**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

CLÉIA HELENA DE CARVALHO GOULART

**Carlos Eduardo Uchôa:
Um artista beneditino contemporâneo**

Versão corrigida

Profa. Dra. Daisy V. M. Peccinini

**SÃO PAULO
2015**

CLÉIA HELENA DE CARVALHO GOULART

**Carlos Eduardo Uchôa:
Um artista beneditino contemporâneo**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de Concentração: História e Historiografia da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dra. Daisy Valle Machado Peccinini.

**SÃO PAULO
2015**

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Goulart, Cléia Helena de Carvalho.

Carlos Eduardo Uchôa: um artista beneditino contemporâneo / Cléia Helena de Goulart Carvalho; orientadora Daisy Valle Machado Peccinini. - São Paulo, 2015.

150 f.: il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2015.

1. Instalação (Artes Plásticas) – Brasil – Século 21. 2. Arte Contemporânea – Brasil. 3. Mosteiros – Brasil. 4. Beneditinos. 5. Uchôa, Carlos Eduardo. I. Peccinini, Daisy. II. Título.

CDD 709.05

Nome: GOULART, Cléia Helena de Carvalho.

Título: Carlos Eduardo Uchôa: um artista beneditino contemporâneo.

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Estética e
História da Arte da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em Estética e
História da Arte.

Área de Concentração: História e Historiografia
da Arte.

Aprovado em: ____ / ____ / 2015.

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedicatória

Ao meu esposo Marco Antônio e ao meu filho Felipe,
agradeço o amor, a constância e o carinho.

Aos meus familiares, o afeto, a dedicação e a presença.

AGRADECIMENTOS

À Deus

À profa. Dra. Daisy V. M. Peccinini pela orientação, carinho, hospitalidade e grande dedicação a este trabalho de pesquisa,

Ao Prof. Dr. Alfredo Veiga pela confiança, empenho, amizade e importantes considerações,

À Profa. Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves pelo envolvimento, delicadeza, dedicação e importantes considerações,

Ao artista e monge Carlos Eduardo Uchôa pela disponibilidade às entrevistas e o material cedido à pesquisa,

À Secretaria do MAC USP pelo carinho e profissionalismo,

Agda Mantegna - secretária acadêmica

Joana D´Arc Figueiredo - técnica acadêmica

Paulo Marquezini – técnico acadêmico

À Biblioteca Lourival Gomes Machado pela catalogação,

Ao Museu de Arte Moderna de São Paulo e

Centro Cultural São Paulo

pelo fornecimento de importante material à esta pesquisa.

A arte existe porque a vida não basta.

Ferreira Gullar

Resumo

O trabalho tem, como tema, o estudo do sagrado na sociedade contemporânea, observando um importante fenômeno social: a retomada do sagrado. A produção artística do beneditino Carlos Eduardo Uchôa, inserida neste contexto, é considerada um exemplar, ao tangenciar este fenômeno. Para o procedimento desta pesquisa será empreendido um estudo do sagrado na sociedade atual, a partir de uma análise que estabelece as relações entre o sagrado e o profano. Desta forma, estes estudos apontam o surgimento de novos elementos simbólicos ritualísticos e míticos, provocando o desencadeamento de uma crise no sagrado. Por outro lado, as investigações comprovam, em diversos setores, a instauração de uma nova situação emblemática percebida através de um comportamento e de uma mentalidade vigentes no mundo contemporâneo. Uma pesquisa sobre a questão do espaço-tempo no aspecto da historicidade e no âmbito do Sagrado, igualmente serão perscrutados. Todos esses fatores serão observados à luz da produção artística do artista, respaldado em seu histórico de vida. Os aspectos socioculturais serão privilegiados, através de sua formação artística, acadêmica e literária até 1996 e após este período, quando ingressa para a vida monástica. Portanto, esta pesquisa será desenvolvida a partir da análise e reflexão sobre o ideário conceitual e imaginário do artista e monge beneditino Carlos Eduardo Uchôa, com a sua produção artística adensada por este contato com o mundo do sagrado refletido em sua poética. Este é o foco central da dissertação: estudar o sagrado na obra do artista que converge para a sua arte na sociedade atual. Contudo, através dos tempos, o sagrado se mantém vivo e atuante, resistindo e permanecendo até os dias atuais.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Sagrado, Carlos Eduardo Uchôa, Mosteiro, História.

Abstract

The work has, as in the subject, the study of the sacred in contemporary society, observing an important social phenomenon: the resumption of the sacred. Artistic production of Carlos Eduardo Benedictine Uchôa, inserted in this context, it is considered a copy, to lightly brush this phenomenon. For the procedure of this research will be undertaken a study of the sacred in current society, from an analysis that establishes the relationship between the sacred and the profane. In this way, these studies point to the emergence of new symbolic ritual and mythical elements, causing the triggering a crisis in the sacred. On the other hand, the investigations prove, in several sectors, the establishment of a new flagship situation perceived through a behavior and mindset prevailing in the contemporary world. A research on the issue of space and time in the aspect of historicity and under the Holy, will also be searched. All of these factors will be seen in the light of production artist, supported in its life history. Socio-cultural aspects will be privileged, through his artistic training, academic and literary until 1996 and after this period, when he enters to the monastic life. Therefore, this research will be developed from the analysis and reflection on the conceptual ideas and imagination of the artist and Benedictine monk Carlos Eduardo Uchôa, with their artistic production thickened for this contact with the sacred world reflected in his Poetics. This is the central focus of the dissertation: study the sacred work of the artist that converges to its art in current society. However, through the ages, the sacred remains alive and active, enduring and remaining until the present day.

Keywords : Contemporary Art, Sacred, Carlos Eduardo Uchôa, Monastery, History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 - O ARTISTA.....	14
1.1 - Apresentando a pessoa, uma tentativa de biografia: os primeiros anos e a juventude.....	14
1.2 - Anos marcantes de formação artística: estudos de História da Arte participação no Ateliê de Fajardo e atuação jornalística como crítico de arte.....	16
1.3 - Produção artística e literária: 1986 a 1996.	19
1.4 - Exposições de 1988 a 2014 e análise de uma obra deste período.....	29
CAPÍTULO 2 - O MONGE ARTISTA.....	39
2.1 - Reflexões após a sua entrada na Ordem de São Bento.....	39
2.2 - Sua conversão de vida como uma mudança de mentalidade e seu <i>modus vivendi</i> na sociedade atual.....	40
2.3 - Produção artística e literária: 1997 a 2014.....	42
CAPÍTULO 3 - OBRA ARTÍSTICA DO BENEDITINO CARLOS EDUARDO UCHÔA- Período 1997 a 2014	44
3.1 - A reintrodução do sagrado na arte contemporânea e o artista.....	44
3.2 - A questão do espaço-tempo na obra de Uchôa.	51
3.3 - O sagrado através do espaço-tempo.....	53
3.4 - Destaque à “Arte e Espiritualidade”, 2010, intervenção no Mosteiro de São Bento de São Paulo.....	58
CONCLUSÃO.....	67
REFERÊNCIAS.....	69
ANEXO A - Cronologia da vida do artista	74
ANEXO B - Produção Literária.....	75
B1- Artigo publicado na “Folha de S. Paulo” - documento fotográfico enviado pelo artista.....	81
ANEXO C - Produção Artística.....	82
ANEXO D - Bibliografia das Obras	84
ANEXO E - Documentos.....	85
E1 - Entrevistas gravadas (transcrições)	85
E2 - Depoimentos do artista enviados à autora (e-mails)	109
E3 - Uma conversa entre Carlos Eduardo Uchôa, Marco Giannotti e José Spaniol.	111
ANEXO F - Artigos enviados pelo artista	116
ANEXO G - Imagem das obras do artista (ordem cronológica).....	147

INTRODUÇÃO

A retomada do sagrado no mundo contemporâneo é um importante fenômeno social na visão de alguns artistas, críticos de arte, filósofos e historiadores; enquanto que para a maioria é um elemento essencialmente subjetivo e individual. De fato, o filósofo esteta Mario Perniola (BULHÕES & KERN, 1997) e o crítico de arte e historiador Alfredo Veiga (VEIGA, 2005) afirmam que para a mentalidade pós-moderna esses dois elementos - sagrado e profano - se fundem de tal forma que já não é mais possível identificar os limites de cada um.

A obra de Carlos Eduardo Uchôa, artista beneditino com produção dirigida ao mundo profano é exemplar deste fenômeno. Seu trabalho transcende os muros conventuais pela participação em galerias e salões de arte. Este é o foco central da dissertação: estudar o sagrado na obra de Uchôa que converge para a sua arte na sociedade atual.

Uchôa, como um artista contemporâneo, opera com diferentes poéticas, resultando sua obra das experimentações de diversos meios, como o desenho, a pintura, a escultura, a instalação e o vídeo, e a utilização de diversos materiais, coadunando proximidades estéticas e conceituais.

De fato, no contexto da arte contemporânea Michel Archer (2008, pp. IX-X) afirma a dificuldade de se reconhecer um material específico que desfrute o privilégio de ser verificado como arte e que se utiliza de tinta, metal, pedra, ar, luz, som, pessoas, comida, caminhos, apertos de mão, cultivo de plantas, dentre outras coisas. Hoje, são poucas as técnicas e métodos que afiançam ao objeto acabado a sua aceitação como arte.

Refletindo esta grande variedade de formas e práticas, encontram-se imbuídas de um conteúdo desafiador e num caminho avesso ao que o crítico norte-americano Clement Greenberg preconizou dentro de uma narrativa modernista. Este desafio incide no fato de que o significado de uma obra de arte não está necessariamente contido nela, mas, às vezes, encontra-se no contexto onde está inserida. Este contexto se situa dentro de um aspecto social, político ou formal e as questões sobre política e identidade, tanto culturais como pessoais, tornam-se básicas para uma boa parcela da arte a partir dos anos 70. De fato, os anos 80 é o período de formação artística de Carlos Eduardo Uchôa.

O autor ainda afirma que as teorias psicanalíticas e filosóficas, dentre outras, se alicerçam neste final da década de 70 dentro da arte desencadeando a reestruturação de um pós-modernismo crítico.

Reiterando os efeitos do conceito anexado à obra de arte, Anne Cauquelin (2005, pp.63-64) explana sobre a capacidade de modificar a visão ao nosso entorno e a

intencionalidade do sujeito, no sentido de vontades ou desejos próprios, sendo transferida desta forma à linguagem com a intenção única de se comunicar, pois a sintaxe, o léxico ou as regras da linguagem se incumbem de fazer o restante. Se o mundo à nossa volta tem alguma realidade objetiva, é estruturado pela linguagem que utilizamos. Impossível se torna fugir a esse universo da linguagem e o seu uso cada vez mais generalizado é capaz de alterar nossa visão da realidade, construindo assim, pouco a pouco, outro mundo.

De fato, segundo a autora, vemos isto acontecer no minimalismo ao apagar-se o conteúdo representativo, suprimindo os vestígios do autor, característica própria de uma atitude duchampiana com algumas alterações. O espaço e o tempo tornam-se as características mais importantes, tomando-os como sua própria substância. “Conceituais no sentido kantiano, os minimalistas fazem surgir, permitem que sejam percebidos os conceitos a priori da percepção.” (CAUQUELIN, pp.138-139).

Desta forma, a Arte Contemporânea e seus desdobramentos no pós-modernismo, que transcendem o espaço expositivo clássico, exigem um novo modelo para a sua compreensão.

Falando sobre o sagrado, dois renomados autores que tomam por base uma dimensão transcendental serão aqui perscrutados.

Mircea Eliade (2001, p.17) fala sobre o conceito de “hierofania” ¹ e Rudolf Otto (2005, pp.13-15) explana sobre o conceito de “numinoso” ². Estes dois conceitos se apresentam como algo inapreensível através do pensamento conceptual que escapa a tudo o que se pode chamar de racional, constituindo assim como algo indizível e inefável.

O contexto da cultura beneditina traz em seus princípios básicos este modo de ver as coisas dentro do mosteiro. Refletindo sobre os móveis e bens do mosteiro, a disciplina de Bento ensinava a observá-los como vasos sagrados do altar, olhando as coisas com respeito, tributando-lhes amor e se colocando em silêncio diante delas: “Bento considerava os vasos do altar objetos sagrados e quis que essa sacralidade fosse extensiva a todas as coisas. Até o mais

¹ O ato da manifestação do sagrado é conhecido como *hierofania*. Este termo exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que *algo de sagrado se nos revela*. (...) Encontramo-nos, portanto diante de um ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”. (ELIADE, 2001)

² O elemento de que falamos e que vamos procurar dar a conhecer, fazendo pressenti-lo, aparece como um princípio vivo em todas as religiões. Constitui a sua parte mais íntima e, sem ele, nunca seriam formas da religião. A sua vitalidade manifesta-se, com um particular vigor, nas religiões semíticas e, entre elas, num grau ainda superior, nas religiões bíblicas (...)

Falo de uma categoria numinosa como de uma categoria especial de interpretação e de avaliação e, da mesma maneira, de um estado de alma numinoso que se manifesta quando esta categoria se aplica, isto é, sempre que um objeto se concebe como numinoso. Esta categoria é absolutamente *sui generis*, como todo o dado originário e fundamental, é objeto não de definição no sentido estrito da palavra, mas somente do exame. Este objeto é precisamente o objeto numinoso, onde experimenta a presença do *numen*. (OTTO, 2005)

simples utensílio representava para ele uma preciosidade”. Estando em contraposição ao caos do mundo, a regra de Bento fala sobre o relacionamento íntimo com as coisas, a pesar o seu valor e dedicar-lhes reverência. Esta atitude tem um significado oposto ao mundo fora do espaço do mosteiro, que tudo consome rapidamente e se elimina com a mesma rapidez, afirmando que o homem de hoje perdeu o verdadeiro relacionamento com as coisas. (Walter NIGG, 1979, pp. 49-50)

Esta forma de concepção da cultura beneditina encontra-se sincronizada com o conceito de hierofania, que enxerga nos objetos uma realidade de ordem diferente experimentando o sagrado³ em coisas do mundo natural e profano e, portanto, no contexto de uma realidade absoluta.

Falando do sagrado no contexto de uma realidade relativa, o crítico de arte e filósofo Gillo Dorfles (1965, p.12), já na década de 60, afirma que estamos diante de uma situação inusitada na sociedade atual: a desmitificação. Aponta, então, a presença de elementos simbólicos assumidos com grande eficácia em condições análogas antes encontradas nos antigos mitos, entendida por ele como “crise do sagrado onde acontece a dissolução de uma rica ossatura simbólica institucionalizada no passado, mas já decididamente gasta”. Com a instauração desses novos elementos simbólicos o autor observa o surgimento de novos aspectos ritualísticos e míticos dentro da sociedade atual.

Reafirmando esta ideia, o esteta e filósofo Mario Perniola (2000, p.12) fala de um novo conceito de sagrado no contexto de uma realidade relativa, observando também a cultura contemporânea, apontando alguns indicativos que denomina como “representações emblemáticas”, desaguando em uma análise mais aproximada das questões hodiernas, retrocedendo aos primórdios da criação artística em busca de um fio condutor.

O tema do sagrado também é abordado em uma reportagem de capa em abril de 2015 da revista Veja, da Editora Abril, como uma presença atuante na sociedade contemporânea.

Para a análise da obra de Carlos Eduardo Uchôa, os processos serão submetidos à metodologia da História da Arte, procurando desenvolver uma ação interpretativa em relação a obras e textos do artista como fontes primárias e textos de jornais, livros, entrevistas gravadas e registros fotográficos como fontes secundárias, observando o estudo do sagrado na

³ Na concepção de Mircea Eliade e Rudolf Otto, o sagrado é considerado algo em separado e dentro de uma realidade absoluta, situado na esfera do irracional. O sagrado será visto numa realidade relativa com seus cambiantes critérios onde se insere a obra do artista, como também na esfera do absoluto porque é na realidade relativa que o sagrado se manifesta.

arte atual. A questão do espaço/tempo será também objeto de análise na tentativa de observá-la dentro dos parâmetros da relatividade.

De fato, no contexto espaço/temporal, Argan (2014, p.2) afirma que a obra de arte determina um espaço urbano; o que a produz é a necessidade para quem vive e atua no espaço, revelando os códigos de representação para si de uma forma autêntica ou distorcida, na situação espacial em que opera. Pode ser visto como uma nova fronteira da experiência espaço/temporal que se encontra em similaridade com o espaço do mundo, tal como o apreendemos.

Posto isto, esta pesquisa será desenvolvida em três capítulos como se segue.

No primeiro capítulo será tratado o tema “o artista plástico”, apresentando dados de uma biografia artística de Carlos Eduardo Uchôa.

Ressalta-se uma formação acadêmica diversificada – Engenharia Química, Economia e História – e o aprimoramento de saberes mediante doutorado em História Social, na Universidade de São Paulo, antes de iniciar na vida religiosa.

Resulta desta formação variada e ampla uma complexa personalidade que, dado o conhecimento teórico, vai enriquecer não só a sua produção artística como dar frutos de ordem teórica em que, dentre outras produções, destaca-se o livro “O beijo da História - Picasso como emblema da contemporaneidade”, de 1996. Trata-se de um ensaio de história e crítica da arte; este trabalho é o resultado do seu doutorado em História Social segundo autores da chamada Nova História, como Jacques Le Goff e Peter Burke, onde colocou suas reflexões filosóficas, seu interesse e estudos do pensamento dos franceses Emanuel Levinas, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Jacques Derrida e dos alemães, Edmund Husserl e Martin Heidegger.

Este capítulo também abordará as questões contemporâneas da arte da década de 90 através de exposições realizadas e da análise de uma obra de época que pontua seu percurso artístico anterior à vida religiosa.

O segundo capítulo trata sobre Dom Eduardo Uchôa – as grandes mudanças na vida do artista a partir de sua entrada no histórico Mosteiro de São Bento de São Paulo⁴.

O foco deste capítulo é a sua conversão através de seus pensamentos sobre o Sagrado e o Profano, sob a perspectiva de sua atuação no mundo contemporâneo através de seu *modus vivendi* e as culminantes imbricações de sua mudança de mentalidade depois de sua entrada para o Mosteiro.

⁴ Fundado em 1598, o Mosteiro de São Bento de São Paulo é um dos mais antigos mosteiros beneditinos do Brasil.

Este capítulo também destaca a qualidade, a potencialidade, a riqueza dos saberes deste monge erudito enriquecido pela vida monástica. O repertório de pensamentos, que já se manifestava na fase anterior à vida religiosa, é difundido quando publica o texto “Mira: a escritura do corpo no mundo do simulacro” (In: CINTRÃO, 2001, p. 77-82), e em entrevistas que concede sobre sua produção artística, seu texto em “O traço da ausência”, crítica literária publicada na Revista Cult (nº 75, 2003), “Cultura e fé em São Paulo: arte e arquitetura” (In: ARQUIDIOCESE de São Paulo, 2009) e “Arte e Espiritualidade” (Revista Select nº 10, Fev/Mar, 2013).

No momento, Carlos Uchôa é diretor geral da Faculdade de São Bento, diretor do teatro desta instituição e coordenador, organizador e curador do patrimônio do Mosteiro.

O terceiro capítulo aborda a produção artística de Carlos Eduardo Uchôa, dando destaque à importante mostra “Arte e Espiritualidade” (São Paulo, 2010). Realiza-se uma análise sobre a retomada do sagrado na sociedade atual e sobre o espaço/tempo considerando a obra do artista e o espaço/tempo no Sagrado.

Intenciona-se criar, nesta dissertação, uma dinâmica das contradições e convergências entre a condição de artista contemporâneo e de monge beneditino e como estas afloram na obra de Carlos Uchôa.

Finalmente as conclusões apresentam as reflexões resultantes da pesquisa.

CAPÍTULO 1 – O ARTISTA

1.1 – Apresentando a pessoa, uma tentativa de biografia: os primeiros anos e a juventude

Carlos Eduardo Uchôa Fagundes Junior nasceu em São Paulo em 1961. De família tradicional paulistana, sempre morou numa casa na Rua Abílio Soares, na região do Ibirapuera, um belo bairro na cidade de São Paulo. Desde cedo foi acostumado a viagens culturais pelo mundo, principalmente Europa. Aos dez anos de idade, durante três meses visita e conhece muitos lugares em companhia de sua avó materna. A casa da família existe há 600 anos em Valle, Salerno, na Itália, e continua sendo o seu lugar de permanência quando visita a Europa. Nesta cidade também moram seus tios e primos, sendo, portanto, um lugar de encontro com os familiares.

Nasceu numa família de três irmãos, sendo ele o mais velho. Recebeu uma educação de excelência, frequentando o Primeiro Grau (1969-1976) e o Segundo Grau (1977-1979) no Colégio Dante Alighieri. O círculo familiar bastante intelectualizado proporcionou, desde cedo, experiências culturais e artísticas que, sem dúvida, impregnaram o seu imaginário, enriquecido com as visões de obras que pontuam várias civilizações do Oriente Médio, egípcia e assíria, dentre outras, além da civilização ocidental greco-romana.

Nessas viagens, destacava-se pela sua observação dedicada e incansável às obras. Esse comportamento interessado já indicava o que seria anos depois, o artista erudito e reflexivo que se tornou Carlos Uchôa.

Visitou inúmeras vezes os grandes museus das capitais europeias: o Museu do Louvre, o Museu do Prado, o British Museum e o National Gallery, em Londres, os museus de Roma, de Florença, da Catalunha, o Reina Sofia, em Madrid, e no Brasil, o MASP; desde pequeno, frequentou todas as Bienais do mundo. A princípio viu mais arte do início do século XX, depois passou a ver também Arte Contemporânea, começando pela Alemanha na Documenta de Kassel.

Dentro do espaço doméstico, o contato com a prática do desenho e pintura teve a grande influência de sua mãe, Laura Coppola Uchôa Fagundes, que sempre esteve conectada à arte e se dedicou à pintura. O seu pai simpatizava com o envolvimento de sua mãe nesta área. Assim, Carlos Uchôa desenvolveu-se também no atelier construído ao lado da casa. Nas viagens de férias com a família não podia faltar o seu próprio material artístico: cadernos, papéis, papelões, tinta guache, lápis de cor. Aos nove anos, fez seu primeiro quadro a óleo,

sempre ligado ao desenho. O contato com a literatura e o hábito de leitura também se deram no ambiente familiar. O ambiente cultural na família foi propício ao seu desenvolvimento artístico.

Os avós maternos, Lydia Nannini Coppola e Giuseppe Coppola, eram italianos e moravam juntos na mesma casa. Pianista e concertista, a avó nasceu na cidade italiana de Lucca. Dotada de uma excelente formação musical, contribuiu muito na formação musical de Carlos Eduardo. Tinha um único irmão, Ugo Nannini, formado em medicina na Universidade de Pisa e com formação musical em canto lírico e poesia. Quando se reuniam, a avó tocava piano e o tio cantava. Assim foi a sua primeira experiência viva com a música.

Carlos Uchôa desenvolveu sua formação musical em piano com a Profa. Arlete Marcondes Machado, que tinha sido aluna de Camargo Guarnieri e seguia a chamada “escola nacionalista”. Depois, fez estudos de piano e flauta na escola da pianista Magda Tagliaferro.

Existia também uma forte tradição acadêmica na família, tanto por parte de seu bisavô paterno, Euclides de Almada Fagundes, que estudou na Universidade de Cornell, nos Estados Unidos, como de seu bisavô João Evangelista do Rego Freitas, que estudou Filosofia na Sorbonne; todos os seus tios possuíam excelente formação acadêmica no exterior.

Nascido em uma família de fazendeiros e industriais, seu pai, Carlos Eduardo Uchôa Fagundes, formou-se em administração de empresas na Escola Superior de Administração de Negócios (ESAN/SP). Há 50 anos no ramo da metalurgia (lustres e luminárias), depois de vender sua empresa continua ligado ao setor industrial atuando como presidente da Associação Brasileira da Indústria e Iluminação (ABILUX) desde a sua fundação, há 30 anos. Exerce também o cargo de administrador e presidente da Associação Brasileira de Administração (ADM), do Sindicato das Empresas de Administração no Estado de São Paulo (SINDAESP), presidente do Sindicato da Indústria de Lâmpadas e Aparelhos Elétricos de Iluminação no Estado de São Paulo (SINDILUX) e vice-presidente da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP).

Como exemplo de familiares ligados às artes, Uchôa menciona ainda dois tios de descendência paterna: Juarez de Almada Fagundes, que trabalhava com pintura e era bastante conhecido no meio artístico, sendo um dos organizadores do 1º Salão de Belas Artes de São Paulo e Adalberto de Almada Fagundes, fundador da primeira produtora de cinema de São Paulo, a “Visual Filmes”, em 1928, embora tivesse feito doutorado em veterinária na Universidade de Cornell.

Todos esses elementos testemunham que Carlos Uchôa nasceu numa família ligada à cultura e às artes favorecendo o seu desenvolvimento artístico.

Posteriormente, formou um grupo de música com dois amigos, com quem chegou a fazer alguns concertos: Kiko Mistrorigo, conhecido atualmente pela criação do personagem “peixonauta”, e o ator Cláudio Fontana. Influenciados por Dona Arlete Marcondes Machado, eram sempre orientados no sentido mais profundo das raízes da cultura brasileira. Costumavam ir juntos aos concertos do “Quinteto Armorial”, de Ariano Suassuna.

O dom do desenho manifestou-se ainda quando aluno do “Dante Alighieri”, aos oito anos, ganhando seu primeiro prêmio através de um concurso no campo das artes promovido pelo governo federal na época. Como aluno do ensino médio e a orientação de excelentes professores, firmou-se a sua paixão também pelo teatro. O incentivo ao protagonismo levou Carlos Uchôa e seus amigos da escola a formarem um grupo amador, montando peças como “O auto da compadecida”, de Ariano Suassuna, e “Patética”, de João Ribeiro Chaves Neto.

O artista considera em suas entrevistas, que o embasamento familiar cultural e artístico foi muito importante, contudo, nunca houve um incentivo para trabalhar a arte profissionalmente.⁵

Apesar dessa falta de incentivo familiar, toma a decisão de dedicar-se às artes como profissão.

1.2 – Anos marcantes de formação artística, estudos de História da Arte participação no Ateliê de Fajardo e atuação jornalística como crítico de arte

Os anos de 1980 e os primeiros da década de 1990 são de estudante universitário da Universidade de São Paulo (USP). Inicia sua vida profissional a partir de 1980 e convive com muitos artistas conceituais desta época, enriquecendo a sua bagagem cultural.

Uchôa iniciou a graduação em Engenharia Química, na POLI-USP (1980- 1981), em seguida a graduação em Economia, pela FEA-USP (1982-1985) e em História, na FFLCH-USP (1983-1986). Fez doutorado em História Social, também na USP (1986-1991) e graduação em Teologia pelo Instituto Pio XI (1998-2001), além de estudar arte como aluno de Carlos Alberto Fajardo (1987-1989).

⁵ Sempre tive essa coisa de trabalhar com a arte e com o desenho, mas nunca pensava no lado profissional. Na minha família nunca houve esse apoio a ninguém que tivesse uma carreira profissional nessa área. Até a minha avó, que teve uma formação excelente depois de sua vinda para o Brasil, nunca trabalhou. Ela começou os primeiros concertos na Itália, casou-se, veio para cá, encerrou a carreira e nunca teve perspectiva profissional. Anexo E- Entrevista em 25/11/2014. p.85.

Os anos de 1980 e 1981 foram marcantes por um fato contundente. Determinado a sair do curso de Engenharia Química, é confrontado pelo pai a continuar os estudos. Resolve, então, iniciar o curso de Economia, mas seu pai impõe a condição de trabalhar na fábrica, como economista. Vive o enfrentamento desta situação sem o apoio de ninguém, sem dinheiro e sempre criticado. Minado por esta situação, perde o interesse por tudo e a vida se torna um fardo imenso e desnecessário, deflagrando uma profunda depressão. A dedicação à pintura neste período passa a ser o seu maior alento.

Carlos Eduardo menciona sobre seu orientador no doutorado em História Social no Departamento de História da FFLCH, o Prof. José Carlos Sebe Bom Meihy, como uma pessoa sempre muito cuidadosa. Com o seu apoio e de outros professores, como as professoras Janice Theodoro da Silva, Laura de Mello e Souza e Teresa Aline Pereira de Queiroz, o artista fortaleceu a relação entre arte e história.

O contato de maneira mais profissional com a arte começa quando passa a frequentar o atelier de Carlos Alberto Fajardo, a partir de 1987. Este período é a base de sua formação artística.

A proposta desse atelier tem como ponto de partida o pensamento de Wesley Duke Lee, do realismo mágico da criação da Galeria Rex, cujos alunos criaram, em 1970, a Escola Brasil, que foi muito importante naquele momento.

De acordo com Daisy Peccinini (1999, p.73): “Para Wesley, a Rex Gallery & Sounds representou a realização de ideias que estavam em efervescência em suas reflexões sobre a arte e a vida no contexto do realismo mágico”.

Aos alunos de Wesley – os artistas Carlos Alberto Fajardo, José Resende, Luis Paulo Baravelli e Frederico Nasser –, unem-se outros. Após o fechamento da Galeria Rex e o endurecimento político do regime militar, estes artistas decidem fundar a Escola Brasil, cujos princípios eram opostos em muitos pontos aos da Galeria Rex.

Na Escola Brasil predominam as tendências construtivas da Minimal Art (MA) e a consequente utilização de materiais industriais da área da construção, pedra de brita, estrutura de cobre, vidro, aço e acrílico, dentre outros. Fundada em 1970, a princípio em um enorme galpão na Av. Rouxinol, esquina com a Av. Santo Amaro, foi fechada em 1974. Em 1980, Fajardo reabre a Escola Brasil na Rua Pamplona, que perdura por toda a década de 80.

A importância da Escola Brasil na formação de jovens artistas paulistanos foi muito grande, contudo a sua existência foi efêmera.

No período de 1987-1989, Carlos Eduardo ingressa como aluno no atelier de Fajardo. Este período é a base de sua formação artística. Considerando o arquiteto, artista e professor

como seu grande mestre no sentido de olhar a arte, aprende o desenho de observação e a trabalhar com objetos tridimensionais e instalações; posteriormente desenvolvendo trabalhos com obras tridimensionais.

O artista fala deste seu período no ateliê onde é priorizado o fazer artístico respaldado por uma infraestrutura em torno desta prática, fala também sobre o ambiente acolhedor, as amizades, o espaço físico e o acesso à cultura da arte em livros e periódicos.⁶

Uchôa conhece, então, Mira Schendell, José Resende e Waltércio Caldas, através de visitas que fazem ao atelier de Fajardo. Como artistas conceituais, estes contatos são considerados decisivos na vida do artista, colaborando na ampliação deste universo ímpar da Arte Conceitual. Conhece também Sônia Salzstein, filósofa e crítica de arte que neste momento desenvolvia um projeto na FUNARTE.

O pessoal da Geração 80, com praticamente a mesma idade de Uchôa, começa um pouco antes. A turma de Carlos Uchôa constitui um grupo realizando exposições em vários lugares. Desta forma, o artista inicia de fato a sua carreira profissional ingressando no circuito da arte através de exposições em museus e outras instituições ligadas à arte.

A primeira exposição coletiva, em 1989, é realizada em Belo Horizonte, no Palácio das Artes. Depois, logo em seguida, em maio, acontece a exposição no MAM de São Paulo, apoiados pela então diretora Denise Mattar.

Sônia Salzstein assume a direção do Centro Cultural de São Paulo no final de 1989 e organiza a primeira mostra coletiva com a participação de Carlos Eduardo, em janeiro de 1990.

Teve aulas também com o crítico de arte e escritor Rodrigo Naves que ministrava cursos independentes e contribuiu para a formação de Carlos Eduardo, assim como o

⁶ O Fajardo tinha um jeito bom para dar aula, formou várias gerações e comecei junto com a Márcia Pastore, uma grande amiga minha de infância que hoje é uma artista com uma trajetória muito boa. Ela falou que o curso com o Fajardo era muito bom, muito agradável, a convivências com as pessoas, então fui falar com ele e me aceitou. Comecei a fazer aula de desenho de observação, mas eu já tinha um caminho andado de vários anos e a partir daquele momento comecei a ver a coisa na perspectiva profissional, arte como profissão. Foi nos anos 80 que ele começou a dar aulas no seu próprio ateliê, quando eu iniciei ali na Rua Pamplona. Tinha uma área com os livros, revistas internacionais e tinha a música, ele tocava pra gente aquelas músicas muito boas. Gustav Mahler, por exemplo, comecei a gostar de Mahler por causa do Fajardo de início. Os artistas estavam sempre por lá, passavam, vinham visitar. Tinha uma sala como se fosse uma sala de visita com livros e a outra parte era onde a gente trabalhava. Era grande o espaço com aquelas mesas desmontáveis tipo Escola Brasil que montávamos em torno do modelo vivo. A ideia era a educação do olhar, aprender a ver, então a gente começava pelo desenho e quem queria mais dias na semana trabalhava com a pintura. A Raquel, a esposa do Fajardo também dirigia um pouco o atelier, dava umas aulas também, enfim era um ambiente maravilhoso! Anexo E1. Entrevista em 27/07/2013. p.95.

importante contato que teve com Iberê Camargo, embora efêmero. Mas do pouco que ouviu foi o suficiente para ajudá-lo na sua formação.⁷

Em continuidade à sua vida profissional, expõe pinturas na Galeria Michel Vidal, em Paris, 1992, juntamente com Mimmo Rotella e Daniel Senise, artistas que exploram um limiar entre a figura, o figurativo e o abstrato. No momento em que passa a trabalhar com esta Galeria, pensa em morar em Paris, mas resolve permanecer no Brasil.

Em 1993 passa a escrever crítica de arte e a sua ligação com a Arte Contemporânea foi intensificada através da comunicação com vários artistas na “Folha de São Paulo”. Em um dos seus primeiros trabalhos, com a Bienal de Veneza, entra em contato com o teórico Achile Bonito Oliva e com Joseph Kosuth, o mais destacado pai da Arte Conceitual, Nam June Paik, o pai da videoarte, Louise Bourgeois e Frank Stella. Foi uma imersão na Arte Contemporânea.

Outra grande oportunidade que surgiu foi a sua participação em uma iniciativa ocorrida em 1995, onde diversas galerias fizeram exposições de artistas brasileiros. Aconteceram então debates importantes e reflexões sobre a presença e a internacionalização da arte brasileira no mundo.⁸

1.3 – Produção literária e artística: 1986 a 1996

Pode-se dividir o trabalho de Uchôa em duas etapas, artista de intensa produção, inicia primeiramente sua produção literária e, posteriormente, sua produção artística, contudo as duas atividades são desenvolvidas concomitantemente.

⁷ De Iberê Camargo, aprendi a ver a força poética dos espaços abertos dentro da pintura, do infinito. Também, é claro, a força poética da matéria pictórica. E a força tectônica, arquetípica, mítica, poderosa da figura como resultado transitório que se dá ao aparecer fugaz do olhar a partir do magma da carne de tinta. A figura, portanto, flutua entre o ser arquetípico e o aparecer transitório na superfície pantanosa das inúmeras e obsessivas camadas de tinta superpostas. A obra só está pronta quando esse paradoxo se cumpre: a força e a transitoriedade. AnexoE1. Entrevista em 25/11/2014. p.109

⁸ Quando comecei a minha carreira eu intensifiquei esse olhar sobre Arte Contemporânea e comecei a ter vários contatos com artistas porque eu passei a escrever na “Folha”, então em 1993 o meu primeiro trabalho foi a cobertura da Bienal de Veneza, então assim que cheguei lá entrevistei logo o Achile Bonito Oliva, depois entrevistei o Kosuth, pai da Arte Conceitual, depois entrevistei o Manju Pipe, o pai da vídeo arte, depois através da curadora, entrevistei por fax a Louise Bourgeois, porque ela não foi pessoalmente. Acho que fui o primeiro brasileiro a entrevistá-la. Uma vez entrevistei longamente o Frank Stela e não publiquei, tenho até esta entrevista gravada, enfim, aí eu passei a conhecer os artistas brasileiros não só internacionais e penetrar numa brecha que como artista até seria difícil ter acesso, mas como crítico e escrevendo para o jornal eu tinha acesso a essas pessoas. Pude então ter uma vivência internacional. AnexoE1. Entrevista em 25/11/2014.p.102
Depois fui também para Nova York e participei de uma iniciativa em 1995 onde várias galerias fizeram exposições de artistas brasileiros, eu não expus, mas fui junto e participei de todos os debates e das conversas. Houve uma interação grande e acho que foi um momento de inflexão para a presença da arte brasileira no mundo e para a internacionalização da arte brasileira. Idem, p.102.

Após a graduação na Faculdade de História/USP, em 1986, Carlos Eduardo inicia suas atividades como crítico de arte no jornal Folha de São Paulo, neste mesmo ano.

O contato de forma mais estreita com a Arte Contemporânea e os estudos de História da Arte através do ateliê de Fajardo, traz ao artista a possibilidade de conectar o fato histórico à arte. Sua participação no Congresso “Guerra Civil Espanhola: 50 anos”, com o artigo “Picasso e a Guerra Civil Espanhola”, em 1986, o comprova; bem como a participação na 40ª Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), com o artigo de título “A Guerra Civil Espanhola como experiência Cultural”, de 1988, que pode ser considerado uma derivação de sua tese de doutorado em História Social, na USP (1986-1991), com o título: “O beijo da História: Picasso como emblema da contemporaneidade”, frutificado em um livro, editado em 1996.

Sua tese é um ensaio de história e crítica da arte onde o artista desenvolveu reflexões filosóficas a partir de seu interesse nos estudos do pensamento dos franceses Emmanuel Levinas, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Jacques Derrida e dos alemães Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl e Martin Heidegger. Também faz uma leitura da contemporaneidade através de várias obras de Pablo Picasso, observando a passagem da modernidade à pós-modernidade, e traduz este traslado no contexto da arte percebendo mais continuidade do que ruptura.

Abordando dois aspectos – as questões do sujeito e os níveis de significação –, o autor analisa cinco momentos entre 1900 a 1973 como um desenvolvimento simultâneo em relação ao tempo exemplificado no Picasso “politizado” na década de 30, elencando a obra “Guernica” (1937), que reflete um tema de referência militante.

Como crítico de arte na Bienal de Veneza em 1993, Carlos Eduardo inicia um contato profissional com artistas e teóricos da arte, gerando entrevistas com Louise Bourgeois, Nam June Paik, Achille Bonito Oliva, Joseph Kosuth e Frank Stella, dentre outros, o que se pode confirmar em “Oliva defende arte sem guetos” e “É divertido ser moderno, diz Louise Bourgeois”, ambos de 1993.

Carlos Eduardo apresenta este último artigo como documento fotográfico⁹, percorrendo sobre a entrevista com a artista plástica Louise Bourgeois, na época com 82 anos, iniciando um preâmbulo de sua trajetória de vida e comentários sobre o seu momento na arte. Desta forma, pontua duas de suas esculturas, entre as 13 obras expostas nesta Bienal: “Cell – esfera de vidro e mãos” e “Ventosa” (ambas de 1990). O autor descreve a primeira decifrando

⁹ Anexo B1. É divertido ser moderno, diz Louise Bourgeois. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 31 ago. 1993. p.81.

os códigos utilizados pela artista através de elementos tais como, ferro fundido, látex e fibras interpretando como resgate de um elemento sensível. Sobre a segunda, traduz o seu trabalho como a reunião da corporeidade da obra com vestígios do corpo da artista, afluindo uma poética pessoal autobiográfica.

Uchôa coloca o seu ponto de vista sobre essa escultora francesa nascida em 1911, em Paris, e radicada em Nova York a partir de 1938. A artista revela em sua obra o corpo e o feminino, falando de suas obsessões entre a inquietude existencial, a alienação, o amor, a identidade, o sexo e a morte. Carlos Eduardo apreende a sua relação incontestável com a arte equiparando-a como uma sobrevivência da artista; contudo, se mostra refratária ao mercado de arte. Por sua própria iniciativa manteve-se distante do circuito da arte por um longo período.

Uma exposição anteriormente organizada pelo Museu do Brooklyn e intitulada “Louise Bourgeois: Trabalhos recentes” é selecionada para representar os Estados Unidos no pavilhão americano da 45ª Bienal de Veneza (1993) e, numa cerimônia de premiação, recebe menção honrosa do júri.¹⁰

De fato, as experiências da artista denotam tensões que podem ser identificadas como uma força que circula dentro da fronteira do psíquico e do somático, revelando uma interação entre matéria e corpo.

Os demais artigos de Carlos Eduardo refletem críticas sobre grandes exposições de arte em museus como, Museu de Arte Contemporânea (USP/SP), Museu de Arte Moderna – Parque Ibirapuera, Pinacoteca do Estado e, também Sesc Pompéia, espaços públicos, galerias de arte e, comentários sobre a produção de jovens artistas contemporâneos deste período, como Cláudio Cretti, Marina Saleme, Gabriella de Castro, Vera Martins, Marco Paulo Rolla, Cristina Rogozinski, Hisae Sugishita, Yae Takeda, Renata Lourenção, Julio Sannazzaro, Eliana Zaroni, Nuno Ramos entre outros. Menciona também sobre mostras de artistas conhecidos no circuito da arte como, Maciej Babinski, Willys de Castro, Flávio-Shiró, Ivald Granato pontuando a citação do consagrado autor, Walter Zanini, historiador e crítico de arte, e seus comentários críticos literários, condensados em um livro sobre o percurso artístico de Vicente do Rego Monteiro durante o primeiro modernismo no Brasil.

Revelando em sua escrita, ao mesmo tempo, leveza e profundidade, sensibilidade e crítica aguçada, Uchôa caminha com muita desenvoltura e propriedade no contexto da arte, como se percebe em seus artigos, dispostos resumidamente, a seguir, em ordem cronológica:

¹⁰Exposições: Louise Bourgeois. Disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/2643/Louise_Bourgeois. Acesso em: 30 de julho de 2015.

Mostra contrasta dois artistas figurativos. (Folha de S.Paulo, Ilustrada, 13 jan. 1994). Esta mostra no Sesc Pompéia fala sobre a obra do expressionista dinamarquês Svend Wiig Hansen, um dos mais importantes artistas da Dinamarca. Com uma intensa produção sobre papel, desenhos, guaches e principalmente xilogravuras, cria uma escultura forte, onde a figura é torturada por torções dramáticas. O brasileiro João Câmara, também no cenário figurativo, utiliza uma linguagem poética diferenciada, unindo ironia e política de forma muito inventiva. Apesar do contraste entre os dois artistas, é uma mostra produtiva, principalmente pensando na clientela do público estudantil.

Centro Cultural expõe obras sobre as transformações de SP. (Folha de S.Paulo, Acontece, 20 jan. 1994). A exposição sob o título “A plástica do carnaval paulistano” inaugura quatro mostras, com destaque à mostra “Imagens da cidade”, que reuniu 120 obras, sendo a maioria do Acervo Municipal. Realizada em comemoração aos 440 anos da cidade, condensa 21 esculturas da artista plástica Amélia Toledo e o trabalho do fotógrafo italiano Bruno Giovanetti. Um evento para animar a exposição foi a presença da bateria da Escola de Samba Rosas de Ouro. Apresentando obras que retratam São Paulo de maneira inusitada, foram expostas gravuras de Evandro Carlos Jardim e sua série “Tamanduateí” (1967), e Regina Silveira com as séries “Desestrutura urbana” (1975/76) e “Recidades”.

Nador reafirma a arte como viagem. (Folha de S.Paulo, Acontece, 08 fev. 1994). A artista plástica Mônica Nador expõe suas pinturas na Galeria Strina. Cria uma paisagem onde se unem elementos decorativos, como flores de tankas tibetanas, estrelinhas de iluminuras, esquemas lineares de fluxo da água lembrando Leonardo da Vinci, formando uma retícula ímpar e permitindo uma viagem de bem-estar como utopia da decoração.

Exposição conta a história do Carnaval. (Folha de S.Paulo, Acontece, 11 fev. 1994). A exposição “A iconografia e a Arte do Carnaval – séc. 19 e 20”, obra de Glauco Rodrigues, é apresentada na Pinacoteca de São Paulo para contar a história do Carnaval. Reunindo fotos e recortes de jornais, a mostra faz um retrospecto da trajetória da festa desde o século 19 até os anos 50. De forma didática, mas sem rebuscamentos, agrupa documentos que vão desde os carnavais cariocas de 1868.

Escultor fala da corporeidade de sua obra. (Folha de S.Paulo, Ilustrada, 16 fev. 1994). Numa interface entre poética e trabalho concreto, José Resende fala de sua escultura “Vênus”, instalada nos jardins da POLI/USP, em comemoração centenário da Faculdade. O título desta escultura remete às formas do corpo de uma mulher com suas linhas curvas, segundo o artista, aliadas a um sentido jocoso, que caminha entre a agilidade e a graça. É interpelado sobre o perigo físico que pode acarretar a escultura pelas suas grandes dimensões,

passível de um embate entre corpo e obra. Resende comenta sobre esta possibilidade, residindo aí a tensão do seu trabalho, que cria uma relação corpórea entre espectador e obra, como dois corpos que se comunicam.

MAM expõe obras de grandes dimensões. (Folha de S.Paulo, Acontece, 22 fev. 1994). Esta exposição acontece no MAM – Parque Ibirapuera. O comentário é sobre as instalações de cinco novos artistas, Hissae Sugishita e Yae Takeda, Renata Lourenção, Julio Sannazzaro e Eliana Zaroni. Todos eles trabalham com a terra ou elementos extraídos da natureza, como pedras, troncos ou pigmentos naturais. Entre o limite cultura-natureza e com poéticas não plenamente desenvolvidas, a exposição se completa pela força do conjunto e dos materiais escolhidos.

Milan e Rezende expõem esculturas na Poli. (Folha de S.Paulo, Ilustrada, 26 fev. 1994). Com o desafio de unir arte e tecnologia, Denise Milan e José Resende expõem suas instalações nos jardins da Escola Politécnica (Universidade de São Paulo), em comemoração ao centenário de sua fundação. As esculturas de grandes dimensões dos dois artistas tiveram que contar com o apoio técnico de cálculos precisos de engenharia para serem afixadas ao solo. A iniciativa deste projeto vem sendo desenvolvida há algum tempo, buscando uma ponte entre produção universitária e sociedade, utilizando, na área tecnológica, o Disque-Tecnologia do IPT. Trata-se de um serviço muito útil à sociedade e experimentado por vários artistas.

Maravalhas reconstrói o sujeito. (Folha de S.Paulo, Acontece, 06 mar. 1994). Desafiando as regras do “academicismo” contemporâneo, Nelson Maravalhas Jr. pinta miniaturas sobre velhas cédulas de dinheiro e quadros de pequena dimensão. Com uma linguagem figurativa toda própria, seus trabalhos parecem evocados de sonhos e alucinações, como se surgissem de um espelho convexo, revelando esmero em efeitos de luz. A sua obra, próxima à arte “naïf”, parece não nascer da ingenuidade ou deficiência de informação. É o que indica a sua formação como Mestre em Artes pelo Art Institute de Chicago e como professor de pintura da Universidade de Brasília. Provavelmente alguns modernistas dos primeiros momentos pudessem visualizar esta obra como uma extrema novidade, como um rasgo de inventividade difícil de classificar, mas intuitivamente inovadora.

