividade humana é vista como acontecendo no equilíbrio entre a integração estética e a diferenciação racional, sendo a primeira na esfera das Artes e a segunda na das Ciências. É a interação entre estas duas áreas que possibilita a aprendizagem, quando aprender é considerado como uma forma especial de atividade, como outras formas de atividade tais como jogar ou trabalhar. Baseado

na classificação dialética de Hegel (*Jenaer Ralphilosophie*, Berlin, 1969) para o “trabalho humano”, uma fundamental relação entre o que é individual e o que é geral é estabelecida.

A atividade científica, em vista de seu grau de especificidade, é muitas vezes acusada de haver destruído a relação holística do homem com a natureza. Como Schiller, também Ritter vê a dissecação da natureza via ciência uma necessidade histórica pois esta é a única maneira do homem libertar-se das restrições da natureza, mas ele enfatiza a necessidade de contrabalançar o elemento de segmentação pelo elemento holístico, tornando garantida a relação entre ambos. A função de prover esta relação total é estética. “Onde a separação da sociedade e sua natureza objetiva do seu entorno é uma condição para a liberdade, a procura da visualização estética da natureza como um “landscape” tem a positiva função de manter viva a relação homem com seu meio ambiente”.¹

Se a ciência e a tecnologia são dois fatores constitutivos para o desenvolvimento da atividade humana, a estética deve formar um polo de equilíbrio à ciência, qualitativamente igual, de maneira que a integração estética e a diferenciação racional possam estar contidas simultaneamente em uma esfera teórica e serem consideradas como fatores fundamentais da Atividade Científica.

Por outro lado, as funções e fundamentos da didática são vistas através do conceito de Didática Generativa, que envolve não só a aprendizagem, mas também a produção de conhecimento. A didática, vista desta forma, não tem uma função subordinada com respeito ao conhecimento social, mas é responsável pela criação de conhecimento na sociedade e também pela interação entre a disciplinaridade e a interdisciplinaridade.

A investigação realizada é aplicada em uma experiência piloto constituída de uma Exposição intitulada IMAGES OF FLOW BETWEEN ARTS AND COMPUTERS, montada com a finalidade de propiciar a aprendizagem através da construção de sistemas. Esta exposição toma como temática o fluxo das águas, que pode ser abordado desde um ponto de vista sensorial, como estético, como ainda pode ser abordado como representações da realidade, ou abstrações desta, no momento em que gráficos e cálculos matemáticos são utilizados.

¹ RITTER, J.J. *Landschaft Zur Funktion des Aesthetischen in der Modernen Gesellschaft*, Munster, 1963, p.29.

O computador gráfico é utilizado como uma ferramenta para projetar a imaginação. Desta maneira, as imagens do computador, como imagens técnicas, não são abstrações do concreto. Ao contrário, elas requerem concretização do homem para ganhar uma referência potencial com a realidade.

A preocupação com o uso do computador, com sua aplicação democrática e ética no ensino, na comunicação (transmissão) e na criação de imagens leva-nos a aprofundar sua integração com as demais áreas.

A Exposição - Laboratório está organizada em seis seções:

1ª. seção: FORMAÇÃO DO SISTEMA INTUITIVO

A “Magia da Água”. Manuseio direto com a água de um ponto de vista cultural e histórico

2ª. Seção: FORMAÇÃO DO SISTEMA ESTÉTICO

Representação artística do movimento da água

3ª. Seção: FORMAÇÃO DE SISTEMA CIENTÍFICO

Análise do movimento da água em um enfoque fenomenológico experimental e sistemático

4ª. Seção: FORMAÇÃO DE SISTEMA ABSTRATO

Problemas e vantagens do desenvolvimento de Teorias de Sistema Abstrato

5ª. Seção: FORMAÇÃO DO SISTEMA TECNOLÓGICO

Projetos de modelos do movimento da água com Tecnologia de Computação Gráfica

6ª. Seção: FORMAÇÃO DO SISTEMA ECOLÓGICO

Desenvolvimento e apresentação de utopias concretas realizáveis para Sistemas Ecológicos

Foram formados núcleos de trabalho na Alemanha, na cidade de Kiel, e no Brasil, nas cidades de Santa Maria e Rio Grande.

