Artes Visuais

O desenho como instrumento

FERNANDO CERQUEIRA LEMOS

O próprio título está dizendo: "O Desenho como Instrumento". A exposição que se inaugura no próximo dia 9 na Pinacoteca do Estado não é ou não deveria ser propriamente de desenho, isto é, de desenho como fim, desenho acabado. Mas sim — parece que a idéia não foi bem entendida — o desenho como instrumento, como meio, o desenho enquanto "rough" de uma obra posterior que não necessariamente o próprio desenho, mas a pintura, a escultura, etc.

Não obstante a idéia lançada, a maioria dos 49 artistas que compõem a Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo fugiu do que foi proposto, alguns até participando com trabalhos datados de mais de 20 anos atrás (caso de Clóvis Graciano com um auto-retrato a bico-de-pena).

Em princípio, pois, a mostra tinha a intenção de revelar aos espectadores que caminho cada artista toma para chegar à obra final. Portanto, uma exposição eminentemente didática, querendo mostrar os procedimentos de cada um, como recursos próprios de comunicação.

Trabalho de Gabriel Borba, de instrução para a vídeo-performance "Pequeno mobiliário brasileiro: estofado para guerreiro morto".

Esta já é a segunda exposição dos artistas da Cooperativa. A primeira foi aquela realizada no Paço das Artes, que criou celeuma e manifestações de represália por parte de algumas galerias.

"Esta exposição disse Gabriel Borba, um dos coordenadores da Cooperativa, função que divide com Ubirajara Ribeiro — começou a ser pensada naquela exposição de gravuras no Paço das Artes. A comissão encarregada dos estudos preliminares optou por esta mostra que vamos agora inaugurar na Pinacoteca, espaço que nos foi cedido por Aracy Amaral. Pretende ser a mostra didática que reúne rascunhos de desenhos, isto é, o desenho como instrumento de trabalho".

Os desenhos expostos não estarão à venda. A explicação foi de que há uma diversidade muito grande de artistas, desde os mais velhos e consagrados até os mais jovens e novos no metiê. "Isso criaria um problema — diz Gabriel Borba — os nomes conhecidos teriam que vender seus trabalhos por preços bastante acima dos nomes que ainda não se impuseram no mercado. Obviamente, muitos não venderiam nada, frente à concorrência dos nomes mais cotados".

A solução encontrada para o impasse foi a edição de um álbum-moldura que encerrasse exatamente 49 trabalhos, um desenho de cada artista-expositor. E o preço do álbum (Cr$ 2 mil), engloba consagrados e novos democraticamente, um ao lado do outro.

Com tiragem de 2 mil exemplares, esse álbum é uma caixa de madeira que tirando-se a tampa, deixa à vista (protegida por vidro) a gravura que está por cima do pacote, e que pode ser trocada. É um projeto do artista-ccoperado Gabriel Zellmeister que acompanhou na Cia. Melhoramentos de Papéis a impressão dos desenhos.

Gabriel Borba dá mais detalhes: "Nós mesmos da Cooperativa pretendíamos editar o álbum; mas surgiu a Melhoramentos que se propôs a editar dois mil exemplares com opção de mais três mil. A Cia. Melhoramentos nos deu parte dessa edição, que nós vamos vender na abertura da exposição, por um preço menor que o estipulado para a venda em livrarias.

"Os desenhos deste álbum — esclarece Gabriel Borba — são reproduções muito boas dos trabalhos expostos na Pinacoteca, pelo processo off-set.

A exposição contará com monitores — os próprios artistas que farão plantão, se revezando — nas 3.ª e 5.ª feiras, para atender ao público visitante. Os monitores estarão naqueles dias na Pinacoteca, das 16 às 18 horas e aos sábados às 15 horas.

A mostra vai até o dia 9 de setembro.