Museu expõe novos artistas. (Folha de S.Paulo, Acontece, 17 mar. 1994). Dentre as exposições inauguradas pelo MAC Ibirapuera, a mostra “Visualidade Nascente 3”, sob a curadoria de Kátia Canton, traz as obras de finalistas e vencedores de um projeto que tem início em 1991. São apresentados os melhores trabalhos como incentivo à produção artística de estudantes da USP. O artista Arnaldo Ferrari mostra seus guaches pela primeira vez ao lado de suas pinturas. Os guaches se sobressaem, mostrando a riqueza do colorido desse

artista que optou pelo rigor construtivo. Em “Trajetórias Contemporâneas”, Alcindo Moreira Filho e Fernando Bento apresentam preocupações análogas, trabalhando com a saturação de materiais. O primeiro cria planos feitos com botões e o segundo impacta o olhar com uma familiaridade arisca, formando volumes com milhares de pregos de diferentes tamanhos. Há ainda uma mostra que traz um enfoque didático sobre a fotografia, reunindo trabalhos de Waldemar Cordeiro, Barbara Kruger, Ubirajara Ribeiro, Heiner Kielhoz e Alexander Pilis.

MAC exhibe produção de artistas finlandeses. (Folha de S.Paulo, Acontece, 17 mar). 1994. O Museu de Arte Contemporânea da USP, em intercâmbio com o Pori Art Museum da Finlândia, traz a geração entre 30 e 40 anos de artistas finlandeses, com várias vertentes da produção atual, fazendo um percurso da pintura ao vídeo. Esta mostra sob a curadoria inteligente de Jari-Pekka Vanhala faz com que o olhar brasileiro identifique de imediato o vigor da arte finlandesa pela sua qualidade, mesmo pouco sabendo sobre a distante Finlândia. São oito os artistas: Marita Liulia, Jan-Erik Andersson, Jaakko Niemela, Mariatta Oja, Pekka Nevalainen, Henrietta Lehtonen, Kari Juutilainen e Jyrki Siukonen.

Granato explora vida inesgotável da pintura. (Folha de S.Paulo, Ilustrada, 25 mar. 1994). Ivald Granato fala, em entrevista, sobre a sua exposição “Dorsaymomaqui”, na Galeria Nara Roesler. A mostra com a sua obra “Leilão do Granato” comenta o mercado e a história da arte, elucidando o título que se resume em dois nomes: o Museu D’orsay em Paris e o MOMA de Nova York. Polêmico e provocador, Granato fala dos seus pensamentos sobre a pintura. Advoga em sua defesa frente às críticas do circuito destinadas à sua arte. Observam hoje uma preocupação mais voltada à comercialização e alegam que o artista perdeu a energia contestadora de antes. Por sua vez, Granato afirma que essas opiniões são fragmentos de pessoas que nada entendem de arte, com a função apenas de escrever. Prossegue falando de seu intenso trabalho e que não voltaria à sua adolescência rebelde sem poder vender.

‘Cidade sem janelas’ encerra com sucesso. (Folha de S.Paulo, Ilustrada, 26 mar. 1994) O antigo matadouro da Vila Mariana se transforma em um novo espaço cultural de São Paulo. A exposição “Cidade sem janelas” apresenta uma performance de dança de Susana Yamauchi e trabalhos de arte. O projeto foi uma iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura sob a curadoria de Nelson Brissac Peixoto e Agnaldo Farias. Traz também comentários do artista plástico Carlos Fajardo expressando o seu apoio a este projeto inovador.

Nuno Ramos expõe seus ‘Montes’ até hoje. Folha de São Paulo, Acontece, 27 mar. 1994. Em sua instalação “Montes” exposta no Sesc Pompéia, o artista utiliza terra, sal, parafina e breu fazendo reflexões filosóficas associando estes materiais como sinônimos de vida com aproximações contundentes relacionadas ao corpo. Desta forma, estabelece um

paralelo com sensibilidades corpóreas epiteliais e neurais fazendo a seguinte pergunta: “ O que a arte pode em nós?”

Pappalardo reconcilia imagem e realidade. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 08 abr. 1994. Arnaldo Pappalardo expõe suas fotografias na Galeria André Milan. Conhecido como um dos magos da fotografia publicitária no Brasil, consegue fazer uma união com as artes plásticas. Nesta proposta o artista mostra caminhos muito ricos que podem ser uma fonte de alimento para o artista plástico que se enveredar por estas analogias. Em São Paulo é a quinta individual que faz e apresenta nesta mostra soluções impensadas incidindo sobre a linguagem e a materialidade da fotografia.

Shiró mostra coerência na metamorfose. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 13 abr. 1994. No museu de Arte de São Paulo, o artista plástico Flávio-Shiró mostra uma retrospectiva de 50 anos de sua trajetória. Radicado em Paris há tantos anos, este artista reúne em suas obras o início do abstracionismo informal dos anos 50, sendo considerado como um pioneiro entre nós. Trazido do Japão pelo seu pai desde cedo, a sua infância transcorre em Tomé-Açú, no Pará. Este contato com a misteriosa natureza amazônica revela estes embates entre um mundo hostil e selvagem, metamorfoseando esta contínua transformação entre vida-morte, sombra-luz. Estes subterrâneos da infância, Shiró nos devolve filtrado em sua pintura.

Rolla expõe sua enciclopédia da fantasia. Folha de São Paulo, cad. Acontece, 07 jun. 1994. O mineiro Marco Paulo Rolla expõe suas pinturas na Casa Triângulo. Morando hoje em São Paulo, mostra a sua sétima individual. O artista entre a pintura e a colagem, revela um jogo de imagens e estereótipos culturais fazendo incursões por um universo fantástico. Entre fadas malvadas, bruxas, noivas ou princesas, telefones e bolos saindo de um espaço convulsivo e espiralado, se abrigam e saem estes personagens. Reunindo os mais variados graus do desejo sexual, num paraíso narcíseo de fragmentos entre fantasias infantis, paladar e olfato ligado às sensações, é abruptamente interrompido por figuras que mostram um corte na área do pescoço. O universo espiralado do artista remete ao maneirismo ao que se acrescenta um automatismo surrealista, criando um tempo e um espaço onírico onde tudo é permitido. Nestas incredulidades caminha o artista entre fantasia e ceticismo, reflexo de suas possibilidades quanto à arte, externando uma única certeza: o registro de grandes números datados nos quadros como a um diário.

Marcelo Villares expõe pinturas de cores pulsantes e traço flexível. (Folha de S. Paulo, Ilustrada, 08 jun. 1994). O artista mostra suas pinturas recentes na Galeria Nara Roesler. Como um bom colorista, tira partido das diferentes pulsações das cores, costurando, em uma espécie de retícula, várias alturas do espaço pictórico.

Antônio Poteiro expõe esculturas e pinturas. (Folha de S.Paulo, Ilustrada, 14 jun. 1994). Exposição: Cerâmicas e pinturas de Antônio Poteiro. A Galeria São Paulo abre mostra individual do artista. O início de sua carreira é como mestre-artesão em cerâmica e já percorreu com suas obras espaços de prestígio nos Estados Unidos, Japão e Europa. Iniciando com esculturas em barro em 1962, posteriormente aprende pintura com Siron Franco e Cleber Gouveia. Retorna de novo à escultura em cerâmica com uma linguagem toda própria, mais concisa, criando maior tensão e inovando o seu trabalho.

Claudio Cretti decodifica a pintura com seu desenho. (Folha de S.Paulo, Ilustrada, 18 jun. 1994). Exposição: Relevos e desenhos. Convidado pela Itaugaleria, o artista expõe o seu trabalho através do desenho, decodificando o pensamento da pintura problematiza o desenho e vice-versa. Com isso, esclarece muitos caminhos.

Exposição 'Poéticas Paulistas' traz nova geração de artistas. (Folha de S.Paulo, Ilustrada, 22 jun. 1994). O novo espaço expositivo Espaço Cultural Citibank expõe trabalhos de pintura com obras de três artistas das novas gerações: Marina Saleme, Gabriella de Castro e Vera Martins. A curadoria ficou a cargo de Maria Izabel Branco Ribeiro, Marcelo Araújo e Marcos Moraes. O espaço garante grande circulação de público e, ao mesmo tempo, é um desafio às obras que exigem um olhar menos apressado. Será que a arte contemporânea pode realmente ser vista no corre-corre de uma passagem, no coração da metrópole paulistana?

Casa Triângulo expõe novos artistas. (Folha de S.Paulo, Acontece, 21 jul. 1994). Exposição: Imagem não virtual. Com uma nova visão curatorial, o artista Sérgio Romagnolo aposta numa coletiva de jovens artistas como Márcia Thompson, Sandra Cinto, Rosana Monnerat, Fábio Lima Freire, Albano Afonso, Rivani Neuenschwander, Marcelo Orsi e Daniel Costa. Trabalhando com um panorama de poéticas aguadas, os artistas possibilitam uma vivência “não virtual” das imagens. É uma iniciativa que desafia a lógica corporativista, interpenetrada no circuito, hoje, pela “ditadura dos curadores, que instrumentalizam a produção dos artistas, como se ela fosse uma matéria a ser plasmada. Por que se desqualifica sempre o artista como intelectual pleno, capaz de pensar sua obra e o entorno?”.

Mostra traz pinturas em acrílico de Babinski. (Folha de S.Paulo, Acontece, 09 ago. 1994). O veterano Maciej Babinski, gravador, ilustrador, pintor e desenhista de origem polonesa, é radicado no Brasil desde 1953 e expõe suas pinturas na Galeria Strina. Fruto de suas viagens pelas regiões brasileiras, aflora em suas paisagens um olhar visitado por escavações arqueológicas, como em Sete Cidades ou Lagoa Seca, observando marcas milenares deixadas por mão humanas em gravações rupestres. Estas paisagens se coadunam com uma extensa bagagem cultural ali impressa, caminhando em paralelo ao surrealismo de

André Masson e Max Ernst. Durante os últimos anos do Cubismo Analítico localiza uma espacialidade familiar com a obra de Pollock.

Ernesto Neto une rigor plástico e sensualidade em suas esculturas. (Folha de S.Paulo, Ilustrada, 05 set. 1994). O artista plástico carioca Ernesto Neto expõe suas esculturas na Galeria Camargo Vilaça. Demonstrando maturidade, coerência e fazendo jus aos desafios de sua geração, seus trabalhos reúnem elementos que remetem a nomes consagrados da tridimensionalidade brasileira, como Lígia Clark e Walmécio Caldas. Seus trabalhos, com argumentos coesos, não mais privilegiam a tensão dos materiais; seu raciocínio conceitual agora volta o olhar para a mitologia grega.

Hermano expõe esculturas para vestir. (Folha de S.Paulo, Ilustrada, 18 set. 1994). O escultor, gravurista, desenhista e pintor Luiz Hermano expõe “Esculturas para vestir”, no espaço do MAM, reunindo estudos fotográficos de Bob Wolfenson de suas esculturas interpostas à mostra, conferindo, assim, mais vivacidade às suas obras. Cearense de origem, Luiz Hermano é radicado em São Paulo desde 1979. Em suas incursões por outros continentes, mora em Berlim, Nova York, Paris e Londres, participando de bienais internacionais. No circuito nacional participa de três bienais paulistas. Abandonando a rigidez do ferro em seus trabalhos expostos na Bienal de 1991, incorpora cipós e fios de cobre como matéria-prima. A sua escultura relembra os movimentos do próprio corpo, numa dança feita no espaço pelas ondulações do arame. Divisando uma polaridade masculino-feminino, com uma poética aliada à experiência imediata do corpo, registra formas voltadas para dentro, ou escancaradas fálicas. A mostra fala de sensualidades diferentes assinaladas por experiências específicas.

Exposição resgata obra de Willys de Castro. (Folha de S.Paulo, Acontece, 10 nov. 1994). O Escritório de Arte Sylvio Nery da Fonseca apresenta 17 obras do artista mestre Willys de Castro (1926-1988) durante o período de 1954 a 1961, relevante momento em que o artista se destacou no movimento concreto e, posteriormente, no neoconcretismo. Reconhecidas pela arte brasileira como uma referência destes dois momentos, as suas obras são apontadas como uma renovação ocorrida nos anos 50. Estas obras fizeram parte de mostras importantes como a 4ª Bienal de São Paulo (1957) e a Bienal de Paris (1961). São feitos comentários sobre várias obras do artista, dentre elas “Objeto Ativo (1960)”, “Forma de dois planos” (1960-61) e “Instabilidade Integrativa”.

Um brasileiro na Escola de Paris. (Folha de S.Paulo, Especial: Jornal de Resenhas, 14 mar. 1998). Assim como outras manifestações culturais, a arte moderna no Brasil foi concebida através da ousadia de poucos, sendo criticados, depois, pela mediocridade da

maioria, por não concretizarem seus projetos modernos como uma experiência cultural mais abrangente. A historiografia, até hoje, é alvo de chavões, pelas poucas iniciativas de se contextualizar pesquisas mais amplas. O competente historiador da arte Walter Zanini faz um resgate sobre a trajetória de Vicente do Rego Monteiro, um dos mais sólidos artistas do primeiro modernismo no Brasil. O seu empenho, durante anos, resultou no importante livro “Vicente do Rego Monteiro, Artista e Poeta, 1899-1970”. Destaca-se uma vasta documentação original que possibilita aquilatar a figura do artista no contexto da arte moderna brasileira. Com uma carreira prejudicada pelo seu temperamento dispersivo e irrequieto, que se soma às dificuldades do meio, torna-se mais conhecido em Paris. Esta rejeição também poderia advir dos seus diversos talentos, tendo se dedicado à poesia nos anos 30 e 40, ou por suas escolhas políticas. Estudando em importantes academias parisienses, aos 14 e 15 anos (1913 e 1914) já fazia suas exposições no Salon des Indépendents. Através de suas pioneiras exposições no Brasil é convidado por Ronald de Carvalho a participar da Semana de Arte Moderna de 1922. Retornando a Paris neste ano, constitui uma sólida carreira com uma linguagem pessoal em compasso com as vanguardas europeias. Direcionando seus estudos à arte amazônica, aprofunda-se em seus mitos e temas, como também se dedica à organização da espacialidade, traçado linear e planos. Um indicativo de seu reconhecimento é o apoio de conceituados críticos da época, como Maurice Raynal, Raymond Cogniat, Jean Cassou, e das galerias onde expôs. A última do marchand Léonce Rosenberg reuniu, no mesmo período, Picasso, Braque, Léger, entre outros. O livro de Walter Zanini é uma das mais notáveis obras que, pela sua persistência e empenhos pessoais, conseguem repensar ideias estagnadas sobre a arte brasileira, especialmente o modernismo. O autor, ao disponibilizar este rico acervo documental, também abre caminhos a outras investigações sobre outros artistas, em diversos assuntos correlatos.

Todos os artigos¹¹ de Carlos Eduardo estão elencados e os artigos¹² acima citados foram enviados por ele e encontram-se, na íntegra, em forma textual, em anexo.

A produção literária de Uchôa contribuiu para alicerçar o seu embasamento teórico e, certamente, intensificou sua pesquisa no campo da arte. O universo jornalístico, fonte inexaurível de pesquisa e conhecimento é um grande contributo pelo seu contato profissional com artistas e teóricos da arte contemporânea que concorre de alguma forma para enriquecer a sua poética, irrompendo em produções artísticas. Seu estruturalismo conceitual vai se delineando e aflorando em suas obras.

¹¹ Contida no Anexo F.

¹² Contida no Anexo F1.

A exposição Individual, realizada no Centro Cultural São Paulo, em 1990, uma obra tridimensional, é destacada por Carlos Eduardo como um importante momento do seu percurso artístico.

O contato com galerias e instituições de arte amplia seu universo de relações com o mundo contemporâneo, intensificando ao mesmo tempo a sua produção artística ao desenvolver parcerias em exposições com diversos artistas. Parte de suas obras podem ser encontradas em acervos públicos, tais como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Instituto Itaú Cultural e a Fundação Padre Anchieta / TV Cultura.

1.4 – Exposições de 1988 a 2014 e análise de uma obra deste período

O artista participou, neste período, de 48 exposições¹³ – entre individuais e coletivas.

As duas exposições individuais são: “Descosturas”, no Espaço T, na cidade do Porto, em Portugal (2014) e “Um mar navega em mim”, no Centro Cultural de Tibães, em Braga, Portugal (2012).

Quanto às demais exposições abaixo, elencadas e classificadas como coletivas ou individuais, existem diversas possibilidades a se considerar quanto à sua forma de concepção. No contexto das questões curatoriais, não existem respostas únicas. Desta forma, podem referendar um tema específico ou apenas delinear possíveis caminhos no diálogo com o artista. Para proceder a esta abordagem, duas exposições serão destacadas e analisadas no decorrer desta dissertação. A saber: “Individual”, Centro Cultural São Paulo, 1990 e “Arte e Espiritualidade”, intervenção no Mosteiro de São Bento, 2010, São Paulo.

Segue todas as exposições de Carlos Eduardo Uchôa.

2010 - “Arte e Espiritualidade”, edital Arte-Patrimônio MinC, intervenção no Mosteiro de São Bento, em São Paulo. Exposição com 17 salas, instalações, pinturas, fotografias, vídeos; com Marco Giannotti e José Spaniol – Ganhadora do Prêmio APCA “Melhor Exposição” do ano; 2007 - Itaú Contemporâneo: Arte no Brasil 1981-2006, Itaú Cultural, São Paulo; 2006 - “Paralela 2006”, Pavilhão Armando de Arruda Pereira, Ibirapuera, São Paulo; 2006 - “Brazilian Art”, Pavilhão Bienal, São Paulo; 2005 - “Territórios”, coletiva, MAC Ibirapuera, São Paulo; 2005 - “Versão Brasileira”, coletiva, Galeria Brito Cimino, São Paulo; 2004 - “Sala de Arte”, coletiva, Galeria Brito Cimino, São Paulo; 2004 - “Recortes”, coletiva, Galeria Brito Cimino, São Paulo; 2004 - “Paralela” da XXVI Bienal de São Paulo,

¹³ Contida no Anexo C.

São Paulo; 2003 - “Oceanos”, “Individual”, Galeria Brito Cimino; 2003 - “Meus Amigos”, MAM, São Paulo; 2002 - “//Paralela” da XXV Bienal de São Paulo, Galeria Brito Cimino, São Paulo; 2002 - Artista Convidado, Programa “Metrópolis”, TV Cultura, janeiro a março; 2001 - “Coletiva dos artistas”, Galeria Brito Cimino, São Paulo; 2001 - “Recortes”, coletiva, Galeria Brito Cimino, São Paulo; 2000 - “Individual”, Artista Convidado, Paço das Artes, São Paulo; 2000 - “Individual”, Galeria Brito Cimino, São Paulo; 2000 - “Pintura Brasileira Anos 90”, MAM, São Paulo; 2000 - “Ano III”, coletiva, Galeria Brito Cimino, São Paulo; 1999 - “Infinitos”, instalação, individual, Capela do Morumbi, São Paulo; 1999 - “Pneuma”, instalação em “Transcendência”, Casa das Rosas, São Paulo; 1999 - “Parallèle Brito Cimino/Fiac”, coletiva, Galeria Brito Cimino, São Paulo; 1999 - “Arte Brasileira Contemporânea sobre Papel”, MAM, São Paulo; Casa dos Contos, Ouro Preto - Centro Cultural UFMG, Belo Horizonte, Instituto Cultural Itaú, Penápolis; 1999 - “Noturnos”, MAM, São Paulo; 1999 - “Figuras quase Figuras”, MAM, São Paulo; 1999 - “80 Anos de Arte Brasileira”, MAM, São Paulo; 1998 - “Individual”, Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo; 1994 - “Projeto Macunaíma”, IBAC-FUNARTE, Rio de Janeiro; 1994 - 14º Salão Nacional de Artes Plásticas, IBAC-FUNARTE, Rio de Janeiro; 1993 - 13º Salão Nacional de Artes Plásticas, IBAC-FUNARTE, Rio de Janeiro; 1992 - Galerie Michel Vidal, Paris; 1992 - Selecionado, “Esposizione Internazionale Artisti Contemporanei”, Florença; 1992 - Infograf , 1st Experiment - Computer Art, São Paulo; 1992 - “Transluminuras”, instalação, Engenho Central, Piracicaba; 1990 - “Individual”, Centro Cultural São Paulo, São Paulo; 1990 - Individual, ItaúGaleria, São Paulo; 1990 - Centro Cultural São Paulo, São Paulo; 1990 - ItaúGaleria, São Paulo; 1990 - “5 Artistas”, Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM, São Paulo; 1990 - “13 Artistas”, Centro Cultural São Paulo; 1990 - “Artistas no Centro”; 1990 - Centro Cultural São Paulo, São Paulo; 1990 - “Coletiva, Paço das Artes”, São Paulo; 1990 - “13 Artistas”, Grande Galeria, Palácio das Artes, Belo Horizonte; 1990 - “Conexões de Setembro”, Paço das Artes, São Paulo; 1989 - “5 Artistas de São Paulo”, Palácio das Artes, Belo Horizonte; 1988 - “III ContempoArte”, Paço das Artes, São Paulo.

Expôs pinturas e instalações com muitos artistas, dentre eles, Marco Giannotti, José Spaniol, Daniel Senise, Mimmo Rotella, Adriana Varejão, Carmela Gross, Cildo Meireles, Cláudio Cretti, Cláudio Mubarac, Germana Monte-Mór, Iran do Espírito Santo, Laura Belém, Regina Silveira, Sandra Cinto, Sérgio Romagnolo, Tomie Ohtake, Vik Muniz, Carlito Carvalhosa, Carlos Vergara, Daniel Acosta, Ricardo Basbaum, Ester Grinspum, Leda Catunda, Lia Menna Barreto, Nelson Leirner, Ernesto Neto, Dudi Mais Rosa, Nina Moraes, Lucia Koch e Teresa Duarte.

Foram diversas exposições em diferentes locais, como Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM); MAC USP; Museu Brasileiro da Escultura (MUBE); IBAC – FUNARTE; ItaúGaleria; Casa das Rosas; Capela do Morumbi; Mosteiro de São Bento de São Paulo; Esposizione Internazionale Artisti Contemporanei, em Florença, Itália; Galeria Brito Cimini; Centro Cultural São Paulo; Galeria Michel Vidal, em Paris; Paço das Artes, em São Paulo; Centro Cultural do Mosteiro de Tibães e “Quasegaleria” no Espaço T, em Portugal, dentre outros.

Investigando a produção deste período, considero como muito relevante a obra da série de fotografia “Reflexões”, de 2007. A observação resultou num poema-análise que transcrevo, a seguir, junto à obra do artista.

Fig.- 1 - Fotografia – 1 da Série “Reflexões”, 2007.

Profundezas do Ser

Dois momentos ali no chão
 verdadeiramente vivos:
 o antes e o depois.
 Este patamar que antevê o artista,
 como um demiurgo premeditando
 sem ao menos saber para quê
 este espaço geográfico mais alto
 e ao mesmo tempo limitado
 feito escada e ao invés de subir, desceu
 às profundezas do Ser ainda aquático e cristalino
 que há muito antevia
 nos limites do diáfano antes habitado.
 O oásis e a luz nas coisas
 vindas deste olhar
 se irrompe e vê a vida do depois,
 imensa, imponente e ao avesso neste reflexo especular.
 O antes do particípio passado e o depois,
 agora avizinados e partícipes da mesma luz.

Clea Goulart

Este poema-análise condensa dois momentos da vida do artista.

A água, neste sentido, é um elemento unificador e vivo da própria vida, contida em seu primeiro momento e que o prepara para o segundo. Os elementos refletidos na água, como a luz e a paisagem natural, são símbolos que sugerem um entorno coeso a este possível movimento de traslado de um patamar a outro, indicando uma decisão de vida sem cisões ou rupturas.

Estes vários elementos iluminados e refletidos sobre a água que se revelam em transparências, podem ser traduzidos como os influxos da espiritualidade em sua poética.

O demiurgo encerra um olhar intuitivo, onde plasma um devir.

A obra de arte sugerida pelo artista, “Individual” - Centro Cultural São Paulo, realizada em 1990, é uma obra tridimensional que revela um momento importante de sua vida e que traduz uma vivência experiencial deste período específico.

Carlos Uchôa comenta sobre a organização da exposição e a maneira como foi concebida pela curadoria sob a direção de Sônia Salzstein e como ela distribui os trabalhos no espaço da exposição.¹⁴

Reiterando o depoimento de Carlos Uchôa, como mostra como individual embora apresentada junto com outros artistas, destaca-se a concepção curatorial de Sonia Salzstein, por intermédio de seu manifesto em um site do Centro Cultural São Paulo. Desta forma, esclarece a sua proposta, afirmando fazer parte de um ciclo anual de mostras de artistas selecionados por portfólio, iniciado em 1990, hoje conhecido como Programa de Exposições. Segundo Sônia Salzstein, atualmente crítica de arte e professora no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP), o processo da exposição é vivido de maneira coletiva, e a exposição das obras é vivenciado pelo artista de forma individual.¹⁵

¹⁴ O enorme espaço do Centro Cultural foi dividido em áreas para exposições individuais. A seleção era anual, com um calendário de exposições mensais e três ou quatro artistas faziam individuais ao mesmo tempo, no mesmo mês. A articulação entre as obras e os artistas não era precisa. A Nina Moraes, a Lucia Koch, o Cláudio Cretti e a Teresa Duarte também expuseram. Anexo E2. Entrevista em: 20/07/2015.p.109.

¹⁵ “[...] O Programa de Exposições é parte de um projeto maior, que visava a ações de longo prazo. A exposição era um momento de extroversão, que precisava estar calçado por uma série de outras ações. Mesmo o processo da exposição era vivido de maneira coletiva, percebido como algo que requeria esse aprendizado coletivo. Não se tratava de convidar uma comissão que selecionava trabalhos e ia embora. Nós convidávamos, sim, pessoas justamente para poder ter um embate com o meio cultural diversificado. A ideia era chamar pessoas com pensamentos diferentes, envolvê-las nessas exposições que faziam as seleções de portfólios. E, uma vez definidos os portfólios, nós acompanhávamos esse jovem artista desde o momento em que ele apresentava a obra no portfólio a essa comissão de seleção até o momento em que ele se apresentaria individualmente na exposição. [...]” **20 anos do Programa de Exposições**. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/EXPO20anos/depoimentos.htm>. Acesso em 30 de julho de 2015.

Carlos Uchôa, respaldado por todo um aparato curatorial que se compromete tanto com a produção executiva quanto com a gestão do projeto, apresenta questões conceituais e práticas.

Segue-se a análise descritiva da obra, aliada a comentários com seus respectivos desdobramentos sobre o percurso do artista.

“Individual” – Centro Cultural São Paulo, 1990.

Fig. - 2 - Vista Frontal

Fig. - 3 - Vista Semi frontal

Fig. - 4 - Vista Lateral

Fig. - 5 - "Individual" - Centro Cultural São Paulo, 1990.

Carlos Uchôa descreve a obra tridimensional comentando sobre o material utilizado e o que revela em seu canal poético.¹⁶

Enfatizando a presença dos contrários, percebe-se um sentimento de estranhamento que une esses fragmentos e que sugerem, ao mesmo tempo, força e leveza, maciez e aspereza,

¹⁶ O material utilizado é o vinil, uma chapa de metal e água. Trata-se de uma grande bolsa de vinil com pouca quantidade de água em seu interior apoiada sobre uma parede e que esticada na parte superior por um lado é presa a um dispositivo no solo, e do outro lado da parede a bolsa de vinil está apoiada sobre uma pesada chapa de metal que suporta o seu peso e a mantém estável no solo. Ela revela tensão e instabilidade. Anexo E1- Entrevista em 17/07/2013. p....

rigidez e maleabilidade, direcionando o seu trabalho à exploração de diversas texturas. Eles surpreendem e convocam o nosso olhar, enfatizando uma relação entre a materialidade e o fazer artístico. Desta forma, tomando novos rumos, em sentido oposto aos materiais considerados tradicionais, traz uma força expressiva, que arranca de materiais inusitados. O artista retira da cultura de massa e do cotidiano, fragmentos que constrói uma narrativa visual aliada a uma peculiar poética.

De acordo com Argan (1991, p.14), este fragmento extraído da realidade é elencado como um objeto pensado pelo artista. Diante da posição distinta e única que ocupa, afirma que a realidade ou um fragmento da realidade torna-se o objeto de mensuração por ser pensada por um sujeito. Apropriando-se da realidade ou de um fragmento inserido nela, confere legitimidade a este fragmento ao apresentar uma solução singular.

O autor ainda confirma sobre o posicionamento de eleição do artista frente à sua obra, dentro daquilo que escolhe e traduz ao mundo, assim como o momento em que determina a sua finalização. Numa atitude de legitimação, se torna o primeiro crítico de sua própria produção. Assim esclarece:

Na medida em que todo artista escolhe seu quadro de referências, as tradições plásticas das quais se sente devedor, todo artista insere uma reflexão crítica no coração de sua produção fantástica. Na medida em que ele julga sua obra acabada, renunciando a continuar a intervir nela, ele se torna seu primeiro crítico. Há, portanto, uma postura do pensamento que é ao mesmo tempo reflexiva e fantástica, e é justamente essa postura que está na base da produção artística. (ARGAN, 2003, pp.10-11)

Neste encadeamento de ideias Giulio Carlo Argan também afirma que é precisamente a possibilidade de fazer a intermediação entre passado e futuro que se distingue o presente da obra de arte. Declara que a artisticidade da arte forma uma unidade com sua historicidade. Assevera ainda a existência de uma solidariedade de uma causa primeira entre o agir artístico e o agir histórico, e este vínculo comum é evidentemente a consciência do valor do agir humano. Um agir que já está concluído, do qual se controla o processo: se realiza no presente, mas presume-se a experiência do passado e um projeto do futuro, conforme declara:

A arte é um fazer que, em última análise, tem como horizonte a produção de objetos perfeitos, que sirvam de guia às demais atividades. Nessa busca, ela é também criação de valores, já que deve se perguntar a todo instante pelo sentido do agir humano e operar de modo a garantir e ampliar seus próprios fundamentos. E esse movimento traz consigo necessariamente uma temporalidade de ordem histórica, em que passado, presente e futuro se condensam na presença instigante de um objeto

particular. A partir dessa formulação o estabelecimento de vínculos entre a produção artística e aspectos sociais, éticos, históricos e cognoscitivos pode se realizar sem a necessidade de privilegiar qualquer das instâncias envolvidas, desde que as análises partam dos trabalhos de arte e observem neles a especificidade dos nexos propostos. (ARGAN, 1992, pp. 10-11)

Portanto, as “redundâncias” do seu “canal poético” são um denominador comum na produção artística, constituindo assim a sua singularidade. No seu objeto particular existe um momento histórico específico enriquecido por um “adensamento conceitual”, transladando entre presente, passado e futuro e conectado à sociedade atual, contemporizando a sua obra.

Este estruturalismo conceitual do artista encontra o seu alicerce em teorias filosóficas e psicanalíticas, entre outras, que se inicia no final da década de 70, projetando-se em décadas posteriores. (ARCHER, 2001, p. IX.)

Desta forma, indo de encontro ao que emana da obra de Carlos Uchôa, existe o momento da finalização por ele determinada. As “redundâncias” por ele apontadas fornecem continuidade ao seu trabalho, em qualquer meio que se utilize.

O artista torna possível considerar este objeto tridimensional como um gesto inaugural significativo anunciando um devir. Em um gesto criador e iniciático insere o elemento água no interior de uma bolsa de vinil, fazendo brotar ali uma nascente conectando assim matéria e espírito, característica inerente à toda arte, infundindo leveza ao depositá-la de forma suspensa sobre uma pesada placa de metal. A bolsa de vinil agora delimitada se amolda à placa formando dois elementos num só. Uma divisão ali se instala assinalando o início de uma operação de reconstrução e integração, neste seu momento de vida em que sua obra entra em circulação.

A partir das considerações de Friedrich Schleiermacher apontadas por Hans-Georg Gadamer, a obra de arte em seu ponto de vista específico, não é um objeto atemporal da vivência estética, pois ela pertence a um mundo próprio capaz de determinar plenamente o seu significado. (...) “uma obra de arte está enraizada, também no seu solo e chão, no seu contexto” (...) ¹⁷

Como matriz originária, o objeto é afixado ao solo, no outro lado do muro enraizado no solo, pode ser traduzido como um lançar-se ao outro lado do muro provocando tensão e ao mesmo tempo instabilidade nesse estado de suspensão sobre a placa. De fato, a sua obra agora adentra no circuito da arte no contexto do mundo contemporâneo.

¹⁷ Hans-Georg GADAMER, Verdade e Método. p.265

A água gestando ali contida na obscuridade opaca da bolsa apresenta uma abertura na parte superior possibilitando o seu fluir de um lado a outro. Esta abertura ou passagem, de certa forma, indica um simbolismo enveredando num gestual mítico, segundo Mircea Eliade:

(...) toda forma de Cosmos – o Universo, o Templo, a casa, o corpo humano – é provido de uma abertura superior (...) a abertura torna possível a passagem de um modo de ser a outro, de uma situação existencial a outra. (...) Convém precisar que todos os ritos e simbolismos da “passagem” exprimem uma concepção específica da existência humana: uma vez nascido, o homem ainda não está acabado; deve nascer uma segunda vez, espiritualmente. (...) Numa palavra, pode-se dizer que a existência humana chega à plenitude ao longo de uma série de ritos de passagem, em suma, de iniciações sucessivas. (ELIADE, 2001, p. 147)

De fato, esta obra tridimensional representa um momento significativo para a vida de Carlos Uchôa, quando inicia de fato a sua carreira profissional, adentrando ao circuito da arte no mundo contemporâneo.

Situando a sua obra neste período, ela advém de sua formação em História da Arte na Escola Brasil, dirigida por Carlos Fajardo, e do fazer artístico sob o cunho das tendências construtivas da Minimal Art (MA) que se utiliza de materiais industriais da área da construção.

Neste período que antecede a sua entrada para o mosteiro, escreve o livro “O beijo da história: Picasso como emblema da contemporaneidade”, demarcando um momento importante de sua vida. O artista faz uma soma de todas as perspectivas estéticas e os seus conceitos da história da arte moderna, falando em particular, do artista Pablo Picasso. É um olhar do passado recente da arte moderna e os seus desdobramentos na pós-modernidade, questão crucial levantada pelo artista em sua tese de doutorado, pontuando a arte picasseana talvez como um modelo.

Neste período de história de vida até 1996, Carlos Uchôa estagia em ateliês e participa de exposições individuais e coletivas; período que se constitui como um testamento de sua vida laica.

CAPÍTULO 2 – O MONGE ARTISTA

2.1 – Reflexões após a sua entrada na Ordem de São Bento

De fato, como nos relata o artista através de suas entrevistas, a sua vivência espiritual advém da formação que traz de sua convivência familiar e das muitas oportunidades que teve através de um contato maior com as artes em geral. Para ele, este conhecimento prévio na esfera espiritual foi um fator indispensável para a sua tomada de decisão. Aliado a este fato, houve também um contato mais estreito através de palestras. Como exemplo, destaca uma palestra ministrada por Frei Paulo Goullarte, que pertence à Ordem dos Carmelitas e foi uma pessoa muito importante para ele. Uchôa participa também de outras palestras no terreno da espiritualidade.

Em visita ao Mosteiro de São Bento de São Paulo, levado por um grande amigo, o poeta André Vallias, interessa-se pelos *apoftegmas*¹⁸, adquirindo o livro na portaria do mosteiro.

Este conhecimento desperta em Uchôa um grande interesse pela cultura beneditina avivada por cursos de aprofundamento espiritual, que o impulsionaram de forma peremptória para a sua importante decisão de entrada no histórico Mosteiro de São Bento de São Paulo, em 1996.

Educado para gerir questões de sua vida pessoal, foi convidado a gerir questões mais amplas, respaldado por uma grande formação erudita, possibilitando o seu acesso ao cargo que ocupa atualmente como diretor geral da Faculdade de São Bento, como também a direção do teatro e a coordenação, organização e curadoria do patrimônio do Mosteiro de São Bento de São Paulo.

Desta forma, o monge e artista se encontra frente a questões basilares e profundas ligadas a esta instituição defrontando-se com situações tanto internas quanto externas.

A sua atuação o coloca numa posição intermediária entre o mundo secular e o mundo do mosteiro. Este intercâmbio exige do monge artista uma posição frente a assuntos atuais ligados à sociedade de um modo geral e específico no desempenho de suas atribuições.

¹⁸ **Apoftegma:** é uma palavra grega que significa dito breve, por conseguinte sentença, máxima. É a designação de sentenças breves proferidas por antigos cristãos que viviam no deserto, praticando oração e ascese; eram sentenças que propunham uma doutrina, uma norma de vida espiritual, ou narravam um episódio instrutivo, edificante, da vida desses ascetas; referiam assim ditos ou feitos de famosos homens de virtude. Anexo E1 – Entrevista em 02/11/2007, p.85.

Com uma ampla visão da realidade a sua produção artística caminha nestes entremeios com afluências intensificadas por suas próprias questões como artista, tangenciadas por aspectos sociais e políticos, intensificada pela sua formação em História Social.¹⁹ Enfatizando estes aspectos o artista continua coadunando em sua obra estas vivências cotidianas em simultaneidade com a sua formação beneditina.²⁰

Carlos Uchôa reúne então, em suas propostas, questões ligadas à sua condição de artista e monge, estando frente a situações sociais e políticas de forma mais contundente, potencializando em sua produção artística os influxos da espiritualidade, característica de sua obra pessoal.

Confirma-se ainda este fato em sua entrevista à Revista Select, em 2013, onde o artista declara: “Toda a arte pressupõe um salto no vazio, uma aposta no insondável. Ela é um ir além que se pode chamar de transcendência.”²¹

Reiterando a incidência deste aspecto social e político que aflui para a sua obra, por onde perpassa ora o elemento contemplativo ora a dramaticidade, Carlos Uchôa declara: “Vejo que aquele período das guerras do Iraque e do Afeganistão me levou de volta à dramaticidade, à cor carregada, mas agora estou começando a fazer obras de caráter contemplativo outra vez.”²²

É dentro deste contexto que se instaura a sua obra, fruto de suas vivências experienciais acentuadas pela espiritualidade como um adensamento à sua produção artística.

2.2 – Sua conversão de vida como uma mudança de mentalidade e seu *modus vivendi* na sociedade atual

Reunidos em entrevistas e em suas publicações, tanto em livros como em artigos, Uchôa expõe conceitos que ele antecipa como reveladores sobre o seu pensamento em relação à própria arte.

¹⁹ Do meio para o fim dos anos 2000 até agora, começou a me interessar umas instigações que vinham da História que vinham do mundo externo, a experiência continua sendo forte, mas não é daquela natureza. Então se naquele momento estava muito presente as relações de dentro e fora, ausente e presente, isso tudo continuou importante, mas parece que se transmutou em outra coisa e algo que se deu mais imediatamente. Anexo E. Entrevista em 25/11/2014 - p.106.

²⁰ [...] quando eu falo de uma situação social ou política, eu estou também no âmbito do sagrado. Eu não estou sacralizando a política, mas a partir da transcendência que é inerente à experiência de vida pelo Homem cotidianamente, faço essa ligação [...] Anexo E1. Entrevista em: 26/07/2013. p. 90-91.

²¹ Carlos Eduardo Uchôa, Artes Visuais: Circo do Vodú Cósmico e outras transcendências. **À capela. Revista Select.** São Paulo, nº10, p.57, Fev./Mar. 2013. Disponível em: http://issuu.com/editora3/docs/select_10_desgustacao. Acesso em: 13/jul./2015

²² Idem Ibidem

Com uma sólida formação e experiência no campo da arte, ele atua de diversas formas com uma vasta bibliografia fundamentada por renomados autores e críticos de arte, como Marilena Chauí, Tadeu Chiarelli, Marcelo Resende, Stella Teixeira de Barros, Daniela Maura Ribeiro, Jonas Lopes, Álvaro Machado, Ana Weiss e Antônio Gonçalves Filho, entre outros. Ele circula então por este campo, respaldado por este aparato acadêmico crítico e autoral que o introduz na arte contemporânea, facilitando o seu acesso aos mais diversos meandros da sociedade atual que lhe confere este lastro.

Deste modo peculiar ele caminha também por todos os meios midiáticos e se insere no mundo virtual com muita facilidade, além de sua própria versatilidade como artista, munido de uma ampla cultura erudita que o coloca em condições de diálogo e experimentação atingindo os mais variados estratos.

A sua obra ímpar, sustentada por esta extensa bibliografia de suporte, o lança como um artista contemporâneo de renome internacional. Sua obra de maior destaque na sociedade atual, a exposição “Arte e Espiritualidade”, conquista uma premiação realizada em 2010.

A instalação intitulada “Redenção” ficou exposta na capela do Colégio, no terceiro andar do Mosteiro, em meio a seculares afrescos, vitrais e mosaicos da arte beuronense²³ – monges holandeses e alemães vieram da Abadia de Beuron para o Brasil, por ocasião da reforma e restauração do Mosteiro de São Bento de São Paulo no período de 1910 a 1922.²⁴

A distinção de sua obra se encontra justamente no fato de estar em um lugar antes nunca visto e inacessível aos olhares do mundo, pertencendo a uma área restrita, com acesso permitido somente aos monges beneditinos do secular Mosteiro de São Bento. Organizada pela “Regra de São Bento, código de vida monástica, composto há mais de 14 séculos, foi e continua sendo a alma dos mosteiros que presidiram o nascimento da cristandade medieval.” (ENOUT, 2003, p.6).

Este fato, preponderante por si só, já é suficiente para colocar a sua obra em destaque.

²³ O nome “Estilo beuronense” é denominação proveniente do local em que nasceu esta escola artística, a Abadia de Beuron, na Alemanha, no final do século XIX. Em 1870, o monge beneditino Dom Desiderio Lenz ali fundou uma escola de arte, cujo estilo próprio pretendia eliminar o naturalismo característico da arte daquele tempo. Reunindo temas da arte egípcia e grega, o “estilo beuronense” caracteriza-se pelo traço hierático e litúrgico de suas figuras. A arte pagã é, com este estilo, elevada de forma a poder exprimir verdades eternas. É uma arte de beleza clássica, rígida, com linhas puras, distintas, cujas figuras traduzem respeito e atenção. Os traços do pincel do artista lembram muito as antigas iluminuras utilizadas pelos monges copistas. É particularmente sacral a contemplação das pinturas, conduzindo à oração, à adoração, ao recolhimento. A arte beuronense desenvolveu-se paralelamente ao renascimento litúrgico e à reforma do canto gregoriano. Disponível em: <<http://patrimoniosacroba.blogspot.com.br/2014/10/caracteristicas-da-arte-beuronense.html>>. Acesso em: 23 de julho de 2015

²⁴ Dom Adelbert Gresnicht (1877-1956) Biblioteca do Mosteiro de São Bento de São Paulo. Canal Contemporâneo, São Paulo, jan. 2010. Disponível em: <<http://culturageralsaibamais.wordpress.com/2010/01/07/dom-adelbert-gresnicht-1877-1956>>. Acesso em: 23 de julho de 2015.

O pensamento de Carlos Uchôa sobre a arte dissolve paradigmas e invade lugares considerados inexpugnáveis. Sobretudo o artista nos indica uma mudança de mentalidade através da sua visão e nos revela o seu *modus vivendi* como um modo de ser e estar no mundo, participando e repensando os valores da sociedade no convívio com situações cotidianas dando-lhe vida e voz, unindo arte e espiritualidade.

O percurso desta importante mostra será visto no próximo capítulo, com destaque à obra intitulada “Redenção”, como também à ocupação do espaço das obras no histórico Mosteiro de São Bento de São Paulo, com entrevista do próprio artista e de outros participantes da mostra.

2.3 – Produção literária e artística: 1997 a 2014

Após o seu ingresso para o Mosteiro de São Bento de São Paulo, seus interesses agora se encontram voltados à área de Educação, englobando as áreas de Filosofia, Religião e Psicologia, caminhando em paralelo com a sua produção artística com suas questões próprias.

Reiterando esta ideia, Carlos Eduardo desenvolve um pensamento mais reflexivo e intensificado pela sua formação erudita. Observa-se a sua participação em eventos e simpósios, ministrando conferências e abordando temas como: “História e papel das bibliotecas eclesiásticas brasileiras”, 2001, Encontro da Regional Sul I da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB); “A importância das bibliotecas eclesiásticas - o caso da biblioteca do Mosteiro de São Bento de São Paulo”, 2001, 1º Seminário Nacional sobre os bens culturais da Igreja; “Mostra comentada: Imagens do Brasil - 80 anos do Modernismo”, 2002, Encontro com os artistas; “Arte e Religião num Processo Psicanalítico de Unificação”, 2003, Seminário do Curso de Psicopatologia. Conferência e debate; “A exposição Oceanos e a obra de Carlos Uchôa”, 2003; Conferência e debate; “Homenagem a Jacques Derrida”, 2004. V Semana São Bento de Filosofia. Coordenação, mediação e conferência; “Tendências em Educação e Reflexão”, 2005, I Painel CCBB de Tendências (Simpósio); “Mira: o corpo da escritura no mundo do simulacro”, 2001. Cultura e fé em São Paulo: arte e arquitetura, 2009.

No campo da arte, seus temas, também voltados a um pensamento mais denso e espiritualizado, podem ser observados em suas exposições: “Infinitos”, instalação, individual, 1999, Capela do Morumbi, São Paulo; “Pneuma”, instalação em “Transcendência”, 1999, Casa das Rosas, São Paulo; “Oceanos”, individual, 2003, Galeria Brito Cimini. É notória a sua exposição “Arte e Espiritualidade”, realizada juntamente com Marco Giannotti e José

Spaniol, ganhadora do Prêmio APCA de Melhor Exposição do ano de 2010. Finalmente a sua mostra individual, “Um mar navega em mim”, Mosteiro de Tibães, 2012, Braga, Portugal.

De fato, após a entrada para o Mosteiro, o artista monge amplia e intensifica as suas vivências experienciais, estabelecendo um diálogo mais aproximado com a espiritualidade, reverberando em sua produção artística uma poética inspirada no sagrado.

CAPÍTULO 3 – A OBRA ARTÍSTICA DO BENEDITINO CARLOS EDUARDO UCHÔA - Período 1997 a 2014

3.1 - A reintrodução do sagrado na arte contemporânea e o artista

A presença do sagrado na arte contemporânea é desencadeada por diversos fatores que contribuíram para o seu desenvolvimento. O crítico de arte e filósofo Gillo Dorfles (1965) e o esteta e filósofo Mario Perniola (2000) empreendem, desta forma, um estudo sobre as constantes do pensamento e do comportamento do homem contemporâneo para uma análise mais aprofundada.

