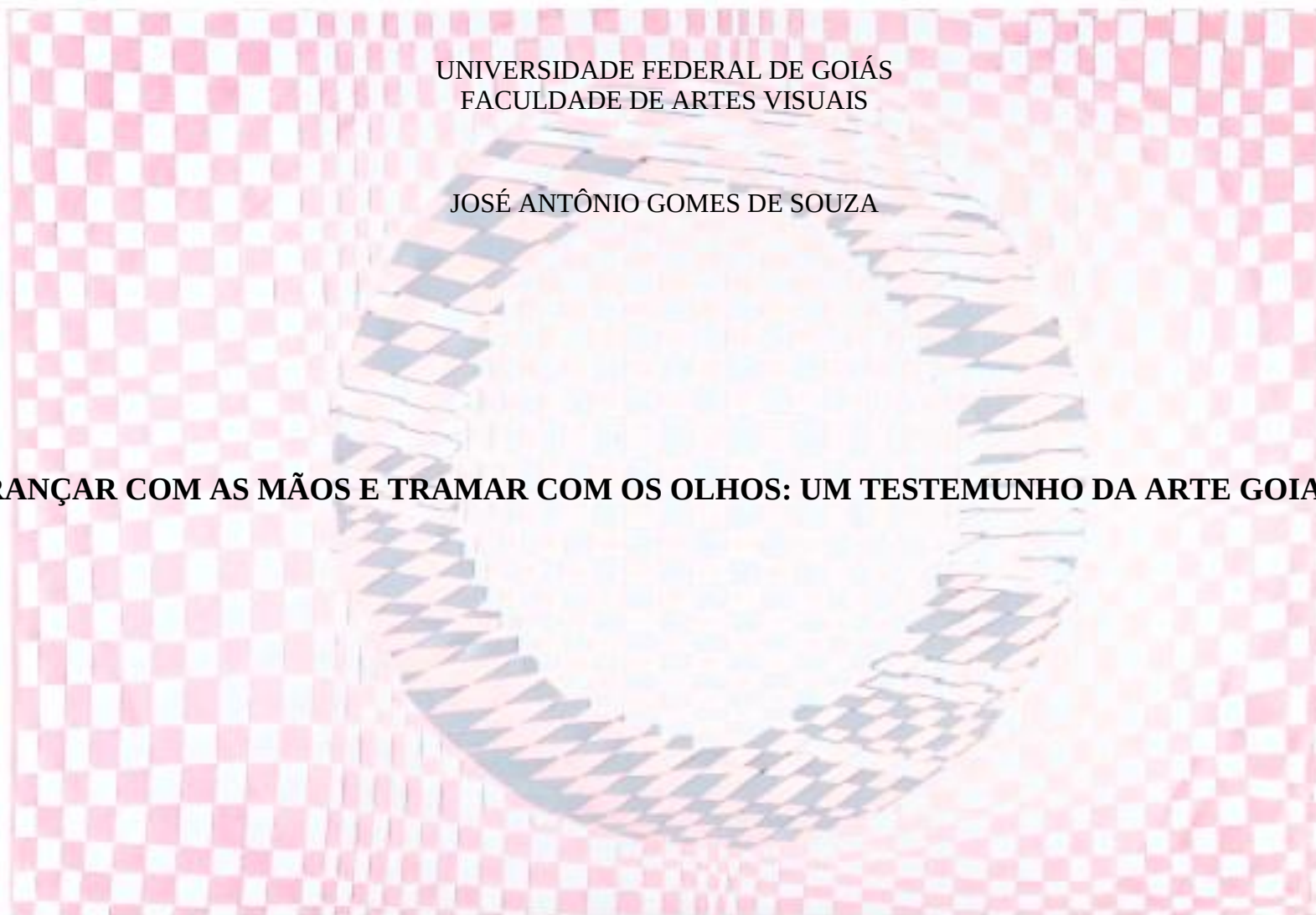


UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

JOSÉ ANTÔNIO GOMES DE SOUZA

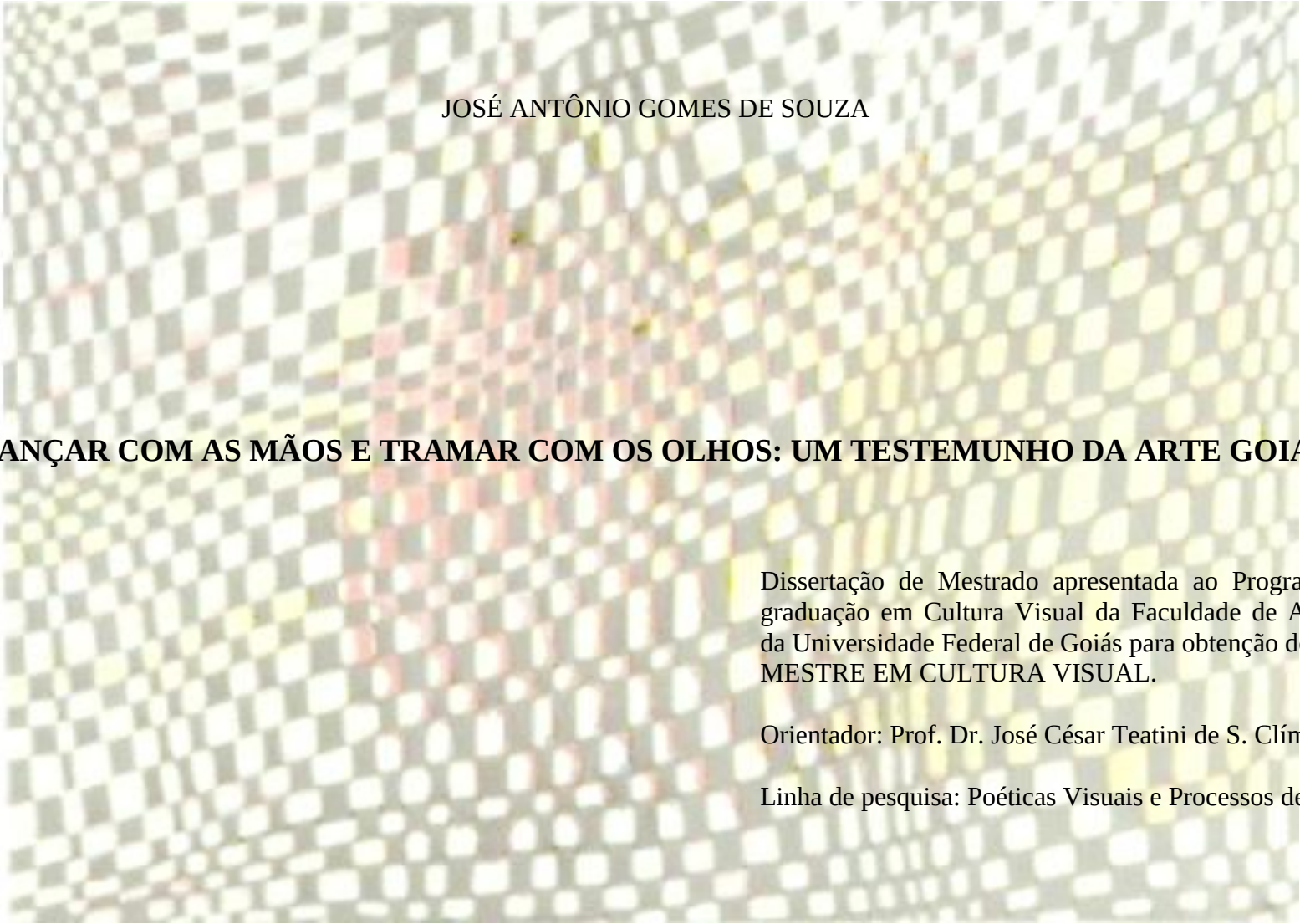
TRANÇAR COM AS MÃOS E TRAMAR COM OS OLHOS: UM TESTEMUNHO DA ARTE GOIANA



Goiânia
2010

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

S729t	Souza, José Antônio Gomes de. Trançar com as mãos e tramar com os olhos [manuscrito]: um testemunho da Arte goiana / José Antônio Gomes de Souza. - 2010. xv, 105 f. : il., figs, tabs. Orientador: Prof. Dr. José César Teatine de S. Climaco. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2010. Bibliografia. 1. Arte 2. Artesanato 3. Arte goiana I. Título. CDU:73(817.3)
-------	---



JOSÉ ANTÔNIO GOMES DE SOUZA

TRANÇAR COM AS MÃOS E TRAMAR COM OS OLHOS: UM TESTEMUNHO DA ARTE GOIANA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de MESTRE EM CULTURA VISUAL.

Orientador: Prof. Dr. José César Teatini de S. Clímaco

Linha de pesquisa: Poéticas Visuais e Processos de Criação

Goiânia
2010



**Termo de Ciência e de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações
Eletrônicas (TEDE) na Biblioteca Digital da UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás - UFG a disponibilizar gratuitamente através da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações - BDTD/UFG, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ [X] Dissertação ☐ [] Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor(a):	José Antônio Gomes de Souza		
E-mail:	gomessemog@yahoo.com.br		
Afiliação:	Abi-Maria de Souza		
Título:	TRANÇAR COM AS MÃOS E TRAMAR COM OS OLHOS: Um testemunho da arte goiana		
Palavras-chave:	Arte, Artesanato, Estereogramas, Contemporânea		
Título em outra língua:	Braiding with the hands and plotting with the eyes: A testament to the art of Goiás		
Palavras-chave em outra língua:	Art, Stereograms, Craftwork, Contemporary		
Área de concentração:	Processos e Sistemas Visuais		
Número de páginas:	105	Data defesa:	25 de Maio de 2010
Programa de Pós-Graduação:	Cultura Visual		
Orientador(a):	José César de S. Cinaco		
E-mail:	joscace@cultura.com.br		
Co-orientador(a):			
E-mail:			
Agência de fomento:		Sigla:	
País:		UF:	CNPq:

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para publicação¹: ☒ [X] total ☐ [] parcial

Em caso de publicação parcial, assinalar as permissões:

☐ [] Capítulos. Especificar: _____

☐ [] Outras restrições: _____

Havendo concordância com a publicação eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF desbloqueado da tese ou dissertação, o qual será bloqueado antes de ser inserido na Biblioteca Digital.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua publicação serão bloqueados através dos procedimentos de segurança (criptografia e para não permitir cópia e extração de conteúdo) usando o padrão do Acrobat Writer.

 Data: ____/____/____
Assinatura do(a) autor(a)

¹ Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo também justificará, para a concordância de acesso. Todos os textos e metadados ficarão sempre disponíveis.

JOSÉ ANTÔNIO GOMES DE SOUZA

TRANÇAR COM AS MÃOS E TRAMAR COM OS OLHOS: UM TESTEMUNHO DA ARTE GOIANA

Dissertação defendida e aprovada em _____ de _____ de 2010, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José César Teatini de S. Clímaco (UFG)
Presidente

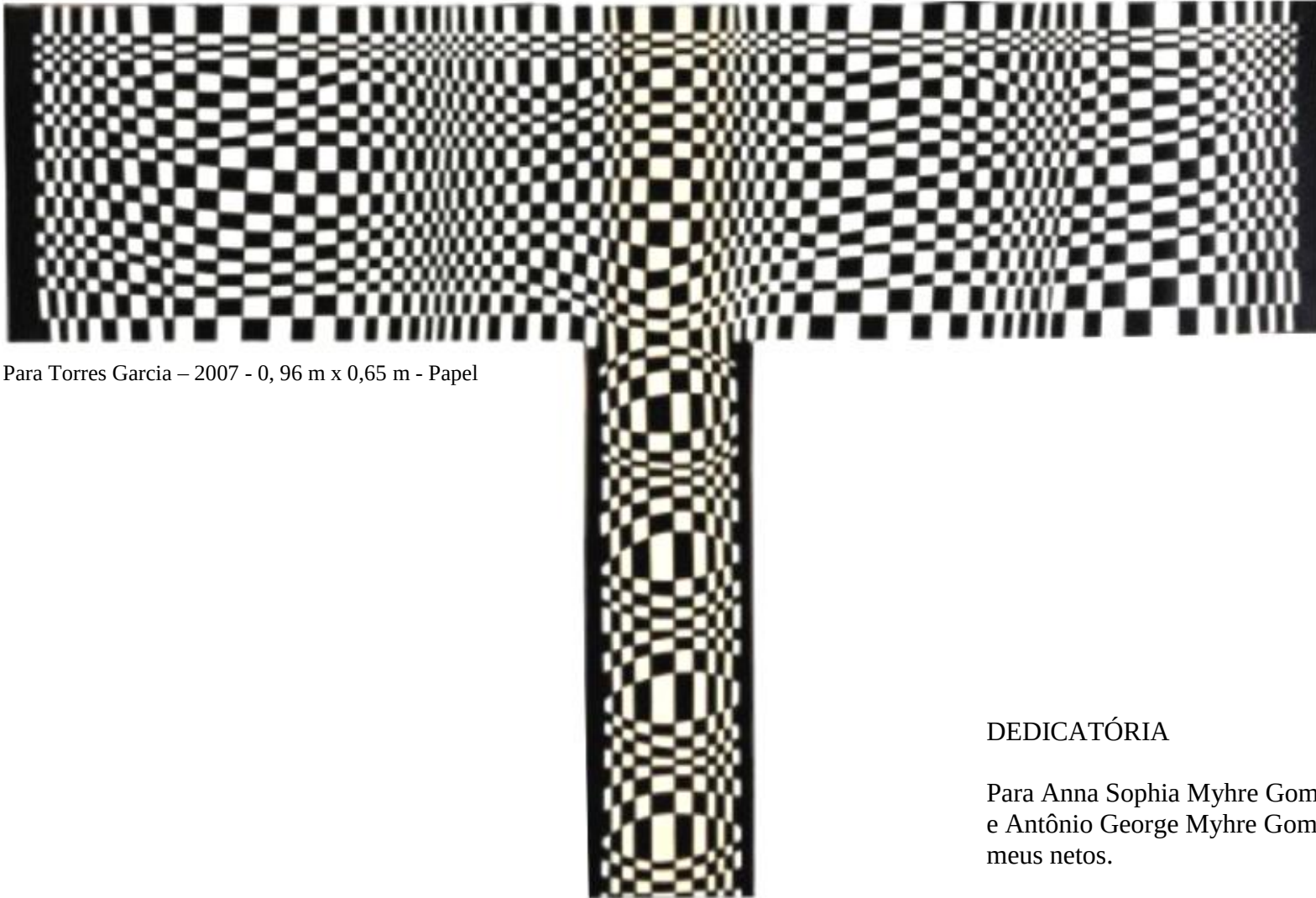
Prof. Dr. Elyeser Szturm
Membro – (UNB)

Prof. Dr. Marcelo Mari
Membro – (FAV/UFG)

Profa. Dra. Maria Elizia Borges
Suplente (FAV/UFG)

Prof. Dr. Noé Freire Sandes
Suplente (FCHC/UFG)

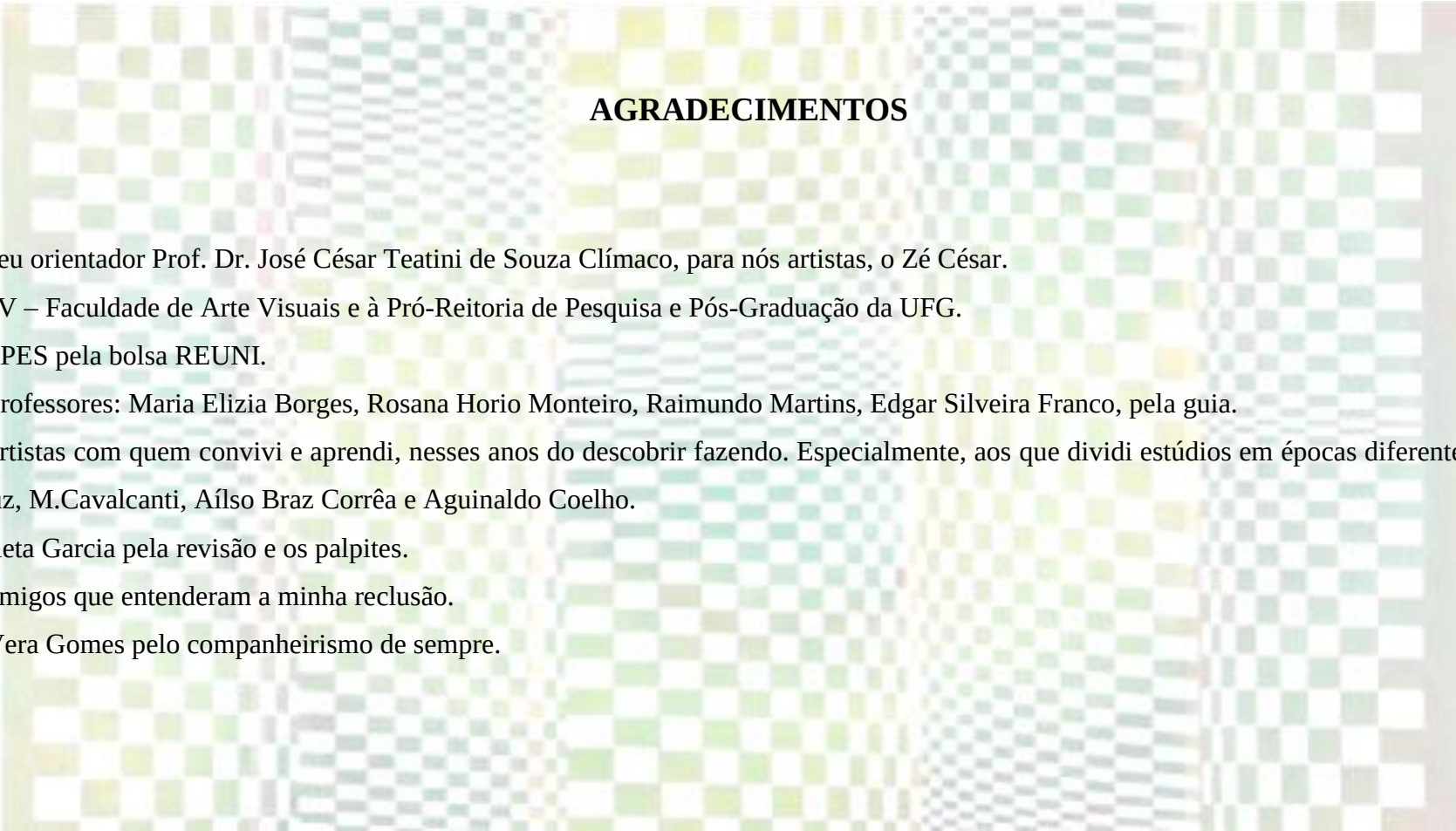
Foto: Valéria Lopes 2008



Para Torres García – 2007 - 0,96 m x 0,65 m - Papel

DEDICATÓRIA

Para Anna Sophia Myhre Gomes
e Antônio George Myhre Gomes
meus netos.



AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco, para nós artistas, o Zé César.

À FAV – Faculdade de Arte Visuais e à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG.

À CAPES pela bolsa REUNI.

Aos professores: Maria Elizia Borges, Rosana Horio Monteiro, Raimundo Martins, Edgar Silveira Franco, pela guia.

Aos artistas com quem convivi e aprendi, nesses anos do descobrir fazendo. Especialmente, aos que dividi estúdios em épocas diferentes: Carlos Dacruz, M.Cavalcanti, Aílso Braz Corrêa e Aguinaldo Coelho.

À Julieta Garcia pela revisão e os palpites.

Aos amigos que entenderam a minha reclusão.

E, à Vera Gomes pelo companheirismo de sempre.

RESUMO

Pensar as artes plásticas e sua conjuntura contemporânea é, em certa medida, entender uma série de acontecimentos que, de forma singular, está presente na arte feita em Goiás. Para isso, testemunho o que vivi, mobilizando grande parte dessas histórias através de um olhar, amparado em linhas de pensamentos, cujos personagens são os pioneiros artistas modernos que, aqui, chegaram como: Gustav Ritter, Nazareno Confaloni e DJ Oliveira e, junto, suas influências. Discuto primeiramente a questão dessa dicotomia: arte e artesanato, já que ambos os campos caminharam próximos nesses anos. Lido, com conceitos de belo, feio, estética e poética, arte popular, arte das massas, tendo em vista a maneira pela qual absorvemos como artistas a emergência de um mercado das artes goianas, realçando conquistas importantes em lugares como o eixo Rio de Janeiro e São Paulo, nos anos 1970 e 1980, e a contribuição dessa conquista para exportação da produção goiana. Para contar esta história, constituí uma série de trabalhos que fizeram parte de três exposições, intituladas ‘Tramas, Tranças e Cestarias’. Procurei não fazer pastiches das obras de outros autores e recorri às tramas e às tranças, misturando matérias diferentes com pinturas convencionais, uma metáfora das várias tendências e técnicas, vividas em pouco tempo por uma comunidade artística. Disso, adveio um emaranhado de ideias e propostas do período em que o Estado viveu um século de modernidade em trinta anos. Em seguida, fotografei alguns desses trabalhos, e, com auxílio de programas de computador, desenvolvi estereogramas, caracterizados por serem imagens geradas com recursos de 3D, evidenciando traços de uma arte goiana que se atualiza. Desse modo, o objetivo dessa pesquisa materializada na produção artística, é fruto de uma compreensão que não se pretende única, mas que se refere a um recorte específico de temáticas e estilos próprios ao seu tempo.

Palavras-chave: Arte. Artesanato. Estereogramas. Contemporânea.

ABSTRACT

My thinking about art today is in some way about understanding a series of events that I both witnessed and lived in Goiás. The thinking of the pioneers of modern art like Gustav Ritter, Nazereno Confaloni, and DJ Oliveira, influenced this story. There was a clear dichotomy between the Arts and Crafts, both fields are connected, but there was tension between what one believed to be true art, and one's livelihood. The complex concepts of beauty, ugliness, aesthetics and poetry, plus how to commercial create art that would appeal to the masses were all at play. Through this turmoil, the creative discoveries of these artists and craftsman allowed the art of Goiania to thrive and be exported and to find its place in the larger marketplace. This actually enhanced important artistic achievements in places like Rio de Janeiro and Sao Paulo in the 70's and 80's. By this complex and frenzied mix of intertwined artistic ideas and visions, Goiás lived a century of modernism in just thirty years. I created a series of works to illustrate this history that were part of three exhibitions called *Tramas*, *Tranças e Cestarias*. I chose to combine a variety of different materials with conventional painting, as metaphor for the variety of techniques and approaches that were in use by the creative community at that time. Recently, I employed new computer technology to take make three-dimensional stereograms from original photographs of those pieces, showing traces of classic art originating in Goiania, that is completely contemporary. My research in creating this new work resulted in not just a new interpretation of the work of this period, but a specific focus on the unique themes and styles of that period.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
 CAPÍTULO 1 - A TRAMA ENTRE AS ARTES	
1.1 A Trama entre Arte e Artesanato.....	13
1.2 O Belo e o Feio.....	15
1.3 Estética, Poética e Crítica.....	16
1.4 O Moderno nas Paredes das Cavernas.....	17
1.5A Solidão do Gênio Criador.....	18
1.6 Discurso Aberto e Discurso Persuasivo.....	20
1.7 O Original, as Cópias e o Apelo Popular.....	21
1.8 Arte das Massas e Arte Popular.....	24
 CAPÍTULO 2- ARTE MODERNA E SEU REFLEXO EM GOIÁS	
2.1 A Bauhaus, o <i>Novecento</i> Italiano e o Grupo Santa Helena: Cem Anos em Trinta.....	29
2.1.1 A Bauhaus.....	31
2.1.2 O <i>Novecento</i>	33
2.1.3 Grupo Santa Helena.....	34
2.2. Gustav Ritter.....	35
2.3 Nazareno Confaloni.....	38
2.4. DJ Oliveira.....	40
2.5 Cor-luz e Cor pigmento.....	44
2.6 Ao Chegar do Interior.....	46
2.7 Arte e Artesanato.....	48
2.7.1 O Som das Cores.....	50
2.8 A Liberdade e a Censura.....	52
2.8.1 Salões, Coletivas e Concursos: as portas do sucesso.....	54
2.9 Consolidando Sonhos.....	56
2.10 Cleber Gouvêa.....	59
2.11 Siron Franco.....	61

2.12 Nós nos Bastávamos.....	63
2.13 As Primeiras Galerias.....	64
2.14 Gravuras, Reproduções originais.....	65

CAPÍTULO 3 - TRANÇAR COM AS MÃOS E TRAMAR COM OS OLHOS

3.1 Como Ondas no Ar.....	67
3.2 A Tela como Suporte.....	67
3.3 A Arte Goiana em Imagens.....	69
3.4 Estereogramas.....	70
3.5 Se influenciar e se se deixar levar.....	72
3.6 Tramas, Tranças e Cestarias.....	80

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
----------------------------------	------------

REFÊRENCIAS.....	104
-------------------------	------------

INTRODUÇÃO

*Quando o rubor de um sol nascente caiu pela primeira vez no verde
[e no dourado do Éden,
Nosso pai Adão sentou-se sob a Árvore e, com um graveto, riscou
[na argila;
E o primeiro e tosco desenho que o mundo viu foi um júbilo para o
[coração vigoroso desse homem,
Até o Diabo cochichar, por trás da folhagem: “É bonito, mas será
[Arte?”.*

Rudyard Kipling

Falar da arte goiana de dentro pra fora se constituiu em um objetivo, que fundamenta essa pesquisa historicamente. Desse modo, represento um testemunho vivido, desde 1974, pautado em uma dedicação exclusiva que cedeu aos reclames e aos caprichos, que uma opção como essa, cobra de quem a ela, opta. Os precursores dessa época que, procurando aprender, em um universo em que todos estavam ávidos por saber e acertar apostaram em uma empreitada lúdica da vida, não esperando nada mais fazer que o “bonito”, mesmo diante de outros conceitos de beleza que a arte moderna nos apresentava.

Ser produtor de uma obra que a cada dia se atualiza, sem esquecer o que passou é estar, literalmente, com um pé atrás e o olho no novo, é não se ressentir e lidar com uma condição de produção que nos cobra amor e desprezo pelo que fazemos. Desprezar o que se cria não é desrespeitar, mas desprender da criação, sem direito ao revisionismo, deixando pegadas irretocáveis. Desvencilhando das armadilhas que induzem a voltar sempre no mesmo quadro em prol dos estilos, repintando os mesmo temas, as mesmas situações. Achar e perder faz parte desse ofício e compreende o prazer presente no exercício da poética.

Pensando nisso, no Capítulo 1 construí uma discussão acerca dos objetos, arte e artesanato, ressaltando as características que os tornam singulares. Para os artistas goianos, conviver com essa dualidade artística e artesã significou estar imerso na ausência de um comércio de arte, o

que os direcionaram a outras atividades relacionadas ao trabalho de artesão, para suprirem suas necessidades econômicas. Discuto a questão da beleza e da utilidade, juntamente com a satisfação, a questão financeira e a autonomia artística em meio a essa trama, lidando com conceitos de estética e poética e de como o mercado influencia uma teoria crítica da arte.

Nessa atmosfera, destaca-se o convívio do criador e a rede de pessoas em momentos aos quais, o artista tem que ser ator, representar e viver uma permanente *performance* até ser vendido como um “ser” a parte, fora do contexto social burguês. Ilhado em suas elucubrações estéticas, o artista, alheio à realidade econômica, tem a sua história de vida fantasiada e narrada pelo crítico de arte que auxilia o *marchand* na tarefa de atingir o comprador.

Para compor esse cenário, exponho uma concepção de arte moderna como sendo um momento especial, no qual o artista faz o caminho inverso da indústria. De um lado, a sociedade industrial e o homem avançando futuristicamente. De outro lado, a arte moderna e a ocorrência de um período de neolitização, um retorno ao passado atrás da pureza e da satisfação poética de criar sem o rigor acadêmico. Recorro à linguagem e aos sentidos materializados em uma arte que diz de um discurso ora aberto ora persuasivo que, comove, surpreende, encanta, desestabiliza. Ressalto como característica da arte contemporânea, a possibilidade do discurso aberto, na qual a obra convida o observador a interferir e a propor várias possibilidades de leituras, ao contrário das obras persuasivas, que trazem a emoção pronta, sem nenhuma surpresa para o interlocutor.

Ainda nesse Capítulo, abordo uma temática cara para as artes plásticas que trata das reproduções em detrimento da obra única. E, de modo panorâmico, estabeleço a questão da arte das massas e da arte popular, suas diferenças e a maneira como isso influenciou a comercialização das obras nos anos 1980. O que significa dizer que houve o estímulo à reprodução da obra única, não como gravuras, mas como um trabalho repetido *ad infinitum*, atendendo ao sucesso e aos desejos de outros.

No quesito artes das massas e gosto popular, trago à memória a importância dos fotógrafos lambe-lambes e suas câmeras de registrar sonhos e fantasias nas cidades do interior, evocando técnicas e traços de retoques feitos à mão em fotos de família. E que, hoje, se transformaram largamente em recursos aplicados por programas de computador.

No Capítulo 2, recuperei e me referenciei na arte moderna goiana, trazendo uma descrição a partir de um olhar das informações de nossos aventureiros modernista que, aqui chegaram em meados do século XX, se encantaram e ficaram enraizados, eternizando nos sonhos de seus seguidores a necessidade e o desejo de deixar rastros de uma identidade.

Sem ser historicista, lido com os fatos e momentos que influenciaram os pioneiros, ligados a escolas como Bauhaus, o *Novecento* e o Grupo Santa Helena, vertentes do modernismo originados em lugares diferentes; Alemanha, Itália e São Paulo. No Brasil, São Paulo fora o reflexo da Alemanha e da Itália e da forma como isso se desdobrou em outras obras de outros artistas. Em meio a essas informações modernistas que assolavam o planalto, surge um cenário próprio e confortável, contando com a mídia como aliada na formação de um público; o segredo do sucesso.

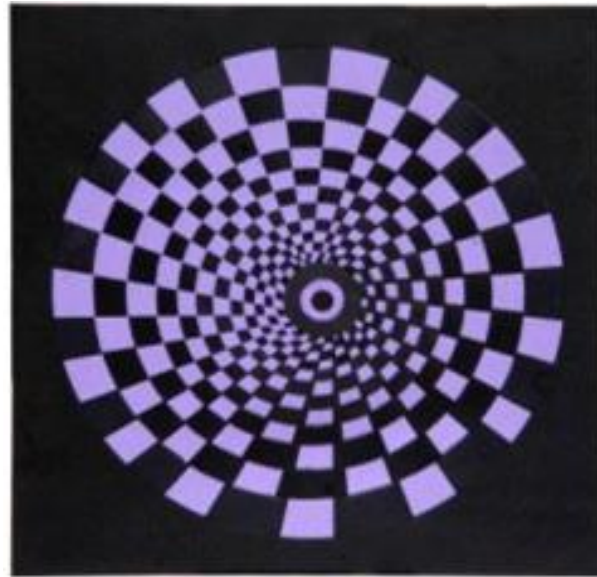
A profissionalização e a seriedade ímpar das primeiras escolas de artes da Universidade Católica ao Instituto de Artes da UFG, advinda da formação e influência dos pioneiros, seguiram com a criação do curso de Arquitetura da Católica e da Faculdade de artes Visuais da UFG. Considerado dois polos de referência em suas especificidades, esse legado contou com o sonho local de Luiz Curado e com os visitantes, Confaloni, Ritter e mais tarde DJ Oliveira, compondo a tríade; Bauhaus, *Novecento* e, um reflexo do Santa Helena.

