



ENTRE O ABSTRACIONISMO GEOMÉTRICO E A FIGURAÇÃO: UMA ANÁLISE CRÍTICA DA OBRA DE **NEUSA d' ARCANCHY**

MARCELLA IMPARATO

Mestranda no Programa de Pós-Graduação Interunidades Estética e História da Arte, na Universidade de São Paulo (USP). Possui bacharelado em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília (2015), com formação complementar na Università degli Studi di Siena (1/2014). Entre 2016 e 2018, foi também aluna de graduação em Teoria, Crítica e História da Arte, na Universidade de Brasília, onde foi bolsista em iniciação científica pelo CNPq (1/2017 – 1/2018). Possui experiência como curadora e assistente, atuando, entre 2017 e 2018, na Casa da Cultura da América Latina (CAL – UnB).



RESUMO

NEUSA d'ARCANCHY é uma artista carioca que, embora atualmente desconhecida no meio acadêmico, participou de importantes circuitos nacionais e internacionais entre a década de 60 e 70, como Bienais e Salões Nacionais, e foi contemplada por nomes relevantes da crítica, como Abelardo Zaluar e Quirino Campofiorito, reiterando a ascensão de sua carreira. Diante disso, propõe-se uma leitura crítica visando minimizar a lacuna existente na produção bibliográfica brasileira acerca de sua obra.

PALAVRAS-CHAVE

Neusa d'Arcanchy. Arte brasileira. Nova-figuração.

ABSTRACT

ALTHOUGH CURRENTLY unknown in the academia, Neusa d'Arcanchy is an artist, from Rio de Janeiro, that participated in important national and international circuits between the 60s and 70s, such as Biennials and National Salons, and was well received by relevant art critics such as Abelardo Zaluar and Quirino Campofiorito, that reaffirmed the rise of her career. Therefore, a critical analysis is proposed in order to minimize the existing gap in the Brazilian academic production about her work.

KEYWORDS

Neusa d'Arcanchy. Brazilian Art. Neo-figurative.

INTRODUÇÃO

NEUSA d'ARCANCHY é uma artista que, embora atualmente desconhecida no meio acadêmico, obteve por certo tempo um considerável prestígio, particularmente entre meados dos anos 1960 e 1970. Na crítica, foi apreciada pelo professor, desenhista e gravador Abelardo Zaluar e pelos críticos Mario Schenberg e Quirino Campofiorito, entre outros. Configura-se como verbete do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de Roberto Pontual, 1969, algo que pode ser considerado um reconhecimento de sua atuação nas artes visuais. Participou em inúmeros salões, mostras individuais e coletivas nacionais e internacionais, chegando a conquistar prêmios na capital carioca, mas também em salões fora do eixo Rio-São Paulo. Entre eles, ressaltam-se a XII Bienal Internacional de São Paulo (1973: São Paulo, SP); a Pré-Bienal de São Paulo (1970: São Paulo, SP); a Bienal Nacional 74 (1974: São Paulo, SP); os XVIII, XX e XXII Salão Nacional de Arte Moderna (respectivamente em 1969, 1971¹ e 1973: Rio de Janeiro, RJ); a Mostra Sesquicentenário da Independência e Brasil Plástica – 72² (1972: São Paulo, SP); o I Salão da Pintura Jovem em Quitandinha (1967: Petrópolis, RJ), entre os primeiros eventos que integrou; e o XVII Salão Paulista de Arte Moderna (1968: São Paulo, SP).

No exterior, seus trabalhos circularam nas principais capitais e cidades europeias, integrando a mostra panorâmica Arte Brasileira Contemporânea 1970, exposição itinerante organizada pelo Itamaraty durante dois anos, passando por Milão, Florença, Paris, Viena, Berna, Barcelona e Lisboa. No catálogo da mostra constam, ao lado de d'Arcancho, serigrafias de Tomie Ohtake, gravuras em metal de Anna Bella Geiger, xilogravuras de Fayga Ostrower, pinturas de Antônio Maia, entre outros, compondo um apanhado da arte brasileira no período. Em 1973, em Londres, articularam-se duas exposições individuais, na Elvaston Gallery e na Embaixada do Brasil.

1

Prêmio Isenção de Júri.

2

Prêmio Medalha de Prata.

SOBRE A ARTISTA

Neusa Tangerini d’Arcanchy nascida em 1924, no Rio de Janeiro, teve uma formação artística no ambiente doméstico. Neta de um cantor lírico, arquiteto e pintor e de uma figurinista e estilista de figurino para óperas, diplomou-se, em 1944 e em 1946, em piano e em canto lírico, respectivamente, na Escola Nacional de Música (antiga Universidade do Brasil, Rio de Janeiro). Seu tio, Nestor Tambourineguy Tangerini, pintor, desenhista, cartunista, caricaturista, músico, teatrólogo e literato, também contribuiu para sua iniciação nas artes visuais.