Segundo Gillo Dorfles, um fator preponderante observado na sociedade atual encontra-se dentro das relações específicas entre “homem e máquina”, que atinge o componente “motor e cinestésico” – visto que as técnicas contemporâneas já não estão mais à medida do homem, inviabilizando a adaptação dos seus ritmos corpóreos aos mecânicos. Ao absorver, por exemplo, os impactos dos meios de comunicação de massa, constata-se uma rapidez de consumo onde tudo se torna obsoleto em um curto período de tempo. O homem então empreende uma nova leitura desses novos “elementos cinestésicos” para adequar à sua capacidade perceptiva e, conseqüentemente, surge uma nova atitude em sua maneira de visualizar o mundo. (DORFLES, 1965, p.111)

Gillo Dorfles (1965, p.12), já na década de 60, observa então uma “desmitificação” e a “mitificação” de novos elementos análogos, constatando a instauração de novos ritos e novos mitos dentro da sociedade contemporânea, tomando por base o sagrado e fazendo menção entre o mundo do sagrado e o mundo profano. Neste contexto o autor constata uma crise no sagrado, ocorrendo uma dissolução de seus mitos e ritos, cedendo lugar a novos elementos simbólicos, isto é, novos ritos e novos mitos na sociedade atual ou mundo profano.

Este fator atinge as mais variadas esferas da nossa civilização, a exemplo da tradição e da arte, traçando um novo caminho dentro das tendências da arte dinâmica que exalta as “artes do tempo” e as “artes espaciais”, no caso do cubismo de Pablo Picasso (1881-1973) e futurismo, a exemplo dos móveis de Alexander Calder (1898-1976) e Jean Tinguely (1925-1991), dos rotoreliefs de Marcel Duchamp (1887-1968), e dentro da *pop-art*, nas obras de Claes Oldenburg (1929), Roy Lichtenstein (1923-1997) e Andy Warhol (1928-1987). (DORFLES, 1965, p.113-159)

No contexto da arte dinâmica se ressalta nas “artes do tempo” o cubismo de Pablo Picasso, como um exemplo marcante. O pintor espanhol, escultor, ceramista, cenógrafo,

poeta e dramaturgo, inicia seus estudos em Barcelona desenvolvendo o seu trabalho principalmente na França. Suas áreas de maior destaque foram as artes plásticas: pintura, escultura, artes gráficas e cerâmica. Conceituado como um dos mais importantes artistas plásticos do século XX, Picasso exerce grande influência através das metamorfoses de sua fecunda obra, num período superior a meio século de existência.²⁵

Pablo Picasso foi muito conhecido por suas “afirmações e seus achados”, assim definido em sua época. No contexto das “artes do tempo”, exerce posteriormente uma grande influência na arte.

A especificidade da “arte cinética” apresenta o movimento como um princípio de estruturação. O cinetismo consegue romper a condição estática da pintura, apresentando a obra como um objeto móvel, que não apenas traduz ou representa, mas está em movimento. É o caso dos famosos móveis de Calder. Em Paris criou a obra “O circo” desenvolvendo suas primeiras figuras articuladas em arame. Retornando a Nova York realiza a sua primeira exposição em 1928. De volta à Paris permanece até 1931, onde mantém contato com outros artistas, desenvolvendo outros trabalhos.²⁶ Deslocando-se independente da posição e do olhar do observador, suas obras são construídas com peças de metal pintadas, suspensas por fios de arame, os móveis movem-se através da energia cinética eólica, produzindo efeitos mutáveis em função da luz. Ao observador cabe contemplar o movimento inscrito nas obras.²⁷ As máquinas e motores construídos por Jean Tinguely, são materiais que ele elege derivados da realidade cotidiana, como os desperdícios da sociedade de consumo, transformando-os em obras de arte. As esculturas, numa espécie de celebração da ciência e do progresso tecnológico que marcou o pós-guerra, são máquinas satíricas com funções e formas diversas. Exemplo disto são as esculturas de refugo mecanizadas, como “Homenagem a Nova York” (1960), que se torna célebre por se autodestruir nos jardins do Museu de Arte Moderna de Nova York.²⁸

Marcel Duchamp dedicou-se ao estudo da “quarta dimensão”, o que, de alguma forma, orientou a sua criatividade artística para problemas óticos. Os *rotoreliefs*, discos coloridos que, quando girados com extrema rapidez, produziam efeitos óticos, é mais uma de suas

²⁵ Pablo Picasso – vida e obras. – Disponível em: www.suapesquisa.com/picasso> Acesso em: 11/11/2015.

²⁶ Alexander Calder – **MAC – USP**. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo1/construtivismo/abstracao/calder/index.html>> Acesso em 01/11/2015.

²⁷ Arte Cinética – **Enciclopédia Itaú Cultural**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo353/arte-cinetica/>> Acesso em 21/out/2015.

²⁸ Michel ARCHER. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. p.2.

tentativas de se aproximar das pesquisas que fazia.²⁹ Os *rotoreliefs* são um exemplo de pesquisa crítica sobre a óptica por Duchamp, com a sua primeira edição em 1935. É um dos maiores artistas do século XX, cuja influência chega aos nossos dias.³⁰

De fato a sua obra condensa uma prefiguração à posteridade, que se desloca do cotidiano para habitar o lugar oficial das galerias, salões e museus de arte.

O artista expõe seus primeiros ready-mades: “Roda de Bicicleta” (1913), “Fonte” (1917), no Salão dos Independentes em Nova York e obliterando do terreno estético o feito à mão. Expondo objetos ‘prontos’ extraídos do cotidiano ele evidencia apenas o lugar da exposição, tornando esses objetos obras de arte. O continente é que dá ao objeto um valor artístico. “Em relação à obra, ela pode então ‘ser qualquer coisa, mas numa hora determinada’. O valor mudou de lugar: está agora relacionado ao lugar e ao tempo”.³¹

A transformação de Duchamp acontece não numa sequência histórica ou num incessante desenvolvimento de um conteúdo estético, isto seria um despropósito. É nas propostas axiomáticas que prenunciam e fundam o regime da arte contemporânea que o seu trabalho é legitimamente transformador.

As articulações que o artista faz na esfera da arte podem ser exemplificadas como, o anonimato ou disfarce da assinatura, banalidade do objeto, inexistência de qualquer emoção de origem retiniana: o desaparecimento do autor como sujeito livre e voluntário. A descoberta do fortuito e a escolha substituem o fazer. Assim, o artista antecipa o movimento de retirada do sujeito, seu lugar como elemento determinado pelo sistema; a importância da linguagem, não como expressão de um pensamento, mas como parte essencial dele próprio. A língua pensa sobre si, como a arte o faz por meio dela.

A proposta germinal da obra de Duchamp é o seu manifesto incontestado que vai desenvolver nos artistas em um sentido ou em outro: a arte conceitual, o minimalismo, a *pop art*, as instalações e os *happenings*.

Diante destas articulações no campo da arte e em suas propostas axiomáticas, Duchamp cria um novo estatuto de arte que reverbera sob a premissa do espaço tempo influenciando largamente a futura geração de artistas em suas produções.

Claes Oldenburg em “O armazém” indica uma preocupação com o tempo e o movimento e deixa patente o que está por trás dos múltiplos painéis de “Whamm!” (1963);

²⁹ Artistas – Arte Cinética. Disponível em: http://estetica.awardspace.com/arte_cinetica/cine_artistas.html. Acesso em 23/out/2015.

³⁰ Rotoreliefs (1965) – **Laboral Centro de Arte y Creación Industrial**. Disponível em: <http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/obras/rotoreliefs-1965>> Acesso em 01/nov/2015.

³¹ Anne CAUQUELIN. **Arte contemporânea: uma introdução**, p.94.

sobre a obra de Lichtenstein, o acionamento do míssil e sua explosão são eventos temporalmente distintos, mas em outras situações a mobilidade foi introduzida de forma mais literal.³² Andy Warhol, a partir de 1963 fez filmes com seu uso de câmera fixa, com total ausência de estrutura narrativa e duração extensa, “Sono” (1963: um homem dormindo) e “Império” (1964: uma tomada estática do edifício *Empire State*) instauram uma nova relação entre o tempo real e o tempo do filme ao pesquisar o interesse da atenção dada pela audiência quando equiparada com imagens pictóricas.³³

É a partir da arte cinética que se visualiza uma das maiores modificações estéticas da escultura, passando a constituir-se de dramaticidade real. Uma atitude antropomórfica se instala a partir da participação e presença desses objetos nas dimensões reais de tempo e espaço inseridos na arte.

Mario Perniola (2000, p.10, p.24), reiterando o pensamento de Gillo Dorfles, observa situações impactantes na arte contemporânea, sob as invectivas dos meios de “comunicação de massa e da ciência”, provocando o seu alheamento do mundo, ao perceber o seu conceito vigente invalidado. O autor acredita num caminho às avessas, remontando aos primórdios da criação artística. Detecta, então, algumas situações emblemáticas, inseridas no contexto contemporâneo; dentre elas a dissolução da rígida oposição entre o sagrado e o profano, onde as categorias habituais são totalmente inadequadas para a sua compreensão.

Desta forma, Mario Perniola constrói um novo conceito de sagrado ao apontar um comportamento e uma mentalidade característicos da sociedade atual, observando uma similaridade com o neoantigo e o neobarroco e englobando as áreas da Estética, Filosofia e História da Arte. Para a elaboração deste novo conceito o autor estuda a sociedade contemporânea; portanto, o mundo profano, com suas imbricações no sagrado.

O autor esclarece a intenção de sua pesquisa ao conceituar o pensamento ritual afirmando que suas averiguações suplantam uma abordagem antitética entre o “caráter tradicional e estático das sociedades primárias, em relação ao caráter inovador e progressivo da civilização ocidental.” A sua proposta transpassa a distinção entre tradição e inovação. Nesta sondagem, Perniola perscruta uma forma de pensar, uma mentalidade de se comportar do homem contemporâneo.

Esta rígida oposição entre o sagrado e o profano de que fala o autor, se confirma numa oposição entre o simbólico e o pragmático, o selvagem e o racional. De um lado, pode ser localizado em situações díspares que surgem de comportamentos tribais nas metrópoles, por

³² Michael ARCHER. Arte Contemporânea: Uma História Concisa. p.15.

³³ Ibidem, p.10.

outro lado, detecta situações impactantes de “racionalidade tecnológica e econômica” observadas em conjunturas menos estruturadas.

Estas hibridizações entre arcaísmo e modernidade, passado e futuro, dificultam a apreensão destas abrangências tão discrepantes, de posse das categorias habituais.

No entanto, a reflexão de Perniola (2000, p.24), se encontra mais propensa a situar e a determinar noções que vão além das dicotomias e polaridades, anteriormente já estudadas pela antropologia.

Na visão do autor, os conceitos de “trânsito”, “simulacro” e “rito sem mito”, atendem a essa exigência, que deriva tanto da realidade sociocultural quanto da dinâmica interna da pesquisa teórica.

A noção de “trânsito” se apresenta especificamente ligada com a “experiência de simultaneidade, de disponibilidade e de dilatação do presente, que caracteriza a vida moderna”. A falta de um enraizamento que atribui uma identidade não é mais reconhecido como lacuna a ser preenchida: somos estrangeiros na nossa terra e, de modo oposto, sentimos nos em casa em qualquer lugar.

Concomitantemente a noção “trânsito” responde às exigências advindas do desenvolvimento da terminologia e do pensamento filosófico. É conhecida a reflexão de Hegel sobre a “superção” que define como o movimento da realidade, a qual persiste conservando e anulando simultaneamente as suas determinações precedentes. A obra de “Nietzsche”, opostamente em “ultrapassagem”, rompe as cadeias com o passado e é estimulada por uma vontade incoercível de ir além do existente. De forma sintética todo o pensamento de Heidegger pode ser entendido como uma meditação sobre os obstáculos da metafísica e do niilismo, que se designa ao mesmo tempo como “apropriação, aceitação e aprofundamento do passado”, criando para isto um termo específico, *Verwindung* (superção), que contém ao mesmo tempo as ideias antagônicas de “vitória” e de “resignação”. A noção de “trânsito” segue por este caminho e se distingue das noções anteriores por enfatizar o “presente e à presença”. O “trânsito” apresenta um caráter essencialmente “dinâmico” e “itinerante”, porque comporta um deslizamento para a “dimensão espacial, para a experiência do deslocamento, da transferência, da descentralização”. (PERNIOLA, 2000, p.25)

A segunda noção a de “simulacro” é uma opção à tradicional oposição entre original e cópia. O “simulacro” não é entendido como uma reprodução fiel do original, mas como uma aproximação de um processo de libertação em relação à cópia. Contrário à imitação, chega-se ao “simulacro” por um mimetismo frenético em virtude do que é “derivado, reproduzido e se liberta do autêntico, do originário, do único”. PERNIOLA, 2000, p.26)

A terceira noção a do “rito sem mito” surge dos comportamentos que não mais se configuram como sendo orientados pelo hábito ou pela consciência individual. Assim os comportamentos não se constituem embasados em um projeto de vida, nem seguem um desenvolvimento coeso que se possa ser descrito, mas ocorrem segundo dinâmicas que ficam na superfície, incrementadas por meio de interações sociais inesperadas e opacas para os próprios atores nela envolvidos. A ritualidade consiste no fato de que todos os gestos se originam no exterior, o que não se mostra funcional em relação à vida social, nem está ligado à vida íntima do sujeito. A “transmissão ritual dos usos” tipifica a cotidianidade: todos os gestos e comportamentos estão enredados numa circulação em que se omite a identidade e a origem. O “uso” é um comportamento não direcionado para a obtenção de um propósito e, por conseguinte, ancorado na experiência do presente, que não propriamente significa uma renúncia, mas um colocar-se em abertura a tudo o que vem ao nosso encontro, à oportunidade das ocasiões. (PERNIOLA, 2000, pp. 27-28)

A partir deste estudo aprofundado o autor detecta no mundo profano as implicações do sagrado na sociedade atual, elaborando um novo conceito de sagrado.

A presença do sagrado na pós-modernidade é também verificada por Alfredo Veiga, que observa um comportamento: “(...) uma tendência entre artistas, teólogos e religiosos em demonstrar interesse pela riqueza artística e forte mística que o Oriente vem despertando na mentalidade contemporânea e na maneira de compreender e experimentar o sagrado”. (VEIGA, 2008)

No contexto do sagrado ainda na sociedade contemporânea, é um fato notório com a matéria especial de capa da Revista Veja, em abril deste ano, ao abordar o tema e fala sobre a Ressurreição sob o ponto de vista da religião cristã, num debate entre religião e ciência. Sob o título: “O poder da Ressurreição: como o grande dogma resiste em um mundo cada vez mais cético”, a revista confirma, desta maneira, a permanência do sagrado, que resistiu e se fortaleceu com a passagem dos milênios, fazendo parte da cultura atual. (EDITORA ABRIL, 2015, pp. 62-67)

De acordo com Gillo Dorfles (1965, p.113), pode-se considerar a obra de Carlos Eduardo Uchôa o indicativo de uma leitura atual, apresentando uma nova maneira de visualizar o mundo.

Incorporando elementos cinestésicos e movimentos eólicos em sua obra, Uchôa faz uso de materiais extraídos da área de construção, como também do objeto banal, o retorno à pintura, o emprego de variadas texturas e meios, tais como: desenho, carvão litográfico, fotografia, pintura, instalação, meios midiáticos, a presença da sedimentação, do simultâneo, e

as sobreposições incorporadas ao gesto implicam o espaço-tempo da obra. O artista inicia a sua vida profissional através da arte conceitual e posteriormente se insere na arte minimalista, que se observa através da sua inserção no circuito da arte.

As considerações de Mario Perniola (2000, p.10), de um modo geral situam a questão do alheamento do artista na sociedade contemporânea. Banido da cidade em praticamente três quartos do século XX, ele se dispõe a trilhar um caminho enigmático e insondável.

Em conformidade a esta ideia, Alfredo Veiga (2008, p.112) aponta uma atitude comportamental de isolamento do artista sacro na atualidade, ao negligenciar as conquistas no ambiente industrial, não absorvendo os impactos da sociedade de consumo frente aos meios de comunicação de massa e da ciência. Este hiato temporal como uma experiência não vivenciada pelo artista sacro incide em sua obra.

A obra de Carlos Uchôa apresenta a premissa do espaço-tempo como também utiliza objetos prontos extraídos do cotidiano, evidenciando apenas o lugar da exposição. Partindo deste pressuposto, o artista ressalta os objetos conferindo-lhes um caráter sógnico, influência da atitude duchampiana.

Pode-se observar também um gesto sedimentado pela ação do tempo e do espaço que se configura de forma fragmentária, mas constituindo um todo harmonioso e imperceptível a olho nu, porque parece estar contido na superfície que se revela em temáticas ao se reportar a várias instâncias ao mesmo tempo.

De posse destas acumulações de estratos temporais é que se configura a dilatação do tempo presente em sua obra, reverberando em recorrências que se arregimentam ao mesmo tempo em que se alimentam de um “adensamento conceitual”. Este traslado ou deslizamento no espaço-tempo, substrato de sua obra, é a característica da arte minimalista (CAUQUELIN, 2005, p.138), a princípio insondável e hermética a um aprofundamento mais factível. Emergindo na contemporaneidade de sua obra, o espaço-tempo se revela como “adensamento, superposição e simultaneidade”.

De forma análoga, Carlos Eduardo Uchôa (1996, pp. 82-83) afirma que a lógica do “pastiche” na contemporaneidade funda uma noção temporal.³⁴ Confirma-se também em seu

³⁴ A contemporaneidade sob a espécie temporal se alia à lógica do pastiche como espessamento do discurso, acúmulo de múltiplas capas de sentido convivendo num mesmo instante, o que faz com que a geração do significado não ocorra segundo uma polissemia controlada, mas exploda na imprevisibilidade da “disseminação”. É o que a diferencia do projeto moderno, sempre direcionado a uma “causa discernível”, “heroica”, globalizante, lastreado numa vontade eticamente dirigida pelo sujeito, que podia ser identificado no sentido da ação, como “controlador” da polissemia implicada na obra. O sujeito contemporâneo apresenta-se como “imagem”, pode ler-se como “fábula”, pode conferir um sentido raso e instantâneo a si próprio, quase se

depoimento ao falar de “espessamento”, “imprevisibilidade polissêmica” ou “explosão de significados”³⁵. Embrenhada no gesto se fundamenta numa crítica de mundo e se insere subrepticamente em sua obra, com vestígios imperceptíveis porque se processa num entendimento conectado à mentalidade contemporânea.

A sua poética inspirada no sagrado é mais um motivo para se afirmar a presença deste “adensamento, superposição e simultaneidade”.

Nestas co-temporalidades encontra-se a obra do artista que incorpora a uma mística beneditina, em compasso à História da Arte.

O “fluxo subterrâneo” de que fala Carlos Eduardo, é o lugar onde se encontram as “pontas soltas” que se amarram e dão sentido ao seu trabalho como “capas de sentido”.

Portanto, há que se considerar a obra do artista munida de um sentido diante do fator espaço-tempo, adensada pela espiritualidade beneditina e introduzida na sociedade contemporânea absorvendo todos os impactos percebidos e altamente influenciados pela sociedade de consumo.

Adaptado e inserido na sociedade atual, o artista convive e se adequa ao meio midiático, às galerias e museus e conquista o seu espaço no mundo.

Impossível se torna pensar a sua arte alheada do mundo. Como um artista beneditino, a sua obra faz parte, se incorpora ao meio, configurando-se como uma arte espiritual ancorada na milenar tradição beneditina.

3.2– A questão do espaço-tempo na obra de Uchôa

O historiador e crítico de arte Giulio Carlo Argan (2014, pp.01-02) declara, em sua metodologia crítica, a identidade entre arte e cidade ao falar das relações e interconexões entre arte, cidade e objeto. A partir da distinção de um espaço ou forma urbana é que se gera a arte. Conceituando o espaço urbano como um espaço de objetos, ou de coisas produzidas, o autor estabelece uma diferença hierárquica ou de valor entre o objeto e a obra de arte. Portanto, o autor não trata a obra de arte como uma realidade que transcende a experiência sensível, mas

obliterando na imediatidade da obra, que prescinde de qualquer “antes”, mas, no espessamento do discurso, multiplica-se novamente em meio à imprevisível explosão de sentidos, ressurgindo como possibilidade. O sujeito contemporâneo não se apaga, multiplica-se, participando das co-temporalidades da obra, desvendando-se nas recorrências, na memória como estrutura de redundâncias. Carlos E. Uchôa FAGUNDES JR. **O beijo da história: Picasso como emblema da contemporaneidade.** p.82-83

³⁵ Quando nós falamos de uma polissemia ou de uma explosão de significados que são sempre refeitos e por este motivo a arte está sempre viva, nós falamos de uma experiência dessa ordem, uma experiência que não se esgota. Anexo E1. Entrevista em: 26/07/2013. p.90.

nos fala com um sentido de valor reconhecido por um julgamento histórico. Desta forma, ela é uma atividade tipicamente urbana, indissociável e constitutiva da cidade, afirmando mesmo que o espaço urbano é determinado pela obra de arte.

Argan (2014, p.03) atribui ao espaço urbano a dimensão cênica da cidade, onde as pessoas se movem, estendendo-se dos ambientes internos aos externos. Considera, também, as extensões da cidade, em suas vilas, propriedades rurais, bosques, rios e lagos, coabitados pelas pessoas. Portanto, o espaço urbano não é apenas aquilo que se vê, mas contém, igualmente, um aspecto visual mais abrangente, atingindo um caráter mnemônico imaginário. Situando a obra de arte, coloca-nos como exemplo o artista que pinta uma paisagem natural, mas que, na realidade, está pintando um espaço complementar do próprio espaço urbano.

O autor empreende vários estudos sobre a cidade e, especificamente a partir da década de 70, elabora a crítica do conceito de “história do urbanismo”, quase relacionando à “história da arquitetura”, ao falar do nascimento de uma história da cidade como uma história da arte periodizada, com base nos tempos longos, ao invés de fazer, como de costume, com base nos tempos da atividade de um artista ou de uma escola. (ARGAN, 2014, p.04)

Nesse processo de expansão da produção de arte no domínio da cultura, marcado pela interseção com as disciplinas de história cultural, arquitetura e urbanismo, Argan estabelece um diálogo contextual com a obra de arte, relacionando a história da cidade com a história da arte periodizada baseada nos tempos longos.

Complementando esta ideia e dentro do aspecto arquitetural, Argan (2014, p.02) enfatiza a importância das catedrais na Idade Média como verdadeiros marcos urbanos, constituindo a mais completa auto representação da cidade e da sua historicidade.

Argan (2014, p.15) ainda afirma sobre a unicidade da obra que excede os seus limites para remontar aos antecedentes, encontrando os pontos de ligação e travando vínculos com toda uma situação cultural. A obra, que parecia ser uma unidade indivisível, ao ser analisada em seus componentes estruturais, aponta um conjunto de experiências estratificadas e sem limites precisos, envolvida num sistema de relações. Assim, o autor complementa que a obra de arte não apenas comporta um conjunto de relações, como também determina um campo de relações que se dilata até o nosso tempo e o supera. Da mesma forma, certos fatos de maior relevo na arte exercem influxos decisivos, mesmo à distância de séculos. Ainda examina a possibilidade de que se faça alusão a um futuro próximo ou distante.

Pode-se confirmar, segundo o autor, que o espaço-tempo na obra carrega em si a propriedade de transladar-se com grande mobilidade através do tempo, embora esteja consolidado através da história da cidade e do espaço urbano.

Portanto, o espaço-tempo na obra do artista Carlos Eduardo, situada num espaço urbano, faz parte de uma situação cultural ligada a um campo de relações e inerente a um tempo histórico flexível, que se reporta aos precedentes, é coetâneo e, ao mesmo tempo, o suplanta, com suas urdiduras entre o sagrado e o profano.

3.3 – O Sagrado através do espaço-tempo

O espaço é um tema de grande complexidade e riqueza, principalmente o espaço humano, que o homem cria para si, transita e habita. Seja como arquitetura ou como simples lugar, desde a primeira caverna adornada com pinturas simbólicas do cosmos ao seu redor até o mais moderno prédio de apartamentos é parte integrante de toda a humanidade e de tudo que é humano. Não existe o homem sem o espaço humano, não existe uma cultura que não tenha um princípio qualquer de arquitetura. Mas o cosmos, assim como a construção ou a idealização do espaço como um todo, não surge inicialmente ao homem sem um sentido e um significado.

Entender que o cosmos não tem sentido é algo relativamente recente na história humana, assim também, e conseqüentemente, como é a dessacralização do espaço. No entanto, para o *homo religiosus*, aquele que assume que seu universo tem um sentido transcendente, o espaço é sagrado, e assim, repleto de sentido e significado. Será abordado então, o espaço sagrado, este espaço dotado de significado humano que é também tema de reflexão da estética. Não só a obra de arte parece dotada de um significado que transcende o mundo comum, mas também toda religião pressupõe um lugar sagrado assim como uma sacralidade de todo o Cosmos.

Com a intenção de demonstrar como o homem percebe e interpreta o mundo a sua volta, é necessário pontuar as formas diferenciadas de se abordar a existência humana, de se assumir ou não um valor e um significado para ela ou sua experiência nela. Segundo Mircea Eliade, serão apresentadas diferentes maneiras de ser em um mundo. São duas modalidades de ser que estão presentes no homem e são indissociáveis dele, ou seja, que o homem busca um significado e sentido para a existência.

(...) o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história. (...) os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo, mas também a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana. (ELIADE, 2001, p.20)

De forma sucinta, entendendo em que consiste o sagrado e o profano, será analisado de que maneira ambas as ideias coexistem, como, ao se revelarem, se diferenciam, pois se percebe inicialmente que o mundo não é nem todo sagrado nem todo profano, portanto um implica necessariamente o outro. O sagrado, quando interpretado pelo *homo religiosus*, não é algo pertencente a este mundo, não é algo comum a ele, no entanto se revela e se faz presente exatamente nele. Algo de infinito se revela no mundo finito. Este fato poderia ser encarado como uma contradição, pois que o sagrado, de forma paradoxal, se revela exatamente no profano, e para tanto deve, ao se revelar se revestir deste profano, pois o faz em um mundo profano, em meio a lugares, objetos e seres profanos. Com efeito, o sagrado se revela, se faz presente neste mundo profano, e a esta manifestação se denomina hierofania.³⁶ A concepção da cultura beneditina encontra-se em congruidade a este conceito.³⁷

Conforme Eliade, o sagrado para sua manifestação pode servir-se de qualquer objeto ou forma no mundo profano, tal como uma pedra ou uma árvore, pois no fim não se cultua a pedra como pedra, mas como uma revelação desta verdade transcendente que nela se encarna. O mundo moderno e contemporâneo sente grande dificuldade de entender que se cultuem objetos tão mundanos, pois se precisa de um objeto especial para garantir uma revelação surpreendente. É por isso que a estrutura sagrada se torna de difícil acesso em um mundo pós-industrializado, já tão acostumado com objetos incríveis, fruto dos avanços científicos e técnicos. Para este tipo de visão moderna, uma pedra não é mais que um simples fenômeno geológico, ou algo que serve de matéria-prima para a indústria. Portanto, entender que algo de especial se faça presente em uma pedra é algo irrealizável. Entretanto, é perfeitamente natural para os povos arcaicos, pois a pedra, mediante algumas de suas qualidades naturais, pode servir de suporte para a manifestação de uma realidade transcendente.

Identificar ou distinguir as situações assumidas pelo *homo religiosus*, apreender seu universo espiritual é, sobretudo fazer avançar o conhecimento geral do homem. No entanto, é legítimo afirmar que a maioria das situações assumidas pelo homem religioso das sociedades primitivas há muito tempo foram superadas pela História. Todavia ainda deixaram vestígios: contribuíram para que nos tornássemos aquilo que somos hoje, portanto participam da nossa própria história.

Pode-se compreender sem a maior dificuldade este outro modo de ser no mundo, a existência de um homem a-religioso. O fato primordial é que o homem a-religioso nega a

³⁶ Cf. nota 1. Introdução.

³⁷ Cf. NIGG, 1979, pp.49-50

transcendência, reconhece apenas a relatividade da “realidade”, e chega até a duvidar do sentido da existência como algo esvaziado de sentido. É sabido que as grandes culturas do passado conheceram homens a-religiosos, podendo até terem existido em níveis arcaicos de cultura, porém não se tem registro documental. O aparecimento do homem a-religioso se constata nas sociedades europeias modernas confirmando-se o seu completo desenvolvimento. O homem moderno a-religioso apresenta uma nova situação existencial.

Reconhece-se como o único sujeito e agente da História e rejeita todo apelo à transcendência. Em outras palavras, não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, tal como ela se revela nas diversas situações históricas. O homem faz-se a si próprio, e só consegue fazer-se completamente na medida em que dessacraliza o mundo. O sagrado é o obstáculo por excelência à sua liberdade. O homem só se tornará ele próprio quando estiver radicalmente desmistificado. Só será verdadeiramente livre quando tiver matado o último Deus. (ELIADE, 2001, p.165)

De forma iminente pode-se confirmar que o homem moderno a-religioso opta por uma existência trágica e não desprovida de grandeza.

Ele reconhece a si próprio na proporção em que se “liberta” e se “purifica” das “superstições” de seus predecessores. Enfim o homem profano conserva ainda vestígios do comportamento do homem religioso, mas esvaziado dos significados religiosos. Faça o que fizer é um herdeiro. Para conseguir um mundo próprio, dessacralizou o mundo em que viviam seus ancestrais; assumindo um comportamento contrário àquele que o precedia e sente que este comportamento está prestes a reatualizar-se de uma forma ou de outra, no mais recôndito de seu ser.

(...) quase se poderia dizer que, na medida em que se realiza, a própria existência humana é uma iniciação. Em suma, a maioria dos homens “sem religião” partilha ainda das pseudo-religiões e mitologias degradadas. Isso, porém, não nos surpreende, pois como vimos, o homem profano descende do *homo religiosus* e não pode anular sua própria história, quer dizer, os comportamentos de seus antepassados religiosos, que o constituíram tal como ele é hoje. (ELIADE, 2001, p.170)

Percebemos desta forma que realmente o homem moderno, através desta outra modalidade como homem a-religioso, se distanciou do sagrado devido ao caminho que escolhe tomar, no entanto este não está completamente dissociado do homem religioso, mas reside camuflado em muitos de seus atos e escondido em seu inconsciente, é por este motivo que Eliade afirma:

Os festejos que acompanham o Ano Novo ou a instalação numa casa nova apresentam, ainda que laicizada, a estrutura de um ritual de renovação por ocasião das festas e dos júbilos que acompanham um casamento ou o nascimento de uma criança, a obtenção de um novo emprego ou uma ascensão social etc. (ELIADE, 2001, pp166-167)

É por isso que:

Até a leitura comporta uma função mitológica – não somente porque substitui a narração dos mitos nas sociedades arcaicas e a literatura oral, viva ainda nas comunidades rurais da Europa, mas, sobretudo porque, graças à leitura, o homem moderno consegue obter uma “saída do Tempo” comparável à efetuada pelos mitos. Quer se “mate” o tempo com um romance policial, ou se penetre num universo temporal alheio representado por qualquer romance, a leitura projeta o homem moderno para fora do seu tempo pessoal e o integra a outros ritmos, fazendo-o viver numa outra “história”. (ELIADE, 2001, p.167)

Entretanto é importante lembrar que tais atos não constituem um comportamento religioso completo, mas apenas fragmentos dele, fragmentos de uma revelação sobre um significado verdadeiro de se “ser em um mundo” que só poderiam ser realmente alcançados se todo o comportamento e valores modernos fossem questionados. Contudo, apresentar as duas modalidades de ser no mundo situa o homem a-religioso e o homem religioso na questão espaço-tempo da existência humana.

Portanto, o sagrado visto sob a égide do espaço-tempo em sua dimensão milenar, igualmente participa da existência humana, lugar de sua manifestação. Logo, acreditar no transcendente faz parte da experiência do homem religioso.

Eliade ainda nos fala sobre o “Cosmos”, apresentando uma relação entre o “Universo, o Templo, a casa, o corpo humano”,³⁸ como parte da existência humana dotada de significado para o homem religioso, assim como a obra de arte que transcende este mundo, *visto sob a ótica do artista que faz em si próprio a experiência estética e lhe reconhece o caráter particular*³⁹, percebendo a sacralidade em todo o Cosmos.

Neste sentido, a obra do artista beneditino dirigida à sociedade contemporânea e com sua poética inspirada no sagrado, contempla todas essas instâncias, que se encontram unificadas através de um modo de ser e estar no mundo, como pessoa humana vivendo as várias dimensões da vida. Influenciado a princípio pela experiência dos santos místicos

³⁸ Mircea ELIADE. O sagrado e o profano: a essência das religiões. p.147.

³⁹ Rudolf OTTO, O Sagrado, p.17.

contida nos *apoftegmas*⁴⁰, como em outros testemunhos, a exemplo de Mestre Eckhart (1260-1328), Carlos Uchôa afirma que a experiência de transcendência e imanência se encontram conectadas e através do aprofundando desta experiência ilimitada no contexto da arte, o artista contempla uma visão polissêmica.⁴¹

A concepção da cultura beneditina encontra-se em congruidade ao conceito de hierofania.⁴² Carlos Eduardo Uchôa como monge beneditino e artista apresenta em sua obra uma poética inspirada na tradição beneditina.

Desta forma, a presença de elementos observados pelo artista são considerados como fazendo parte da dimensão hierofânica de acordo com Eliade, ou numinosa segundo Otto.

Identificados na obra do artista estes elementos se apresentam como: a presença da luz, o adensamento contido no gesto, a visão polissêmica na transcendência e imanência, traduzidos aqui como o sagrado e o profano e o objeto cotidiano extraído da sociedade de consumo.

Portanto, a manifestação destes elementos acontecem no mundo profano e são percebidos por meio de insights, experiências epifânicas, experiências espirituais ou experiências ilimitadas. Experiências estas que se originam no mundo do sagrado, mas se manifestam no mundo do profano.

Portanto o sagrado através do espaço-tempo em seu percurso milenar participa da existência humana através de suas manifestações na existência humana ou mundo profano.

⁴⁰ BETTENCOURT, 1979, passim.

⁴¹ O fato de ser monge e o fato de ser artista, os dois são rótulos, eles têm a ver com uma pessoa humana que procura viver os vários aspectos, as várias dimensões da própria vida, então é uma vida de oração, uma vida de busca de Deus e de sintonizar-se, deixar-se surpreender por Deus a cada dia; como disse o Papa Francisco ontem na favela do Rio de Janeiro - "Deixar-se surpreender por Deus". Deus é esse criador que cria continuamente e a vida monástica incide exatamente nesse ponto, abrir o coração a essa surpresa, e o silenciamento do coração se dá sempre em abertura a essa presença sempre fecunda de Deus, e a arte é a mesma coisa. Como artista é a captação e a canalização disso através dos meios próprios à arte, então existe um fundo de experiência em comum. Isso é possível no meu caso, dentro dessa perspectiva de visão da vida, do mundo etc. A Regra Beneditina é oração, é busca de Deus, isto é o centro da vida monástica, então sendo isso o centro da vida, e sendo a arte uma prática específica ligada à investigação deste transformar-se contínuo da vida, existe uma continuidade entre uma coisa e outra.

O que há muitos e muitos anos me impressionou foi justamente a experiência dos santos místicos e que está contida nos *apoftegmas* dos padres do deserto também, mas não só neles, em tantos outros testemunhos e até hoje justamente essa experiência de transcendência num sentido muito profundo da palavra, mas que não se desliga da imanência. Ali no Mestre Eckhart nós vemos que existe um despojar-se que é um processo espiritual e o último despojamento é do próprio conceito Deus, assim ele passa a usar a palavra "divindade" porque Deus não cabe em conceitos. Então à medida que nós nos abrimos até mesmo ao último grau, é para o conceito que limitaria Deus, é essa vivência direta, essa experiência que a meu ver a arte está muito ligada a uma experiência ilimitada. Anexo E1. Entrevista em: 26/07/2013. p.94.

⁴² Cf. NIGG, 1979, pp.49-50

3.4 – Destaque à “Arte e Espiritualidade”, 2010, intervenção no Mosteiro de São Bento de São Paulo

Organizada por Carlos Eduardo Uchôa, juntamente com os artistas Marco Giannotti e José Spaniol, a mostra “Arte e Espiritualidade” foi realizada em 25 de janeiro de 2010. Viabilizada pelo edital “Arte e Patrimônio”, do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (Iphan), a mostra ganhou o Prêmio APCA “Melhor Exposição” do ano de 2010.

Segundo declaração do edital “Arte e Patrimônio” (2009), há uma elucidação quanto à forma de concepção desta mostra: “Realizadas individualmente ou em parceria, as obras [...] criam um percurso que revela ao público as dependências do prédio [...]”.⁴³

Os artistas resolvem a utilização do espaço distribuindo as obras em 17 salas do Mosteiro, nos parlatórios, salas de aula, corredores, teatro, biblioteca e capela, com instalações, pinturas, fotografias, esculturas e vídeos.⁴⁴

O destaque desta intervenção, a instalação “Redenção”, de autoria de Carlos Eduardo Uchôa, ocupa o 3º andar do Mosteiro, na capela do Colégio de São Bento.

Ao transpor a porta de entrada da capela, já é possível visualizar exemplares da bíblia abertos e justapostos sobre os bancos e genuflexórios. No corredor, um tapete branco acolchoado conduz ao zênite da instalação: um vídeo no altar, onde são projetadas imagens em *looping* contínuo da cidade, mostrando a vida de drogados excluídos, no percurso entre as avenidas Consolação e Paulista. De forma contundente e, ao mesmo tempo sutil, o artista aponta esta crua realidade, ao entronizar esta imagem midiática.

Este veio poético do artista dá vida a uma situação cotidiana da cidade de São Paulo e abre campo a uma análise que envolve aspectos sociais e políticos, contemplando um modo de ser e estar no mundo. Originário de uma ordem contemplativa, Uchôa consegue reunir esses vários aspectos com o providencial título: “Redenção – Cracolândia / Consolação / Paulista”.⁴⁵

⁴³Arte e Espiritualidade. Projeto selecionado pelo Edital Arte e Patrimônio 2009. Disponível em: <http://www.hotsitespetrobras.com.br/cultura/projetos/20/335>. Acesso em 30 de julho de 2015.

⁴⁴ Exposição ‘arte espiritualidade’ no Mosteiro de São Bento de São Paulo. Disponível em: <culturageralsabamais.wordpress.com/2009/12/28/exposicao-arte-espiritualidade-no-mosteiro-de-sao-bento-de-sao-paulo>. Acesso em 30 de julho de 2015.

⁴⁵ [...] naquela instalação chamada “Redenção” que fiz na capela do Colégio São Bento. Eu coloquei o vídeo Cracolândia/Consolação/Paulista, então se trata de um vídeo muito delicado, que tem muito a ver visualmente com a pintura, mas que incide sobre uma realidade social muito clara, a realidade paulista. É um jogo de palavras que o título indica - Cracolândia /Consolação/ Paulista - ao mesmo tempo em que é um trajeto das avenidas ele é um trajeto ligado aos problemas sociais, às questões sociais e questões profundas também de

A curadoria da exposição é comentada por Carlos Uchôa, segundo a sua declaração: “Nesta exposição não há curador, mas buscamos em alguns trabalhos pensar na relação da cidade, ou seja, o entorno do mosteiro, com o que se vivencia aqui dentro”.⁴⁶

Seguem o catálogo e as imagens da instalação:

identidade social, de marginalidade, de marginalização, de exclusão, de valores e contra valores, então esse vídeo colocado naquele contexto da instalação faz uma relação direta entre todos os aspectos, não há como dividir um aspecto espiritual, um aspecto de oração, um aspecto de contemplação do mundo sem estar no mundo, de modo que a força do trabalho está justamente em conectar essas pontas [...]Anexo E. Entrevista em 25/11/2014. p.85.

⁴⁶ Mosteiro recebe mostra de arte contemporânea. Disponível em: <<https://culturageralsaibamais.wordpress.com/2010/01/11/mosteiro-recebe-mostra-de-arte-contemporanea/>> Acesso em 12/jul./2015.

BR
PETROBRAS

apresenta

ARTE e ESPIRITUALIDADE
Marco Giannotti
José Spaniol
Carlos Eduardo Uchôa

de 25 de janeiro a 21 de fevereiro de 2010
abertura para convidados: 24 de janeiro de 2010 às 12h00
bate-papo com os artistas: 7 de fevereiro às 11h00 no auditório do Mosteiro

Mosteiro São Bento
Largo São Bento s/n Centro [em frente ao Metrô São Bento] São Paulo
11 3328-8799
www.mosteiro.org.br
horário de visitação: de terça a sexta, das 13h00 às 17h00; sábados e domingos, das 10h00 às 17h00.
entrada franca
classificação indicativa livre
estacionamentos bem próximos ao Mosteiro

realização
EDITAL arte
patrimônio 2002

apoio
Petrobras
IPTAN
Município de São Paulo
Ministério da Cultura
Secretaria de Cultura
Secretaria de Estado de Cultura

Fig.- 6 - Catálogo da Exposição: Arte e Espiritualidade

Fig.- 7 - Porta de entrada da Capela do Colégio de São Bento.

Fig.- 8 - Vídeo “Cracolândia/ Consolação/ Paulista” – Altar da Capela do Colégio, 2010.

Fig.- 9 - Instalação “Redenção - Cracolândia/ Consolação/ Paulista” - Capela do Colégio de São Bento, 2010.

Discorrendo sobre esta exposição no Mosteiro, em entrevista ao Canal Contemporâneo, em 19 de janeiro de 2010, Carlos Eduardo Uchôa, Marco Giannotti e José Spaniol estabelecem uma ligação entre arte e espiritualidade, tempo e espaço, e a relação entre arte e cidade no contexto atual.⁴⁷

O comentário dos artistas sobre a intenção desta exposição, entre outros, é fazer um resgate da espiritualidade no contexto contemporâneo. O mosteiro, como local desta mostra, sugere um evocativo como o lugar da espiritualidade, estabelecendo uma relação de contiguidade entre a espiritualidade e o imaginário, como ponto de ligação entre eles. Este ideário mnemônico parece colocá-los em um tempo e um espaço suspensos, gestados numa subjetividade permeada por um estado de contemplação, avesso ao tempo cronológico. Desta forma associações são feitas em relação a um espaço-tempo imaginário.

A exposição no espaço do mosteiro, segundo Carlos Uchôa, traz uma relação entre a construção arquitetônica e um caráter histórico representativo junto à cidade de São Paulo.⁴⁸

Diante desta associação, Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004, p.37) aponta o entorno arquitetônico como fazendo parte da cenografia, ressaltando as exposições realizadas em edifícios antigos históricos que se mostram como um fator impactante aos olhos do visitante.

Os novos museus, com seus projetos de forte apelo estético, assim como os museus instalados em edifícios antigos, históricos, são especialmente interessantes para a observação da cenografia das exposições de arte. Neles, já no primeiro momento de contato com o museu o visitante é envolvido pela arquitetura do prédio. Antes mesmo da exposição, o visitante se depara com um verdadeiro espetáculo.

Há que se frisar sobre a “cenografia” aliada à exposição de arte, apresentando um modo específico de ser visto, segundo a autora.

O conceito de cenografia, aqui aplicado à exposição de arte, é entendido, portanto, como o modo de criar uma atmosfera que se pensa ideal e representativa [...] uma ambientação construída para a ação, a apresentação de um discurso sobre a arte que

⁴⁷ Entretanto, existe um contato que liga de certo modo a obra desses três artistas e o espaço: espiritualidade. Há uma relação que estabelece esse canal de diálogo; esse mesmo fluxo subterrâneo. Ele está percorrendo o nosso diálogo através dos trabalhos. O espaço é bastante forte e significativo em São Paulo: o fato de o Mosteiro ser um marco histórico da cidade. O Mosteiro foi fundado em 1598, e permanece até hoje no mesmo lugar. Foi referência espiritual e cultural ao longo de várias etapas do crescimento da cidade. (...) São Paulo é carente dessas referências históricas para quem vive nela. Nós também de alguma forma nos colocamos no desafio do diálogo com todo esse contexto. Anexo E3- **Uma conversa entre Marco Giannotti, José Spaniol e Carlos Eduardo Uchôa**. Canal Contemporâneo. São Paulo. Jan.2010.p.111.

⁴⁸ Então, além do espaço de exposição ser marcado por um ambiente arquitetônico e cultural específico, ele é também marcado num contexto bem preciso por ser um ponto histórico forte da cidade. Idem, p.111.

colabora para promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante. (GONÇALVES, 2004, p.37)

É importante enfatizar que para Carlos Eduardo Uchôa, as atividades concomitantes de monge e artista apenas se aproximam pela exposição através da espiritualidade, afirmando que não se dedica a nenhum tipo de arte sacra ou arte religiosa especificamente. A arte não é feita para o espaço do sagrado, mas o espaço é que contribui para a sua arte, considerando este desafio mais sério que o próprio espaço. Esta prioridade com a sua obra estabelece uma relação com o objeto comum e concomitantemente se coloca em situação relacional com o espaço da capela e a cidade.

O vídeo é realizado pelo artista alguns dias antes da exposição, que se utiliza de um veículo para registrar o seu percurso entre as ruas Consolação e Paulista, e assim descreve a cidade, revelando uma práxis que se alimenta deste “olhar pictórico como experiência vivencial”.⁴⁹

Com seu eixo na pintura e um olhar multifacetado, Carlos Uchôa⁵⁰ faz um registro de sua escritura de mundo, percebido neste percurso.

Uma imagem visual projeta-se no vidro do veículo que é o seu material virtual de suporte. Leve e imaterial como a um espelho, devolve-lhe um imaginário visualizado na superfície do vidro integrando o seu olhar de artista: “Era um dia chuvoso e a decoração de Natal borrava a luz de uma maneira interessante, que remete às cores e aos efeitos dos vitrais em estilo beuronense da capela.” (MONACHESI; GAZIRE, 2013, pp.52-59)

Uma emissão radiofônica no interior do veículo parece datar um momento presente, em sonoridade consoante e no mesmo diapasão a um cravo de fundo.

O seu olhar se multiplica em pluralizações, através do espessamento do discurso, onde aponta questões político-sociais, ao falar de marginalidade e exclusão como um embate crítico real e que o remete ao espaço monástico, ao afirmar que uma situação social ou política também faz parte do âmbito do sagrado.⁵¹

⁴⁹ Já usei a instalação, o vídeo, a escultura, o desenho, a fotografia, mas parece que na pintura eu tenho aquele eixo que me conduz então, eu me sinto nesse contexto como um artista que pinta e cuja poética é em parte influenciada pela própria prática interna da pintura, pelo olhar pictórico como experiência vivencial. Anexo1 – Entrevista em 26/07/2013. p.78.

⁵⁰ As camadas de sentido podem ser lidas na sua reversibilidade em estratos temporais. A pintura então se transforma em memória, registro de um tempo, ou superposição de “agoras” incorporados ao gesto e tornados superfície aparente, visualidade que, ao sofisticar suas relações com o referente, envida também uma aposta temporal. Carlos E. Uchôa FAGUNDES JR. **O beijo da história: Picasso como emblema da contemporaneidade.** p.82.