Importa como traço singular nas artes goianas, a luminosidade do cerrado e, como isso implica na paleta de um artista, desvendando familiaridades tonais pertencentes aos goianos, compondo um identificador que, nos faz parentes, primos. Isso reflete no processo de ascensão de outros grupos, vindos do interior, uma vez que a capital do Estado de Goiás era ainda muito nova e todos vinham de algum lugar; de muito longe daqui ou, de longe, perto daqui. Falo da importância de diversas ações na amplificação do universo artístico e também detecto a banalização da arte, com o estímulo de experiências autodidatas sem grandes embasamentos.

Penso os anos 1970 como o marco de um reconhecimento da arte, firmado em outras terras e, que aqui, repercutiu muito bem graças à eclosão de um mercado que absorveu muito do que se produziu. Tramo histórias, coloco em uma série de fatos a presença de artistas como o mineiro Cleber Gouvêa e o goiano Siron Franco, sendo esse último reconhecidamente o divisor de águas nas artes goianas, não como uma ruptura, mas, como um artista embreante pela maneira que transita entre o moderno e o contemporâneo.

Assim encerrando, elaboro no Capítulo 3 a descrição do processo criativo que resultou em um emaranhado de imagens exibidas na exposição 'Tramas, tranças e cestarias', composta de três edições, duas realizadas em Goiânia-Go e uma em Trujillo no Peru, demonstrando as influências e as vertentes que vivenciei durante a consolidação da arte produzida em Goiás. Faço uso das tramas como se fossem metáforas para falar de uma rede oculta que se ramifica, até que, outras coisas se estabeleçam. Sendo assim, instauram-se nesse processo de escrita e produção artística ideias e conceitos que serviram de fonte para pesquisa, diante da convivência e da troca de experiência, de reconhecido valor, com esses figurantes em cena. E, inspirado nisso, criei, em outra etapa a partir desses trabalhos expostos, estereogramas com desenhos em 3D. Por fim, nas considerações finais, recupero o sentido da arte goiana em sua conjuntura contemporânea, trazendo a tona o porquê de sua história e seus personagens.

Foto: Valéria Lopes -2008



Quasar II – 2008 Papel trançado com papel – 0,33 m x 0,33 m

CAPÍTULO 1

A TRAMA ENTRE AS ARTES

1.1. A Trama entre Arte e Artesanato

Ao pensar as tramas que envolvem o fazer artístico procurei evidenciar a problemática tecida entre a Arte e o Artesanato, e como essa dicotomia, foi absorvida pelos artistas que, nos anos 1960 e 1970, começavam um movimento modernista nas artes plásticas na então incipiente Goiânia.

Por não contar com um mercado que absorvesse a produção local era comum naqueles dias, que o artista plástico tivesse que recorrer a atividades, quase sempre atreladas a habilidades manuais, para suprir suas necessidades econômicas. Disso, resultaram artistas que precisavam pintar placas, letreiros, anúncios publicitários e às vezes, pinturas de paredes. Escultores se viam na profissão de marceneiros, moldureiros. Artesãos usavam suas habilidades manuais para confeccionar molduras, empregadas em reproduções de obras famosas ou por poucos artistas que gozavam de sucesso entre alunos e amigos. Também havia os ceramistas, que viam na confecção de objetos utilitários a maneira de sustentarem seus projetos. Muitos recorriam à ornamentação de túmulos e de bustos para praças, como forma de atender suas subsistências. Esses pioneiros são adiante nomeados juntamente com seus trabalhos, focando as condições históricas de cada um.

Analiso aqui a relação entre o artista e o artesão, que fora confundida no início do que viria a ser, as artes plásticas goianas. Claro que, nos anos 1960 e 1970 o sonho de viver das convicções artísticas era comum entre todos, havendo a consciência de que a linha que separa a arte do artesanato era muito tênue. Desse modo, era comum a prática dos dois ofícios. Em uma leitura ligeira é possível dizer que, diferir arte de artesanato é atrelar a esse último, o caráter utilitário.

À Arte, credita-se um momento humano ligado à sublimação e à busca de uma satisfação metafísica ou fenomenológica que, questiona e expõe dados concretos da experiência poética da ação do artista sobre a matéria; a materialização do sensível. No entanto, perguntas surgem: saciar esses desejos não daria à arte caráter utilitário? Os ganhos econômicos também não? Afinal, em torno do artista, existe toda uma atividade econômica envolvendo inúmeras pessoas, desde o processo de feitura, apresentação, divulgação até a comercialização da obra de arte. Agentes se distinguem em suas respectivas atividades dentro do processo de construção da obra e do artista moderno. Sendo assim, é de conhecimento que essa “utilidade” da arte não é instrumental como é para alguns objetos artesanais, haja vista os inúmeros artesanatos que se prestam tão somente à contemplação.

Encontramos de todo modo, utilidades e inutilidades tanto na arte como no artesanato, sendo que, ambos são campos de práticas culturais ligados ao sensível. A sutileza está em descobrir beleza no misturar de elementos, de informações, histórias e costumes. A atenção dada à estética, à poética e à manufatura, às maneiras como os materiais são tramados no sentido de compor um arranjo, de modo a agradar surpreendendo, estão presentes no fazer do artista bem como no do artesão. Isso ocorre, mesmo quando a tarefa desse artista/artesão é a de produzir um objeto utilitário.

É perceptível que, dentro dessa pluralidade de obras de autores anônimos, os artesãos, que raramente assinam seus trabalhos, distinguem-se por um conjunto de características que os catalogam e os identificam como sendo de determinadas regiões, épocas e povos. O artesanato pertence a um campo muito vasto, pois permite inserir todas as atividades manuais, que acarretam na imprescindível existência do artesão no artista e, vice-versa.

A dificuldade, então, se encontra no relacionar da arte e da utilidade. Segundo Pareyson (2001, p.54) nessa dualidade discorrem duas teses incompatíveis: beleza e utilidade de um lado e beleza como pura funcionalidade do outro. Para o filósofo italiano do século XX, é comum negar à beleza, utilidade. “Como também há quem só encontra beleza relacionando-a, a alguma funcionalidade”. Analisando ainda a relação entre arte e utilidade, o mesmo inclui o fator econômico como parte desse embate:

De modo que arte e utilidade, beleza e funcionalidade nascem juntos, inseparáveis e coessenciais, e a mesma arte desempenha uma função utilitária, e a própria finalidade econômica transparece de uma pura forma. Então o julgamento estético só é possível através do utilitário, e a utilização não é completa se não vem acompanhada da satisfação estética; em suma, a fruição alcança a sua plenitude apenas na inseparável duplicidade dos aspectos estéticos e econômico (PAREYSON, 2001, p. 54).

Acusando os puristas da autonomia da arte, de complicar ainda mais a relação entre o artístico e o utilitário “[...] aos quais a presença de um desígnio econômico ou utilitário na obra parece comprometer irremediavelmente o seu valor artístico”, o autor se refere a um segmento crítico que não aceita que o artista venda bem seus trabalhos, atrelando ao consumo uma degeneração do bom gosto (PAREYSON, 2001, p.54). Conclui, raciocinando que a satisfação estética está de certa forma atrelada aos aspectos econômicos, mesmo em lugares em que esse consumo esteja disfarçado da atitude cultural.

Nos anos 1980, no Brasil, essa linha de pensamento foi muito aplicada por um segmento da crítica, conceito apelidado pelos artistas de “a Síndrome de Van Gogh”, dizia do artista que vendia mais de uma pintura, não tinha valor artístico.

1.2 O Belo e o Feio

Quando se opta por um objeto para fins utilitários, digo uma ferramenta, a beleza pode ser um item a ser levado em conta na hora dessa escolha, embora, a funcionalidade e a resistência sejam objetivos primordiais agregados ao uso. Fatores como o desenho, a forma, ou seja, a estética funcionam como dados importantes na hora de fazer uma opção.

Se essa escolha estiver relacionada a um objeto artístico, também nele, a beleza se manifestará. Mesmo que esse “belo” não seja o que se convencionou como tal em épocas passadas, “[...] a arte moderna não se preocupa com o "belo", no sentido clássico e tradicional do termo”, ao contrário, “[...] com frequência, persegue deliberadamente o "feio" daí conclui-se que o “belo” não é o objeto, mas o resultado da arte”. E, que essa beleza está ligada ao inesperado, proporcionando ao leitor, surpresas com os resultados alcançados pelo autor (PAREYSON, 2001, p.2).

Tanto dos artistas como dos artesãos são cobradas habilidades físicas impostas pela manufatura, pelo exercício do construir, como também por toda a cientificidade e técnica exigida na materialização de alguma ideia. No caso, a obra ou o objeto ou como quer Heidegger

(2000, p.16), a ‘coisa’, “[...] é como todos julgam saber, aquilo em torno do qual estão reunidas as propriedades”. Ora, o fato de ser um objeto que pode ter uma função prática; um bordado, um trançado, uma cesta ou a uma cerâmica, também não agregaria propriedades? E, a eles, a frase do Filósofo também não se aplica?

‘Coisificar’ para o artista é o tornar a obra visível ou palpável, é trazê-la para a condição terrena, é o resultado da artesanaria que envolve a construção, é o resultante de uma carga emotiva aplicada à matéria, uma imagem mental que se torna real. É materializar o encantado.

1.3 Estética, Poética e Crítica

Nesse ‘coisificar’ a obra de arte, dois aspectos estão envolvidos: a poética e a estética. A estética é Filosofia e como tal, não cria normas, faz parte de uma reflexão sobre os problemas da beleza e da arte e lida com um conjunto de obras que possam ser teorizadas, e a partir das quais os teóricos possam criar conjecturas. A estética recorre à poética e à crítica para ditar normas e regras à arte. Enquanto a poética é o ofício, o fazer, a fatura, a produção da obra. É a ‘coisa’ enquanto matéria, feitura e manufatura, é a discussão entre os materiais e o desejo do artista em dar sentido a eles, é o domínio técnico e a intimidade com o “praticar” essa técnica. Dominar a matéria é arrancar nesse embate a poesia, o ritmo; as surpresas que geram emoções e encantamento. A poética é a obra a ser feita, diferente da estética que trabalha com a obra pronta, pois precede a obra e diz da ‘obra por fazer’, tendo em vista que;

A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte. A crítica é o espelho no qual a obra se reflete: ela pronuncia o seu juízo enquanto reconhece o valor da obra, isto é, enquanto repete o juízo com que a obra, nascendo, aprovou-se a si mesma. [...] A estética, pelo contrário, não tem nem caráter normativo nem valorativo: ela não define nem normas para o artista nem critérios para o crítico. Como filosofia, ela tem um caráter exclusivamente teórico: a filosofia especula, não legisla (PAREYSON, 2001, p. 11).

Os conceitos de estéticas e de poéticas não apontam a linha que separa a arte do artesanato, talvez porque ela não exista. O que existe são ditames sazonais, criados pela poética e pela crítica de arte que, ora aponta para um lado, ora para outro. Em determinados momentos é

cobrado do artista uma artesanania mais refinada, uma técnica mais apurada, é quando o lado artesão fica mais visível. Ora essa técnica é negada em função da ideia de uma contextualização de que a poética leva em conta a poesia contida nos próprios materiais e as possibilidades de recriar imagens a partir desses elementos, combinando-os de maneira a gerar situações que premiam a criatividade.

Certamente, existe algo nos dois campos da arte e do artesanato que diz respeito a uma magia, quando se cria alguma coisa se deixando levar por ela, aceitando as exigências impostas pela própria obra, cuja matemática afina as composições e dita a harmonia. Isso acontece mesmo em elementos toscos e desconexos, aparentemente impossíveis de combinações, porém usados de forma a criar um diferencial e provocar um diálogo entre o criador e o observador, resultando em obras, que através do encanto desafiam as culturas e o tempo.

1.4 O Moderno nas Paredes das Cavernas

Com o surgimento da arte moderna¹, momento em que o artista por questões das poéticas desse movimento deixa de lado a artesanania, passando a valorizar mais o conceito do que a realização, o virtuosismo técnico, presente no artista acadêmico, deixa de ser exigido do artista moderno. E, romper com determinados conceitos de técnicas fez parte da rebeldia da época, na virada do século XIX para o século XX. O novo olhar, ao qual a arte estava sendo submetida, exigia leituras que extrapolavam os conceitos de técnica ao qual estavam acostumados. Romper com a representação e com a mimese, em função da expressão, exigia do artista outras abordagens sobre a matéria.

Comportamento contraditório com os avanços sociais que a sociedade vivia, decorrente principalmente da Revolução Industrial, o artista moderno volta o seu olhar para a arte primitiva. Conforme, Ana Claudia de Oliveira (1987), isso se caracterizou por ser um período de neolitização da arte moderna. Dentre as perguntas da autora estão: como captar esses marcos transformadores da história do homem em todos os níveis? Ou ainda, como correlacionar Revolução Industrial e neolitização da arte moderna? A direção a ser pensada, apontada para tais questionamentos diz que “A viagem foi o constatar que os artistas plásticos, no século XX, de Cézanne a Mondrian, voltaram-se para a

¹A Arte Moderna surgiu da ruptura com o academismo, isso por volta de 1860. Vivia-se um sistema fechado e centralizado, orientado segundo o julgamento do salão anual de Paris. Claro que essa ruptura, não implica em abandonar os valores do reconhecimento e da segurança que o academismo oferecia a um seleto grupo de artistas (CAUQUELIN 1992, p. 52).

estruturação de composição e, num enfoque estilístico formalista, repropusera a organização de elementos sintáticos das manifestações do universo cultural neolítico, na construção da arte abstrata” (OLIVEIRA, 1987, p 16).

Desse modo, a arte moderna não propunha mudanças somente no produto ‘arte’, também o criador foi submetido a mudanças. O artista passou a ser vendido como um ser a parte, fora desse contexto social burguês, ilhado em suas elucubrações estéticas, alheio à realidade econômica. Viviam em locais isolados, distantes do mundo real como em um transe ao qual se põe a criar, ganhando com essa solidão, um quê místico e mágico nada muito diferente dos criadores pré-históricos.

Ganha importância nesse processo de alavancagem, rumo ao sucesso, a figura do crítico que, auxilia o *marchand* na tarefa de atingir o comprador. Ao crítico de arte coube literalizar a história de vida dos artistas, fracionando-os em vários grupos independentes e descentralizados, mesmo atuando na mesma região. Nesse contexto, cobra-se do pintor um engajamento em uma vanguarda, na qual determinados grupos (impressionistas, neo-impressionistas, expressionistas etc.) atraem a atenção e movimentam o mercado.

Ao contrário de consumir determinados artistas, os colecionadores passam a adquirir um maior número de autores, ligados a determinados movimentos. Surgem as coleções temáticas sobre os impressionistas, os expressionistas e tantas outras vertentes dentro do modernismo. Em Goiânia, quantos *marchands* não ouviram de seus possíveis compradores, a frase “primeiro quero comprar todos os artistas goianos”, uma prática que, propiciou o estímulo exagerado na feitura de um novo artista, visando aumentar as possibilidades de vendas.

1.5 A Solidão do Gênio Criador

A contradição de um isolamento, proposto como essência do artista, em decorrência das badalações em que o trabalho irá circular fez parte dessa estratégia. Isso ocorre, quando o espaço intermediário entre produtor e o consumidor precisa ser preenchido por uma gama crescente de pessoas envolvidas no mesmo propósito, de se inserirem no “sistema” que tem como meta: atingir o comprador e aferir grandes lucros (CAUQUELIN, 1992).

Seguir esse sistema significa fazer com que esses trabalhos circulem por uma rede, que envolve grandes jornais e revistas. O objetivo é fazer essas obras serem desejadas por importantes colecionadores e por grandes museus; templos que contemplam pouquíssimos “gênios da criação”; um ranço do romantismo, porém, eficiente na alavancagem de vendas. Nesse contexto, a avalanche rumo ao sucesso foi sendo uma constante, os próprios colecionadores fizeram com que a ascensão do artista, fosse se tornando uma crescente, como forma de lucrar com suas apostas.

Fora preciso transformar as criações desses produtores em obras de artes disputadas em leilões e vendê-las por valores inacreditáveis. Assim, transformá-las em itens de invejadas coleções e torná-las imagens que figuram nas grandes publicações do mundo todo, cotá-las por valores superiores ao próprio artista, pois, na maioria das vezes, esses autores tiveram uma vida de dificuldade financeira, vivendo com simplicidade.

Inserem-se nesse contexto, articuladores, *marchands*, críticos, curadores, conservadores, que em suas singularidades caminham em direção a um sujeito em comum, o colecionador, deixando claro que, nesse sistema, o artista não se faz sozinho e que o fruto de seu trabalho será objeto de especulação financeira, numa rede de beneficiados.

Para Cauquelin (2005), o fato de haver um “sistema” da arte e de conhecer esse sistema nos permite perceber os meandros envolvidos na elitização de uma obra, que, para isso, conta com um grande aparato de divulgação em badaladas exposições nas grandes galerias. Monta-se um esquema envolvendo apresentações críticas em luxuosos catálogos, resenhas em colunas sociais, com caros coquetéis. Diante de tal sistema, é natural que o público se sinta ludibriado e não está de todo errado:

[...] Não que esse sistema seja puro e simplesmente econômico, baseado na tradicional lei da oferta e da procura, não que as determinações do mercado tenham um efeito direto sobre a obra, que seria seu reflexo, pois o mecanismo compreende da mesma forma o lugar e o papel dos diversos agentes ativos no sistema: o produtor, o comprador - colecionador ou aficionado - passando pelos críticos, publicitários, curadores, conservadores, as instituições, os museus, Fonds Régional d'Art Contemporain e Direction Regionale des Affaires Culturelles etc (CAUQUELIN, 2005, p. 14-15).

Segundo a autora, ao fazerem parte dessa rede, que dita uma estética, essas obras adquirem um valor artístico, cultural e econômico, na medida em que são postas à venda, como uma aposta mercadológica, podendo atingir diferentes patamares que as cobrem de uma aura caracterizada de obra de arte. Para Benjamin (1980, p. 8), a noção de aura se instaura como o ponto mais vulnerável dos objetos que não são naturais, pois seu caráter de autenticidade é questionado, logo o que caracteriza essa autenticidade da coisa é “[...] tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico”.

1.6 Discurso Aberto e Discurso Persuasivo

Uma das características da arte contemporânea, ainda sob o eco da modernidade, é a possibilidade do discurso aberto, dado por meio de várias leituras e distintas possibilidades de sentido, produzindo uma interação entre o artista e o leitor, dada ora pelo encantamento ora pelo estranhamento. Em entrevista ao poeta Augusto de Campos, Umberto Eco (2003), fala do discurso aberto como sendo típico da arte e, especialmente, da arte de vanguarda, argumentando que:

[...] não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionando. Como diziam os formalistas da década de 20 (com os quais a moderna teoria da comunicação está aprendendo muitas coisas), o discurso artístico nos coloca numa condição de "estranhamento", de "despauamento"; apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos sido habituados. As coisas de que nos fala nos aparecem sob uma luz estranha, como se as víssemos agora pela primeira vez; precisamos fazer um esforço para compreendê-las, para torná-las familiares, precisamos intervir com atos de escolha, construir-nos a realidade sob o impulso da mensagem estética, sem que esta nos obrigue a vê-la de um modo predeterminado. Assim, a minha compreensão difere da sua, e o discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos, e para cada um de nós é uma continua descoberta do mundo. A segunda característica do discurso aberto é que ele me reenvia antes de tudo não às coisas de que ele fala, mas ao modo pelo qual ele as diz. O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura. O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevisível, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas (ECO, 2003, p. 280).

A chamada grande arte tem como meta provocar uma inquietação, ao contrário da arte das “massas”, da arte de apelo popular. Arte elaborada, visando atingir grandes públicos, obras de concepção *Kitsch*, termo de origem alemã (*verkitschen*), que categoriza objetos de valor

estético “duvidoso” e/ou “exagerados”, valores considerados inferiores, frequentemente associados à predileção do gosto mediano, lançando mão de estereótipos e chavões populares.

Por essa categoria, entendem-se as obras que são em geral direcionadas para a decoração, trabalhos de comunicação imediata, com emoções visíveis, fáceis de serem lidas, objetivas, carregadas de apelos emocionais e de um discurso persuasivo. Ainda segundo Eco (2003, p. 280), “[...] se o discurso aberto quer-nos apresentar de um modo novo o problema da dor, o discurso persuasivo tende a nos fazer chorar, a estimular as nossas lágrimas, como pode acontecer com uma fotonovela”.

Nesse sentido, não significa dizer que seja o discurso persuasivo de todo mal. Trata-se de uma leitura retórica, que desperta conforto e sensação de segurança. Para Eco (2003), é um discurso condenável quando “se prevarica” e se torna o único possível. Dessa forma, a relação entre o discurso persuasivo e a obra de arte ocorre por meio de uma popularização, estimulada por alguns meios de reprodutibilidade, mecânica ou artesanal.

1.7. O Original, as Cópias e o Apelo Popular

Benjamin (1994) defende a reprodução como uma possibilidade de democratização estética, desde que as reproduções conservem as características do original. Utiliza como exemplo a fotografia, em que não se pode distinguir as cópias feitas de um negativo e dizer qual é a primeira ou a segunda. Já Adorno e Horkheimer (1989), questionam as reproduções e defendem a obra única, pois para eles as reproduções contribuem para a perda de identidade da originalidade, colocando nas mãos de uma elite a possibilidade de manipular os que não têm acesso às obras originais, comercializando cópias produzidas em série em uma banalização mercadológica.

Alheias às questões filosóficas, as massas consomem objetos reproduzidos em série que são utilizados como adornos, e vão desde o Pinguim de porcelana, para por em cima das geladeiras, garças de gesso para jardins e estampas de paredes, às obras abstratas informais ou tachistas, às vezes pintadas pelo próprio arquiteto autor do projeto da residência. Para certos consumidores, não importa se as obras são originais

ou cópias, autorizadas ou não, demonstrando assim outro lado distante da rede e dos investimentos financeiros, que envolvem o comércio da grande arte.

Entre as reproduções preferidas do grande público, estão as de tema religioso como: a Anunciação, Santa Ceia – Reproduções da Ceia de Leonardo Da Vinci ou pastiche² feito por outros pintores – Cristo com coroa de espinho sangrando na cabeça; Cristo crucificado; fuga de José para o Egito; José com o menino Jesus; a travessia do Mar Vermelho; a Arca de Noé, com os animais subindo a rampa; Santa Luzia com os olhos em um prato; São Francisco em meio a revoadas de pássaros; Jesus com o coração radiante sobre o manto renascentista vermelho e azul, Cristo caminhando sobre as águas e a Tentação de Cristo.

Nesse universo de obras com discursos persuasivos, outros temas são retratados: cenários com belos pores do sol, com o reflexo na água cortando o quadro e equilibrando a composição, cavalos em disparadas, cenas dramáticas, como as das florestas em chamas com um rancho preste a virar cinzas, bucólicas cenas rurais de plantações, colheitas, ou simplesmente o labor caipira. Destaque para o popular palhaço, principalmente, o com lágrimas escorrendo e borrando a maquiagem, além de cenas de festas do interior, balões subindo ao céu, casamento na roça, crianças brincando de roda etc.

No contexto artístico goiano, esse apelo popular pôde ser observado em uma grande maioria dos artistas, mesmo os que têm trabalhos engajados em outros propósitos, como é o caso de Siron Franco. Caracterizado por uma obra de cunho realístico/fantástico, que buscou a poética nos aspectos grotescos e em situações bizarras da vida, Siron, teve seus momentos líricos quando pintou revoadas de pássaros com fundos azuis. Ou as “Madonas”, outra série, em que o artista se dá ao requinte de aplicar folha de ouro no fundo das telas, o que causa um brilho de encher os olhos. Nesses trabalhos, além do apelo ao “belo”, encontramos também o apelo ao religioso.

No aspecto da arte com apelo popular, destacam-se os casarios coloniais e becos de cidades antigas, como a casa da poetisa Cora Coralina, situada na antiga capital do Estado, hoje Cidade de Goiás, pintada por vários artistas com técnicas e interpretações distintas de um

²Termo derivado da palavra italiana *pasticcio*, aplicado pejorativamente, no campo da pintura para as imitações que procuravam passar por originais. Durante a Renascença, com o aumento do consumo de obras de arte em Florença e Roma, pintores habilidosos, mas, sem escrúpulo, imitavam quadros de grandes mestres italianos, com intenções fraudulentas. No século XVIII, quando termo migrou para França, *pasticcio* converteu-se no galicismo *pastiche*.

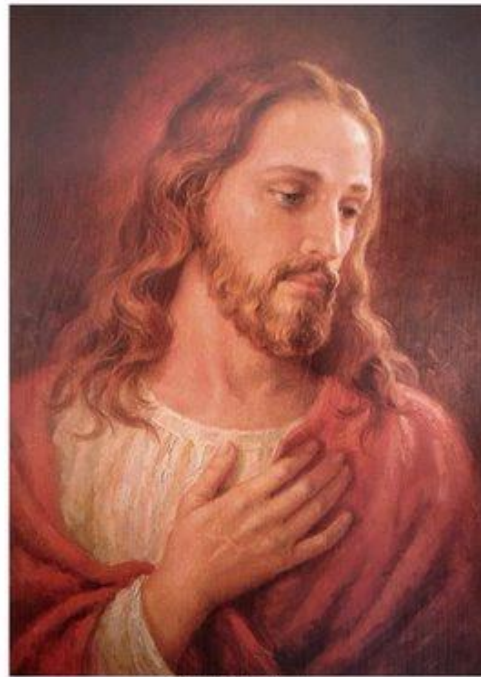
mesmo objeto: “*A casa da ponte ou a casa de Cora*”. Representando um casarão meio colonial, sem estilo definido, que avança sobre o riacho Rio Vermelho, ladeado pela ponte que serve os moradores da cidade, essas imagens circulam e fazem parte de um imaginário popular e introduzem-se por meio dessas temáticas populares.

Variadas representações como as de natureza morta, com vasos de flores, cesto de frutos, livros, instrumentos musicais, tachos de cobres e candelabros, crianças com as bochechas rosadas, Preto Velho fumando cachimbo, gestantes às vezes com véus ou auréolas, como Nossa Senhora, o famoso São João, representado por uma criança loira de cabelos encaracolados com um carneirinho no colo e São Jorge e seu inseparável Dragão também estão presentes

Independente das temáticas, normalmente, essas imagens possuem uma estética realista de fácil leitura e compreensão, que agrada e encontra um maior poder de penetração junto ao grande público, caso típico de obras impregnadas de discursos persuasivos. Fato interessante ocorrido nos anos 1970 foi a popularidade do “Cristo” de Vicente Caruso³.

Sucesso em todo o Brasil, a imagem fora reproduzida tanto por processos gráficos, como por falsificadores: um Cristo loiro de olhos azuis, de uma beleza ocidental que em nada lembra alguém nascido na Galiléia. Essa estampa abarrotava as moldurarias e eram disputadas por uma clientela que pouca importância dava às obras únicas.

³Descendente de uma família de artistas amadores Caruso foi o que teve maior projeção. Chegou a frequentar o grupo Santa Helena, composto por artistas paulistanos de maioria imigrantes italianos como: Alfredo Volpi e Fúlvio Penacchi; ou filhos de imigrantes italianos como Aldo Bonadei, Alfredo Rizzotti, Mario Zanini e Humbert Rosa; ou espanhóis como Francisco Reboló; ou portugueses como Manuel Martins. Vicente Caruso não se adaptou às ideias modernistas que o grupo começava a discutir, e os abandonou, preferindo ficar no academicismo.



Vicente Caruso - Gravura

Cristo de Vicente Caruso, s/d.

1.8 Arte das Massas e Arte Popular

Vale lembrar que a arte das massas, nada tem a ver com a arte popular. Essa última está ligada ao conceito de arte primitiva, manifestação artística, resgatada e incorporada pelos modernistas da virada do século XIX e início do século XX, o que fez do artista primitivo, um artista moderno.

Em 1905, uma exposição sobre arte negra em Paris vai influenciar profundamente os jovens artistas que compunham o cenário artístico parisiense naquele tempo, entre eles, o espanhol Pablo Picasso. Essa influência se estendeu a toda a arte ocidental. Uma exposição

essencialmente de esculturas deixou Picasso encantado com as possibilidades estéticas, motivando-o a estudar as deformações intuitivas dos escultores primitivos, os movimentos das linhas e o facetar das formas de maneira livre, criando a sensação de que todos os detalhes da obra estão em um mesmo plano, o que o despertou para uma abordagem original da representação humana, vislumbrando a possibilidade de uma obra cubista.



Máscaras africanas, autor desconhecido



Pablo Picasso *Les demoiselles d'Avignon* – 1907

Em 1907, Picasso pinta *Les demoiselles d'Avignon* um de seus mais famosos e importantes trabalhos. Um quadro pré-cubista, que evidência o impacto da arte africana na sua obra. Com a consciência de que havia pintado o quadro mais importante de sua carreira até então, o pintor fez mais de cem esboços e estudos no decorrer de sua execução e várias modificações ocorreram antes de chegar na versão final. A crítica é unânime ao afirmar que se trata de uma obra prima do cubismo mundial, pois, a pintura viola todas as regras, tradições e convenções visuais naturalistas e ocidentais ao apresentar as prostitutas de forma cubista com clara influência das máscaras e das esculturas africanas. Picasso

manteve o quadro guardado em seu estúdio por quinze anos, vendeu-o a um colecionador em 1922. Atualmente, a obra pertence ao Museu de Arte Moderna de Nova York e se transformou no marco mais inovador da história da arte desde Giotto.

Para o crítico e ensaísta Pedrosa (1951), existe uma importância da arte primitiva no embasamento estético da arte moderna, exatamente por ter como característica uma maneira espontânea de se expressar. Isso acontece em função do investimento feito pelas pesquisas modernas, que buscavam a autonomia da obra de arte, livre da obrigatoriedade da representação.