Em 1965, d’Arcanchy graduou-se em Pintura, no Instituto de Belas Artes (IBA, atual Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ), onde foi aluna de Iberê Camargo e de outros professores hoje menos referidos pela historiografia, como Isabella Helena de Sá Pereira, entre outros. As aulas de Iberê renderam-lhe participação na primeira mostra coletiva, em 1966: “17 artistas jovens do Rio”, na Galeria Portinari, em Porto Alegre, onde foram expostos os trabalhos de alunos e alunas do pintor.

Neusa d’Arcanchy desenvolveu várias linguagens e técnicas, a saber: desenhos (nanquim, grafite, carvão); pinturas (acrílica, óleo, guache); serigrafias; gravuras em metal; e, numa fase posterior, após se transferir para Brasília, em 1974, onde vive até hoje, debruçou-se sobre a escultura em cerâmica, oferecendo alguns cursos na técnica, e objetos de vidro. Com a cerâmica, d’Arcanchy também confeccionou alguns utensílios, mas, a partir dos estudos a que se dedicou com o material, realizou, em 1987, uma exposição individual, na Galeria Arte Espaço, também na capital federal. Dada a intensa produtividade da artista e a inexistência de um acervo organizado, pelo qual fosse possível basear um estudo pormenorizado de seu trabalho, a pesquisa dividiu-se em dois momentos: em primeiro lugar, no processo de catalogação de grande parte das obras da artista e, em seguida, num estudo inicial sobre sua produção, na tentativa de identificá-la, compreendê-la e contextualizá-la dentro da História da Arte no Brasil.

CATALOGAÇÃO DE ACERVO

Para a realização deste trabalho, primeiramente foi necessário elaborar uma catalogação das obras de Neusa d’Arcanhy. O acervo particular da artista está localizado na mesma casa onde mora com sua filha, Ana Tereza d’Arcanhy, que recebeu gentilmente esta pesquisadora,³ conservou as obras e auxiliou a pesquisa com dados importantes acerca da vida profissional da artista. Dadas as condições relativamente precárias de conservação, também foi executado, na medida do possível, o acondicionamento do acervo, a fim de desacelerar a deterioração das obras.⁴ Assim, a criação de uma catalogação fez-se necessária justamente para viabilizar estes materiais ao público, visando facilitar o acesso a pesquisadores futuros.

Esta catalogação serviu como base para uma análise inicial da produção da artista, respaldando a pesquisa tanto no que concerne às informações referentes à sua biografia, quanto ao posterior estudo de suas obras.⁵ Para isso, foi privilegiado o acervo particular de d’Arcanhy, localizado em sua própria residência. Também foram reunidas e convertidas digitalmente algumas documentações encontradas, tais como jornais, revistas, catálogos, críticas, depoimentos, fotos e cartas cujo conteúdo aborda negociações referentes à participação de d’Arcanhy em exposições, mostras, salões, etc. Além disso, foi realizada uma entrevista⁶ com a artista, para fins de registro, bem como levantamentos biográficos junto à família.

3

Ana Tereza recebeu-me generosamente em sua casa e contribuiu ativamente para esta pesquisa durante todo o processo de investigação e catalogação. A ela deixo meu imenso agradecimento. Também agradeço ao seu marido, Tabosa, e à auxiliar da casa, dos Reis, pelo acolhimento atencioso.

4

Como indicado pelo museólogo David Capelo de Carvalho, que prestou consultoria às detentoras do acervo. Agradeço ao colega Clauder Diniz, por me haver apresentado o acervo e incentivado este projeto. Durante a pesquisa, desenvolveu-se uma organização do acervo, em que também contei com ajuda de Marina Morais, estudante de museologia na Universidade de Brasília. Para a conservação das obras, Marina nos apresentou o museólogo David Capelo de Carvalho, que, por sua vez, orientou Ana Tereza d’Arcanhy sobre condições para melhor preservação e acondicionamento das obras. Este processo foi feito a partir do envolvimento de grande parte dos trabalhos em papel alcalino.

Como resultado foram catalogadas 194 pinturas, 37 serigrafias, 22 gravuras, 25 matrizes de gravura (incluindo 4 gravações em placas de aço inoxidável expostos como objetos), 1 matriz para serigrafia, 10 colagens e 503 desenhos (incluindo esboços e estudos). Casos de obras vendidas ou doadas a colecionadores ou para acervos nacionais ou internacionais não foram incluídos, uma vez que ainda não foram rastreados, dado o período restrito de desenvolvimento desta pesquisa.