Vão expor estes artistas, ligados à Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo: Aldemir Martins, Tuneu, Lizarraga, Arnaldo Papalardo, Caciporé, Carlos Augusto Lacaz, Fajardo, Cássio Michalany, Cláudio Tozzi, Clóvis GRaciano, Ely Bueno de Andrade, Gabriel Borba, Gabriel Zellmeister, Gerty Saruê, Gilberto Salvador, Gilda Maia Rosa, Granato, João Xavier, José Carlos César Ferreira (Boi), José Morais, Júlio Plaza, Leila Ferraz, Charoux, Gregório, Baravelli, Sacilotto, Marcelo Nitsche, Márcio Périgo, Carmela Gross, Mário Fiori, Maurício Fridman, Maurício Nogueira Lima, Megumi, Newton Mesquita, Odair Magalhães, Odiléia Toscano, Rafael Maia Rosa, Rebolo, Regina Silveira, Regina Vater, Ricardo Amadeo, Samuel Speigel, Sara Goldman, Selma Dafré, Sérgio Fingerman, Tomie Ohtake, Tomoshigue, Ubirajara Ribeiro e Waldir Sarubi.

Preocupações afins

Maurício Fridman e Gabriel Borba (ambos arquitetos) são os fundadores da Cooperativa Geral para Assuntos de Arte, onde realizam juntos ou separadamente obras experimentais, pouco divulgadas por circularem fora dos circuitos de arte convencionais.

Esta Cooperativa atualmente sedia a outra (de Artistas Plásticos) até que se encontre para ela instalações à parte.

Maurício conta que está também na Cooperativa de Artistas Plásticos desde o seu início (a idéia da Cooperativa começou a germinar na exposição de arte em favor da campanha de Fernando Henrique para o Senado).

"Estou na Cooperativa — diz — por alguns motivos que são vitais. Um deles é veicular o meu trabalho. Isto é, parte dele. Ou melhor, a parte mais acessível, a um público maior. Os trabalhos experimentais em audiovisual, os álbuns realizados em off-set, os trabalhos em xerox, estes naturalmente continuam tendo tiragens menores, para um público mais restrito.

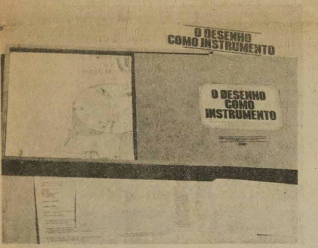
"Para estes me reservo continuar o trabalho que Gabriel Borba e eu iniciamos na Cooperativa Geral para Assuntos de Arte, que se encarrega de editar estes trabalhos e que a Poesia e Arte do Oswaldo Pepe tem distribuído numa tarefa de criar um circuito paralelo.

"Outra razão — continua Fridman — de eu estar na Grande Cooperativa (a Pequena é a de Gabi e minha) é a necessidade de encontrar gente com preocupações afins. Artista tem problemas, não sabe enfrentá-los, é um solitário em potencial. O encontro das pessoas e a troca de idéias ajuda no encontro de saídas.

"Neste primeiro momento as expectativas com relação à Cooperativa são facilidades na aquisição de materiais básicos, facilidades na produção dos trabalhos, aumento nas possibilidades de divulgação e distribuição dos trabalhos e proteção ao trabalho de criação do artista.

"E ele não espera da Cooperativa: compatibilização das idéias que regem as várias estéticas presentes nos trabalhos dos associados e compatibilização dos posicionamentos ideológicos de grupos, com relação à atuação da Cooperativa."

Diz ainda Fridman: "Creio que a continuidade como organização capaz de interessar, aglutinar e defender o maior número possível de artistas, deve ser conseguida através de uma posição forte, porém equidistante, de todas as tendências estéticas e ideológicas de artistas e de grupos dentro da Cooperativa".



O álbum-moldura: sem a tampa vira quadro.

31 dos 49 artistas cooperados, na Pinacoteca.

Murilo Mendes (esquerda) com Carlo Belloli em Veneza. A foto é de julho de 1966.

Perspectiva italiana de Murilo Mendes

CARLO BELLOLI

Murilo Mendes considerava-se romano.