Esse movimento de reconhecimento do valor artístico das culturas arcaicas passadas ou primitivas de povos contemporâneos não é ditado por nenhum esnobismo, nem se restringe aos círculos “sofisticados” de Paris. Ao contrário, de início, a apreciação se limita ao punhado de artistas vitalmente preocupados com altos problemas estéticos, de especialistas e investigadores científicos do porte de Frobenius, Boas, Von Sydow e outros antiquários e colecionadores competentes (PEDROSA, 1951, p.150-151).

Pedrosa (1951), desloca seu olhar de Paris e detecta a arte primitiva como material de investigação para outros artistas e para outros pontos da Europa.

Por uma coincidência bem significativa, pois é espontânea na Alemanha, lá também os jovens artistas estão interessados nas mesmas pesquisas, já em 1904, antes, portanto, da conquista pela arte negra da vanguarda artística parisiense, um jovem pintor alemão, em Dresden, tem a revelação do valor plástico das madeiras esculpidas dos indígenas das ilhas de Palaos (Oceania) e dos africanos, que ele encontrou no Museu Etnográfico do Zwinger, naquela cidade. Esse jovem artista é Ernst Ludwig Kirchner, um dos fundadores em 1905, com Erich Heckel, Karl Schmidt, Rottluff e Fritz Bleyl, do primeiro grupo expressionista alemão – *Die Brücke* (A Ponte). Assim, por toda parte, os artistas dão, não para ir aos museus oficiais, mas aos científicos e etnográficos, à cata de inspiração e, sobretudo, de apoio e estímulo às suas pesquisas e interrogações, aos seus projetos e concepções. E as obras aí encontradas são como mentalmente transferidas para as salas dos puros museus de arte, os Louvres, as National Gallery, os Kaisergalerien das grandes capitais européias (PEDROSA, 1951, p. 151).

Sendo assim, a arte primitiva se via pinçada das coleções de antiguidade ou de objetos exóticos, cobiçados pelas suas excentricidades, provenientes de terras distantes, trazidas por viajantes aventureiros. Dessa forma, objetos feitos por artistas primitivos deixam essa condição de “exóticos”, para assumir a condição de objetos de arte, motivo de discussões filosóficas, que dividem salas e paredes das exposições com artistas consagrados, brilhando em mostras nos grandes museus, compondo itens de colecionadores exigentes, como os próprios artistas, estrelas do modernismo.

No que se refere à questão popular é inegável a existência dessa categoria, assim como é inegável que se credite ao adjetivo “popular” um sentido pejorativo, que restringe e diminui. O que se diz sobre o popular gira em torno de algo que se assemelha ao inculto, ao pobre, ao retrógrado. Entretanto, o uso da "Arte Popular" em sua dimensão estratégica e prática converte para um olhar que se situa fora dos meios cultos, onde há arte com “a” minúsculo e arte com “A”, maiúsculo.

Para a diretora do Museu Casa do Pontal, especializado em arte popular, a antropóloga e pesquisadora com especial dedicação à arte do povo, Ângela Mascelani em entrevista dada às jornalistas Giovânia Costa e Karla Hansen (2006),

[...] evidentemente, que qualquer pessoa pensa: "bem, os artistas se dividem em artistas populares, artistas elitizados..." Não. Os grandes artistas são grandes artistas, independentemente do rótulo que eles venham a ter. Mas a gente mantém a denominação Museu de Arte Popular Brasileira, de forma consciente, porque as pessoas ainda têm uma visão bastante preconceituosa, ou seja, tem preconceitos, que são algumas idéias do que seria típico do povo. Sejam idéias românticas - achar que o povo sempre faz coisas incríveis -, sejam idéias como achar sempre que o povo, por não ter acesso a informações acadêmicas, por não ter acesso à escolaridade plena, por não ter acesso a livros, a filmes etc. vá produzir uma arte que seja de menor qualidade (REVISTA EDUCAÇÃO PÚBLICA, 2006).

No Brasil, a aproximação do artista popular com o meio intelectual tem como referência Mestre Vitalino. Mais precisamente, como conta Mascelani na mesma entrevista, com a exposição no Rio de Janeiro, organizada pelo artista plástico Augusto Rodrigues, “[...] e, talvez por ser pintor, ele tenha olhado para a escultura com um olhar de absoluta admiração, porque era aquilo que ele não fazia [...] ele traz a primeira exposição de escultores pernambucanos, entre eles o Mestre Vitalino, em 1947”. Daí essa confusão que se faz ao atrelar, arte popular com as esculturas populares e a pintura popular com arte Naïf, o que são coisas bem diferentes. Não é necessário dizer que, a arte popular não se restringe somente às artes plásticas e nesse sentido insere-se a dança, a música, o teatro, a literatura, a culinária etc.

Uma das características básicas que difere o artista primitivo ou artista popular, como queiram, do artista Naïf é basicamente a vida do artista, sua condição social e não seu trabalho. Um pintor Naïf muitas vezes é uma pessoa com formação acadêmica; médico, advogado, odontólogo. O carioca Kleber Figueira, um dos mais conceituado artista Naïf do Brasil, era advogado e falava vários idiomas. Normalmente, a pintura Naïf é mais elaborada, o artista pensa mesmo que está retratando as coisas como elas são, enquanto para o artista primitivo a criação está associada ao mágico, ao mítico como se o fazer artístico fosse uma forma de transcendência, um dom divino.

Ao que é proposto, interessa, para traçar uma ligação com a questão do fazer artístico e a sua conexão com o artesanato, se faz necessário citar outro segmento da arte das massas muito interessante que é a fotografia popular, feita por lambe-lambe ou fotógrafos nômades, anônimos, que vivem de festa em festa a cata de fregueses, que queiram eternizar os momentos festivos. Embrenham pelos sertões uma trupe mambembe, junto às barracas que vendem: jogos, luzes, cheiros, fumaças em espetáculos circenses, carregando consigo, cenários bucólicos, paisagens de lugares distantes, cumes com neves, animais selvagens. Cenários normalmente pintados pelos próprios fotógrafos, que daí produzem fotos em papel ou *slides* em forma de monóculos, registrando ocasiões especiais, com direito a barba feita, roupa nova, escova nos cabelos e muito capricho na maquiagem. Interessantes também são as fotos de família retocadas a pincel, interferências que se assemelham em nossos dias com o uso da tecnologia, com o recurso de programas de computadores.

Evidenciando todos esses elementos, que fazem parte da história de uma arte e do artesanato como um produto manufaturado, é que se pode pensar à sua maneira o traço singular dessa obra. Ao artesanal, todo tipo de ação manual, é aceita. Outra característica importante no artesanato enquanto produto de uma comunidade é que, as mudanças se dão sem a identificação de um autor, e de forma lenta e gradual dentro de um processo coletivo, ao contrário do exercício artístico em que o artista é elevado a uma condição, que o torna mais importante que a própria obra.

Assim, durante a pesquisa, obtive mais informações sobre esse processo criativo em entrevista realizada com o artista plástico Antônio Poteiro⁴, para quem ter-se tornado artista plástico foi como se tivesse ganhado na loteria.

⁴Considerado um dos artistas mais importante do país com exposições em locais nunca sonhados por ele, que quando criança sonhava ser poeta e aviador, Antônio Poteiro conta que do tempo de artesão, não traz nenhuma saudade, pois a profissão de oleiro é carregada de azar, “todos vivem e morrem pobres”. Durante muitos anos Antônio Poteiro foi artesão, de tradição familiar como ceramista. Com pai e avô fabricantes de potes e proprietários de cerâmica, ele afirma que a grande diferença é que antes eram feitos mil potes por semana, sem a preocupação das peças serem diferentes, era um repetir manualmente com auxílio de um torno as mesmas situações. O artista conta que para completar a sua renda teve que trabalhar como guarda noturno na portaria de um prédio em Goiânia. Expunha no *Hall* de entrada, os potinhos que achava mais interessantes na expectativa de vender para algum morador. Uma dessas moradoras, a folclorista Regina Lacerda lhe sugeriu diversificar, fazer bonecos e outras figuras. Encantada com o resultado, Lacerda o proclamou artista. Tempos depois, por sugestão do artista plástico Siron Franco, Poteiro começou a pintar telas repetindo o que já modelava no barro, preservando a espontaneidade arrancada de uma postura de vida simples, e muito sábia (Entrevista de Antônio Poteiro concedida em 13/03/2009 em seu *atelier* no Jardim América – Goiânia).

CAPITULO 2

A ARTE MODERNA E SEU REFLEXO EM GOIÁS

2.1 A Bauhaus, o Novecento Italiano e o Grupo Santa Helena: cem anos em trinta

Pode-se afirmar que dos anos 1970 até o final do século XX, a arte goiana, viveu em trinta anos, todas as experiências que o modernismo vivenciou em um século, embora os pilares dessa arte encontrem suas raízes duas décadas atrás, no final dos anos 1950 e 1960, com a chegada em terras goianas dos primeiros modernistas. Artistas, que se tornaram professores e encontraram em talentos nativos, alunos e discípulos jovens e ansiosos por ideias novas, ao gosto da nova cidade. A década de 1970 foi um marco desse trabalho pioneiro, que começa a frutificar, dando origem aos primeiros talentos locais.

A assimilação do moderno se restringia a esse pequeno grupo de iniciados e se estendia à urgência da capital, que assimilava a todo tempo as fontes da moderna Brasília, em contato com a modernidade que tomava conta do Brasil. Os primeiros pintores se empenhavam em fortalecer um movimento que nascera da simples vontade de pintar e discutir arte, sem a pretensão de criar uma expressão artística. Nesse período, nós goianos, começávamos a ganhar reconhecimento nacional com a conquista de prêmios em salões, exposições em conhecidas galerias e as primeiras participações na grande vitrine da Bienal de São Paulo.

Ganhávamos espaço na imprensa nacional, que coroava de êxito a didática dos mestres e a vontade de aprender de seus ensinados. Segundo Figueiredo (1979),

Em 1970 o crítico Hugo Auler, de Brasília, é encarregado pela Bienal de São Paulo para coordenar a seleção dos trabalhos de Goiás para a primeira Pré-Bienal. O crítico consegue motivar o patrocínio do Governo do Estado e se realiza a mostra, denominada I Bienal de Artes Plásticas de Goiás. Seus participantes comporiam a presença goiana na Pré-Bienal, onde Goiás participou com dezesseis artistas, tornando-se um dos oitos Estados cujos artistas foram selecionados para a XI Bienal de São Paulo, em 1971. Apareceriam, então, Cleber Gouvêa, Gustav Ritter, Lizelotte Magalhães e Ana Maria Pacheco. Dessa forma, Goiás começa a despontar no cenário artístico nacional, posição que se consolidou com o

aparecimento dos Concursos Nacionais de Artes Plásticas da Caixa Econômica de Goiás, a partir de 1974, e as premiações do pintor Siron Franco, em 1975 (FIGUEIREDO, 1979, p. 96).

Os artistas contavam com a cumplicidade da mídia e eram noticiados pelos seus feitos e conquistas. Ainda muito pequena, Goiânia tinha na época 350 mil habitantes, cercada de grupos que se conheciam e frequentavam os mesmos lugares, onde havia troca de experiências e informações. A então crescente popularização das artes plásticas gerava discussões em outros núcleos, como dos médicos, odontólogos, políticos, arquitetos, empresários. Por meio do sucesso, os artistas goianos modernizavam a cidade e geravam disputa em outros segmentos culturais, cuja produção, não tinha a mesma repercussão das artes plásticas, como aconteceu com a literatura e a música.

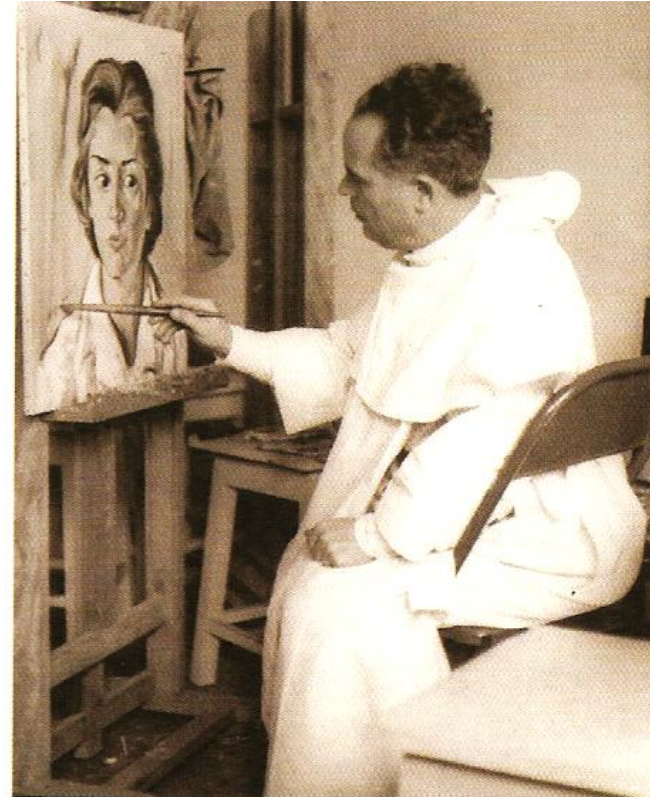
Assim, distintas tendências estilísticas e suas possíveis variações se misturavam, em vertentes que se entranhavam e se tramavam compondo uma rede. Nas experimentações plásticas, exercidas nos *ateliers*, nós artistas, encontrávamos tentativas que apontavam para vários momentos da arte moderna. Pesquisas, que iam do impressionismo à busca da transcendência do *ser*, inspirada no suprematismo russo e escolas como Expressionismo, Cubismo ou tentativas de construir o mundo visível, através de uma plástica construtivista, mergulhando fundo na intenção nacional de experimentar o neoconcretismo.

A efervescência “moderna” estava, portanto, ancorada no triple: o *novecento* italiano, em Goiânia aportado pelas ideias e as mãos do Frei Confaloni; da escola alemã de *Staatliches-Bauhaus* (casa estatal de construção, ou simplesmente, Bauhaus) nos trabalhos de Gustav Ritter, e, em DJ Oliveira que veio de São Paulo trazendo a experiência da convivência com as ideias do grupo Santa Helena e com os artistas como Rebollo, Volpi e toda tendência moderna paulistana.

Fotos: Amaury Menezes



Luiz Curado – Aula de gravura, 1959



Confaloni – Aula de pintura na EGBA, 1960

2.1.1. A Bauhaus

Nome dado a escola de *design*, artes plásticas e arquitetura de vanguarda atuante entre 1919 e 1933 na Alemanha, a Bauhaus foi certamente uma das maiores e mais importantes expressões da arquitetura moderna e uma das primeiras escolas de *design* do mundo. Seu ensino, combinado de arquitetura, artesanato e academia de artes surgiu nas palavras do criador, o arquiteto alemão Walter Gropius e foi imortalizado no primeiro manifesto da Bauhaus, redigido em 1919, contendo definições básicas:

A arquitetura é a meta de toda a atividade criadora. Completá-la e embelezá-la foi, antigamente, a principal tarefa das artes plásticas [...]. Não há diferença fundamental entre o artesão e o artista [...]. Mas todo artista deve necessariamente possuir competência técnica. Aí reside sua verdadeira fonte de inspiração criadora [...]. Formaremos uma escola sem separação de gêneros que criam barreiras entre o artesão e o artista. Conceberemos uma arquitetura nova, a arquitetura do futuro, em que a pintura, a escultura e a arquitetura formarão um só conjunto (GROPIUS, Walter. In: WIKIPÉDIA. Disponível em < http://pt.wikipedia.org/wiki/Walter_Gropius > Acesso em:10 fev 2010)

Com o fim da Primeira Guerra, Gropius percebeu que começava um novo período da história Mundial. Dessa configuração veio a necessidade de criar um novo estilo arquitetônico, que refletisse a nova época. Tanto na arquitetura, quanto na criação de objetos utilitários, sua proposta primava pela funcionalidade, baixo custo e produção em larga escala. Antes de um exercício puro do racionalismo funcional, a Bauhaus deveria procurar definir os limites deste enfoque, através da separação daquilo que é meramente arbitrário do que é essencial e típico. Por isso, permitir que se construa o novo usando a tecnologia já adquirida pela humanidade seria uma maneira de unir novamente os campos da arte e do artesanato, criando produtos utilitários com características artísticas.

O principal campo de estudos da Bauhaus foi a arquitetura, como próprio nome sinaliza. Visava estabelecer planos para a construção de casas populares e baratas por parte da República de Weimar. De todo modo,

Apesar de ter passado por diversas alterações em seu perfil de ensino à medida que a direção da escola evoluía, a Bauhaus, de uma forma geral, acreditava que os seus próprios métodos de ensino deveriam estar relacionados às suas propostas de mudanças nas artes e no design. Um dos objetivos principais da Bauhaus era unir artes, produzir artesanato e tecnologia. A máquina era valorizada, e a produção industrial e o desenho de produtos tinham lugar de destaque. O Vorkurs - literalmente curso preparatório - era um curso exigido a todos os alunos e ministrado nos moldes do que é o moderno curso de Desenho Básico, fundamental em escolas de arquitetura por todo o mundo. Não se ensinava história na Bauhaus durante os primeiros anos de aprendizado, porque acreditava-se que tudo deveria ser criado por princípios racionais ao invés de ser criado por padrões herdados do passado. Só após três ou quatro anos de estudo o aluno tinha aulas de história, pois assim não iria influenciar suas criações (BAUHAUS. In:WIKIPÉDIA. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>> Acesso em:5 jan 2010).

Considerada uma frente comunista por parte do governo hitleriano, a escola é em 1933 fechada, tendo em vista que os nazistas desde a década de 1920 se opuseram à Bauhaus, e a qualquer grupo que tivesse uma tendência política de esquerda, especialmente porque muitos artistas que trabalhavam ou estudavam na escola eram de origem russa. Escritores nazistas como Wilhelm Frick e Alfred Rosenberg acusavam a escola

de ser "anti-Germânica," e desaprovavam o seu estilo modernista. Sendo assim, foi como produto de uma época, que a Bauhaus teve impacto fundamental no desenvolvimento das artes, da arquitectura e do *desing*.

2.1.2. O *Novecento*

Novecento é o nome dado ao movimento artístico italiano, que teve início em Milão no ano de 1922, por um grupo de artistas ligados à galeria Pesaro: Anselmo Bucci (1887 - 1955), Leornado Dudreville (1885 - 1975), Achille Funi (1890 - 1972), Gian Emilio Malerba (1880 - 1926), Pietro Marussig (1879 - 1937), Ubaldo Oppi (1889 - 1942) e Mario Sironi (1885 - 1961). Inicialmente, tiveram como mentora, a crítica de arte Margherita Sarfatti Grassini (1880 - 1961), grande conhecedora de arte e, amante do então ditador Benito Mussolini. Graças a esse romance, o grupo gozou de apoio, contando inclusive com a visita do primeiro-ministro italiano em várias exposições por eles organizadas.

Esse momento da história sugeriu uma dupla associação: ao século XX e aos grandes períodos clássicos da arte italiana como o *Quattrocento* e o *Cinquecento*, cuja proposta era a revitalização da arte italiana e um retorno às origens mais puras do classicismo. Nas décadas de 1920 e 1930, período entre guerras, a popularidade do *Novecento* cresceu e ganhou novos adeptos. Em 1925, o grupo foi rebatizado com o nome de *Novecento Italiano*, objetivando representar a nova arte italiana, aproximando-se de grupos ligados ao poder, como o *Comitato del Novecento* presidido por Sarfatti, a responsável por promover seus artistas na Itália e no exterior.

A primeira grande exposição desse novo grupo contou com a participação de 110 artistas dos 130 convidados, no ano de 1926 em Milão, com destaque para a diversidade de artistas, expandindo a tendência por toda Itália. Entre os novos integrantes do movimento encontravam-se Carlo Carrà (1881 - 1966), Massimo Campigli (1895 - 1971), Felice Casorati (1883 - 1963), Marino Marini (1901 - 1980), Arturo Martini (1889 - 1947) e Arturo Tosi (1871 - 1956). De acordo com arquivos da enciclopédia Itaú cultural:

Do ponto de vista estilístico, o *Novecento* é um movimento que abarca diversas poéticas. No âmbito geral, insere-se nas tendências de retorno à ordem que atingem a Europa e a América após a 1ª Guerra Mundial (1914-1918) - por exemplo, a nova objetividade, o Realismo Mágico, a pintura da cena americana. Na Itália, a pintura metafísica de final dos anos 1910 exerce enorme influência sobre o *Novecento*. Em todos esses movimentos, percebe-se um ímpeto antitanguardista que se manifesta por uma volta aos códigos realistas de representação (a recuperação de uma

noção de arte como tradução idealizada ou não do real), a reabilitação da tradição, o gosto pela obra bem-acabada e a revalorização do trabalho especializado mediante a ênfase no *métier* do artista, a preservação da autonomia da obra de arte e a retomada dos valores culturais nacionais (O NOVECENTO. In: ITAU CULTURAL, Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>> Acesso em: 1 fev 2010).

No *Novecento Italiano* são particularizados três momentos principais. O primeiro, denominado "arcaico-mítica", mantém uma ligação mais intensa com a pintura metafísica, se identificando com o caráter solene e atemporal, propondo uma construção da realidade baseada nos princípios do primeiro Renascimento, por meio das conquistas visuais da pintura pós-impressionista, sobretudo a de Paul Cézanne (1839 - 1906). A esse grupo estariam ligados os artistas já citados Sironi, Carrà, Campigli, Martini, entre outros. Em um segundo momento, intitulado neorenascentista ou neoclássica, representado por Funi, Bucci, Casorati, o De Chirico dos anos 1920, Dudreville, Marussig, Oppi, Tosi, entre outros, tem-se por meta, a retomada de toda tradição da "grande arte italiana" clássica posterior, como Ticiano (1488 - 1576), Giorgione (1477 - 1510) e Rafael (1483 - 1520). Por fim, em um terceiro momento houve a corrente "cezanniana", que visava o entendimento da pintura de paisagem, o pós-impressionismo de Cézanne, um resgate aos paisagistas italianos do século XIX, os *macchiaioli*, e sua possível relação com os artistas do *Quattrocento*. Entre seus principais representantes estão Tosi, Caligiani e Alberto Vitali (1898 - 1974).

2.1.3 Grupo Santa Helena

Assim batizado pelo crítico de arte Sérgio Milliet, o Santa Helena foi um grupo de pintores que nos anos de 1930, se reuniam nos *ateliês* de Francisco Rebolo e Mario Zanini, para discutirem arte, pintar e trocar informações sobre o que estava acontecendo na Europa. Os estúdios ficavam em um edifício na Praça da Sé, na São Paulo capital, denominado "Palacete Santa Helena". O prédio não existe mais, deu lugar à estação do Metrô da Sé, mas, seu nome ficou na história das artes plásticas brasileira.

Formado de maneira espontânea, sem maiores pretensões e nenhum compromisso conceitual, possuía imigrantes italianos, como Alfredo Volpi e Fúlvio Penacchi; ou filhos de imigrantes italianos como Aldo Bonadei, Alfredo Rizzotti, Mario Zanini e Humberto Rosa; espanhóis, como Francisco Rebolo e portugueses, como Manuel Martins. O fato de serem estrangeiros ou descendentes diretos em um novo país, criava certa identidade entre eles. De origem humilde, esses artistas exerciam atividades artesanais e proletárias para sobreviver.

[...] Rebolo, Volpi e Zanini eram decoradores-pintores de paredes; Clóvis Graciano era ferroviário; Fulvio Penacchi era dono de açougue; Aldo Bonadei era figurinista e bordador; Rizzotti era mecânico e torneiro; Manuel Martins era ourives; Rebolo era jogador de futebol; e Humberto Rosa e Pennacchi eram professores de desenho. A pintura era praticada nos fins de semana ou nos momentos de folga (GRUPO SANTA HELENA. In: WIKIPÉDIA. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Grupo_Santa_Helena> Acesso em: 3 jan 2010).

Em São Paulo, começavam a serem criadas algumas associações de pintores entre elas: a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o Clube dos Artistas Modernos (CAM), liderados pelos participantes da Semana de 1922. Eram intelectuais e membros da elite paulista, artistas que pertenciam a uma classe diferente, bem informados, com viagens e formação na Europa, filhos da burguesia paulistana, que com certeza, não mantinha contato com a realidade do trabalhador sofrido que ali residia.

Desse cenário, advém o grupo Santa Helena que, fechado em uma redoma do preconceito aos imigrantes pobres, os uniu e os manteve juntos como forma de fortalecimento. As críticas que surgiram ao trabalho do Grupo evidenciavam essa antipatia, principalmente quando começaram a chamar a atenção e a conquistar espaço. Com perseverança e insistência o Grupo acabou por despertar o interesse e acolhida de novos parceiros, e com o tempo, o local passou a ser o ponto de encontro de muitos outros artista.

É, portanto, com base em uma série de acontecimentos e eventos proporcionados pela Bauhaus, o *Novecento* italiano e o Grupo Santa Helena, que se tornou possível compor a trança dessas três vertentes que começaram a história da arte moderna goiana. Nesse sentido, foram nessas ideias que os pioneiros pesquisadores se apoiaram para consolidar a vocação plástica, que emergiu do barroco de Veiga Valle e dos acadêmicos, Octo Marques, Goiandira do Couto, Antonio Henrique Peclat, Jorge Felix de Souza, José Edilberto da Veiga e Brasil Grassini.

2.2 Gustav Ritter

Os ideais da Bauhaus aportaram em Goiânia, trazidos por Henning Gustav Ritter (1904-1979), arquiteto e artista plástico alemão naturalizado brasileiro, que chegou ao Brasil em 1936, indo morar em Araxá, Minas Gerais. Em 1949, mudou-se para Goiânia e passou a lecionar desenho de mobiliários na Escola Técnica Federal de Goiás (atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia). Lá conheceu o

professor Luiz Curado (1919-1996) e logo depois fez amizade com frei Nazareno Confaloni (1917-1977). Curado, que há muito alimentava o sonho de criar na nova capital uma escola de arte de nível superior, encontrou nos dois artistas de formação europeia, ambos ligados a movimentos modernistas, a formação intelectual e o entusiasmo de que precisava, uma vez que, Ritter possuía a influência da Bauhaus e Confaloni a do *Novecento* italiano. Assim, o projeto se concretizaria em 1952, com a fundação da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), que em 1972 daria origem à Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás.

Foto: Autor desconhecido



Gustav Ritter entre obras, autor desconhecido s/d

Como artista plástico e professor, Ritter deixou um legado muito importante para as artes plásticas goianas, embora, a cidade não lhe tenha dado o reconhecimento merecido. Basta dizer que, ele fez somente uma exposição individual enquanto esteve por aqui. No entanto, foi através da interferência de sua arte e de suas ideias artísticas, que se pôde falar em uma quebra da tradição acadêmica que vigorava nas terras goianas.

Em suas aquarelas está presente o domínio de uma técnica difícil, juntamente, com a capacidade de expor a força do cerrado. Trabalhos, que se prestam como registro de uma região, destacam-se pela espontaneidade na captura da singularidade do cenário, deixando claro o encanto pela terra que escolhera; com tons terrosos e o vermelho, unindo geologia com arqueologia e flora com fauna. Sua obra transmite a força que o artista via nessa paisagem e o tropicalismo que fez o errante artista europeu aqui fixar morada, e desenvolver suas pesquisas, se deixando influenciar pela onda modernista que assolava o Brasil, com a arquitetura de Oscar Niemayer e o paisagismo de Burle Marx.

Nos anos 1960, as pesquisas de Gustav Ritter embricaram em esculturas aparentemente abstratas, mas, se as olharmos emprestando os olhos do artista, percebemos nas sutilezas das linhas, contornos que vão do feminino aos movimentos das brisas nas copas das árvores, com formas que carregam musicalidades de um balé retirado de madeiras rudes. A capacidade de interpretar os troncos retorcidos do cerrado, plantas que travam uma eterna luta com o solo árido e pedregoso e contra um céu claro e pesado de calor, insistentemente, tentando esmagá-las é também traço do artista.

É nas esculturas que Ritter deixa discípulos visíveis como: Neuza Moraes e Maria Guilhermina, artistas que continuaram a pesquisa do mestre, na busca da poesia contida nas simplicidades das linhas. Essa linha se estendeu a outros artistas e, não somente da escultura como também da pintura. Outro nome importante para a arte goiana que se deixou influenciar pelo minimalismo construtivista de suas peças, foi o mineiro Cleber Gouvêa, em pinturas matéricas, monocromáticas, compondo com formas líricas e concretas, as levezas dos traços, nos remetendo às esculturas de Gustav Ritter.

2.3 Nazareno Confaloni

Ao nosso tramado artístico, de tantas extensões, soma-se a presença do italiano Frei Nazareno Confaloni (1917 – 1977). Considerado por seus colegas como o primeiro artista moderno a chegar ao Estado de Goiás, Confaloni veio da Itália para o Brasil em 1950, indo morar na Cidade de Goiás. Pintou quinze afrescos para a Igreja do Rosário, de concepção revolucionária para a casta sociedade vilaboense, ainda magoada com a mudança da capital. Tempos depois, a convite do artista e professor Luiz Curado mudou-se para Goiânia ajudando-o a fundar a Escola Goiana de Belas Artes e depois com Elder Rocha Lima, arquiteto e artista plástico, idealizaram e fundaram a Escola de Arquitetura da UCG.

Foto: Amaury Menezes



São Domingos - Confaloni 1959, óleo sobre tela.
Acervo: Dominicanos de Goiânia.

Para a *marchande* Célia Câmara “[...] a importância do Frei Nazareno Confaloni não se pode avaliar exclusivamente à luz de sua obra pictórica, mas principalmente por ter sido ele, juntamente com DJ Oliveira, o pioneiro das artes plásticas em Goiânia [...]”. Para o artista DJ Oliveira, Confaloni e seu pincel “[...] atualizou estas paragens, pelo fato de ter sido ele o primeiro pintor moderno que aqui chegou” (MENEZES, 1998).

A pintura do Frei Confaloni, com temas religiosos, retratos imaginários de santos, talvez pela necessidade de lidar com alguns símbolos que nos leve a identificar o santo retratado, recorre a recursos do cubismo, mas sem deixar o ranço do academismo renascentista, postura típica do *Novecento* italiano, cujas regras acadêmicas foram herdadas da *Accademia de Belas Artes*, uma prestigiada escola de ensino artístico de Florença, e, uma das mais tradicionais da Itália; instituição por onde passaram notáveis artistas, que ali lecionaram ou dela foram alunos.

A origem dessa Academia remonta às primeiras corporações profissionais da cidade, das quais a *Companhia de São Lucas*, ou *dos Pintores*, fundada em 1339, foram consideradas as corporações do início da escola. Como etapa intermediária houve a evolução da *Accademia e Companhia das Artes do Desenho*, organizada por Vasari em 1562 sob a proteção de Cosimo I dei Medici, que veio a ser uma das primeiras instituições em seu gênero da Europa, encarregada da supervisão do patrimônio cultural da Toscana e do ensino artístico e científico superior. Como primeiros diretores foram escolhidos o próprio Cosimo e Michelangelo e dentre seus alunos ilustres havia a figura de Galileo Galilei.