CORRIDA ESPACIAL, AMEAÇA NUCLEAR E OS “CULTOS BRASILEIROS”: PANORAMA DA OBRA

A produção de Neusa d’Arcanhy estende-se, em maior ou menor intensidade, durante quase 50 anos e, em vista disso, compreende um acervo numeroso. Desenhou largamente utilizando carvão, nanquim, lápis e pastel. Durante os anos em que estudou no Instituto de Belas Artes da Guanabara, executou muitos esboços e estudos de modelos, de caráter acadêmico. Com a cor, realizou óleos sobre tela, mas, produziu, majoritariamente, trabalhos com tinta acrílica como tentativa de experimentação ou atualização da linguagem.⁷ Nesse sentido, é possível notar a preferência de certas técnicas em diferentes fases. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, a artista debruçou-se sobre a serigrafia, gravuras em metal e gravações em placas de aço inoxidável,⁸ que expunha como trabalhos autônomos, com temas sobre a corrida espacial, assunto em pauta na época. Nas serigrafias também abordou clichês da cultura popular brasileira, que denominou “cultos brasileiros”: o

5

O catálogo está disponível online e pode ser acessado no seguinte link: https://issuu.com/marcellaimparato/docs/catalogo_final_digital.

6

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8EvUcA3Ssdo>.

7

Em depoimento para O Jornal, do Rio de Janeiro, em 1972, afirmou: “Em 1962 resolvi ingressar no Instituto de Belas Artes da Guanabara, com desejo de abandonar tudo o que já tinha feito e criar uma nova arte. E de fato consegui resultados interessantes. Só em 1968, já tendo completado o Curso de Aperfeiçoamento e pertencendo ao ALAP, atual Centro de Arte Contemporânea, estruturei e realmente dei início ao que faço hoje”.

futebol (ver figura 1), desfiles das escolas de samba (ver figura 2), passagens bíblicas, umbanda, que, embora à primeira vista não pareçam ser tratados com uma perspectiva crítica, indicava, segundo Zaluar, como seu trabalho evocava questões históricas e culturais a partir de preocupações técnicas e processuais contemporâneas.⁹ Os mesmos assuntos apareceram ainda nas pinturas, gravuras, em esboços e desenhos.

No início dos anos 1970, d'Arcanhy apresentou ainda um grande painel para o edifício do Banco Nacional da Habitação (BNH), intitulado “Sequência e Consequência” (ver figura 3). Trata-se de um tríptico constituído por seções denominadas, respectivamente, como “Vegetação, Favela e Demolição”.¹⁰ No acervo da artista, foram encontradas serigrafias idênticas às do painel, de 1968, cujos títulos confirmaram integrar a mesma série.¹¹ Se por um lado esse trabalho poderia simplesmente estar atendendo às demandas do BNH, por outro, pode talvez revelar sutilmente a atenção de d'Arcanhy para as políticas de urbanização das favelas em consonância com a crítica sobre as demolições e remoções de comunidades em benefício da construção de obras vinculadas à especulação imobiliária que ocorreram durante a ditadura militar.

Embora não seja possível abordar com profundidade casos como esse, é importante destacar outro curioso trabalho de

8

Nesse período, foi encontrado um tríptico, sem data, intitulado “No Espaço”, cujo verso ainda possui a etiqueta de participação no Salão Nacional de Arte Moderna e informa, com relação à técnica, tratar-se de uma gravação em aço inoxidável. São imagens de astronautas, as quais, sobretudo após 1969, figuraram como temática tratada por d'Arcanhy também em outras técnicas.

9

Jornal Tribunal de Imprensa, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1969, p. 9.

10

Segundo fragmento de reportagem de jornal encontrado no acervo da artista, de 1971.

11

As obras apresentavam pequena divergência quanto ao título, denominados como “Vegetação, Construção e Erosão”.

d’Arcanchy montado na Bienal Nacional de São Paulo de 1974. Junto aos artistas Francisca do Amaral e João Sérgio Sousa Lima, integrou a Equipe Sinal – o que hoje seria denominado um “coletivo de artistas” – realizando uma instalação de 25m² intitulada “Cultura do Cogumelo” (ver figura 4). O trabalho consistiu na articulação de um caminho por meio de esculturas de cogumelos, espelhos e chapa de acrílico, que conduzia o espectador até uma imagem de explosão de uma bomba atômica, com a proposta de explorar a relação entre o “homem e a natureza, o Eros e o Tânetos, a vida e a morte”.

