

Um dos principais eixos de atuação do programa de exposições do Museu de Arte do Rio – MAR é a história da arte brasileira, com especial atenção à constante revisão crítica de seus postulados. Ampliando essa vocação, sob a gestão do Instituto Odeon, o MAR apresenta *A cor do Brasil*, uma mostra panorâmica em torno de questões e projetos de cor da produção artística do país, sob a curadoria de Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos.

Aqui estão reunidos trabalhos icônicos do século XX, que se revelam obras ainda pouco conhecidas ou mesmo inéditas em termos históricos e contemporâneos. Trata-se de escolhas precisas, cuja síntese enuncia pontos vertebrais da questão cromática, como a relação com a natureza, com o político ou sua vigorosa diversidade cultural, razão pela qual o MAR traz ao Rio de Janeiro a pintura *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, obra emblemática do Movimento Antropófago brasileiro. Há ainda outras presenças igualmente fundamentais – como obras-primas de Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall, Carybé, Ismael Nery –, as quais constituem uma trama de excelência artística que saúda o Rio olímpico.

É com especial alegria que o MAR recebe seu público para *A cor do Brasil*, sublinhando que, dado a compromissos anteriormente assumidos, algumas das obras restarão na mostra somente durante os Jogos Olímpicos Rio 2016, e a terceira sala da exposição – dedicada à virada do século XX para o XXI – permanecerá em exibição apenas até outubro. A articulação que permitiu a reunião dessas obras, fôlego de pesquisa e generosidade liderado por Paulo Herkenhoff, só foi possível dada à imensurável colaboração de instituições, colecionadores e artistas de todo o Brasil e de alguns países. A todas e todos, nossa gratidão.

Carlos Gradim
Diretor-presidente do Instituto Odeon
Museu de Arte do Rio – MAR

Não há cor neutra. Além de ser fenômeno óptico, a cor é construção social. Por atuar no campo do sensível, atua também politicamente. Assim, da experimentação das formas de percepção à dimensão pública da cor, colorir nunca foi um ato ingênuo, apolítico ou arbitrário. São muitos os projetos da cor na sociedade.

A exposição **A cor do Brasil** apresenta percursos, inflexões e transformações da cor na história da arte brasileira. Ao iniciar com os projetos da cor dramática do barroco, a paleta cromática da natureza dos pintores viajantes dos séculos XVII-XIX, e as investigações acadêmicas afrancesadas, a mostra abre um largo panorama para as experimentações modernas em torno da cor no século XX. Obras de artistas tão importantes quanto Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho, Emiliano Di Cavalcanti, Ismael Nery, Lasar Segall, Vicente do Rego Monteiro e Candido Portinari conformam um vibrante percurso pelo momento histórico em que o Brasil se inventa como nação, de pletora das cores pau-brasil, em que a cor adquire papel crucial.

Mais adiante, a segunda sala da exposição exhibe o período em que se busca desvincular a cor de sua dimensão nacionalista para radicalizar experimentos prioritariamente perceptivos, coadunados à autonomia da arte. É o ambiente tanto do Núcleo Bernardelli, com os primeiros exercícios frente à abstração, quanto da afirmação construtiva no Brasil, com os movimentos concretos e neoconcretos, dos quais aqui destacamos obras-primas de artistas ainda pouco conhecidos do público, como Décio Vieira, Aluísio Carvão e Ivan Serpa.

A última sala da mostra parte da gestualidade abstrata nipônica de artistas como Manabu Mabe, Flávio-Shiró e Tomie Ohtake e conduz o visitante à voluptuosidade da cor gestual da Geração 80, cujas pesquisas em pintura conformaram uma fase única na arte do país. Alcançando o século XXI, **A cor do Brasil** retoma as implicações e os projetos políticos da cor na atualidade, agora pensando um Brasil ampliado, de Norte a Sul, a exemplo de um núcleo dedicado à revisão da ideia do “nacional”, que tem na bandeira seu maior ícone.

Intenções e ressonâncias múltiplas da cor se revelam através da arte: colorir inventa uma nação; a transforma em república; recria – por meio da paisagem – a relação do homem com a natureza, com a terra, com o minério, com o céu, com as nuvens; interpõe ciência e arte; promove encontros entre culturas distintas, modos de colorir o corpo, afirmação política entre cor e etnicidade; reposiciona o corpo; atua politicamente; simboliza. Recria, constantemente, os modos de perceber, inclusive na ausência de cor ou nos projetos de “cor inexistente” (Israel Pedrosa).

O que se impõe em **A cor do Brasil** é a força da arte desde um dos seus gestos mais precípuos e, portanto, fundamentais: a invenção da cor.

Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos
Curadores

Cor, vida, luto e resistência

As vivências sociopolíticas que fundamentam o severo projeto de cor de Anna Maria Maiolino são atravessadas pelo trauma das privações oriundas da Segunda Guerra e por uma história de migrações. Seu reduzido grupo de cores constrói a contundência visual que indaga sobre o lugar do sujeito em errância no mundo moderno, dos papéis fluídos da mulher, das instâncias significativas da arte na sociedade, da matéria primal do mundo, do pão, do desejo, do amor, do medo e da fome antropofágica. Seus *Mapas mentais* dão conta de um itinerário pessoal que só encontra refúgio na exposição do desabrigo. O vermelho sanguíneo que atravessa sua obra é a suficiência da cor vital que resolve os extremos da ausência absoluta da luz no preto ou da luminosidade cegante. Falar de si, para Anna Maria, é afirmar que cada indivíduo tem seu inventário de perdas, dobras da alma, memórias do corpo vibrátil, afetos. Para ela, lugar é o espaço onde a subjetividade possa existir em busca da plenitude dolorida da expressão. É dessa ampla cartografia entre o luto e a resistência que surge a positividade desta obra sobre a ventura e a dor de viver.

Matisse com talco

O ato de Waltercio Caldas é simples: cobrir com talco um livro sobre Matisse, o artista da cor sensual e vibrante. Mas seu significado é complexo. *Matisse com talco* remete à história da ciência e da arte moderna e ao disco feito pelo físico Isaac Newton, um círculo pintado com as sete cores presentes na luz do sol (as do arco-íris). Quando o disco de Newton é posto em movimento, as cores se sobrepõem em nosso olho (na retina) e temos a sensação de mistura. Com a velocidade, vem a ilusão de o conjunto ter ficado cinza ou branco.

Matisse com talco expõe como funciona nosso olhar em seus espantos. A obra discute a busca do *grau zero* da pintura no suprematismo de Malevich, o artista que pintou o branco sobre branco em busca da luz primordial do mundo e do momento primal da tela branca antes da pintura.

A obra de Waltercio permite citar *A estética da vida* (1921), de Graça Aranha, que, ao propor aos artistas converter a luz em cor, constituiu um breviário da cor moderna do Brasil. Em amplo sentido, *Matisse com talco* é o emblema que significa a própria **A cor do Brasil**, pois é a obra-chave que traz a hipótese imaginária de conjunção de todas as cores da exposição.