As primeiras pinturas de Confaloni em terras goianas, os painéis da Igreja do Rosário, embora escandalizasse a conservadora sociedade vilaboense, estavam longe de ser uma arte grotesca. O expressionismo confaloniano tem a doçura dos humanistas. Segundo. Figueiredo (1979), a arte de Confaloni:

[...] introduziria uma espécie de realismo social ao tomar para seus modelos pessoas comuns da terra goiana. Como se pode observar nos afrescos da Igreja do Rosário (1950), o Frei revela uma clara intenção de humanizar os seus personagens sacros ao tirá-los de sua postura etérea e distante. Aliás, sua pintura seria animada por um sentimento religioso e fraterno, permitindo uma aproximação maior com a realidade, tirando a arte de sua aura convencional, possibilitando, portanto, maior abertura às artes goianas. Principalmente levando-se em consideração a liderança que ele viria assumir na comunidade (FIGUEIREDO, 1979, p. 97).

Se em seus trabalhos mais antigos, o expressionismo era a tônica, com o tempo, o aumento de produção e a convivência com outros artistas, suas pinturas ganharam espontaneidade. No desenho, os excessos são eliminados, permanecendo somente leves sugestões do motivo trabalhado. Confaloni dispensou as tonalidades gritantes e sua paleta passa a ser bastante econômica nas cores, cujas passagens entre os tons ganharam suavidade e poesia.

Sem dúvida, o fato de ser ele um frei que, trazia as boas novas das Artes Modernas, ajudou e muito na catequização da sociedade goiana que começava a se formar na nova capital. Confaloni usava batina mesmo quando lecionava ou pintava, na rua ou na companhia de outros artistas, o traje impunha respeito ao ofício. A população, com exceção dos que migraram de outras regiões, era de famílias católicas, conservadoras, vindas do interior do Estado e, tempos depois, a mesma veio a ser consumidora dos trabalhos da emergente arte local e também produtora de artistas.

2.4 DJ Oliveira

Emergem nesse panorama das Artes Modernas, momentos de discussões sobre arte, história e filosofia da arte. Com a importância dada à determinada pesquisa e com a troca de experiências, a modernidade chegava a Goiás. O ofício artístico praticado meio a céu aberto, produzia outros efeitos, como a popularização desses artistas e a criação do arquétipo do pintor. D J Oliveira, por exemplo, era alto, trajava roupas largas, calçava sandálias de couro, na cabeça uma boina, na boca um cachimbo. Morou em São Paulo, trabalhou no teatro e na televisão como cenógrafo, participou de exposições coletivas de artistas modernos. Porém, deixou esse grande centro para ser pioneiro em uma cidade que começava a surgir no sertão do Brasil. Chegou a Goiânia em 1956 e montou seu *atelier* no fundo do palco do Teatro de Emergência, dirigido pelo ator e diretor João Bênio. DJ representava o contraste, com o cavanhaque estrategicamente mal aparado, mesmo no escuro, ao longe, identificávamos o pintor.

Foto: Amaury Menezes



DJ Oliveira – 1983 executando o mural “O sonho de Dom Bosco”

Dirso José de Oliveira nasceu em Bragança Paulista-SP no ano de 1932, e faleceu em Goiânia GO em 2005. Pintor, gravador, cenógrafo, figurinista, professor, desde criança interessava-se por artes visuais e aos 10 anos iniciou seus estudos de desenho e pintura com o pintor Luís Gualberto, ainda em sua cidade. Em 1948 vai para São Paulo, e trabalha como ajudante de artesãos especializados em decoração de paredes e em

pintura de frisos, colaborando também com pintura em murais e cenografia. Com o artista paulistano Angelo de Sordi, aprende as técnicas do afresco, da têmpera, da encaústica, do esgrafito e da pintura a óleo. Em 1954, conhece Luciano Maurício, cenógrafo do Balé do IV Centenário, a convite de Mauricio vai para a Rede Globo de televisão, para trabalhar como cenógrafo durante um ano. Em 1956 muda-se para Goiânia, monta um *atelier* de pintura e desenho publicitário, fazendo vitrines e cartazes.

Na década de 1960, com seu *atelier* funcionando no fundo do Teatro Emergência, cria cenários e figurinos. Nesse período, começa a dar aulas de gravura em madeira e desenho na Escola de Belas Artes da Universidade Católica de Goiás. Com as alunas Iza Costa e Ana Maria Pacheco cria o Ateliê Livre da Escola de Belas Artes na Universidade Católica de Goiás. Executa murais públicos e privados, usando técnicas de afresco, cerâmica vitrificada, acrílica, nitrocelulose e outras. Em 1967 viaja à Europa, onde visita a Espanha, a Holanda, Itália, França, Inglaterra e Suíça. Em 1970 volta à Goiânia dedicando-se à gravura em metal. Lança diversos álbuns, usando na composição de algumas de suas obras personagens de literatura, como na série sobre Dom Quixote e Sancho Pança, além do estudo sobre o místico Antonio Conselheiro.

Com uma história de vida tipicamente artística, logo o *atelier* de DJ no fundo do Teatro Emergência, virou uma referência cultural, local de encontro dos amantes das artes, que ali bebiam, ouviam boas músicas e recitavam poemas. Tempos depois, DJ é convidado para dar aula na Escola de Belas Artes, o que o leva a transferir seu *atelier* para a Universidade, promovendo uma aproximação da UCG com a comunidade. A importância desse laboratório/estúdio de Dirso José de Oliveira para a arte goiana é contada por Menezes (1998),

Como amigo do pintor e assíduo freqüentador desse centro de arte, posso testemunhar que, em termos de convivência e troca de experiências, esse ambiente foi responsável pelo nosso período de maior efervescência nas artes plásticas e favoreceu o surgimento dos mais significativos nomes do cenário artístico de Goiás, comprovando uma afirmação que sempre faço: "Na formação de um artista, a oficina é mais importante que a sala de aula." Antes de iniciar a citação de nomes, antecipo minhas desculpas por prováveis e inevitáveis omissões, mas não poderia deixar de enumerar pelo menos alguns importantes artistas que tiveram suas vitoriosas carreiras iniciadas ou impulsionadas no Ateliê do Oliveira. Alcione, Ana Maria Pacheco, Grace Freitas, Iza Costa, Leonan Fleury, Paulo Humberto, Roosevelt, Saída Cunha, Siron Franco e Vanda Pinheiro, entre inúmeros outros, foram atores naquele palco onde o autor, diretor, roteirista e cenógrafo era o Mestre D J Oliveira (MENEZES, 1998, p. 47).

Artista de grande inventividade, DJ Oliveira era também um pesquisador de materiais e técnicas. Pintava usando têmpera de ovo, processo anterior ao da descoberta da tinta a óleo. Iluminuras e pinturas medievais eram executadas com esse tipo de têmpera. Dominava a

técnica do afresco, processo tão antigo que dele temos notícia em pinturas na Pinacoteca da Acrópole de Atenas, executados por Polignoto de Tarso (séc. V a.C.). Executou mural em azulejo, em cerâmica vitrificada e vitrais em resina sintética. Foi professor de desenho e gravuras na Escola Goiana de Belas Artes da UCG e influenciou vários artistas das novas gerações. Assim,

Ao final dos anos cinqüenta e início dos sessenta, esse sentimento estético em prol de uma arte mais atualizada seria enriquecido pela presença de DJ Oliveira, que chegava de São Paulo. Esse artista teria uma técnica mais moderna, impondo uma pintura mais agressiva, com pinceladas largas. Se o realismo social apresentado por Confaloni mostrava um sofrimento aceito passivamente, através de cores frias estudadas e convencionais, Oliveira introduziria uma dramatização portinariana no meio goiano. Reafirmava o expressionismo, através de uma pintura mais atormentada, de colorido irreverente e atmosfera penumbrosa. Sua presença, seu comportamento individual, reforçou o combate ao academismo e à inércia do ambiente (FIGUEIREDO, 1979, p. 97).

Versátil, DJ trafegava por varias técnicas. Inquieto, não se contentava em se repetir, ou ficar discutindo as mesmas composições em situações diferentes. Tinha estilo, mas não se prendia a ele, o estilo no seu caso era como a caligrafia, em que víamos originalidade quando pintava figuras, natureza morta, paisagens, arlequins. Podia ser em pinturas, ou gravuras, ou nos murais em afresco ou azulejos, DJ tinha um desenho que o identificava em qualquer situação.

A sua produção exemplifica bem as tramas, que as artes recorrem e tecem para continuar evoluindo. Um artista da contemporaneidade, que trabalhou com técnicas pré-renascentistas usando uma linguagem moderna expressionista, DJ buscou inspiração para seus álbuns de gravuras, no romance *Dom Quixote de La Mancha* do escritor espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616), publicado em Madri no ano de 1605. Nessas gravuras, DJ recorre a mesma técnica de água-forte e água-tinta usada por Goya (1746 – 1828). Como Goya, que se inspirou nos fantasmas da guerra espanhola, DJ, também teve os seus fantasmas torturantes vividos no período da ditadura militar, com a censura que espreitava a cada esquina. Mesmo tendo uma linguagem hermética, os horrores expressionistas das telas de alguns artistas eram lidos pela censura como provocação e não eram vistos com bons olhos.

Oliveira viu ser destruído pelo regime militar um painel de Clóvis Graciano, amigo e uma influência ideológica do Grupo Santa Helena. O painel ficava na praça do trabalhador em Goiânia, tinha como tema, “a luta de classe”, assunto bastante discutido e temido na época de sua construção nos anos 1950. Tratado de maneira expressionista, executado em mosaico, a obra, de magnífico valor cultural e histórico, fora

destruída em ato arbitrário, truculento e ilegal pela ditadura militar em 1968. Nesse tempo, a Prefeitura da cidade era ocupada por Íris Resende e tinha como secretária de Cultura a escultora Maria Guilhermina. DJ Oliveira foi realmente inspirador, exibia prazer em ser o que era, seja na postura em relação à vida como também na sua imagem, reflexo dessa vida, na qual fazia questão de ser e parecer artista.

2.5 Cor-luz e Cor Pigmento

Os anos 1970 são determinantes para as artes plástica feitas em Goiás, momento em que os alunos desses pioneiros começam a ganhar força e identidade, criando uma maneira de pintar original. Mesmo com propostas diferentes, é visível certo parentesco entre essa produção, que vai do realismo à abstração, passando por performances e instalações, nas mais diferentes técnicas: gravura, pintura, desenho, escultura. Dentro desse emaranhado de tendências, algumas características que nos tornam primos são refletidas. Trata-se de influências subjetivas, passadas entre os inconscientes, nada exposto à primeira olhada.

Nós artistas nos influenciávamos na maneira de compor, na maneira de desenhar o quadro como um todo, manufaturar texturas parecidas, deixando claro o conhecimento das técnicas que um sabia do outro. Nas paletas, as cores são praticamente as mesmas nos mais diferentes artistas, não as cores catalogadas como, azul, vermelho, verde, amarelo etc. Mas, a cor que surge quando agimos sobre elas, quando as combinamos, as fazemos de uma maneira muito particular, isso nos faz diferente.

As cores a que me refiro, não são somente as cores químicas, cor-pigmento, ao misturar essa paleta, é necessário nela incluir a cor-luz. Falo das cores inexistentes, que só existem pela aproximação das cores diferentes, são cores que surgem por efeitos de óticas, obtidas da aproximação de manchas de outras cores. Segundo Israel Pedrosa (2002),

Em experiências realizadas nos últimos vinte e seis anos, verifiquei que não corresponde à realidade a afirmação de que uma cor sobre fundo branco produz sempre, e da mesma forma, em sua periferia, uma coloração complementar. Variando a **qualidade, a quantidade, a forma** e o posicionamento das áreas coloridas em termos de organização e relatividade, uma determinada cor pode produzir a sensação de sua cor complementar em diversos graus de intensidade. Pode produzir a sensação de outras gamas de sua própria coloração, ou ainda, de forma mais surpreendente: a própria cor pode transformar-se em sua cor contrária (cor complementar) (PEDROSA, 2002 p.9 *grifo do autor*).

Isso significa dizer que “[...] os estímulos que causam as sensações cromáticas estão divididos em dois grupos: o das cores-luz e o das cores-pigmento”. De todo modo, a cor não se apresenta como matéria, mas como reações de certas organizações nervosas diante da ação da luz. Sendo assim, o surgimento da cor está condicionado à existência da luz (objeto físico) e do olho (aparelho receptor e decifrador dos fluxos luminosos através da retina) (PEDROSA, 2002, p.17). E, no que se refere à especificação:

Cor-luz, ou luz colorida, é a radiação luminosa visível que tem como síntese aditiva a luz branca. Sua melhor expressão é a luz solar, por reunir de forma equilibrada todos os matizes existentes na natureza. As faixas coloridas que compõem o espectro solar, quando tomadas isoladamente, uma a uma, denominam-se luzes monocromáticas. Cor-pigmento é a substância material que, conforme sua natureza, absorve, refrata e reflete os raios luminosos componentes da luz que se difunde sobre ela. E a qualidade da luz refletida que determina a sua denominação. O que faz com que chamemos um corpo de verde é sua capacidade de absorver quase todos os raios da luz branca incidente, refletindo para nossos olhos apenas a totalidade dos verdes. Se o corpo verde absorvesse integralmente as outras faixas coloridas da luz (azul, vermelho e os raios derivados dessas), e o mesmo ocorresse com o vermelho, absorvendo as faixas verdes e azuis, e com o azul, absorvendo a totalidade dos raios vermelhos e verdes, a síntese subtrativa seria o preto. Como isso não ocorre, a mistura das cores-pigmento produz um cinza escuro, chamado cinza-neutro, por encontrar-se equidistante das cores que lhe dão origem (PEDROSA, 2002, p. 17).

Logo, a luz especial que ilumina o Planalto Central, nos dá uma coloração diferente, pois a abundância de luz implica em um aumento de tonalidades. Isso, com certeza, reflete na paleta do pintor, demonstrando o encantamento dessa luminosidade, um convite para a pintura ao ar livre, exercício praticado por esses pioneiros. Essa luz especial evidencia uma coloração própria e comum a muitos artistas da região, efeito que quase sempre passa despercebidamente.

Outra característica que não conseguimos desvencilhar se refere ao compromisso com a beleza, resultando em trabalhos que se prestam à decoração. Talvez, por uma ambição que imperava naqueles ingênuos candidatos a artistas, no início dos anos 1970, a vontade de sobreviverem de arte fazia dessa sobrevivência um atestado de qualidade. Havia também a presença de um grande número de lojas de decoração que, acabaram influenciando negativamente a qualidade da produção de muitos artistas, principalmente os mais jovens. Era uma repetição sem fim de “motivos”, de temas, de paletas. Bastava o pintor descobrir um motivo que caísse no agrado, que as encomendas se avolumavam e o autor pintava o mesmo quadro quantas vezes fossem encomendados.

2.6 Ao Chegar do Interior

Esse foi o clima artístico que encontrei em Goiânia em 1973, uma efervescência que contaminava os sensíveis sonhadores com a Arte. Em seguida, conheci Carlos Dacruz, jovem que também viera do interior para estudar na capital. Em comum tínhamos o gosto pela arte, entretanto, o envolvimento e o conhecimento de Dacruz sobre pintura eram maiores que o meu, ele possuía a coleção dos “Gênios da Pintura”, o que lhe dava intimidade com o assunto, sabia muito sobre estilos e história da arte, discutia horas sobre a vida de grandes artistas: Van Gogh, Picasso, Munch, Claude Monet, Leonardo da Vinci, Henri Matisse, Diego Rivera, Di Cavalcanti, Portinari, Salvador Dali.

Dacruz falava também sobre DJ Oliveira, Confaloni e comentava o sucesso da arte goiana fora de Goiás, através de Siron Franco e, tinha certo orgulho de conhecer o Octo Marques, artista de Goiás Velho a antiga capital. Já meu envolvimento com arte até então, girava em torno das Histórias em Quadrinhos, ser desenhista de “gibis” era o sonho que me alimentava. Ainda quando morava em Mossâmedes, durante as noites, me punha a ler gibis, livros e revistas velhas. Trabalhava em uma farmácia chamada Divino Pai Eterno, um estabelecimento que funcionava também como posto de trocas de impressos entre os caixeiros viajantes dos laboratórios farmacêuticos.

Eu intermediava essas trocas e por isso, sempre tinha muitos gibis; do Batman, Tarzan, Super-Homem, clássicos como: Príncipe Valente, Epopéia Tri, Barbarela, Flash Gordon com os desenhos de Alex Raymond, Aquaman por Ramona Fradon e depois por Nick Cardy que desenhou o Tarzan tempos depois. Inserido nessa atmosfera, eu não somente lia, mas também copiava os personagens e cenários, exercitando uma de minhas paixões que é o desenho. Primeiro lia, depois copiava: Bob Kane, Don Heck. Dick Giordano, Gil Kane, Vince Colletta. Mas, no quesito artistas plásticos meu conhecimento era mínimo.

Dacruz me apresentou esse mundo, e de certo, pela admiração como discorria o assunto acabou por me fascinar. Montamos o nosso primeiro *atelier* em parceria, por volta de 1974, eu na época com 19 anos e ele com 18. O estúdio ficava na Avenida Bahia em Campinas, perto do colégio Pedro Gomes onde estudávamos. A partir de então, a arte passou a ser uma fixação para nós. Procurávamos ler tudo sobre o assunto, ir a exposições, conhecer os artistas da cidade em busca de conhecimento, pesquisar texturas, estudar anatomia, composições, descobrir materiais, e ir atrás da terrível obsessão em ter um estilo, uma linguagem que nos identificasse.

Nessa busca, Dacruz foi trabalhar na molduraria Ipanema, uma forma que encontrou de conviver com pinturas originais, sentir o cheiro da tinta e travar contato também com a produção de gravuras, as obras de Vanda Pinheiro, Iza Costa e DJ. A molduraria, por ser a única da cidade, e também porque naquela época, todos os artistas emolduravam suas pinturas (faziam isso com molduras bem requintadas, tinha molduras que ficavam mais bonitas que o próprio quadro), vivia cheia de encomendas e com vários funcionários a emoldurar de diplomas a quadros das estrelas das artes locais. Claro que, o ponto alto era as reproduções de clássicos, de Da Vinci, ou autores anônimos. Lembra do Cristo de Caruso? Emolduravam-se muitos.

Nesse trabalho, Dacruz conheceu todos os artistas que por lá passavam, afinal, todos os quadros a serem expostos precisavam ser emoldurados. Dessa convivência, conseguimos visitar os *ateliers* de alguns pintores, como: Iza Costa, Frei Confaloni, Agostinho, Neusa Moraes, Vanda Pinheiro e aos poucos o círculo foi ampliando e fomos conquistando a amizade de todos. Esse contato melhorou depois que Dacruz montou a sua própria loja de moldura, levando com ele, boa parte da clientela de onde trabalhava. Principalmente os artistas que viam nele melhor oportunidade de negociarem pagamentos, por saberem de sua paixão por arte, lhe pagavam com quadros. Nesse período, houve a fase de muita amizade, muito aprendizado, mas acabou falindo e tendo que fechar a loja.

Depois disso conhecemos Confaloni, DJ Oliveira, Cleber Gouvêa, Iza Costa, Maria Guilhermina, Siron Franco, Amaury Menezes, Roos, Cléa Costa, Angelo Ktenas, Omar Souto, Antonio Poteiro, Vanda Pinheiro, Neusa Moraes, Sáida Cunha, Diva Goulart. Enfim, conhecemos toda a comunidade artística atuante, só não conhecemos os que moravam fora como Ana Maria Pacheco, que desde aquela época vivia em Londres. Deste modo, através dos artistas plásticos, ficamos conhecendo jornalistas e escritores como Eduardo Jordão, Miguel Jorge, Yêda Schmaltz, Bernardo Élis, Brasigóis Felício, Gabriel Nascente, Ático Villas Boas de Motta e todos que praticavam alguma atividade artística; músicos, atores e atrizes. Como já foi dito, Goiânia era uma cidade pequena de quarenta anos e pouco mais de trezentos mil habitantes e quem tinha alguma ligação com arte e cultura, acabava se conhecendo.

Durante o dia, Dacruz trabalhava com molduras e eu, exercia a profissão de desenhista de projetos de arquitetura no escritório do Freimund Brocks. As noites, depois das aulas no Colégio Pedro Gomes, eram dedicadas às pesquisas plásticas em nosso *atelier*. Quando podíamos, visitávamos os estúdios de outros artistas. Íamos muito visitar Valdelino Lourenço, pintor de paisagens em miniaturas, porque ele

morava no mesmo bairro que o nosso. Figura pitoresca, pintor tradicionalista, não aceitava o sucesso de Siron, creditava o sucesso desse goiano às suas estripulias sexuais. Valdelino tinha uma profissão inusitada, era restaurador de tecidos, refazia as tramas do pano rasgado, de maneira que, era impossível a percepção, o que lhe rendeu o *status* de excelente restaurador de obra de arte.

Fazíamos essas visitas em busca de algum conhecimento técnico, atrás de algumas dicas, coisas que nos aprimorássemos e, também, pelo bom papo que acontecia. Os assuntos eram variados, mas, sempre tendo o universo artístico em foco. Com Confaloni, por exemplo, além de arte ele nos ensinava sobre vinhos, sobre filosofia. Por todos éramos alertados das agruras da vida de artista, das incertezas, e, que o sucesso financeiro era raro. O exemplo de Van Gogh, que em vida vendeu somente um quadro para seu irmão, era um lembrete constante. Mas, a possibilidade de entrar pra história da arte nos alentava.

Como forma de aprimorar nossos conhecimentos, completando as leituras, frequentávamos cursos rápidos de história da arte com os professores Adelmo Café ou Emilio Vieira, saraus poéticos que acontecia nas casas de alguns escritores, nos *ateliers* ou em reuniões culturais improvisadas nos botequins perto da União Brasileira de Escritores de Goiás (UBE). Como artistas, fazíamos de tudo, ilustração, capa de livro, de disco, retrato e assim, o nosso aprendizado ia se dando de maneira autodidata.

2.7 Arte e Artesanato

Quando criança, na cidade de minha infância, não se falava em arte, essas habilidades, eram canalizadas para o artesanato, ou, para fazer algum ex-voto, quando precisavam pagar promessas. O hábito de desenhar com carvão nas paredes, com a finca na areia molhada da chuva, ou com lápis de cor em papéis de embrulhos não tinha nenhuma ligação com arte, mesmo porque essas necessidades de fazer registros eram uma curiosidade atávica no homem desde a pré-história. Porém, o artesanato era uma tradição da população desde quando Mossâmedes foi fundada.

A Aldeia de São José de Mossâmedes originou-se em 1755 como uma experiência de colonização imaginada por Marquês de Pombal. Até então, as cidades do interior do Brasil, principalmente, do sertão de Goiás eram do ciclo dos garimpos. Acabavam as jazidas de ouro, diamante e esmeraldas e com elas as cidades. Os garimpeiros e suas famílias iam embora na tentativa de alcançar outros veios. A ideia do

Marquês de catequizar os índios, ensinar-lhes ofícios e torná-los produtores agrícolas e criadores de gados era um projeto ambicioso, que vislumbrava os índios fabricando ferramentas, açúcar, aguardente, e tecendo panos com o algodão por eles produzidos, conforme as necessidades da corte no Rio de Janeiro.

Por muitos anos, graças às ações catequizadoras de Damiana da Cunha, uma índia Kayapó, presenteada junto com seu irmão, Manoel, por seu avô, o Cacique Romancci, ao então governador da província de Goyás, Luiz da Cunha Menezes, o aldeamento parecia um sucesso. Com o tempo e com a morte de Damiana, os índios foram se dispersando e as várias nações voltaram novamente para suas vidas nômades e se embrenharam nas matas, frustrando a iniciativa de Pombal. O vilarejo vingou e resistiu. Dessa convivência com as tribos, os brancos e mestiços que por lá permaneceram, herdaram alguns hábitos indígenas tais como o artesanato, a manufatura de objetos de uso diário incorporados ao dia-a-dia dos mossamedinos desde então.

Meu pai era carpinteiro e artesão, uma atividade que envolvia a família. Faziam trabalhos artesanais; cerâmicas, trançavam peças que eram trocadas na comunidade. Quando alguém precisava de alguns jacás, negociava-se por arroz, feijão, alimentos que os fazendeiros produziam. Era raro naqueles tempos, anos 1940, 1950 e 1960, usarem dinheiro nas transações comerciais entre eles. Faziam potes, panelas, colheres e bacias de pau, trançavam esteiras para carros de boi, cestos para bebês que as mães usavam como berços e para as mais diferentes utilidades, balaies, laços, pinholas e chicotes. Fazia-se também o Tapiti, uma espécie de cesto trançado de buriti, usado para espremer a massa da mandioca.

O que me encantava nos trançados era a justaposição de imagens, os efeitos óticos deles resultados. Eram impressionantes os desenhos conseguidos a partir das tabocas e taquaras, cipós ou couro de boi; situações maleáveis, que mudavam conforme o olhar. Com a repetição das formas, geravam-se imagens que não eram vistas de imediato, era preciso olhá-las com cuidado e ir descobrindo aos poucos o oculto. Os efeitos mirabolantes nas sequências dos quadrados e círculos faziam os olhos dançarem a procura dos desenhos. Claro que os desenhos de que falo não são representações gráficas sobre superfícies. Apoio-me no artista pesquisador Marco Buti (2006), que referindo ao desenho diz:

Trata-se de uma atividade mental que organiza ou desorganiza o espaço real ou representado, ligando intenção e percepção, presente em toda manifestação visual que se materializa, mas sem estar restrita a nenhum meio. Desenho é, antes de mais nada, um olhar qualificado, capaz de

receber e projetar simultaneamente. Pode ser o deslocamento do corpo no espaço, um encadeamento de eventos e ações, a soma significativa de espaço/tempo. Como diz Robert Smithson, “um grande artista pode fazer arte simplesmente lançando um olhar” (BUTI, 2006, p.117).

Ao me envolver com arte, nas pesquisas exigidas pelo fazer, descobri em alguns momentos na história da arte moderna ressonâncias daquelas imagens da minha infância, em movimentos importantes como: Futurismo, Abstracionismo, *Optical art*, Concretismo, Neoconcretismo, e alguns outros “ismos”. Estilos que de alguma forma, dialogam com as tramas, tranças e cestarias, habilidades manuais tão comuns no repertório do artesanato popular e que fez do artesão um artista contemporâneo, pelo emprego de uma diversidade de materiais, pela aplicabilidade dos objetos criados, por ser polivalente, por dialogar com o passado, e, que por ser anônimo remete à morte do sujeito enquanto artista e gênio. Na opinião de Jameson (2006),

[...] O que está claro é apenas que, os modelos anteriores – Picasso, Proust, T. S. Eliot – não funcionam mais (ou são positivamente prejudiciais), já que ninguém tem mais aquele tipo de mundo e estilo singular e único para se expressar. E provavelmente essa não é apenas uma questão “psicológica”; temos também que levar em conta o imenso peso de setenta ou oitenta anos de modernismo clássico propriamente dito. Esse é um outro sentido, a partir do qual os autores e artistas do presente não serão mais capazes de inventar novos estilos e mundo – eles já foram inventados; somente um número limitados de combinações é possível, apenas aquelas que já foram pensadas. Dessa forma, o peso de toda a tradição estética modernista - hoje morta – também “pesa como um pesadelo no cérebro dos que vivem” como disse Marx em outro contexto (JAMESON, 2006, p.25).

Desse modo, através do artesanato, a arte entrou em minha vida por meio da vivência com essa atividade praticada por minha família e com muitas outras pessoas do vilarejo onde eu vivia. Essas habilidades artesanais eram utilizadas como uma prática que atendia uma necessidade, e, como disse, meu pai era carpinteiro e artesão, ofícios dos quais vinham o nosso sustento. Para seu deleite e recreação, como atividade lúdica ele tocava viola caipira.

2.7.1 O Som das Cores

De minha infância não esqueço as lições de violão que meu pai me dava e, de como ele as ilustrava recorrendo às imagens que se associavam aos sons. O movimento das folhas embaladas pelo vento, misturando gradações dos diferentes tons de verdes eram escalas visíveis,

fáceis de me fazer entender a constância de uma nota e suas oitavas. O verde musgo escuro das folhas de uma mangueira é o mesmo verde claro que resplandece nas copas de uma cagaiteira, porém vários tons acima. Seu conhecimento empírico de música e pintura era suficiente para me mostrar as tonalidades que se podiam conseguir com uma mesma nota e cor. Outras notas, outras cores e a afinação vinha da ressonância entre elas.

Feixes de luz entrecortavam a mata, refletida no lago realçando as folhas azuladas das gameleiras, o celeste do céu, o branco das nuvens, os diferentes matizes de amarelo, do vermelho das flores, o roxo do Ipê com o branco da flor de Ingá. No meio dessa profusão de cores, o meu rosto abaixo do de meu pai e mesmo com tantos verdes e azuis refletidos na água, o brilho de seus olhos se distinguia, e a visão deles no meio das árvores balançando ao ritmo das marolas provocavam uma incerteza: era eu quem olhava para a paisagem, ou era ela que olhava para nós? Divertia-me com este jogo lúdico.

Para me mostrar como o som saía do violão e se espalhava no espaço, ele atirava pedras que iam quicando sobre a água, criando ondas que se entrecortavam, agitando as cores das imagens nelas projetadas. O movimento das águas diluía as cenas, criava uma aquarela sem forma definida. Eu fechava os olhos e imaginava a música como ondas coloridas que nos envolviam e nos deixavam encantados, era como se estivéssemos em um caleidoscópio rodopiando.

A música nos penetrava por todos os poros e fazia vibrar todas as moléculas. A beleza do som não está somente no timbre do instrumento ou no virtuosismo do instrumentista, é preciso que o ouvinte também esteja afinado. O mesmo ocorre com a pintura; a beleza de uma obra de arte não é a que nos grita aos olhos, ela é sutil, autônoma. Ao artista cabe somente ser o instrumento de sua manifestação e, depois, tornar-se contemplador de sua própria obra que o surpreende com as belezas reveladas.

Meu pai, na sua sabedoria popular, descobrira que a arte não é representação e sim expressão e que, é produto da sensibilidade, da imaginação e da inspiração do artista, sendo a sua finalidade a contemplação. Para o artista, a contemplação é a busca do belo e não do útil, nem do agradável ou prazeroso, pois o belo é diferente do verdadeiro exatamente porque o verdadeiro precisa ser aferido, demonstrado, ou seja, é necessário que seja deduzido um particular de um universal, ou aferir um universal de vários particulares através de conceitos e leis. O belo, ao

contrário, tem a peculiaridade de possuir um valor universal, sem a necessidade de demonstração. As aulas de violão que meu pai me dava quando eu era criança, não me transformaram em um músico, mas fizeram de mim um pintor.