Quando se transferiu para Brasília, na metade dos anos 1970, devido à necessidade de realocação do posto de trabalho do marido, a produção da artista sofreu uma queda em termos de quantidade. Entretanto, nos anos 1980, ela passou a se interessar por cerâmica, período em que estudou em cursos da Fundação Cultural do Distrito Federal¹², com a artesã Maria Augusta Erich de Meneses (dita “Maria do Barro”)¹³ e os professores paulistas Lisete Furtado e Armando Furtado, que não atuam como docentes na área de artes.¹⁴ As aulas com o casal também renderam à d’Arcanchy uma parceria, culminando alguns anos mais tarde, em 1992, na confecção de um grande mural cerâmico para o Instituto de Química da Universidade de São Paulo (USP), encomendado em comemoração ao centenário do professor Heinrich Rheinboldt. Na Universidade de Brasília, cursou Modelagem em Cerâmica e Técnicas Alternativas de Queima com a professora Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish, conhecida como “Lalada Dalglish”.¹⁵ Com Lalada, junto à arquiteta Emília Leão,¹⁶ realizou, em 1984, um grande mural de cerâmica para o hall de entrada do prédio-sede da Administração Regional de Sobradinho.

12

Segundo informações extraídas do currículo pessoal da artista.

13

Maria Augusta Erich de Menezes, conhecida como Maria do Barro pelo seu trabalho como artesã, sobretudo pela manipulação do barro na criação de objetos de arte e utilitários. Devido à realização de diversas ações sociais que envolveram a comunidade da periferia brasiliense na produção artesanal, foi homenageada pelo Instituto de Assistência Social Maria do Barro. Disponível em: <<https://goo.gl/Z8MUJ1>>. Acesso em 03/05/2018.

Ainda que não tenham sido incluídos os objetos e esculturas de cerâmica e os utensílios de vidro na catalogação – devido à numerosa produção e à insuficiência de tempo hábil para analisá-las satisfatoriamente – optou-se por organizá-la de acordo com as técnicas empregadas pela artista. D’Arcanhy entendia a mudança de técnicas como período de experimentação, buscando esgotar as possibilidades de cada uma antes de passar à seguinte.

A maioria das pinturas, que constituem o foco principal de análise deste artigo, possui entre 50 e 70 centímetros ou entre

14

Dra. Lisete Furtado Fischer é graduada pelo Instituto de Química – USP (1979). (Fonte: Plataforma Lattes. Acesso em 03/05/2018). Atualmente é pró-reitora do Centro Universitário Campo Limpo Paulista (UNIFACCAMP). Em mensagens trocadas pela internet, Lisete informou ter sido casada com Armando Furtado, falecido em 2000, com formação incompleta em Filosofia. Quando se conheceram, Armando trabalhava com argila, já tendo tido experiências com a madeira. Não foram encontradas mais informações sobre sua formação acadêmica.

No dia 8 de maio, foi realizada entrevista online com Marcelo Buzzi, ex-aluno de d’Arcanhy, entre final dos anos 1980 e início dos anos 1990, em cursos de cerâmica, especificamente, raku, esmaltação, formas de gesso para barbotina, design de peças, que a artista realizava em seu próprio ateliê, em Brasília. Na entrevista, Buzzi informou ter conhecido d’Arcanhy no final dos anos 1980, em ocasião de um workshop no ateliê de cerâmica da Maquete, na Universidade de Brasília e, a partir de então passou a frequentar o ateliê da artista localizado, na época, em sua casa no Lago Sul. À convite de d’Arcanhy, Lisete e Furtado também lecionaram alguns cursos: na parte de esmaltação, Lisete orientava os alunos de forma mais técnica, devido à sua formação em química, cuja tese de mestrado envolvia a pesquisa com estrutura e esmaltação cerâmica usando praseodímio (elemento químico para pigmentação); Armando ocupava-se principalmente do design das esculturas.

15

Segundo informações extraídas da Plataforma Lattes, é professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP-SP e coordenadora de projetos de extensão e pesquisa sobre cerâmica brasileira e latino-americana. É membro da Associação Brasileira dos Críticos de Arte e atua como curadora e coordenadora na Coleção de Cerâmica do Museu Brasileiro da Cerâmica-UNESP/SP. (Fonte: Plataforma Lattes. Acesso em 03/05/2018).

16

Não foram encontradas informações sobre Emília Leão. É citada como arquiteta em parceria com Lalada Dalglish e d’Arcanhy, pelo *Jornal de Brasília*, por ocasião da inauguração do mural de Sobradinho.

1 e 2 metros. Nos início dos anos 1960, sua pintura ainda era tributária de uma vertente expressionista¹⁷ via Iberê Camargo, em provável assimilação das aulas que teve com o pintor. Aqui foram observadas representações de modelos e natureza morta. A artista afirmou que era muito comum a prática de misturar a tinta acrílica com cola branca, conferindo-lhe maior transparência. Pintou sobre diversos suportes, como telas, *eucatex*, papel, chapas de madeira e metálicas, produzindo, inclusive, polípticos, numa experiência que tendia ao registro mural.