Estes núcleos estão realizando trabalhos locais, buscando propostas de integração entre Artes, Ciências e Tecnologia, respeitando as especificidades do local, e posteriormente integrando estas propostas às dos demais núcleos.

PROJETO ARTE E MEIO AMBIENTE

Ana Mae Barbosa

Na primeira etapa deste projeto, 10.000 crianças visitaram o Museu durante o mês de julho de 1990, como parte do evento Estação Férias da Secretaria do Bem Estar Social da Prefeitura do Município de São Paulo.

A vinda ao Museu respondeu aos desejos das crianças que escolheram três lugares para irem nas férias: um cinema, um parque de diversões e um museu.

Eram crianças de 4 a 15 anos. Cada grupo de 15 crianças era conduzido e orientado por um monitor. A maioria dos monitores eram estudantes universitários, muitos deles de Artes, que foram orientados especificamente para este trabalho de férias com as crianças.

Os grupos de crianças eram divididos por bairros e não por idades, o que nos levou a um planejamento de experiências que pudessem ser exploradas por qualquer idade no dizer de Brunner, tendo a criança que filtrar o conteúdo apropriado a sua faixa etária.

Seguindo a teoria de Peter Smith de que o ensino da arte deve ser primeiro vinculado à percepção do mundo fenomênico depois à representação deste mundo através de imagens e posteriormente à imagem abstrata. Organizamos o trabalho em três etapas:

1a. Etapa

As crianças em grupo de 15 visitavam o Parque Ibirapuera que circunda o museu e cada monitor tratava de chamar atenção para a paisagem, as árvores, as relações entre natureza e meio ambiente construído. Eram feitos jogos em torno de árvores.

2a. Etapa

As crianças subiam ao Museu e encontravam o artista Octávio Roth, que havia preparado para eles, numa parede de 22 metros, em acetato, a imagem de uma grande árvore, só de galhos. Eram distribuídas folhas auto-colantes e canetas

coloridas. As crianças pintavam as folhas e as entregavam ao artista para colocá-las nos galhos.

Eram distribuídas etiquetas auto-colantes na qual assinavam seus nomes e o artista as colocava ao pé da árvore.

A conversa do artista com as crianças era muito estimulante. Ele explicava que aquele trabalho era chamado de instalação participante, que ficaria algum tempo exposto no Museu e que se a árvore não ficasse cheia de folhas ele a levaria para outro lugar e trabalharia com outras crianças também, e que pretendia depois expor a árvore na Escola da ONU, em Nova York.

3a. Etapa

Depois de participarem de construção da imagem de uma árvore, as crianças se dirigiam à uma sala de 12 x 20 m no Museu onde o artista Aldir Mendes de Souza havia feito uma instalação de paisagens específicas abstratas e sequências como um contínuo de canaviais e cafezais em diferentes estações do ano. O artista obedeceu, na sequência cromática, a do arco-íris.

Ali discutiam o conteúdo, a forma e a cromaticidade da imagem abstraída da paisagem, composta unicamente de árvores cuja evocação signíca residia em apenas dois elementos do discurso visual, linha e cor compondo planos sobrepostos numa imagem não figurativa.

No vocabulário destas crianças não fazia parte o conceito da arte abstrata plenamente percebido através desta experiência.

Por razões de limitação de espaço e de número de seguranças do Museu, depois desta experiência as crianças se dividiam em grupos que tinham diferentes experiências.

Alguns grupos reunidos em uma sala ajudados pelos monitores eram levados à ler um livro para crianças sobre meio ambiente, editado em português pela ONU (há versão em inglês) escrito por Ruth Rocha e ilustrado por Otávio Roth.

Outros grupos visitavam a coleção de arte brasileira do MAC com os monitores e dois grupos tinham acesso ao atelier do Museu, onde desenhavam e pintavam livremente.

Observamos que a imagem da árvore era predominante nos desenhos, mesmo de crianças de 07 anos.