⁵¹ O Homem habita esse espaço do sagrado, então a própria arte faz parte desse contexto do sagrado, daquilo que não pode ser inteiramente dito e está ligado a um intelecto que caminha em direção a um transformar-se

Em coartações de temporalidade e espacialidade próprias da pintura, ao se proceder à análise da instalação, figura-se em contraposição ao fenômeno retiniano de Duchamp, onde a obra deserta a pintura para expandir-se no campo real, potencializando o espaço-tempo.

Seu processo de trabalho deixa à mostra a gênese da instalação, que dialoga com o entorno.

Adentrando a capela do mosteiro, o percurso através da nave central que conduz ao vídeo sugere uma deambulação, mensurável pelo corpo do visitante. Nestes limiares entre o corpóreo e o visível, ele é acolhido em sua condição mais viva, aguçando a sua consciência corporal através de estímulos sensoriais.

A acuidade auditiva é apurada pela música clássica instrumental de fundo acoplada ao vídeo, o cravo mesmo que inspira o artista pelas ruas da cidade.

As bíblias nos bancos e genuflexórios que contém a milenar regra beneditina, inspiração de sua poética, são dispostas de forma a se equilibrar com os espaços vazios.

O tapete acolchoado faz brotar a tatilidade plantar suscitando um estado de suspensão através de sua textura macia, acolhendo o visitante em sua sensorialidade aguardada no zênite da obra.

O vídeo como imagem virtual carrega uma cruz às costas, símbolo redentor e salvífico como bem indica o título. Esta imagem virtual possibilita uma vivência não virtual, papel de toda arte em sua condição humanizante, mostrando a vida marginalizada de excluídos e drogados pelas ruas de São Paulo.

A imagem midiática conduz o espectador a um percurso imaginário neste retorno às ruas cidade ao pactuar com esta situação de marginalidade, estando ao mesmo tempo dentro e fora.

A luz que atravessa os vitrais coloridos traz à memória a experiência visual do artista por intermédio da superfície difusa do vidro, que pela incidência da água da chuva apresenta

contínuo, a um ser que se transforma continuamente, então ele é contínuo à criação, assim, Deus é o criador por excelência e a nossa experiência de Deus se dá em relação a essa experiência de infinitude, ao que sempre transcende então, essa experiência da transcendência está implicada nessa criação contínua. Quando eu falo de uma situação social ou política, eu estou também no âmbito do sagrado. Eu não estou sacralizando a política, mas a partir da transcendência que é inerente à experiência de vida pelo Homem cotidianamente, faço essa ligação. Por exemplo, naquela instalação chamada “Redenção” que fiz na capela do Colégio São Bento. Eu coloquei o vídeo Cracolândia/Consolação/Paulista, então se trata de um vídeo muito delicado, que tem muito a ver visualmente com a pintura, mas que incide sobre uma realidade social muito clara, a realidade paulista. Anexo E1. Entrevista em: 26/07/2013. p.85.

um aspecto borrado e o remete ao sagrado/profano dissolvido em sagrado nesta experiência espiritual em seu percurso cidadão.⁵²

A neutralidade pictorial e a simplicidade dos elementos que compõem a obra impactam ao contracenar com o traço hierático, detalhista e secular da arte beuronense, lembrando as antigas iluminuras feitas pelos monges copistas. Em pinturas sobre madeira, afrescos e vitrais esta arte conduz ao silêncio e recolhimento em diálogo com o verde-escuro das paredes e infunde uma quase obscuridade atmosférica.

Nesta superposição de memórias milenares, seculares e cotidianas sedimentadas à obra, se configura como dilatação do tempo presente, acumulado em estratos temporais de memórias e espaço, articulados ao processo e embutidos no gesto do artista.

De acordo com a declaração de Carlos Uchôa o foco de sua obra não está localizado na temática, como também se percebe um abstrair-se de um aspecto puramente visual e as suas inquietações suplantam estas proposições.⁵³

Reiterando esta afirmação o artista fala sobre a capacidade de se pensar a própria obra e o entorno, num desafio à lógica corporativista dos curadores no circuito da arte, como se a obra fosse uma matéria a ser plasmada.⁵⁴

Através de sua poética inspirada no sagrado o artista estabelece conexões entre a arte, a espiritualidade e a cidade, levando a pensar a própria obra e a relação da obra com a cidade, estabelecendo e sedimentando este vínculo com a história do mosteiro e a cidade como polo cultural e espiritual, acompanhando o seu crescimento ao longo de várias décadas.

A questão da arte e a cidade é um processo do ponto de vista do artista, mas é uma outra cidade feita de relações de subjetividade e como se processa uma determinada subjetividade por meio da obra do artista. Ele é um possível catalisador daquilo que é o elemento vital no contexto social e político que está em vigor naquele momento histórico, urbano e é esse território subjetivo que a arte é capaz de trazer à tona.

⁵² (...) e essa mesma luz que desconstrói essa humanização e desumanização, essa formação de figura e dissolução através de uma imagem não reconhecível (...) tudo isso materializa essa visão, ou melhor, essa experiência vital do próprio centro. Essa relação de presença e não presença, desse lugar e não lugar. Anexo E3 - **Uma conversa entre Marco Giannotti, José Spaniol e Carlos Eduardo Uchôa**. Canal Contemporâneo. São Paulo. Jan.2010. p.113.

⁵³ (...) então não são obras figurativas que delimitam a sua temática do ponto de vista visual, mas apontam para essa conexão num nível mais amplo, é isso que eu pretendo com o trabalho de uma maneira geral.

⁵⁴ Folha de São Paulo, Ilustrada, 21/jul./1994 - Carlos Uchôa FAGUNDES JR. Especial para a Folha – Casa Triângulo expõe novos artistas. (...) partindo de um artista, a iniciativa desafia a lógica corporativista que impregna o circuito hoje: a ditadura dos curadores, que instrumentalizam a produção dos artistas, como se ela fosse uma matéria a ser plasmada. Por que se desqualifica sempre o artista como intelectual pleno, capaz de pensar sua obra e o entorno?

CONCLUSÃO

A retomada do sagrado no mundo contemporâneo como um importante fenômeno social tem como exemplo a obra do artista beneditino contemporâneo Carlos Eduardo Uchôa, com produção dirigida à sociedade atual.

A sua história de vida como um preâmbulo a esta pesquisa contém informações muito importantes para se conhecer o artista sob o ponto de vista sociocultural e para o entendimento de sua obra em diversos momentos históricos.

Desta forma a vida e a obra do artista em sua produção artística e literária são analisadas considerando-se dois momentos. O primeiro momento é o período de sua vida laica pontuando o início da vida profissional artística e literária. O segundo momento é a partir do seu ingresso ao histórico Mosteiro de São Bento de São Paulo, acentuando de forma análoga a sua produção literária e artística no período de 1996 à atualidade. O destaque à obra do artista, “Redenção- Cracolândia/ Consolação/ Paulista”, realizada no ano de 2010, no Mosteiro de São Bento de São Paulo, estabelece um vínculo com o entorno da cidade, conectando o sagrado e o profano.

Carlos Eduardo Uchôa como monge beneditino faz parte do mundo do sagrado e a sua produção é dirigida à sociedade contemporânea e, por conseguinte ao mundo profano.

A partir deste pressuposto a análise de sua obra é investigada sob vários aspectos tomando-se por base a sua formação acadêmica. Através da Estética, Filosofia e História da Arte, esta pesquisa empreende uma investigação por meio de vários autores que realizam seus estudos nestas áreas, considerando-se o mundo do sagrado e o mundo profano na sociedade contemporânea, assim como o Sagrado através dos tempos.

A fundamentação autoral desta pesquisa possibilitou a chegada a um denominador comum, como um coeficiente determinante para a compreensão de sua obra - o fator espaço-tempo.

No contexto da arte constata-se a adaptação da obra do artista aos meios de comunicação de massa como também a sua inserção no Minimalismo, onde se observa a supressão dos vestígios autorais, que tem como influência a atitude duchampiana. O espaço-tempo como substrato de sua obra, acolhe a grande influência picasseana, empreendendo um caminho à lógica do pastiche, que funda uma noção temporal na contemporaneidade.

Desta forma, a obra de Carlos Eduardo Uchôa equipada de um sentido sob o aspecto do espaço-tempo, faz parte do circuito da arte contemporânea com sua poética inspirada no sagrado, refletindo a sua fonte na milenar tradição beneditina.

Posto isto, a sua obra é considerada um exemplo na retomada do sagrado no mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- _____. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Editora Estampa, 1995.
- _____. **História da Arte italiana: Da antiguidade a Duccio- v.1**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BETTENCOURT, Estêvão, OSB. **Apoftegmas: A sabedoria dos Antigos Monges**. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1979.
- CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento: Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- DORFLES, Gillo. **Novos ritos, novos mitos**. São Paulo: Martins Fontes, 1965.
- EDITORA ABRIL. Ressurreição: o grande dogma do cristianismo. **Revista Veja**. São Paulo: Editora Abril, edição 2420. nº14, pp.62-67, abr. 2015. Disponível em: <<http://www.veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em 30 de julho de 2015.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: A essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ENOUT, João Evangelista. **A Regra de São Bento**. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 2003.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**. 4 edição. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MONACHESI, Juliana; GAZIRE, Nina. Circo do Vodú Cósmico: e outras transcendências. À capela. **Revista Select**. Ano 3, Ed. 10. São Paulo: Editora 3, fev-mar/2013, pp. 52-59, 2013. Disponível em: <http://issuu.com/editora3/docs/select_10_desgustacao>. Acesso em 30 de julho de 2015.
- NIGG, Walter. **Bento de Núrsia: Pai do Monaquismo Ocidental**. São Paulo: Loyola, 1979.
- OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Lisboa/Portugal: Edições 70 Ltda. 2005.
- PECCININI, Daisy. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999.
- PERNIOLA, Mário. Mais-que-sagrado-mais-que-profano. In: GARCIA, M.A. Bulhões; KERN, M.L. Bastos (Orgs.). **As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina**. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1997.
- _____. **Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **O beijo da História: Picasso como emblema da contemporaneidade**. São Paulo: Editora 34, 1996.

- _____. **Mira:** o corpo da escritura no mundo do simulacro. In: CINTRÃO, Rejane. (Org.). Doação Paulo Figueiredo - Museu de Arte Moderna. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001, p. 77-82.
- _____. **Cultura e fé em São Paulo:** arte e arquitetura. In: ARQUIDIOCESE de São Paulo. **São Paulo:** o Apóstolo e a Cidade. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- _____. **Obras:** Carlos Eduardo Uchôa. São Paulo: Giostri, 2012.
- VEIGA, Alfredo César. **Cláudio Pastro:** Arte como veículo do sagrado. 2005. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2005. (trabalho inédito)
- _____. **Arte Cristã contemporânea:** uma leitura. In: AQUINO, Victor (Org.). **Metáforas da Arte.** São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte/Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2008, pp.111-115.

Sites

- Acervo Digital Veja - Digital Pages - Abril.com, Ed. 2420, 08/04/2015. Disponível em: <http://www.veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> - Acesso em 23/abr./2015.
- Alexander Calder – MAC – USP. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo/abstracao/calder/index.html>> Acesso em 01/11/2015.
- Artistas – Arte Cinética. Disponível em: http://estetica.awardspace.com/arte_cinetica/cine_artistas.html. Acesso em 23/out/2015.
- Biblioteca do Mosteiro de São Bento de São Paulo. Dom Adelbert Gresnicht (1877-1956). Disponível em: <http://culturageralsaiabamais.wordpress.com/2010/01/07/dom-adelbert-gresnicht-1877-1956/> - Acesso em 10 Mar. 2015.
- Biblioteca do Mosteiro de São Bento de São Paulo. Mosteiro recebe mostra de arte contemporânea. Disponível em: <https://culturageralsaiabamais.wordpress.com/2010/01/11/mosteiro-recebe-mostra-de-arte-contemporanea/>. Acesso em: 12/jul./2015
- Canal Contemporâneo. Uma conversa entre Marco Giannotti, José Spaniol e Carlos Eduardo Uchôa. 19/01/2010. Disponível em: www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/002721.html - Acesso em 10/mar./2015.
- Centro Cultural São Paulo. 20 anos do Programa de Exposições. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/EXPO20anos/depoimentos.htm>-Acesso em: 11/jul./2015
- Exposições: Louise Bourgeois. Disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/2643/Louise_Bourgeois - Acesso em 09/jul./2015.
- Faculdade de Filosofia de Braga. Carlos Uchôa orienta workshop na FacFil sobre: “Arte contemporânea e espiritualidade”. Revista Estudos Artísticos e Culturais (eletrônica). Disponível em: www.eacfacfil.net/?p=3352 - Acesso em 26/jul./2014.

Folha de São Paulo - Retrato de um artista quando velho. Tadeu Chiarelli Especial. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais!/22.html > Acesso em: 25/jun./2015.

Folha de São Paulo. Diversas consultas: notícias, imagens, vídeos e entrevistas. Disponível em: www.folha.uol.com.br - Acesso em 23/fev./2015.

Patrimônio Sacro - Escola de Artes Beneditina Beuronense: Características da arte Beuronense. Disponível em: <http://patrimoniosacroba.blogspot.com.br/2014/10/caracteristicas-da-arte-beuronense.html> - Acesso em 10/jul./2015.

Petrobras. Arte e Espiritualidade. Projeto selecionado pelo Edital Arte e Patrimônio, de 2009. Disponível em: <http://www.hotsitespetrobras.com.br/cultura/projetos/20/335> - Acesso em 13/jul./2015

Pablo Picasso – vida e obras. – Disponível em: www.suapesquisa.com/picasso > Acesso em: 11/11/2015.

Plataforma Lattes. Consulta ao currículo de Carlos Eduardo Uchôa Fagundes Jr. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4007124979420377>. Acesso em 15/jan./2014

Rotoreliefs (1965) – **Laboral Centro de Arte y Creación Industrial**. Disponível em: <http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/obras/rotoreliefs-1965> > Acesso em: 01/nov/2015.

Textos de Carlos Eduardo Uchôa Fagundes Jr. publicados na Folha de S.Paulo

UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. É divertido ser moderno, diz Louise Bourgeois. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 31 ago. 1993.

_____. Mostra contrasta dois artistas figurativos. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 13 jan. 1994.

_____. Centro Cultural expõe obras sobre as transformações de SP. **Folha de S.Paulo**, Acontece, 20 jan. 1994.

_____. Nador reafirma a arte como viagem. **Folha de S.Paulo**, Acontece, 08 fev. 1994.

_____. Exposição conta a história do Carnaval. **Folha de S.Paulo**, Acontece, 11 fev. 1994.

_____. Escultor fala da corporeidade de sua obra. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 16 fev. 1994.

_____. MAM expõe obras de grandes dimensões. **Folha de S.Paulo**, Acontece, 22 fev. 1994.

_____. Milan e Rezende expõem esculturas na Poli. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 26 fev. 1994.

_____. Maravalhas reconstrói o sujeito. **Folha de S.Paulo**, Acontece, 06 mar. 1994.

_____. Museu expõe novos artistas. **Folha de S.Paulo**, Acontece, 17 mar. 1994.

_____. MAC exhibe produção de artistas finlandeses. **Folha de S.Paulo**, Acontece, 17 mar. 1994.

_____. Granato explora vida inesgotável da pintura. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 25 mar. 1994.

_____. 'Cidade sem janelas' encerra com sucesso. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada., 26 mar. 1994.

_____. Nuno Ramos expõe seus 'Montes' até hoje. **Folha de S.Paulo**, Acontece, 27 mar. 1994.

_____. Pappalardo reconcilia imagem e realidade. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 08 abr. 1994.

_____. Shiró mostra coerência na metamorfose. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 13 abr. 1994.

_____. Coletiva traz novidades em três dimensões. **Folha de S.Paulo**, Acontece, 19 abr. 1994.

_____. Collectors exhibe art déco. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 07 maio 1994.

_____. Fernanda Gomes tenta desvendar universo intimista da feminilidade. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 24 maio 1994.

_____. Perlingeiro traz poética de suas esculturas. **Folha de S.Paulo**, Acontece, 31 maio 1994.

_____. MAM expõe a figuração de artistas brasileiros. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 03 jun. 1994.

_____. Rolla expõe sua enciclopédia da fantasia. **Folha de S.Paulo**, Acontece, 07 jun. 1994.

_____. Marcelo Villares expõe pinturas de cores pulsantes e traço flexível. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 08 jun. 1994.

- _____. Antônio Poteiro expõe esculturas e pinturas. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 14 jun. 1994.
- _____. Claudio Cretti decodifica a pintura com seu desenho. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 18 jun. 1994.
- _____. Exposição 'Poéticas Paulistanas' traz nova geração de artistas. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 22 jun. 1994.
- _____. Casa Triângulo expõe novos artistas. **Folha de S.Paulo**, Acontece, 21 jul. 1994.
- _____. Mostra traz pinturas em acrílico de Babinski. **Folha de S.Paulo**, Acontece, 09 ago. 1994.
- _____. Ernesto Neto une rigor plástico e sensualidade em suas esculturas. **Folha de S.Paulo** - Ilustrada, São Paulo, 05 set. 1994.
- _____. Hermano expõe esculturas para vestir. **Folha de S.Paulo** - Ilustrada, 18 set. 1994.
- _____. Exposição resgata obra de Willys de Castro. **Folha de S.Paulo**, Acontece, 10 nov. 1994.
- _____. Livros-objetos e 'Facas' exploram os limites. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 07 mar. 1995.
- _____. Iran do Espírito Santo joga com tramas. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 14 mar. 1995.
- _____. Nelson Félix une rigor formal e poético. **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 04 maio 1995.
- _____. Maiolino expõe desenhos e esculturas. **Folha de S.Paulo**, Acontece, 13 jul. 1995.
- _____. Linhas que levam do moderno ao contemporâneo. **Folha de S.Paulo**, cad. Mais, 06 out. 1996.
- _____. Um brasileiro na Escola de Paris. **Folha de S.Paulo**, Especial: Jornal de Resenhas, 14 mar. 1998.

ANEXO A - Cronologia da vida do artista

Nascimento - 1961

Primeiro Grau - “Colégio Dante Alighieri” - (1969 - 1976)

Segundo Grau - “Colégio Dante Alighieri” - (1977 - 1979)

Primeiro quadro a óleo - (1970)

Viagem à Europa - contato com obras de arte através dos grandes museus (1971)

Estudante universitário (USP/SP) - Graduação:

- Engenharia Química - (1980 - 1982)

- Economia - (1982 - 1985)

- História - (1983 - 1986)

Doutorado História Social USP/SP - (1986 - 1991)

Ateliê de Carlos Alberto Fajardo e estudos de arte - (1987 - 1989)

Primeira Exposição de Arte: III ContempoArte, Paço das Artes, São Paulo - (1988)

Livro: “O beijo da História: Picasso como emblema da contemporaneidade” - (1996)

Galeria Michel Vidal (Paris) (exposição) - (1992 - 1996)

Produção Literária “Folha de São Paulo” - (1993)

Entrada no Mosteiro de São Bento de São Paulo - (1996)

Teologia Instituto Pio XI - (1998 - 2001)

ANEXO B - Produção Literária

- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Tendências em Educação e Reflexão**. In: I Paineel CCBB de Tendências, 2005, São Paulo. I Paineel CCBB de Tendências, 2005.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Homenagem a Jacques Derrida**. In: VI Semana São Bento de Filosofia: A Filosofia e a Ciência Contemporânea, 2004, São Paulo. Anais da VI Semana São Bento de Filosofia - em preparação, 2004.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Brasileiros Atraem Grande Público em Veneza**. In: Arthur Nestrovski. (Org.). Em Preto e Branco. São Paulo: Publifolha, 2004, v., p. 30-31.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Exposição Resgata Obra de Willys de Castro**. In: Arthur Nestrovski. (Org.). Em Preto e Branco. São Paulo: Publifolha, 2004, v., p. 36-37.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Subsídios para a História da Família Souza Queiroz**, 2004 (História).
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **A Família Souza Queiroz**. São Paulo: Instituto Ana Rosa, 2004 (História).
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **A importância das bibliotecas eclesiásticas, o caso da biblioteca do Mosteiro de São Bento de São Paulo**. In: I Seminário dos Bens Culturais da Igreja, 2001, São Paulo. Textos do I Seminário dos Bens Culturais da Igreja, 2001.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Alex Cervený**. In: Stella Teixeira de Barros. (Org.). Perfil da Coleção Itaú. São Paulo: 1998, v. , p. 184-185.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Um brasileiro na Escola de Paris**. Folha de São Paulo, Especial: Jornal de Resenhas, 14 mar. 1998.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Os tempos do sujeito, do moderno ao contemporâneo**. In: Congresso da APAP, 1996, São Paulo. Anais do Congresso Nacional da APAP, 1996.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Linhas que levam do moderno ao contemporâneo**. Folha de São Paulo, cad. Mais, 06 out. 1996.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Maiolino expõe desenhos e esculturas**. Folha de São Paulo, cad. Acontece, 13 jul. 1995.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Nelson Félix une rigor formal e poético**. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 04 maio 1995.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Iran do Espírito Santo joga com tramas**. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 14 mar. 1995.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Livros-objetos e 'Facas' exploram os limites**. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 07 mar. 1995.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. Catálogo: **'Lia Menna Barreto e a ordem oculta do mundo'**. Belém (Arte). 1995.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Exposição resgata obra de Willys de Castro**. Folha de São Paulo, cad. Acontece, 10 nov. 1994.

- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Hermano expõe esculturas para vestir.** Folha de São Paulo - cad. Ilustrada, 18 set. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Ernesto Neto une rigor plástico e sensualidade em suas esculturas.** Folha de São Paulo - cad. Ilustrada, São Paulo, 05 set. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Mostra traz pinturas em acrílico de Babinski.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 09 ago. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Casa Triângulo expõe novos artistas.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 21 jul. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Jovens artistas expõem no Cento Cultural SP.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 23 jun. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Exposição 'Poéticas Paulistanas' traz nova geração de artistas.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 22 jun. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Claudio Cretti decodifica a pintura com seu desenho.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 18 jun. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Antônio Poteiro expõe esculturas e pinturas.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 14 jun. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Marcelo Villares expõe pinturas de cores pulsantes e traço flexível.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 08 jun. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Rolla expõe sua enciclopédia da fantasia.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 07 jun. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **MAM expõe a figuração de artistas brasileiros.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 03 jun. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Perlingeiro traz poética de suas esculturas.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 31 maio 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Fernanda Gomes tenta desvendar universo intimista da feminilidade.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 24 maio 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Lia Menna Barreto. Art Nexus, Bogotá - New York,** 12 maio 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Collectors exhibe art déco.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 07 maio 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Coletiva traz novidades em três dimensões.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 19 abr. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Monte-Mór explora materiais em exposição.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 14 abr. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Shiró mostra coerência na metamorfose.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 13 abr. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Pappalardo reconcilia imagem e realidade.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 08 abr. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Juliana Serri no MAC - Ibirapuera.** Guia das Artes, p. 46 - 47, 01 abr. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Nuno Ramos expõe seus 'Montes' até hoje.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 27 mar. 1994.

- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **'Cidade sem janelas' encerra com sucesso.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada., 26 mar. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Granato explora vida inesgotável da pintura.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 25 mar. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **MAC exhibe produção de artistas finlandeses.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 17 mar. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Museu expõe novos artistas.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 17 mar. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Maravalhas reconstrói o sujeito.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 06 mar. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Milan e Rezende expõem esculturas na Poli.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 26 fev. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **MAM expõe obras de grandes dimensões.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 22 fev. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Escultor fala da corporeidade de sua obra.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 16 fev. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Exposição conta a história do Carnaval.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 11 fev. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Nador reafirma a arte como viagem.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 08 fev. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Centro Cultural expõe obras sobre as transformações de SP.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 20 jan. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Mostra contrasta dois artistas figurativos.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 13 jan. 1994.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Exposição no Masp confere 'elos' entre quatro artistas mineiros.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 14 dez. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Almeida explora sensualidade do papel.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 11 dez. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Menna Barreto brinca com a perversão.** Folha de São Paulo, cad. Acontece., 09 dez. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Guto Lacaz discute a mídia em exposição.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 07 dez. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Modernidade é o desafio de Beatriz Milhazes.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 01 dez. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **'Sandra Tucci'.** Revista Guia das Artes, dez.1993, ano 8, São Paulo, 01 dez. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Bienal de Veneza.** Guia das Artes, p. 38 - 42, 01 dez. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Antônio Henrique Amaral invoca a violência.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 25 nov. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Artur Lescher revela poesia da escultura.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 18 nov. 1993.

- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Peticov faz passeio tolo pela pintura**. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 10 nov. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Exposição contrasta nove artistas no Paço**. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 09 nov. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Alex Cervený inaugura novo espaço**. Folha de São Paulo, cad. Acontece, 06 nov. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Lisboa vê quatro exposições brasileiras em 94**. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 06 nov. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **CCSP faz individuais de seis 'novíssimos'**. Folha de São Paulo, cad. Acontece, 29 out. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Mostra discute rumos da imagem fotográfica**. Folha de São Paulo, cad. Acontece, 29 out. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Giannotti assume carga histórica da pintura**. Folha de São Paulo, cad. Acontece, 27 out. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Retrospectiva traz inéditos da Volpi**. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 26 out. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Marco Túlio Resende constrói diário gráfico**. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 21 out. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Daniel Senise desafia leitura linear da arte**. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 14 out. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Tomie Ohtake celebra 80 anos com exposições**. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 13 out. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Exposição reflete nova trajetória de Anésia**. Folha de São Paulo, cad. Acontece, 07 out. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Nazareth retoma o corpo como experiência**. Folha de São Paulo, cad. Acontece, 30 set. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **'O Jardim das Rosas' reabre ferida nazista**. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 24 set. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Benjamin recupera ritmo da artesanaria**. Folha de São Paulo, cad. Acontece, 14 set. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Márcia Thompson explora superfície da tela**. Folha de São Paulo, cad. Acontece, 08 set. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Gravuras de Elisa Bracher criam corpo-a-corpo com o espectador**. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 01 set. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **É divertido ser moderno, diz Louise Bourgeois**. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 31 ago. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Trabalhos de Machado exploram conceitos**. Folha de São Paulo, cad. Acontece, 24 ago. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Back revê participação da FEB na 2ª Guerra em 'Rádio Auriverde'**. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 21 ago. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Magalhães expõe sua poética da negação**. Folha de São Paulo, cad. Acontece, 15 ago. 1993.

- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Pinacoteca reúne mais de 500 obras de 140 artistas-imigrantes.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 14 ago. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Célia Euvaldo desenha como compasso vivo.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 13 ago. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Woolf reconquista o teto feminino** [sobre Virginia Woolf, o filme Orlando de Sally Potter e a pintura]. Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 08 ago. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Sérgio Sister expõe armadilhas da luz.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 07 ago. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Um soco no estômago** [sobre a hipocrisia na arte brasileira]. Folha de São Paulo, cad. Mais, 01 ago. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Annarrê Smith trama formas inquietantes.** Folha de São Paulo, cad. Acontece, 31 jul. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Marketing é estrela da Bienal de Veneza.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 21 jun. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Grandes artistas aparecem com obras pequenas.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 21 jun. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Eventos trazem grandes nomes.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 21 jun. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Veneza premia Hamilton e Tapies.** Folha de São Paulo, cad. Brasil (em cima da hora/Ilustrada), 14 jun. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Convivência entre as nações é o tema predominante na mostra.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 12 jun. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Emílio Isgró defende a palavra.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 12 jun. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Iugoslávia é tema da instalação de Kosuth.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 11 jun. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Brasileiros atraem grande público em Veneza.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 10 jun. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Evento recebeu imprensa ontem.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 10 jun. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Oliva defende arte sem guetos** [entrevista com Achille Bonito Oliva]. Folha de São Paulo, cad. São Paulo, 09 jun. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Bienal de Veneza quer abordar a multiplicidade de linguagens.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 09 jun. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Veneza insiste na necessidade da 'viagem'.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 08 jun. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Bienal é mais antiga do gênero.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 08 jun. 1993.
- UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Vazio Iluminado - o olhar dos olhares.** Rio de Janeiro, 1993. (Prefácio, Posfácio/Apresentação)>.

UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. Catálogo: '**Páginas Preciosas**' de **Guto Lacaz**. São Paulo, 1993. (Prefácio, Posfácio/Apresentação)>.

UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **Monteiro Lobato e a Crítica de Arte**. Folha de São Paulo, 16 abr. 1991.

Participação em eventos:

- I Painel CCBB de Tendências. Tendências em Educação e Reflexão. 2005. (Simpósio).
- V Semana São Bento de Filosofia. Coordenação, mediação e conferência: 'Homenagem a Jacques Derrida'. 2004. (Seminário).
- Seminário do Curso de Psicopatologia. Conferência e debate: Arte e Religião num Processo Psicanalítico de Unificação. 2003. (Seminário).
- A propósito de 'Oceanos': encontro de arte, filosofia e psicanálise. Conferência e debate: 'A exposição Oceanos e a obra de Carlos Uchôa'. 2003. (Encontro).
- Encontro com os artistas. Conferência: 'Mostra comentada: Imagens do Brasil - 80 anos do Modernismo'. 2002. (Encontro).
- 1º Seminário Nacional sobre os bens culturais da Igreja. Conferência: 'A importância das bibliotecas eclesiásticas - o caso da biblioteca do Mosteiro de São Bento de São Paulo. 2001. (Seminário).
- Encontro da Regional Sul I da CNBB. Conferência: 'História e papel das bibliotecas eclesiásticas brasileiras'. 2001. (Encontro).
- Exposição Arte contemporânea brasileira sobre papel. Conferência: 'Encontro com o artista: Carlos Uchôa'. 2000. (Oficina).
- Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Os Tempos do Sujeito, do moderno ao contemporâneo. 1996. (Congresso).
- Exposição da 'Suite Vollard' de Picasso. Conferência: 'Suite Vollard' de Picasso. 1994. (Oficina).
- A obra de Picasso. Série de Conferências: 'Picasso e sua obra'. 1994. (Encontro).
- Conferência: 'A crítica e o circuito institucional das artes no Brasil'. 1993. (Simpósio).
- II Fórum de Arte Contemporânea 'Revista Guia das Artes'. Conferência e Mediação: Cinema e Artes Plásticas no Brasil atual. 1993. (Simpósio).
- A obra de Carlos Vergara: artista e crítica. Conferência: 'A obra de Carlos Vergara'. 1993. (Encontro).
- Congresso: AMÉRICA-92 Raízes e Trajetórias. O Vazio Recoberto e o Tempo Espesso: Imagem-História. 1992. (Congresso).
- 40 a. Reunião Anual da SBPC. A Guerra Civil Espanhola como Experiência Cultural. 1988. (Congresso).
- Guerra Civil Espanhola: 50 anos. 'Picasso e a Guerra Civil Espanhola'. 1986. (Congresso).

B1 - Artigo publicado na "Folha de S.Paulo" - documento fotográfico enviado pelo artista

UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo. **É divertido ser moderno, diz Louise Bourgeois.** Folha de São Paulo, cad. Ilustrada, 31 ago. 1993.

ANEXO C - Produção Artística

2014 - “Descosturas” Quasegaleria no Espaço T, Porto, Portugal.

2012 - "Um mar navega em mim" exposição individual no Centro Cultural de Tibães, Braga, Portugal.

2010 - “Arte e Espiritualidade”, edital Arte-Patrimônio MinC, intervenção no Mosteiro de São Bento, S. Paulo, exposição com 17 salas, instalações, pinturas, fotografias, vídeos; com Marco Giannotti e José Spaniol – **Ganhadora do Prêmio APCA "Melhor Exposição" do ano.**

2007 - Itaú Contemporâneo: Arte no Brasil 1981-2006, Itaú Cultural, São Paulo.

2006 - “Paralela 2006”, Pavilhão Armando de Arruda Pereira, Ibirapuera, São Paulo.

2006 - “Brazilian Art”, Pavilhão Bienal, São Paulo.

2005 - “Territórios”, coletiva, MAC Ibirapuera, São Paulo.

2005 - “Versão Brasileira”, coletiva, Galeria Brito Cimino, São Paulo.

2004 - "Sala de Arte" coletiva, Galeria Brito Cimino, São Paulo.

2004 - "Recortes", coletiva, Galeria Brito Cimino, São Paulo.

2004 - "Paralela" da XXVI Bienal de São Paulo, São Paulo.

2003 - "Oceanos", Individual, Galeria Brito Cimino.

2003 - “Meus Amigos”, MAM, São Paulo.

2002 - “//Paralela” da XXV Bienal de São Paulo, Galeria Brito Cimino, São Paulo.

2002 - Artista Convidado, Programa “Metrópolis”, TV Cultura, janeiro a março.

2001 - Coletiva dos artistas, Galeria Brito Cimino, São Paulo.

2001 - “Recortes”, coletiva, Galeria Brito Cimino, São Paulo.

2000 - Individual, Artista Convidado, Paço das Artes, São Paulo.

2000 - Individual, Galeria Brito Cimino, São Paulo.

2000 - “Pintura Brasileira Anos 90”, MAM, São Paulo.

2000 - “Ano III”, coletiva, Galeria Brito Cimino, São Paulo.

1999 - “Infinitos”, instalação, individual, Capela do Morumbi, São Paulo.

1999 - “Pneuma”, instalação em “Transcendência”, Casa das Rosas, São Paulo.

1999 - “Parallèle Brito Cimino/Fiac”, coletiva, Galeria Brito Cimino, São Paulo.

1999 - “Arte Brasileira Contemporânea sobre Papel”, MAM, São Paulo.

Casa dos Contos, Ouro Preto - Centro Cultural UFMG, Belo Horizonte
Instituto Cultural Itaú, Penápolis.

1999 - “Noturnos”, MAM, São Paulo.

1999 - “Figuras quase Figuras”, MAM, São Paulo.

1999 - “80 Anos de Arte Brasileira”, MAM, São Paulo.

1998 - Individual, Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo.

- 1994 - Projeto Macunaíma, IBAC-FUNARTE, Rio de Janeiro.
- 1994 - 14o Salão Nacional de Artes Plásticas, IBAC- FUNARTE, Rio de Janeiro.
- 1993 - 13o Salão Nacional de Artes Plásticas, IBAC-FUNARTE, Rio de Janeiro.
- 1992 - Galerie Michel Vidal, Paris.
- 1992 - Selecionado, “Esposizione Internazionale Artisti Contemporanei”, Florença.
- 1992 - Infograf , 1st Experiment - Computer Art, São Paulo.
- 1992 - “Transluminuras”, instalação, Engenho Central, Piracicaba.
- 1990 - Individual, Centro Cultural São Paulo, São Paulo.
- 1990 - Individual, ItaúGaleria, São Paulo.
- 1990 - Centro Cultural São Paulo, São Paulo.
- 1990 - ItaúGaleria, São Paulo.
- 1990 - “5 Artistas”, Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM, São Paulo.
- 1990 - “13 Artistas”, Centro Cultural São Paulo.
- 1990 - “Artistas no Centro”, Centro Cultural São Paulo, São Paulo.
- 1990 - Coletiva, Paço das Artes, São Paulo.
- 1990 - “13 Artistas”, Grande Galeria, Palácio das Artes, Belo Horizonte.
- 1990 - “Conexões de Setembro”, Paço das Artes, São Paulo.
- 1989 - “5 Artistas de São Paulo”, Palácio das Artes, Belo Horizonte.
- 1988 - III ContempoArte, Paço das Artes, São Paulo.

OBRAS EM ACERVOS PÚBLICOS:

Museu de Arte Moderna de São Paulo

Instituto Itaú Cultural

Fundação Padre Anchieta –TV Cultura

ANEXO D - Bibliografia das Obras

- GONÇALVES FILHO**, Antônio. “A modernidade ocupa o mosteiro”, matéria de capa, Caderno 2, jornal O Estado de São Paulo, 25 jan.2010.
- LOPES**, Jonas, “Arte Espiritualidade abre as portas do Mosteiro de São Bento”, Revista Veja São Paulo, ed. 2151, 10 fev.2010.
- CHAUÍ**, Marilena. “Meditação da Gênese”, [sobre a exposição Oceanos], in Brazilian Art VI, S. Paulo, 2006, p.136-145.
- REZENDE**, Marcelo. “O traço da ausência”, Revista Cult nº75 dez.2003, p.8-11.
- CHIARELLI**, Tadeu. “Alegorias”, destaques da coleção do MAM, São Paulo, 2002.
- CHIARELLI**, Tadeu. “Catálogo Geral do Acervo do MAM”, São Paulo, 2002.
- TEIXEIRA DE BARROS**, Stella. “Carlos Uchôa: notas sobre a pintura”, catálogo exposição Galeria Brito Cimini, 2000.
- RIBEIRO**, Daniela Maura. “Pinturas de Carlos Uchôa”, Paço das Artes, São Paulo, 2000.
- WEISS**, Ana. “MAM exhibe diálogos entre as criações brasileiras em papel”, in Caderno 2, O Estado de São Paulo, 22.01.1999.
- CANCINO**, Christian Avello, “A arte de um monge na Capela do Morumbi”, cad. *Variedades, Jornal da Tarde*, 10.04.1999.
- MACHADO**, Álvaro. “Uchôa explora corpo sutil”, in cad. *Acontece, Folha de São Paulo*, 10.04.1999.
- WEISS**, Ana. “Artistas discutem tema da transcendência”, in Caderno 2, O Estado de São Paulo, 30.08.1999.
- CHIARELLI**, Tadeu. “As pinturas de Carlos Uchôa: a paisagem como natureza morta”, catálogo exp. Museu Brasileiro da Escultura, 1998.
- GONÇALVES FILHO**, Antônio, “Carlos Uchôa mostra a natureza íntima da paisagem”, in *Caderno 2, O Estado de São Paulo*, 14.08.1998.
- OLIVA**, Fernando, “Uchôa coloca espectador em suspensão”, in cad. *Acontece, Folha de São Paulo*, 15.08.1998.
- AGUILAR**, José Roberto, “O *american dream* e o monge”, in cad. *Ilustrada, Folha de São Paulo*, 21.08.1998.
- CHIARELLI**, Tadeu, “Retrato de um artista quando velho”, cad. *Mais, Folha de S. Paulo*, 08.12.1996.
- FARIAS**, Agnaldo, “Desconexões de Setembro”, catálogo da exposição coletiva no Paço das Artes, São Paulo, 1990.
- GIOBBI**, César, “Uma Pequena amostra da geração 90”, in *Caderno 2, O Estado de S. Paulo*, 09.01.1990.
- CHIARELLI**, Tadeu, “Artistas no Centro”, revista *Galeria*, ano 4, fev.-mar.1990.
- ANDRADE**, Vagner, “Exageros e muitos contrastes”, revista *Veja São Paulo*, abr.1990.
- ABRAMO**, Radha, “Flashback”, revista *Isto É*, ago. 1990.

ANEXO E - Documentos

Os subitens E1 e E2 foram transcritos e organizados em ordem cronológica, contendo informações que interessam a este trabalho de pesquisa.

E1 - Entrevistas gravadas (transcrições)

Entrevista Informal - Carlos Eduardo Uchôa (02/11/2007)

Carlos Eduardo Uchôa Fagundes Junior nasceu em São Paulo e estudou no Colégio “Dante Alighieri”. Durante 12 anos desenvolve a sua vida acadêmica na USP iniciando com Engenharia (Poli) com formação em andamento, Economia, História e doutorado em História Social.

Forma-se também no atelier de Carlos Fajardo (1987–1989), passando então a dedicar-se profissionalmente à arte.

Inicia em 1992 uma exposição de suas obras na Galeria Michel Vidal, em Paris. São pinturas não figurativas em óleo sobre tela que ficam expostas de 1992 a 1996. O registro fotográfico foi o que restou de seu acervo artístico, pois as obras se perderam.

Em 1996 escreve o livro “O beijo da História - Picasso como emblema da contemporaneidade”, título de sua tese de doutorado em História Social.

Como crítico de arte atua na 51ª Bienal de Veneza (2005), fazendo entrevistas com alguns artistas. Nesta Bienal trabalha em conjunto com Achille Bonito Oliva, curador e crítico de arte.

Filho de pais católicos, Carlos Eduardo Uchôa Fagundes e Laura Coppola Uchôa Fagundes, tem sua base espiritual na Igreja Católica. Tem a oportunidade de participar de uma palestra realizada por Frei Paulo Gollarte, pertencente à Ordem dos Carmelitas, que foi uma pessoa muito importante para ele. Uchôa participa também de outras palestras no terreno da espiritualidade.

Em visita ao Mosteiro de São Bento de São Paulo, levado por um grande amigo, o poeta André Vallias, interessa-se pelos *Apoftegmas*, adquirindo o livro na portaria do mosteiro.

Apoftegma é uma palavra grega que significa dito breve, por conseguinte sentença, máxima. É a designação de sentenças breves proferidas por antigos cristãos que viviam no deserto, praticando oração e ascese; eram sentenças que propunham uma doutrina, uma norma de vida espiritual, ou narravam um episódio instrutivo, edificante, da vida desses ascetas; referiam assim ditos ou feitos de famosos homens de virtude. [...] [BETTENCOURT, 1979,p.5]

Embora conhecido no mercado de arte como artista plástico e crítico de arte da Folha de São Paulo, ingressa para o Mosteiro de São Bento de São Paulo em 1996. Afirma que a experiência espiritual como monge beneditino ajudou-o no adensamento de seu trabalho com a arte.

Entrevista Informal – Carlos Eduardo Uchôa (17/07/2013)

O artista comentou a Exposição realizada no Centro Cultural de São Paulo, em 1990. As obras digitalizadas são esculturas em metal.

A primeira obra trata-se de uma haste de metal em tamanho médio que recebe uma torção e uma dobra formando assim um ângulo. A ideia é de tensão e instabilidade.

A segunda obra escultórica o material utilizado é o vinil, uma chapa de metal e água. Trata-se de uma grande bolsa de vinil com pouca quantidade de água em seu interior apoiada sobre uma parede e que esticada na parte superior por um lado é presa a um dispositivo no solo, e do outro lado da parede a bolsa de vinil está apoiada sobre uma pesada chapa de metal que suporta o seu peso e a mantém estável no solo. Esta obra também revela tensão e instabilidade.

Uchôa comenta sobre a tridimensionalidade da escultura e que ela reporta à bidimensionalidade da tela com suas mesmas tensões e instabilidades.

Como publicação recente o artista mostra um site da “Revista Select” (fevereiro/março - 2013) com um artigo de sua autoria. O tema discorrido por vários artistas é o artístico e o sagrado na arte. Carlos Uchôa elege a exposição “Arte e Espiritualidade” realizada no Mosteiro de São Bento de São Paulo em 19 de janeiro de 2010 e também participam Marco Giannotti e José Spaniol. Faz um comentário sobre uma instalação na Capela do Colégio São Bento com o título de “Redenção – Cracolândia/ Consolação/ Paulista”, com a apresentação de um vídeo em *looping* realizado pelas ruas de São Paulo num fim de tarde chuvoso, e associa a visão borrada através do vidro do carro, com as luzes coloridas da rua na época de Natal, aos vitrais beuronenses da Capela do Colégio São Bento, local da exposição.

O artista comenta à parte sobre este vídeo e acrescenta a importância do título e a dupla conotação da palavra “consolação” que sugere ao mesmo tempo o nome de uma rua e um verbo.

Uchôa identifica a espiritualidade como um dos motores para a sua obra e que ora destila o elemento contemplativo, ora a dramaticidade.

Outra fonte na internet⁵⁵ fala também desta exposição e se trata de uma conversa entre os três artistas. Discorrem sobre o que é fazer uma exposição no Mosteiro, sobre a expectativa e reação do público e sobre o eixo que liga o trabalho deles.

Carlos Uchôa fala de um contato que liga a obra deles ao espaço que é a espiritualidade e que o artista também situa como um canal de diálogo que permeia o trabalho deles como um todo e traduz como um fluxo subterrâneo.

Foi enfatizado então, a frase “fluxo subterrâneo” para se trazer à tona um melhor entendimento sobre a exposição.

O artista então diz que a vida é uma ilusão e que tudo converge para Deus.

Foi feito um comentário sobre o livro “O sagrado e o Profano” de Mircea Eliade e Uchôa fala que a antropologia nos dá essa resposta sobre o sagrado no âmbito da história da humanidade e que não vê diferença entre o sagrado e o profano.

Aprofundando o assunto fala da Teologia Apofática e Teologia Catafática e enfatizando a primeira fala do mistério de Deus citando autores como: Dionísio Aeropagita, Mestre Eckhart, Rudolf Otto, Emanuel Levinas e Giani Vattimo.

Dentre os pensadores que dialoga partindo do seu único livro “O beijo da História – Picasso como emblema da contemporaneidade”, destaca Gilles Deleuze, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Jacques Le Goff, Peter Burke, Carlo Ginzburg e Natalie Davis.

Entrevista - Carlos Eduardo Uchôa (26/07/2013)

CAU = Carlos Eduardo Uchôa

CLE = Cléia

CLE - Como você se situa como artista?

CAU - A arte é uma coisa marcante na minha vida desde pequeno, eu não sei muito bem se algumas pessoas nascem artistas ou apenas desenvolvem a prática artística. Existe arte em boa parte das práticas humanas, mas para mim pessoalmente, essa prática entendida no sentido específico foi marcante desde pequeno, então como ser humano eu me defino também como artista. Comecei minha carreira do ponto de vista mais profissional fazendo exposições no fim dos anos 80, portanto, de alguma forma eu me ligo a essa geração.

⁵⁵Canal Contemporâneo. Uma conversa entre Marco Giannotti, José Spaniol e Carlos Eduardo Uchôa. 19/01/2010. Disponível em: www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/002721.html - Acesso em 10/mar./2015.

Tive sempre na pintura um eixo de referência, me alimentei com a vivência de muitas obras de várias épocas, visitando sempre desde pequeno os museus, as produções e exposições, isso de alguma forma me trouxe quase uma segunda natureza, a prática da arte e especificamente da pintura.

É lógico que nós sabemos que a arte não tem uma divisão de mídia entre pintura, escultura, instalação e fotografia, o artista contemporâneo pode trabalhar com todos os meios e o que unifica tudo é uma poética própria desse artista e assim me sinto muito livre para empregar todos os meios. Já usei a instalação, o vídeo, a escultura, o desenho, a fotografia, mas parece que na pintura eu tenho aquele eixo que me conduz, então eu me sinto nesse contexto como um artista que pinta e cuja poética é em parte influenciada pela própria prática interna da pintura, pelo olhar pictórico como experiência vivencial.

CLE - Qual o sentido do sagrado e do profano para você e sua relação com a arte?

CAU - Para mim essas fronteiras entre sagrado e profano são arbitrárias, elas de fato não existem, nós podemos do ponto de vista antropológico/cultural traçar essas fronteiras como um dispositivo de entendimento, como um dispositivo teórico, mas na vida esses limites são completamente borrados. Na minha vida então, a arte e o sagrado, a experiência de Deus e a experiência artística estão muito ligadas. A própria arte é uma espécie de registro dessa experiência ampla de Deus e do mundo, porque justamente o cristianismo tem essa característica de que imanência e transcendência estejam unidas, não haja dicotomia entre as duas na pessoa de Jesus Cristo que é Deus e Homem, então nada da vivência humana é estranha a Deus e, portanto não se excluem desse universo artístico que contempla a espiritualidade, não se excluem temas, mas se propõe uma densidade de vivência.