Núcleo Bernardelli

Em 1931, em oposição à Escola Nacional de Belas Artes, há dois mestres da formação do artista: Alberto da Veiga Guignard, na Pró-Arte, e Bruno Lechowski, no Núcleo Bernardelli. Este último reúne artistas de classe média ou de poucos recursos em uma nova abrangência social do modernismo – Bráulio Poiava, Edson Motta, Eugênio Sigaud, Joaquim Tenreiro, Quirino Campofiorito, José Pancetti, Milton Dacosta, Manoel Santiago e outros. Ali se discute a relação entre pintura e natureza, matéria e linguagem no agenciamento do quadro. Lechowski absorve noções do formismo do pintor polonês Stanislaw Witkiewicz (1885-1939) como a autonomia da arte, a definição da pintura pela realidade empírica de sua matéria e a planaridade da tela. Suas cores situam-se entre ocasos e estridências solares relacionadas à agenda cromática do pintor suíço Ferdinand Hodler (1853-1918) e a respostas aos trópicos. Uma pintura de Lechowski é, sobretudo, um texto da matéria.

Em Dacosta, as lições construtivas, as deformações cubistas, o equilíbrio dos planos colorísticos são preocupações precoces (Mário Pedrosa). Já Pancetti “não documenta nada” (Ruben Navarra). “A quem eu devo mais é ao pintor Bruno Lechowski, que se interessou por mim e me ajudou com seus conselhos” (Pancetti). Lechowski ensina o marinheiro a pintar seu próprio mar, a elaborar um mar pessoal. Em Pancetti, prevalecem a síntese, a economia e a noção de estrutura íntegra em cores sóbrias, o mar plúmbeo, parado do marinheiro desembarcado. No Núcleo Bernardelli, Pancetti e Dacosta buscam a pintura e não mais um Brasil (Carlos Zilio). Em *Anita e natureza-morta de livros, frutas e jarro com girassóis*, a modelo olha o espectador com fixidez. O girassol fita o espectador como um olho extra que reforça o discurso sobre o olhar. O espaço óptico de pintor permite medir distâncias e intervalos em seu universo, composto de duas telas pintadas, uma paisagem e um retrato, seus assuntos fundamentais. Frutas se dispõem como uma natureza-morta de frutas e de um livro da editora José Olympio. O olhar da modelo para o Outro como única possibilidade de escapar do encerramento.

Os pintores de Maurício de Nassau

Para reconhecer o território e o potencial econômico do Brasil, a Companhia das Índias Ocidentais, dirigida por Maurício de Nassau a partir de 1636, traz cientistas e artistas, um grupo ímpar nas Américas. Destaca-se o paisagista Frans Post (1612-1680) no registro do ambiente físico e social da vida na colônia. Albert Eckhout (1610-1665) é um artista mais antropológico da formação étnica, até mesmo com representação de índios e de canibalismo. Gillis Peeters (1612-1653), um pintor cartográfico preciosista, também criou fantasias tropicais. A prosperidade na Holanda une comércio, saber e arte, no período conhecido como o Século de Ouro, com pintores como Rembrandt e Vermeer. Prevalece um barroco sóbrio, sem o gosto pelo esplendor da produção da Itália e de Flandres.

Ao retornar para a Holanda, Post segue executando variações de suas paisagens brasileiras, partindo de esboços e agregando elementos de fantasia exótica e cores brilhantes. Certos aspectos sombrios remetem às paisagens tonais holandesas. O horizonte tem mais atenção, com o azulado da perspectiva atmosférica. A paisagem se torna mais plana como na geografia holandesa. Essa pintura tem enormes detalhes notáveis como a vegetação e os raros animais que povoam a cena – Post conhecia o naturalista alemão George Marcgraf, que esteve no Brasil. Algumas de suas cores mudam com o tempo. Post nota o engenho de açúcar, os copiares das residências, a capela. É domingo, os colonos parecem ir à igreja, enquanto, em dia de folga estabelecido por Nassau, os escravos se apresentam em festa.

Cores da terra

Os pigmentos da terra, usados inicialmente como matéria pictórica disponível na colônia por Mestre Ataíde, convertem-se numa potente marca de brasilidade do próprio signo pictórico moderno. Esse é um aspecto singular da arte brasileira. O solo carregado de óxidos e outros minerais oferece um modelo de vermelho para gerações de artistas e a matéria do ferro para a escultura em aço cru (corten) de Amilcar de Castro. Frans Krajcberg é o mais sólido fundador dessa visão, tendo viajado sobretudo por Minas Gerais atrás de minerais. Alberto da Veiga Guignard, Alfredo Volpi, Arthur Luiz Piza, Manfredo de Souza Netto, Katie van Scherpenberg, Carlos Vergara, Niura Bellavinha, Sandra Gamarra (sobre a lama de Mariana) e outros estão entre os artistas que contribuem para a maior densidade desse projeto identitário para além da cor-luz, da cor caipira ou do tropicalismo.

A invenção da cor ancestral

Vicente do Rego Monteiro abre o projeto brasileiro modernista de cor a partir dos estudos da arqueologia amazônica no Museu Nacional na década de 1910. A base conceitual de seu sistema de cor incorpora valores plásticos da arqueologia amazônica, como paleta, volume, forma e redução da figura. As cores evocam a terra cozida e a pintura em engobe. As figuras têm vontade de volumetria como os relevos de cerâmica. O código anatômico, definido a partir de peças pré-cabralinas, permite retratar que o torso da *Mulher sentada* (1924) tem a estrutura de um vaso marajoara. Se para Hegel a selva era espaço fora da história, para Rego Monteiro seria a única possibilidade de compor uma história autóctone, anterior à colonização, para o projeto político de emancipação cultural.

A invenção do Rio

A pintura no Brasil colonial é escassa, com baixa qualidade, valendo pela iconografia. A paisagística é desestimulada por temor de que facilitasse a cobiça de potências inimigas. Com o progresso econômico de Bahia e Minas Gerais no século XVIII, alguns pintores surgem nessa região, sobretudo na arte religiosa, como José Teófilo de Jesus e Mestre Ataíde.

A Escola Fluminense de Pintura é constituída por Frei Ricardo do Pilar e, no século XVIII, por Raimundo da Costa e Silva, Manuel Dias de Oliveira e outros. No Rio, capital do vice-reino, esboça-se uma arte de natureza civil, em quadros ricos em detalhes do cotidiano, de fatos notáveis e dos dias de festa. O legado maior de Francisco Muzzi é o par sobre o *Incêndio do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto* e sua *Reconstrução* (1789), com boa documentação do combate a incêndios e da arquitetura e engenharia na cidade.

As telas elípticas de Leandro Joaquim inventam o Rio para ornamentar um pavilhão do Passeio Público. São as mais atraentes narrativas visuais do Brasil colonial: *Procissão marítima*, *Pesca da baleia na baía de Guanabara*, *Vista da Igreja e Praia da Glória*, *Vista da lagoa do Boqueirão e do aqueduto de Santa Tereza*, *Revista militar no Largo do Paço* e *Visita de uma esquadra inglesa na baía de Guanabara*. Os contrastes cromáticos vivos, a luminosidade, a documentação da vida cotidiana, de atividades econômicas, de aspectos da cidade, o descuido na representação das montanhas, tudo contribui para conferir uma graciosidade ao conjunto, que é o mais farto documento pictórico da vida na capital da colônia, e, sobretudo, expressa a necessidade de representação simbólica da cidade.