Habitava um casarão antigo no centro de Roma, na Via Del Consolato, e em seu apartamento aconteciam encontros artísticos e literários: vanguarda e tradição.

Colecionava obras de arte, e sobre as paredes de sua casa podia-se descobrir pinturas raras de Francis Picabia, René Magritte, Braque, Kandinski e dos mais jovens protagonistas da vanguarda plástica.

Estendido em macios divãs, entre quadros e livros raros, Murilo sentia-se feliz e satisfeito. Recebia muitos amigos, e também todos aqueles desconhecidos que solicitavam um encontro cultural, conversando com amabilidade.

A sua diplomacia da palavra era exemplar. Agia à maneira de Valery e conversava como Mallarmé. Falava das suas estadias em Paris, do seu longo relacionamento com Picabia, e com os protagonistas do surrealismo histórico.

Murilo recordava sempre sua iniciação poética no Brasil, instigando as pessoas a descobrir Minas Gerais, das cidades barrocas da epopéia do ouro e da mineração escrava.

A sua particular nostalgia de Belo Horizonte se revelava apenas no final das conversações, e concluía com lembranças da vida brasileira.

Murilo considerava-se europeu, em modo, gosto e cultura. Discorria com orgulho sobre suas amizades parisienses e das leituras de autores raros e não ainda populares no horizonte literário brasileiro, de Raymond Roussel a Alfred Jarry, de René Crevel a Louis Aragon.

As opções espirituais de Murilo oscilavam entre simbolismo e surrealismo e a sua poesia tentava alcançar um realismo mágico, uma metafísica da imagem. Declarava-se católico, mas não escondia curiosidades marxistas, sem preocupar-se em aprofundar o aspecto social dos conflitos morais que sua poesia debatia.

A problemática poética de Murilo substanciava-se nas antíteses dos sentimentos, nas oposições dasestruturaspoemáticas, na curiosidade pelas ressonâncias verbais, pelas analogias inabituais e supreendentes.

A poética de Murilo Mendes exauria-se em constelações de símbolos psicológicos sobre os quais equilibrava seus versos discursivos, fluentes como um canto gregoriano, redundantes de revestimento léxico-erudito.

Assim, as missas leigas cantadas pela poesia de Murilo coloriam-se de nostalgia intermitente, desvendando traços autobiográficos onde o paradoxo envolvia o leitor na insatisfação do poeta com a realidade cotidiana, com os conflitos dos sentimentos, com as ideologias sociais absolutistas.

Murilo projetava a sua poesia na vida, no seu comportamento social, no misterioso estender de seu passo elástico, saltitante. Também o guarda-chuva, do qual nunca se separava, contribuía para definir a figura insólita do personagem muriliano. Conversando pelas ruas de Roma, Murilo utilizava o guarda-chuva como um terceiro braço erguido no ar.

A sua conversação urbana aspirava à ação teatral, ao gesto profético, ao escandir recitativo da palavra.

Em um final de tarde de 1960, Murilo apareceu, com sua mulher Saudade, na livraria "Al Ferro Di Cavallo", na centralíssima via Ripetta, em Roma.

O editor Vanni Schwiller tinha organizado uma exposição das pranchas originais dos meus "Stenogrammi della Geometria Elementare", publicadas em Milão alguns meses antes.

Nas salas da livraria, um público de literatos e de artistas plásticos rodeava Ezra Pound, que tinha chegado especialmente de Merano para assistir à apresentação de meu livro que trazia como epígrafe uma frase sua.

Ao conhecer Pound, Murilo aproximou-se dele e, depois de uma larga reverência renascentista, beijou-lhe a mão, enquanto o poeta americano não sabia se rir ou aborrecer-se.

Aquela espontânea, insuspeitável homenagem de Murilo à grandeza de Pound, comoveu-me profundamente e demonstrou-me a medida da humanidade muriliana. A imagem dos dois poetas frente às pranchas de meu livro, expostas nas paredes da famosa livraria romana, não apagou-se com o passar do tempo. Recordei este fato com Murilo, muitos anos depois, em uma Bienal de Veneza, onde a comum atividade de crítica de arte motivou nosso reencontro.