São numerosos os desenhos em lápis, nanquim, carvão e pastel. Muitos deles, esboços ou estudos, que auxiliam a compreender o processo produtivo da artista. Feitos em folhas de papel jornal, vegetal ou mesmo em folhas de cadernos, estes esquemas, em sua maioria, deram origem aos projetos de pintura e às matrizes para gravuras. Com lápis de cor, lápis-cera e canetas esferográficas realizou o que parecem ser exercícios de cursos que frequentou, no início dos anos 1960. Também foram encontrados alguns exercícios de colagem da mesma época, que estudam principalmente o contraste e a complementariedade das cores, a partir de composições geométricas com recortes de pequenos papéis monocromáticos.

ENTRE A GEOMETRIA E A FIGURAÇÃO: RELAÇÕES COM A CENA ARTÍSTICA

Entre as pinturas do acervo, chama a atenção o díptico abstrato-geométrico, cuja etiqueta no verso confirma ter sido exposto na Pré-Bienal de São Paulo, em 1970. Trata-se de duas telas, etiquetadas como segunda e quarta parte, cada uma medindo 110 x 110 cm, nas quais há arranjos de triângulos em tons de vermelho, laranja e branco, em técnica mista (ver figura 5). No catálogo da exposição verificou-se que se tratava, na verdade, de um políptico de cinco partes, cada um intitulado apenas

17

Nas pinturas figurativas verificam-se pinceladas mais livres e gestuais, muitas vezes em cores intensas. Em casos pontuais de pinturas de caráter abstrato-lírico, há a presença de manchas.

por um número. Ao final da página, constava uma observação dizendo que embora cada trabalho fizesse parte de uma só obra, também funcionavam separadamente.

Em meio à organização do acervo, um esboço desta obra foi encontrado, porém com seis partes¹⁸, pintadas em papel (ver figura 6). Curiosamente, o que parecia ser uma abstração-geométrica na concepção apresentada na Pré-Bienal, revelava no esboço silhuetas figurativas de jogadores de futebol, justamente nas segunda e quarta partes da obra.

Embora nem a artista nem a família tenham sabido informar o que ocorreu de fato com o restante das peças, parece ter havido uma seleção ou preferência pela abstração geométrica, cujo motivo, mesmo que não seja possível de ser comprovado, indica como a artista transitava entre dois polos que tomavam posições aparentemente opostas nos debates artísticos dos anos 1950, mas que, duas décadas mais tarde, podiam muito bem aparecer juntos.

Como escreve Daisy Peccinini, observou-se nos anos 1960 um retorno da figura no campo das artes plásticas. Este fenômeno, conhecido como “Nova Figuração”, pressupôs para além da superação da representatividade do estado interior e subjetivo do próprio artista uma figuração vinculada à percepção de um mundo imiscuído de signos do cotidiano (ALVARADO, 1999, p. 97). Se por um lado, esse retorno significou para muitos teóricos o esgotamento estético referente ao abstracionismo lírico – ou informal –, por outro, enxergava-se a reincidência da forma como um desenvolvimento do próprio informalismo. De todo modo, a Nova Figuração instaurou-se como um fenômeno que ultrapassava a representação formalizada do objeto, mas que também o investigava enquanto símbolo. (Idem, Ibidem). Para Peccinini, essa fundamentação em códigos perceptivos é abrangente e pode compreender diversas tendências: “Portanto, num sentido amplo, a denominação se refere a todos os movimentos que, fundamentalmente a partir de

18

É muito provável que esta sexta parte tenha sido apenas uma variação ou teste da segunda parte do políptico.

1960, reintroduziram a representação icônica, produzindo uma grande ampliação da iconografia artística.” (Idem, Ibidem, p. 14). Nessa linha entre a abstração e a figuração, d’Arcanchy desenvolverá sua própria poética.

Na prática, esses movimentos de retorno à figuração adquiriram força por diversas vias: pelo acesso ao meio artístico carioca por meio de exposições internacionais como a *Otra Figuración* argentina e a *Nouvelle Figuration* francesa, que ocorreram entre 1963 a 1966, de repercussão direta entre os jovens artistas do Rio de Janeiro; pela participação de Hélio Oiticica no movimento Neoconcreto, como elo decisivo de integração com a geração emergente; pelos eventos Opinião 65 e 66, rompendo de vez com a tradição abstracionista e estreitando os laços do eixo Rio-São Paulo; das revisões acerca da situação da arte no Brasil, nas Propostas 65 e 66; e, finalmente, a Nova Objetividade Brasileira (Idem, ibidem). É possível e provável que d’Arcanchy tenha tido contato com essas manifestações, muito embora não se tenha encontrado referências a uma possível presença dela nessas exposições. Para a artista, pelo que se pode apreender de seus trabalhos, não apenas as novas figurações eram referências visuais, mas também a Pop Art no sentido que operava com ícones da cultura de massa brasileira a partir de um tratamento quase mecânico e repetitivo, num diálogo com a linguagem das histórias em quadrinhos. Vale lembrar que o aprendizado construtivo não foi de todo abandonado pelos artistas que exploraram as possibilidades da Pop no Brasil. Verifica-se uma permanência da geometria, da serialização, do contraste das cores em obras de Mauricio Nogueira Lima, Rubens Gerchman, e do próprio Oiticica, entre outros. É ainda perceptível a presença da Op Arte no efeito visual de fundos geométricos de d’Arcanchy, sobre o qual tratar-se-á adiante.