2.8 A Liberdade e a Censura

Os anos 1970 consolidaram o que podemos chamar de a segunda geração de artistas da nova capital. Nessa década também surgiu a terceira geração, na qual me incluo bem como o Dacruz, Carlos Sena, Omar Souto, Selma Parreira, Gilvan Cabral, Alcione Guimarães, Fernando Costa Filho, Sanatan, Roos, Zé Cesar, M. Cavalcanti, Dek, Tai, Dinéia Dutra, Antonio Poteiro, Leonan Fleury, Aguinaldo Coelho, Pitágoras, Marcelo Solá, Juliano, Ediney Antunes, Ailso B. Correa, Elyeser Szturm, Rober Côrtes, Divino Sobral, Juliano, Paulo Veiga. Assistíamos a consolidação de importantes artistas como: Amaury Menezes, Cléa Costa, Neusa Moraes, Sáida Cunha, Tancredo Araujo, Vanda Pinheiro, Maria Guilhermina, Juca de Lima, Wash, Laerte Araujo, Iza Costa, Angelos Ktenas, Ana Maria Pacheco, Yashira, Mauricio Vicente e outros tantos. Tantos são os nomes e tantas são as correntes que deram sequência nas artes em Goiás, que fica difícil listar todos. De acordo com Menezes (1998), foram catalogados mais de oitocentos artistas.

Cada personagem dessa história, vindos de regiões diferentes, trazendo suas vivências, somando as novas experiências adquiridas em Goiânia, gerou resultados nem sempre planejados, mas, intuídos em um único propósito: fazer arte. Uma profusão de características e ideias experimentais, praticada e mostrada lado a lado. Como se não bastasse o convívio de todos nesse paradoxo, ainda, convivíamos e dividíamos espaço em exposições coletivas com a presença histórica das obras de Veiga Vale⁵, e os trabalhos acadêmicos de *Peclat de Chavannes*.

⁵ José Joaquim da Veiga Vale é natural de Arraial da Meia Ponte, hoje, Pirenópolis. Nasceu no dia 9 de setembro de 1806 e faleceu na Cidade de Goiás, em 24 de janeiro de 1874. Veiga Vale, como ficou conhecido, exerceu vários cargos públicos antes de mudar de Meia Ponte. Em 1841, já morando em Goiás, casou-se com Joaquina Porfíria Jardim e dedicou-se ao ofício de dourador de altar, principalmente os da matriz da cidade. Depois especializou-se em esculturas sacras, atendendo a um mercado carente. Veiga gostava de trabalhar suas peças no cedro e tinha um técnica toda original de prepará-lo, após submetê-lo a uma cura, que não se sabe direito o que era. Iniciava o processo douração, depois é que vinham as colorações e, por último, o escultor, através de delicados instrumentos, fazia as alegorias e os desenhos, fazendo surgir os filigramas em ouro. Veiga Valle produziu mais de duzentas esculturas, peças sacras em estilo barroco. Considerado um atraso estilístico, pela época que viveu, pois o certo seria se influenciar pelo o neoclassico, mostrando a dificuldade que tinha para chegar ao interior do Brasil, as novidades da Europa.

Não obstante a essa aceitação das diversidades, conviviam as experiência contemporâneas de Yashira⁶ e suas performances envolvendo grande número de participantes no “Exército de São Francisco”, e Mauricio Vicente também conhecido como “Mauricinho Hippie” e seus cães coloridos desfilando como obra de arte pela cidade, pioneiro das performances que envolviam música e artes visuais, práticas artísticas radicais, que se rebelavam contra a filosofia de consumo, existente no mundo das artes. Mauricio foi precursor, em um tempo ainda em preto e branco ele já era colorido, sintonizado com o movimento *beat* que acontecia nos Estados Unidos.

De encontro com essas tendências, temos artistas como: Agostinho de Souza, Amaury Menezes, Saída Cunha, Iza Costa, Roos, Wash, Siron, Ana Maria Pacheco, Confaloni, Juca de Lima e D J Oliveira, que mantinham o hábito impressionista de saírem para pintar paisagens ao ar livre. Defendiam a teoria da importância de captar as imagens externas, aproveitando a generosidade da luz. Pensavam como os impressionistas no início da arte moderna há mais de cem anos atrás. E, é sempre bom lembrar que essa liberdade que vivíamos, estava sob o regime da ditadura militar e toda a censura por ela imposta.

⁶Nas ações com seu grupo (1975/1985) Yashira vestia os figurantes com roupas feitas de folhas secas e desfilava pelas avenidas Goiás, Araguaia, Anhanguera o foco era o centro da cidade, ou faziam intervenções em outros eventos como lançamento de livros, exposições e nas aberturas dos salões de artes. Essas performances tinham como propósito alertar as pessoas para as questões ecológicas, mostrando um pioneirismo de Yashira tanto no que se refere às estéticas (performances), quanto à defesa do meio ambiente. Tratava-se de um grito pioneiro e solitário da artista em defesa da ecologia.

Foto: Nunes da Costa



Aldrigo, Gomes, Dacruz, Siron e Eduardo Jordão na Abertura do II Salão Nacional da CAIXEGO – 1975.

2.8.1 Salões, Coletivas e Concursos: as portas do sucesso

Irônico ou não, nos anos 1970, no auge da ditadura militar, tempo em que vivíamos um cerceamento de expressão, havia mais facilidade de acesso aos salões, concursos e bienais e, conseqüentemente, às galerias e ao mercado. Nos anos 1990 esse acesso passou a depender de um

curador. Antigamente, havia os críticos nas comissões julgadoras e mesmo assim o processo era mais democrático. O hoje ao qual me refiro diz também desses áureos anos 1990 e os dez primeiro anos do século XXI.

Em 1970, os salões e concursos de artes eram fundamentais para alavancar a carreira de um artista. Esses eventos movimentavam o meio, provocando discussões acirradas, atraindo a atenção da mídia. O público era generoso, além de movimentar a comercialização das obras eles prestigiavam em grande quantidade as aberturas dos salões, junto de políticos importantes. Havia os descontentes e suas reações cômicas, lembro-me em um desses salões, o artista e professor Carlos Sena descontente com o resultado do concurso, jogou cerveja no crítico Jacob Klintowitz que havia participado da comissão julgadora. Teve outro em que M Cavalcanti foi à abertura vestido e pintado de palhaço. Mas, o caso mais radical de descontentamento com o julgamento de uma comissão foi um artista que, não me lembro o nome, botou fogo em seus trabalhos recusados na abertura do salão.

E, com isso, íamos ganhando páginas no Popular, no Cinco de Março e na Folha de Goiás, os jornais da época. Ganhávamos destaque nas colunas do Arthur Resende, Lourival Batista Pereira e Maria José, quando o salão era nacional, víamos os nossos nomes no Globo, Folha de São Paulo, Estado de São Paulo, o Jornal do Brasil do Rio. Os organizadores de alguns desses salões, como os da CAIXEGO, tinham a esperteza de convidar críticos que escreviam na imprensa nacional, garantindo com esse gesto um destaque na grande mídia. Éramos notícias na televisão e teve até quadro de artista goiano em cenários de novelas da Globo.

Além da visibilidade, importava também a formação de um currículo aos quais esses espetáculos tratavam de proporcionar. Afinal, as galerias e os consumidores de artes, querem também um histórico e, como construí-lo sem participar de eventos? Os Salões da CAIXEGO, com o Concurso Nacional de Artes Plásticas de Goiás foram sem dúvida os mais importantes, sob o ponto de vista de projeção nacional, realizados durante quatro anos (1974/1977). A CAIXEGO era um banco estatal, a Caixa Econômica do Estado de Goiás, que, através da efetivação desses salões adquiriu um rico acervo, que hoje pertence ao Museu de Arte Contemporânea de Goiás.

O primeiro salão, no qual Dacruz e eu fomos selecionados, foi o segundo Salão Nacional da CAIXEGO, em 1975. Nessa época, o nosso *atelier* ainda era na Av. Bahia em Campinas e para levarmos os quadros e fazer as inscrições, tivemos que alugar uma carroça puxada por um cavalo. Os trabalhos eram grandes e pesados, e esse veículo era muito utilizado na época para transportar pequenas cargas. No ano seguinte,

consegui um prêmio de aquisição, tendo o trabalho divulgado e a oportunidade de conhecer os críticos da época: Walmir Ayala, Frederico de Moraes, Roberto Pontual, Hugo Auler. Três anos depois, em 1978, minha primeira exposição individual na Galeria Macunaíma no Rio de Janeiro. Em 1980, segundo lugar no Salão Nacional de Arte Plásticas da FUNARTE, considerado o mais importante da época, também no Rio de Janeiro.

No interior do Estado, os salões de arte ganharam importância, com o Gremi de Inhumas-GO e o salão da Primavera de Paraúna-GO, que não existem mais, no entanto, representaram um marco que revelou talentos, com no caso de Inhumas, os artistas Nonato Coelho e Luiz Mauro. Insistindo nessa prática de concursos de artes, continua um salão em Anápolis e um de arte contemporânea em Jataí, a única cidade do interior de Goiás que tem um Museu de Arte Contemporânea. Permanece também, o concurso de novos valores da Organização Jaime Câmara, desde 1977. Menezes (1998) listou as principais coletivas e concursos de 1945 até 1998, quando esse tipo de evento perdeu sua importância.

2.9 Consolidando Sonhos

Pontuando alguns tipos curiosos do início do modernismo em Goiás, resalto a presença de Agostinho de Souza possuidor de temperamento bem diferente do estilo DJ Oliveira, introspectivo e calado. Agostinho nasceu em Ipameri-GO no ano 1934, em 1965 viajou para o Rio de Janeiro, onde frequentou aulas e palestras sobre arte na Associação Nacional de Belas Artes. Transferiu-se para Goiânia e, passou a pintar paisagens, nas quais retrata figuras tradicionais do interior. Optou por uma vida solitária de poucos amigos, nunca quis fazer exposição individual. Solteirão convicto, não tínhamos conhecimento de parentes seus.

Foto: Gomes de Souza



Vista do atelier de Dacruz e Gomes de Souza – 1976. Óleo sobre tela
Agostinho de Souza

Contrário a qualquer tipo de publicidade, Agostinho de Souza preferia ter como complemento de renda o ofício de pintor de letras e de placas. Sua pequena produção, executada à moda impressionista; tela e cavalete portátil, maleta de tinta e paleta de pintor, fazia parte do preparo de suas telas à moda antiga, com cola de couro de boi, alvaiade, gesso crê impermeabilizado com verniz, asa de barata decantada no álcool

mineral, tela preparada para receber a tradicional tinta a óleo. O verniz asa de barata oferecia uma cor ocre dourado à tela, interferindo no resultado final da pintura e conferindo à obra certa nobreza.

Caminhava até a periferia, com seu *atelier* portátil nas costas saía à caça de um bom motivo, uma boa paisagem, boa composição, boa luz. Esboçava as paisagens com carvão e pintava praticamente todo o trabalho antes de voltar, deixando pequenos retoques para serem feitos em casa quando acendia um cigarro e ouvia Bach. Agostinho abandonou essa prática de trabalho, devido a um acidente vascular cerebral (AVC) que sofreu. Nos dias de hoje, pinta com a mão esquerda paisagens guardadas na memória e se espanta com o tamanho que virou Goiânia e lembra com saudade quando o único edifício alto da cidade era o prédio do Cine Capri.

Em sua timidez, Agostinho sonhava com a vida da *Belle Époque* ouvindo música clássica. Liszt, Brahms, Beethoven, Chopin e Richard Wagner eram alguns de seus compositores preferidos. Gostava de ler e não via televisão. Certa vez em Goiânia, em 1976, tomando cerveja e pica pau, uma bebida feita de aguardente, mel e limão, no Bar Tip e Top na Rua 7 do Centro, depois de uma talagada, Agostinho lamentou não estar em um Café em *Montparnasse* tomando absinto.

Nessa aquarela, outro personagem importante é o pintor, desenhista e fotógrafo José Amaury Menezes, citado como referência nas artes e nas pesquisas. Natural de Luziânia-GO inicia, em 1930, sua formação artística na Escola Goiana de Belas Artes da Universidade Católica de Goiás, um dos primeiros alunos dos mestres Nazareno Confaloni, D J. Oliveira, Gustav Ritter e Luiz Curado. No período de 1962 a 1984, leciona desenho nessa mesma instituição e na Faculdade de Arquitetura. De 1968 até 1971, atuou como diretor da Escola Goiana de Belas Artes e como artista plástico foi e continua sendo destaque, com participação e premiações em vários salões. Mescla sua produção entre aquarelas e pinturas, dono de um desenho primoroso, usado para registrar as cenas cotidianas de Goiânia, Amaury é um cronista que coleciona imagens, descobrindo a poesia das luzes, das cores e dos momentos.

Desde que se envolveu com o universo artístico, prevendo a importância do trabalho desses pioneiros, dedicou-se não somente a se desenvolver como artista, mas procurou registrar e catalogar aquilo que vivíamos e fazíamos, sempre fotografando e documentando a produção dos colegas, colecionando catálogos e histórias, o que acabou por resultar em um livro que extrapola a função dos dicionários, uma vez que, as biografias dos catalogados, são atreladas a textos críticos. Com isso, o livro deixa de ser somente dicionário e passa a ser também um livro de

análises críticas. Além disso, o artista emprestou seu talento a trabalhos públicos como servidor da SUPLAN, órgão do Governo do Estado, como Diretor do Departamento de Cultura, Turismo e Recreação da Prefeitura e Diretor-fundador do Museu de Arte de Goiânia, no qual foi responsável por conseguir seu acervo inicial.

2.10 Cleber Gouvêa

Nessa trama artística, quem tece outro fio importante para a formação da identidade goiana nas artes é Cleber Gouvêa. Mineiro de Uberlândia, pintor, pesquisador de formas e de materiais, experiência que dividia com seus alunos do Instituto de Artes da UFG, órgão responsável pela formação de vários artistas em Goiânia. Inicialmente foi professor de gravura depois de pintura e ensinou, aplicando uma didática sábia, sem influenciar porque era apenas uma guia nessa descoberta, na qual, também fazia questão de aprender.

Foto: Marco Lobo



Cleber Gouvêa, 2001

Seu trabalho primava pelo requinte técnico, o que lhe valia a fama de grande conhecedor de técnicas e de ser um exímio artesão. Com riqueza, o artista resolvia suas composições concretistas em formas simples e geométricas, pesquisa que levou em conta a síntese do desenho karajá, resultando em elaboradas composições a partir de justaposição de formas com acabamentos impecáveis. Percebe-se também, em suas abstrações construtivistas, um carinho pelas esculturas de Ritter. Para Figueiredo (1979), esse processo de trabalho é descrito e diz da forma com que,

Cleber Gouvêa vem realizando uma pintura de resultado abstracionista, através de uma constante pesquisa de texturas e de formas. Essas formas, entretanto, nem sempre são desvinculadas de uma representação figurativa, visto que podem estabelecer conotações diversas. Muitas vezes, por exemplo, ele parte de associações de formas minerais ou vegetais, fazendo closes de pequenos detalhes que lembram pedaços internos de pedras ou de folhas, cuja textura e coloração é levada para a tela. Aliás, o artista afirma que sua pintura sofre a influência de seu cotidiano. Depois de fazer um estudo sobre geologia, ele desenvolveu uma série de pinturas que poderiam ser comparadas a crustáceos fossilizados, cortados e cravados na pedra. Da mesma forma se pode observar, mais recentemente, na série das ALADAS, onde ele parte exatamente da textura, da forma e da cor da asa da libélula. Essas sugestões, porém, são apenas motivações de onde o artista parte para a sua pintura [...]. Ao mesmo tempo em que se ocupa das formas, Cleber empresta-lhes meticulosa elaboração de texturas [...] (FIGUEIREDO, 1979, p.129).

Cleber agregava matérias como areia, guardanapos de papel e tintas a base de nitrocelulose e as tintas automotivas. Conseguia texturas que impressionavam pela originalidade, antevendo as futuras experiências das novidades “matéricas” dos anos 1980 e 1990. Mesmo as ranhuras que saltam das superfícies de suas pinturas, quando olhamos o quadro não de frente, mas de lado fazendo uma leitura em perspectiva é perceptível as serras e os desenhos barrocos de Minas Gerais, ao que antes se mostrava abstrato. Registro de uma memória que a infância insiste em guardar e que a arte resgata sem consentimento. Para o professor e artista plástico Carlos Sena, em texto publicado originalmente no catálogo da exposição "Tempo de rever Cleber Gouvêa" - Galeria da Faculdade de Artes Visuais da UFG, junho de 2009,

Durante as quatro décadas em que produziu, Cléber Gouvêa experimentou a liberdade para recriar sua obra: no início, trabalhou um figurativismo modernista; quando sua obra amadureceu, nos anos 70, desvelou enormes abstrações de cores densas e escuras, que destacavam as qualidades materiais da superfície; retomou o figurativo em suas pesquisas sobre a imagem de fósseis; investigou a plasticidade do caderno de geologia de onde extraiu o potencial da escritura e os cortes rochosos; retornou à representação – não óbvia – da paisagem goiana; e, em sua última fase, criou uma série de painéis sobre a Serra Dourada da Cidade de Goiás. A trajetória de Cléber revela sua liberdade experimental para decidir os rumos da sua obra, independente dos grupos de referência ou dos ditames das tendências de época (SENA, Carlos. *Tempo de rever Cleber Gouvêa*, (Catálogo exposição) Goiânia, UFG, 2009).

Cleber é sem dúvida uma referência para as artes goianas, artista de um tempo, em que as questões técnicas, a fatura, a plástica não eram obstáculo para uma boa ideia. Geração de artistas que conseguia combinar técnica com criatividade, arte e artesanato.

2.11 Siron Franco

Siron procurou fazer o caminho contrário de seus mestres, percebeu muito cedo a importância do aval dos grandes centros na consolidação do sucesso. Talvez, por saber que o goiano acredita mais no eco do que no grito, ou seja, na ressonância de alguma atuação realizada fora, de preferência do eixo Rio/São Paulo. Assim, focou suas participações em eventos de boa visibilidade e usou bem a mídia quando teve oportunidades. Participou de Bienais, de salões importantes e expôs em conceituadas galerias. No domínio da imprensa, criou fatos, às vezes, através de instalações artísticas ou de uma integração solidária a alguma tragédia urbana.

Na opinião de Cauquelin (1992, p. 87), “a arte moderna pertence ao regime de consumo e a arte contemporânea ao regime de comunicação”. Siron Franco circula com desenvoltura nesses dois regimes. Em um primeiro momento, olhando Siron pela ótica da arte moderna, pelo regime de consumo descobrimos nele um grande vendedor e, vendendo um produto difícil, ele mesmo. Afinal seu trabalho tende ao grotesco e vai contra uma estética consumida não só em Goiás, como também no Brasil. Suas figuras com claras influências dos trabalhos do inglês Francis Bacon e do mexicano José Luis Cuevas, figurações expressionista, com levada de realismo fantástico foi o diferencial de sua obra, em um momento que imperava as abstrações concretistas e neoconcretistas em São Paulo e Rio de Janeiro.

Siron, junto com D J, criou uma das primeiras galerias de arte em Goiânia, a Vila Boa Galeria, a segunda, porque anos antes a escultora Maria Guilhermina, em 1963, abriu a Alba Galeria que depois passaria a se chamar Galeria Azul. Eram as primeiras tentativas de formar e de oferecer o produto “arte” a um consumidor, que ainda não existia e precisava ser criado. Tempos depois, Siron estimula o colunista social Lourival Batista Pereira a abrir uma galeria de arte, por coincidência, no mesmo edifício de seu *atelier*. A chamada coluna do LPB (Lourival Pereira Batista) tinha uma força muito grande, pois era a mais lida e, aparecer por lá era desejo de políticos, artistas e socialites, pois as notas ali

publicadas repercutiam nos respectivos meios. Comprar um quadro na LPB Galeria, claro, era um meio para se chegar lá. Começavam assim, o sucesso comercial da arte goiana, que antes do Siron praticamente não existia.

Em seguida, a jornalista Célia Câmara abre a Casa Grande Galeria de Arte e, conta com a orientação de Siron, como também do DJ, do Frei, e do Cleber, mais era o Siron que fazia uma curadoria permanente. Nessa situação, Siron é encontrado vivendo o regime de comunicação. A *marchand* dirigia na televisão Anhanguera, um programa matutino direcionado às mulheres, cuja edição local era um apêndice do nacional TV Mulher da rede Globo. Siron a convence inserir um quadro sobre artes plásticas, com entrevistas de artistas, críticos e colecionadores. O programa era líder em audiência na época e contribuiu para realçar a importância da arte goiana, qualificada como uma das melhores do país, o que aumentava a nossa credibilidade e as vendas.

Foto: Marco Lobo



Siron Franco entrevista Amaury Menezes para o programa TV Mulher.
Na sequência: Américo, Gomes, Valdelino, Omar e Poteiro – 1984.

2.12 Nós nos bastávamos

Antes de Siron se firmar no cenário nacional como o grande criador que é, os artistas que surgiram anterior a ele, ou conterrâneo dele, vinham das escolas de Artes da Católica ou da Federal. Depois, aumentaram o número de pintores autodidatas, provavelmente, espelhados nele, um autodidata bem sucedido que tivera um aprendizado de *atelier*, sem ter cursado uma faculdade e que, com certeza era de longe o artista de maior projeção de Goiás, reconhecido por suas participações nos eventos mais importante de arte que se realizava no país. Isso estimulava a rebeldia dos candidatos a artistas, induzindo-os a mergulharem em uma produção intuitiva, aprendida no pequeno círculo local, em uma troca de experiência com resultado bastante limitado. Nós nos bastávamos!

Nasce uma geração de artistas autodidatas e semianalfabetos, com pouquíssimas informações sobre arte e informação visual. Esses, não liam, não procuravam informações históricas e filosóficas para o que estavam desenvolvendo, apenas ouviam o “galo cantar sem saber aonde!”. Dessa forma, iam fazendo pastiche de obras de outros artistas, direcionando o trabalho no sentido de agradar um mercado ávido por obras bem comportadas. Um autodidatismo confundido por orientações não abalizadas de *marchands* improvisados, sem conhecimentos e de gosto duvidosos.

Vender era o grande sonho e nesse quesito vendas, Juca de Lima era ídolo para as novas gerações, que chamo de “pintores de rua” por serem artistas que foram aprendendo a pintar uns com os outros, na troca de experiência do dia-a-dia. Longe das escolas Juca era o grande vendedor da época, no final dos anos 1970 começo dos anos 1980 e conseguia vender grande parte de sua produção para uma única galeria de Salvador-BA, chamada Kennedy Bahia Galeria. Lá revendiam as pinturas de Juca para turistas estrangeiros, levando-as para outras partes do mundo. Juca também comercializava obras em Brasília na Galeria Oscar Seraphico e o restante era consumido em Goiânia.

Tratava-se de um dos artistas mais vendidos na LPB galeria. Nesse período, Juquinha pintava paisagens, com elementos elaborados de maneira bem simplificada, beirando à abstração. O contraste nas passagens dos claros para os escuros valorizava as cores puras e brilhantes, predominando os gamas de vermelhos azuis e verdes. As casas, árvores, as nuvens, que compunham seus cenários, obedeciam a uma simplificação de quem conhecia muito bem as cenas que pintava, beirando o lusco-fusco do amanhecer.

2.13 As Primeiras Galerias

Alguns anos antes da efervescência que começava a viver, essa comunidade pioneira do modernismo goiano tivera que enfrentar as agruras de uma terra ainda sem a tradição de consumir arte. Assim, como não existia o consumo, consequentemente, não havia interesse dos comerciantes de se aventurarem nesse tipo de comércio. Coube aos próprios artistas criarem as primeiras galerias como uma maneira de suprir essa necessidade de ver o trabalho exposto e discutido, mesmo que o público a quem mostrar nossas produções não compreendesse nossas propostas. Para o artista plástico, fotógrafo e pesquisador da arte goiana Amaury Menezes (1998), a criação das primeiras galerias em Goiânia foram iniciativas de artistas.

[...] a pintora Maria Guilhermina, em 1963, pioneiramente, inaugurou a Alba Galeria, na Rua 7 com Rua 3, Centro, passando a denominar-se posteriormente Galeria Azul, que funcionaria por dez anos ininterruptos, apresentando trabalhos de artistas locais e de outros Estados. Em 1971, na Rua 4, Centro, foi aberta a Galeria Vila Boa, por iniciativa dos pintores DJ Oliveira e Siron Franco, que além dos seus trabalhos promoviam mostras coletivas e individuais de outros artistas. O pintor Wash (Washington Honorato Rodrigues), em 1975, criou a Arte Goiana Galeria de Arte, que, por quatro anos, gerou oportunidades para a mostra e comercialização de obras dos artistas da terra (MENEZES, 1998, p. 54).

Lourival Pereira Batista, com a LPB Galeria de Arte, foi o primeiro ver possibilidades de lucros com o efervescente movimento artístico que testemunhava e que, de certa forma, ajudava a consolidar com a publicação de notas em sua coluna. Depois o empresário Paulo Araujo, abriu uma galeria anexada a sua Livraria. Tempos depois, inaugurou-se a mais representativa delas, a Galeria Casa Grande, da Sra. Maria Célia Câmara, atual Fundação Jaime Câmara. Diante do sucesso das primeiras, outras galerias foram abertas; Bauhaus, Dalva Goulart, Época, Isabella, Itinerante, Marchand'Art, Marina Potrich, Matéria Prima, Multi Arte, Nove, Santa Fé, Vânia Machado, Versatta, Félix (Maria Lúcia Bufaiçal), não incluindo nessa citação as galerias dos órgãos públicos.

O comércio prosperava e os trabalhos, cada vez, tinham mais aceitação. Contávamos com um público fiel e curioso, orgulhoso de colecionar obras somente de artistas goianos. As galerias traziam artistas de outras regiões do país, faziam exposições, mas ninguém vendia tanto quanto os goianos. Artistas como: Omar Souto, M Cavalcanti, Carlos Sena, Juca de Lima, Roos, Dacruz, Dek vendiam, praticamente, todas as

suas produções. Os que produziam muito vendiam muito, os que produziam pouco vendiam pouco, mas, todos vendiam bem. Isso estimulava uma repetição de temas e motivos criando uma falsa ilusão de estilos. Eram obras com apelos decorativos.

Em meados dos anos 1980, Goiânia tinha dezoito galerias de artes e um grande número de *marchands* sem espaço definido, com uma centena de artistas que abastecia um caótico mercado das artes, conduzido por vendedores de quadros quase sempre sem preparo para o ofício. As vendas aconteciam da seguinte maneira: a vendedora ou vendedor colocava vários quadros dentro do carro e ia ao encontro do comprador, e lá, junto com a dona da casa, escolhia os que melhores compunham o ambiente, literalmente, o quadro que melhor combinasse com o sofá.

2.14 Gravuras, Reproduções originais

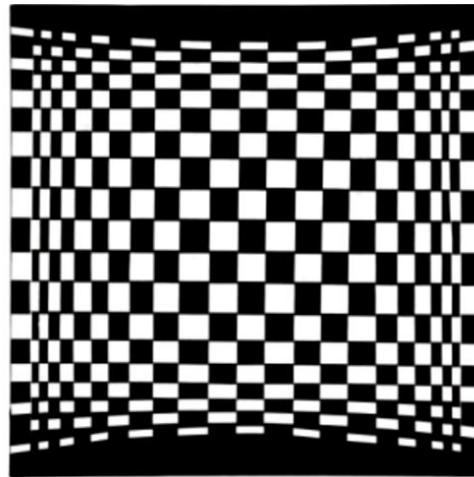
É prazeroso constar que, todas as vertentes das artes em suas singularidades, foram bem exploradas por nossos artistas, seja na pintura, na escultura, no desenho e na gravura. A gravura foi um caso a parte na arte goiana devido à influência dos professores Cleber Gouvêa e DJ Oliveira, gravadores que utilizavam técnicas muito desenvolvidas. Houve uma época em que, praticamente, todos os artistas lançavam álbuns com experiências muito particularizadas. Vanda Pinheiro imprimia gravuras de grandes dimensões abstratas, cujo enfoque era a composição e as texturas. Iza Costa produzia suas belíssimas xilogravuras, também, em grandes dimensões e com o uso de poucas cores, um desenho marcado por traço em preto pesado, impresso por cima das formas coloridas; uma alusão à arte Karajá. Outros que gravavam: Dinéia Dutra, ex-aluna de Cleber e de D J Oliveira, Roos, Ana Maria Pacheco, Heleno de Godói, Siron. Porém, a partir dos anos 1990 a gravura vai deixando de ser produzida, talvez pelo autodidatismo comum nas novas gerações em que essas técnicas não são praticadas, ou talvez, porque o papel não tem a mesma aceitação que a tela.

A tradição resiste graças ao gravador e professor José César Teatini de Souza Clímaco, o Zé César, que mantém uma oficina na Faculdade de Artes Visuais (FAV-UFG), e começou a lecionar no Instituto de Artes, (atual FAV), substituindo Cleber Gouvêa que assumiu a cadeira de pintura. Em suas aulas de gravuras o aluno tem a possibilidade de aprender técnicas convencionais de gravação, como também ser

livre para experimentar as inúmeras possibilidades que a gravura oferece aos pesquisadores, o que faz da gravura uma técnica contemporânea em constante (re)atualização.

Tal comunidade de artistas da década de 1980, que viveu o início da constituição de uma arte goiana, não era policiada por uma ideologia de vanguarda. Nos dávamos o prazer da pesquisa alicerçada em uma poética, não nos preocupando quanto a uma classificação estética. Praticávamos a liberdade de experimentar uma grande diversidade de estilo, praticamente todos os “ismos” da Arte Moderna. Conviviam lado a lado acadêmicos, expressionistas, impressionistas, abstratos orgânicos, *optical art*, abstratos construtivistas, Pop, concretistas, primitivistas, surrealistas, realista fantásticos, Naïf, naturalistas e performáticos. Pintores, gravadores, desenhistas e escultores, trabalhando os mais diferentes materiais: argila, pedra sabão, mármore, ferro, bronze, fibra de vidro, telas de algodão, suporte em madeiras, tinta a óleo, tinta acrílica, temperas. Vivíamos num laboratório em constante experiência, alheios ao concretismo e ao neoconcretismo, praticado no eixo Rio-São Paulo. Em meio a todas essas diversidades de tendências, uma coisa destaca na produção goiana de arte: o apuramento técnico presente nos trabalhos, herança desses artistas pioneiros que eram grandes artesãos.