Murilo, nos seus últimos dez anos de vida, exercitou na Itália a crítica de arte com assiduidade e profunda dedicação. Os seus escritos sobre artes plásticas, dispersos em catálogos de exposições ou em edições bibliófilas fora de comércio, deveriam ser recolhidos em um volume. Dessa forma ficaria evidente um crítico singular, empenhado na defesa e nas análises de pesquisas antecipadoras de linguagens plásticas, hoje já reconhecidas como escolas. Murilo foi um dos primeiros a estudar a pintura de Antonio Calderara, de Almir Mavignier, de Antônio Gomide e a dedicar ensaios fundamentais às pesquisas de Mary Vieira, situando os seus polivolumes entre as contribuições mais revolucionárias da escultura contemporânea.

Não se ocupou somente de pintura surrealista, que particularmente amava, mas aprofundou as problemáticas do construtivismo e do concretismo, de Kasimir Malevitch à Jean Arp.

Em Veneza, Murilo era conhecido pelos colegas como "il critico com l'ombrellino" ("o crítico com o guarda-chuvinha") e não se apagou a lembrança do seu saltitar pelas ruelas, debaixo do sol quente, protegido por um descontraído chapéu Panamá, e armado de seu inseparável guarda-chuva sublinhando com o mesmo, à maneira de um espadachim, na lagoa de Veneza, suas conversações.

Murilo escrevia-me muitas vezes para Milão e para Basiléia, pedindo-me notícias de jovens pesquisadores plásticos, indicando-me e recomendando-me artistas brasileiros que procuravam por seu intermédio encontrar-me.

Quando recebeu o Prêmio Taormina, no fim dos anos 60, se considerou mais conhecido na Itália que no Brasil, onde a sua poesia não havia alcançado nenhum reconhecimento oficial.

Importantes editores milaneses e romanos tinham traduzido e publicado grande parte de sua obra, que começava a interessar também à crítica italiana.

De sua parte, Murilo tinha traduzido admiravelmente para o português muitos poemas de Giuseppe Ungaretti, Montale e Saba. Nos últimos anos de vida quis avizinhar-se da poesia visual e concreta, e me pedia sempre para mantê-lo informado sobre as mais recentes inovações desta tendência, que a minha pesquisa poética tinha antecipado nos anos 40.

Tive notícias de Murilo pela última vez, através de um cartão postal enviado por ele de Lisboa, alguns meses depois da queda de Salazar.

Murilo quis visitar o Portugal democrático para morrer de emoção. A alegria pela liberdade de um povo que ele amava matou-o em Lisboa, numa tarde de verão.

O coração de um poeta cessou de bater em um dia de sol português, que sublinhava o novo curso de sua história democrática.

Carlo Belloli é poeta, historiador e crítico de arte italiano. Professor universitário de Estética, e membro do Conselho Internacional de Peritos de Arte da UNESCO. Autor de várias obras poéticas e ensaios sobre artes plásticas. Carlo Belloli reside em Basiléia, Suíça.

Gonzaga Duque, um crítico da "belle époque"

O CIHA (Comitê Internacional de História da Arte), criado em 1972 — de lá para cá já promoveu cinco colóquios — tem atualmente 17 membros no Brasil. São eles historiadores, professores, críticos, e pesquisadores de arte, que se reúnem uma vez por ano, alternando os encontros no Rio e em São Paulo. A seção brasileira do CIHA tem sede em São Paulo, no Museu de Arte Contemporânea.

O último colóquio, no MAC-USP, nos dias 27 e 28 de julho contou com a participação de seus membros, sendo estes os sócios paulistas que fizeram comunicações: Aracy Amaral ("A formação do primeiro museu de arte em São Paulo: o desenvolvimento da Pinacoteca do Estado (1890-1979)"); José Roberto Teixeira Leite ("A crítica da belle-époque: Gonzaga Duque"); Benedito Lima de Toledo, a convite ("A imperial cidade de São Paulo de corpo inteiro") e Walter Zanini ("Salões, galerias, e museus, seus relacionamentos com o público desde o século 19").