CLE - Como esses dois, sagrado e profano se encontram na sua arte?

CAU - Essa pergunta já foi respondida em parte na pergunta anterior na medida em que o sagrado e o profano não se distinguem. Então o que é, por exemplo, uma prática política uma referência política ou social? Ela é também uma referência sagrada.

O Homem habita esse espaço do sagrado, então a própria arte faz parte desse contexto do sagrado, daquilo que não pode ser inteiramente dito e está ligado a um intelecto que caminha em direção a um transformar-se contínuo, a um ser que se transforma continuamente, então ele é contínuo à criação, assim, Deus é o criador por excelência e a nossa experiência de Deus se dá em relação a essa experiência de infinitude, ao que sempre transcende, então essa experiência da transcendência está implicada nessa criação contínua. Quando eu falo de uma situação social ou política, eu estou também no âmbito do sagrado. Eu não estou sacralizando a política, mas a partir da transcendência que é inerente à experiência de vida pelo Homem

cotidianamente, faço essa ligação. Por exemplo, naquela instalação chamada “Redenção” que fiz na capela do Colégio São Bento. Eu coloquei o vídeo Cracolândia/Consolação/Paulista, então se trata de um vídeo muito delicado, que tem muito a ver visualmente com a pintura, mas que incide sobre uma realidade social muito clara, a realidade paulista. É um jogo de palavras que o título indica - Cracolândia /Consolação/ Paulista - ao mesmo tempo em que é um trajeto das avenidas ele é um trajeto ligado aos problemas sociais, às questões sociais e questões profundas também de identidade social, de marginalidade, de marginalização, de exclusão, de valores e contra valores. Esse vídeo colocado naquele contexto da instalação faz uma relação direta entre todos os aspectos, não há como dividir um aspecto espiritual, um aspecto de oração, um aspecto de contemplação do mundo sem estar no mundo, de modo que a força do trabalho está justamente em conectar essas pontas. Então, as remetências do meu trabalho às vezes não são tão claras, mas elas existem. Essas remetências políticas e sociais, como por exemplo, “O Ciclo da Guerra” que é um ciclo de pinturas que eu fiz, não sei se ele está esgotado ou se ainda vai surgir alguma coisa, mas está ligado a uma noção da violência da guerra, da destruição, e tudo isso com um olhar de esperança, um olhar de transcendência, um olhar de futuro.

CLE - “O Ciclo da Guerra” é um trabalho atual?

CAU - É atual dos últimos anos, então não são obras figurativas que delimitam a sua temática do ponto de vista visual, mas apontam para essa conexão num nível mais amplo, é isso que eu pretendo com o trabalho de uma maneira geral.

CLE - O que determinou a sua opção pela vida monástica e o fato de ser monge tem alguma importância para a sua arte?

CAU - O fato de ser monge e o fato de ser artista, os dois são rótulos, eles têm a ver com uma pessoa humana que procura viver os vários aspectos, as várias dimensões da própria vida, então é uma vida de oração, uma vida de busca de Deus e de sintonizar-se, deixar-se surpreender por Deus a cada dia; como disse o Papa Francisco ontem na favela do Rio de Janeiro - “Deixar-se surpreender por Deus”.

Deus é esse criador que cria continuamente e a vida monástica incide exatamente nesse ponto, abrir o coração a essa surpresa, e o silenciamento do coração se dá sempre em abertura a essa presença sempre fecunda de Deus, e a arte é a mesma coisa. Como artista é a captação e a canalização disso através dos meios próprios à arte, então existe um fundo de experiência em comum. Isso é possível no meu caso, dentro dessa perspectiva de visão da vida, do mundo etc.

CLE - Dentre os preceitos da Regra Beneditina, quais são os que têm conexão com a sua criação e produção artística?

CAU - A Regra Beneditina é oração, é busca de Deus, isto é o centro da vida monástica, então sendo isso o centro da vida, e sendo a arte uma prática específica ligada à investigação desse transformar-se contínuo da vida, existe uma continuidade entre uma coisa e outra.

CLE - Você já me contou da importância dos *apoftegmas*, poderia citar o que mais o impulsionou?

CAU - O que há muitos e muitos anos me impressionou foi justamente a experiência dos santos místicos e que está contida nos *apoftegmas* dos padres do deserto também, mas não só neles, em tantos outros testemunhos e até hoje justamente essa experiência de transcendência num sentido muito profundo da palavra, mas que não se desliga da imanência. Ali no Mestre Eckhart nós vemos que existe um despojar-se que é um processo espiritual e o último despojamento é do próprio conceito Deus, assim ele passa a usar a palavra “divindade” porque Deus não cabe em conceitos. Então à medida que nós nos abrimos até mesmo ao último grau, é para o conceito que limitaria Deus, é essa vivência direta, essa experiência que a meu ver a arte está muito ligada a uma experiência ilimitada. Quando nós falamos de uma polissemia ou de uma explosão de significados que são sempre refeitos e por este motivo a arte está sempre viva, nós falamos de uma experiência dessa ordem, uma experiência que não se esgota.

CLE - Você se inspira em algum artista ou em algum estilo em especial e de que maneira eles influenciam em suas obras?

CAU - Eu te diria que eu não me inspiro em artista nenhum. Claro que eu tenho olhos para a arte, toda a arte e tenho muito na minha cabeça a história da arte, por isto também sou apaixonado por história, não é à toa. Não poderia dizer que eu não me deixei embeber pela história da própria arte. Num certo ponto o meu trabalho é muito autônomo, inclusive tenho muita dificuldade de me encaixar institucionalmente no ponto de vista de arte, porque o meu trabalho é muito próprio. Não quero dizer com isso que eu seja absolutamente original, isso é um pouco um mito, porque todos nós vivemos ligados.

Todos nós estamos de alguma forma absorvendo uma coisa que está no ar da cultura, estamos imersos numa cultura, agora tanto quanto eu posso dizer do meu trabalho, da minha pintura, é alguma coisa muito genuína, inclusive eu tenho muita dificuldade para lidar com o objeto de arte dentro da estrutura de mercado, por exemplo. A obra é alguma coisa ligada a mim, àquilo que me toca profundamente, à experiência profissional.

Eu sei que todos os artistas também são assim, mas no meu caso não posso dizer que esteja em diálogo com ninguém, embora eu tenha amigos, que são meus grandes amigos e às vezes os nossos trabalhos se aproximam, mas às vezes eles não têm nada a ver, então eu não poderia citar, seria muito postiço. Até já fiz isso, citei artistas que poderiam servir como alguma referência, mas a verdade mesmo é que quando eu trabalho não penso em nada e nem racionalmente, apesar de ser uma pessoa muito racional. Procuro me colocar num estado de suspensão justamente para atingir aquele lugar outro, é essa questão da criação contínua, do futuro, da esperança, do deixar-se surpreender.

CLE - É um tempo atemporal?

CAU - É, mas não atemporal no sentido de parado, é num sentido dinâmico.

CLE - Você pode citar alguns artistas do século XX ou XXI?

CAU - Tem muitos artistas que eu gosto e que são completamente diferentes de mim e outros artistas que se aproximam um pouco mais, e até penso – gostaria de ter uma obra assim – mas, depois eu penso – Não, mesmo o meu trabalho já não me satisfaz, porque o que me move a fazer outros trabalhos é justamente a insatisfação contínua, agora, eu não encontro um outro trabalho que me satisfaça, senão bastaria eu estar em contato com esse outro trabalho e pronto! Muitos me satisfazem, mas nenhum me satisfaz e nem mesmo os meus. Isso é uma verdade e pode parecer exagero, mas eu estou tentando exagerar mesmo pra mostrar que o trabalho é uma necessidade do artista.

CLE – E aquela obra que o inspira e que é de outro artista, você pode falar sobre isso?

CAU – Sim, tem muitos artistas que eu posso citar, mas talvez seja um pouco *fake*, eu até posso citar. É claro e óbvio que eu gosto muito de Matisse, de Picasso, tanto é que fiz minha tese sobre ele, acho esse processo de construção e desconstrução dele fantástico! O Anselm Kiefer, o Gerhard Richter, não todos os trabalhos dele, mas alguns; os trabalhos de Sigmar Polke. Enfim tem muitos trabalhos de muitos artistas que eu me sinto profundamente tocado, alguns trabalhos maravilhosos da Louise Bourgeois, mas eu não sou esses artistas, não posso importar uma coisa. É claro que lá dentro em algum lugar tudo isso se mistura, mas são as linhas que se misturam e que vão surgindo nos trabalhos.

CLE – A inspiração então vem desse seu olhar sobre o trabalho desses artistas e como é o processo da voz poética?

CAU - Sim, para ser um artista mesmo nós temos que ter essa voz poética e se eu me deixo embalar pela voz poética do outro, aquela não é a minha voz. Posso ter até alguma coisa que me toque, mas esse trabalho vai ser postiço. É horrível quando eu vou numa exposição que acho muito boa e que me toca profundamente, nesses dias provavelmente eu não vou

trabalhar, ou não vou começar nada novo, porque fico com aquilo na cabeça e embaralha a minha própria voz.

CLE - Você fica deglutindo e decantando aquilo?

CAU - Deixo passar essa onda, quer dizer, pode acontecer, mas não é que aconteça sempre. Eu vou numa grande exposição e aquilo me empolga tanto, me move tanto que se tivesse que sair de lá e ir pro meu atelier só poderia fazer um trabalho que já estivesse claro para mim, porque do contrário eu poderia perder tempo, não sairia um trabalho meu, esse é o ponto que eu quero chegar; é um trabalho meu ou não é um trabalho meu?

Se eu começo a fazer um trabalho, de repente falo: Não esse não é um trabalho meu, então não serve, é legal, mas não é um trabalho meu.

É isso que é a voz poética, você ter um trabalho que reconheça como seu, embora você esteja sempre um pouco insatisfeito e é o que me move a fazer outros trabalhos, porque senão eu seria uma espécie de macaco de imitação, fazendo uma coisa, outra, outra... Eu acho que não é assim, tem que ser um trabalho que alguém olha e fala - Esse é um trabalho do Uchôa!

Tenho trabalhos desde os anos 80 até hoje que eu reconheço como trabalhos meus, mesmo um sendo aparentemente diferente do outro, eles são trabalhos meus, têm uma verdade, e se não tiverem essa verdade, eu não considero como trabalho meu, eu destruo ou nem chego a fazer.

O que eu acho importante também é usar as diversas linguagens, os diversos meios e manter essa voz poética. Se faço uma fotografia a pessoa vê que tem a ver com o meu trabalho de pintura, instalação, a pessoa sabe que está no mesmo canal poético, na mesma voz poética. Um desenho é a mesma coisa, então você vai vendo as remetências, fazendo as ligações e há uma continuidade nos meus trabalhos ou nos trabalhos de qualquer artista.

Nos processos iniciais em que a pessoa não venceu certa etapa, ela faz trabalhos que ainda são colagens do que ela viu etc., o trabalho de um artista não pode ser uma colagem, quer dizer, ele pode sim ser uma colagem porque vivemos dentro de um caldo de cultura e o filtro é a voz poética do artista, do poeta, do romancista, do dramaturgo, do músico e assim por diante.

CLE - Este é o conceito de autoria.

CAU - Sim, dentro do conceito de autoria houve um grande questionamento, através inclusive do exercício da apropriação, a conduta de apropriação é que dá essa autoria, existe uma coerência interna que é o que seria a autoria, a voz poética.

Entrevista Informal - Carlos Eduardo Uchôa (27/07/2013)

CAU = Carlos Eduardo Uchôa

CLE = Cléia

CLE - Suas opções por Engenharia, História e Economia foram caminhos para se aprofundar na arte?

CAU - Não, no meu caso não tem nada a ver, eu não fui por nada disso buscando coisa de arte, muito pelo contrário, fui por um equívoco meu, por um desejo da minha família. Meu pai é empresário, minha família sempre foi de empresários, meu pai queria que eu fizesse engenharia, sempre gostei de exatas, como ainda gosto e sempre tive facilidade no colégio para a área de exatas, mas também para a área de humanas e artística, só que a arte era para ser um hobby, nunca era para ser a profissão, é muito difícil você assumir a arte como profissão. Comecei a estudar piano com seis anos de idade, minha avó era pianista concertista e italiana, estudou nas melhores escolas e começou uma carreira lá na Itália como concertista, depois veio para o Brasil casou e não continuou, mas enfim ela tinha uma formação artística muito sólida e foi importante para mim, assim como também a minha mãe que sempre foi ligada à arte. Então eu sempre gostei muito de literatura, na minha casa a família inteira lê muito a ponto de brigarem uns pelos livros dos outros, no bom sentido, claro! Desde os meus avós já era assim, meus pais, minhas irmãs, então eu me interessei e fui percorrendo esse caminho da literatura, e também foi assim com a música, as artes plásticas, o cinema.

Minha avó gostava muito de viajar, e sempre tivemos em família um valor na viagem, a gente juntava dinheiro mesmo para poder viajar, podia não fazer nada de desperdício, mas a gente tinha que viajar para conhecer os lugares, para ter contato com outras culturas, para ver as pessoas, os costumes, para ver os museus, a arte a história, então isso foi se impregnando demais.

CLE - Como foi entrar para a Engenharia?

CAU - Entrei na Engenharia da Poli na Usp porque eu ia bem no colégio e naquela época se colocou a divisão do ensino médio como profissionalizante e houve uma lei que obrigava os colégios a isso. Então, eu estudava no “Dante Alighieri” e tinha duas áreas mais fortes, uma era Biomédicas e a outra Exatas, fui para a área de Exatas que era a Eletrônica. Nesse caminho praticamente foi uma maneira bem automática e assim eu entrei na Poli. Quando cheguei lá detestei e aí entrei numa crise de depressão profundíssima. Sempre fui muito “Caxias”, muito empenhado nos compromissos, nas responsabilidades e chegou a um ponto que eu não tinha mais interesse por nada de tanto que eu detestava.

O curso era muito mal dado, era aquele fim de ditadura quando eu entrei em 1980, a Usp estava muito maltratada, sem verbas, greves, os prédios estragados, os professores não tinham nenhum cuidado pedagógico. A gente nem tinha uma secretaria, a biblioteca toda desorganizada, então eu me desanimei, sabe!

Meu pai achava que eu tinha que terminar, e claro, eu também queria ser engenheiro, mas aí eu perguntei para vários amigos meus lá da Poli que também faziam Economia à noite na FEA – Faculdade de Economia e Administração- e um deles me disse que lá era muito bom, tudo funcionava bem e o curso era muito gostoso e me animou, e pensei, vou fazer lá para ver se me animo aqui na Poli.

CLE - Você fez ao mesmo tempo as duas faculdades?

CAU- Sim, comecei também Economia, gostei demais e acabei largando a Engenharia, mas isso com uma grande oposição dos meus pais. O que me salvou mesmo foi a arte, porque quando eu sempre optei essa atividade, fiquei numa depressão terrível e não conseguia me levantar da cama, a única coisa que eu conseguia fazer era pintar, então eu tinha o meu mundo, aquela coisa pra não enlouquecer eu ia fazendo os meus trabalhos, tenho muitas pinturas, é uma coisa bem pessoal, sabe? Eu ia pintando continuamente, aliás eu nunca parei de pintar, desde os nove anos pintando em óleo direto, desenhando também, claro, desde pequeno.

CLE - Você tem isso guardado?

CAU - Tenho! Desde que eu tinha nove anos fui seguindo mesmo uma produção e nessa época de 1980-1981 quando eu fiquei péssimo, o que me salvou foi a pintura e foi o que me deu ânimo para começar a Faculdade de Economia. Estava muito bem organizada, os alunos muito simpáticos, muito acolhedores, as matérias agradáveis. Economia é uma das Ciências Sociais e tem uma parte que é de Exatas, mas isso eu já tinha feito, então dispensei praticamente todas e só fiz algumas como Estatística Econômica. As matérias eram optativas e fui dando mais ênfase para a área de Humanas.

No ano seguinte comecei a trabalhar com meu pai na fábrica, mas também não gostei. Meu pai tinha até há pouco tempo fábrica de lustres, de luminárias, durante 50 anos nós tivemos Metalúrgica. Ele agora vendeu a empresa, mas ainda continua no ramo como presidente do Sindicato Patronal da Indústria de Iluminação, também do Sindicato das Empresas de Administração da Associação Brasileira de Iluminação, vice-presidente da Fiesp há mais de 30 anos, enfim ele tem um monte de cargos e está muito nesse meio, mas eu nunca me dei bem, nunca tive muita cabeça pra essas coisas. O fato é que eu acabei largando, mas não completamente. O meu tio, que já trabalhava com o meu pai, continuou.

Depois eu comecei a fazer História à tarde, então eu trabalhava lá com o meu pai. Ele sempre queria que eu trabalhasse período integral, achava que não tinha sentido trabalhar meio período.

Como eu estava muito interessado em fazer História também para completar, então eu trabalhava de manhã, à tarde fazia História e à noite Economia.

Foram anos áureos para mim, porque foi muito bom esse contato na USP com todo o pessoal.

Estava quase concluindo Economia, então conversei com os meus professores e resolvi fazer pós-graduação em História e não em Economia. Fui aprovado, entrei lá com o meu orientador, consegui vaga quando não tinha terminado a graduação em História e com o meu diploma de Economia entrei na pós em História e sempre muito interessado em Filosofia. Fui trabalhando na História e por fim acabei fazendo o doutorado direto, o trabalho ficou mais denso, então meu orientador me propôs ao invés de defender como mestrado, fazer mais alguns créditos e assim defendi como doutorado.

CLE - Quando você fez Filosofia?

CAU - Eu não fiz a faculdade fiz um curso que era dado pelos professores da Puc, muito antigamente, depois fiz algumas matérias e fui estudando por mim mesmo.

A História também tem muito a ver com essas questões filosóficas, que é a mesma faculdade, a FFLCH da Usp, então acabei fazendo a minha formação filosófica.

CLE- Quando você realmente iniciou o contato com a arte de maneira mais profissional?

CAU - Foi em 1987 quando eu estava fazendo a pós fui frequentar o atelier do Fajardo. Ele não dava aula na Usp nessa época, isso foi muito depois. Tinha muita gente formada no curso de Artes Plásticas e queria se aperfeiçoar.

O Fajardo tinha um jeito bom para dar aula, formou várias gerações e comecei junto com a Márcia Pastore, uma grande amiga minha de infância que hoje é uma artista com uma trajetória muito boa. Ela falou que o curso com o Fajardo era muito bom, muito agradável, a convivências com as pessoas, então fui falar com ele e me aceitou. Comecei a fazer aula de desenho de observação, mas eu já tinha um caminho andado de vários anos e a partir daquele momento comecei a ver a coisa na perspectiva profissional, arte como profissão.

CLE - Como era o processo do Fajardo?

CAU - Era toda uma proposta que vinha do Wesley Duke Lee. O Fajardo foi aluno dele, enfim eles criaram a Escola Brasil, a Galeria Rex, que foi muito importante naquele momento. Era um grupo formado por artistas um pouco mais velhos, Geraldo de Barros, Nelson Leirner,

o Wesley e mais quatro alunos dele que eram o Fajardo, o José Resende, o Paulo Baravelli e o Frederico Nasser. Depois eles abriram a Escola Brasil que era uma coisa de formação mesmo, toda uma coisa pensada que durou um tempo, depois se dissolveram.

Dudi Maia Rosa também passou pela Escola Brasil e foi um dos professores no atelier do Fajardo.

Foi nos anos 80 que ele começou a dar aulas no seu próprio atelier, quando eu iniciei, ali na Rua Pamplona. Tinha uma área com os livros, revistas internacionais e tinha a música, ele tocava pra gente aquelas músicas muito boas.

CLE- Que tipo de música?

CAU – Gustav Mahler, por exemplo, comecei a gostar de Mahler por causa do Fajardo de início. Os artistas estavam sempre por lá, passavam, vinham visitar. Tinha uma sala como se fosse uma sala de visita com livros e a outra parte era onde a gente trabalhava. Era grande o espaço com aquelas mesas desmontáveis tipo Escola Brasil, que montávamos em torno do modelo vivo. A ideia era a educação do olhar, aprender a ver, então a gente começava pelo desenho e quem queria mais dias na semana trabalhava com a pintura.

A Raquel, a esposa do Fajardo também dirigia um pouco o atelier, dava umas aulas também, enfim era um ambiente maravilhoso!

Foi lá que eu conheci de passagem só, a Mira Schendell, o José Resende, o Waltércio Caldas, vinham fazer visitas e a gente acabava tendo um contato com essas pessoas.

A Sônia Salzstein, filósofa e crítica de arte que montou várias exposições e hoje é uma professora da Usp, tinha trabalhado na Funarte e trazia uma matéria crítica sempre que passava por São Paulo. Criou um projeto e tem até hoje os projetos das exposições.

Tinha o pessoal da geração 80 e tinham praticamente a nossa idade e começaram um pouco antes com exposições inclusive, e nós começamos no fim dos anos 80 e grosseiramente a gente podia se chamar também de geração 80. Formamos um grupo e começamos a expor em vários lugares e aí começamos a nossa carreira profissional.

CLE - Você atuou na Eca USP em banca de defesa com o Fajardo, fale um pouco sobre isso.

CAU- Sim, várias bancas eu fiz, inclusive o meu Currículo Lattes não está completo, mas tenho participado de muitas bancas na Eca e na História participei de várias.

CLE - Antes de se tornar monge fale um pouco de sua vida boêmia, dos excessos da juventude, por exemplo, beber, ficar até tarde na rua com os amigos.

CAU - Tive um pouco, né! Nunca fui de sair muito. Na minha adolescência eu estava ligado a um grupo de jovens, a gente fazia parte do TLC do Colégio “São Luiz”.

CLE - TLC?

CAU - É um movimento dentro da Igreja, tinha os amigos e a gente sempre saía para a casa de um pra minha casa, pra casa de outros e ficava aquele grupinho muito gostoso, tocando violão, cantando e às vezes a gente saía.

Depois quando entrei na USP comecei a ter os amigos de lá, às vezes tinha um grupinho e a gente ia passear no sítio de um de outro, de outro, e se encontrar lá na Usp depois era uma delícia! Era como se fosse o espaço suspenso daquele mundo cotidiano. Então a gente tinha o CEPEUSP, a parte de esporte, de piscina e nos fins de semana eu ia muito à piscina, encontrava os meus amigos. Na História tinha aquele barzinho e a gente tomava às vezes cerveja ali, mas era pouco. Apesar da experiência ruim que eu tive na Engenharia, depois tive uma experiência muito boa na Economia e na História.

Tem uma professora que é amiga minha até hoje, Teresa Maria Pereira de Queiroz que é ligada à arte também, mas é professora de História Medieval. Ela pegava a nossa classe e ia dar aula lá no gramado embaixo da árvore sobre História Medieval falando dos trovadores, então era muito gostoso.

Professor Fernando Novaes, uma maravilha de professor. Há pouco tempo fiz uma banca com ele, fiquei animado e feliz de poder fazer uma banca com ele, sempre o admirei muito, ele é de História Moderna.

Tive outros professores que me apoiaram muito como a Profa. Janice Theodoro da Silva, Profa. Teresa Aline Pereira de Queiroz, Profa. Laura de Melo e Souza fortalecendo a relação entre arte e história.

A Profa. Laura de Melo e Souza, filha do Antônio Cândido e da Gilda de Melo e Souza, uma pessoa que também tem muita abertura pra arte, foi minha professora de pós-graduação e foi muito importante pra mim.

Meu orientador mesmo, José Carlos Sebe Bom Meihy, teve muito cuidado comigo, é uma pessoa de cabeça muito aberta, muito culto, ligado também às artes e à literatura, então pude fazer um doutorado na História que na época foi uma coisa meio de ruptura.

Antigamente existia uma área de História da Arte dentro da História, mas depois aquilo começou a morrer.

CLE - Sim, li sobre isso, na época a História da Arte foi transferida da História para a ECA.

CAU - Foi para a Eca e na História ficou muito reduzido, houve também a influência de uma corrente marxista e por causa disto os estudos das artes e da cultura não estava sendo dado.

Alguns professores mais jovens estavam começando uma nova abordagem, que era o caso do Sebe, meu orientador, a Laura de Melo e Souza, Nicolau Shevchenko, que também foi meu professor e vários outros. Então eu pude, mesmo que rompendo um pouco ali com os interditos, trabalhar com arte na História, o que já não se fazia há muito tempo. A minha tese foi a primeira que depois de muitos e muitos anos tratou de arte.

Depois quando já estava na pós-graduação o meu orientador e toda a equipe mudou um pouco o currículo da graduação e entrou uma disciplina que era História Social da Arte. O meu orientador foi o primeiro titular dessa disciplina e me convidava às vezes pra dar uma aula na graduação.

Depois eu me liguei também a um grupo de literatura italiana, porque como sou de família italiana e faço italiano, fiz amizade com uns professores lá e com um grupo de pós-graduação da Letras, naquele prédio atrás da História.

Fiz então uma disciplina valendo e outra não valendo porque já tinha superado os créditos. Tinha então esse grupinho ligado ao italiano e foram cursos lindos com professores vindos da Itália recepcionados pelo Departamento de Italiano.

Então, eu tive assim uma formação um pouco aberta.

Entrevista - Carlos Eduardo Uchôa (25/11/2014)

CAU = Carlos Eduardo Uchôa

CLE = Cléia

CLE - Onde você morava antes de entrar para o mosteiro? Quais países visitou? Quais foram os principais museus? Quando se manifestou sua inclinação para a arte? Quais foram seus principais mestres? Como foi este despertar para a arte, foi através de desenhos?

CAU - Eu sempre morei na mesma casa na Rua Abílio Soares, no Ibirapuera, que era a casa dos meus pais, a casa dos meus avós e o terreno pertencia aos meus bisavós, ou seja, eu sempre morei no mesmo lugar, depois vim para o mosteiro. Agora estou temporariamente lá com os meus pais, porque meu pai está muito doente.

Tinha o atelier ao lado, sempre viajei bastante desde pequeno e minha família também tem esse costume de viagens e tal, conhecer países, lugares, então eu era acostumado a viajar pra Europa a vários países e nos museus, então esse conhecimento da produção artística cultural eu tenho desde pequeno.

Meus avós, Lydia Nannini Coppola e Giuseppe Coppola, eram italianos e pais da minha mãe com quem eu morava. A família do meu pai é tradicional brasileira, mas a minha

avó Lydia foi uma pessoa muito importante pra mim e praticamente me criou, era pianista e concertista de Luca na Itália, formada com diploma pela Academia de Santa Cecília de Roma. Ela estudou com Margherita Bertolucci, que foi aluna do Sgambatti, um grande pianista e compositor italiano, aluno de Liszt.

Havia então, uma tradição musical muito profunda. Minha avó tinha um único irmão, Ugo Naninni, que fez medicina na Universidade de Pisa, mas que também amava a poesia e o canto lírico, era um excelente cantor lírico, sabia os poetas de cor, sabia a Divina Comédia quase inteira de cor, então minha avó tocava, o meu tio cantava e nós tínhamos um ambiente bastante ligado à cultura e à arte em casa. Minha mãe também foi sempre ligada à arte e meu pai gostava e sempre foram pessoas de muita leitura.

Do lado do meu pai, o meu bisavô, João Evangelista do Rego Freitas, estudou Filosofia na Sorbonne, o outro meu bisavô, Euclides de Almada Fagundes, estudou engenharia na Universidade de Cornell nos Estados Unidos que na época era uma coisa moderníssima, então há um pouco essa tradição. Depois, curiosamente eu nem sabia, mas o meu bisavô e os irmãos dele que eram os irmãos Almada Fagundes, tinham várias fazendas e depois que meu bisavô voltou dos Estados Unidos fundou a fábrica de louças “Santa Catarina” que foi a primeira fábrica de porcelana do Brasil e teve uma grande expressão histórica. Eles também tinham uma ligação com a arte, o irmão dele, meu tio Juarez, foi um pintor, Juarez Fagundes e foi um dos criadores do 1º Salão de Belas Artes de São Paulo. Eu tenho até os desenhos que ele criou para as medalhas, os meus primos me deram. Tenho até o desenho da medalha do Salão de Belas Artes de São Paulo, e ele também tinha uma associação dos artistas que eles fundaram naquela época e o irmão dele, Adalberto de Almada Fagundes, meu tio bisavô, foi o criador da primeira produtora de cinema de São Paulo em 1928, e na verdade foi assim um pioneiro do cinema também, apesar de ser doutor em veterinária pela Universidade de Cornell. Todos eles estudaram lá nos Estados Unidos. Também tinha outro tio-avô que era escritor, enfim, eu nasci então nessa família de gente que estava ligada um pouco à cultura.

Desde pequeno eu ia às Bienais, nas produções, nos museus, por exemplo, o Museu do Louvre eu conheci assim com grande avidez, então já desde pequeno eu tinha esse interesse e já pintava porque minha mãe sempre pintava e mexia com tinta e gostava disso tudo.

O primeiro quadro a óleo que eu fiz foi com nove anos, mas sempre desenhiei, nunca me lembro na minha vida de uma época que eu não tivesse desenhado. Com oito anos eu ganhei um prêmio através do “Dante”. Naquela época era o governo Médici e tinha um concurso de desenhos infantis nas escolas, e selecionavam os melhores desenhos, mandavam

para o Ministério da Educação e aí eu ganhei o prêmio com oito anos, tenho até o diploma assinado pelo governo federal.

Sempre tive essa coisa de trabalhar com a arte e com o desenho, mas nunca pensava no lado profissional. Apesar de ter dito tudo isso, na minha família nunca houve apoio para seguir uma carreira profissional nesta área. Até a minha avó que teve uma formação excelente depois que ela veio para o Brasil e nunca trabalhou, começou os primeiros concertos na Itália, casou-se, veio para o Brasil e encerrou a carreira, nunca teve perspectiva profissional.

Continuei também estudando música, eu sempre estudei música desde criança, estudei piano depois parei e estudei flauta com a Dona Arlete Marcondes Machado, uma grande professora e que era aluna do Camargo Guarnieri da “escola nacionalista”.

Aquelas pesquisas todas do Mário de Andrade que recolheu material folclórico, foi dado para o Camargo Guarnieiri transcrever e depois foi publicado, mas na verdade quem transcreveu foram os alunos e dentre eles estava a Dona Arlete e o Oswaldo Lacerda que depois se tornou um grande compositor. Então a minha professora tinha esse contato direto com essa “escola nacionalista”.

Algum tempo depois fui estudar música e teoria na escola da pianista Magda Tagliaferro, mas, com a Dona Arlete já estudava teoria, então estudei também flauta e piano com a Magda Tagliaferro.

Eu tinha dois amigos que juntos formamos um grupo de música e fazíamos alguns concertos também. Um era o Kiko Mistrorigo que hoje em dia é conhecido porque criou o “peixonauta” e vários outros temas e tem uma carreira bem sucedida. O outro era o Cláudio Fontana que também é um grande ator. Então tínhamos esse grupo de música e sempre inspirados pela influência da Dona Arlete que nos orientava no sentido dessas raízes mais profundas da cultura brasileira. Tínhamos no “Quinteto Armorial” uma espécie de quintessência do que a gente queria. Desde aquele tempo íamos aos concertos do “Quinteto Armorial” aquela coisa toda do Ariano Suassuna.

Ao mesmo tempo nós tínhamos um grupo de jovens do “Dante Alighieri”, uma comunidade que foi criada com uns professores nossos muito queridos, professor Geraldo José de Souza de Português e Literatura, que tinha sido professor da minha mãe e foi ele quem criou este grupo junto com alguns outros professores. Depois passaram a liderança para os alunos e eu estava no meio. Saímos então do Colégio e fomos para a paróquia “Nossa Senhora Mãe da Igreja” na Alameda Franca que é a paróquia que pertence ao “Dante”.

Não deu muito certo esse grupo, então fomos para o Colégio “São Luiz” e começamos a participar do TLC (Treinamento de Liderança Cristã), movimento de jovens que o diretor

espiritual era um padre jesuíta que morreu agora há pouco tempo, um jesuíta muito atuante, teve uma história muito bonita e ele era o nosso orientador espiritual e nos dava sempre muita força, então começamos a fazer um grupo de teatro.

Tinha um amigo que era dessa comunidade que estudava teatro e começou a ser o nosso diretor, então o que ele aprendia passava todas as técnicas e fazíamos os exercícios, aí montamos a peça que era justamente do Suassuna, “O auto da compadecida” em 1981 e fiz o personagem do padre João. No ano seguinte nós montamos a peça “Patética”, que é do João Ribeiro Chaves Neto, irmão da Clarice Herzog, então ele era o cunhado do Vladimir Herzog que escreveu a história dele em forma de uma peça que é muito bonita, mas hoje está esquecida, e logo em seguida aconteceu a morte do Herzog. Começamos então a fazer um grupo amador, um grupo de jovens sem nenhuma pretensão e eu fazia o papel do Hans, que era o pai do Herzog. Teve então essa incursão e essa paixão pelo teatro ficou sempre comigo.

Quando entrei na Poli em 1980 eu estava com dezessete pra dezoito anos e cursei o primeiro ano. Na segunda metade de 1980 eu tive uma depressão terrível que se prolongou em 1981 e fiquei muito mal e a única coisa que me consolava era a pintura. O meu contato com a arte foi como um apoio porque eu passei por uma crise muito grande.

Eu que tinha sido sempre “cdf” e “Caxias” nos estudos passei a faltar nas provas do curso de Engenharia pra pintar e era o que me levantava. Eu fiquei tão mal, tão deprimido e detestando tudo que a pintura era a única coisa que fazia sentido pra mim. Então, se eu não me matei em grande parte foi pela fé e pela pintura.

Sempre produzia meus trabalhos de arte, tinha contato com algumas pessoas que eram meus amigos e alguns fizeram Artes Plásticas, mas eu não fiz a faculdade, mas aí esses amigos foram fazer aula com o Carlos Fajardo e passei a frequentar o atelier dele, foi lá que praticamente a minha formação artística foi revista e colocada em dia, vamos dizer assim. Então meu grande mestre foi o Carlos Fajardo em termos de olhar arte. Lá a gente tinha música, uma bela biblioteca, filosofia, história, livros de arte, então nós éramos sempre solicitados a ler. Na minha pós-graduação então, fui caminhando pra arte e aí comecei a fazer o mestrado/doutorado na História, mas usando a arte.

Tive aula também com o Rodrigo Naves que é um grande crítico, escritor, fez também Filosofia, História da Arte, então ele dava cursos independentes, como dá até hoje e formou muita gente e me influenciou também, claro, mas ele era mais juvenzinho na época, então o Fajardo foi o que mais me influenciou. Tive contato mais tarde com o Iberê Camargo, com outras pessoas que me influenciaram em termos de formação.

Então, iniciei desde pequeno com o desenho, depois com o Fajardo fiz desenho de observação e passei a fazer escultura junto, a partir daí comecei a expor pintura e escultura. E com as esculturas que eu fiz em 1989-1990, fiz exposição no MAM, no Centro Cultural na época da Sonia Salzstein e em outros lugares.

A escultura que eu fazia naquele tempo em 1990 usava o aço, plástico, água e tem tudo a ver com o trabalho que fiz agora em 2014 em Portugal só que fiz com tecido e a princípio tem um pouco a ver com aquele trabalho anterior. As tensões que vão produzindo a forma e assim criando as relações espaciais, o tecido é leve, tem uma transparência que tem a ver com a pintura que tem a ver com o plástico que eu usava nas esculturas, com a água que tinha essa transparência, o peso da água equilibrava as chapas de aço, passaram-se 25 anos ou mais e alguma coisa permaneceu.

Fui para Paris em 1992, mas nunca de fato cheguei a morar lá e era a minha pretensão, na época fui contratado pela Galeria Michel Vidal que era uma boa galeria de Paris e trabalhava com muitos artistas, como por exemplo, o Mimmo Rotella que trabalhava com colagens e como brasileiro o Daniel Senise então, eu e o Daniel trabalhávamos no limiar entre a figura, o figurativo e um pouco o abstrato.

Quando comecei a minha carreira eu intensifiquei esse olhar sobre Arte Contemporânea e comecei a ter vários contatos com artistas porque eu passei a escrever na “Folha”, então em 1993 o meu primeiro trabalho foi a cobertura da Bienal de Veneza, então assim que cheguei lá entrevistei logo o Achile Bonito Oliva, depois entrevistei o Kosuth, pai da Arte Conceitual, depois entrevistei o Manju Pipe, o pai da vídeo arte, depois através da curadora, entrevistei por fax a Louise Bourgeois, porque ela não foi pessoalmente. Acho que fui o primeiro brasileiro a entrevistá-la. Uma vez entrevistei longamente o Frank Stela e não publiquei, tenho até esta entrevista gravada, enfim, aí eu passei a conhecer os artistas brasileiros não só internacionais e penetrar numa brecha que como artista até seria difícil ter acesso, mas como crítico e escrevendo para o jornal eu tinha acesso a essas pessoas. Pude então ter uma vivência internacional.

Depois fui também para Nova York e participei de uma iniciativa em 1995 onde várias galerias fizeram exposições de artistas brasileiros, eu não expus, mas fui junto e participei de todos os debates e das conversas. Houve uma interação grande e acho que foi um momento de inflexão para a presença da arte brasileira no mundo e para a internacionalização da arte brasileira.

Os museus que eu vi e visitei muitíssimas vezes foram os grandes museus das capitais europeias, o Museu do Louvre, o Museu do Prado, o British Museum em Londres, o National

Gallery, em Roma, em Florença, enfim o circuito dos grandes museus que eu fui muitas vezes e aqui no Brasil os museus que a gente tinha era praticamente o MASP e ia às Bienais desde pequeno. Na verdade eu não via tanto Arte Contemporânea, era mais Arte Histórica até o começo do século XX, depois passei a ver também Arte Contemporânea.

Comecei ali na Documenta de Kassel na Alemanha, na Bienal de Veneza muitas vezes e depois fui conhecendo os grandes museus de Arte Contemporânea de Berlim, de Viena, passando pela Catalunha, por Reina Sofia em Madrid de modo que eu tive um olhar educado pelas viagens.

Estudei um pouco em Cambridge eu ia para Londres várias vezes então foi também uma educação do olhar.

A minha inclinação pra arte foi desde pequeno, na verdade eu só comecei minha carreira mesmo em 1987-1989, mas já produzia.

Os meus mestres foram todos aqueles que eu olhei, porque basicamente eu olhei bastante arte, agora professor mesmo, meu grande professor foi o Fajardo e depois o Iberê Camargo embora curto, porque eu fiz um workshop com ele porque me disse algumas coisas, mas foi muito intenso e depois eu voltei lá pra Porto Alegre junto com o Vergara e fui à casa do Iberê, ele foi uma presença rápida momentânea, mas muito impactante pra mim.

Despertei para a arte através de desenhos quando criança, mas logo comecei a pintar porque eu nunca me satisfazia com o desenho. Eu gostava de cor, nunca branco e preto, os meus desenhos sempre foram muito coloridos, eu já fazia o desenho com lápis de cor. Eu sempre tive um monte de lápis de cor, um monte de cadernos. Eu nunca imaginei sair de casa pra uma viagem pra casa de praia ou qualquer coisa sem levar a minha tralha, era eu e a minha tralha, então eu levava cadernos, papéis, papelões, lápis, tinta, guache, depois passei a levar tinta a óleo, então assim foi sempre uma coisa cotidiana pra mim, sempre fez parte da minha vida cotidiana. Isso é um pouco da minha família, isso é um pouco da minha mãe, em nossa casa nunca faltou esse tipo de material de viagem. Quando eu ia de férias eu levava então os meus discos, a minha vitrolinha portátil e levava aquele monte de tinta, papéis, telas e entupia o carro. A sorte que a minha família numa certa época tinha uma veraneio, um carro bem grande.

Eu pintava sempre com muita cor e só comecei a fazer os quadros brancos em 1991-1992 mais ou menos, mas eles tinham cor com uma predominância branca, depois eu fui limpando essa cor. Então de fato foi naquela exposição de 1998 que reunia trabalhos de 1997, aí passou a ser um trabalho muito mais comedido em termos de cor, quer dizer, a cor passou a se criar a partir do branco e dos “brunos” (os marrons intensos profundos que podem chegar a

ser preto, mas não é preto) e vão construindo uma transparência e através dela criando uma cor imaginária.

O “bruno wandyck” foi a cor que eu usei muito, depois uma restauradora me falou que essa tinta eventualmente não tivesse tanta permanência ao longo do tempo, então passei a usar “terra de siena queimada, mas usando “terra de siena natural” e sobretudo “terra de sombra queimada”, então esta cor passou a ser uma das fundamentais pra mim. Eu trabalhava “terra de sombra” pra ter aquela profundidade que tem o “bruno wandyck”.

As cores básicas que eu usei muito e ainda uso são o “branco de titânio”, antigamente eu já usei o “branco de prata” e o “branco de zinco”, mas essas duas últimas cores não substituem o “branco de titânio”, porque tem muito mais densidade e peso, o “branco de prata” também tem essa densidade, mas soube que ele é tóxico, então parei de usar. As minhas cores básicas são essas, o “branco de titânio”, o “terra de siena natural”, o “terra de siena queimada” e o “terra de sombra queimada”, os ocre, o cinza “pain”, os “pretos” que uso sempre misturado e é raro eu usar só o “preto”.

O que me agrada é essa espessura essa coisa que fica ambígua entre o vazio que você entra dentro e o cheio que vem pra fora, ou seja, a pulsação pra dentro e a pulsação pra fora, o volume e o buraco, por isso que não me agrada o preto chapado.

A obra em desenho “Os homens ociosos” de 1998 fiz em carvão litográfico, porque ele tem um corpo, um volume, ele é grosso, ele é pastoso e o importante dele é o limite, o contorno que ele não tem e vai fazendo uma passagem, quando você olha a forma ela não fica evidente porque senão ela ficaria recortada. Então a forma fica pulsando no papel e assim você cria um certo estranhamento entre aquele carvão, aquela matéria oleosa grossa que tem até um certo relevo e a não apreensibilidade da forma enquanto volume, tem uma relação com o espaço e essa relação é construída através da borda e ela é interminável. Então onde está o objeto e onde está o espaço? Isto está ligado ao Cézanne, ligado ao que fala Merleau-Ponty. E formam-se aquelas linhas hipotéticas que estão na nossa cabeça porque unem essas figuras e um ponto noutro e no outro, então automaticamente o seu cérebro constrói uma linha ali e uma tensão e é com isso que eu trabalho porque essa tensão é a mesma tensão da escultura, mesma tensão da instalação, os pontos fortes, os pontos fracos, o entre que é o que interessa, não é uma coisa e a outra coisa, é o que está entre uma coisa e outra. O entre fica pulsante por causa das características desses dois objetos. Eu não quero evidenciar a forma, mas criar uma forma ambígua que está presente e não está presente, ela aparece e desaparece, e essa é que é a diferença estrutural desse trabalho a carvão litográfico.

Agora tem outros desenhos que eu uso a linha, o lápis aquarelado, mas eu não sei muito bem, porque eu desenho cotidianamente então tem uma parte da profissão que é fruto de um projeto que vai surgindo, fica inteiro e se sustenta e uma parte de desenhos que eles são mais ou menos descartáveis no sentido de que eles são frutos de uma experiência e tenho muitos desenhos com muita cor também e são mais ou menos recentes.

Quanto ao despertar para a arte não teve propriamente porque eu já nasci assim, o despertar para a arte é a própria maluquice com que eu nasci não tive um momento em que falei: Ah despertei! Ah nem pensava nisso de repente pensei nisso, não! É uma parte constituinte e essencial da minha vida, do que eu sou mesmo.

CLE - O que é o sagrado e o profano antes de entrar para o mosteiro e depois? Como define o sagrado e o profano em sua arte?

CAU - O sagrado e o profano antes de entrar para o mosteiro e depois não tem diferença, simplesmente porque eu fui uma pessoa que teve uma vivência religiosa e entrei no mosteiro em continuidade com essa experiência religiosa que eu já tinha e, portanto ela já estava presente no meu trabalho, e dentro do mosteiro eu já estou aqui há muitos anos e o meu trabalho foi caminhando pelas questões dele.

Se ocorresse um processo assim, suponhamos que a pessoa fosse inteiramente alheia à religião ou à espiritualidade e de repente ela tivesse um momento de conversão e como artista isto estivesse representado e depois essa pessoa entra no mosteiro e tem um impacto na sua obra, em mim não aconteceu porque embora eu tenha tido experiências muito fortes no mosteiro, essas experiências foram mimetizadas dentro de mim como toda a vida, como tudo o que sempre aconteceu na minha vida, então eu já tinha uma experiência religiosa, já tinha uma participação na Igreja, já fazia parte de grupos, então não tem nenhum ponto assim de inflexão, o que aconteceu e que não tem a haver com o mosteiro é o momento em que eu vislumbrei a possibilidade da arte como profissão, que foi justamente naqueles anos em que eu comecei a expor no fim dos anos 80 e comecei a vislumbrar a possibilidade de me tornar um artista profissional.

O contato com o Fajardo e com os outros artistas, com o meio de arte, isso pra mim reforçou ou abriu a perspectiva de que isso pudesse ser não só um trabalho íntimo e subjetivo, mas alguma coisa que pudesse também ser pública e profissional.

Na minha cabeça não tem diferença de sagrado e profano em relação à arte, tudo é sagrado. Certamente não foi em toda a minha obra em todos os quadros que eu pintei que eu tive a mesma experiência porque em cada um eu estava numa época, eu tive um tipo de experiência diferente.

Então digamos, num certo momento que correspondeu à exposição de 1998 no Mube que foi uma exposição grande que eu fiz, a exposição de 1999 na Brito Cimino e a exposição de 2000. Esse momento entre o finzinho dos anos 90 e o começo dos anos 2000 o meu trabalho tem uma concentração de uma experiência profunda que é uma experiência também religiosa, é uma experiência estética religiosa de grande introspecção em que de alguma forma ela se concentra e o trabalho é o fruto de um esvaziamento que é um processo espiritual. Então cada trabalho ou um conjunto de trabalhos foram frutos de um processo muito intenso interior, muito profundo e que são assim como se fossem insights, epifanias, experiências espirituais.

Do meio para o fim dos anos 2000 até agora, começou a me interessar umas instigações que vinham da História que vinham do mundo externo, a experiência continua sendo forte, mas não é daquela natureza. Então se naquele momento estava muito presente as relações de dentro e fora, ausente e presente, isso tudo continuou importante, mas parece que se transmutou em outra coisa e algo que se deu mais imediatamente.

Começou um pouco com os oceanos, que é em parte a culminação daquele processo do fim dos anos 90 até os oceanos em 2004. Depois nos próprios oceanos foi-se gestando um negócio que é como se aquilo que era muito profundo viesse à tona numa espécie de erupção, então começaram esses trabalhos que tem uma pincelada mais vigorosa, uma quantidade de tinta maior, um tratamento diferente e aí depois isso pegou inflexão que passou para esses trabalhos que eu fiz nessa exposição “Um mar navega em mim” que eu mostrei em 2012 lá em Portugal.