O Brasil é nomeado por uma cor abrasante. O país surge da exploração econômica da cor, o pau-brasil. A espessura da carta de Pero Vaz de Caminha, a certidão de nascimento do Brasil, se escreve por imagens cromáticas: copazinha de penas vermelhas, continhas brancas, pardos à maneira de avermelhados, cabeleira de penas amarelas, papagaio pardo, quartejados de cores, tintura preta, a modos de azulada, e outros quartejados de escaques, carapuças vermelhas, carapuças de penas amarelas, outros, de vermelhas, e outros de verdes, a tintura era assim vermelha, tintura preta, pedra verde, carapuça vermelha, choupaninhas de rama verde, barretes de penas de aves, deles verdes e deles amarelos, ouriços verdes, grãos vermelhos pequenos, papagaios vermelhos, muito grandes e formosos, e dois verdes pequeninos e carapuças de penas verdes, e um pano de penas de muitas cores, cera vermelha.

Qual a cor do Brasil?

Uma cor do Brasil não existe. *A cor do Brasil* propõe histórias transversais por núcleos e obras-primas ou singulares com capacidade de significação de dimensões estéticas, por amostra e cortes. Com a explosão da arte no país dos anos 1960, o necessário foco volta-se para a cor do Rio. Longe de definir os melhores, a exposição organiza uma escrita coletiva da cor no Brasil, tomada de forma trans-histórica e transterritorial, numa visão que indica hipóteses, entre tantas outras. Se as possibilidades da cor na colônia refletiam a disponibilidade de pigmentos, cabe entender as teorias e as experiências da cor, enunciadas no Brasil como *pathos* barroco, neoclássico, cor-luz do sublime, sabedoria e leveza em Visconti, cor moderna antes do modernismo, transgressões anatômicas da cor da tez, sol negro da melancolia, o tripé de *A estética da vida*, matavirgismo, pau-brasil e antropofagia, cor-com-cheiro-de-fruta, todas as cores do Carnaval, cor caipira, cor ingênua, gosto vernacular, cânon concretista, invenção neoconcreta, devoração de Mondrian, suprassensorialidade e tropicália plurissensorialidade, cerne-cor, cor popcreta, Volpi simplesmente Volpi, cor tórrida, disco de Newton em *Matisse com talco*, cegamento pela luz, infrassensorialidade, greve das cores, visceralidade, cor suja, cor telúrica de pigmentos e anilinas naturais, monocromos, luto político, cor monetária, violência olhada, lama viva, pintura corporal, neobarroco, poluição, nova objetividade, *O rei do mau gosto*, cor-conceito, sedução, subjetivação da cor, meia de nylon cromática, pós-produção, cor nipônica, luto, cor emblemática do futebol e das festas, kitsch, pauta armorial, vigor do real, farofa cromática, visualidade amazônica, cor afro-brasileira, universos simbólicos indígenas, riscadura brasileira, cor signo, cores oficiais, cor das coisas industriais, citacionismo, cor política, cor digital, cor inexistente, *Desvio para o vermelho*, sabor do azul, marulhos do rumor da linguagem, cor de burro quando foge.

A mulher antropofágica

Seu mestre, Fernand Léger, recomendava o contraste das formas e a cor local, bases da decisão de Tarsila do Amaral de “pintar em brasileiro”. No Carnaval de 1924, Tarsila e Oswald de Andrade visitam o Rio, onde ele lança o *Manifesto da poesia pau-brasil* (“Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela sob o azul cabralino são fatos estéticos”). Ela pinta as telas *Morro da Favela* (Morro da Providência), *Carnaval de Madureira* e *Palmeiras*. Sua paleta desenvolve-se com base na vibração da festa, das cores vernaculares dos barracos e dos oratórios mineiros. As palmeiras se tornam um estilema, uma unidade de estilo.

A formação social do Brasil é um processo de encontros entre culturas. Em *A estética da vida* (1921), Graça Aranha monta um tripé sobre o qual se sustentaria a cultura do Brasil: a melancolia portuguesa, a “infantilidade africana” – os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela sob o azul cabralino são fatos estéticos (“terror cósmico”) – e a “metafísica do terror” dos índios (enchendo de fantasmas os espaços entre o espírito humano e a natureza). Oswald de Andrade retoma essa teoria de Brasil no *Manifesto antropófago* (1928), que proclama: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. A partir da pintura *Antropofagia*, ela indica o canibalismo, pois “antropos” designa homem e “fagia”, comer. Na arte, designa as trocas culturais entre sociedades, o ato de alimentar-se da cultura do outro para formar a sua própria. “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” A pintura *Abaporu* (1928), que significa “homem que come gente” em tupi-guarani, dá origem à sua produção antropofágica, que implica a ideia de comunhão com a natureza, formas fantasmiais, trocas culturais, vastos espaços metafísicos, atmosfera noturna de sonho como no surrealismo, inquietação e mistério. Suas flores têm uma conotação de devoração e desejo erótico. Depois da antropofagia, Tarsila terá preocupações sociais.

A natureza e a história

A agenda da arte do Brasil moderniza-se com a instalação da corte lusitana no país e a contratação da Missão Artística Francesa. Surgem paisagens, retratos, naturezas-mortas, pintura de história, arte sacra, arte para o Estado, cenografia, cenas da vida civil.

As primeiras naturezas-mortas com frutas brasileiras são de Albert Eckhout, pintor de Nassau. Na Holanda, a natureza-morta tinha o valor moral de *vanitas*, que afirma a transitoriedade da beleza, da arte, do saber e do poder diante da morte ao reunir frutos, animais, arte, livros, joias, alfaias e símbolos do poder. No Brasil, a natureza-morta celebra a exuberância tropical dadivosa, com Reis de Carvalho, as flores faustosas de Agostinho da Mota, o abundante Estêvão Silva, e Francisca Manoela Valadão, que reúne frutas, verduras, legumes, animais e escravas de ganho. Silva exhibe as naturezas-mortas contra paredes de tecidos, atrás dos quais deixa frutas que exalam cheiro para articular visão e olfato, um sentido mais abstrato, em experiência da fenomenologia dos sentidos. Afrodescendente, Estêvão Silva recusa honrarias em protesto contra a escravidão, constituindo um modelo da arte de resistência.

A pintura de história surge no Brasil com alegorias e registros de Debret a serviço da corte. Sua adoção resulta nas monumentais máquinas *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, e *Batalha dos Guararapes*, de Victor Meireles, apresentada como o marco de fundação da nacionalidade com a derrota dos holandeses por portugueses, índios e africanos. Pedro Américo pinta *Independência ou morte*, obra oficial para o governo da província de São Paulo já em construção política de sua hegemonia simbólica. Positivista e republicano, é amigo de dom Pedro II – daí a grandiloquente cena de *Tiradentes esquartejado* (1893), sentenciado por dona Maria I, bisavó do imperador, só ter sido pintada depois da morte deste e de proclamada a República. A dramática cena do mártir da Independência, inspirada em Géricault, conforma o mapa do Brasil com seus membros em pedaços.