GONZAGA DUQUE

A comunicação de José Roberto Teixeira Leite se baseou na crítica de arte do fim do século passado e começo deste, enfocando a figura de Gonzaga Duque (1863/1911).

Esta comunicação vai ser capítulo do livro "Pintores da Belle Epoque — A Pintura Brasileira — 1880-1920", que o autor prepara para uma próxima edição.

Teixeira Leite retrata um período pobre de crítica de arte em que se destaca o nome de Luís Gonzaga Duque Estrada, ou apenas Gonzaga Duque, como assinava seus trabalhos. E avança com informações biográficas, revelando que aquele crítico carioca enveredou pelo jornalismo, a partir de 1880, e pelo funcionalismo público, morrendo quando ocupava o cargo de diretor da Biblioteca Municipal do Rio de Janeiro. "Além de ter sido pintor e ilustrador de méritos".

Entre os vários órgãos que fundou, está a revista "Fon-Fon" (1908), que existiu até recentemente. Colaborou também em outros veículos de seu tempo.

Gonzaga Duque publicou dois livros sobre arte: "Arte Brasileira" (1888) e "Graves e Frívolos" (1910).

"Gonzaga Duque foi um dos que frequentavam, em 1892, a redação da **Folha Popular** — prossegue Teixeira Leite — da qual era secretário o poeta Emiliano Perneta. A **Folha** foi o núcleo mais antigo e ativo do Simbolismo no Rio de Janeiro; sabendo-se **Fon-Fon**, no dizer de quantos estudaram o movimento, seria o último reduto simbolista carioca, tal como **A Careta sê**-lo-ia dos parnasianos. Fácil é perceber que nosso crítico, simbolista das primeiras horas (já em 1890 ilustrara os poemas de **D. Carmen**, de B. Lopes), simbolista continuaria até morrer. E se insistimos nas vinculações simbolistas de Gonzaga Duque, é porque sua adesão ao movimento iria modificar-lhe por inteiro as convicções estéticas.

"De Gonzaga Duque deixou-nos Visconti um retrato, hoje no Museu Nacional de Belas Artes, em que o crítico aparece já nos últimos anos (a tela é assinada de 1912).

Gonzaga Duque, por Eliseu Visconti (1912).

"Seu romance **Mocidade Morta** interessa-nos contudo de perto e de tal modo acha-se comprometido com o ambiente das artes plásticas brasileiras de **fins do Século 19, do qual é, em** última análise, a crônica romanceada. Para Afrânio Coutinho, organizador da segunda edição, em 1971, **Mocidade Morta** seria "uma expressão da estética decandentista-simbolista-impressionista de origem francesa, dominante no Brasil no **final do século 19. Quase desprovido de enredo, seu herói é** um ser de exceção, que arrasta sua existência de solitário, de frustrado e incapaz sentimental, seu desgosto de viver, seu cultivo das sensações, do singular, do anormal, do raro, em meio de esnobes e artistas excêntricos, como ele, todos mais ou menos fracassados. Suas páginas prestam-se para longas divagações sobre a arte e meditações acerca da vida, pela palavra dos personagens, em geral pertencentes **à boêmia dourada** do mundo intelectual e artístico do Rio de Janeiro". Esses personagens (alguns dos quais é possível identificar) são pintores e escultores insatisfeitos e revoltados, porque incompreendidos por um meio ao qual, por sua vez, desprezam do fundo da alma. Através deles, Gonzaga Duque externa suas opiniões artísticas, algumas das quais já tinham feito sua aparição nas páginas de **Arte Brasileira**, outras mais recentes.