Em paralelo a esses movimentos internacionais, d’Arcanchy ocupou-se de temáticas populares do imaginário brasileiro, como o futebol e o carnaval, bem como de temas de escopo mais globais, como a viagem à lua e a conquista do espaço. No tangente à organização do espaço pictórico, prevalecia independentemente da técnica de que se valia a artista a arquitetura geométrica nas composições, elaboradas em círculos, em divisões em retângulos ou em estruturas

triangulares, que conferiam efeitos ópticos e revelavam a associação da artista com o legado das manifestações construtivistas dos anos 1950 e 1960. A composição das obras tratava da simplificação da imagem, orientando a expressão da figura por meio apenas da silhueta, gerando contraste entre figura e fundo, negativo e positivo. O uso da cor, por sua vez, variava de um trabalho para outro, mas quase sempre se restringindo ao uso monocromático, ora em preto e branco, ora em vermelho, ora em azul, e assim por diante.

ABELARDO ZALUAR E QUIRINO CAMPOFIORITO: FORTUNA CRÍTICA E APROXIMAÇÃO FORMAL

Entre as críticas que contemplaram d’Arcanhy em jornais, cartas e folhetos de exposições, destaca-se a do artista Abelardo Zaluar, por ocasião da exposição individual na Galeria Celina, no Rio de Janeiro, em 1969. A obra de Zaluar (1924 - 1987), pintor, desenhista e gravador, entre os anos 1960 e 1970, período em que d’Arcanhy teve aulas com ele, possuía um viés abstrato-geométrico. Este foi um momento em que Zaluar passou por mudanças relativas à técnica, substituindo, por exemplo, o papel pelo vinil e incorrendo em experiências com colagem, tinta acrílica sobre madeira e serigrafia. Existia também uma prevalência da cor, estruturada pelo desenho e pela geometria. (LUZ, 2006). Nesse sentido, a composição de d’Arcanhy parece estar em sintonia com os trabalhos de Zaluar do período, cuja tendência op, embora não mencionada por comentadores, é bastante evidente. De certo modo, há uma lógica da colagem nas obras da artista, tanto em relação à formação de silhuetas pela figura recortada, quanto à própria técnica empregada em trabalhos de laminados plásticos, nos quais eram coladas figuras recortadas em papel e, posteriormente, prensadas por folhas de papel resinado.¹⁹

Se, por um lado, o trabalho de Zaluar desenvolveu-se majoritariamente pela via da abstração, acompanhado de perto pela aluna, por outro, d’Arcanhy aproximava-se das

19

Técnica comentada pelo Correio Braziliense, em 14 de fevereiro de 1970, p. 3, caderno 2.

experiências figurativas dos anos 1960. De fato, no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, Pontual associou as obras da artista à vertente da Nova Figuração.²⁰ Também, em junho de 1969, d’Arcanhy foi incluída como artista oriunda desta mesma vertente, em artigo de Quirino Campofiorito para *O Jornal*, do Rio de Janeiro, sobre a vanguarda da arte moderna no Brasil. Aparentemente, o que se mostra na poética da artista é uma presença simultânea do interesse por essas duas possibilidades de linguagem.

NOVA FIGURAÇÃO E A POP: POSSÍVEIS PARALELOS COM A OBRA DE CLAUDIO TOZZI

No tangente à forma de representação sucessiva, ora em faixas horizontais, ora em espaços triangulares, ou mesmo irradiada em círculos, o trabalho remete às estruturas visuais das histórias em quadrinhos, cujo meio de comunicação de massa também foi apropriado pelos artistas da Nova Figuração. Em uma gravura da artista, verifica-se, inclusive, a mesma perspectiva das *caixas de morar* de Gerchman (ver figura 7). Dentro dessa geometrização espacial, há também efeitos de vibração ótica, que se aproximam das experiências da Op Arte. Sobre a visualidade das histórias em quadrinhos é possível apontar um paralelo entre as obras de d’Arcanhy do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 e o trabalho de Claudio Tozzi (São Paulo, 1944), deste mesmo período.