O interesse pela abstração apareceu em alguns desenhos de crianças de 12 a 15 anos. No mês seguinte, visitando as escolas destas crianças alguns professores nos informaram da persistência da imagem da árvore e dos jogos visuais abstratos nos seus desenhos, reconhecendo-se como matriz a imagem da árvore e o trabalho de abstração de paisagens observado no Museu.

A partir desta experiência pouco estruturada, nos propusemos a fazer uma pesquisa acerca da possibilidade de desenvolvimento da consciência para o meio ambiente através da arte ao mesmo tempo que se dá o desenvolvimento estético da criança.

A idéia é verificar se os dois objetivos: desenvolvimento da consciência para o meio ambiente e desenvolvimento estético podem ser alcançados ao mesmo tempo através das mesmas experiências artísticas.

O primeiro problema que enfrentamos foi a determinação de métodos. Convidamos a professora Eileen Adams que vem desenvolvendo há 15 anos na Inglaterra um trabalho de ensino da arte através da análise das relações entre o meio ambiente construído e o meio ambiente natural que deu um curso para os professores do MAC (aberto a todos os interessados). Também convidamos para ministrar um curso Avtarjeet Dan, um artista indiano que trabalha na Inglaterra. Seu curso se concentrou na intervenção artística no meio ambiente natural.

Estes cursos foram frequentados por artistas interessados nas questões do meio ambiente e um deles Lilian Amaral passou a ministrar cursos no MAC reforçando o conhecimento dos professores do Museu e abrindo um caminho metodológico novo para muitos arte-educadores da rede pública.

Um plano piloto da pesquisa foi experimentado ainda em 1990 mas foi invalidado porque a pesquisadora uma iniciante, não isolou adequadamente as variáveis.

Para 1991 nosso projeto consta de um encontro sobre Arte, Educação e Meio Ambiente, uma exposição sobre a Mata reunindo imagens da arte e da ciência sobre nossas florestas assim como produção de artistas arduitos e populares e vários “workshops” com crianças nos fins de semana no Parque Ibirapuera e na Cidade Universitária.

A pesquisa propriamente dita se iniciará logo que a pesquisadora do projeto seja substituída por outra mais experiente.

NOVO CURRÍCULO DO CURSO DE DESENHO E PLÁSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

Silvestre Peciar Basiaco

Ana Maria Norogrande

Edemur Casanova

O que há para aprender em arte? O que ensinar? Como ensinar? Disciplinas ou “livre expressão”? Técnicas ou teorias? Dar “bases” para depois ser “livre”? Desenho italiano, desenho egípcio ou desenho abstrato? Academia, “acamoder-no” ou post-moderno?

Ao final de contas: como propor as melhores condições para não “bitolar” e para que floresça a personalidade artística?

A estas perguntas sucederam respostas contraditórias que provocaram mais perguntas. Alunos e professores perguntando e respondendo, chegaram a formulação de uma organização curricular onde todas as respostas individuais deveriam ter seu lugar, coexistindo em liberdade.

Em vez de a única solução totalitária para todos, várias soluções para a livre escolha de cada aluno.

A utopia do currículo particular.

Cada aluno construindo seu currículo com seu professor; experimentando à vontade, acompanhando pela equipe de professores.

No lugar do atual currículo rigidamente geométrico, um currículo “vegetal”: individualizado, em crescimento, irregular e atento ao imprevisível para cada estudante com destino próprio.

Um currículo de pesquisa; aprender tudo em função da pesquisa subjetiva e mais nada fora da motivação pessoal.

Que ponha o aluno no lugar do programa; porque o fundamental não é o programa mais completo: o mais importante é a personalidade do aluno que a

partir de si mesmo, aprenderá só o que sente e quer para expressar sua “necessidade interior”.

Dá que os programas generalizados são massificantes porque sacrificam a diversidade humana: todos aprendendo tudo, nos mesmos horários, com as mesmas provas, procurando a mesma avaliação máxima.

A experiência didática tem demonstrado que as melhores condições se dão quando o aluno se relaciona com seu professor diretamente, sem pressões e em liberdade. Em relação professor-aluno, com pessoas, faz possível a transmissão do estímulo imponderável da criação artística. Fora disso, os conhecimentos, habilidades, técnicas, métodos, teorias, são imposições que não ajudam a crescer a planta da personalidade e podem facilmente deformá-la.