Mulheres modernas

No início do século XX, surgem mulheres modernas que rompem com o patriarcado na arte: Nair de Teffé, Anna e Maria Vasco e Anita Malfatti. As marinhas das irmãs Anna e Maria Vasco constroem o tempo pela matéria fluída da aquarela e a superfície com gestos soltos que revelam a consciência dos valores plástico-abstratos da pincelada. A transgressiva Nair de Teffé, pioneira da direção de automóvel, é uma caricaturista irônica. Casada com o presidente Hermes da Fonseca, introduz o violão e a música de Chiquinha Gonzaga no Palácio do Catete, em ruptura de padrões sociais.

Anita Malfatti estuda em Berlim e Nova York. O método de ensino de seu professor Homer Boss inclui um passeio de barco na costa batida do Maine. De volta a terra, os alunos pintam. Anita responde ao agito dessa incursão com pinceladas nervosas que desestabilizam a superfície em ondas, ventanias e rochedos. Nos retratos, a construção do sujeito passa a se dar por pinceladas vigorosas e ausência de desenho. A cor estridente acentua a psicologia dos personagens e trai a anatomia, como em *O homem amarelo*. O poeta Oswald de Andrade a chama de “Anita malfeita” e ela própria se reconhece: “Sou Malfatti, que em italiano significa malfeito. Mas tenho o dom de superar”. Difícil é expor no Brasil. Monteiro Lobato indaga numa crítica mordaz, “Paranoia ou mistificação?": ou aquela pintura expressionista é arte de louco ou garatuja de criança. O escritor articula contra Anita três formas de capacidade limitada do novo Código Civil Brasileiro: a mulher, o louco e o menor. Estopim e “mártir” do modernismo, Anita é, para Mário de Andrade, a revelação do novo e a convicção da revolta. Anita provoca os sintomas de intolerância social ao moderno.

Alberto da Veiga Guignard

O interesse de Alberto da Veiga Guignard pela natureza surge na vegetação baixa do Jardim Botânico do Rio e expande-se para os grupos de árvores verticalizadas. A vegetação da Mata Atlântica, trabalhada por João Baptista da Costa em minúcias dos verdes à luz do sol e sob sombras, ensina muito ao artista.

A construção transcultural nas paisagens de Guignard: chineses, japonismo, a tradição da pintura europeia atmosférica do pintor alemão Albrecht Altdorfer (1480-1538), a solaridade de Grünewald e o *capriccio*, um anjo de Rembrandt, a visão romântica do cosmo de Humboldt e a pintura popular do Brasil.

O sublime na pintura emerge inesperado do trânsito da mineralidade de pedra a água, de granito a nuvem. Guignard trata o negro como subjetividade e agente da história, não como folclore, mas sob o *ethos* de trabalho do negro do Brasil. A imaginação espacial por abismos e céus visita o ilimitado. Sua *Noite de São João* elimina a malha e arma a fluência de uma queda sem fim ou de uma ascensão incalculável, pois dali se procuram as bordas do universo. Guignard pede nossa dúvida: essa montanha é neblina?

Alberto da Veiga Guignard

Histórias de árvores. A 1ª Conferência Brasileira de Proteção à Natureza, realizada no Rio, em 1934, deve ter sensibilizado Alberto da Veiga Guignard, pois nessa época funda seu interesse pela natureza viva em jardins: a vegetação nos tufos, o lago das vitórias-régias e o tanque de nenúfares do Jardim Botânico do Rio são desse período. Depois surgem conjuntos homogêneos de árvores verticalizadas de uma mesma espécie (*Bambuzal*) e jardins em vista frontal e elevada. João Baptista da Costa é o mestre informal de Guignard sobre o valor cromático da leveza da vegetação. A vegetação da Mata Atlântica é trabalhada na pintura de Baptista da Costa em cuidadoso uso dos verdes em relação às fontes de luz, sombras e à translucidez das folhas.

Histórias de montanhas. Dos corpos mais velhos do mundo (600 milhões de anos), a Serra do Mar de Guignard é a idade da Terra como *locus* da evocação da história colonial e de um tempo suspenso. O apito da locomotiva numa *Paisagem imaginária* só pode ser o trenzinho caipira de Heitor Villa-Lobos. A montanha é o *Angelus novus* de Guignard, a imagem de Paul Klee que é tomada por Walter Benjamin como emblema da história: a impotência com relação ao passado e o modo como somos propelidos para o futuro. O sublime emerge inesperado do trânsito da mineralidade de pedra a água, de granito a nuvem. O mais sólido, em convulsão geológica sobre a superfície da paisagem, são corpos de água. A tinta a óleo, rala e rápida como a aquarela, protagoniza no raso da superfície do quadro a profundidade das revoluções tectônicas como revolta do abismo para o assentamento do visível.

História de negros. Guignard trata o negro como subjetividade e agente da história, distante do folclorismo de Mário de Andrade. Há um homem negro suado, a umidade do rosto é o vestígio político da energia despendida no trabalho. Contra o paradigma libidinoso de devassidão colonial, o pintor traça laços afetuosos de famílias afrodescendentes. *A execução de Tiradentes* apresenta o ciclo de extração e exportação do ouro, desde as minas até o porto, e o progressivo enriquecimento dos intermediários e a opressão do escravo. Sua visão pós-colonial exhibe as marcas da escravidão no Brasil moderno, as contradições e a mais-valia. A violência está nas cenas da Paixão, pois o Cristo açoitado de Guignard é o escravo no pelourinho. Numa vista de Ouro Preto, Guignard faz um retrato fictício de Aleijadinho, apresenta sua obra e imagina sua personalidade para proclamar o pilar afrodescendente da cultura brasileira. Guignard, como Lasar Segall, projeta o *ethos* de trabalho do negro do Brasil.

Histórias de nuvens e flutuações. A imaginação espacial por abismos e céus de Guignard visita o ilimitado. Suas *Paisagens imaginadas* eliminam a malha e armam a fluência de uma queda sem fim ou de uma ascensão incalculável, pois dali se procuram as bordas do universo. Guignard pede nossa dúvida: essa montanha é neblina? Isso é pintura e materialidade, que não se confunda com massa etérea. O rochedo está ali – há milhões de anos –, mas são paisagens em estado de fugacidade, flutuam como a memória e a história, embora abordem o instante.

Histórias de trocas. A construção transcultural nas paisagens de Guignard: chinesices, japonismo, a perspectiva atmosférica do renascimento europeu, citações de Jan Van Eyck em Ghent, da *Batalha de Alexandre em Issus*, de Albrecht Altdorfer, a solaridade de Grünewald, o *sfumato* leonardesco, o *capriccio*, um anjo de Rembrandt e a visão romântica do cosmo de Humboldt. Índios povoam o *Cristo em baldaquim* e surge um

Cristo negro em índices de antropofagia. É como se, em Guignard, o mundo fosse uma face do Brasil.