Depois passou para uma série que eu fiz no ano passado e no começo desse ano que é uma série que eu queria chamar talvez de “Pinturas H”, que tem a ver com o “H” de horizonte e uma estrutura muito simples e repetitiva, mas que vão acontecendo coisas ali e que eu não mostrei e que não sei se fiquei suficientemente satisfeito, sabe? Mas enfim, foi uma série de trabalhos que eu fiz e que agora eu não pretendo continuar. Eu já comecei outros trabalhos e eu prefiro me dedicar a esses outros.

Acho que foi como se este processo que passou no fim dos anos 2000 e começo dos anos 2010, é como se estivesse chegado a uma espécie de auto esvaziamento e daí alguma coisa nova está pra surgir, então não foi à toa que eu fiz uma instalação lá em Portugal e não uma exposição de pintura. Claro que foi uma decisão também da curadora, foi um convite mais ou menos direcionado, mas veio bem a calhar com aquilo que é o meu momento, ou seja, um momento de mudança da pintura. Se bem que a gente nunca pode falar isso com essa clareza. Eu estou falando isso tentando exprimir alguma coisa.

Então o sagrado é ligado à arte que é ligado à vida, à visão da vida, do mundo, eu vejo assim. É claro que a vida monástica exige muitas coisas em termos de uma estrutura de vida e tal, dos horários, mas uma pessoa é uma pessoa, a espiritualidade dela pode ser mais trabalhada e é claro que a minha espiritualidade foi trabalhada e eu vejo isso concretamente.

A visão geral continua a mesma, a visão geral é de que o mundo é sagrado e que tudo é criação de Deus e eu não enxergo separação entre sagrado e profano. As pessoas pensam que as paredes do mosteiro delimitam o sagrado e o profano. Se estiver dentro dessas paredes é sagrado, se estiver fora é profano.

Eu posso, por exemplo, abraçar uma pessoa que é do espiritismo e não me sinto contaminado por ela, é assim que eu vejo.

Quanto mais eu vivo, quanto mais experiência de vida eu tenho, quanto mais eu penso e quanto mais coisas eu sinto, experiencio e conheço mais eu enxergo uma ligação entre as coisas e menos separações. Por mais aparentemente distantes as coisas que a gente vê, todas são partes de uma mesma realidade e de um mesmo todo.

Então, por exemplo, a atividade de consumo, marcas, grifes, roupas, carros, dinheiro e não sei mais o quê, tudo isso é uma busca do preenchimento de um vazio, é o vazio de Deus, na verdade é uma busca religiosa mal direcionada.

O que eu poderia então opor ao sagrado? Não posso opor nada, porque qualquer coisa mais profana, por exemplo, a guerra, essas guerras horríveis quando você liga a TV, o que eles estão querendo? Religião. Só que estão guerreando em nome da religião indo na direção oposta do que seja a religião, mas no fundo existe uma preocupação religiosa.

Então, eu não quero ser redutor e não quero ser aquele carola que olha tudo e fala, ai que bonita a ação de Deus! Tem coisas que são ações dos homens contra a vontade de Deus no sentido de que a vontade de Dele é a felicidade, é a plenitude, mas o que seria profano para se opor ao sagrado?

Então Cléia, eu tento te responder as coisas e depois eu conto uma história longa, é como se eu te vencesse pelo cansaço, falando um monte de coisas, mas talvez nas entrelinhas do que eu falo estejam as respostas.

Comentários do artista sobre a Exposição “Descosturas”, realizada na *Quasegaleria do Espaço T* na cidade do Porto, Portugal, inaugurada em 14/11/2014.

CAU – O Espaço T tem várias sedes e tem essa sede própria antiga que eles conseguiram comprar há anos atrás. A Casa tinha um imóvel antigo que foi restaurado e tem a galeria

aonde a prof.^a Fátima Lambert, que é uma crítica muito boa, faz a curadoria já há vários anos e me convidou. Acerca de um ano nós estamos preparando essa exposição e eu fiz a maquete, os projetos, tudo.

Eu imaginava que ia demorar uns dez ou quinze dias pra montar a instalação e fiz tudo lá embora eu já tivesse feito a maquete, mas é diferente eu nem conhecia pessoalmente o espaço. Eu sabia a planta, as medidas e sabia que tinha um contra luz que é o que eu queria, uma porta lá e outra porta no sentido oposto que vai pra rua, então cheguei lá e comecei a montar os tecidos. A estrutura deles vai se formando porque uma ponta é presa na parede e aí eu vou costurando e fazendo esse alinhavo, esse bordado preto que é o desenho, mas que também é ele que estrutura o tecido e os vários tecidos são unidos por aquele desenho.

Você caminha por dentro e tem aquelas várias visões porque vão se sobrepondo os planos, então tem uma coisa mais geométrica que é do próprio tecido e tem outra coisa que é o desenho formado pelas costuras. Não dá muito bem pra ver na foto, mas forma uma espécie de labirinto e as pessoas vão entrando dentro e elas vão se projetando uma vai vendo a outra, então funciona assim de maneira interativa.

Calhou que eram os 20 anos desse espaço, então foi o correspondente ao nosso secretário da cultura que lá chama vereador da cultura, que foi inaugurar o espaço, tinha uma placa comemorativa. Depois ele foi inaugurar minha exposição e gostou muito! Ficou a noite inteira lá e várias pessoas do meio artístico, do meio intelectual do Porto estavam lá, então foi um momento importante.

Esse secretário também é uma pessoa que está revolucionando toda a cultura lá, fazendo um movimento grande de teatro, de música, de artes plásticas. Eu tive a grata surpresa de ser muito bem recebido e o trabalho foi muito bem visto e além do acolhimento caloroso dos portugueses, também do ponto de vista do próprio trabalho deu certo. Eu pensei que ia ficar muitos dias montando, mas no segundo dia a coisa já aconteceu.

CLE – O pessoal o ajudou na montagem da exposição?

CAU – Na verdade eles iam me ajudar, mas estavam correndo muito por causa da comemoração desses 20 anos e estão sempre fazendo projetos, no fim acabei fazendo tudo sozinho, mas deu certo, sabe quando você põe a mão e que Deus abençoa e dá certo, põe aqui dá certo, põe lá dá certo, pronto!

E2 - Depoimentos do artista enviados à autora (e-mails)

Entrevista informal - Carlos Eduardo Uchôa (04/07/2013)

CAU = Carlos Eduardo Uchôa

CLE = Cléia

CLE - Como você se chama no Mosteiro?

CAU - No mosteiro me chamo: D. Eduardo Uchôa e meu patrono é Santo Eduardo, o Confessor.

CLE - Como se chama o artista?

CAU - Na arte sou Carlos Eduardo Uchôa, porque meu nome inteiro é Carlos Eduardo Uchôa Fagundes Jr.

Entrevista informal - Carlos Eduardo Uchôa (24/07/2014)

CAU = Carlos Eduardo Uchôa

CLE = Cléia

CLE - Quando iniciou e terminou os seus estudos de arte com Carlos Alberto Fajardo?

CAU - Frequentei o atelier do Fajardo de 1987 até 1989, mas ele continuou sempre sendo um guia!

CLE - Qual a sua opinião sobre o livro: “Do espiritual na arte: e na pintura em particular” de Wassily Kandinsky?

CAU - Li O Espiritual na Arte acho que por volta de 1985, mas não me lembro mais muita coisa dele. Só sei que concordo em linhas gerais com o que Kandinsky diz.

Entrevista informal - Carlos Eduardo Uchôa (19/06/2015)

CAU = Carlos Eduardo Uchôa

CLE = Cléia

CLE - Qual foi a contribuição de Iberê Camargo para a sua vida artística?

CAU - De Iberê Camargo, aprendi a ver a força poética dos espaços abertos dentro da pintura, do infinito. Também, é claro, a força poética da matéria pictórica. E a força tectônica, arquetípica, mítica, poderosa da figura como resultado transitório que se dá ao aparecer fugaz do olhar a partir do magma da carne de tinta. A figura, portanto, flutua entre o ser arquetípico e o aparecer transitório na superfície pantanosa das inúmeras e obsessivas camadas de tinta

superpostas. A obra só está pronta quando esse paradoxo se cumpre: a força e a transitoriedade.

CLE – Quando foi sua primeira viagem à Europa?

CAU - Foi em julho de 1972 que fui à Europa pela primeira vez, com 10 anos, com minha avó Lydia, e ficamos lá durante três meses, visitando muitas coisas. Temos a nossa casa da família, de 600 anos, em Valle, Salerno, para onde sempre vamos, e lá eu tinha muitos tios e primos queridos, mas agora a maioria morreu.

CLE - Quando foi a sua primeira exposição?

CAU - Em 1989 fizemos a primeira exposição em grupo em Belo Horizonte, no Palácio das Artes. Depois, logo em seguida, fizemos em maio a exposição no MAM de São Paulo, apoiados pela então diretora Denise Mattar. A Sonia Salzstein passou a ser diretora do Centro Cultural São Paulo no final de 1989. Fizemos aí nossa primeira mostra em grupo em 1990.

Entrevista informal - Carlos Eduardo Uchôa (20/07/2015)

CAU = Carlos Eduardo Uchôa

CLE = Cléia

CLE – A exposição no Centro Cultural São Paulo em 1990, com quais artistas expôs?

CAU – A Sonia Salzstein criou o Programa de Exposições quando assumiu a coordenação de artes plásticas do Centro Cultural no final de 1989, iniciando em 1990. Ela dividiu o enorme espaço em áreas para exposições individuais. A seleção era anual, com um calendário de exposições mensais. Então, três ou quatro artistas faziam individuais ao mesmo tempo, no mesmo mês. A articulação entre as obras e os artistas não era precisa. Participaram também desta exposição a Nina Moraes, a Lucia Koch, o Cláudio Cretti e a Teresa Duarte.

E3 - Uma conversa entre Carlos Eduardo Uchôa, Marco Giannotti e José Spaniol – 19/01/2010.

Marco Giannotti – Acho que a questão inicial é por que a gente está expondo lá no Mosteiro e quais foram as motivações que nos levaram a fazer isso. Acho que tudo surgiu de uma conversa que tive com Carlos Uchoa na minha exposição no Gabinete de Arte Raquel Arnaud em Maio deste ano, onde a gente estava discutindo as limitações que temos hoje em dia para apresentar o nosso trabalho. Nós ficamos muito presos a uma agenda ditada exclusivamente pelos museus e galerias de arte. Nesse sentido, a experiência que o Carlos Uchoa tem de vivenciar duas realidades - o fato de ele ser monge e pintor, de passar boa parte da vida em um mosteiro, ou seja, tendo uma vivência espiritual muito intensa, - é muito interessante. Acho que essa possibilidade de pensar a relação entre arte e espiritualidade, no contexto contemporâneo, poderia ser recolocada na medida em que nós fizéssemos uma intervenção em um lugar que é pouco usual hoje em dia, mas que tradicionalmente sempre foi um lugar privilegiado para a ocupação artística. E essa experiência se perdeu hoje. A partir desse diálogo veio esse grande desafio para nós de realizar essa exposição. E aí, imediatamente por uma afinidade, nós chamamos o José Spaniol, que além de ser um grande amigo, acho que partilha conosco uma grande inquietação sobre o lugar da arte contemporânea no contexto atual. E mais que isso: uma vocação para certa espiritualidade.

José Spaniol – Eu acho que, para mim, desde o início, participar e ajudar a desenvolver o projeto se tornou um desafio mesmo. Fazer uma intervenção ou levar a sua produção individual para um local como o Mosteiro de São Bento, que é um lugar com uma tradição, uma história... Então ao levar o seu trabalho para lá é impossível não ser sensibilizado, não ser de certa maneira atingido por esse lugar. Você entra em contato com uma coisa que é “O que é fazer uma exposição nesse lugar?”. Por que fazer uma exposição nesse lugar é diferente de fazer uma exposição em outro lugar? Porque esse lugar, de certa maneira é uma exceção hoje em dia em relação a uma galeria, um museu, ou mesmo nessa série de projetos site specific que a gente participa, eu acho que mesmo aí existe uma particularidade. Não é qualquer site specific se a gente for entender dessa maneira. Então as questões que eu tenho pensado, a minha aproximação com esse projeto está se dando ou se deu a partir dessas inquietações e desses pensamentos. “Como levar o trabalho para lá?”, “Como me aproximar desse lugar que é tão impregnado de certa atmosfera, de certa história?”.

Carlos Uchôa – Esse projeto tem me desafiado bastante como artista e tem me trazido essa possibilidade de diálogo próximo com o José Spaniol e o Marco Giannotti, feito através dos nossos trabalhos, o que é também alguma coisa que estimula e desafia além de considerar o desafio mais sério que é o próprio espaço. De alguma maneira, a presença do meu trabalho no Mosteiro não é óbvia. Seria óbvia se lida sob uma perspectiva que olha o meu trabalho a partir do dado de eu ser monge, mas isso não explica a obra. A ligação não é óbvia, e, portanto, também não é óbvia a pertença do meu trabalho ao espaço do mosteiro. Entretanto, existe um contato que liga de certo modo a obra desses três artistas e o espaço: espiritualidade. Há uma relação que estabelece esse canal de diálogo; esse mesmo fluxo subterrâneo. Ele está percorrendo o nosso diálogo através dos trabalhos. O espaço é bastante forte e significativo em São Paulo: o fato de o mosteiro ser um marco histórico da cidade. O Mosteiro foi fundado em 1598, e permanece até hoje no mesmo lugar. Foi referência espiritual e cultural ao longo de várias etapas do crescimento da cidade. Então, além do espaço de exposição ser marcado por um ambiente arquitetônico e cultural específico, ele também é marcado, num contexto bem preciso, por ser um ponto histórico forte da cidade. E São Paulo é carente dessas referências históricas para quem vive nela. Nós também de alguma forma nos colocamos no desafio do diálogo com todo esse contexto.

J – Acho que essa é a primeira vez que você se coloca como monge e pintor em um só contexto. Porque de certa forma você via essas duas atividades como bem distintas na sua vida. Nesse projeto, essas duas coisas chegam a um lugar comum. E acho que isso deve ser uma experiência bastante forte para você. Não?

C – É, eu acho que sim. Acho que as duas atividades se aproximam pela exposição, embora eu justamente não queira... eu não me dedico a nenhum tipo de arte sacra. De uma arte religiosa strictu sensu. Existe uma espiritualidade que perpassa o trabalho, mas ela não é demarcada. Temos também uma facilidade na nossa cultura de rotular certas coisas. Isso é justamente do que eu sempre quis fugir. Por isso sempre tive cuidado nessa relação, porque, para alguns, existe sempre esse apelo, e isso ficou claro em outras exposições. Apelo de colocar a minha biografia na frente, mas o que me importa são os meus trabalhos de arte e não a minha biografia.

J – Queria retomar uma coisa só, quando você falou da história do mosteiro, da ligação da história do mosteiro com a ligação com a história de São Paulo. Tem uma coisa interessante na localização do mosteiro em relação à geografia da cidade. Porque o mosteiro fica em uma colina. De um lado tem a colina do mosteiro e do outro lado do vale do Anhangabaú tem a colina da Igreja Santa Efigênia. Porque o vale desce ali e depois sobe de novo onde fica hoje a Igreja Santa Efigênia. E do outro lado ali tem o Pátio do Colégio, que está mais ou menos no mesmo nível, aí desce o Parque Dom Pedro e lá do outro lado começa a região mais baixa, mais plana, onde hoje fica a Radial Leste. Porque é interessante também pensar no Mosteiro, nessa coisa da ocupação da cidade de São Paulo, e o mosteiro faz parte dessa história ocupando uma das colinas. A medida em que a gente passou a frequentar, o Marco e eu, o Mosteiro, por conta desse projeto, é curioso como esses significados e esses sentidos vão se agregando à nossa plástica, ao nosso assunto poético, como é que esses conteúdos todos vão se aproximando. E enquanto você falava também, Carlos, lembrei de uma coisa sobre o desafio de expor em um mosteiro, é curioso porque em certo sentido o convite para exposição parece que veio em uma hora muito adequada para mim porque as coisas que eu tenho feito ultimamente, apesar de não ter concebido os trabalhos pensando em uma visão religiosa ou espiritual, acho que os trabalhos nesse momento tem muito essa vocação ou uma abertura para essa coisa desse tipo. O último trabalho que eu fiz, lá na Capela do Morumbi, que é o Tímpano, talvez pudesse estar no mosteiro de São Bento. Ele tem uma série de ligações e implicações plásticas que aproximam o trabalho dessa ideia da arte e da espiritualidade. E mesmo esses trabalhos que eu pretendo expor no mosteiro, também acho que têm abertura para essa aproximação.

M – Acho que a experiência da gente trabalhar em um marco da cidade, nos faz refletir como nós somos carentes em relação a isso em São Paulo. Fiquei muito comovido com o Peter Zumthor que ganhou o Pritzker Prize deste ano, por ter projetado uma belíssima capela. Quer dizer, essa prática de se pensar em um lugar para o culto, seja ele cristão ou não, ecumênico, é algo que se perdeu aqui no Brasil e é algo que precisa ser retomado. Pense como grandes artistas têm no final da vida um projeto em que fazem culminar sua trajetória, como a capela de Vence, do Matisse, a capela do Rothko. Ou seja, essa relação de você pensar uma obra específica para aquele lugar, onde você consegue efetivamente criar uma carga simbólica, que diminuiu muito no mundo contemporâneo. Basta pensar que Andy Warhol e Beuys, duas referências de artistas para o século 21, tiveram uma relação muito forte com a religião. Warhol vem de uma família tcheca bastante católica, tinha uma relação muito forte, icônica com a imagem. E a igreja que ele frequentava quando criança tinha uma relação muito forte com os ícones. A mesma coisa com o Beuys. Os primeiros trabalhos são claramente religiosos, tem a presença da cruz muito veemente.

J – Daí tem que falar do Beuys também porque o Ewald Mataré, que foi o primeiro professor do Beuys lá na Alemanha, ele também foi um artista que vivia de túmulos. Ele fazia túmulos, fazia lápides, modelava figuras para cemitério, e o Beuys ajudava nesses pequenos trabalhos no início da carreira. O Beuys tem uma série de cruzes, cordeiros e figuras da simbologia cristã, que ele fez muito jovem. Muito jovem não, porque ele começou tarde, mas um dos primeiros trabalhos dele era ligado a essa produção.

M – Importante lembrar que talvez o nosso maior pintor brasileiro, tenha feito justamente uma capela. A Capela do Cristo Operário, do Volpi. Também no início da carreira realizou uma capela em Piracicaba. Algo que merece ser visto.

J - E tem a Via Crucis do Guignard também.

M – Tem uma coisa muito instigante no mosteiro pelo fato de que quando você entra lá, você realmente perde a sensação de tempo e espaço. Você entra em um lugar muito curioso, porque ele tem um aspecto eclético muito grande. Não é como quando você vai a Notre Dame de Paris e sabe que está em um período medieval. Aqui, ao contrário, temos uma situação eclética, onde se traduz certo choque cultural. Por exemplo, a presença iconográfica alemã no meio de um país latino. Esses choques, a meu ver, fazem do mosteiro algo muito instigante. Muito forte simbolicamente para nós trabalharmos.

J – Acho que a gente poderia falar mais dessa relação com a espiritualidade.

M – Todos nós tivemos em graus maiores ou menores, uma educação cristã, mas não estamos querendo fazer uma exposição iconográfica nesse sentido. Acho importante deixar isso bem claro, embora acho que faça parte do nosso imaginário, de maneira forte, essa iconografia. Nossas obras tratam da questão da Via Crucis, do céu e do inferno. O que é muito interessante é como é possível trabalhar com a espiritualidade em um momento em que a obra moderna, contemporânea, tem uma relação diferente com a narrativa, que ela tinha até o final do século 19. A obra de arte não está mais ilustrando um texto bíblico. Ela adquire certa autonomia e cria uma relação quase simbólica, uma realidade que às vezes alude a um tema, mas sempre de maneira indireta.

C – A meu ver, em nosso tempo, no mundo contemporâneo, há um olhar rápido. Uma rapidez na experiência. Há um limite para a experiência. E, no entanto, quando a gente fala de arte e espiritualidade, estamos falando de um tempo lento. Ele se dá na contramão de uma tendência atual, de uma coisa que passa depressa, de uma imagem ou aparência que se modifica muito rapidamente e até se configura, se a gente pensar no Lyotard, em presentes absolutos, porque parece descontínua em relação ao passado. Estamos propondo alguma coisa de uma experiência mais lenta, que trata com alguns aspectos da nossa sensibilidade que exigem esse cultivo, esse tempo mesmo, existencial, e não cronológico, mais estendido, mais dilatado.

J – Isso que você está falando eu acho muito interessante porque a imagem do jeito que é tratada hoje, a imagem hoje em dia, virou sinônimo de velocidade, agilidade, rapidez. Então os meios tecnológicos mais recentes usam, se valem da imagem, se utilizam da imagem através desse viés: velocidade, agilidade, rapidez. A imagem, na verdade, é muito mais do que isso. Também tem esse tempo mais lento, tempo da observação. Acho que nas artes plásticas hoje talvez seja um dos poucos lugares, dos poucos meios expressivos, é onde esse olhar mais lento, uma certa vivência para experimentar os objetos todos existe. É uma necessidade disso. E a imagem do jeito que ela vem sendo tratada é sinônimo de velocidade. Acho importante a gente perceber, como eu disse algumas vezes numa comparação interessante a respeito de meios expressivos. O Cartier Bresson, falando de fotografia e desenho, tem uma frase linda, que diz que o desenho é meditação e a fotografia é um tiro. Então eu acho que existe esse tempo da meditação em torno da imagem ou em torno do tempo de produção da imagem, de experiência...

C – Somos pintores e estamos mostrando séries de fotografias nessa exposição, quero dizer... acho que a nossa fotografia é pintura, assim como nossos vídeos são pinturas no sentido de que se integram num mesmo olhar daquilo que buscamos quando pintamos. Claro, esses trabalhos dialogam com prática da fotografia hoje, mas eles têm um pouco um olhar e uma pretensão específica.

M – Acho importante deixar bem claro que o público pode pensar: “Mas esses três artistas estão fazendo de tudo. Vídeo instalação, pintura, fotografia...”. Acho que mais do que uma celebração da técnica, das novas técnicas, acho que na verdade é a própria riqueza e complexidade do mosteiro que demanda linguagens técnicas distintas. Por exemplo, o teatro é um espaço marcante do mosteiro, assim como a capela, e efetivamente não caberia colocar pinturas ali. O importante nisso é que nós mantemos a nossa individualidade poética nessas incursões, tanto em meios não antes navegados, que aparecem muito mais como um desafio diante da complexidade espacial do próprio mosteiro, que é muito diversificado. Nós temos o teatro, a capela, a sala de aula, o parlatório... E essa riqueza espacial demandou intervenções de naturezas muito distintas para que a gente pudesse dar conta do recado. Outra coisa que eu também diria a respeito do que vocês falaram tão bem, a respeito dessa necessidade de resgatar uma relação mais meditativa com a imagem... O mosteiro é esse lugar onde você procura uma situação extra cotidiana. As pessoas que vão ao mosteiro estão de certa forma procurando algo além do dia-a-dia. De certa forma isso vai ser muito interessante. Estamos tratando não só de espaços muito distintos, mas de um público que ao meu ver vai ser muito diferente daquele que a gente está acostumado, que é aquele que frequenta vernissages e exposições de arte. Vamos nos deparar com um público muito mais amplo. Que muitas vezes vai ao mosteiro para assistir uma missa, e que vai se deparar com obras de arte contemporânea. Esse embate pode ser bastante interessante para o nosso trabalho.

J – Quando você estava falando que o mosteiro é esse lugar onde as pessoas vão procurar o excepcional, o extraordinário, eu pensei em uma coisa que eu acho que a gente também vai se deparar que é justamente isso: arte contemporânea atualmente é feita muito desse embate entre o extraordinário e o cotidiano, aquilo que é simples. Então essa ideia dos deslocamentos, do objeto comum que se torna outra coisa, é muito comum hoje. É uma operação muito frequente na arte contemporânea. Acho que também vai haver uma coisa interessante na hora que... fiquei pensando na coisa de que o mosteiro, que é o lugar do recolhimento, o lugar que... quando a gente entra, tem uma experiência... a gente pensa “puxa, não parece São Paulo. Não parece que eu estou no centro de São Paulo. Parece que eu estou em outro lugar”. O mosteiro tem esse negócio que já cria imediatamente um deslocamento. Você parece que não está naquele lugar. Você olha pela janela e vê a praça do Largo São Bento ali na frente, mas você vê à distância. Tem a distância. Quando você entra no mosteiro parece que você imediatamente passa a habitar certa distância virtual. Você está do lado da praça, mas ali dentro do mosteiro você se sente recolhido, mais distante, ou mais separado daquele cotidiano atribulado da cidade. O mosteiro imediatamente já provoca essa sensação. Estou curioso para ver uma coisa: como é que vai acontecer, como será, e no meu caso acho que isso vai acontecer porque a minha instalação vai ser feita também com objetos cotidianos, com coisas que estão no dia-a-dia. Então, o que vai acontecer exatamente quando esse lugar, que é um lugar de distanciamento ou de recolhimento... o trabalho de arte feito lá será feito com objetos do cotidiano ou do dia-a-dia. Acho que pode haver muita surpresa na hora que isso estiver acontecendo.

C – Para mim também é muito marcante no dia-a-dia essa relação de presença e não presença com a cidade de São Paulo. É um lugar, é o mesmo lugar, o centro de São Paulo, com toda aquela agitação, e ao mesmo tempo a gente sente esse outro lugar, que é o lugar da espiritualidade. Essa relação de presença e não presença que a todo o momento me inquieta

no meu trabalho de arte, na minha pintura, na fotografia, nas instalações... isso vai ficar também marcado com as duas séries fotográficas que vão ser apresentadas como imagens em sucessão, em looping contínuo. Uma delas são essas presenças não presenças, aparições, em um ambiente natural, com luz, com reflexos, e outra um olhar sobre a cidade, mas é um olhar a partir do dentro, do próprio ateliê, de uma construção geométrica das próprias janelas, e o fora, a cidade, o movimento da cidade, e essa mesma luz que desconstrói essa humanização e desumanização, essa formação de figura e dissolução através de uma imagem não reconhecível... tudo isso materializa essa visão, ou melhor, essa experiência vital do próprio centro. Essa relação de presença e não presença, desse lugar e não lugar.

M – tem uma coisa bonita no mosteiro que eu estava pensando que é essa capacidade que o Mosteiro tem de sedimentar o tempo. Em contraposição a uma cidade como São Paulo onde tudo tende a ser apagado. Estive no Museu Iberê Camargo, e uma das experiências mais fortes que eu tive foi não só com as obras, mas justamente como o Siza criava corredores que funcionam como um colírio para os olhos. Visto que as obras vão estar dispersas no Mosteiro, o tempo inteiro você vai ter essa tensão entre arte e espiritualidade. Ou seja, ao sair de um parlatório e ir para um teatro ou subir para o primeiro andar, você vai sempre estar em um mosteiro. E essa viagem ao interior, o mosteiro mostra um interior íntimo, é uma viagem no tempo e no espaço, que faz com que as experiências de andar pelas obras se amplifiquem ao máximo. Você está efetivamente se relacionando com uma experiência específica daquele lugar tão cheio de história.

C – E me parece também que tudo isso caracteriza uma relação com o caráter público da obra que tanto se fala. Existe uma interioridade, uma intimidade, uma experiência pessoal, individual, existencial de percurso nesse espaço, que se configura mesmo através de uma percepção muito forte de estar nesse lugar outro, e ao mesmo tempo um caráter público, uma presença no centro da cidade, no largo São Bento, na boca do metrô, com aquele fluxo de pessoas. Então nós temos ali as grandes artérias que estão em volta, sobretudo da Prestes Maia e isso tudo leva a também essa presença na cidade. É uma presença pública de qualquer maneira. Essa relação muito própria que se estabelece ali entre uma subjetividade e uma dimensão pública.

ANEXO F - Artigos enviados pelo artista

Um brasileiro na Escola de Paris - 14/03/98

Autor: CARLOS E. UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: CADERNO ESPECIAL Página: 4 3/5911

Edição: Nacional Mar 14, 1998

Observações: JORNAL DE RESENHAS; PÉ BIOGRÁFICO; COM SUB-RETRANCA

Assuntos Principais: LITERATURA; VICENTE DO REGO MONTEIRO, ARTISTA E POETA, 1899-1970 /LIVRO/; LANÇAMENTO

A arte moderna no Brasil sofreu das mesmas mazelas que outras manifestações culturais e foi gestada pela iniciativa corajosa e solitária de uns poucos, que depois tiveram de pagar sua ousadia inovadora pelo caráter tacanho do meio: não concretizaram seu projeto moderno como experiência cultural ampla. Até hoje a historiografia padece com chavões, já que poucas pesquisas abrangentes têm sido feitas para contextualizar melhor essas iniciativas.

Walter Zanini, o experiente historiador da arte, vem exumando a trajetória de Vicente do Rego Monteiro, um dos mais consistentes artistas do primeiro modernismo no Brasil. Esse trabalho de anos resulta agora no importante "Vicente do Rego Monteiro, Artista e Poeta, 1899-1970". O livro traz uma enorme quantidade de documentação inédita, que possibilita redimensionar a figura do artista no esforço de constituição da arte moderna no Brasil, bem como de todo o panorama a ele relacionado.

Mais conhecido em Paris, sua carreira, aqui, foi minada pelo temperamento dispersivo e irrequieto, mas também pelas dificuldades do meio. Não lhe perdoaram, talvez, a multiplicidade de talentos, tendo dedicado, nos anos 30 e 40, suas forças mais à poesia, ou, talvez, porque, nos redemoinhos dos anos 30, tenha aderido a ideias integralistas, quando a intelectualidade dominante cerrou fileiras no Partidão (PCB).

Estudando em Paris, nas prestigiosas Académie Julian e Grande Chaumière, aos 14 e 15 anos (1913 e 1914) já expunha no Salon des Indépendents. Depois de exposições pioneiras no Brasil, fez parte, pelas mãos de Ronald de Carvalho, da Semana de Arte Moderna de 1922.

Novamente em Paris, nesse ano, inicia uma sólida carreira, tendo, pelo meio da década, afirmado sua linguagem pessoal, que unia um olhar das vanguardas européias _então já no refluxo do "chamado à ordem"_ a uma pesquisa formal baseada na arte amazônica. Estudou minuciosamente esta arte indígena, não só em seus mitos e temas, mas incidiu sobre seu nervo formal, sua organização de espaço, linhas e planos.

Um sinal de seu prestígio é o apoio dos conceituados críticos da época, como Maurice Raynal, Raymond Cogniat ou Jean Cassou, e as galerias onde expôs, como Bernheim Jeune e L'Effort Moderne. As duas representavam a nata dos artistas, e a última, do marchand Léonce Rosenberg, agrupou, na mesma época, Picasso, Braque, Léger, entre outros.

O livro de Walter Zanini é uma dessas raras obras que, pela obstinação e empenho pessoais do pesquisador, conseguem repensar, em passos solidamente garantidos pela pesquisa documental, os chavões cristalizados sobre a arte brasileira e o modernismo em particular. A figura pouco nítida ou extremamente simplificada de Rego Monteiro sai agora iluminada, mostrando toda a implicação e informação internacionais da arte moderna brasileira que permaneceram submersas. Embora Anita Malfatti tenha sido a primeira a assumir um projeto plástico dinamizado pelo olhar sobre a vanguarda européia, traduzido a partir de sua formação na Alemanha e Estados Unidos, Rego Monteiro esteve, desde adolescente, no olho do furacão,

Paris, onde dialogou com os inventores da época e acabou criando um universo próprio de referência, que juntava o nacional e a vanguarda, ou pós-vanguarda, dos anos 20.

Nenhum outro brasileiro dessa época foi tão longe, como também nenhum outro conseguiu uma reputação tão sólida em Paris. Monteiro é o único brasileiro sobre o qual se pode dizer, com alguma precisão, que foi um dos atores da Escola de Paris: pertenceu a ela não só como receptor, mas como agente. O dado nacional de início entrara de modo conservador _e por isso teve logo a defesa de Monteiro Lobato, ao contrário de Anita, que merecera suas pedradas_, como inspiração de temática indígena. Mas, depois de 1921, toma o sentido de uma pesquisa plástica moderna, similar àquela empreendida por Picasso quanto à arte polinésia em 1906.

Se o ambiente moderno na Europa, no início dos anos 20, endereçava a um refluxo mais "realista", a linguagem que Rego Monteiro ia construindo passava, na mesma época, por experiências abstratas (1922), para se estabelecer, primeiro, numa figuração hieratizada, que unia o grafismo marajoara aos planos cubistas, depois chegando a um abrandamento mais clássico, que poderia, nos piores casos, passar por uma estilização "art déco", de uma elegância excessiva. É difícil, todavia, culpá-lo de "facilidade", considerando sua busca. Também Picasso nesses anos alternava as últimas obras do cubismo sintético com outras "neoclássicas". Era uma necessidade, em toda parte, buscar, depois das incursões mais ousadas, um fio que as religasse com a arte clássica, uma espécie de necessidade de síntese que envolvia a própria definição de arte.

Seu caminho não foi uma mera capitulação conservadora em relação ao meio brasileiro que, contra o internacionalismo das vanguardas, cobrava um nacionalismo de matiz sempre conservador. Monteiro propôs integrar uma contribuição nacional _embora esse nacional indianista seja questionável hoje_ de modo não conservador, a fim de chegar a uma visualidade moderna. Mas, plasticamente, este projeto não foi completado, sofrendo sua obra uma cisão na década de 30; daí por diante, teve acertos esporádicos, já desmontada a força de um projeto plástico coeso, mas passou a exprimir-se como projeto poético e editorial, com o apoio a novos poetas de vanguarda. Todo esse trabalho não chegou a ter uma visibilidade que lhe desse a significação cultural devida.

Em contraste com o europeu, o meio cultural brasileiro, no qual se gestou a frágil onda heróica do modernismo, fica exposto com maior nitidez em suas dimensões extremamente acanhadas. Isso se vê quando Zanini transcreve e comenta toda a discussão crítica de cada exposição de Monteiro. Depreende-se, daí, por que Anita desistiu da vanguarda; por que Tarsila enveredou por caminhos tão trôpegos; por que Di Cavalcanti resolveu ser um cultor dos prazeres da vida em vez de um pintor aplicado; e por que Rego Monteiro embrenhou-se no interior de Pernambuco, em 1933, para produzir cachaça.

"Vicente do Rego Monteiro, Artista e Poeta", de Walter Zanini, tem ainda o mérito de franquear todo o longo caminho de pesquisa a outros estudiosos, trazendo rico acervo documental que abre portas a muitas novas investigações sobre outros artistas e diversos assuntos correlatos. Esperemos.

Carlos E. Uchôa Fagundes Jr. é artista plástico, doutor em história pela USP e autor de "O Beijo da História: Picasso como Emblema da Contemporaneidade" (Editora 34).

Exposição resgata obra de Willys de Castro - 10/11/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: Especial B-1

Edição: São Paulo NOV 10, 1994

Legenda Foto: Obra de Willys de Castro em exposição até o próximo dia 25

Crédito Foto: Divulgação

Observações: ACONTECE SÃO PAULO

Assuntos Principais: ARTES PLÁSTICAS; EXPOSIÇÃO

Exposição resgata obra de Willys de Castro

Escritório de Arte Sylvio Nery da Fonseca oferece oportunidade rara para conhecer trabalhos do mestre concretista

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

Até o próximo dia 25 o público de São Paulo tem uma chance rara de ver o trabalho do mestre concretista Willys de Castro (1926- 1988). O Escritório de Arte Sylvio Nery da Fonseca apresenta 17 obras cobrindo o período de 1954 a 1961, época chave em que o artista se destacou no movimento concreto e, depois, no neoconcretismo.

Essas são obras referenciais para a arte brasileira, mostrando a renovação ocorrida nos anos 50, com esses dois movimentos, documentada pelo início da produção de um de seus principais integrantes.

Mestre rigoroso, Wyllis produziu e expôs pouco. As obras agora apresentadas integraram mostras importantes, como a 4ª Bienal de São Paulo (1957) e a Bienal de Paris (1961), então dedicada a jovens artistas. Foram mantidas na coleção do próprio artista e de seu companheiro, o pintor Hércules Barsotti. Postas no mercado, apenas uma ainda aguarda comprador.

A raridade dessa produção se espelha na avidez dos colecionadores. Para o público são praticamente inéditas, porque, na maioria, só foram vistas nos anos 50. Mas nada impede que, mesmo vendidas, possam constar da retrospectiva que está sendo planejada pela marchand Raquel Arnaud para o ano que vem no Masp, conforme argumenta Barsotti. Além disso, ele ainda guarda para si peças únicas, não expostas agora.

Pela mostra, é possível seguir o itinerário inventivo de Wyllis de Castro, saindo das pinturas até chegar à sua contribuição mais radical, os "Objetivos Ativos". Fixando a tela sobre a madeira, Wyllis vai criando interações tridimensionais do plano da pintura ao incidir sobre as laterais do quadro.

Em alguns trabalhos o observador passa a não mais ver os apoios laterais do quadro na parede. A superfície pictórica fica suspensa à frente, criando uma hipotética continuidade dessa tela para o lado de trás. Por fim, o artista atinge uma atitude de decisiva ruptura: coloca seu "Objeto Ativo" (1960) na perpendicular à parede.

Daí sairia toda sua investigação posterior, contrariando o vício de um olhar habituado ao foco único, instalado no observador estático. Agora a obra precisa ser circundada; sem deixar de ser pintura, cria reversibilidades real-virtual, visível-invisível, planar-volumétrica. O que era experiência visual, em "Pintura 174", embora recheada de referência histórica, sobretudo no suprematismo de Malévitch (que tem sala especial na 22ª Bienal Internacional de São Paulo), depois, nos "Objetos Ativos", conquista um novo grau de espacialidade sem perder o rigor.

Importantes também, como passos de um raciocínio plástico, são as duas obras expostas na Bienal de Paris, "Forma de Dois Planos" (1960-61) e "Instabilidade Integrativa" (1959-61). São as únicas obras em que Wyllis usa textura na superfície, espatulando a tinta, sobretudo na

primeira. Cria uma leve tensão entre o campo de cor como estrato visível e sua contextura material, dando diferenças perceptivas entre áreas da mesma cor. Imperdível pela relevância histórica, a mostra é também puro deleite visual, deixado por artista impecável e pouco visto como Wyllis de Castro.

Exposição: Wyllis de Castro - Obras de 1954-1961

Onde: Escritório de Arte Sylvio Nery da Fonseca (r. Oscar Freire, 164, Jardins, São Paulo, tel. 011/64-3086)

Quando: até 25 de novembro; de segunda a sexta, das 10h às 19h, sábado, das 10h às 13h

Hermano expõe 'Esculturas para Vestir' - 18/09/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: Especial C-1

Edição: São Paulo SEP 18, 1994

Legenda Foto: Modelo veste escultura de Luiz Hermano, em foto de Bob Wolfenson

Crédito Foto: Bob Wolfenson/Divulgação

Observações: ACONTECE SÃO PAULO

Hermano expõe 'Esculturas para Vestir'

O MAM apresenta até o próximo domingo obras do artista plástico cearense com estreita relação com o corpo

Modelo veste escultura de Luiz Hermano, em foto de Bob Wolfenson

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

O artista plástico Luiz Hermano expõe no MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo, até o próximo domingo, suas "Esculturas Para Vestir". São obras feitas em estreito contato com o corpo, pensando em seu movimento, numa dança sugerida pelos próprios materiais orgânicos de que são feitas. A convite de Hermano, o Bob Wolfenson fez estudos fotográficos das esculturas, que foram entremeados à mostra, trazendo toda a dimensão viva das obras.

Luiz Hermano, nascido no Ceará, tem sua base em São Paulo desde 1979. Mas sua curiosidade de artista o arrastou a muitos outros endereços temporários, morando em Berlim, Nova York, Paris e Londres. Sua produção rica e obsessiva já o levou ao melhor circuito brasileiro, com três participações em Bienais paulistas, além de esboçar com firmeza uma presença internacional.

Sua obra, muito prolífica e lúdica, tem mantido uma origem constante, que se pode ver desde as linhas sinuosas das primeiras gravuras. Nelas, miríades de personagens mitológicos afluíam da desenvoltura de seu traço. Depois, essas linhas, que pareciam surgir da rotação em torno de um eixo central, começaram a conformar volumes roliços feitos de hastes de ferro. Desses trabalhos, expostos na Bienal de 1991, surgem as esculturas de agora, abandonando a rigidez do ferro e adotando cipós dançantes como matéria-prima.

Das curvas orgânicas do cipó, fixadas por uma retícula de fios de cobre, surge a maioria das obras, embaladas nos movimentos do próprio corpo humano. O corpo, vestido nas obras, descobre ondulações impensadas do espaço.

Às vezes, a dança da linha não vem do cipó, mas do desenho feito no espaço pelas ondulações do arame; então Hermano junta uma constelação de guisos, dando o tom multissensorial da obra: é "Galáxia Para Xamãs". O som dos guisos em certas culturas tem a função de despertar

uma alegria espiritual. Aqui, multiplica os sentidos da fruição, mesmo pensando na obra exposta fora do corpo, como iminência de som e movimento, expansão potencial do espaço.

Ligadas a uma poética da experiência imediata do corpo, as obras em geral divisam a polaridade masculino-feminino, gravada nas formas resultantes mais recessivas, voltadas para dentro, ou escancaradas, fálicas. Sem estereótipos rasgados, a mostra fala de sensualidades diferentes, marcadas por experiências específicas.

O ritmo do fazer, brincalhão, mas compassado, faz descobrir a dança que rearticula o espaço, juntando num mesmo compasso a inclinação orgânica do corpo e da matéria-prima. O resultado final não é um experimento sensorial, ou um produto que quer abandonar o redil da arte, mas obras plásticas coerentes, discutindo interações entre linhas, volumes e planos, tramados numa retícula tridimensional.

Aqui talvez esteja a diferença com os universos de Lygia Clark e Oiticica. Neles, a experiência do corpo leva ao objeto, que não mais, necessariamente, precisa ser de arte. Em Hermano, a operação é contrária: o movimento da obra, da matéria e do fazer é que leva ao corpo como possibilidade simultânea, mas não excludente. As obras, ao fim, não precisam do corpo para existirem. A arte permanece arte e a vida, vida; não se engolem.

Exposição: Esculturas Para Vestir, de Luiz Hermano, e ensaio fotográfico de Bob Wolfenson

Onde: MAM (parque do Ibirapuera, portão 3, zona sul de São Paulo)

Quando: até 25 de setembro

Ernesto Neto une rigor plástico e sensualidade em suas esculturas - 05/09/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: 5-7

Edição: Nacional SEP 5, 1994

Legenda Foto: Obras do artista plástico carioca Ernesto Neto, em exposição na Galeria Camargo Vilaça

Crédito Foto: L.C. Leite/Folha Imagem

Chapéu: ARTES PLÁSTICAS

Ernesto Neto une rigor plástico e sensualidade em suas esculturas

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

Exposição: Esculturas de Ernesto Neto

Quando: abertura hoje, às 20h, até 30 de setembro; de segunda a sexta, das 10h às 20h, sábado, das 10h às 14h

Onde: Galeria Camargo Vilaça (R. Fradique Coutinho, 1.500, vila Madalena, zona oeste de São Paulo)

O artista plástico carioca Ernesto Neto, 30, é uma presença imprescindível na jovem escultura brasileira. Mostrando coerência e maturidade, ele apresenta a partir de hoje suas novas produções na Galeria Camargo Vilaça. Sua escultura responde ao desafio desta geração. Junta elementos das linhagens mais importantes da tridimensionalidade brasileira: o universo sensorial de uma Lygia Clark ao rigor da construção lógica de um Waltércio Caldas.

Cada trabalho tem uma mistura em doses certas de resolução plástica, campo lógico e um narrativo que circula em volta. Este último nunca é muleta para uma obra plasticamente mal resolvida ou um conceito insuficiente. Os três se mantêm, mas é a solução plástica que, como deve ser, garante a autonomia da obra.

Embora mantendo uma coerência que o faz retomar sempre o argumento de um de seus trabalhos mais antigos, "Barra-bola", Ernesto Neto não privilegia mais a resposta plástica baseada na tensão dos materiais. Agora, trama seu raciocínio numa teia conceitual e narrativa que envolve dados da mitologia grega, espécies de chaves inaugurais de nossa consciência ocidental.

Em "KuAntico: A Odisséia Continua. Navedante", o artista se pergunta sobre o ato de jogar a obra no mundo, dá-la a existir, lançá-la no tempo. Não à toa, o elemento central dessa escultura é uma rede de crochê, tecida circularmente a partir de um ponto vazio, sustentando uma bola de pedra. O tempo cadenciado e circular do fazer se espelha na trama espiralada da rede, que constrói um oco central, onde está a esfera-obra. Esta obra, lançada no tempo, surge como um salto quântico, o salto sem percurso. Toda obra é uma descontinuidade, uma suspensão, um navegar sem rumo pré-definido.

Em "M.E.D.I.T.", o artista se apresenta numa série de sete fotos registrando o progressivo emaranhamento de seu rosto por um fio. A experiência do tempo que se tece e da deformação, o estiramento da carne, obliterando a própria visão, levam à vivência íntima, mas universal, do artista, confrontado ao próprio eixo de sua obra. Ernesto Neto faz fluir contrastes e opostos, sensação e percepção, rigor plástico e sensualidade, pertinência lógica e narrativa apaixonada, razão e acaso, numa expectativa constantemente suspensa.

Mostra traz pinturas em acrílico de Babinski - 09/08/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: Especial A-1

Edição: São Paulo AUG 9, 1994

Legenda Foto: Obra do artista plástico Maciej Babinski exposta a partir de hoje na Galeria Luisa Strina

Crédito Foto: Divulgação

Observações: ACONTECE SÃO PAULO

Mostra traz pinturas em acrílico de Babinski

O artista plástico de origem polonesa resgata os mistérios da paisagem em obras expostas na Galeria Luisa Strina

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

O artista plástico volta a São Paulo para mais uma individual na Galeria Luisa Strina, a ser aberta hoje.

De origem polonesa e radicação no Brasil desde 1953, o veterano gravador, desenhista e pintor tem percorrido várias regiões do país, tendo escolhido agora a localidade de Várzea Alegre, no Ceará, para morar.

Viaja fascinado pelos mistérios da paisagem natural e pelas marcas deixadas por antiquíssimas mãos humanas em pinturas e gravações rupestres, como as de Sete Cidades ou de Lagoa Seca, cujas escavações acompanha com interesse.

Sinuosidade

Este olhar sobre a paisagem e o gesto essencial purificado pelos séculos, herança de uma humanidade livre da artificialização atual, influem talvez na própria fase recente de seu trabalho, onde um desenho mais puro e direto se traça sobre a tela, respeitando uma sinuosidade "automática" que parece extrair de uma memória arcaica do braço suas figuras.

São telas menos empastadas que as anteriores, trazendo de volta a condensação espacial que seus desenhos, até cerca de 1970, traziam. Por isso as telas são pequenas se comparadas às dimensões que a pintura passou a exigir da maioria dos artistas hoje. Trata-se de uma gestualidade intensiva, concentrada em pequenos espaços.