Foto: Valéria Lopes 2008



Quasar 3 -2008 - 0,30 m x 0,30 m - Papel

CAPÍTULO 3

TRANÇAR COM AS MÃOS E TRAMAR COM OS OLHOS

3.1 Como Ondas no Ar

A minha produção nesses anos, desde o início dos anos 1970 até a atualidade sob a influência da arte goiana, reflete bem as inconstâncias de estilos e técnicas, bem o que vivenciei nesse período. Dei a mim o prazer de pintar o que me deu vontade; fiz figuras humanas, paisagens, natureza morta. Ora fui realista, ora me satisfiz em abstrações. Nunca senti a obrigação de ser o mesmo que fui ontem. Mantive-me fiel aos princípios que regem os artistas, a eterna busca da mistura perfeita. Não fui escravo da estética e sim um dependente da poética. Encantei-me no descobrir fazendo, emocionando-me nas surpresas que os trabalhos reservavam, quando finalizados.

Descobri que o artista é somente um instrumento na elaboração da obra, e que as diretrizes, os caminhos e as soluções a que nos deparamos, são apresentados pelo próprio trabalho. Procurei deixar fluir essa parceria, por entender que as criações artísticas, são ondas que estão no ar, se você não as sintonizam outros as sintonizarão. Entendo, também, que quando elas te visitam, vêm impregnadas de emoções captadas de outras fontes, daí não ser justo querer impor a esse momento uma história pessoal. Mas, não estou falando que a arte é uma entidade mística que se manifesta com o artista em transe. Sou consciente de que a arte é uma ciência, e que precisa de elaboração e de estudo. Quando digo que ela está no ar e, pode ser plugada, digo que o conhecimento nos faz sintonizar o tipo de arte que se quer plugar, e que artista quer ser.

3.2 A Tela Como Suporte

A pintura sobre tela prevaleceu na arte goiana, vários foram os artistas que a adotaram, pela praticidade de transporte, pela mobilidade, aceitação de vários aglutinantes e, pela facilidade de comercialização. Por mim, foi o suporte escolhido para minhas ações. Nesses trabalhos, que

tem a tela como base, é perceptível as várias camadas externas e internas existentes em uma obra. A pintura, ao contrário das esculturas não é um bloco sólido, é constituída de registros que vão se anulando e se sobrepondo. A exemplo das coisas vivas, que têm dois lados externos; o externo externo, e o externo interno, o externo externo, é a pele que reveste o lado de fora e o externo interno é o lado de fora interno, que começa na boca e termina no ânus. Ou seja, as telas, assim como os seres vivos são ocas.

A pintura, com certeza possui vários externos que ficarão internos no decorrer da execução. Obras mutantes. Assistir a essas mutações é um privilégio dos seus criadores, um momento de intimidade entre o criador e o objeto feito. Trata-se de um diálogo silencioso, falado em uma linguagem única, conhecida somente por aquele artista e por aquela obra.

A artesanania é imprescindível nessa execução, desde o preparo da tela à conclusão do trabalho, quando o artista então abandona sua criação. Sim, porque, pelo quadro ele continuará sendo trabalhado para sempre. Antes do início dos registros sobre a superfície, independente dos processos utilizados, por mais que o trabalho tenha sido programado, existe o silêncio ante o tecido de algodão esticado no chassi. Depois, a base se espalha pelas tramas seguindo os sucos naturais da tela. O deslizar da trinchas nas urdiduras gera um primeiro diálogo entre o artista, o artesão e o vazio. Nesse momento, inicia-se a materialização da obra, o trepidar das cerdas e da trinchas sobre o cruzamento da trama, com a urdidura sentindo o algodão absorver a base.

Uma primeira demão é aplicada no sentido vertical que, depois de seca, recebe uma lixa fina e suave antes da segunda demão de base no sentido horizontal, fazendo um tramado em forma de Madras; xadrezes envolvidos por xadrezes. Entenda-se isso como os *pixels* das telas eletrônicas. Não uso lápis ou carvão para esboçar os motivos que irei pintar. Procuro ir desenhando com a tinta que usarei no trabalho todo, ou algumas delas, pois às vezes uso mais de um tipo, como tinta acrílica e esmalte ou agrego materiais diferentes, buscando texturas. Uso pouco os pincéis, trabalho com espumas que vou rasgando de acordo com a espessura dos traços que quero.

O contato com o trabalho ocorre diretamente entre os dedos e a espuma e, conforme a pressão que exerço aumento ou diminuo a intensidade do risco. Isso me dá uma liberdade muito grande na hora de desenhar, posso percorrer longos trechos dentro do quadro sem perder o ritmo, mantendo a mão numa cadência constante, o que imprime ao trabalho certo gestualismo. Continuo com o uso das espumas de poliuretano

na aplicação das cores, quando emprego rolos, espátulas e pincéis. Todas as intervenções se dão no quadro como um todo, no que resulta em resolvê-lo, depois resolvê-lo novamente e novamente, até me cansar dele.

3.3 A Arte Goiana em Imagens

Ao dar o meu testemunho sobre a arte goiana, criando uma série de trabalhos que refletisse esse tramado que constitui nossas criações, procurei valorizar a artesanaria, por ser uma característica forte dos nossos artistas. As tramas remetem a várias tendências, que pontuam essa arte; impressionismo, expressionismo, suprematismo. E, de como essa mistura de rumos produz uma terceira obra. Recorto telas, algumas são de trabalhos antigos, pintados em outros tempos. Recorto-os, fazendo filetes, criando urdiduras que tranço com tramas de papel, borracha, tecidos sintéticos, plástico e couro de boi. Essa é a forma de concretizar em imagens, os processos metamórficos que envolvem a produção artística goiana. Depois fotografo e, com ajuda de programas de computador, faço estereogramas, como maneira de ilustrar através dos efeitos em 3D a contemporaneidade que é uma das características da arte goiana.

Foto: Valéria Lopes 2008



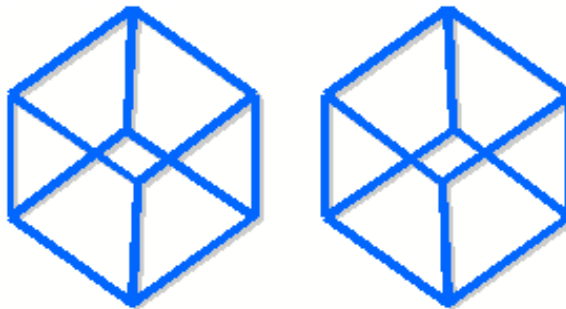
Processo de feitura de tela para exposição 'Tramas, Tranças e Cestarias, 2008

3.4 Estereogramas

Estereogramas e pares estéreo são ilusões de superfícies tridimensionais. Enquanto os hologramas necessitam de laser ou películas fotográficas especiais, os estereogramas podem ser reproduzidos em uma tela de computador ou em uma impressora convencional. Não é necessário óculos apropriados para ver os efeitos em 3D, de todo modo, a visualização não é fácil, é preciso descobrir a maneira certa de olhar, além do que, cerca de 10% da população não consegue ver os desenhos ocultos.

Essas ilusões de óticas, estereogramas e pares-estéreo baseiam-se em um único princípio: a capacidade do cérebro de perceber sutis diferenças entre as imagens captadas por cada olho, criando a sensação de tridimensionalidade. Leonardo da Vinci se preocupava com os conceitos envolvidos na visualização de pares estéreos. Porém, foi o cientista britânico Charles Wheatstone (1802-1875), que descreveu corretamente os conceitos envolvidos na visualização estéreo e inventou muitas das inovações científicas da era vitoriana, incluindo o estereoscópio, um dispositivo para exibir imagens tridimensionais. Desde o século XIX, produzia-se pares estéreos com auxílio de instrumentos como o estereoscópio.

Em 1959, Dr. Béla Julesz criou os estereogramas de pontos aleatórios. Um tipo de figura era criado a partir de padrões aleatórios de pontos que, quando visualizados por estereoscópio, criava-se a ilusão de profundidade. As imagens criadas por Julesz repercutiram na comunidade científica, pois, ampliava o processo de percepção visual. No entanto, somente em 1979, quando Christopher Tyler criou seus autoestereogramas, uma variação mais simplificada do estereograma de pontos aleatórios de Julesz, é que esse tipo de imagens caiu no gosto do público. O livro pioneiro a mostrar essa nova técnica foi o *Olho Mágico* (1994), vendendo milhões de exemplares no mundo todo. Outras publicações surgiram com muito sucesso, seguido de uma saturação que praticamente fez cessar o interesse nessa técnica.



Par estéreo



Estereograma de pontos aleatórios RDS (*random dot stereogram*)

O livro *Olho mágico* (1994, p.3) trás uma orientação para ver os estereogramas:

MÉTODO UM

Segure o livro diante do nariz (Não dê atenção ao que os outros vão dizer de você) Deixe os olhos relaxarem e dirija o olhar para o vazio, como se estivesse olhando através da imagem. Relaxe e acostume-se com a idéia de observar a imagem sem olhar para ela. Quando estiver relaxado, sem afastar o olhar, afaste a página do rosto lentamente. Digamos uns 2,5 cm a cada dois ou três segundos. Mantenha o olhar fixo, como se olhasse para algo situado além da página. Pare à distância em que você costuma ler um livro e continue olhando. Será necessário o máximo de disciplina quando alguma coisa começar a "tomar forma", porque nesse momento você instintivamente tentará olhar para a página em vez de olhar através dela. Se isto acontecer, comece de novo.

Para conseguir enxergar um estereograma facilita ao espectador conhecer o resultado, ou seja, saber qual a imagem oculta. Mas, com isso, perde-se a surpresa da descoberta. A ideia é desfocar a visão da imagem, de forma que ambas as perspectivas sejam captadas. Alguns recomendam olhar o infinito, fitar a vista com objeto distante sem desfocar e voltar a olhar a imagem. Outros preferem fitar a visão em um dedo sobre a imagem e lentamente retirá-lo, observar o reflexo da imagem em um vidro, olhar a imagem bem de perto e mantendo o foco ou ir afastando a cabeça, de forma que, o foco saia do papel até encontrar um ponto ideal.

Com os estereogramas, recorro à tecnologia para ilustrar o caráter de contemporaneidade da arte goiana. Afinal, mesmo agindo individualmente, atuávamos em grupo, embora não nos nomeássemos como tal. Tínhamos a liberdade do fazer sem um peso histórico, impondo-nos condicionamentos. Espraiamo-nos quando aceitamos pertencer a um universo pontuado e localizado, no caso, o da “arte goiana”, rótulo que no mínimo, aproxima um grupo de artista que se influenciava, mesmo sem saber disso.

3.5 Se influenciar e se deixar levar

Em geral, nós artistas retiramos do que gostamos elementos para nossa obra, daí nos deixamos influenciar, porém, raramente assumimos essas influencias. Disfarçamos o gostar, ignorando as virtudes que isso trás, em busca da originalidade, da obra única. Não são raras às vezes que, perdemos a oportunidade de vivenciar o prazer de outras poéticas. Afinal, a “inveja” na arte é um sentimento essencial na criação. Gostar de algo feito pelo outro é ter estímulo para superar o próprio objeto. E, a arte como um todo se beneficia disso.

Os nossos pioneiros no modernismo em Goiânia, mesmo com um trabalho definido, cada qual com a sua linguagem, uniram o encontro dos elementos subjetivos e sutis do novo lugar, com suas visões e suas criações dando forma à ‘arte goiana’. De todo modo, em termos artísticos não se tratavam mais de italianos, alemães ou paulistanos.

O ato de pegar um trabalho tido como pronto e acabado, e submetê-lo a uma mutilação, como imolação, seria para muitos uma perda. É isso que fora proposto com obras que foram expostas e catalogadas, certo de que haveria o ressurgimento de um objeto que se inicia com a resignificação do outro. Uma amostra de desapego e ao mesmo tempo desprezo pelas obras intocáveis nas paredes dos museus, talvez pela certeza que a transformação evoca de superação ao que existiu. Confiança, que demonstra o mergulho de quem deixou sua terra e seu mundo atrás de outras possibilidades. Assim, comportaram os pioneiros Confaloni, Ritter, e DJ Oliveira, artistas que por motivos diversos, deixaram lugares mais apropriados a seus gostos como a Europa e São Paulo, dispondo-se a embrenharem em terras distantes, incertos do que os esperavam, aventurando-se a um voo no escuro, abandonando museus, exposições e convivências.

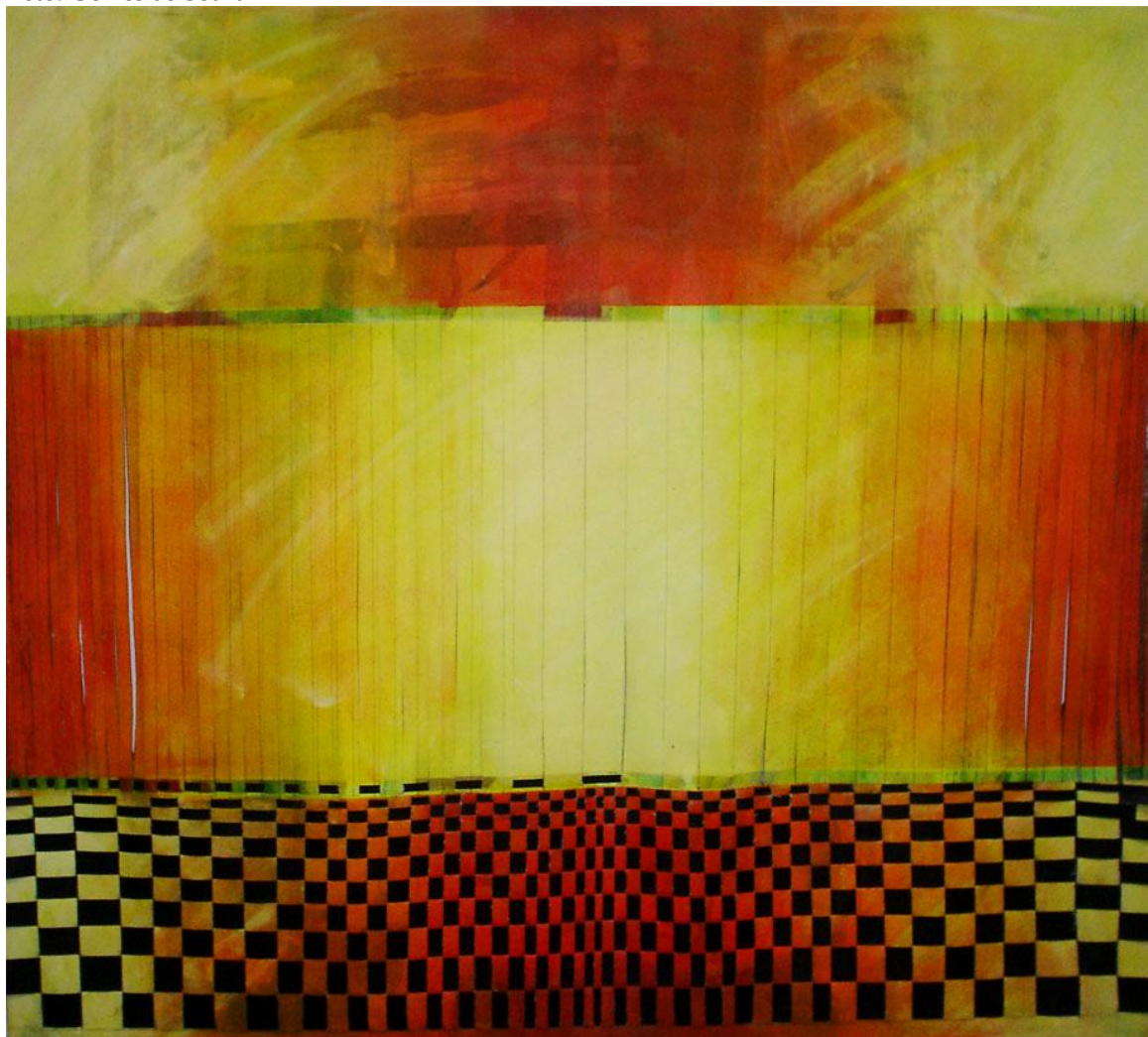
Na primeira imagem da pintura de n. 1 a seguir, um anel com quatro vermelhos que se alternam, partindo de uma composição equilibrada nos pesos horizontais e verticais, dividindo o quadro em campos simétricos, evoca as alternâncias da luz e das cores, criando movimentos que desequilibram a composição, induzindo a vista a um passeio pela superfície, desacomodando a visão.

Foto: Gomes de Souza



Pintura n. 1 – acrílico sobre tela 1,00 m x 0,90 m

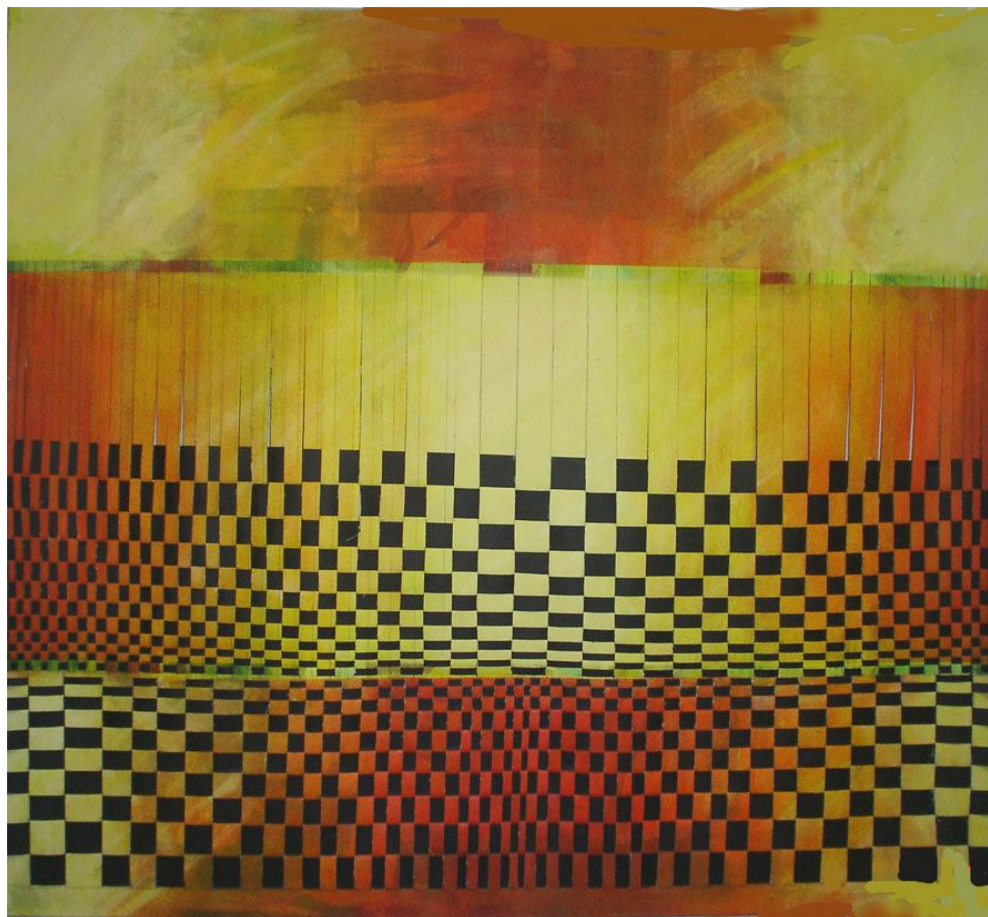
Foto: Gomes de Souza



Pintura 1 - tela, e urdiduras de papel - 1,00 m x 0,90 m - 2008

Com as primeiras tramas, as urdiduras começam a se transformar em quadrinhos, que com as diferenças de tamanhos e alinhados em sequências, sugerem movimentos de dentro pra fora e de fora pra dentro. Uma antropofagia, que capta e emite sensações. E, ao mesmo tempo são plateias ante a um palco com as cortinas cerradas.

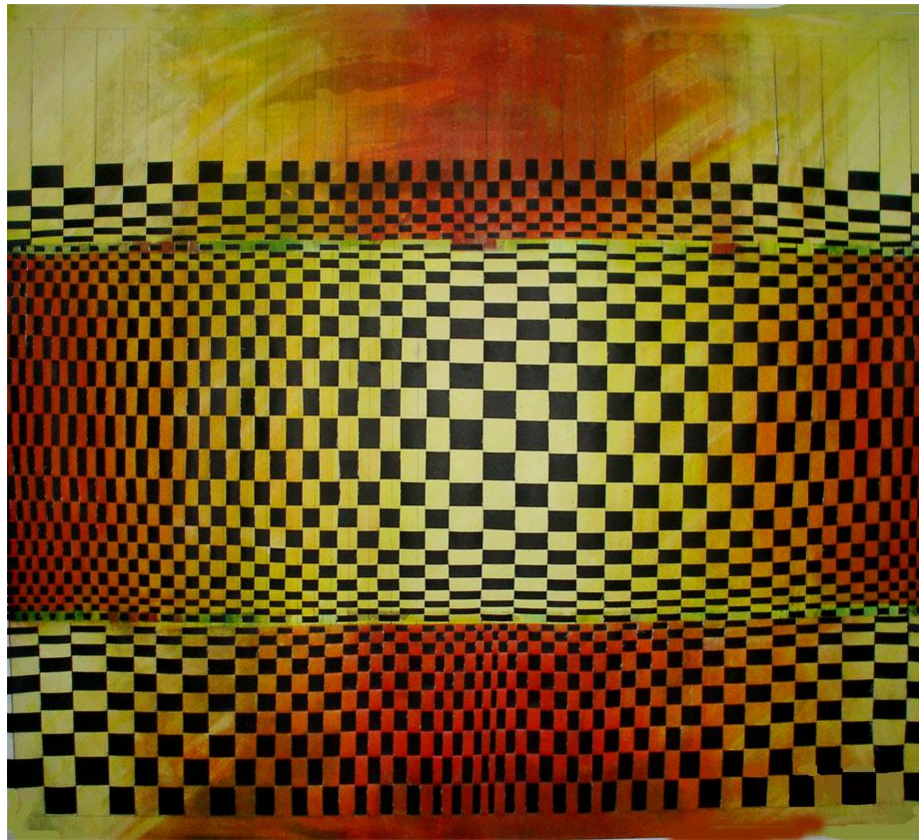
Foto: Gomes de Souza - 2008



Pintura n. 1 tela, e urdiduras de papel - 1,00 m x 0,90 m

O movimento dos vermelhos, metamorfoseando em laranja até chegar ao amarelo-luz no centro do quadro, evidencia a parte filetada a espera das tramas, como uma cortina materializada entre o real e o imaginário. Nesta trama, que envolve o fazer artístico, as mutações são esperadas e motivadas, um trabalho que antes era construtivista e pode ir adquirindo outros movimentos até se transformar em *optical art*, ou *Op Arte*.

Foto: Gomes de Souza - 2008



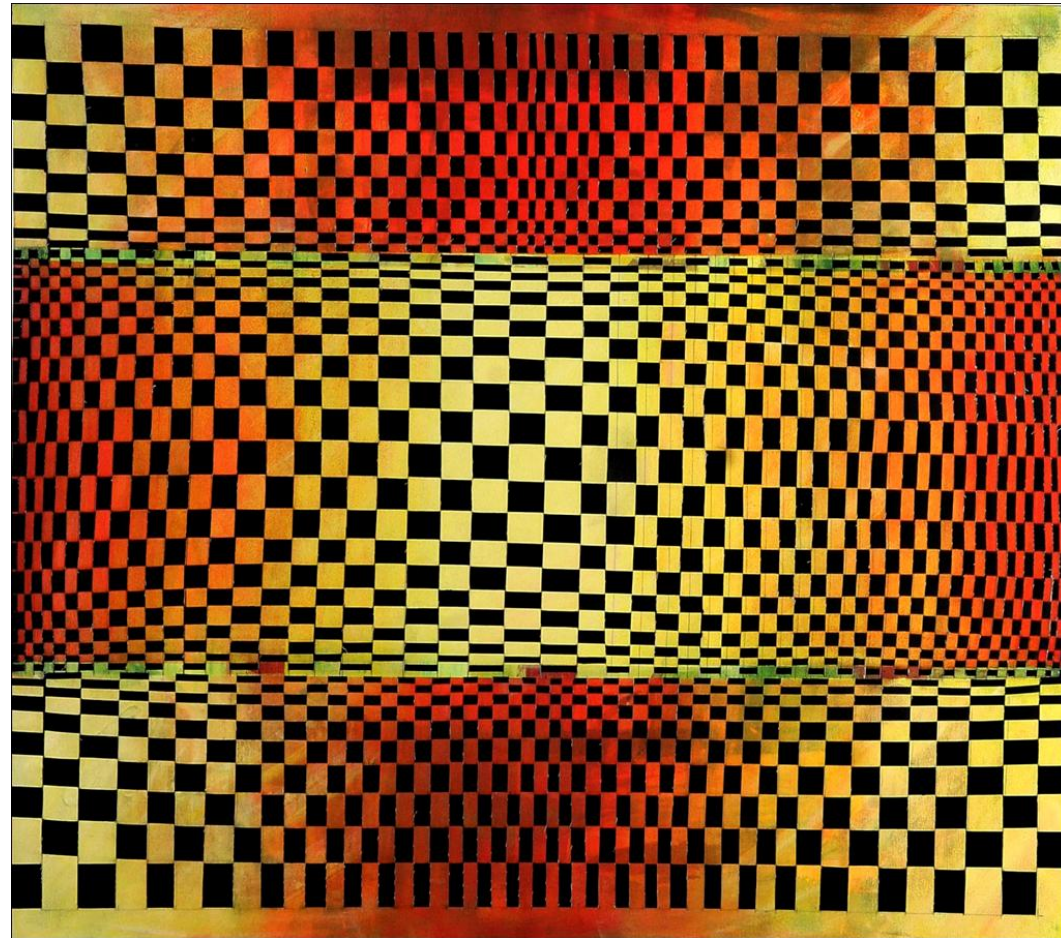
Pintura n. 1 tela, e urdiduras de papel -1,00 m x 0,90 m

A forma, antes quadrada, ganha rotação e as formas esféricas, os quadros pretos, viram engrenagens, moendas que sugam nossa vista num eterno “devir”. Perdemos o controle dos olhos, que agora vagueiam em movimentos verticais, horizontais e perpendiculares.

Os efeitos óticos ganham importância, porém cobra dos olhos visitantes disposição para os exercícios. A visão começa a dançar guiada pelo sequencial rítmico das formas geométricas, que se somam e desencadeiam trilhas e labirintos. Transformam-se, ziguezagueando, como se fossem parte de um jogo, percorrendo a superfície de objetos ora esféricos ora cilíndricos, em campos originalmente quadrados. O cromatismo e o trançado contaminam a visão futurista com algo primitivo, da terra, das origens. Ecos dos maracás, cestos e chocalhos, cores do jenipapo, do urucum e do açafrão, danças xamânicas, celebrando a comunhão do homem com a natureza em uma harmonia, que vai do átomo ao cósmico.

De volta à infância, relembro os artesões trançando e tramando seus objetos, um construir silencioso, um trabalho duro, anônimo, feito para satisfazer as necessidades. Porém, suas habilidades e o produto não sofrerão mutações ditadas por modismos, pois continuarão sendo exercidas, enquanto preciso for passando de pai para filhos, vizinhos, mirando em algum mestre, que compartilha seus conhecimentos pelo amor ao ofício e empenho em continuar.

Foto: Gomes de Souza - 2008



Pintura nº 1 – 2008 - 1,00 m x 0,90 m - papel trançado com tela

O resultado final do trançado sobre o que denominei de pintura n.1, usando urdiduras de papel tramados com tela pintada de acrílico, resultou em imagens bastante comuns, exploradas das mais diferentes maneiras em objetos utilitários; objetos decorativos, tapetes, tramas de

tecidos, calçados, roupas, móveis e até em publicidades. O que difere é a situação em que ela se encontra, içada à categoria de arte. Tal reconhecimento, dependendo de quem a olha, será somente um artesanato sem importância para uso, portanto inútil. Pegar esse objeto comum e dar-lhe qualidades artísticas, também é uma característica da arte contemporânea, recurso usado pelas vanguardas, desde Marcel Duchamp em 1917.

Diferentes dos artesãos, a trama envolve outros componentes como a vaidade de contribuir para o avanço das discussões artísticas, mesmo que seja dentro de uma visão modernista em que já se criou de tudo, tornando impossível pensar inovações como estilos, correntes, escolas. Somente é possível fazer algumas variações do já visto. Mundos e estilos, “[...] já foram inventados; somente um número limitados de combinações é possível, apenas aquelas que já foram pensadas” (JAMESON, 2006, p.25.). Mas, o tramado da arte goiana, extrapola essa sequência sob outra perspectiva, que propõe um diálogo com a cultura popular, pela artesanania, uma característica do artista goiano que faz dele um artista contemporâneo trazendo esse diálogo entre erudito e popular como uma das motivações básicas.

3.6 Tramas, Tranças e Cestarias

Nessa trajetória, as pesquisas para essa dissertação resultaram em um conjunto de obras que foram expostas em três exposições com o título ‘Tramas, Tranças e Cestarias’. A primeira, realizada na Marcos Caiado Galeria de Arte, em Goiânia nos meses de junho/julho de 2008. A segunda em Trujillo no Peru, fruto de uma parceria entre a *Alliance Française* de Trujillo e a *Universidad Nacional de Trujillo*, nos meses de outubro e novembro de 2008. E, a terceira e última exposição aconteceu no Museu de Arte de Goiânia (MAG), nos meses de fevereiro e março de 2009.

Os trabalhos foram executados dentro dessa filosofia que usa o artesanato, trançados com obras de arte, buscando uma terceira obra como resultante. Apoiei-me em metáforas, no emprego de materiais distintos como forma de falar das inúmeras influências que recebi na minha formação de artista plástico, denotando o respeito ao artesanal e a essa capacidade que os artistas possuem, agregada ao seu talento.

Revi as várias influências que a arte feita em Goiás sofreu no seu processo de consolidação. Conscientes e confusas as influências, advindas do autodidatismo que imperou em determinado momento de nossa produção foram absorvidas, digeridas e devolvidas em forma de arte. Testemunho os fatos mais importantes, acontecidos no meio das artes plásticas em Goiânia nos últimos 35 anos, e vi a ascensão de muitos artistas. Fui a velório de importantes mestres pioneiros, a galerias que fizeram sucesso e desapareceram. Vivi os últimos dos salões que ainda creditavam algum prestígio aos artistas premiados.