Ainda que não exista uma relação direta entre a concepção das obras de d’Arcanhy com o aparecimento dos trabalhos

20

Como descreve o verbete: “**D’ARCANCHY** Bandeira de Melo, Neusa (Rio de Janeiro, GB 1924). Pintora e desenhista. Iniciando-se no campo da arte em 1963, estudou com Iberê Camargo no Instituto de Belas Artes (GB), freqüentando também o Ateliê Livre de Artes Plásticas (GB). Participou, entre outras mostras coletivas, dos XV, XVII, XVIII SNAM (entre 1966 e 1969), I SNPJ (1967), I SOP (1967), III e IV SACC (1967 e 1968), XXIII SMBABH (1968), XXV SPAr.BA (1968) e II BNAP (1968). Expôs individualmente no Montanha Clube (GB, 1967). Seus trabalhos mais recentes ligam-se à nova-figuração, com certa tendência para a divisão em planos geométricos (que às vezes estabelecem uma estrutura de história-em-quadrinhos) e a utilização freqüente de claros e escuros, de luzes e sombras com vistas a efeitos de vibração ótica.” (PONTUAL, 1969, p. 159).

de Tozzi, dada, por exemplo, por um convívio entre ambos, e visto que as versões dos “astronautas” de ambos apareceram pela primeira vez no mesmo ano de 1969 (ver figura 8) – evidentemente motivados pela repercussão mundial da missão Apollo 11 –, não é possível estabelecer anterioridade de uma obra sobre a outra, mas faria sentido afirmar que esses artistas obedeciam ao mesmo imperativo das figurações originadas no contexto da cultura de massa.

Tozzi, cuja carreira artística iniciou-se em 1963, dialogava com a Pop norte-americana, em especial, com as pinturas de Roy Lichtenstein. Consoante à sua atuação também como arquiteto e artista gráfico, trazia para o universo pictórico imagens do repertório contemporâneo e urbano, por meio de uma estética familiar ao universo das HQs (DUARTE, 1998, p.308-309). Em diversos momentos, o artista versou igualmente sobre a temática do futebol – também presente, da metade para o final dos anos 1960, nos trabalhos de Nogueira Lima, Gerchman e Aldemir Martins – e, de forma mais pontual, sobre o carnaval. Se, por um lado, Tozzi valia-se de mais de duas cores na composição de suas obras e conferia maior detalhamento às imagens (diferentemente das silhuetas contornadas de d’Arcanhy), por outro, ambos utilizaram largamente cores puras e chapadas, trazendo experiências que remetiam aos princípios da Gestalt, em consonância com a herança construtiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta breve pesquisa, busquei apresentar um pouco do desenvolvimento do trabalho da artista Neusa d’Arcanhy, pontuando algumas questões históricas, estéticas e formais de sua obra, em destaque para o período compreendido entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970. A artista, embora tenha possuído certo prestígio inicial no meio artístico carioca e participado ao longo de sua carreira em salões, Bienais e mostras individuais e coletivas no Brasil e no exterior, não obteve espaço em estudos. Nesse sentido, partindo da análise das obras e de uma leitura inicial sobre os documentos levantados até aqui, proponho possíveis entradas que garantam uma localização da artista no cenário artístico local.

Após ter estudado no Instituto de Belas Artes seu trabalho sofreu uma transformação significativa, aproximando-se dos movimentos de retorno à figuração dos anos 1960, sem, contudo, abandonar as experiências da abstração geométrica. D’Arcanchy passou a lidar com clichês do imaginário coletivo popular, ou como ela mesma denominou em suas anotações, “cultos brasileiros”: o futebol, o samba, a umbanda; e com temáticas relativas à viagem do homem à lua.

Apesar de ter se situado historicamente num período de enrijecimento das políticas opressivas da ditadura militar, d’Arcanchy parece apresentar um olhar crítico sobre a relação depredatória do homem em seu meio e sobre a precariedade das condições urbanas das favelas (como visto pontualmente nos trabalhos realizados para a Bienal Nacional de 1974 e para o BNH), muito embora esta perspectiva crítica não possa ser confirmada por registros ou relatos sobre ou da artista. Essas imagens, independentemente do assunto abordado, resolvem-se pelo tratamento mecânico e repetitivo do desenho, em relação estreita com o aspecto das histórias em quadrinhos. Um paralelo possível que busquei traçar dentro arte brasileira do período foi com relação às experiências de Claudio Tozzi, cuja poética expressava uma realidade urbana, filtrada pela visualidade da cultura de massa.