O múltiplo e o multiplicador

Era um homem dado a diversificar suas práticas – aquilo que para alguns era a instabilidade estilística, foi vivido por Ivan Serpa como uma evasão ao *styling*, que torna a obra um produto embrulhado num estilo para ser desejado pelo consumidor. Serpa se deu o direito de ser artista a seu modo: eclético e variado, mas com foco e nunca diletante; experimental e exigente, intenso e perfeccionista. Viveu idas e vindas, entre a malha da modernidade e sua revogação por fantasmas políticos da *Fase negra* – O horror! O horror! – e eróticos. A ausência de cor compunha o luto, expunha o imaginário do terrorismo de Estado. Pensou o verde ecológico em *Amazônia*, o verde e rosa em *Mangueira*. O traço fluido escapa em garatujas nervosas incorporadas em cores vibrantes e quentes do desejo. Serpa colou transparências, desdesignificou letras, organizou furos de anóbios, desconcertou cores de harmonias ritmadas, moveu círculos, liberou bichos e humanos, ousou saltos semânticos. Usou até o marrom! – acusou-o Waldemar Cordeiro de transgredir a lei concretista de restrição das cores às primárias e secundárias. Foi um generoso, um professor de arte ímpar, pois entre seus alunos estiveram Aluísio Carvão, Décio Vieira, João José da Costa, Rubem Ludolf, César e Hélio Oiticica, Evany Fanzeres, Waltercio Caldas, Paulo Garcez, Emil Forman, Ana Vitória Mussi e outros. Aos domingos, abria sua casa no Méier a outros artistas para discussões sobre arte. Era exigente. Cobrava muita produção dos alunos entre uma aula e outra, como deve ter sido o caso das séries de *Metaesquemas* de Hélio Oiticica. Queria uma intensidade do jovem artista até que ocorresse a confluência entre uma decisão única do cérebro, da percepção sensível, da vontade de linguagem e do próprio corpo.

Três erudições

Katie van Scherpenberg e José Maria Dias da Cruz propõem uma discussão erudita da cor na Escola de Artes Visuais do Parque Lage nos anos 1980, onde estuda Cristina Canale.

Para Katie van Scherpenberg, a paisagem é o dispositivo para reproblematicar a cor. Uma paisagem oxidada do pintor alemão Anselm Feuerbach (1829-1880) na casa de seus pais oferece o tom mineral, que impregna suas paisagens secas de pigmentos sem solvente. Na exposição *Rio vermelho* (1983), a galeria é pintada de vermelho e recebe telas da mesma cor com traços verdes. *Jardim vermelho* cobre o canteiro gramado com terra vermelha/óxido de ferro. Sob a furtividade da germinação e da fotossíntese, a pintura fluorescente, porque jardim vivo, responde à força revigorante da energia-luz. Repinta-se em grama verde o território vermelho. A pintora alude à morte da pintura: “morte é uma coisa material e a pintura, por ser um pensamento visível, gera lembranças, discussões, história, cultura, raízes”.

A obra de José Maria Dias da Cruz se bifurca entre a teoria da cor (por meio da legibilidade da construção cromática da superfície pictórica) e da imagem (até mesmo em seu corte histórico). Malgrado seu discurso verbal de telas, a cor desse artista não é o puro conceito filosófico de Wittgenstein, mas erudição sensorial em chave própria. Sua marca é o saber sensível que passa de Goethe e outros a Cézanne, até pousar, em linguagem pessoal, sobre a superfície visível.

A pintura de Cristina Canale quanto mais parece hesitante, mais decidida é na forma e na cor. A artista é capaz de deslocar as intuições, as improvisações libertárias e a densidade dos estudos no Parque Lage para os altos debates acadêmicos da pintura alemã em Düsseldorf. Depois dessa vivência entre sistemas de formação, sua obra constrói o frescor sensorial, a leveza da cor, a aparente deambulação do contorno das formas entre as ambivalências do informe e a enunciação dos referentes, a ausência de loquacidade para indagar o que há *Entre o ser e as coisas* senão o rumor poético da linguagem.

A erudição e o experimental em dois professores

Katie van Scherpenberg e José Maria Dias da Cruz propõem uma discussão erudita da cor na Escola de Artes Visuais do Parque Lage nos anos 1980. Para ela, a paisagem é o dispositivo para reproblematicar a cor. Uma tela oxidada do pintor alemão Anselm Feuerbach (1829-1880) oferece o tom mineral, que impregna suas paisagens secas de pigmentos sem solvente. Na exposição *Rio vermelho* (1983), a galeria é pintada de vermelho e recebe telas da mesma cor com traços verdes. A pintora alude à morte e à vida da pintura; “morte é uma coisa material e a pintura, por ser um pensamento visível, gera lembranças, discussões, história, cultura, raízes”. A obra de Dias da Cruz se bifurca entre a teoria da cor (através da legibilidade da construção cromática da superfície pictórica) e da imagem (inclusive em seu corte histórico). Malgrado seu discurso verbal de telas, a cor desse artista não é o puro conceito filosófico de Wittgenstein, mas erudição sensorial em chave própria. Sua poética é o saber sensível que passa de Goethe e outros a Cézanne, até pousar, em linguagem pessoal, sobre a superfície visível.

Jorge Guinle

Quando a pintura recupera prestígio no início dos anos 1980, Jorge Guinle (1947-1987) desponta como um artista vigoroso, ao lado de Flavio-Shiró e Iberê Camargo. Mais velho do que seus colegas iniciantes que agitam a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Guinle é uma referência generosa e disponível de pintor maduro. Discreto, nunca acreditou em heróis da arte, pois sua energia era a pintura mesma. Com ele, a cor do Brasil se emancipa de conceitos racionais e de comentários da realidade. Só o eixo cor/pintura é o real no olhar por ele construído. Sua obra é um sol no momento da abertura política depois da ditadura militar.

Afro-Brasil

A escravidão de africanos demarca a violência histórica na formação do Brasil, com consequências atuais. Como escapar do estado de *homo sacer*, do sujeito fora do campo da proteção jurídica efetiva, como era o escravo? A experiência de desterro da África nas Américas é um tempo de fraturas sem retorno (Saúl Karsz). A recomposição do sistema sociocultural, como em Palmares, e as manifestações religiosas e culturais foram modos de resistência no exílio. A música de corte africano atravessa o Brasil, da excelência do Padre José Maurício Nunes Garcia, mestre da Capela Real, a Pixinguinha, figura fundamental da música popular. Machado de Assis, grande escritor brasileiro, Cruz e Souza ou Lima Barreto, moderno antes do modernismo, apontam a formação do Brasil por um discurso do sujeito fora da estrutura de dominação escravocrata. Aleijadinho é o maior escultor das Américas do período colonial, diz Germain Bazain. Entalhador e urbanista, Mestre Valentim introduz grandes mudanças no Rio do vice-reino. No império e na república, artistas negros impõem-se sobre toda vicissitude: Estêvão Silva, os irmãos Timóteo da Costa, Di Cavalcanti, sobrinho do abolicionista José do Patrocínio. No pós-guerra, o rigoroso concretista Almir Mavignier forma-se em Ulm, na Suíça, com Max Bill.