Dividi estúdio com artistas, parceiros nesse aprendizado nos anos 1970, como Carlos Daruz, e nos 1980 juntou-se a nós M. Cavalcanti. Em 1990 trabalhei com Aílso Braz Corrêa e com Aguinaldo Coelho, cada um com suas diferenças e uma particular visão da arte. Com Cavalcanti, realizamos uma experiência de executar uma série de painéis a quatro mãos, unindo o desafio de dividir um espaço tão íntimo com outro artista, cuja elaboração do trabalho só é possível com o respeito e o desrespeito pelo o outro.

Tive a honra de expor em importantes galerias como: a Macunaíma, no Rio de Janeiro em 1978 e 1981. Na cidade maravilhosa também expus no Museu de Arte Moderna (MAM), e também no Museu Nacional de Belas Artes e na Galeria Ana Maria Niemayer. Participei de exposições na Bahia, São Paulo, Vitória, Florianópolis, Rio Grande do Sul, São Luiz do Maranhão, Brasília, me incursionei também em países como Espanha, França, Itália e Estados Unidos onde morei por algum tempo. Participei de importantes salões como o Salão Nacional de Artes Plásticas, Salão Paulista de Artes Plásticas e o da CAIXEGO, fundamental para as artes goianas.

Foto: Valéria Lopes - 2008



Circunstanciais – 2008 - 1,00 m X 0,70 m – Tela e tecido sintético

‘Circunstanciais’ esse trabalho é dividido por uma linha horizontal que o corta de um lado ao outro. A sequência de quadrados que se direcionam para essa linha de horizonte, gera movimento que como um redemoinho, traga a vista para esse centro, o que cria uma sensação de

aprofundar infinitamente. As cores que aparecem contrastando com o tecido sintético predominantemente areia, cores azuis caminhado para o vermelho, lembram as combinações cromáticas bem humoradas de DJ Oliveira.

Foto: Valéria Lopes 2008

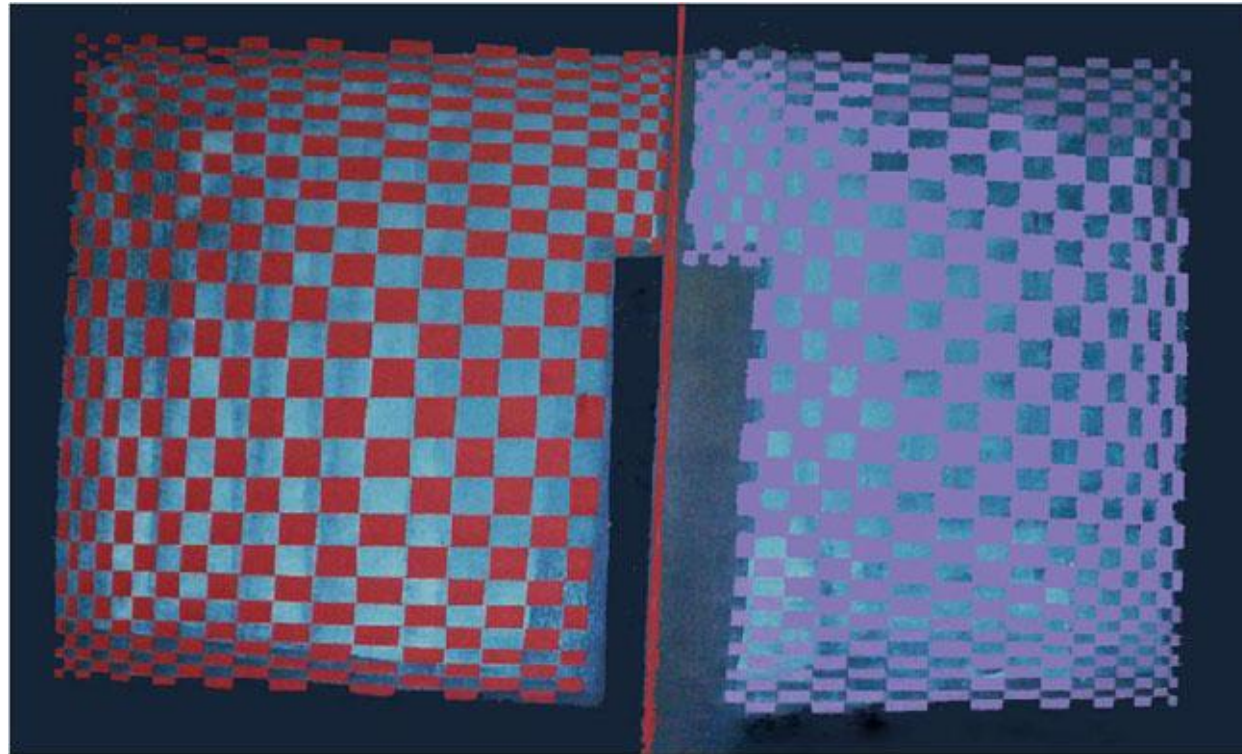


Paisagem – 2001/2008 - 0,90 m x 0,70 m – Papel e tela

‘Paisagem’ fala sobre Alto Paraíso e foi feita em 2001, para uma série de postais, foi recortada e trançada com urdiduras de papéis violetas e azuis, um pouco de humor através das cores expressionistas, agora, me influenciando por Siron. O movimento do desenho da paisagem

em atrito com as linhas rígidas das urdiduras, cria uma impressão de pulsar, valorizando a imagem que remete a um disco voador pulsando no centro do quadro, composição ovalada e discoidal à maneira de Dacruz.

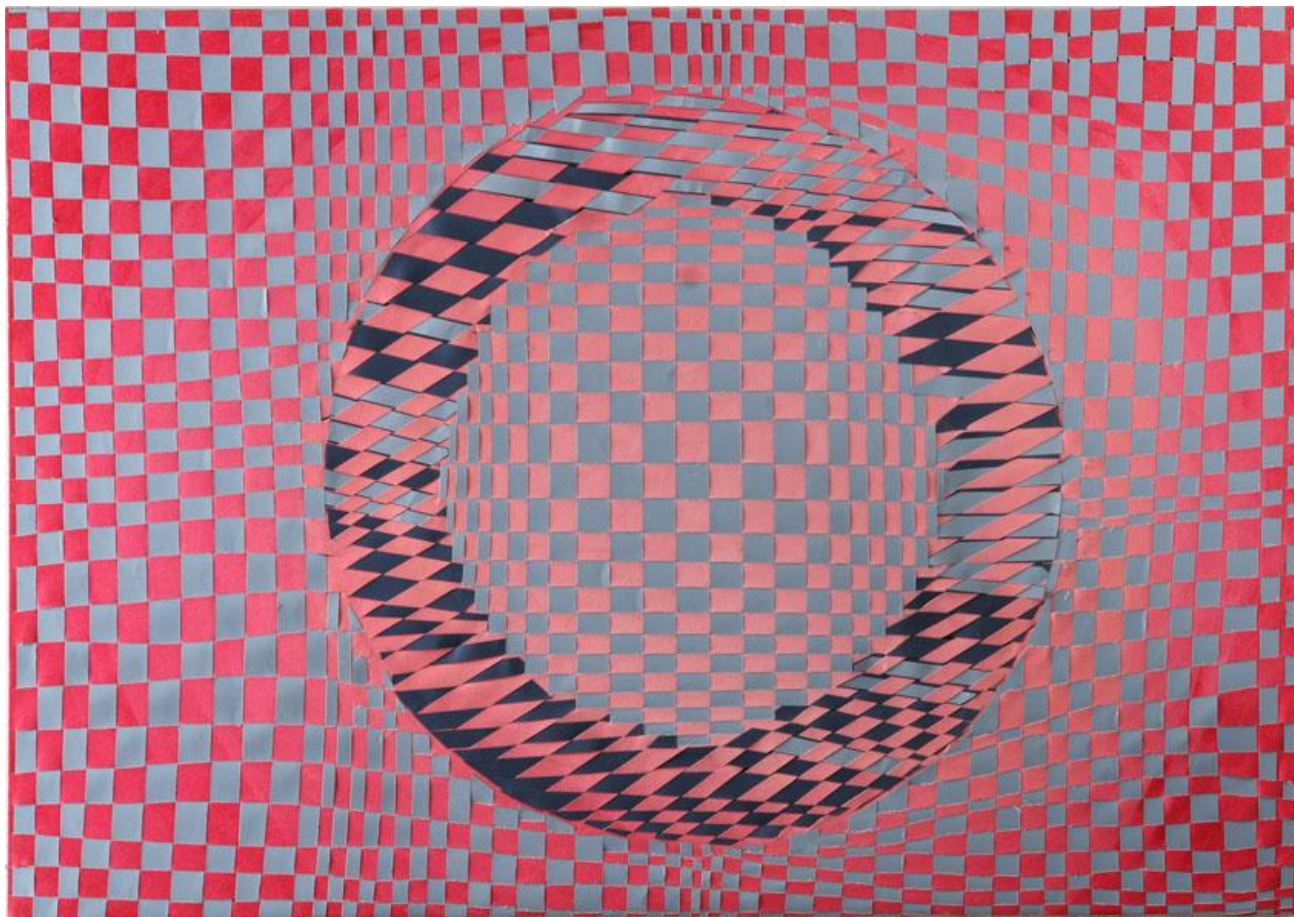
Foto: Valéria Lopes 2008



Junção – 2008 - 1,00 m x 0,70 m – Papel e tela

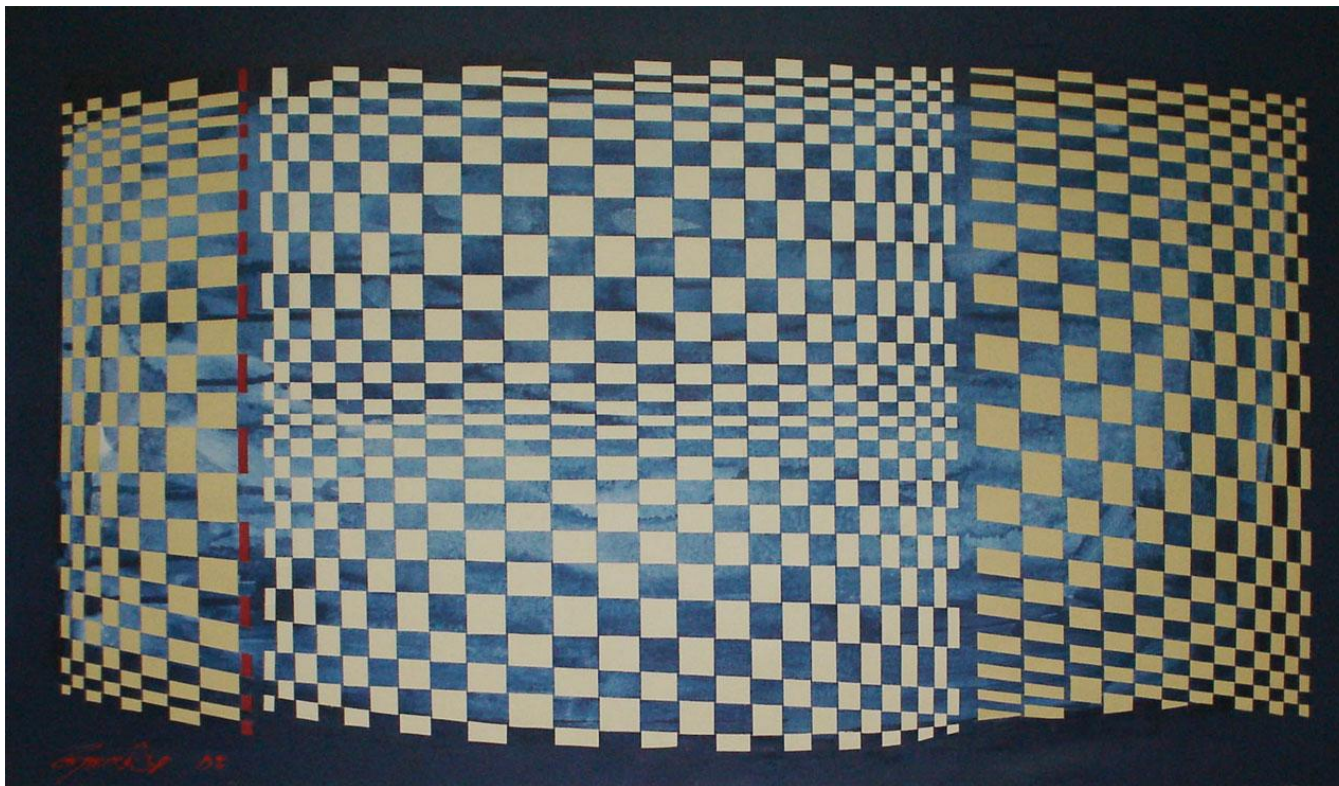
Nesse trabalho, também está presente a maneira de Cleber compor, dois elementos de peso de cada lado, dividido por uma linha, deslocando a composição para a direita, quebrando a monotonia, gerando o efeito abaulado dos elementos que, remetem a Ritter, à paleta que lembra Oliveira e Confaloni e que, como um todo, flerta com o construtivismo e o neoconstrutivismo.

Foto: Valéria Lopes 2008



Nas nuvens – 2008 - 1,00 m x 0,70 m – Papel e tela)

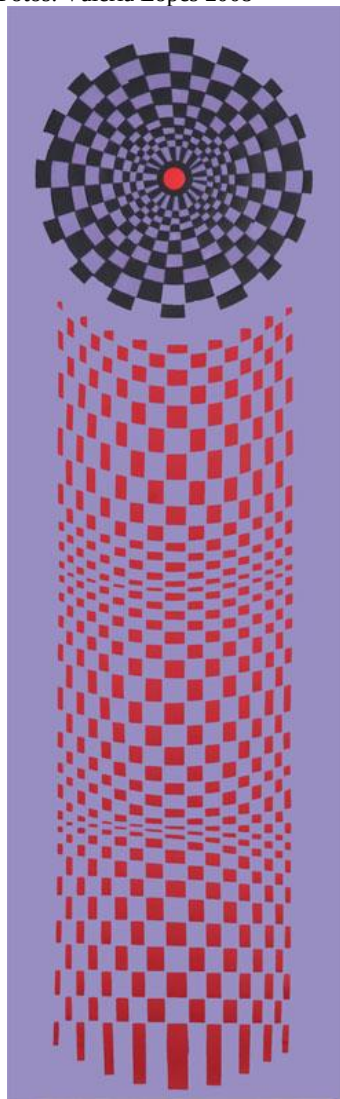
Foto: Valéria Lopes 2008



Tambor – 2008 - 1,20 m x 0,70 m – papel e tela

Em ‘Tambor’, uso urdiduras de papel trançado com tela. Nesse trabalho me influencio pela composição de Cleber Gouvêa, e a maneira como o peso da composição desvia para a esquerda remete a Siron Franco, a tonalidade é confaloniana, os movimentos e a simplificação do desenho é coisa de Ritter

Fotos: Valéria Lopes 2008

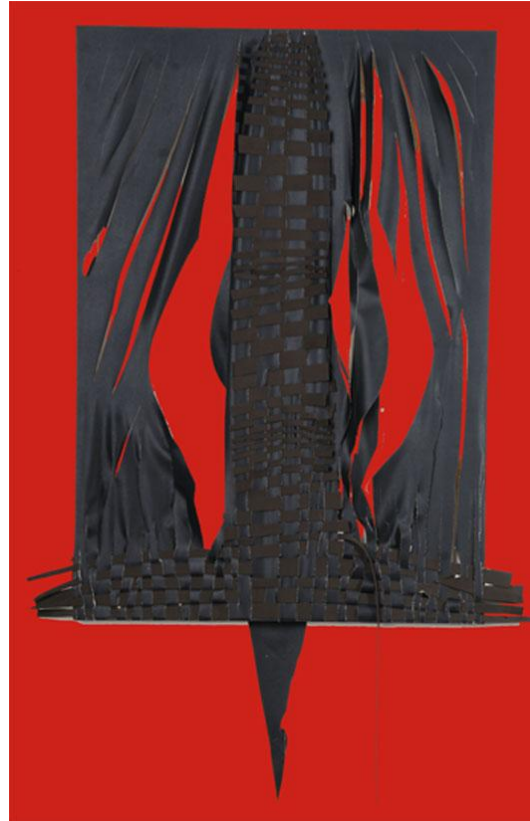


Vela de sete dias
0,30 m x 0,96 m – Papel



Farricoco - 2008
0,30 m X 1,20 m – Papel

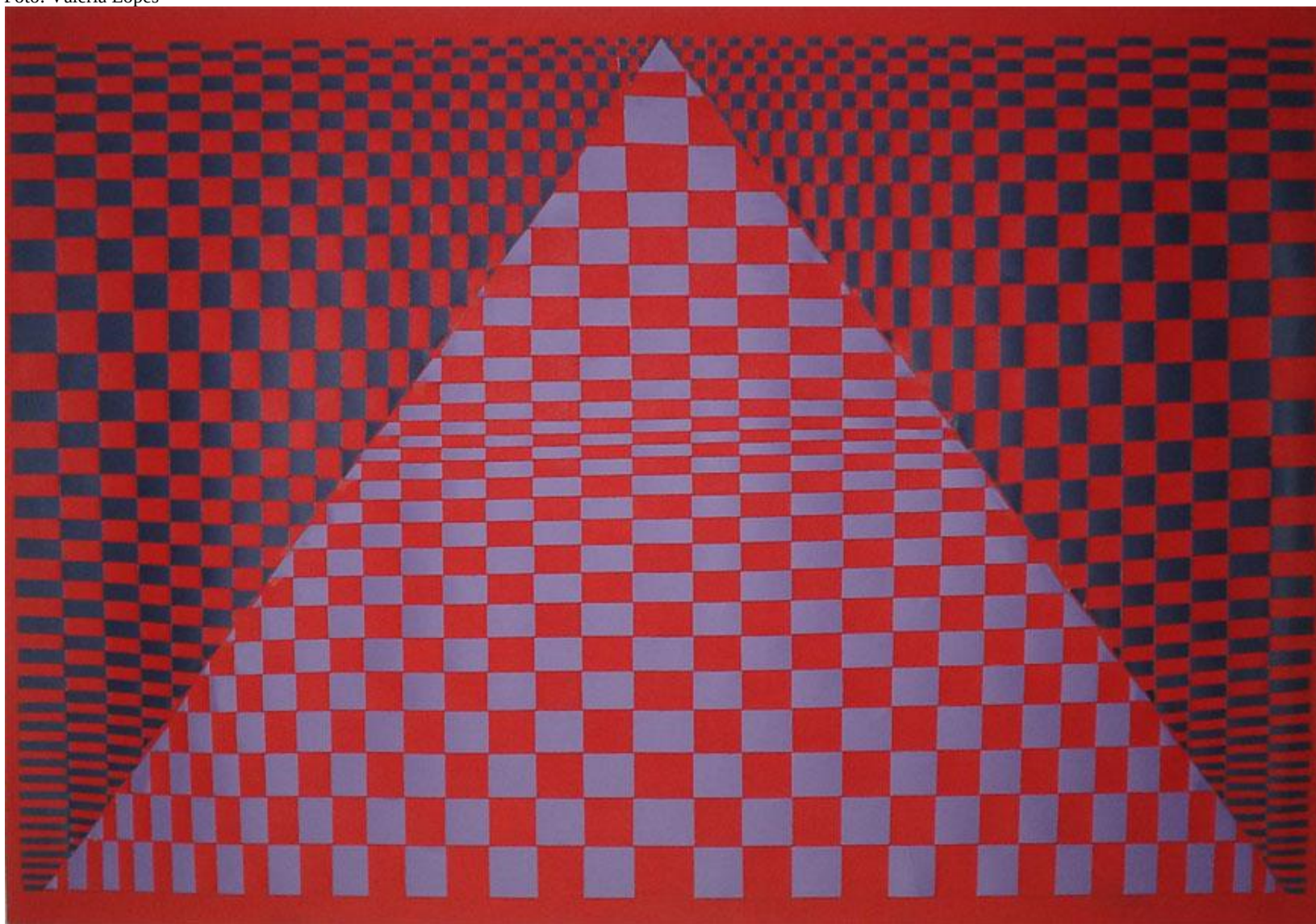
Foto: Valéria Lopes - 2008



A passista – 2008 0,70 m x 1,00 m – Borracha com tela

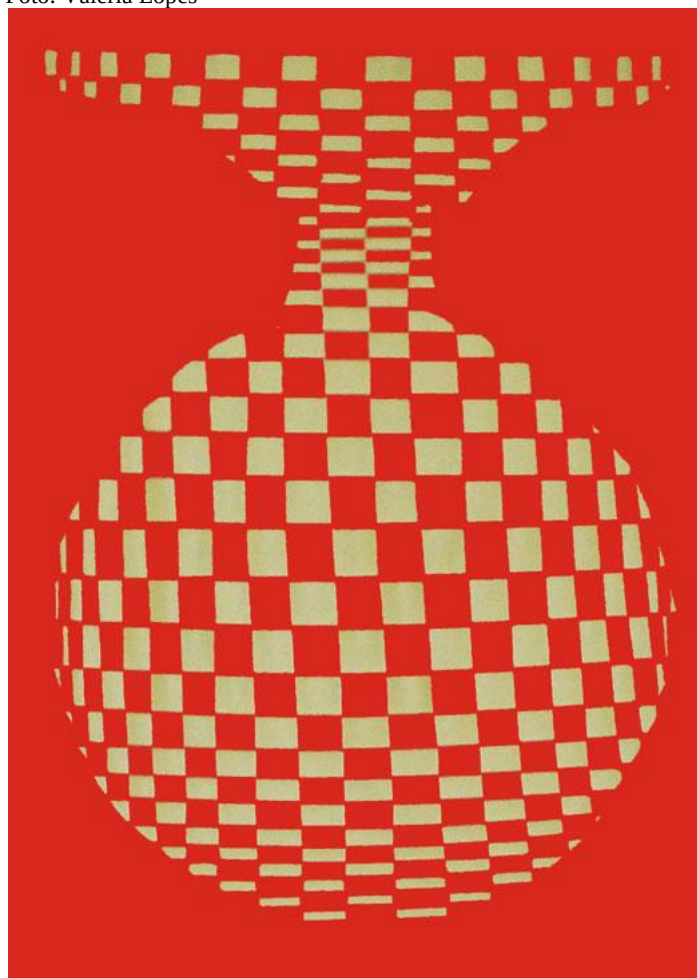
Em ‘A Passista’ a figura humana insiste em aparecer, desenhada pelas faixas da tela fatiada, trançada, parcialmente, com câmara de ar as tramas remetem aos balaies. Um bloco pesado, equilibrando na ponta fina de uma aste, que pode ser pé, pode ser dedo, poder ser representação ou expressão.

Foto: Valéria Lopes



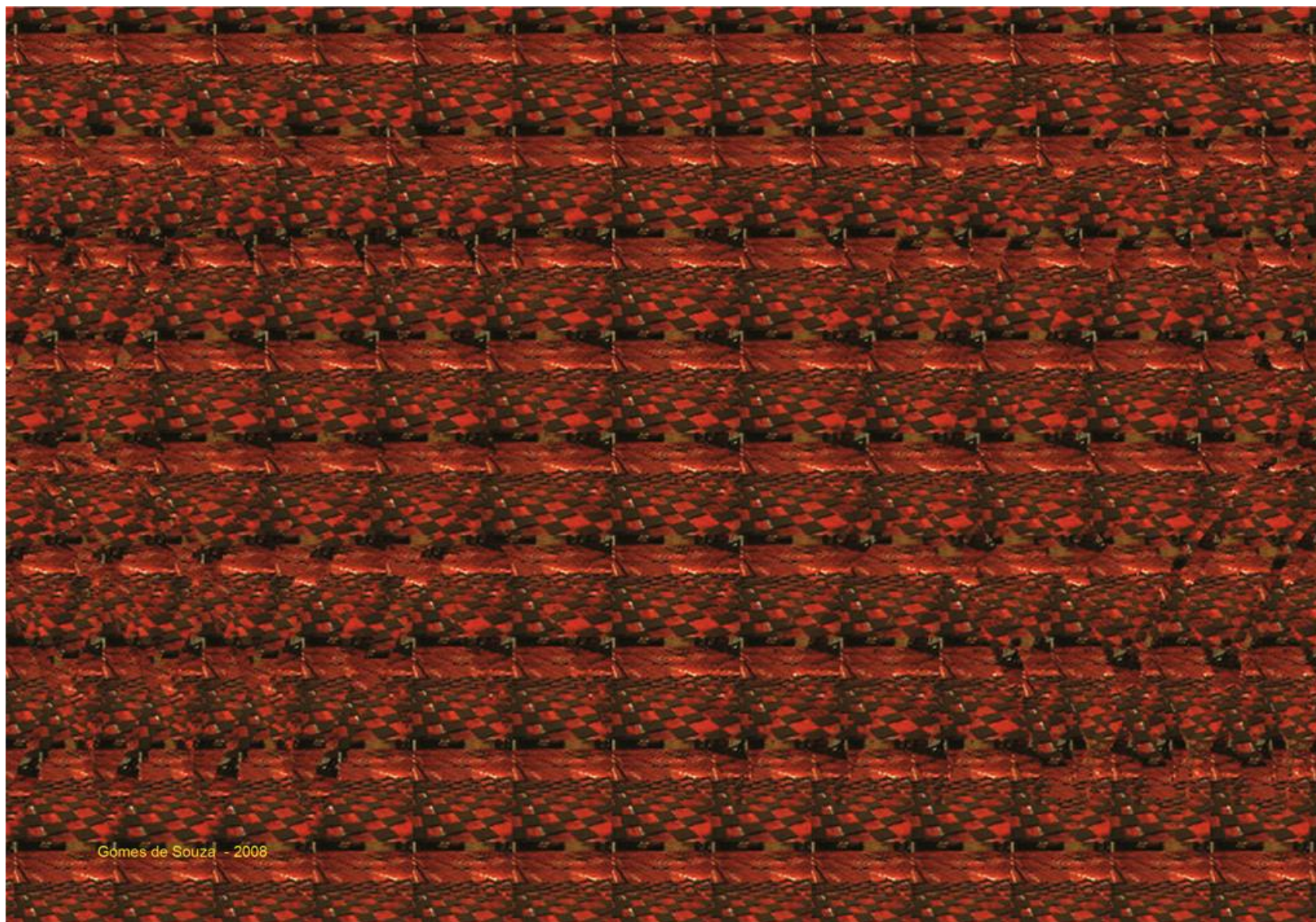
Piramidais – 2008 - 1,00 m x ,0,70 m. Papel e tela

Foto: Valéria Lopes

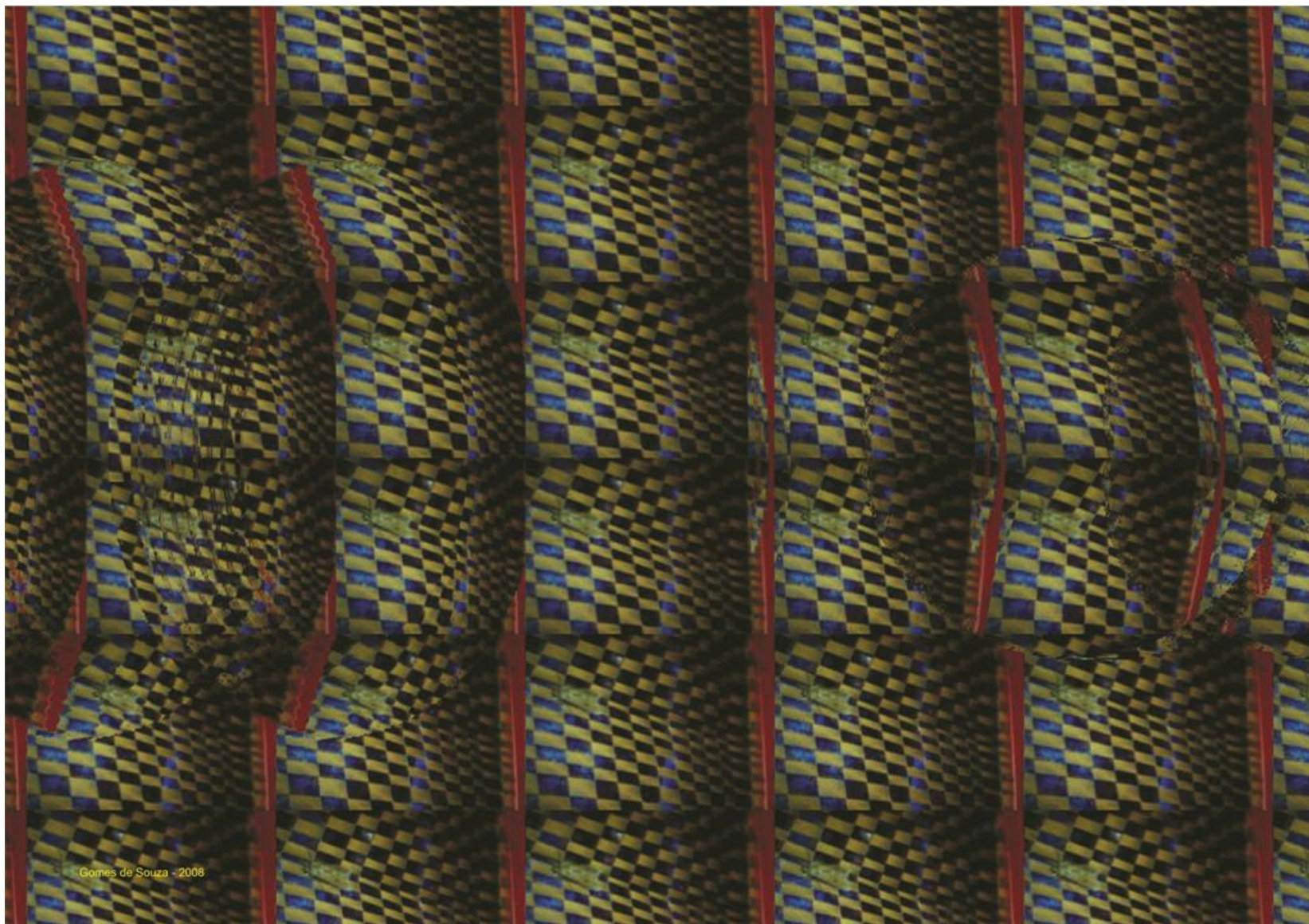


Objeto antropológico - 2008 0,50 m x 0,70 m Papel e tela

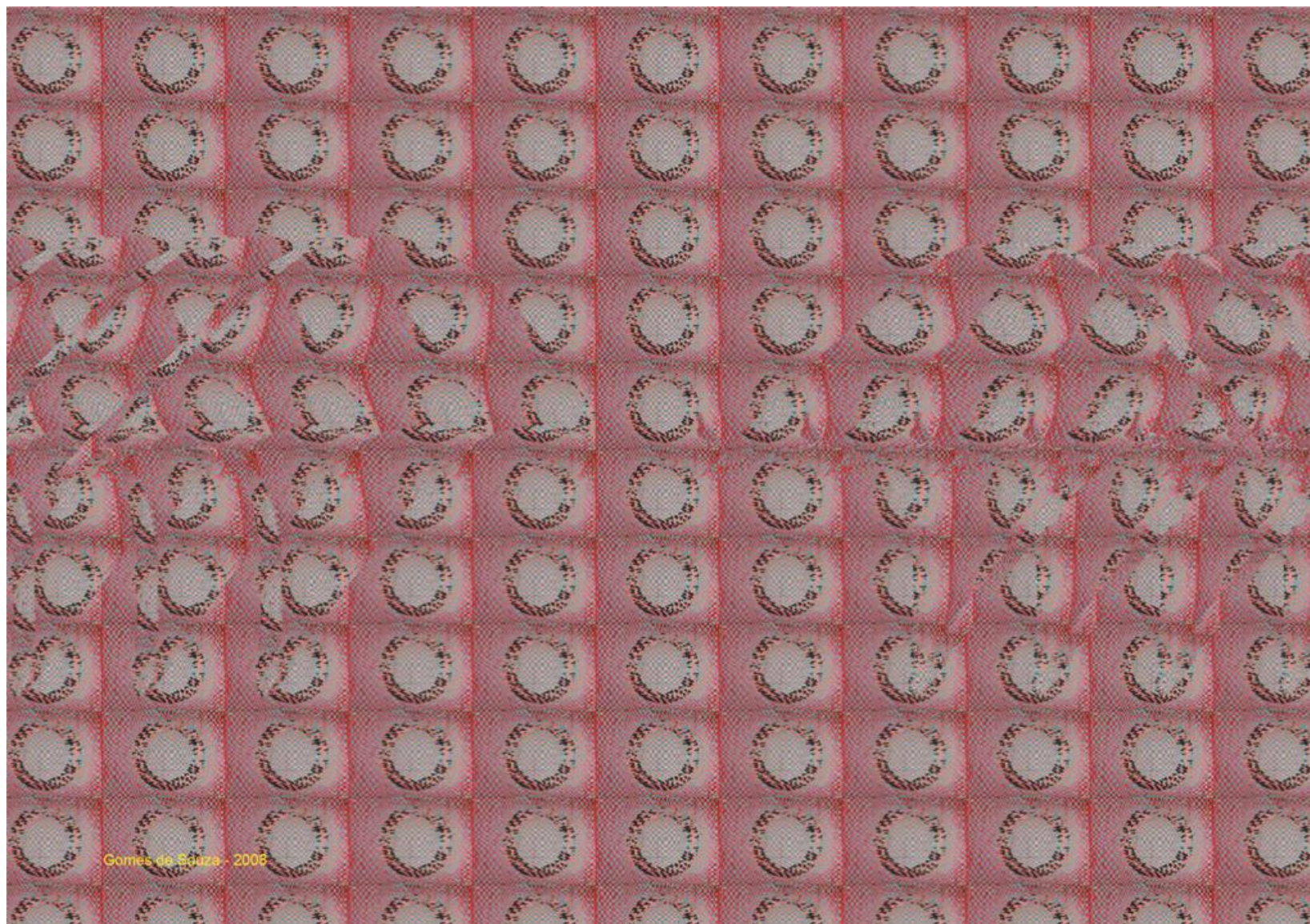
Fotografei alguns desses trabalhos e uso como textura para os estereogramas que são criações da arte e tecnologia, como pode ser conferido na produção a seguir.