Surrealismo

A sinuosidade da linha que constrói uma multidão obsessiva de cabeças lembra o destravamento da vertente surrealista mais interessante, aquela de um André Masson e, em parte, de um Max Ernst, ou também de algumas obras lineares do surrealismo de Picasso, por exemplo, em "O Pintor e Seu Modelo" de 1926.

O automatismo se confirma historicamente, porque Babinski estudou no Canadá, onde, de fato, esteve em contato com os pintores automatistas, tendo exposto com eles em 1950 e 1952, mesmo sendo considerado um membro atípico do grupo.

Esta linha sinuosa parece percorrer várias alturas do plano pictórico, como a mapear planos paralelos à tela, marcando a indeterminação da espessura do espaço.

Cubismo sintético

Esta mesma operação nasceu nos últimos momentos do cubismo sintético, criando um tipo de espacialidade não-hierárquica que tem familiaridade com a "allover composition" (composição ubíqua) presente na obra de Pollock, Babinski toma a superfície da tela como um todo não hierarquizado, constituído como que por padrões repetidos ao longo de todo o campo pictórico.

Estas obras recolocam o desenho como desígnio ou marca inexorável e necessária para a conformação da pintura, percutindo, ao mesmo tempo, o universo narrativo genérico de suas figuras. E o drama delas que galvaniza cada obra, amarrando o dado puramente plástico.

Talvez hoje nos perguntemos em quê apenas uma "paisagem", como "Boqueirão de Lavras", puro significante neutro, é pretexto para a investigação plástica?

Um bom momento para conferir toda esta trajetória, desde o universo expressionista de suas gravuras, até as últimas pinturas, será no próximo ano, com a retrospectiva que Babinski está preparando para o Paço Imperial do Rio.

Exposição: Pinturas de Maciej Babinski

Onde: Galeria Luisa Strina (rua Padre João Manuel, 974 A, Jardins, zona sul, tel. 011/280-2471)

Quando: abertura hoje, 19h. Até 3 de setembro, de segunda a sexta, das 10h às 20h; sábados, das 10h às 14h.

Casa Triângulo expõe novos artistas - 21/07/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: Especial-1

Edição: São Paulo JUL 21, 1994

Legenda Foto: Obra de Márcia Thompson

Crédito Foto: Otávio Dias de Oliveira

Observações: ACONTECE SÃO PAULO

Casa Triângulo expõe novos artistas

Mostra que abre hoje na cidade desafia o circuito comercial das artes plásticas e arrisca em novos nomes

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

A Casa Triângulo desafia a rigidez do circuito comercial e arrisca uma coletiva de jovens artistas, quase todos ainda fora do mercado, representando a mais recente inclinação da arte brasileira, organizada por Sérgio Romagnolo.

Como artista surgido na febre dos anos 80, Romagnolo vê essa nova geração com olhos de quem pensa o ofício por dentro, trazendo a arte como antídoto à imagem rasa e idiotizada da mídia eletrônica.

Pela obra plástica, com sua presença real no espaço, e uma densidade discursiva que contraria o "presente absoluto" e a totalização da imagem "virtual" (puro simulacro) característica da contemporaneidade, resgata-se a força "redentora" das poéticas como embates críticos, "reais".

Talvez os termos que Romagnolo use para explicar sua ideia não sejam os mais rigorosos, tendo em vista o sentido que uma vasta bibliografia lhes consagra. Mas a discussão de fundo é pertinente e afinada com um pensamento que vai de Jameson a Jean Baudrillard.

Além disso, partindo de um artista, a iniciativa desafia a lógica corporativista que impregna o circuito hoje: a ditadura dos curadores, que instrumentalizam a produção dos artistas, como se ela fosse uma matéria a ser plasmada. Por que se desqualifica sempre o artista como intelectual pleno, capaz de pensar sua obra e o entorno?

Quando se fala em "poéticas individuais" ou "arte mórbida" para definir a arte que vem surgindo nos últimos anos, corre-se o risco de cair nos "idioletos", e daí para a idiotia e irrelevância; ainda mais quando o humor ou o trágico de que essa produção se reveste é raso e pueril.

Isto parece ser um fenômeno internacional, agravado pela ideia da arte de minorias. Aí está o acerto das escolhas desta exposição. Os universos narrativos e individuais que nela prevalecem articulam-se em caminhos claros, que não se perdem na celebração de insignificâncias pessoais.

Exemplo é a instalação de Sandra Cinto ou o trabalho de Rosana Monnerat, com uma carga biográfica muito forte. Cinto trabalha com a atenção contemplativa de seus "céus", pensando os interditos, as utopias e a purificação implicados no movimento da arte.

Monnerat aprofunda seus auto-retratos que configuram experiências arquetípicas, afetivas e religiosas. Também se unem aqui Fábio Lima Freire, Albano Afonso e Rivani Neuenschwander.

Em outra linha estão Márcia Thompson, Marcelo Orsi e Daniel Acosta, cujos trabalhos se resolvem num universo mais imediatamente plástico, sem remetência narrativa. Acosta mexe com referências familiares, mas inlocalizáveis. Seu processo de trabalho deixa à mostra a

gênese da escultura como rotação de uma superfície plana, o espaço, dando origem a falsas volutas e nervuras.

A forma resultante acena plasticamente com aquele dado inlocalizável da referência ao fazer com que o olhar escorra por ela, adejando e escondendo-se pelas curvas em direção à completude.

Entre olhares que vão em busca de uma revitalização do impulso da arte, requalificando-o como experiência única, aqueles selecionados na mostra distinguem-se pela inteireza num panorama de poéticas aguadas.

Mas não se diferenciam essencialmente de outras tantas produções de arte que, do mesmo modo, possibilitam uma vivência "não virtual" das imagens, instaurando-as como disciplina humanizante. Esse é o papel de toda a arte.

Exposição: Imagem Não Virtual

Onde: Casa Triângulo (r. Bento Freitas, 33, Centro, S.Paulo)

Quando: Abertura hoje, 19h. Até 12 de agosto, de seg. a sexta, 11h às 19h, sáb. 11 às 15h.

Exposição 'Poéticas Paulistanas' traz nova geração de artistas - 22/06/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: 5-7

Edição: Nacional JUN 22, 1994

Chapéu: MOSTRA

Assuntos Principais: ARTES PLÁSTICAS; EXPOSIÇÃO

Exposição 'Poéticas Paulistanas' traz nova geração de artistas

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

São Paulo tem mais um bom endereço para as artes. O Espaço Cultural Citibank abre hoje expondo três pintoras das novas gerações: Marina Saleme, Gabriella de Castro e Vera Martins.

A curadoria ficou a cargo de Maria Izabel Branco Ribeiro, Marcelo Araújo e Marcos Moraes, num projeto que terá mais quatro módulos, todos com artistas jovens.

O espaço garante grande circulação de público, mas é, ao mesmo tempo, um desafio às obras, que exigiriam um olhar menos apressado, e uma circunstância expositiva com menos interferências. Será que a arte contemporânea pode ser realmente vista no corre-corre de uma passagem, no coração da metrópole capitalista?

As artistas

Com um time de primeira, a mostra afasta dúvidas, falando sério sobre um assunto difícil: a pintura hoje.

Marina Saleme é a mais experiente das três artistas. Participando, desde o fim dos anos 80, de boas mostras no Brasil e no exterior, vem desenvolvendo um dos mais sólidos e consequentes trabalhos de pintura de sua geração, como pouquíssimos artistas.

Em pintura não se engana; ela requer tempo e dedicação incondicional para amadurecer, criando suas questões no interior da fatura, sem preciosismos ou truques.

Saleme está na melhor forma, propondo um projeto difícil, envolvendo as relações entre a pulsação do estrato cromático e a respiração do traço do desenho, impossível sem um impecável nível de pintura.

Seu desenho não é desígnio no sentido de dar estrutura à trama pictórica. Também não trata da pura respiração do "color-field", com um campo indiferenciado de cor que toma o espaço à frente do quadro, nem da cor que desmente e rearticula o desenho, como em Matisse, mas de uma relação peculiar.

Saleme faz pulsar ao mesmo tempo seu desenho e o campo cromático, sem que um delimite ou enforme o outro. Um e outro, seja pelo traço, ou pela pincelada, fazem perceber qualidades espaciais multiplicadas, estruturando-se mutuamente em impensáveis inversões recessivas e planares.

Seus trabalhos vermelhos levam isto a extremo, fazendo grafismos surgirem como expansões cromáticas, espaços dentro do espaço, criando a paradoxal explosão da diferença do indiferenciado, no todo.

Este é o caráter ético da pintura: a escolha a cada passo, o risco. Cada ação pictórica visa o todo, a totalidade do visível; impossível falsear. A pintura está toda no agora.

Gabriella de Castro também segue a trilha difícil da pintura e tem garantido seus achados desde que ganhou o prêmio no Salão Paulista de 1989.

Ela também desafia a estruturação do campo pictórico, mas abandona, nestes trabalhos recentes, todo recurso ao desenho ou à pulsação expansiva da cor. Trabalha com o controle muito verdadeiro da fatura, criando e estruturando especialidades pela trama de estratos de cera e óleo, intercalando brancos luminosos e brunos sombrios em camadas de densidades diferentes.

Nessa trama se cria um espaço não hierarquizado, mas com profundidades e qualidades táteis variáveis, que fazem o olhar escorregar de uma região à outra. Num percurso similar ao da luz, a pintura se estrutura pelo compasso dessas passagens.

Pelo rigor que se propõem, os trabalhos de Castro têm raiz na melhor linhagem da pintura paulista, de Sérgio Sister a Paulo Pasta.

Vera Martins, com uma incursão mais recente no circuito, explora o campo pictórico de modo externo, incidindo sobre o próprio suporte.

Com uma paleta rebaixada onde predominam os terras, usando pigmentos puros e relevos na lona, ela investiga a duplicidade óptica e tátil em jogo com as expansões (para dentro ou para fora) ocasionadas pela própria cor. Relevos ou rebaixos feitos pela prensagem da tela atestam ou contradizem as qualidades visuais criadas pelo estrato pictórico.

Por aí surge a tensão ou ambiguidade entre real e virtual, que acaba por esclarecer algumas características inelutáveis da pintura.

A qualidade da mostra desculpa senões. O circuito de arte na cidade se enriqueça na medida em que a iniciativa se torne duradoura, garantindo a confiabilidade do novo endereço cultural.

Exposição: Poéticas Paulistas - Módulo I

Onde: Espaço Cultural Citibank (av. Paulista, 1111, Jardins, S. Paulo)

Quando: Até 17 de julho. De seg. a sexta, 10h às 19h. Sáb. e dom., 10h às 16h. Visitas Monitoradas tel. (011) 887-9672.

Claudio Cretti decodifica a pintura com seu desenho - 18/06/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: 5-11

Edição: Nacional JUN 18, 1994

Chapéu: ARTES PLÁSTICAS

Claudio Cretti decodifica a pintura com seu desenho

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

Claudio Cretti é o artista convidado que a Itaugaleria apresenta até 8 de julho. Da geração que surgiu no final dos anos 80, tempos de circuito fechado pela crise, Cretti permanece fiel a um trabalho que, através do desenho, decodifica o pensamento da pintura.

Hoje, numa época em que o objeto é a meta fácil dos artistas jovens, borrando com mal-entendidos os limites entre as modalidades bi e tridimensionais, Cretti clareia relações e define melhor territórios de fronteira.

Esta exposição mostra desenhos e "relevos", cada um afirmado em seu universo, mas com raciocínios conexos. Nos "relevos", Cláudio vai rasgando devagar faixas de fibra de vidro, e com elas forma redobras e encaixes criando uma superfície em suspensão.

Esses relevos não ganham por inteiro a tridimensão, mas guardam ciosamente a natureza do plano. Sendo rasgos soltos, com encaixes moles, expandem-se no espaço. O modo de prendê-los na parede também acentua essa iminência expansiva, frisando seu dado corpóreo, mas também seu não-peso.

Sobre a fibra de vidro, Cretti fixa pigmentos, cada um com suas características. Tudo à mostra: nenhum truque. Por aí os "relevos" fazem o inventário das questões da pintura, reinventando-a no espaço.

O pensamento da pintura se compõe de três dados: o gesto ou recorte que cria seu corpo; a superfície, pulsando para dentro ou para fora, real ou virtual; o corpo de tinta. Se não faz pintura no sentido exato, investiga o raciocínio pictórico como soma de várias iminências. Cretti usa a pintura para problematizar o desenho e vice-versa. E com isso esclarece muitos caminhos.

Exposição: Relevos e desenhos de Claudio Cretti

Onde: Itaugaleria (av. Higienópolis, 462, São Paulo, tel. 011/825-1233, ramal 17)

Quando: até 8 de julho, de segunda a sexta, das 10h às 18h.

Antônio Poteiro expõe esculturas e pinturas - 14/06/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: 5-3

Edição: Nacional JUN 14, 1994

Legenda Foto: O artista Antônio Poteiro, que expõe esculturas e pinturas a partir de hoje em São Paulo

Crédito Foto: Juca Varella/Folha Imagem

Assuntos Principais: ARTE

Antônio Poteiro expõe esculturas e pinturas

O artista, que embaralha o limite entre artesanato e arte, abre mostra individual hoje na Galeria São Paulo

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Free-Lance para a Folha

Antônio Poteiro volta à cidade para uma individual na Galeria São Paulo.

Começando como mestre-artesão de cerâmica, já percorreu com suas obras espaços prestigiosos dos Estados Unidos, Japão e Europa.

Sua produção poderia ser simplesmente relegada à estante bolorenta dos primitivos; mas será que é só isso? Seus trabalhos dão o que pensar, embaralhando limiares entre a artesanaria e a arte, entre a continuidade popular e a fissura erudita.

De qualquer modo, o susto que Poteiro dá é ético: repete sempre que não quer extravasar seus limites, permanece fiel à rigorosa ética do artesão -a mesma que, aliada a um vigoroso talento, fez a grandeza de Volpi. Mas o gênero desse susto, em arte, é de um tipo mais intuitivo, como um Artur Bispo do Rosário que não fosse esquizofrênico e amasse Van Gogh (Poteiro declara esse amor, nascido quando visitou Amsterdã).

Fincado na cultura brasileira, o artista já viveu entre os índios carajás, dos quais herdou algumas características em suas figuras de barro. Poteiro nasceu Antônio Batista de Souza, na província do Minho, em Portugal, e chegou criança ao Brasil.

Passou por muitas profissões, de ferreiro a cozinheiro, mas sempre, por necessidade, voltava aos potes e outros utensílios que, pela maestria e invenção, fizeram os amigos empurrarem seu salto às artes. "Até 40 e poucos anos eu fazia só potes. As pessoas me incentivaram a fazer escultura em barro em 1962. Depois passei a pintar por insistência do Siron Franco. Aprendi com ele e com Cleber Gouveia", diz.

Com essa sabedoria vivida, a mão adestrada no tempo e no ofício, e fundas raízes populares, Poteiro passou à escultura. Seu conhecimento artesanal garante a qualidade técnica das esculturas, algumas muito grandes para cerâmica. Cada peça é seca na sombra por 6 a 7 meses, depois cozida no forno por 5 dias, começando com 50°C e terminado com 850°C.

"O barro eu tiro e fica 3, 4, 5 anos no tempo. Não tiro do barreiro e faço senão estraga. A chuva lava e tira um pouco do óxido de ferro. Aqui no Brasil, o barro tem muito óxido", explica.

Suas esculturas partem da estrutura básica e utilitária do pote, baseada na circularidade e no vazio central. As menores começam no torno. Como potes, dividem-se em partes, pseudo-tampas, que comunicam, por iminência, seu interior -o vazio infinito e circular de sua narrativa, como um cordel que não acaba.

As esculturas se constroem pela cadência dos elementos grudados às paredes desses grandes vasos-totens. Como Marcos Benjamin, Poteiro estrutura suas telas e esculturas a partir da repetição, característica da cultura popular, ou dos ofícios manuais a ela ligados.

Mas, ao contrário de Benjamin, contamina essa estrutura com conteúdos populares, moldados e esticados por sua ágil fantasia. Amarra, assim, sua obra em antiquíssimos substratos culturais, dos quais o Brasil é farto.

As pinturas são tematicamente mais prolixas, mas se resolvem pela justa posição exaustiva de elementos similares, quase como "patterns", usando combinações cromáticas impensáveis. Essa radicalidade o afasta da maioria insossa dos "primitivos". Sua escultura, no entanto, mais concisa, cria maior tensão, inovando na velha e amarrada técnica da cerâmica.

Será que Poteiro consegue acordar o olhar público de seu torpor, como quer a arte contemporânea, ou simplesmente embala o olho tradicional no doce acalanto "naif"? Sendo ele capaz ou não de criar a tensão cultural que a grande arte exige, reanima viver num país capaz dessas surpresas.

Exposição: Cerâmicas e Pinturas de Antônio Poteiro

Onde: Galeria São Paulo (r. Estados Unidos, 1456, Jardins, S. Paulo)

Quando: Abertura hoje, 21h. Até 3 de julho. De segunda a domingo, 10h às 22h.

Marcelo Villares expõe pinturas de cores pulsantes e traço flexível 08/06/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: 5-12

Edição: Nacional JUN 8, 1994

Legenda Foto: Pintura de Villares de 1993

Crédito Foto: Divulgação

Marcelo Villares expõe pinturas de cores pulsantes e traço flexível

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

Exposição: Pinturas de Marcelo Villares

Onde: Galeria Nara Roesler (av. Europa, 655, Jardins, São Paulo)

Quando: abertura hoje, às 21h; até 25 de junho; de segunda a sexta, das 10h às 19h, sábados, das 10h às 14h

O artista plástico Marcelo Villares mostra a partir de hoje suas pinturas recentes na Galeria Nara Roesler. Apresentando-se em várias coletivas importantes, há oito anos não fazia individual em São Paulo.

Como bom colorista, Villares tira partido das diferentes pulsações das cores, costurando em uma espécie de retícula várias alturas do espaço pictórico. Aberta ou fechada, mais ou menos visível, essa retícula tem o traçado flexível da mão, em uma cadência orgânica que dissolve qualquer geometria dura.

A essa tessitura se contrapõem regiões mais recessivas da tela. Umas e outras se alinhavam pela pincelada precisa, nutrida de tons variáveis e rebaixados da mesma paleta.

A qualidade da cor e da pincelada, trançada em vários estratos, faz com que essa pintura vá achando seu caminho, por entre ecos longínquos da abstração francesa, de uma Maurice Estève.

Essa mesma qualidade de pintura, que faz o acrílico ganhar o corpo cheio de gradações do óleo, dispensa a rugosidade apropriada das colagens de papel que Villares põe por baixo. O vigor mitigado da própria pincelada poderia suprir a colagem, mas esta não compromete o resultado.

Tramada à pintura, essa rede composta genericamente por verticais e horizontais, fala da inescapável vocação do desenho. Vocação dupla: como estrutura do campo pictórico e como resíduo (ou registro) de um gesto voluntário. Pollock incidiu exatamente aí, assumindo integralmente a pintura enquanto registro de um movimento do corpo: ela é o próprio movimento antes de fixar-se no suporte -a tinta no ar.

Depois disso, a pintura só pode ser campo, e campo real, compatível com o corpo no espaço. Estava desafiada, portanto, enquanto fenômeno retiniano. A pintura heróica volta-se a esse desafio e, sendo radical, deixa de ser pintura para expandir-se no campo real.

De outro modo, contrariando esse heroísmo, a pintura é um tabuleiro privilegiado de investigação dos limiares entre o corpóreo e o visível.

Cria suas questões necessariamente a partir de um limiar. Desperta tatilidades no puro fenômeno retiniano e qualidades visuais no corpo do estrato pictórico.

Pulsção cromática e trama de pincel são as armas eternas de uma pintura que se entende num sentido intimista. Daí brotam suas questões, que são sempre de tempo e espaço. Espacialidades planares ou recessivas, tempos lentos ou rápidos.

E com esses recursos Marcelo Villares consegue abrir sua trilha.

Rolla expõe sua enciclopédia da fantasia - 07/06/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: Especial - 1

Edição: Nacional JUN 7, 1994

Legenda Foto: Obra do artista plástico mineiro Marco Paulo Rolla que está exposta na Casa Triângulo

Crédito Foto: Reprodução/Folha Imagem

Observações: ACONTECE

Rolla expõe sua enciclopédia da fantasia

A Casa Triângulo abre hoje exposição com pinturas do artista mineiro da nova geração Marco Paulo Rolla

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

Exposição: Pinturas de Marco Paulo Rolla

Onde: Casa Triângulo (r. Bento Freitas, 33, região central)

Quando: abertura hoje, às 21h; até 29 de junho; de segunda a sexta, das

11h às 19h, sábados, das 11h às 15h

Marco Paulo Rolla estará mostrando a partir de hoje suas novas pinturas na Casa Triângulo. Representante precoce da novíssima geração, o mineiro Marco Paulo, 27, hoje vivendo em São Paulo, mostra a evolução de seu trabalho nesta sétima individual.

Usando o título de uma coleção, poderíamos chamar seu trabalho de "pequena enciclopédia da fantasia". São figuras que nascem em uma corrente de imaginação e se aninham em espaços espiralados, cheios de voltas, de onde saem os personagens mais absurdos. Justapostos como em uma colagem, eles quebram qualquer expectativa linear quanto a uma narrativa.

Rainhas malvadas, princesas ou noivas se juntam a figuras modernas, telefones e bolos. Tramam todos os graus do desejo -sexual, fantasias infantis, paladar, olfato- num paraíso sensorial subitamente cortado por uma navalhada no pescoço (várias personagens apresentam um corte sanguinolento nessa parte do corpo).

Esses desejos subterrâneos, tão antigos quanto a infância, misturam histórias de fadas e perversidades misteriosas. A fantasia consoladora é temperada com flashes cruéis de realidade. No espaço convulsivo dessas telas juntam-se igualmente vários tempos, como a soma de muitas ações inacabadas, passadas e presentes. Parecido com "Alice no País das Maravilhas", Rolla cria um tempo e um espaço onde tudo pode acontecer, e onde a representação é explícita, teatral.

Despida de pólos visuais ou narrativos, cada pintura propõe uma sintaxe impossível entre suas várias figuras, todas com a mesma importância. Sem hierarquia, o olho não tem um trajeto linear, movimento. Esse tempo recorrente do olhar e também o espiralado do espaço remetem ao universo de dúvida do maneirismo, acrescido do automatismo surrealista.

Nesse território narcíseo de fragmentos, Rolla une fantasia e ceticismo, o mesmo que persegue a desconfiança da arte atual quanto a suas possibilidades. A única certeza parece ser

a da marcação externa de tempo; as datas aparecem nos quadros em grandes números destacados, como num diário.

Cética quanto a inovação no seu estatuto visual, esta pintura não lida com a inquietação pictórica propriamente dita, mas é um puro jogo de imagens, estereótipos culturais. Dentro desse universo, o trabalho de Rolla vem afeiando sua fatura e seus lapsos narrativos.

Shiró mostra coerência na metamorfose - 13/04/94

Autor: CARLOS E. UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: E-3

Edição: São Paulo APR 13, 1994

Legenda Foto: O artista plástico Flavio-Shiró, que tem exposição no Masp

Crédito Foto: Juan Estevez/Folha Imagem

Observações: ACONTECE SÃO PAULO

Chapéu: ARTES PLÁSTICAS/CRÍTICA

Assuntos Principais: EXPOSIÇÃO

Shiró mostra coerência na metamorfose

A retrospectiva de 50 anos de trajetória do artista no Museu de Arte de São Paulo se encerra esta semana

CARLOS E. UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

Esta é a última semana que São Paulo tem para ver a retrospectiva de Flávio-Shiró no MASP. São 50 anos de pintura sempre viva, numa trajetória marcada pela coerência.

Neste país tão lento em reconhecimentos, é rara a oportunidade de ver o trabalho de um artista radicado há tantos anos em Paris, mas cuja obra, afinal, é um elo importante para a compreensão da pintura brasileira.

Pensemos nos desdobramentos de uma figuração que nasce no abstracionismo informal dos anos 50, do qual ele foi pioneiro entre nós.

Shiró foi trazido ao Brasil na primeira infância por um pai que, dentista bem situado no Japão, tinha também sua índole de artista visionário, e via no Brasil uma expressão paradisíaca.

Os anos iniciais de Shiró em Tomé-Açu, no Pará, foram marcantes para sua visão do mundo como mistério e maravilhoso. Na luxuriante natureza amazônica, com cipós ondejando e igarapés lodosos, onde jacarés e sucurs batiam em seu barquinho de criança, Shiró apreendeu a dimensão formidável da metamorfose, da transformação contínua, da vida-morte, sombra-luz.

E o que é sua pintura, senão metamorfose, embate ondulante de estratos pictóricos que se tramam? Shiró faz emergir da superposição de estratos livres, residuais, compostos de pinceladas soltas, como por milagre -naquela circunstância agônica de desenlace imprevisível- a conformação de uma figura, ou, mais importante, a coordenação de um espaço imantado em composição.

Por sobre esses estratos de cor, Shiró galvaniza uma composição e uma figura, tecendo grafismos a fusain. Seu traço requintado acha qualidade na precisão e -paradoxalmente, porque o fazer é abundante- na economia.

A obra de Shiró é toda coerente porque desde um dos primeiros auto-retratos (década de 40), exposto no MASP, traz já a mesma estrutura de pinceladas estratificadas, que inesperadamente se tramam, articulando o quadro, e formando a figura, emersa da luz. Em

seus trabalhos mais recentes (década de 90), acontece o mesmo, embora a surpresa se adense e a tensão pictórica seja maior, depurada por uma vida de trabalho.

Mas não é só isso que permanece. É sobretudo um outro dado, ligado à "mitologia pessoal", que é duradouro e explica sua obra. A estrutura espacial em Shiró se baseia numa redobra continua sobre si mesma, como num impulso centrípeto que, figurativamente, se exprime pela recorrência de um olho-umbigo, ao mesmo tempo ovo, cabeça, feto, útero, uma forma oval irregular.

E a redobra, ou voluta barroca a expandir-se no espaço criando infinitudes que, paradoxalmente, são recessivas, uterinas. É o espaço infindável do transformar-se, da metamorfose, do fim-começo, morte-vida, como que eternas raízes num campo lodoso, nicho de vida, nutritivo e trágico.

Não á toa, Paulo Herkenhoff, num texto do catálogo, usa como epígrafe versos de "Terra Desolada", de T.S. Eliot: "Abril... germina/ lilases da terra morta, mistura/ memória e desejo, aviva/ agônicas raízes com a chuva da primavera./ O inverno nos agasalhava... nutrindo com secos tubérculos florecem e voltam a fenecer, estiolando-se como nas cabeças-óvulos-nós."

Como nós lacanianos, que imbricam os vários níveis da vida humana, aqui se cruzam figuras e procedimentos plásticos.

As figuras nunca são elas mesmas nem seu puro simbolismo narrativo, mas nutrem uma discussão intimamente plástica. A união desses dois aspectos é clara na figura recorrente do olho-umbigo. "O olho é um acento no quadro", diz Shiró. Cria um compasso plástico com jogos entre o visível e o intuído, refletindo sobre a criação e o devir.

Ao tensionar a pintura entre o problema plástico e a iminência narrativa,

Shiró trama esses dois fios de maneira inextricável. É por isso que sua presença é indispensável na consideração da pintura brasileira, sob pena de minimizar esse embate, no qual repousa toda a riqueza da pintura. A força de Shiró está em andar a vida inteira num fio de navalha conciliando milagrosamente os vários extremos que a pintura pode oferecer.

Exposição: Trajetória - 50 anos da pintura de Flavio-Shiró

Onde: Masp (avenida Paulista, 1.578, tel. 251-5644)

Horário: De terça a sexta das 13 às 17h, sábado e domingo, das 14h às 18h.

Até 17 de abril

Preço: CR\$ 1.100

Pappalardo reconcilia imagem e realidade - 08/04/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: Especial-5

Edição: São paulo APR 8, 1994

Legenda Foto: Trabalho do fotógrafo Arnaldo Pappalardo que está em exposição na galeria André Millan

Crédito Foto: Divulgação

Observações: ACONTECE SÃO PAULO

Chapéu: EXPOSIÇÃO

Pappalardo reconcilia imagem e realidade

Individual do mago da publicidade investiga os processos de reprodução do objeto que a fotografia realiza

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

Arnaldo Pappalardo é um dos magos da fotografia publicitária no Brasil e sabe aliar essa experiência às artes plásticas, fazendo com que seja impossível traçar os limites dos dois territórios. Mostrando toda a riqueza com que a fotografia pode alimentar o artista plástico, Pappalardo inaugurou ontem sua exposição na Galeria André Millan.

Esta é a quinta individual que faz em São Paulo e nela dá um passo definitivo, incidindo sobre a linguagem e a materialidade da fotografia. Para além da variedade técnica que os trabalhos revelam, a exposição se desenvolve na polaridade entre a fotografia como extrato visível (imagem) e a contrapartida real, sua materialidade no espaço.

Isto fica claro nos trabalhos em que longas tiras de papel fotográfico são suspensas numa haste metálica e pendem do teto, enrolando-se nas bordas.

Essas dobras parecem abarcar o espaço inteiro da galeria. Sobre o papel está a imagem que retoma a própria luminosidade e transparência de que se faz o processo fotográfico.

Questionando a ortogonalidade, essas imagens se colocam tortas sobre o papel. Assim é criada uma cisão reveladora entre o papel-suporte e a imagem-película. O suporte-papel, que numa foto comum deve ser desconsiderado, aqui tem sua presença afirmada.

Em outro trabalho, o artista rearticula o procedimento fotográfico numa espécie de grande cromo formado por um acetato de quase cinco metros quadrados. Na verdade é a junção de 20 filmes menores, sobre os quais ele realizou uma ação direta, usando revelador e fixador para decalcar objetos e gestos, fazendo incidir depois a luz.

Devido à rapidez e simultaneidade das ações, exigidas pela técnica, a obra repensa, além dos elementos físicos, a própria temporalidade da arte e da fotografia. São flashes, memória de um instante fugaz com a luz.

Liberto de restritivas normas do "medium" e comandando operações linguísticas rigorosas, Pappalardo consegue ir muito além dos simples jogos narrativos evocados por toda uma geração de fotógrafos que têm ultimamente deliciado as artes plásticas com seus "objetos". Pappalardo se mantém fiel à superfície e nessa trilha faz bons achados, sem concessões à mera estranheza das imagens.

Exposição: Arnaldo Pappalardo

Onde: Galeria André Millan (r. Mourato Coelho, 94, Pinheiros, tel. 852-5722).

Quando: Abertura hoje, 21h. Até 23 de abril. De segunda a sexta, das 10h às 19h, sáb. das 11h às 14h.

Nuno Ramos expõe seus 'Montes' até hoje - 27/03/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: Especial-7

Edição: Nacional MAR 27, 1994

Legenda Foto: O artista plástico Nuno Ramos mostra a instalação "Montes", montada no Sesc Pompéia

Crédito Foto: Divulgação

Observações: ACONTECE SÃO PAULO

Nuno Ramos expõe seus 'Montes' até hoje

O artista plástico exhibe sua instalação de terra, sal, parafina e breu pelo último dia, no Sesc Pompéia

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

Instalação: Montes

Artista: Nuno Ramos

Quando: até hoje, das 9h às 18h

Onde: Sesc Pompéia (r. Clélia, 93, Lapa - zona oeste, tel. 864-8544)

"Montes" é a instalação que Nuno Ramos está apresentando até hoje no Sesc Pompéia. A mostra tem seu leitmotiv em montes de terra, breu e sal, que tomam vida a partir do fogo que é aceso em seu interior, fazendo-os arder como fornos. Esse calor interno expõe uma possibilidade real, que o acúmulo de matéria, os "montes", como volume, têm na prática: uma potência expansiva que vem do cerne inanimado. Toda matéria sólida, agrupada num monte, tem a estabilidade perene de uma montanha, estática por natureza, mas também guarda em si a explosividade de um vulcão mudo, uma força centrífuga que nasce da concavidade. Assim a matéria toma vida na percepção do artista.

Ardendo no calor da chama interna, os materiais se transformam e mostram sua pele em sua superfície externa, o resultado dessa potência interior. O breu se derrete em ondas que buscam o chão. O sal forma crostas e estranhas borbulhas. A terra racha ressequida. Como numa reflexão sobre a vida, as pequenas montanhas de Nuno mostram seus afetos íntimos. Recondzem, em vaivém, interior e exterior. "A pele do conteúdo cai. Depois de muitas peles, o próprio conteúdo cai. Depois o caído cai. Até a aniquilação" - diz o artista Nuno Ramos.

Parafina

Igualmente, qualquer líquido acumulado forma a poça, que é uma espécie de interioridade dilatada. O espelho d'água do Sesc é incorporado ao trabalho como contraponto à matéria contida dos montes. Nele mergulham palavras de parafina, entre-vistas, e emergem superfícies de vidro, que são como gravuras descalçadas sobre montes de areia.

Fotos de montanhas e pedras completam a mostra, que se costura por pequenos textos, versículos, entremeados nas colunas do espaço da instalação.

Incongruência

A exposição lida com isso: o volume, sua estabilidade externa e mobilidade potencial interna. A forma surge do puro acúmulo; é inabalável, sem nenhum artifício que a construa. O fogo, o calor, é o impulso de injetar-lhe potência e expor a incongruência entre volume e superfície: separação entre a pele e o nervo.

"Quem tornará a palavra tão pesada quanto a montanha", pensa Nuno. Pensa como poeta, busca o arrebatamento da Musa, mas pensa plasticamente. Palavras são corpos, volumes,

entidades. E se inquieta com "o que a arte pode, e o que ela quer poder". Como a mulher de Lot –a mulher que, durante a fuga de Sodoma, transforma-se em estátua de sal–, o artista não pode olhar para trás. Prossegue perguntando. E sua resposta é sempre indagação. O que a arte pode em nós?

"Cidade sem Janelas" encerra com sucesso - 26/03/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: 5-4

Edição: Nacional MAR 26, 1994

Crédito Foto: Reprodução

Chapéu: ARTES PLÁSTICAS

"Cidade sem Janelas" encerra com sucesso

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

O velho Matadouro de Vila Mariana transformou-se no novo hit cultural de São Paulo. A exposição "A Cidade sem Janelas", que se encerra amanhã com uma performance de dança de Susana Yamauchi, foi um sucesso desde a inauguração. A abertura do evento, no último dia 11, foi uma apoteose onde a imensa massa humana formava um continuum com os trabalhos de arte.

Sob a iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura e com curadoria de Nelson Brissac Peixoto e Agnaldo Farias, os galpões corroídos ganharam um projeto paradoxal: um evento "alternativo" feito pelo Estado. Deslocadas para fora do circuito "oficial", as artes puderam criar interações inimagináveis.

Animado, o artista plástico Carlos Fajardo comenta: "O evento traz uma novidade com a intervenção de artistas de várias áreas. Foi uma troca boa, que eu nunca tinha experimentado e o Brasil não está acostumado. A curadoria foi muito feliz, juntando o impossível."

No mesmo tom, o escultor José Resende arremata: "O que me satisfaz é que dificilmente as artes plásticas servem como suporte para outras manifestações. Aqui, todas as outras áreas tiveram que enfrentar um caráter plástico e isso foi produtivo. O espaço inusitado contribuiu para a força do evento. Seu mérito foi o de retirar a arte da posição habitual dos espaços oficiais. A ação estatal está se realizando num tempo restrito, o secretário Ricardo Ohtake assumiu no fim do mandato. Essa emergência faz com que uma ação pontual seja feita sob pressão e isso é bom. Foi uma ação oportuna e esperta."

O músico e poeta Arnaldo Antunes completa: "O público valorizou a ideia de espetáculo que já estava nas nossas discussões. Queríamos que virasse uma espécie de parque de diversões, com o trânsito entre os trabalhos mostrando vários planos de interação."

Contentes com o resultado, os artistas esperam uma repercussão no circuito. Arnaldo Antunes lança o desafio: "A própria iniciativa privada devia patrocinar eventos desse tipo, fora do circuito habitual, dando mais espaço para o encontro entre linguagens". E Nelson Brissac, um dos curadores, alfineta: "O sucesso do evento mostra a timidez dos promotores culturais autônomos. Serve de exemplo. O Estado está aí não para criar o mainstream, mas o inesperado. A política cultural deve detonar esses processos e não tutelar a produção".

O cineasta André Klotzel diz que para ele a experiência foi muito divertida: "Permitiu-me trabalhar com artistas com os quais eu dificilmente teria contato, pessoas com pouca linguagem em comum. Surpreende que tenha formado um conjunto. As conversas iniciais eram muito disparatadas". E completa: "O resultado para o circuito virá quando as iniciativas se ampliarem".

Brissac diz que o objetivo era ocupar um espaço desconhecido para a cidade. "E isso aconteceu com a maior poesia. Será difícil ocupar de novo este espaço com a mesma força. Foi importante ver como a arte ganha energia quando ela se confronta com a cidade. Mostra que a arte depende desse corpo-a-corpo com a paisagem urbana. Até agora a arte ficou acantonada em lugares muito seguros, abandonou a cena da cidade. A estreia reproduziu a situação metropolitana do encontro de tribos."

O evento do Matadouro é o primeiro de três. O próximo, em agosto, será no alto de prédios do centro da cidade. O terceiro, na Estação Júlio Prestes, em novembro, tratará da cidade e suas histórias.

Evento: A Cidade sem Janelas

Programação: Performance de dança de Susana Yamauchi

Quando: hoje e amanhã, às 21h

Onde: antigo Matadouro Municipal, Largo Senador Raul Cardoso, 207, Vila Mariana (zona sul)

MAC exhibe produção de artistas finlandeses - 17/03/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: Especial-1

Edição: Nacional MAR 17, 1994

Legenda Foto: Detalhe de obra da mostra

Crédito Foto: Helcio Nagamine/Folha Imagem

Observações: ACONTECE SÃO PAULO; COM SUB-RETRANCA

MAC exhibe produção de artistas finlandeses

Exposição traça panorama que vai da pintura ao vídeo, com trabalhos de oito artistas de várias vertentes

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

Para aqueles que são pessimistas sobre os caminhos da arte, como se não bastasse o alento trazido ao circuito no enorme happening que foi a abertura da exposição do antigo Matadouro na semana passada, agora mais um sopro de produção jovem areja a estação. O Museu de Arte Contemporânea da USP abre hoje uma mostra imperdível, resultado do intercâmbio entre o Museu de Arte Contemporânea da USP e o Pori Art Museum, da Finlândia. A exposição traz a vitalidade de oito artistas finlandeses da geração que tem entre 30 e 40 anos, representando várias vertentes da produção atual, da pintura ao vídeo. Mesmo sabendo pouco sobre a longínqua Finlândia, o olhar brasileiro identificará imediatamente o vigor da arte finlandesa pela qualidade dessa amostra, com inteligente curadoria de Jari-Pekka Vanhala.

A arte pode criar seus próprios meios de investigação sociológica? Respondendo isto, um dos trabalhos mais incisivos da mostra é "Jackpot", a instalação interativa montada pela artista Marita Liulia. Com a ajuda de um computador e mais três vídeos, ela permite ao visitante a escolha de três imagens que representariam o tipo ideal de pessoa que gostaria de ser, o grupo a que gostaria de pertencer e o ambiente em que desejaria viver. Essas imagens, que giram como um caça-níquel, vêm de filmes comerciais, que interpretariam nossos mais íntimos sonhos numa sociedade de consumo. Com isso ela faz uma crítica muito perspicaz à economia do desejo e da motivação da sociedade contemporânea. Além disso, as escolhas do público são classificadas em cada exposição. A partir daí, é feito um estudo estatístico que interpreta as preferências do público.

Também explorando o próprio território onde a exposição é feita, Jan-Erik Andersson mostra um trabalho que comenta a obra de Marcel Duchamp e procura ligá-la ao Brasil pela figura de sua modelo-amante brasileira, Maria Martins. "Um Encontro entre Duchamp e o Brasil" faz um misto bem-humorado de objetos de vários tipos, aludindo ao voyeurismo da arte.

Jaakko Niemela trabalha com a memória em sua instalação "Caixa Preta". Usando o trocadilho da caixa-preta dos aviões, única peça que sobra para contar a história em caso de acidente, ele projeta imagens de seu próprio passado em sequência mutável, num recinto fechado. E como uma memória de sombras que vão recortando grafismos em preto-e-branco sobre a parede.

Com o mesmo jogo entre espaço externo e mundo interior, Mariatta Oja instala vídeos onde liga espaços de moradia, de várias espécies, com os desejos a eles associados.

Pekka Nevalainen contrapõe elementos perceptivos diversos, como hélices barulhentas, um alvo que serve de alvo e um vídeo com imagens marinhas e som de música clássica. Liga elementos plásticos e sonoros para criar uma espécie de diário das contradições contemporâneas.

Henrietta Lehtonen joga com o conceito de arte recuperando em sete pinturas monocromáticas verdes fragmentos de paisagens clássicas. A pintura, pretensamente preciosista quando olhada de perto, é feita com gestos rápidos e rudes, desestruturando o olhar. A própria série age sobre a banalização da imagem, deslocando a "arte" de seu lugar habitual. Mais evidente fica este procedimento quando a artista faz pinturas toscas em azul sobre porcelana branca. Esvai-se todo o preciosismo que o olho esperava encontrar nas decorações. É o puro deslocamento que fragmenta o sentido e tira o chão de sob os pés.

Kari Juutilainen também atua sobre a pintura, mas recuperando a tradição geométrica e construtiva que predominava na arte finlandesa até os anos 80. Junta a seus planos geométricos coloridos incômodas chapas de alumínio e objetos metálicos. A rigidez de certas articulações justificam títulos irônicos como "Instruções para um Sistema Político". Com um pouco de ironia e em constante diálogo com a filosofia e a literatura, Jyrki Siukonen joga com tabuleiros de xadrez em "Todas as Proposições Têm Igual Valor".

Granato explora vida inesgotável da pintura - 25/03/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: 5-4

Edição: Nacional MAR 25, 1994

Seção: + TEEN

Legenda Foto: O artista plástico Ivald Granato na Galeria Nara Roesler, onde expõe seus novos trabalhos

Crédito Foto: Catherine Alonso/Folha Imagem

Chapéu: ARTES PLÁSTICAS/ENTREVISTA

Assuntos Principais: ENTREVISTA

Granato explora vida inesgotável da pintura

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

O artista plástico Ivald Granato abre hoje sua exposição "Dorsaymomaqui" na Galeria Nara Roesler. A mostra, com a obra "Leilão do Granato", comenta o mercado e a história da arte, referindo-se, no título, ao Museu D'Orsay em Paris, e ao MoMa de Nova York. Em entrevista à Folha, o artista fala de sua obra e trajetória.

Folha - O que você está apresentando nesta exposição?

Ivald Granato - As idéias você pode ver aqui, mas uma proposta com conceito fixo não tem sentido, é muito arcaica hoje. Já não me meto nessas discussões. "Dorsaymomaqui" fala da vida inesgotável da pintura.

Folha - O que você acha da condição atual da pintura?

Granato - A pintura vai bem, obrigado. A "morte da pintura" vem de gente que não gosta de pintura. São filósofos que não têm nada a ver com a coisa. A pintura não é só um desejo de experimentar, não é experimentação eterna. Ela quer ser amada e é exigente.

Folha - Como você defende a pintura?

Granato - Eu não defendo, eu me apaixonei. Ela é fundamental para esse espaço do viver. Muitas pessoas falam mal dela para se afirmarem. Os movimentos de vanguarda, o dadaísmo, por exemplo, era ligado ao descontentamento da guerra. Pensavam a arte como uma arma.

Folha - O que o impulsiona a trabalhar?

Granato - No início era o desejo de me expressar. Agora são as regalias, o ateliê, as telas, as tintas, é como um palco com luzes, guitarras, som, que você chega e se sente impelido a cantar. Não posso chegar lá e ficar pensando em filosofia, montei um circo para ficar dentro.

Folha - Fazendo um retrospecto, como você vê sua trajetória, de uma arte mais politizada, das performances, até hoje?

Granato - Tive momentos no meu trabalho que fazem parte da juventude. Fiz trabalhos de "mail art", conceituais, happenings, anárquicos. Agora olho mais para o meu próprio desenvolvimento do que para propostas externas. Antes eu queria "fazer arte", mais do que ver o meu processo de cultura.

Folha - Como responderia às críticas de que você se comercializou, perdeu a energia contestadora que sua obra tinha?

Granato - Isso são fragmentos de algumas pessoas que não conhecem nada de arte, trabalham na função de escrever e acham que podem dizer isso. Trabalhei tanto para ter que voltar ao começo, sem poder vender? Agora vivo da arte e vou voltar a ser adolescente para ser rebelde?

Exposição: Dorsaymomaqui

Artista: Ivald Granato

Quando: Abertura hoje, 12h; até 20 de abril, de segunda a sexta, das 10h às 20h, sábados, das 10h às 14h

Onde: Galeria Nara Roesler (av. Europa, 655, Jardim Europa, tel. 853-2123).

Museu expõe novos artistas - 17/03/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: Especial-1

Edição: Nacional MAR 17, 1994

Observações: ACONTECE SÃO PAULO; SUB-RETRANCA

Museu expõe novos artistas

Especial para a Folha

Também hoje o MAC-Ibirapuera inaugura mais quatro exposições. Boa surpresa é a mostra "Visualidade Nascente 3", trazendo as obras de finalistas e vencedores deste projeto que acontece desde 91, estimulando a produção artística de estudantes da USP, em oito áreas

diferentes. A seleção deste ano tem a curadoria de Kátia Canton e apresenta um dos melhores resultados conseguidos até hoje.

Rebuscando seu acervo, o MAC mostra pela primeira vez os guaches do pintor Arnaldo Ferrari ao lado de suas pinturas. Melhor que as pinturas, esses guaches mostram a fatura delicada e a riqueza do colorido deste artista que enveredou pelo rigor construtivo.

Em "Trajetórias Contemporâneas" estão expondo dois artistas com preocupações similares, Alcindo Moreira Filho e Fernando Bento. Ambos trabalham com a saturação de materiais, criando série intuitivamente infinitas. O primeiro cria planos feitos com botões e o segundo solapa as familiaridades do olhar formando volumes com milhares de pregos de diferentes tamanhos.

Há ainda uma mostra didática sobre fotografia, reunindo trabalhos de Waldemar Cordeiro, Barbara Kruger, Ubirajara Ribeiro, Heiner Kielhoz e Alexander Pilis.

(Carlos Uchôa Fagundes Jr.)

Maravalhas reconstrói o sujeito - 06/03/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: Especial-3

Edição: São Paulo MAR 6, 1994

Legenda Foto: Obra de Nelson Maravalhas em exposição no MAC

Crédito Foto: Juan Esteves/Folha Imagem

Observações: ACONTECE SÃO PAULO

Vinheta: ARTES PLÁSTICAS/CRÍTICA

Maravalhas reconstrói o sujeito

Artista brasileiro desafia regras do "academicismo" contemporâneo

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

A exposição que o artista plástico Nelson Maravalhas Jr., de Brasília, que termina hoje no MAC desconcerta um certo olhar acostumado ao "academicismo" contemporâneo, conformado a umas poucas regrinhas de uso geral.