"Voltemo-nos porém agora — prossegue Teixeira Leite — para os livros mais especificamente de crítica artística que Gonzaga Duque legou-nos. O mais antigo, **Arte Brasileira**, foi escrito quando o autor tinha 23 anos, e publicado dois anos depois (no capítulo "Causas", referindo-se a um acontecimento de 1860, Gonzaga Duque afirma que "há vinte e seis anos que se deu este fato"). O que desde logo assombra é a precocidade do crítico, destacando-se também sua cultura livresca, que se percebe por abundantes citações de Oliveira Martins, Taine, Theodore Silvestre, Charles Blanc, Eugène Fromentin, Veron, Cloretie, Jean Gigoux, Planche, Chesneau, muitos mais. A vários dos artistas cujas obras analisa conheceu Gonzaga Duque pessoalmente — o que dá encanto especial por exemplo às páginas dedicadas a Castagneto ou a Belmiro de Almeida, nas quais o prosador leva de vencida o crítico.

Como um todo, **Arte Brasileira** é livro de inspiração taineana: o próprio capítulo inicial — o já citado "Causas" — conclui por uma citação da **Philosophie de l'Art dans les Pays-Bas**; à página 179, para enfocar a produção de Henrique Bernardelli, escreve Gonzaga Duque, com todas as letras, que "para se compreender uma obra de arte é necessário compreender o meio em que esta nasceu"; e assim por diante. Mesmo a estruturação do livro — "Causas", "Manifestação", "Progresso", "Conclusão" — remonta a Taine e à sua conhecida filosofia artística estribada na tríade **raça, meio e época**.

O critério de semelhança ainda representa, para Gonzaga Duque, um preceito a ser observado: referindo-se às naturezas-mortas de Estevão Silva, por exemplo, diz:

— Os seus pêcegos são na forma, na cor, na penugem macia e alourada que os reveste, verdadeiros pêcegos; sente-se nas mangas por ele pintadas o olor penetrante e delicado desses frutos saborosíssimos; não é possível que haja cor mais exata, desenho mais preciso, do que a cor e o desenho desses abacaxis que se vêm em suas telas, entre os mais frescos, os mais sazonados cambucás, abacates e laranjas. Que excelentes uvas, que doces araçás, que gostosos frutos, estes que ele imita. Ali está a fidelidade, está a realidade, e quando o artista consegue nos iludir perfeitamente, quando consegue passar para a tela o que vê e o que sente na natureza, tem conseguido tudo."

"O amor à fidelidade e à realidade inspiraria a Gonzaga Duque alguns dos trechos mais criticáveis de seu livro de estréia" — diz Teixeira Leite.

Esses são porém peculiaridades e defeitos da época — prossegue — e não somente de Gonzaga Duque: não podemos incriminá-lo por isso. O certo é que sua **Arte Brasileira**, se tem o mérito de pela primeira vez lançar uma visão de conjunto da produção artística nacional, dos primórdios até 1888 quando apareceu, criticamente se estriba nas falsas premissas que viam na estética de Taine, na semelhança e na descrição literária das produções artísticas o **nec plus ultra** dessa atividade cultural. Gonzaga Duque decerto apercebeu-se, mais maduro, da falsidade de muitos argumentos críticos utilizados na mocidade; prometia mesmo uma nova edição, aumentada (e certamente revista), de seu trabalho de estréia — nova edição que infelizmente nunca viria a público.

"Nos dois livros restantes — prossegue o autor da comunicação — em que enfeixaria crônicas de arte publicadas anteriormente em **Kosmos** e outros periódicos do gênero (o que explica o tom leve e despojado do estilo), dissipar-se-iam o azedume, o pessimismo e mesmo a indignação manifestos em **Arte Brasileira: Graves e Frívolos e Contemporâneos** são obra de um espírito já mais sossegado, que observa o mundo sob certo ceticismo, dele buscando extrair o que de melhor possui. A frase sai-lhe elegante, graciosa, espirituosa, e ao academicismo crítico da primeira fase sucede um impressionismo crítico certamente bem mais do gosto dos leitores da época. As citações continuam abundantes, agora de Ruskin, Langel, Arreat e outros mais; mas a linguagem tende a assumir uma forma poética, por vezes nitidamente nefelibata."