O construtivo Rubem Valentim propõe uma riscadura brasileira, uma escrita que converte a simbologia dos orixás do candomblé e dos pontos riscados da umbanda em significante plástico de valores espirituais. Sua tarefa histórica é desmontar o rebaixamento que cercava a representação simbólica dos negros, em que suas formas religiosas eram tratadas como questão de polícia, superstição, folclore e puro objeto etnológico. Emanuel Araújo surge próximo de Caetano Veloso e Maria Bethânia, seus conterrâneos de Santo Amaro da Purificação, Bahia. A refinada xilogravura construtiva do artista desabrocha em diálogo com a África contemporânea de então, sob o impacto de uma visita que faz ao continente. Sua *Suite África* opera uma economia material da cor, com a fratura da forma objetiva inscrita pela cor simbólica e por infiltração semântica da cultura iorubá. Se para Manuel Messias, outro artista da cor, a madeira gravada é alma, para Araújo é corpo, trauma em dobras da dominação. Outros artistas da cor a citar são: Milton Ribeiro, Heitor dos Prazeres, Arthur Bispo do Rosário, Mestre Didi, Raimundo de Oliveira, Walter Firmo, M. L. Magliani, Jayme Fygura, Rosana Paulino, Jaime Lauriano, Paulo Nazareth, Ayrson Heráclito, Arjan, Martins e Helô Sanvoy.

Brasília, memória sem cor

O que é a memória da cor de uma cidade nova? Na época do governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), quando Brasília é construída, a pintura já desempenha pouco sentido iconográfico no país. A fotografia prevalecente é em preto e branco, as fotos em cor esmaecem e a qualidade da reprodução na imprensa é pouca. A poeira vermelha dos terrenos descampados se impregna no asfalto e no mármore branco dos edifícios. A invenção de Brasília, em sua passagem do preto e branco a cores, confronta fotografias com uma pintura de Milton Ribeiro, aluno de Guignard e um candango da arte, um pioneiro do ensino artístico na Novacap, na Universidade de Brasília, fundada por Anísio Teixeira, Darcy Ribeiro e outros.

Lasar Segall

Lasar Segall foi o pintor do *ethos*. Tudo se sustenta na densidade ética da obra sólida. Suas telas *Kaddish* e *Os eternos caminhantes* tratam da escatologia (o destino último das coisas), das perdas, da diáspora, dos *pogroms*. Pinturas sombrias e vigorosamente melancólicas – era imperativo iluminar a desesperança – estavam fadadas à execração pelo Reich como arte degenerada. Emigrante, Segall se despede da ex-esposa, representando-se como mulato para simbolizar a adoção do Brasil. Pinta negros que labutam na lavoura, organizam a natureza com seu trabalho. Afirma-se a ética do trabalho dos afrodescendentes. A madona vive numa favela, o *Morro vermelho*, que tem a forma da proa do *Navio de emigrantes*; duas situações da ética da esperança – a exclusão e o refúgio onde a escravidão fez riquezas. Segall articula agora exclusão social e Holocausto. Para ele, já foi dito, judeus e negros são raças em diáspora. E sua pintura não se cala.

O Livro da criação

“Qual o sentido de um livro’, pensou Alice, ‘sem imagens ou diálogos?’” Sem palavras, o *Livro da criação* de Lygia Pape é o pós-livro em 14 páginas: “Coloco os meus significados numa base-significante (a forma da página) que ao mesmo tempo norteia os meus achados e com eles se enriquece”. A água se faz em cortes semicirculares, marca o começo do mundo como história do homem, o geômetra: 1. *Depois as águas foram baixando, baixando, baixando e baixaram.*

O *Livro da criação* e o *Gênesis* de Mira Schendel opõem o não verbal ao verbal, história e Sagradas Escrituras, imanência e transcendência, materialismo e metafísica. No *Livro da criação*, quando se faz a luz, inventa-se a cor. 2. *O homem começou a marcar o tempo.* A rota dos astros é o tempo da mecânica do cosmo. O sujeito e sua consciência de tempo: a vida e a morte. Surge o *homo sapiens*. 3. *O homem descobriu o fogo.* Nasce a ciência. 4. *O homem era nômade caçador.* Nasce a técnica. 5. *Na floresta.* A linguagem é a floresta de signos.

Para Ferreira Gullar, “o nome das coisas está debaixo das coisas”; em Lygia Pape, elas dispensam o nome. 6. *O homem era gregário e semeou a terra.* A metáfora da arte como trajetória da luz e da semente. A malha cubista semeia a cor no espaço e o vazio no ser. 7. *E a terra floresceu.* A colheita floresce cores neoconcretas em *estado de jardim* (Clarice Lispector). 8. *O homem inventou a roda.* Potencialização do corpo. 9. *O homem descobriu o sistema planetário.* Estar no mundo é compreender-se no universo, pois 10. *A terra era redonda e girava sobre o seu próprio eixo.* A noção do cosmo. 11. *Quilha navegando no tempo.* A diáspora. 12. *Palafita.* Le Corbusier. É a dobra do abrigo primal. Não se ergue de um nada histórico. A palafita é os piloti da arquitetura moderna de Le Corbusier. 13. *Submarino – o vazado é cheio dentro d’água.* Submarino – o vazado é cheio dentro d’água. É um barco sem *Moby Dick*, mas com Joyce. É guerra. 14. *Luz.* Síntese da obra da própria Lygia Pape. O livro sem verbo, tempo circular na quadradura do círculo, infinito.

Concretismo. A base do concretismo em São Paulo, o *Manifesto Ruptura* (1952), preconiza a forma pré-visualizável da “visualidade pura” do filósofo alemão Konrad Fiedler e do *Manifesto Art Concret* (1930) de Theo Van Doesburg. O concretismo de Waldemar Cordeiro impõe a objetividade da geometria, o controle da matéria (a eliminação de todo traço de pincel, como na estética industrial), a arte do signo, o restrito programa de cor (primárias e secundárias). Daí Mário Pedrosa chamar o pintor concretista de máquina de pintar e Décio Pignatari lamentar que não incorporasse o acaso. Apesar do cânon, eclodiam diferenças. “Estava acontecendo uma mudança na sociedade”, diz Judith **Lauand**, artista da dispersão semântica da cor na malha. Hermelindo **Fiaminghi** luta por escapar do peso de Max Bill até entender o potencial da cor gráfica reticulada e da ideia de cor-luz. Rigoroso, Alexandre **Wollner** confronta-se entre o *designer* e o pintor gráfico. A régua canhestra de Lothar **Charoux** e de Maurício **Nogueira Lima** amadurece em léxico Op de redução da cor ao contraste gráfico. Cosmopolita, Geraldo de **Barros** foi sempre experimental. Suas *Fotoformas* são um *corte epistemológico* da fotografia como conhecimento. Sua pintura articula jogos visuais da gestalt que renovam as interrogações ao olhar, como no par de pinturas em que o peso das cores primárias difere nos círculos e quadrados, malgrado a estrutura idêntica. Luis **Sacilotto**, experimental da forma articulada pela cor, abre-se para materiais e relevos – desafia a superfície estabilizada por crises. Em Waldemar **Cordeiro**, a geometria pintada evolve para o conceito de ideia visível, a produtiva relação entre a arte e a filosofia de Fiedler, com rebaixado foco nas dimensões afetivas e simbólicas da cor. Revendo-se, pensa a luz e o computador. Gramsciano *utopista*, Cordeiro enfrenta a contradição de apreciar a pop, apesar de simbolizar o capitalismo. Sua resposta é o *popcreto*. No mundo atual, afirma, “os meios de produção e de comunicação deveriam ser os mesmos para todos, em todos os lugares”.