Nacritica,foicontempladapornomesrelevantes,comoAbelardo Zalar e Quirino Campofiorito, entre outros, que reiteraram não apenas sua capacidade inventiva de atualizar a linguagem por meio de técnicas menos convencionais, como a esmaltação em placas de alumínio, as gravações em aço inoxidável e os laminados plásticos, como também reconheceram a ascensão de sua carreira artística: “É fácil prever para Neusa d’Arcanchy uma carreira ascendente graças a sua capacidade e vontade de criar, integrando as formas de arte com suas visões do

21

Crítica encontrada em fragmento de jornal encontrado no acervo da artista, de 1969. Coluna de Francisco Bittencourt.

22

Idem

homem e da vida.”²¹ escreve Zaluar. Segundo o verbete do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de Pontual, entende-se que seus trabalhos se desenvolviam pela aproximação com a vertente da Nova Figuração, mas seu processo foi interrompido após a transferência da artista a Brasília, fato que dificultou sua circulação e permanência no eixo Rio-São Paulo. Era “uma pintora disposta a vencer”, como descreve uma de suas críticas, publicada em 1969,²² “[...] símbolo da mulher moderna e independente [...]” e que, de fato, detinha um conhecimento técnico significativo. O percurso artístico de d’Arcanhy parecia seguir coerentemente, ganhando espaço dentro do debate de maior relevo da época.

FIGURA 1 – “Futebol”, 1971

Pintura integrada em laminados plásticos, 197 x 75cm



FONTE: Acervo particular

FIGURA 2 – “Samba”, 1971

Pintura integrada em *formiplac*, 101 x 180cm (tríptico)



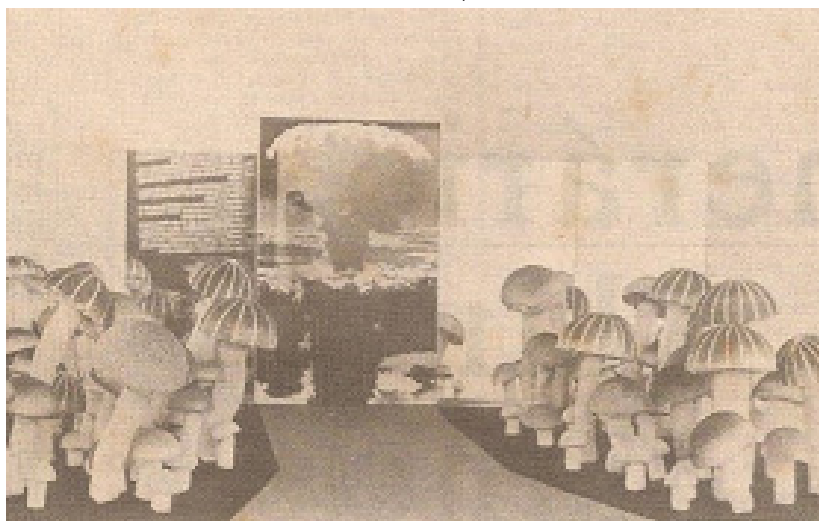
FONTE: Acervo particular

FIGURA 3 – Tríptico “Sequência e Consequência”, com as seções “Vegetação Favela. Demolição”. Publicado no jornal *A Centelha*, em agosto de 1971, p. 3



FONTE: Acervo particular

FIGURA 4 – “Braziliense”, 13/11/1974, p. 6, caderno 2



FONTE: Acervo particular

FIGURA 5 – 2ª e 4ª partes da obra encontradas no acervo, com etiquetas no verso da Pré-Bienal de 1970



FIGURA 6 – Esboço em papel encontrado no acervo com 6 partes



FONTE: Acervo particular

FIGURA 7 –

“Libertou-se a Forma”, 1969
Gravura em metal,
70 x 50cm



FONTE:
Acervo particular

FIGURA 8 –

“Em Busca do Além”, 1969
Tinta vinílica fosca
sobre *eucatex*,
90 x 90cm



FONTE:
Acervo particular

REFERÊNCIAS

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999.

DUARTE, Paulo Sergio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

LUZ, Angela Âncora da. **A construção do desenho e da cor em Abelardo Zaluar: décadas de 1950-1960**. Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

DOCUMENTOS PRESENTES NO ACERVO DE NEUSA D'ARCANCHY

A Centelha, p. 3, agosto de 1971 (fragmento de jornal).

Coluna de Francisco Bittencourt, 1969 (fragmento de jornal datado à mão).

Correio Braziliense, Brasília, p. 3, caderno 2, 14 de fevereiro de 1970.

Correio Braziliense, Brasília, p. 6, caderno 2, 13 de novembro de 1974.

Jornal de Brasília, Brasília, caderno cidade, 22 de dezembro de 1984 (fragmento de jornal identificado e datado à mão).

O Jornal, Rio de Janeiro, 1972.

Tribuna de Imprensa, Rio de Janeiro, p. 9, 8 de outubro de 1969.