Ele pinta miniaturas sobre velhas cédulas de dinheiro e quadros pequenos, figurativos, impregnados por imagens que lhe surgem nos momentos fluidos entre a vigília e o sono.

Sonhos ou alucinações, definem uma obra peculiar e afirmativa, que parece não brotar de ingenuidade ou deficiência de informação. Ao contrário, Maravalhas é Mestre em Artes pelo Art Institute de Chicago e professor de pintura da Universidade de Brasília.

O que dizer de uma pintura figurativa com dimensões diminutas, formas bem desenhadas, adequado trabalho de pincel e cor, com uma atmosfera algo "naif", mas profundamente atormentada, com uma espacialidade toda própria, como se brotasse de um espelho convexo, e uma luz elaborada, que completa sua personalidade?

Talvez alguns modernistas dos primeiros momentos pudessem acolhê-la como extrema novidade, com um rasgo de inventividade difícil de classificar, mas intuitivamente inovadora. Assim Picasso celebrou Henri Rousseau, o "douanier". Hoje, porém, quando a arte parece ter se livrado do "novo" e de todas as "grandes linhas", os "ismos", resta sempre o perigo do olho "escolar", vincado pelas vanguardas. É difícil compreender certas produções que o desafiam, correndo o risco de empurrá-las logo para outros mundos anacrônicos que não o olimpo da "arte contemporânea".

Para Maravalhas, suas telas são capítulos de um livro. Plasticamente, reconstrói a perspectiva sob uma ótica curva, onde o espaço se torce em torno de um grande vazio central. O sujeito tenta, através da pintura, reabastecer-se de certezas, registrando seu mundo doméstico com sensualidade, mas tudo reconduz ao pesadelo do vazio. São iluminuras delicadas feitas sobre dinheiro velho.

Arriscando cair fora do olimpo, a obra de Maravalhas repõe muitas tramas do sujeito com algumas inegáveis qualidades plásticas.

Exposição: Xamãs, haverão?

Artista: Nelson Maravalhas

Onde: MAC Ibirapuera (Pavilhão Bienal 3º piso, Parque Ibirapuera)

Quando: Até hoje, das 12h às 18h

Milan e Resende expõem esculturas na Poli - 26/02/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: 5-5

Edição: Nacional FEB 26, 1994

Legenda Foto: A artista Denise Milan e sua escultura instalada nos jardins da Escola Politécnica da USP

Crédito Foto: Juan Esteves/Folha Imagem

Observações: COM SUB-RETRANCA

ERRAMOS

Milan e Resende expõem esculturas na Poli

Comemorações do centenário da escola de engenharia começam com intervenções de artistas em seus jardins

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

A Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, uma das mais tradicionais escolas de engenharia do país, completa este ano seu centenário de fundação. As comemorações incluem o projeto "Esculturas no Campus", que será iniciado com obras monumentais dos escultores José Resende e Denise Milan, instaladas nos jardins dos prédios de Engenharia Elétrica e Civil na Cidade Universitária.

A iniciativa faz parte de uma série de medidas que nos últimos anos vêm buscando fazer a ponte entre a produção universitária e a sociedade –que incluem, na área tecnológica, o utilíssimo Disque-Tecnologia do IPT, já usado por muitos artistas. O desafio dos escultores convidados era justamente utilizar modernas tecnologias em seus trabalhos.

Denise Milan, conhecida por suas intervenções com cristais na Bienal de São Paulo e na Estação Clínicas do Metrô, muitas vezes precisou de socorro técnico para instalar suas obras, especialmente "Drusa", no Anhangabaú. Agora, para fazer sua praça-escultura que lembra a deusa Palas-Athena, teve de recorrer a cálculos de engenharia que garantiram a sustentação e preservação da obra.

A ideia da deusa grega e seu templo, o Parthenon, surgiu pelas implicações culturais que suscitam, ligando-se à origem das ciências e das artes ocidentais. Além disso, Athena é o modelo grego da Minerva romana, símbolo da Poli. A obra de Milan, com 14m de comprimento, 6,5m de largura e 6,5m de altura, reproduz em granito a planta do Parthenon, reduzida em cinco vezes do tamanho original, encimada por uma peça enorme de aço –que seria o capacete da deusa.

Esta escultura-praça também conta com um púlpito que servirá de tribuna livre. "À ideia é que as pessoas possam subir e falar recuperando um pouco o teatro grego, a própria ideia de polis", diz a artista. E completa: "No Parthenon a deusa, feita por Fídias, era toda de ouro, marfim e pedras preciosas. 150 anos depois ela desaparece, vítima de sua própria riqueza".

Por isso, da deusa apareceria só o capacete, a grande estrutura de aço que dá dinâmica à obra e conquista seu movimento seja pelo giro do sol em torno dela, formando um relógio de sol, seja pelos buracos circulares que a vazam, deixando-a penetrar pelo céu. A força plástica da obra está na torção espacial criada por este arco de metal tensionado sobre a superfície de pedra. Esta define uma topologia virtual cuja correspondência propõe novos convívios.

O artista plástico José Resende, um dos nomes mais sólidos da escultura brasileira, habituado a explorar as possibilidades físicas de cada material, sentiu-se estimulado com o convite feito pela Politécnica. "Acho um possível trabalho em conjunto muito positivo e espero que este início que acaba de ser dado nos festejos do centenário seja profícuo", diz.

Embora não tenha tido tempo hábil para desenvolver seu projeto na universidade, precisou de cálculos de engenharia para realizar sua obra. Ela lida com duas chapas de aço de 15m de comprimento e três metros de largura, fincadas no chão por uma das pontas e içadas por cabos de aço, fixos num ponto, que as fazem descrever uma curva no ar. O trabalho intervém de modo preciso e cortante no espaço disperso do jardim, polarizando tensões em torno de si pela valorização de seus vazios.

Exposição conta a história do Carnaval - 11/02/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR

Editoria: ILUSTRADA Página: Especial-1

Edição: São Paulo FEB 11, 1994

Legenda Foto: Obra de Glauco Rodrigues em exposição na Pinacoteca

Crédito Foto: Leonardo Castro/Folha Imagem

Arte: OS DESTAQUES

Observações: ACONTECE SÃO PAULO

Exposição conta a história do Carnaval

Reunindo fotos e recortes de jornais, a mostra revê a trajetória da festa desde o século 19 até os anos 50

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

"A Iconografia e a Arte do Carnaval - séc. 19 e 20" é a exposição que a Pinacoteca do Estado apresenta a partir de hoje contando a história do Carnaval. Com referências culturais para um país sem memória, a mostra é didática sem ser chata, pernóstica. Junta com emoção documentos que vão desde os carnavais cariocas de 1868, registrados em caricaturas saborosas feitas pelos mestres Angelo Agostini e Luis de Borgomaniero. Nelas se vêem reproduzidos desfiles de alegorias que lembram muito enredos recentes da Marquês de Sapucaí, mostrando que a fantasia e o samba dão voltas no tempo.

Três grandes fases do Carnaval se resumem em alguns objetos curiosos. A primeira, do séc. 19 à década de 1930, na mostra em delicados limões de cera, originalmente cheios de perfume, e que os foliões atiravam uns nos outros: era o entrudo. As perfumeiras de metal, espécies de pequenas bisnagas, foram suas sucessoras, na virada do século. Depois vieram os lança-perfumes, representados por exemplares da década de 20 (os "Pierrots") e 40, que correm o risco de serem tomadas de assalto por alguns fãs remanescentes. Uma gravura de Debret, feita em 1820, registra um momento bem mais antigo: o folião aperta uma seringa enorme, versão jurássica das nossas bisnagas.

Em 1888, personagens sisudos como o parnasiano Olavo Bilac, sócios do político Clube dos Democratas, recebiam o jornaleco Carnavalesco "Recuerdo", com texto daquele poeta enaltecendo as estrepolias de Momo. Francamente discordante, Eduardo Nunes Pires assina uma poesia de 1874 que é a primeira malhação do Carnaval. Com ele faz coro, indignado com os gastos inúteis, o jornal do Exército da Salvação, "O Brado de Guerra" (déc. 1930), cujo nome, ironicamente, é pura folia.

Curioso é o famoso Cordão do Bola Preta, do Rio, que em 1926 faz publicar seu ato de fundação no Diário Oficial. Seu jornalzinho, o circunspecto de "O Rabo", era redigido, em 1938, pelo ator Mário Lago, então em fraldas. Não ficando atrás, São Paulo tinha seu Bloco Tenentes do Diabo, capitaneado no mesmo 1938 pelos bravos Lord Bulldog, Lord Metralha e Lord Bollinha, que aparecem em fotos impagáveis.

Cordões e blocos representavam o Carnaval popular, a léguas de distância dos aristocráticos bailes no Municipal do Rio ou do Corso na avenida Paulista, em São Paulo. Misturando ricos e pobres, a exposição traz miríades de fotos, caricaturas e desenhos de fantasias, que vão de Viriato do Salgueiro ao costureiro Brunelleschi, de Paris, com sua coleção para o Carnaval grã-fino de 1925.

Nessas idas e vindas, entre músicas, filmes e livros, a mostra também traz as "viagens" dos grandes artistas brasileiros sobre o tema. Entre elas, fantasias em papel feitas por Hélio Oiticica, o "Diorema" de Nobauer; "Carnaval" (déc. 50) do Penhaschi, Zaluar registra os populares "Clovis", da zona de Mangaratiba, no Rio. Segall vem com o baile modernista do Spam (1933). Utopias à parte, popular e erudito entrecruzam fronteiras e alimentam a novidade.

Exposição: "Iconografia e Arte do Carnaval - Séc. 19 e 20"

Onde: Pinacoteca do Estado (av. Tiradentes, 141, centro, tel. 011-228-1148)

Quando: Abertura hoje, 15h. De terça a domingo das 13h às 18h. No carnaval fechado de domingo a quarta. Entrada Franca.

Nador reafirma a arte como viagem - 08/02/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: Especial-1

Edição: São Paulo Tamanho: G 505FEB 8, 1994

Legenda Foto: A artista plástica Mônica Nador na galeria Luisa Strina, onde expõe a partir de hoje

Crédito Foto: Juan Esteves/Folha Imagem

Assuntos Principais: FICHA TÉCNICA

Observações: ACONTECE SÃO PAULO

Nador reafirma a arte como viagem

A artista plástica abre hoje exposição de suas pinturas recentes a partir de hoje na Galeria Luisa Strina

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

Exposição: Pinturas de Mônica Nador

Onde: Galeria Luisa Strina (r. Pe. João Manoel 974A, zona sul de S.Paulo)

Quando: Abertura hoje, 19h. Até 4 de março. De seg. a sex., das 10h às 20h, sáb., das 10h às 14h.

Um viajante distraído que entra na Galeria Luisa Strina a partir de hoje tromba com as pinturas de Mônica Nador, tomando um choque de bem-estar. Chega de feios, sujos e malvados. Essa artista da geração 80 dá sua lição e mostra seu talento, recém-premiado com a disputada Bolsa do Mid-America Alliance e também em cartaz na coletiva Brazil Images of the 80's & 90's, no Art Museum of the Americas de Washington.

Aqui, Nador mistura galhos e baralhos para horror das tribos canônicas, cruzando rigorosas telas monocromáticas (homenagens a Reinhardt e Ryman) com uma paisagem que é puro desfrute, onde predomina francamente o décor e o bem-estar. Com isso prova que a história recente da arte tem sido muito mal contada, e há muito mais intimidades (ocultas na versão ortodoxa) entre certas produções do que pode sonhar nossa pequena compreensão.

A história canônica tem sido contada como se fosse um caminho de pedras sólidas sobre as quais o "progresso" da arte fosse saltando. De Cézanne ao Picasso cubista; deste ao último Mondrian, e daí a uma fase de Pollock e aos artistas do "color-field" (campos de cor), onde entra o radical Ad Reinhardt (1913-1967), como nas pinturas monocromáticas e cruciformes que ele pintou nos anos 50, Mônica Nador também faz telas usando branco sobre branco ou vermelho sobre vermelho, mas tramadas com uma retícula que, na verdade, é a repetição de um "pattern" (padrão) lembrando motivos decorativos da arte islâmica.

Essa retícula entremeada à pulsação da cor, recobra, de modo organizado, o destravamento gráfico presente em certas produções (menosprezadas) de Picasso, Masson, Gorky, Rothko e Pollock. Esta é a origem da "allover composition" (composição ubíqua) e do "color-field" (com as fases consagradas de Rothko e Pollock), bases da concepção moderna e contemporânea da pintura.

Com as mesmas idéias (espaço chapado e pattern), Nador constrói sua pintura figurativa que serve de contraponto à exposição, mostrando que são dois modos de cercar e mesma questão. A paisagem de "Cascata Pura" é feita com o espaço chapado das pinturas medievais, sobretudo das iluminuras, e também de ícones bizantinos ou gravuras japonesas -estas, fonte de aprendizado da arte ocidental na marcha para "transformar-se de arte-como-também-algo-mais em arte-como-apenas-ela-mesma" palavras de Reinhardt).

Neste espaço onde a perspectiva se rebate sobre um plano, juntam-se os elementos decorativos, postos como "patterns", que criam a paisagem.

São flores de tankas tibetanas, estrelinhas de iluminuras, esquemas lineares de fluxo da água feitos por Leonardo da Vinci, que formam uma retícula diferenciada e permitem uma viagem de bem-estar como utopia da decoração. Por essa via rigorosa, Nador reafirma a "arte como viagem", alcançando um "além" que é pintura para e não sua periferia anedótica.

Mostra contrasta dois artistas figurativos - 13/01/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: 5-12

Edição: Nacional JAN 13, 1994

Legenda Foto: O artista plástico João Câmara na galeria do Sesc Pompéia

Crédito Foto: Juan Esteves/Folha Imagem

Chapéu: ARTES PLÁSTICAS

Mostra contrasta dois artistas figurativos

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

Será inaugurada hoje no Sesc Pompéia, em São Paulo, uma grande exposição do artista plástico dinamarquês Wiig Hansen, 71, e do brasileiro João Câmara, 49. Ambos tratam da figura humana e seu destino histórico. O expressionista Svend Wiig Hansen, um dos mais importantes artistas da Dinamarca, já é conhecido dos brasileiros por duas participações em Bienais de São Paulo. Desta vez, mostra 22 guaches feitos para este evento e mais 25 xilogravuras, técnica na qual é mestre.

João Câmara traz a enorme bagagem de 44 pinturas, cobrindo o período de 1966 a 1993, o que lhe dá ares de retrospectiva. Entre elas está o filé mignon de sua obra, a série "Cenas da Vida Brasileira", feita entre 1974 e 1976, que mistura, em doses acertadas, reflexão política e invenção plástica, tornando-se referência na produção figurativa brasileira dos anos 70. São Paulo só viu esta série uma vez, em 1976.

Organizada pelo empresário Jens Olesen, a mostra tem curadoria de Jacob Klintowitz. Daqui, as obras de João Câmara vão para o Museu Charlottenborg de Copenhague, e depois para a Alemanha e Holanda. As de Hansen viajarão pelo resto do Brasil e América Latina.

Wiig Hansen este ano fará grandes exposições na Fundação Rufino Tamayo e no Museu de Monterrey, no México. Iniciando sua produção no imediato pós-guerra, faz parte de uma vertente expressionista que marca a arte escandinava, na qual se insere seu contemporâneo Asger Jorn, criador do grupo Cobra. Ao lado de uma intensa produção sobre papel, com desenhos, guaches e sobretudo xilogravuras, cria uma escultura forte, onde a figura humana é torturada por torsões dramáticas. Em qualquer técnica, usa sempre figuras despojadas de todo cenário ou entorno. É da própria expressão corporal das figuras que brota o "pathos" da obra, refletindo sobre as situações limites da guerra e da morte.

Ainda no universo figurativo, mas com outra linguagem e poética, João Câmara tem seus pontos altos quando junta ironia e política a uma figuração muito bem cuidada, cheia de invenção. Resvala para certa facilidade em obras intimistas mais recentes, e também em algumas antigas, com figuras precárias. Apesar disso, e da qualidade irregular dos guaches de Hansen, o contraste entre os dois artistas é produtivo, sobretudo pensando no público estudantil que visita o Sesc Pompéia.

Mostra: João Câmara e Wiig Hansen

Quando: até 11 de fevereiro, de terça a sexta, das 9h às 21h. Sábados, domingos e feriados, das 9h às 20h

Onde: Sesc Pompéia (r. Clélia, 93, Lapa, tel. 011-864-8544, ramais 111 e 135, zona oeste de São Paulo)

Milan e Resende expõem esculturas na Poli - 26/02/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: 5-5

Edição: Nacional FEB 26, 1994

Legenda Foto: A artista Denise Milan e sua escultura instalada nos jardins da Escola Politécnica da USP

Crédito Foto: Juan Esteves/Folha Imagem

Observações: COM SUB-RETRANCA

ERRAMOS

Milan e Resende expõem esculturas na Poli

Comemorações do centenário da escola de engenharia começam com intervenções de artistas em seus jardins

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

A Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, uma das mais tradicionais escolas de engenharia do país, completa este ano seu centenário de fundação. As comemorações incluem o projeto "Esculturas no Campus", que será iniciado com obras monumentais dos escultores José Resende e Denise Milan, instaladas nos jardins dos prédios de Engenharia Elétrica e Civil na Cidade Universitária.

A iniciativa faz parte de uma série de medidas que nos últimos anos vêm buscando fazer a ponte entre a produção universitária e a sociedade - que inclui, na área tecnológica, o utilíssimo Disque-Tecnologia do IPT, já usado por muitos artistas. O desafio dos escultores convidados era justamente utilizar modernas tecnologias em seus trabalhos.

Denise Milan, conhecida por suas intervenções com cristais na Bienal de São Paulo e na Estação Clínicas do Metrô, muitas vezes precisou de socorro técnico para instalar suas obras, especialmente "Drusa", no Anhangabaú. Agora, para fazer sua praça-escultura que lembra a deusa Palas-Athena, teve de recorrer a cálculos de engenharia que garantiram a sustentação e preservação da obra.

A ideia da deusa grega e seu templo, o Parthenon, surgiu pelas implicações culturais que suscitam, ligando-se à origem das ciências e das artes ocidentais. Além disso, Athena é o modelo grego da Minerva romana, símbolo da Poli. A obra de Milan, com 14m de comprimento, 6,5m de largura e 6,5m de altura, reproduz em granito a planta do Parthenon, reduzida em cinco vezes do tamanho original, encimada por uma peça enorme de aço - que seria o capacete da deusa.

Esta escultura-praça também conta com um púlpito que servirá de tribuna livre. "A ideia é que as pessoas possam subir e falar recuperando um pouco o teatro grego, a própria ideia de polis", diz a artista. E completa: "No Parthenon a deusa, feita por Fídias, era toda de ouro, marfim e pedras preciosas. 150 anos depois ela desaparece, vítima de sua própria riqueza".

Por isso, da deusa apareceria só o capacete, a grande estrutura de aço que dá dinâmica à obra e conquista seu movimento seja pelo giro do sol em torno dela, formando um relógio de sol, seja pelos buracos circulares que a vazam, deixando-a penetrar pelo céu. A força plástica da obra está na torção espacial criada por este arco de metal tensionado sobre a superfície de pedra. Esta define uma topologia virtual cuja correspondência propõe novos convívios.

O artista plástico José Resende, um dos nomes mais sólidos da escultura brasileira, habituado a explorar as possibilidades físicas de cada material, sentiu-se estimulado com o convite feito pela Politécnica. "Acho um possível trabalho em conjunto muito positivo e espero que este início que acaba de ser dado nos festejos do centenário seja profícuo", diz.

Embora não tenha tido tempo hábil para desenvolver seu projeto na universidade, precisou de cálculos de engenharia para realizar sua obra. Ela lida com duas chapas de aço de 15m de comprimento e três metros de largura, fincadas no chão por uma das pontas e içadas por cabos de aço, fixos num ponto, que as fazem descrever uma curva no ar. O trabalho intervém de modo preciso e cortante no espaço disperso do jardim, polarizando tensões em torno de si pela valorização de seus vazios.

MAM expõe obras de grandes dimensões - 22/02/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: Especial-1

Edição: Nacional FEB 22, 1994

Legenda Foto: A artista plástica Eliana Zaroni, que participa da exposição

Crédito Foto: Mujica/Folha Imagem

Observações: ACONTECE SÃO PAULO

MAM expõe obras de grandes dimensões

Cinco novos artistas apresentam instalações com terra, troncos, pedras e outros elementos tomados à natureza

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

Exposição: instalações de Hissae Sugishita e Yae Takeda, Renata Lorenção, Julio Sannazzaro e Eliana Zaroni

Onde: Museu de Arte Moderna (Parque Ibirapuera, zona sul de São Paulo)

Quando: hoje, às 19h; até 20 de março. De terça a sexta, das 13h às 19h, sábados e domingos, das 11h às 19h.

A partir de hoje o público pode acompanhar a exposição que cinco jovens artistas apresentam no MAM de São Paulo. Todos eles lidam com a terra ou elementos tomados à natureza, como pedras, troncos ou pigmentos minerais. Trabalham o limite cultura-natureza. Se nem sempre as poéticas estão plenamente desenvolvidas e os objetivos plásticos definidos, a exposição supre suas falhas com a força do conjunto e dos materiais escolhidos.

Hissae Sugishita e Yae Takeda, as duas artistas mais experientes do grupo, eram inicialmente ceramistas e há alguns anos vêm apresentando interessantes instalações, sempre com terra, que unem a precisão conceitual a uma envolvente experiência sensível, tátil. Aqui, juntam oito toneladas de terra taguá (usada em cerâmica) num círculo sobre o qual pende um cordão de fibra ótica, onde se alternam luzes de várias cores.

A obra registra a passagem do tempo pela terra que vai secando e rachando, e também pelas pulsações luminosas. A ideia é unir espaço e tempo, percebendo-os no interior da própria matéria plástica. Nesse processo estaria implicada a aproximação de opostos, destruição-criação, interior-exterior, na tentativa de runificar vivências fragmentárias.

Júlio Sannazzaro usa troncos, madeira e pedras, dispondo-os ritmicamente no espaço. Cria contraposições entre esses materiais brutos e rigorosas hastes de ferro. Utiliza-se de técnicas artesanais indígenas para recriar objetos dispostos num grande varal, que por si só definem relações espaciais interessantes.

Renata Lourenção interroga a superfície pictórica pintando "peles" de lona com pigmentos naturais e armando-as no espaço em grandes volumes autônomos. Esses volumes retomam uma noção geológica ao agregarem várias camadas de "peles", torcidas e enrugadas, como se fossem estratos de pinturas-sedimentos.

Eliana Zaroni desenvolve relações entre linha e matéria. Um dos trabalhos resume suas preocupações nos últimos anos. É um volume preso à parede, espécie de grande leme metálico, cujo bojo tem cortes lineares que interceptam a luz, retrabalhando sua interioridade. Mesmo com caminhos heterogêneos, a mostra tem coesão e guarda surpresas boas.

Centro Cultural expõe obras sobre as transformações de SP - 20/01/94

Autor: CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Editoria: ILUSTRADA Página: Especial-1

Edição: São Paulo Tamanho: G 302JAN 20, 1994

Legenda Foto: Fantasias da exposição "A Plástica do Carnaval Paulistano"

Crédito Foto: Juan Esteves/Folha Imagem

Observações: ACONTECE SÃO PAULO

Centro Cultural expõe obras sobre as transformações de SP

CARLOS UCHÔA FAGUNDES JR.

Especial para a Folha

Exposição: Imagens da Cidade e outras

Onde: Centro Cultural São Paulo (r. Vergueiro, 1000, Paraíso, zona sul)

Quando: abertura hoje, às 20h, de terça a domingo, das 10h às 22h, até 27 de fevereiro.

Comemorando os 440 anos da cidade, o Centro Cultural São Paulo inaugura hoje quatro exposições, cujo destaque é "Imagens da Cidade", reunindo 120 obras, a maioria do acervo municipal. Essa exposição faz pensar no ritmo atordoante que transformou a cidade. Retrata também a sensibilidade dos paulistanos –expressa em suas produções plásticas mostrando a própria cidade e sua vida.

Serão abertas também mostras da artista plástica Amélia Toledo, com 21 esculturas, e do fotógrafo italiano Bruno Giovanetti. Um evento paralelo promete agitar a festa com a presença da bateria da Escola de Samba Rosas de Ouro, que chega para animar a exposição "A Plástica do Carnaval Paulistano". Destacando o trabalho do carnavalesco, a mostra traz desenhos de fantasias e adereços usados em escolas de samba do primeiro e segundo grupos de São Paulo.

"Imagens da Cidade" apresenta obras que retratam São Paulo, de uma maneira às vezes nada óbvia, como nas gravuras de Evandro Carlos Jardim, com sua série "Tamanduateí" (1967), ou Regina Silveira, com as séries "Desestrutura Urbana" (1975/76) e "Recidades".

A mostra guarda muitas outras surpresas, garimpadas em preciosidades como um pequeno desenho com traços muito enxutos de Tarsila do Amaral. Ou ainda, em gravuras de Volpi, onde já aparece uma cidade marcada pelo esquematismo urbano.

De modo cronológico, a exposição junta artistas das décadas de 20 a 90, incluindo as anacrônicas (década de 50) aquarelas de Wasth Rodrigues. Vale a pena checar as obras pouco vistas da Pinacoteca Municipal, ou outras, nunca mostradas em São Paulo, como as de Regina Silveira.

ANEXO G - Imagem das obras do artista (ordem cronológica)

Exposição – Centro Cultural São Paulo, 1990

Fig.- 2 - Vista Frontal

Fig.- 3 - Vista Semi frontal

Fig.- 4 - Vista lateral

Fig.- 5 – Exposição – Centro Cultural São Paulo, 1990

EDITORA 34

Distribuição pela Códice Comércio Distribuição e Casa Editorial Ltda.
R. Simões Pinto, 120 CEP 04356-100 Tel. (011) 240-8033 São Paulo - SP

Copyright © 34 Literatura S/C Ltda., 1996
O beijo da história © Carlos E. Uchôa Fagundes Jr., 1996

A FOTOCÓPIA DE QUALQUER FOLHA DESTA LIVRO É ILEGAL, E CONFIGURA UMA
APROPRIAÇÃO INDEVIDA DOS DIREITOS INTELECTUAIS E PATRIMONIAIS DO AUTOR.

Imagem da capa:
Pablo Picasso, O beijo (óleo s/ tela, 131 x 98 cm, 1925)

Imagem da 4ª capa:
Pablo Picasso, Personagem rembrandtiano e cupido (óleo s/ tela, 162 x 130 cm, 1969)

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:
Bracher & Malta Produção Gráfica

Revisão:
Wendell Setúbal

1ª Edição - 1996

34 Literatura S/C Ltda.
R. Hungria, 592 CEP 01455-000
São Paulo - SP Tel/Fax (011) 816-6777

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Fagundes Jr., Carlos E. Uchôa
O beijo da história : Picasso como emblema da
contemporaneidade / Carlos E. Uchôa Fagundes Jr. —
São Paulo : Ed. 34, 1996
192 p.

Bibliografia
ISBN 85-7326-033-5

1. Picasso, Pablo, 1881-1973 - Crítica e
interpretação. I. Título.

96-2936

CDD - 759.6

UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo . **O beijo da História**: Picasso como emblema da contemporaneidade. 1º. Ed. São Paulo: Editora 34, 1996.

UCHÔA FAGUNDES JR., Carlos Eduardo et al. **Mira**: o corpo da escritura no mundo do simulacro. In: Rejane Cintrão. (Org.). Doação Paulo Figueiredo Museu de Arte Moderna. 1ªed.São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001, v. , p. 77-82.

Apresentação

O Museu de Arte Moderna São Paulo tem o prazer de apresentar o catálogo das obras doadas ao Museu, em 1996, pelo arquiteto, colecionador e galerista Paulo Figueiredo. Formada por um conjunto de 122 trabalhos, entre desenhos, pinturas e esculturas, essa doação – a maior que já nos foi feita por um único colecionador – reveste-se de um particular significado para a Instituição. Além da qualidade das obras e do documento que elas constituem sobre uma tendência do gosto durante um período importante da história da arte e do colecionismo em São Paulo, ela é a consolidação da longa e valiosa relação de Paulinho com o mam. Visitante regular do Museu e entusiasmado pelas suas realizações, apoiando-as e divulgando-as sempre, Paulo Figueiredo foi diretor da casa durante o biênio de 1992-94, ocupando novamente o cargo na atual administração, além de ser um provedor sistemático de livros, catálogos e outras publicações que enriquecem a nossa biblioteca.

Ao mesmo tempo, essa doação é o testemunho de seu amor, trabalho e dedicação, não apenas pelo Museu, mas por todo o meio artístico. Paulo Figueiredo é uma das figuras centrais para a história do mercado de arte e do colecionismo em São Paulo. Sua vida profissional descreve um percurso de êxitos sucessivos nos três endereços de sua galeria: rua Bela Cintra, de 1968 a 1982; rua Meilo Alves, de 1982 a 1992; e alameda Fernão Cardim, de 1992 a 1995. Em torno dela, desenvolveu-se um círculo de convivência e intercâmbio intelectual dos mais ricos e ativos, que muito ajudou a construir e consolidar a cena artística paulistana. Inaugurada com uma mostra de desenhos de Anita Malfatti, prenunciando o boom do Modernismo no mercado local dos anos 70, a Galeria Paulo Figueiredo foi, desde o princípio, uma das balizas da produção artística brasileira, promovendo e difundindo jovens artistas tanto quanto consagrados, assessorando compradores, formando novos colecionadores.

A razão do sucesso desse empreendimento baseava-se no seu encanto pessoal e na qualidade e coerência do acervo oferecido, demarcando um espaço para questões específicas da plástica contemporânea, como pode ser percebido no conjunto de trabalhos doados ao Museu. Ele é o registro exemplar do gosto e discernimento do galerista/colecionador, revelando um olhar enamorado das sutilezas da pintura e profundamente interessado nos gestos e movimentos primordiais que informam a criação artística e estruturam a linguagem. Não por acaso, a doação reúne 52 trabalhos de Mira Schendel, o que, diga-se de passagem, torna o conjunto do mam a mais completa coleção pública de obras sobre papel da artista.

Por essa razão, o catálogo conta com dois ensaios inéditos, um de autoria de Annateresa Fabris e o outro de Carlos Uchôa, ambos comentando e analisando questões específicas do pensamento e da obra da artista e sua influência sobre as gerações posteriores. A entrevista de Tadeu Chiarelli com Paulo Figueiredo conta um pouco da sua história pessoal e da galeria, contextualizando a construção desse conjunto de trabalhos. No final do catálogo, consta a relação completa da doação, com fichas técnicas e algumas reproduções, que orgulhosamente o Museu coloca à disposição de estudiosos, pesquisadores e do público em geral.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo sente-se honrado em poder contar com a generosidade e o leal apoio de Paulo Figueiredo por todos esses anos e manifesta seu maior agradecimento a ele, esperando que seu exemplo sirva de inspiração a outros colecionadores. Vale lembrar que é o despreendimento e o espírito público de colecionadores particulares que têm criado e mantido museus ao redor do mundo, expressando assim alguns dos valores mais nobres de uma comunidade.

Ivo Mesquita
Diretor Técnico do Museu de Arte Moderna de São Paulo

9

Sem título, 1987
aquarela, grafite e pastel sobre papel, 24,9 x 18

Mira: o corpo da escritura no mundo do simulacro

Carlos Eduardo Uchôa Fagundes Jr., OSB

Por vezes, não consigo ler um texto sem me prender na materialidade das letras, esquecendo por completo o significado abstrato das palavras; esqueço a convenção mágica que faz aquele conjunto de pequenos desenhos ser puro signo a transmitir uma palavra que nada tem que ver com as formas minúsculas pintadas sobre a folha. Perco-me nas linhas, ângulos, curvas, pontos, que dançam no papel.

Lidando recentemente com velhos códices manuscritos, colhi, por uma vertigem ainda maior, algo sobre a eterna perplexidade envolvida na escritura¹, e daí, também, algo relativo à experiência e ao universo da obra de Mira Schendel.

Seja pela óbvia dificuldade paleográfica, seja pelo esgarçamento dos cânones culturais europeus aqui nas lonjuras e imensidades vicentinas, quando se vêem manuscritos feitos em São Paulo no século XVII, tem-se uma experiência de vertigem porque a caligrafia se descola a tal ponto dos registros atuais, que não só traz a experiência da ilegibilidade, mas remete ao território muito mais longínquo do mergulho numa temporalidade e espacialidade próprias da ordem do desenho, onde o código "leitura" pode apenas ser lembrado a custo.

17

Nesses códices antigos, olha-se o papel cheio de sinais feitos à tinta, belos grafismos irregulares um pouco descoloridos, folhas e folhas, num infundar de pequenas marcas rebeldes. Tal deslocamento de códigos e experiências visuais e temporais está na base da investigação feita nos desenhos e monotipias de Mira, no início dos anos 60, e é o pólo em torno do qual se articula toda a sua obra, retomado sempre, de outro ponto de vista, nas diversas séries.

Letras, palavras, frases, grafismos, figuras-quase-símbolos, campos de cor, colagens, são todos elementos que a artista usa para opor e tensionar o corpo da obra e sua possível função signa² elemental. O corpo da obra parece querer habitar o mundo, enquanto que os elementos plásticos usados parecem guardar sempre um resquício de signo. Isto fica mais claro nos trabalhos que ganham certa tridimensionalidade, mas mesmo em pinturas sobre papel, o tipo de impregnação, ou as colagens e elementos dourados, levam a que este corpo da obra crie uma tensão com o resquício signico dos elementos. É o que acontece, por exemplo, na série *Bordados*, da década de 60, em colina sobre papel, ou no guache e crayon, sem título. Mesmo as monotipias, quase evanescentes, têm uma inteireza corporal que lhes permite habitar o mundo; esta inteireza vem do fato do papel de arroz se impregnar da tinta a óleo a ponto das linhas se tornarem parte integrante desse corpo, sendo visíveis dos dois lados; o mesmo acontece com os painéis de letras colantes.

Nas pinturas sobre tela, a idéia da obra como um corpo surge pelo uso de elementos que engrossam a tinta, dando-lhe uma densidade ou rugosidade específicas, e também pela própria incorporação da moldura à obra, tornando-a um corpo inteiriço. Em outros casos, há planos de cor mais lisos, que pulsam com mais força, e aqui é esse plano que funciona como uma espécie de corpo. Nos dois grupos de pinturas, nas mais rugosas e nas mais lisas, se encontra a mesma tensão entre o corpo da obra e os resquícios signicos implícitos. Nas rugosas, é a própria rugosidade da superfície que adquire caráter signico; a tensão que se produz é entre os dois aspectos sob os quais se experiencia a superfície: enquanto corpo e enquanto remetência signica residual. De outro modo, nas mais lisas, o plano de cor é contraposto seja a pequenos elementos dourados, seja a restos de letras e grafismos. Isto vem de longe, das pinturas dos anos 50, onde Mira vai deixando entrever nas figuras a dualidade de grafismos e planos de cor, criando, já aí, o gérmen desta oposição.

Os desenhos e monotipias, nos anos 60, levam ao mergulho num espaço, num ambiente infinito semeado de vida, cujo significado está dado pela própria produtividade da interação traço-espaço. Traço e papel branco não são duas coisas: ambas, juntas, são o espaço, a vida, o mundo. Não metáforas, mas uma presença direta e corpórea. Daí poder-se dizer que muito mais que operações estanques que visam os limites e intermitências dos códigos lingüísticos, Mira investiga a própria condição do sujeito no mundo, dado que ela trabalha com corporeidades diretas e com um espaço que é, ao mesmo tempo, leitura do mundo e o próprio mundo. O papel e os traços habitam o mundo, são presenças-ausências que buscam encetar-se na mesma ordem de presença do sujeito-observador no mundo, desenho-sujeito. O sujeito cujo espaço é o mundo é o sujeito público; público é o espaço do mundo. Corpo-alma fundidos, não se dividem: é o homem-vida-mundo.

78

Sem título, s.d.
escolina sobre papel, 38,5 x 31,5
Legado Paulo Figueiredo

Corpo-homem, homem-todo; hoje a discussão do corpo na arte é uma insurreição contra o aprisionamento do homem por estruturas e condicionamentos culturais, por conceitos, inclusive o próprio conceito do humano. Está implícito o risco de recair na fetichização do corpo e da sexualidade, o que ocorre em poéticas centradas em idiosincrasias biográficas. Elas recaem na dissociação corpo-espírito: um corpo fetichizado é um corpo que passou pela cirurgia que lhe tirou o *huah*, o espírito, a vida. Um corpo incapaz de criar, autotranscender-se, corpo-simulacro.

Nesses papéis de Mira, ao contrário, vê-se espaço vivo, cuja "naturalidade" é uma criação contínua desse homem-mundo. O *criar-se* contínuo é feito pelo desejo e a fantasia, rompendo a arbitrariedade de uma relação instituída que determina o Sentido. Desejo e fantasia são aspectos escatológicos embutidos na vida, sintetizando a aspiração que lhe dá sentido, um sentido último buscado mas não plenamente encontrado, porque aspiração à totalidade sempre proposta, mas em curso. O traçado desses papéis poderia ser a "escrita" de uma das *Cidades Invisíveis* de Italo Calvino, constituídas pela matéria do desejo humano e construídas por uma eterna digressão. A qualidade apofática do desejo não tem nada que ver, aqui, com o recorte que, mas com sua infinitude: não é uma privação ou impossibilidade, mas possibilidade infinita.

O traço-espaco livre, belo, infinito, expõe sua reversibilidade ao mostrar-se cúmplice das belas e libertas garatuja escritas aqui em São Paulo, no século XVII que, fato quase inacreditável, podem ser, como o texto que eu estava consultando, uma lista de compras de cozinha: batatas, arroz, etc., e aí compreende-se o jogo entre o corpo do desenho e o significado, ao mesmo tempo óbvio e arbitrário, proposto pela série das *Frutas* do início dos anos 80. A partir do século XVIII, a escrita paulista começa a ficar mais ajustada a regras caligráficas, e no século XIX ganha contornos próximos aos nossos. Mas a maravilhosa liberdade que a caligrafia do século XVII toma, faz com que o texto se deixe levar a um tão grande excurso em sua missão de significar, que para o olhar contemporâneo a nós, sem esforço algum, se torna desenho. Não letras desenhadas - nem sequer se conseguem discernir letras entre os garanchos rotos -, mas desenho puro, traço-espaco, experiência espacial ligada ao ritmo afetivo do grafismo. É esta vertigem do texto, que se converte em desenho e volta a se converter em texto, similar à vereda de Mira.

Os modernos problematizaram, na arte, a representação, abrindo as relações arbitrárias entre significante e referente, e também na própria ordem estabelecida dos significantes entre si, que gera o sentido. Tal abertura possibilitou à obra como significante desvincular-se da mediação com o referente e passar a integrar continuamente novas relações no conjunto dos significantes, o espaço do mundo, num *criar-se* contínuo de novos sentidos possíveis, rumo ao infinito. Esta arte, investigando a ampliação de seus sentidos próprios, não-narrativos, ficou livre para ser cratamente enviada ao sentido escatológico do infinito, de uma aspiração apofática que não se esgota na produtividade, mas que, pela dinâmica do *criar-se* contínuo, desdobra-se como projeto utópico, não impossível, embora sempre inacabado. A impossibilidade de um sentido-total e de uma aderência ou apropriação completa do

80

mundo pelo sujeito leva à percepção do mundo, através do universo significante, como simulacro. Assim, a contemporaneidade se projeta sobre a representação da ausência, ou simulacro, já anunciada, como mostra Rosalind Krauss, desde certas colagens cubistas de Picasso, a partir de 1912. A condição limite da representação e do ser-no-mundo está presente na obra de Mira Schendel através da presença-ausência, vazio ou infinito, endereçando-se à espessura crítica, histórica, do fazer artístico como contraposição à atual cultura das imagens totalizantes, acrílicas e sem espessura histórica, ilhadas num presente absoluto, características da lógica do simulacro nos *mass-media* e na sociedade de consumo massificado.

Também a relação com o espectador - não o espectador, do latim *specto*: olhar, mas o espectador, do latim *expecto*, esperar, aquele que espera pela obra, espera na obra, experimenta-a num sentido pleno, é por ela engolfado - se abisma: ele não é mais só aquele que olha, mas aquele que experimenta num sentido mais radical. Isto até o ponto em que se acirra a lógica moderna da relação espectador-obra, inaugurada com o cubismo, e, numa espécie de inversão por saturação, o espectador-executante da obra passa a ser o espectador-executado pela obra, manejado por ela.

Em Mira se vê o desnudamento da passagem da obra em mão dupla como corporeidade virtual e como corporeidade real, investigando os interstícios, condições e limites da representação e da linguagem. A linguagem como dado *a priori*, recipiente de um conteúdo a ser significado é posta em questão, assim como a arbitrariedade do código significante: são desvendadas e apontadas suas porosidades e a obra toda se dá naquele instante de perplexidade entre o texto e o desenho não-representativo. É isto que ela mesma aponta como sendo sua investigação sobre o ponto nascente da linguagem: a reversibilidade entre o legível e o experienciado. Mais experienciado que legível, até que a legibilidade se dá quase só em rastro, sendo este, porém, o fio que ativa o trabalho.

Esta via que explora o corpo da obra em tensão com seu significado previamente estabelecido é uma trilha comum - embora marcada pela especificidade de uma impostação pessoal - da investigação moderna, depois inflada, por ênfase redobrada, no momento contemporâneo. Na literatura, Virginia Woolf, por exemplo, esforçou-se toda a vida por criar um novo corpo de escritura que trouxesse em si a experiência do papel social emancipado da mulher ao unir, em pé de igualdade, as "pequenas" questões, íntimas e domésticas, e as grandes, a política, a filosofia, a guerra, num todo contínuo. Uniam-se, num mesmo universo, as questões domésticas e aquelas antes próprias do mundo masculino de *Oxbridge*, como ela chamava, juntando o nome de duas universidades paradigmáticas de onde as mulheres de seu tempo estavam excluídas. Era uma escritura aberta ao fluxo, à totalidade, ou às pequenas digressões e esperas do discurso, também presente em Proust, que, segundo ela, praticou igualmente uma literatura "feminina". Aqui "feminina" se refere a esta explosão dos territórios, abertura infinita, experiência buscada do corpo-total que une em micro-sinuosidades e pequena epifania cotidiana e a grande sintonia política. A obra de Mira Schendel se inscreveria neste horizonte, unindo, de modo indissociável, uma intimidade não biográfica a uma publicidade destinada a ser instância crítica no mundo.

81

A própria possibilidade-impossibilidade do sujeito na obra de Mira está ligada ao desnudamento de sua presença-ausência no mundo, incompletude e projeção utópica, instaurada como instância crítica, política, mostrando a impossibilidade de uma intimidade fechada em si, dissociação da condição interna, existencial, do sujeito e de sua relação inscrita no mundo. Expõe o caráter público tomado por todas as instâncias pertinentes ao sujeito, mesmo que marcado pela impotência. A temporalidade schendeliana, onde despontam resquícios de memória e desejo, repousa numa espécie de eterna digressão, relacionando-se à mesma busca. Adiante a conformação do sujeito às aguras da necessidade através da espera e adiamento em relação a seus objetos, leva, pelas inúmeras possibilidades alternativas do desejo, à contemplação do infinito, totalidade aberta, como crítica política da demarcação feita pelas instâncias do poder.

Nesse projeto moderno, portanto, está a emancipação do cotidiano - que teima em dizer: "não há alternativa!" - como conjunto de práticas conservadoras e alienantes, ao submeter-lo à prova das "grandes questões", ou, dizendo em outras palavras, submergindo à crítica mítica o doméstico ou privado e o público. Explodem-se os contornos do cotidiano, mostrando a cada passo uma brecha de infinitas possibilidades. Isto se vê nas *Frutas*, nos *Bordados*, em todos os elementos que remetem a uma domesticidade, ao cotidiano, ao familiar.

Indo mais além, Mira aprofunda o esvaziamento, a infinitude, a possibilidade ampliada. Estabelece um território de operação que se sustenta na noção de gratuidade. A gratuidade, ou a inapreensibilidade implícita no percurso que conduz um significante a ser o significado de algo que não é ele mesmo; mas ele mesmo tem vida própria e se articula numa outra cadeia: de letra a desenho, a articulação espacial em via de mão dupla com o espaço-mundo. De escritura legível a espaço representado, a espaço-ele-mesmo-do-desenho, e espaço do mundo.

Nos três desenhos a nanquim de c. 1960, da série *Aaaa*, adquiridos pelo MAM em 1998, Mira explora o momento inaugural daquele corpo que nasce para o mundo em traços muito grossos, feitos com o bastão de nanquim. Uma só reta inaugural, presença pura e forte, como o alfa no amanhecer do mundo, pureza inicial e instauradora, logo se debruça com a inclinação natural da mão, perguntando-se sobre sua natureza do escritura, sobre se é garatuja, pressentimento de escritura, significante ou presença pura. Inclina-se, lenta, com o peso do seu corpo de matéria, nanquim denso, encontrando e encostando-se a uma outra presença vizinha e ímã, que sob o mesmo gesto se aproxima e toca em ângulo. Linha, ângulo, círculo, dança de garatuja-letras. *Aa*, *is*, *Ms*, *Os*, paralela-horizonte, escrita-desenho, alfa e ômega, começo e fim de um itinerário circular que gira infinitamente no olhar-significado, aberto, significante-infinito, que se desfaz e volta a fazer-se numa dança-brincar.

Tais séries de obras dos anos 60, 70 e 80 escritas nas inflexões entre o mundo e a escritura do mundo, a corporeidade da obra e sua relação com aquele outro imprescindível, o público. Os limites entre todas essas fronteiras são borrados. Não é preciso demarcá-las, não é preciso romper com a arte para optar pela vida, como instância mais generosa e total. A obra habita justamente este fluxo.

82

Doação Paulo Figueiredo Museu de Arte Moderna / organização de Rejane Cintrão;
apresentação de Ivo Mesquita. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001.
128 p., 87 il.
Textos de vários autores
Edição bilíngue Português-Inglês
1. Paulo Figueiredo - Coleção de Arte 2. Coleção de Arte contemporânea -
Brasil - Séc. XX 3. Coleção Paulo Figueiredo - Acervo do MAM/SP I.
Cintrão, Rejane II. Charell, Tadeu III. Fabrís, Annateresa. IV. Uchiba, Carlos.

CDN: 708.081
CDU: 7.074(83)

128

**Fig.- 1 - Fotografia – 1 da Série
“Reflexões” – 2007**

**Catálogo da Exposição “Arte e Espiritualidade”
Mosteiro de São Bento de São Paulo, 2010.**

**Fig.- 6 -Catálogo da Exposição “Arte e Espiritualidade”
Mosteiro de São Bento de São Paulo, 2010.**

Fig.- 8 – “Cracolândia/ Consolação/ Paulista”

Fig.- 7 - Porta de entrada da Capela do Colégio.

Fig.- 9 - Instalação “Redenção”