Estereograma 1- 2008 - Impresso em tela de vinil – dimensões variadas



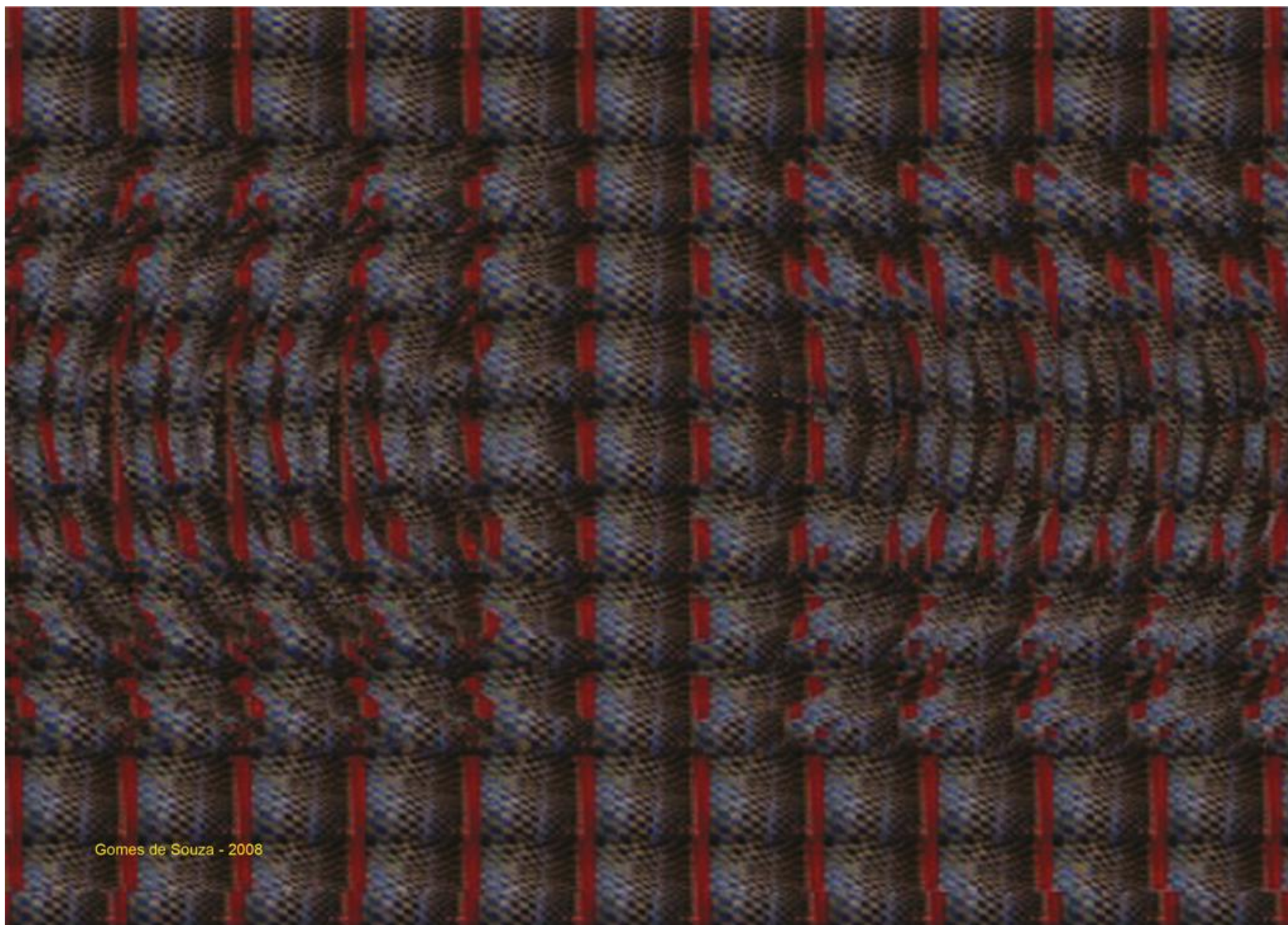
Estereograma 2- 2008 - Impresso em tela de vinil – dimensões variadas.



Estereograma 3- 2008 - Impresso em tela de vinil – dimensões variadas.



Estereograma 4 - 2008 - Impresso em tela de vinil – dimensões variadas



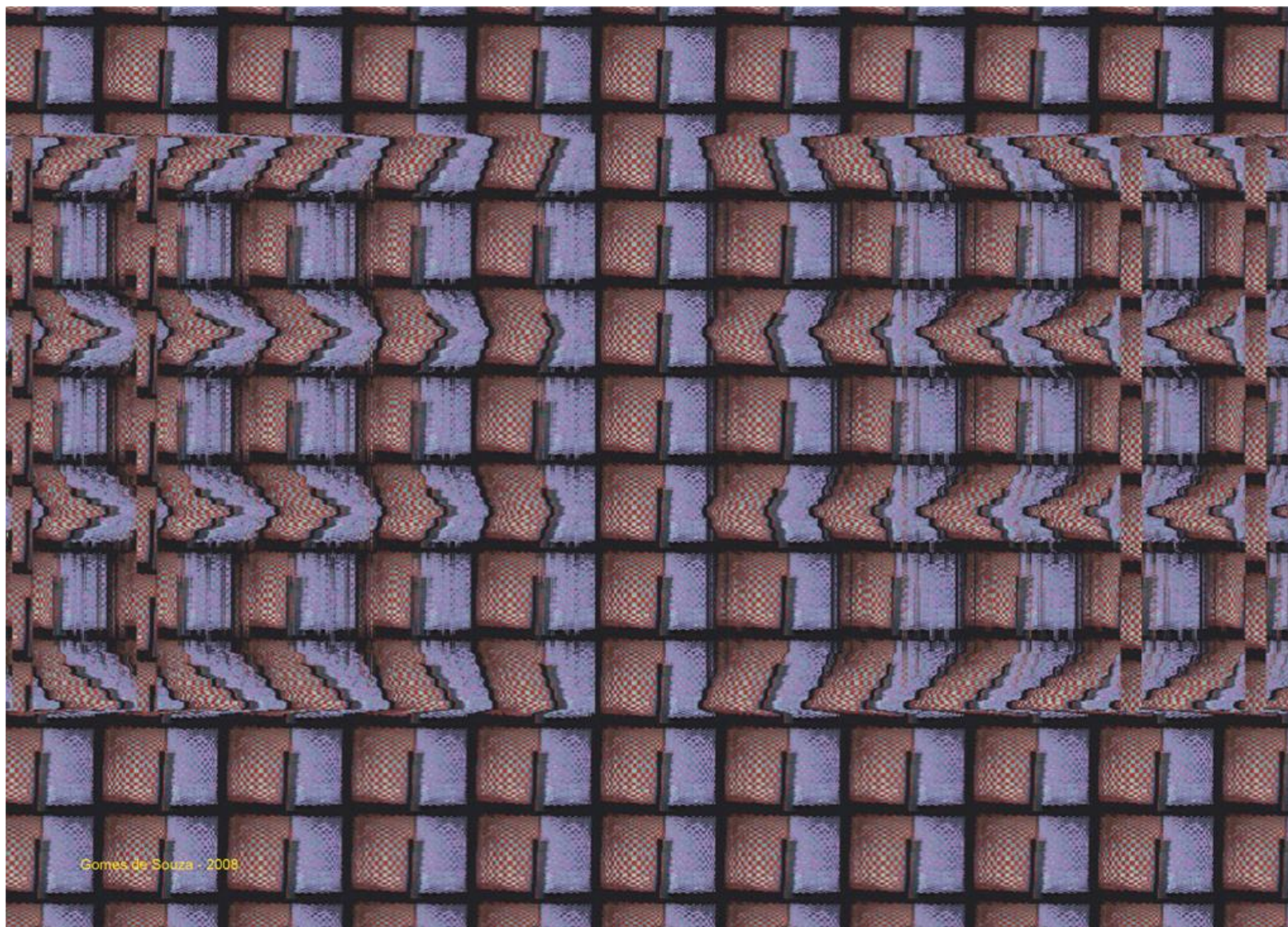
Estereograma 5 - 2008 - Impresso em tela de vinil – dimensões variadas.



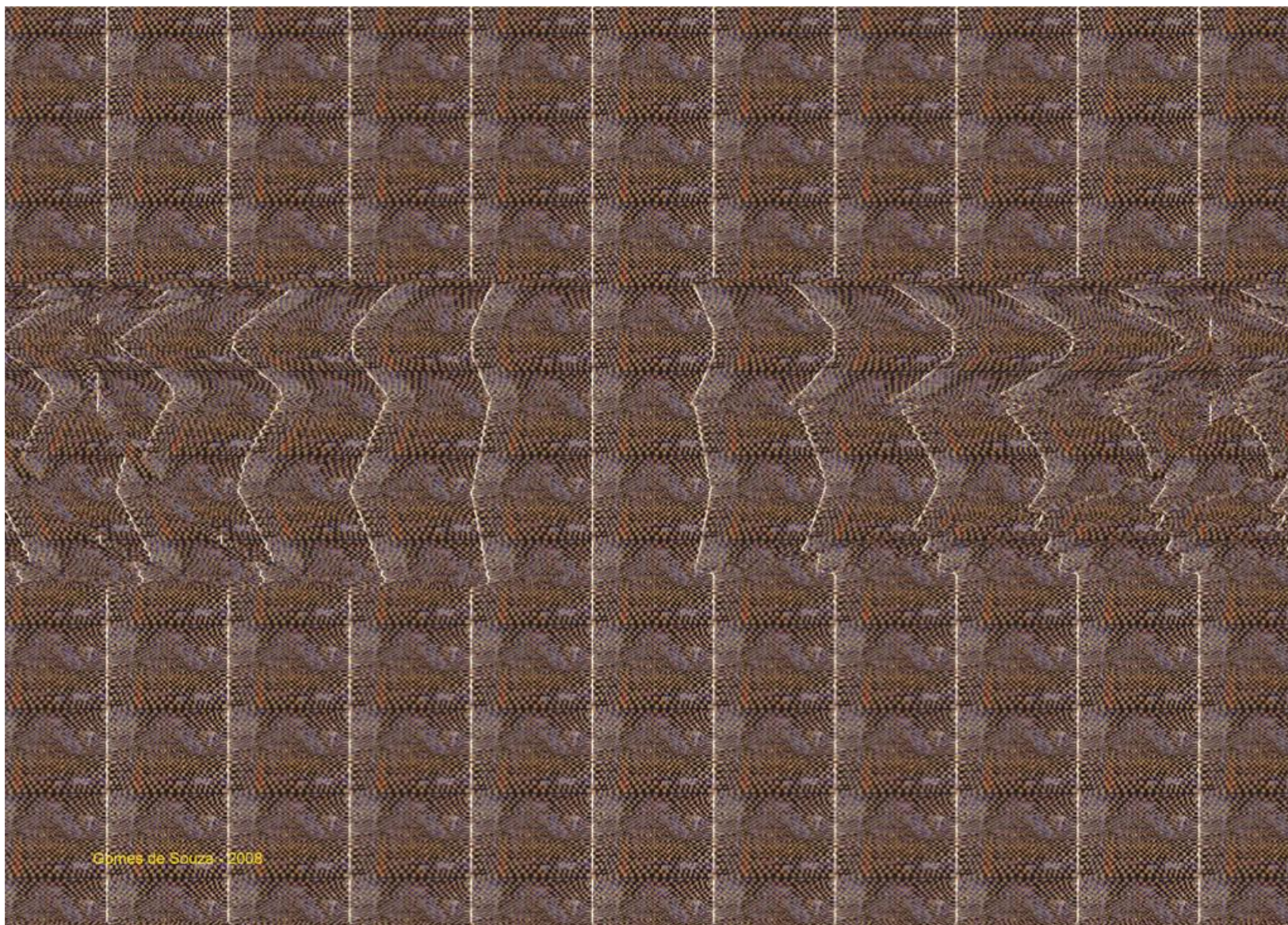
Estereograma 6 - 2008 - Impresso em tela de vinil – dimensões variadas



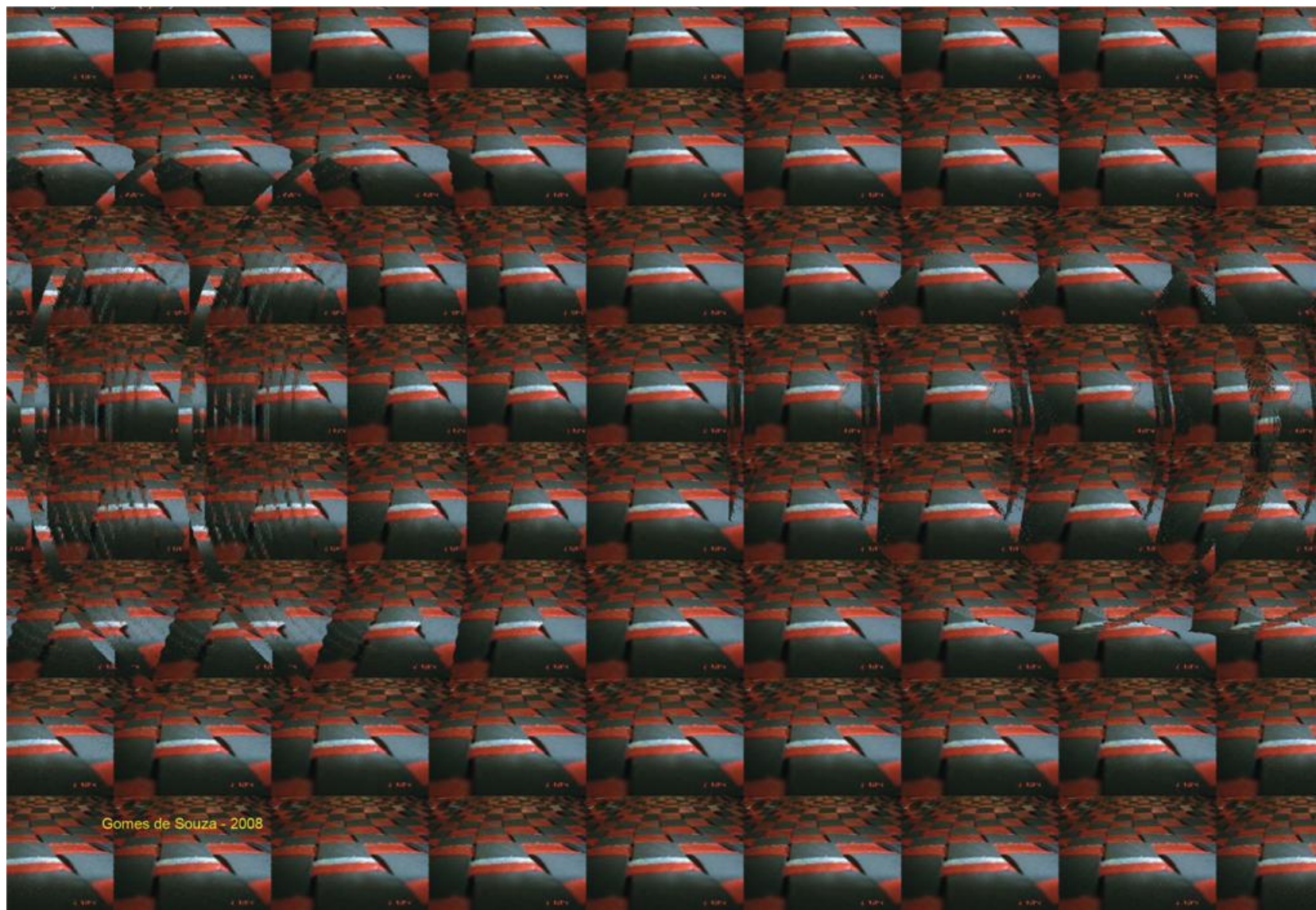
Estereograma 7 - 2008 - Impresso em tela de vinil – dimensões variadas.



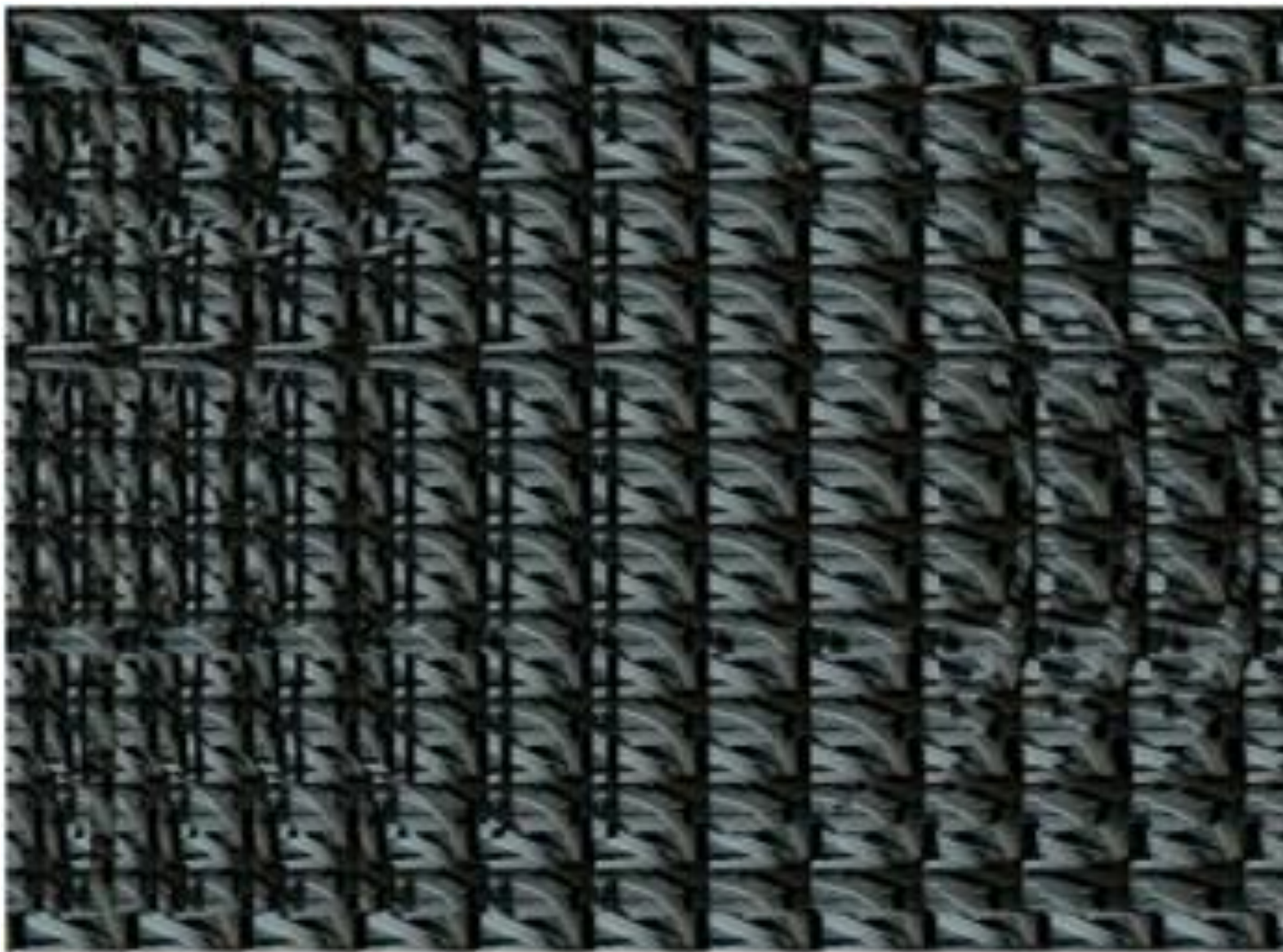
Estereograma 8 - 2008 - Impresso em tela de vinil – dimensões variadas.



Estereograma 9 - 2008 - Impresso em tela de vinil – dimensões variadas



Estereograma 10 - 2008 - Impresso em tela de vinil – dimensões variadas



Estereograma11 - 2008 - Impresso em tela de vinil – dimensões variadas

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando comecei o mestrado em março de 2008, desafiei-me a falar da arte goiana através da influência exercida sobre o meu trabalho usando imagens, que se referissem a essa história, sem fazer pastiche de trabalhos dos autores. Nessa empreitada, fiz uma viagem de volta a minha infância, na tentativa de descobrir como surgiu esse meu interesse por arte, já que não havia precedente para esse "talento" em minha família e, nem na região de onde eu vinha.

Refiro-me aos anos 1960 e em uma região isolada, onde as notícias e as informações chegavam pelo rádio e pelas revistas velhas de seis meses ou mais, trocadas de mão em mão pelos caixeiros viajantes, ciganos e artistas de circo mambembe. O restante do conhecimento advinha, no mais, das obras clássicas que apareciam nos livros de história: Da Vinci, Miguelangelo, ou os extremamente populares como Picasso, que nos anos 1960, aparecia até nas revistas de fofoca, pintando o retrato da atriz francesa Brigitte Bardot e o episódio da orelha do Van Gogh.

Na comunidade de onde eu venho, Mossâmedes - Goiás, quando referíamos a alguém como um artista, era pelas suas habilidades manuais. Fulano era um artista pra levantar uma parede, sicrano era um artista pra construir um telhado ou carros de boi, e até para consertar relógio. O ferreiro também era apontado e, assim íamos nomeando os nossos artistas; a costureira, a bordadeira, o João, a Dona Maria.

Procurei aqui, discutir a questão da arte e do artesanato e, descobri que importantes artistas, no início dos anos 1960 e final 1970, exerceram atividades de artesãos para sobreviverem e financiarem suas pesquisas artísticas. É sabido que, a arte e o artesanato sempre estiveram juntos, até porque, depois do que se denominou arte contemporânea, o que define o que é ou não arte, não é a obra, mas o lugar em que ela se encontra exposta.

Os trabalhos feitos durante e para essa pesquisa refletem essa trama de momentos e influências diversas, tramados de maneira a gerar um terceiro trabalho que reflita a plasticidade do momento em que vivi. As pesquisas sobre esse momento histórico, não se fecham em alguns quadros, afinal, o percurso de um artista, ou a história da arte de algum lugar, se faz de quadrinho em quadrinho, até compor um grande quadro.

O resultado dos tramados entre pinturas convencionais com materiais diversos mostraram-se compatíveis e afinados, evidenciando os elementos, as cores e as situações, dependendo da sensibilidade dos artistas para a sua comunhão. A arte é isso, a mistura do previsível com o provável, do real com o imaginário, da matéria com a intenção.

Quando recortei e filetei trabalhos de outros tempos, de outras séries e os trançei com outros materiais, presenciei uma transformação do que era antes. Porém, permaneceram e se mostraram mais visíveis as influências de um passado presente em minha formação. Visualizei, perfeitamente, nos pequenos tramados que, os novos materiais deixavam aparecer alguns resquícios da tela passada, viabilizando lembranças de DJ, Confaloni, Ritter e de todas as cores inventadas por esses forasteiros em contato com o sol do planalto. As conjecturas aparecem também nas composições, nos equilíbrios, nos desequilíbrios e nos desenhos que as imagens sugerem.

Dando continuidade em explorar as transformações que uma obra de arte pode sofrer, e depois, ressurgir do processo como outra obra e com outras conotações junto a outras possibilidades, parti para uma terceira etapa e com recursos de computador, criei estereogramas. Nos temas dos desenhos, oculto nas imagens em 3D, busquei sintetizar elementos geométricos que remetessem à arte indígena, sem uma etnia específica. Quis que essas informações aparecessem sutilmente, sem pretender desenhar como o índio desenha. Tratam-se de referências que as próprias tramas deixam transparecer como elementos indígenas visíveis, mas, naturais.

Emerge nessa esfera, a maneira como se acertam esses dois extremos; o desenho indígena, primitivo, terra, cultura que ainda partilhamos muito intimamente, pois não somos apenas brancos ou negros, haja vista que, em nossa negritude ou na nossa cultura branca, o índio se entrelaça e soma. Por um lado, a mim, basta a contaminação artística que esse mundo me propiciou, caracterizando-me como um deles. Por outro, têm-se a arte e a tecnologia, propiciando a surpreendente junção de duas linguagens que se completam para formar uma nova possibilidade de comunicação.

Diante disso, constato nesse fazer a existência de um universo plástico goiano, no qual passamos do clássico ao barroco e depois à modernidade. Iluminamos-nos no impressionismo, sofremos no expressionismo, sonhamos no surrealismo. E, depois de sermos goianos no primitivo, hoje somos artesãos e artistas contemporâneos.

REFÊRENCIAS

- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica In: HORKHEIMER, Theodor; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 4-28
- BUTI, Marco. Caros artistas, pesquisem. É o suficiente. In: *ARS* nº 6 Revista do Depto. de Artes Plásticas da ECA/USP, 2006.
- BAUHAUS. In: WIKIPÉDIA. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>> Acesso em: 5 jan 2010.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.
- ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Artes Visuais. Novecento italiano. Disponível em <www.itaucultural.org.br> Acesso em: 10 fev 2010.
- FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. UFMT, MACP, Cuiabá, 1979.
- GROPIUS, Walter. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Walter_Gropius> Acesso em: 10 fev 2010
- GRUPO SANTA HELENA. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Grupo_Santa_Helena> Acesso em: 3 jan 2010).
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa, 2000.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- JAMESON, Fredric. *A Virada Cultural: Reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- MENEZES, Amaury. *Da Caverna ao museu: Dicionário das artes plásticas em Goiás*. Ed. Fundação Pedro Ludovico Teixeira, Goiânia, 1998
- OLHO MAGICO. Ilusões 3D (N.E. Thing Enterprises), São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. *Neolítico: Arte Moderna*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da Estética*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

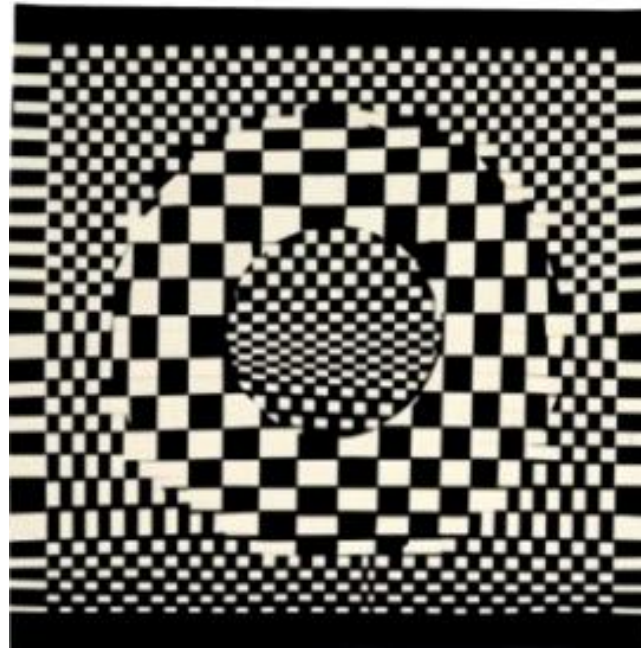
REVISTA EDUCAÇÃO PÚBLICA. Entrevista com Ângela Mascelani, 2006.

PEDROSA, Mario. *Modernidade Cá e Lá*. Organização de Otilia Arantes, São Paulo: USP editora, 2000.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Leo Christiano Editorial Ltda. Rio de Janeiro: Oitava edição, 2002.

SENA, Carlos. Catálogo da exposição 'Tempo de rever Cleber Gouvêa', Galeria da Faculdade de Artes Visuais da UFG, 2009.

Foto: Valéria Lopes 2008



Circular – 2008 - 0,33 m x 0,33 m - Papel trançado com papel