Para que essa relação professor-aluno seja possível, o aluno deve fazer a escolha de seu Professor-orientador. E para poder escolher o estudante deve ser informado de todas as possibilidades que o curso tem.

Então, devemos oferecer uma estrutura que receba o calouro para fazer sua escolha. No primeiro ano, o aluno recorre todos os ateliers e seus professores, também recorre visualmente, não teoricamente, toda a arte: na história, na época contemporânea e no Brasil. Simultaneamente, pratica prazerosamente o desenho, a cor, o volume e o espaço como meios de auto-expressão. Não para aprender nenhuma “base”: senão para fazer o exercício apaixonado da “livre expressão” com aquele sentido lúdico da criança. O primeiro ano, a pedagogia é estimuladora e respeitosa “não diretiva”.

Depois, no segundo ano, o aluno está em condições de escolher um professor orientador de Atelier, e começar, recém agora, sua formação estética. Com o orientador, o aluno planificará sua atividade, seu tempo, sua pesquisa, que pode levá-lo a outros professores assistentes em outras áreas de estudos ou de técnicas.

O professor orientador cuida o processo: aconselha, dirige, corta, elogia e critica visando o desenvolvimento do seu orientado. Ao final do semestre uma comissão de outros professores julgará o resultado.

No quarto e último ano, o aluno fará um trabalho de graduação sem tutelas docentes, nas condições de independência de qualquer artista.

O Novo Currículo pretende respeitar o estudante como um artista em potencial, estimulando a apropriação do maior espaço de liberdade pessoal para procurar o encontro de cada um com seu estilo criativo.

Este resumo se apresenta como uma tese, a ser explicitada em uma discussão posterior onde se exporiam os detalhes de sua aplicação na prática.

ANEXO

PROGRAMA DO III ENCONTRO NACIONAL

•

PROGRAMA

Dia 15 de agosto de 1990 - Manhã

ABERTURA SOLENE

Prof. Dr. Roberto Leal Lobo e Silva Filho
Reitor da Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Carlos Vogt
Reitor da Universidade Estadual de Campinas

Dia 15 de agosto de 1990 - Tarde

MESA DE DEBATES - APLICAÇÃO DE MEIOS INFORMÁTICOS NA PESQUISA EM ARTE

Coordenação: Daisy Peccinini de Alvarado (SP)

Expositores: Aracy Amaral (SP)
Carlos Roberto M. Levy (RJ)
Maria Lúcia Santaela (SP)
Vera B. Tostes (RJ)

COMITÊ DE ARTE-EDUCAÇÃO

Coordenação: Ana Mae Barbosa (SP)

PESQUISA INTERDISCIPLINAR DE INTEGRAÇÃO ARTES - CIÊNCIA - TECNOLOGIA ATRAVÉS DO FENÔMENO ÁGUA

Ivone Mendes Richter / Wilhelm Walgenbach / Cleusa Peralta (RS)

ARTE E MEIO AMBIENTE

Ana Mae Barbosa (SP)

NOVO CURRÍCULO DO CURSO DE DESENHO E PLÁSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

Ana Maria Norogrande / Silvestre Peciar Basiaco (RS)

Dia 16 de agosto de 1990 - Manhã

MESA DE DEBATES - ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA: POÉTICAS

Coordenação: Silvio Zamboni (SP/DF)

Expositores: Artur Matuck (SP)
Diana Domingues (RS)
Mário Ramiro (SP)
Paulo Laurentis (SP)
Suzatte Venturelli (DF)

Dia 16 de agosto de 1990 - Tarde

PALESTRA

"IMAGENS AS MEANS FOR THE INTEGRATION OF ARTS AND TECHNOLOGY"
Wilhelm Walgenbach - (Alemanha)

Apresentação: Ivone Richter (RS)

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

Coordenação: Walter Zanini (SP)

IMPLANTAÇÃO DE BASE DE DADOS SOBRE ARTE NO BRASIL - HISTÓRIA E
PATRIMÔNIO: REFLEXÕES E ABORDAGENS
Daisy Peccinini de Alvarado (SP)