Abstração: Iberê e seu mestre

O pioneiro na prática de arte não figurativa no Brasil foi Manoel Santiago, com pinturas vinculadas à teosofia, como *O pensamento de Deus no absoluto* (1920). Antonio Bandeira foi um abstrato experimental. Seu método investigava suportes (palha, isopor, biscoito), os escorrimentos e carimbos a tinta, como vestígios do mundo na imagem abstrata, num embate semântico entre significante e significado.

Na década de 1950, explode uma geração de pintores nipo-brasileiros com uma pincelada de extrato caligráfico. Manabu Mabe pinta ideogramas, como o adeus em *Sayonara*. Tomie Ohtake pinta com os olhos vendados, porque o propósito era a entrega da experiência da pintura ao tempo e não a conquista do espaço. A pintura é o tempo que passa do zen-budismo. Flavio-Shiró, que viveu a infância na Amazônia e depois passou a dividir seu tempo entre a França e o Brasil, faz uma pincelada que une três mundos: a memória da neve e da caligrafia ideogramática do Japão, as raízes, lianas, pântanos e insetos da Amazônia e os gestos da arte francesa.

No fim da década de 1950, Iberê Camargo ainda era um artista hesitante e intelectualmente conservador com relação à modernidade e, sobretudo, não assumia riscos em seu processo de amadurecimento acerca das ideias de arte abstrata. Certamente, ele viu a exposição de Shiró no MAM carioca em 1959, na qual pode ter descoberto a pintura caligráfica (o ideograma que Iberê transforma em signo), gestual (o gesto largo demandando superfícies mais amplas), a tinta formada na tela (e não na paleta), a pintura em movimentos de todo o braço (e não mais só com a munheca) e a tinta formada na tela e as cores arrancadas do fundo da massa pictórica aposta. Nesse sentido, Shiró foi um mestre para Iberê.

Antonio Dias, Oswaldo Goeldi e Artur Barrio

Oswaldo Goeldi foi um artista exemplar, que o poeta Carlos Drummond de Andrade descreveu como a prevalência da noite moral sobre a noite física. Artista da melancolia do homem urbano moderno, Goeldi foi um modelo de austeridade como artista, com predomínio do corte vigoroso na matriz de madeira e, quase sempre, reduzindo ao vermelho a eventual inclusão de cor. Carlos Zilio classificou-o como o Outro do modernismo, fora da banda de música das vanguardas.

Antonio Dias construiu um sistema de cor singular, complexo em seus critérios porque nunca se resume a um modelo. A cor é algo solicitado pela linguagem, pelo sentido material de seu discurso, pelas relações entre manufatura e trabalho, pela violência, pela amplitude de sua geografia humana. Em dado momento, a paleta de Dias tem algo da obra de Goeldi, seu professor. Nos anos 1960, Hélio Oiticica considerou a obra de Dias uma virada política e estética na arte brasileira.

Durante a ditadura, Artur Barrio foi um artista inquietante. Suas trouxas, pinturas estofadas com os mais variados objetos, de sangue, pelos a absorventes, propunham uma estética despojada. Largadas a ermo, essas trouxas, que imitavam os “presuntos” (corpos de executados pela polícia civil ou política), atraíam a curiosidade e os comentários sobre a violência do Estado.

Bandeira do Brasil

Até certo momento histórico, os artistas brasileiros deram mais atenção política ao mapa, a base territorial de uma formação social, do que à bandeira, um símbolo convencionado pelo Estado para representar uma sociedade. Durante a ditadura, a bandeira surgia para críticas diretas ao regime. Na atualidade, a bandeira é um elemento simbólico para discursos sobre o Estado nacional, a formação social, as dores do Brasil, a crítica política e a celebração poética e amorosa da afetividade pelo país, entre muitos outros. Dedicada à revisão da ideia do “nacional”, que tem na bandeira seu maior ícone, **A cor do Brasil** retoma as implicações e projetos políticos da cor na atualidade.

Belmiro de Almeida e a experimentação da arte

O mais experimental dos artistas da primeira modernidade brasileira, Belmiro de Almeida foi um avançado moderno antes do modernismo de 1922. *Arrufos* (1887, acervo do Museu Nacional de Belas Artes) é uma virada do psicologismo da arte brasileira: ao representar um casal em briga, o pintor trata da histeria como doença psicológica e dialoga com a literatura de Machado de Assis de crítica à burguesia. O homem fleugmático é Gonzaga Duque, crítico de arte. Autêntico moderno, Almeida investigou o processo de formação da imagem pictórica por pinceladas, pontos ou círculos, transitando entre o pontilhismo e a percepção pela gestalt. Nesta linha, tem-se ainda Zina Aita, que participou da Semana de Arte Moderna de 1922 com o quadro *Os calceteiros* (1922), talvez sua principal obra. A pincelada constrói o espaço com massas de cor à moda de mosaico, evocando o trabalho de assentamento de pedras portuguesas nas calçadas da cidade.

Cor do século XXI

O século XXI propõe uma reconfiguração da dimensão imaginária das cores, a reconfiguração permanente dos arranjos cromáticos, a pós-produção da imagem tecnológica, o valor pictórico de objetos diversos, a desmedida, o pixel e o tom digital, as enfermidades, a poluição e a droga, os dissensos semânticos, a exploração exacerbada das tecnologias para os meios tradicionais – tudo converge para uma pororoca da cor com novos métodos, formas, instrumentos, pigmentos, cores.

Nesse campo, as limitações de espaço restringiram a presença de projetos de cor vinculados à modernidade tardia. Também não se consideram movimento do século XXI os processos oriundos dos anos 1960, como o grafite e procedimentos assemelhados.

Di Cavalcanti

O perfeito carioca Emiliano di Cavalcanti nasce na casa de seu tio José do Patrocínio, o grande abolicionista. Sua arte e memória são líricas, posto que reconhece por intimidade que não havia “a música” do Rio, mas que a cidade era um caldeirão de muitos ritmos. Por isso, sua pintura apresenta gêneros precisos como *Samba, Carnaval* (ou batuque), *Roda de samba* ou o trio de chorinho onde aparece Pixinguinha com seu chapéu de palheta.

Sua maior pintura do período moderno – *A mulata de São Cristóvão, Carnaval* ou *Samba* – foi resgatada para esta exposição. Estava há mais de 80 anos fora do Brasil. É uma das mais sensacionais redescobertas da arte brasileira do século XXI. A pintura é rica em significados: além de documentar a folia e os costumes de uma favela, apresenta casebres de açafião como os descritos por Oswald de Andrade no *Manifesto pau-brasil*. A maternidade é da série das mulheres dadivosas sempre ao solo; o homem à direita antecipa a colona que aparece em *Café*, de Candido Portinari. A nudez sensual e suntuosa das mulheres lembra a pintura *O banho turco*, de Ingres.