LEVANTAMENTO DOCUMENTAL DA ARTE LATINO AMERICANA
Maria Heloísa T. Ferraz / Dilma de Melo Silva (SP)

ANÁLISE DA CONTRIBUIÇÃO CIENTÍFICA DO SPHAN - BRASIL EM HISTÓRIA DA ARTE
Mario Antonio Barata (RJ)

GERAÇÃO 80 - ARTISTAS PARANAENSES
Adalice Araújo (PR)

PRODUÇÃO ARTÍSTICA E IDENTIDADES
Icleia B. Cattani (PR)

A VANGUARDA ARTÍSTICA DE BELO HORIZONTE NOS ANOS 60
Marília Andrés Ribeiro (MG)

A ROTINIZAÇÃO: UMA CATEGORIA SIGNIFICATIVA PARA A ANÁLISE DA PRODUÇÃO
ARTÍSTICA ÉMERGENTE NOS ANOS 30
Maria Cecília França Lourenço (SP)

RETOMADA DA PESQUISA SOBRE VICENTE DO REGO MONTEIRO
Walter Zanini (SP)

A MODERNIDADE DE JEANNE MILDE E ZINA AITA NA CULTURA BRASILEIRA, NO
INÍCIO DO SÉCULO
Ivone Luzia Vieira (MG)

MARTIN FIERRO - MODERNIDADE E IDENTIDADE NACIONAL
Maria Lúcia Bastos Kern (RS)

O ESTILO POMBALINO NAS IGREJAS DO RIO DE JANEIRO
Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (MG)

Dia 17 de agosto de 1990 - Manhã

COMITÊ DE LINGUAGENS VISUAIS

Coordenação: Anna Barros (SP)

A LUZ NA IMAGEM
Milton Sogabe (SP)

ASSIM SE FAX-ARTE
Paulo Bruscky (PB)

INSTALAÇÃO: LUZGAR - LUGARES DE MUY VIVIR"
Anna Barros (SP)

ESPAÇO REAL E LUGAR GEOMÉTRICO: A INSTALAÇÃO "AUDITORIUM II"
Regina Silveira (SP)

A PRAXIS ARTÍSTICA NA ERA PÓS-INDUSTRIAL. A ARTE DE GOVERNAR
Diana Domingues (RS)

AS PERSPECTIVAS DAS TELECOMUNICAÇÕES NA ARTE: AS ESCRITURAS
MEDIÁTICAS
Artur Matuck (SP)

A HOLARQUIA DO PENSAMENTO ARTÍSTICO: ALGUNS TRABALHOS
Paulo Laurentis (SP)

XEROGRAFIA MODO OCIDENTAL E MODO ORIENTAL
Stella Maris Figueiredo (DF)

Dia 17 de agosto de 1990 - Tarde

**MESA DE DEBATES - PRESERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS. RELAÇÕES
COM CIÊNCIA E TECNOLOGIA; ESTRATÉGIAS DE IMPLANTAÇÃO**

Coordenação: Mario Barata (RJ)

Expositores: Antonio Luiz D. Andrade (SP)
João Sócrates de Oliveira (SP)
Nestor Goulart Reis Jr. (SP)
Ulpiano T. Bezerra de Menezes (SP)

PALESTRA

"LINGUAGEM E CRITÉRIOS ARTÍSTICOS"
Fayga Ostrower (RJ)

Dia 18 de agosto de 1990 - Manhã

ASSEMBLÉIA GERAL DA ANPAP

ENCERRAMENTO DO ENCONTRO COM AVALIAÇÃO FINAL DAS DIRETRIZES DE PESQUISAS DE CADA COMITÊ.

APOIO CULTURAL

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq

Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP

Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP

. Departamento de Artes Plásticas - CAP

. Departamento de Comunicações e Artes - CCA

COMISSÃO ORGANIZADORA

Daisy Peccinini de Alvarado (Coordenação)

Maria Cecília França Lourenço

Maria Heloisa C.T.Ferraz

Silvio P.Zamboni

COMISSÃO DE APOIO

Anna Barros

Anna Mae Barbosa

Diana Domingues

Ivone Richter

Mario Barata

Marta Rosseti Batista

Regina Silveira

Walter Zanini