Eliseu Visconti

A obra de Eliseu Visconti é um precedente absoluto da atitude não nacionalista e de sua contrapartida moderna afirmativa do caráter autônomo da pintura (como em *Avenida Central*, c. 1908). Quanto a Visconti, é sempre cogente perceber a plena solidez de sua obra como conquista de um pintor “que sabia pintar”. Mário Pedrosa viu a retrospectiva de Visconti de 1949 no MNBA e formou outro juízo sobre o pintor: “Ninguém na pintura brasileira tratou [como Visconti] com idêntica maestria esse tema perigoso da luz tropical, na imensidão verde da mata”. Daí o título de seu artigo ser “Visconti diante das modernas gerações”. Com base nesse conhecimento visual, abrangente e efetivo da obra, Pedrosa estabeleceu a ponte histórica entre Visconti e José Pancetti passando à margem daqueles nacionalistas modernistas que possuíam “os graves problemas de comunicabilidade” com a natureza. No impressionismo no Brasil, também são dignos de nota os Timótheo da Costa e os irmãos Chambelland.

Grupo Frente e neoconcretismo

O Grupo Frente foi formado por alunos de Ivan Serpa e incluía artistas como Hélio e Cesar Oiticica, João José da Costa, Aluísio Carvão, Décio Vieira e Rubem Ludolf. Do Frente, surgiu o neoconcretismo (1959), que foi o mais ajustado projeto moderno no Brasil ao conciliar filosofia, conceitos e realização prática em obras de arte.

Contra o excesso racionalista do concretismo, os neoconcretos repuseram o sujeito na estrutura geométrica. A arte é símbolo. Cada sujeito é um conjunto de sentidos da percepção. A arte podia ser dançada ou cheirada, tocada ou escutada. Ver não esgota a experiência do olhar. Para Hélio Oiticica, a arte é música. Contra a mecânica da gestalt, convidava-se para a experiência fenomenológica: como o objeto se dá a mim? Quais possibilidades de experiência encontro nele?

A cor neoconcreta é símbolo, tempo, afetividade, fenômeno da percepção. A cor-espaço coincide com a própria estrutura na modulação planar de Lygia Clark, no *Livro da criação*, de Lygia Pape, no *Cubocor*, de Aluísio Carvão, nos *Núcleos*, de Hélio Oiticica, e na escultura de Franz Weissmann. O “não-objeto”, que resumia o objeto neoconcreto, “é uno, íntegro, franco. A relação que mantém com o sujeito dispensa intermediário. Ele possui uma significação também, mas essa significação é imanente à sua própria forma, que é pura significação” (Ferreira Gullar, *Teoria do não-objeto*).

Os artistas neoconcretos foram Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Décio Vieira, Willys de Castro, Hércules Barsotti, os poetas Ferreira Gullar e Reinaldo Jardim e Osmar Dillon.

Índios do século XXI

A diversidade e o número de sociedades indígenas, os donos ancestrais da terra, cada uma com suas qualidades específicas, são uma riqueza da humanidade. Sob outro ponto de vista, a sociedade brasileira submete historicamente os índios a duras condições de exclusão, aniquilamento físico e cultural.

Em termos antropológicos, não se pode falar de “índios” de modo genérico porque cada sociedade detém sua especificidade complexa, como seu grupo linguístico e subdivisões. A questão da cor é aqui organizada em síntese com a orientação antropológica do Museu do Índio do Rio de Janeiro. O MAR se indaga como deve lidar com as culturas indígenas em seu programa de trabalho, inclusive nas coleções.

No século XXI, os índios, como grupos ou indivíduos, absorvem as tecnologias e os produtos industriais a que são submetidos necessariamente, constituindo formas de adaptação. Mostramos alguns exemplos de modos tradicionais de usar a cor, com tecnologias como os carimbos e rolos para pintura corporal e a sofisticada cultura da *tapiragem*, processos por alimentação ou aflições que levam certos pássaros a mudarem a coloração de sua plumagem – a cor como mutabilidade física e simbólica. Cada sociedade tem seu sistema social da cor, que se confronta hoje com novas possibilidades e demonstra grande capacidade de adaptação. Neste século, encontramos mais indivíduos que pintam à moda ocidental, como Pituku Waiãpi, e produzem fotografias e filmes, como o projeto Vídeo nas Aldeias. As aldeias aprenderam a reciclar materiais industriais e plásticos como os canudos para refrigerantes para produzirem miçangas, cocares e outros objetos da cultura material.

Em função da invasão do Museu do Índio pela Aldeia Maracanã não foi possível trazer a tempo os empréstimos planejados. Este setor é um imprevisto

A cor do Rio

O foco nesta terceira sala é a cor do Rio, a partir de movimentos ocorridos na cidade nas últimas cinco décadas: as mostras *Opinião* e *Nova objetividade*, o Salão da Bússola, a Sala Experimental do MAM e a Geração 80. Tendo em vista a extensão dos debates da cor em todo o Brasil, a necessidade de um foco restritivo, a concentração no Rio na década de 1960, articula Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Roberto Magalhães, Rubens Gerchmann, Wanda Pimentel, Raymundo Colares, Cildo Meireles, Antonio Manuel e Artur Barrio. Entre os professores de arte, estão destacados Gerchmann, Anna Bella Geiger, Katie van Scherpenberg e José Maria Dias da Cruz, professores do MAM ou da EAV do Parque Lage. Alguns núcleos levantam relações entre arte e política.

Alcançando o século XXI, ao incluir um núcleo dedicado à revisão da ideia do “nacional”, que tem na bandeira seu maior ícone, **A cor do Brasil** retoma as implicações e projetos políticos da cor na atualidade. A exposição indaga se existiria uma cor afro-brasileira na arte.

Objetos-luz. A obra de arte, entendida como objeto autônomo, supera sua condição de categoria (da pintura à escultura) na aproximação destas obras. No objeto de Abraham Palatnik, a obra é uma máquina que explora o impalpável da luz, atravessa sua definição pela física e se desdobra em movimentos da cor-luz. É um pioneiro mundial da arte cinética (do grego *kinesis*, movimento). Os movimentos projetados parecem dissolver e embaralhar a separação das cores do arco-íris e, mesmo em sua lentidão, aludem à velocidade da luz, uma medida cósmica de distância.

A pintura de Almir Mavignier resulta de um método: a tinta é espremida diretamente de seu tubo para depositar pequenos círculos de cor. A junção desses círculos e o controle da cor produzem imagens, como as retículas da impressão de fotografias em certo momento da indústria gráfica. Aqui, a acumulação surpreende pelo desdobramento analítico do espectro da luz.

Para Waldemar Cordeiro, o esgotamento da arte geométrica conduziu o artista ao desafio de estruturar o espectro da luz na forma de malhas, como um xadrez de cores da pintura. Complementam, na arte brasileira, as palavras neoconcretas de Osmar Dillon em que a luz é a matéria do significante, como na escrita da palavra Cor, a ação de *Matisse com talco*, de Waltercio Caldas, e o *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meireles.