

ENTRE O ABSTRACIONISMO GEOMÉTRICO E A FIGURAÇÃO: UMA CATALOGAÇÃO DO ACERVO DE NEUSA D'ARCANCHY.

Marcella Nicoli Sousa Imparato¹

Por meio da investigação de fontes primárias, organização e análise das obras de Neusa d'Arcanchy, esta pesquisa foi resultado de um primeiro esforço de catalogação dos trabalhos da artista carioca estabelecida em Brasília. Nela foram abarcadas pinturas, desenhos, serigrafias e gravuras, embora ainda integrem a produção cerâmicas de pequenas dimensões e objetos. Na metade dos anos 1970, a artista se transferiu para a capital federal, depois de ter sido aluna de grandes nomes da arte brasileira como Iberê Camargo e Abelardo Zaluar. O Dicionário das Artes Plásticas no Brasil, de Roberto Pontual, dedica um verbete à artista. Participou de importantes circuitos nacionais e internacionais, com destaque para a Bienal Internacional de São Paulo de 1973, a Pré-Bienal de São Paulo em 1970 e o Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969, 1971 e 1973. Seus trabalhos também figuraram em mostras e exposições individuais na Europa. Apesar de sua significativa presença no cenário artístico durante os anos 1960 e meados dos anos 1970 (período de mais intensa produção por parte de d'Arcanchy), ainda não há estudos que analisem sua obra. Diante disso, foi elaborado um catálogo das obras pertencentes ao acervo particular da artista, atualmente em Brasília, bem como uma leitura crítica inicial visando minimizar a lacuna existente na produção bibliográfica brasileira acerca de sua obra.

¹ Graduanda em Teoria, Crítica e História da Arte, na Universidade de Brasília (UnB). Pesquisa realizada com auxílio da bolsa de Iniciação Científica (PIBIC – CNPq).

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 (1969, 1971 e 1973: Rio de Janeiro, RJ); a Mostra Sesquicentenário da Independência e Brasil Plástica – 72 (1972: São Paulo, SP); o I Salão da Pintura Jovem em Quitandinha (1967 Petrópolis, RJ); 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. Em 1973, em Londres, articularam-se duas exposições individuais, na Elvaston Gallery e na Embaixada do Brasil.

SOBRE A ARTISTA

Neusa Tangerini d’Arcanchy nascida em 1924, no Rio de Janeiro, teve uma formação artística no ambiente doméstico. 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. 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.

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. 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.

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

A produção de 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. 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, 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 futebol, desfiles das escolas de samba, 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 contemporâneas². Os mesmos assuntos apareceram ainda nas pinturas, gravuras, em esboços e desenhos.

No início dos anos 1960, sua pintura ainda era tributária de uma vertente expressionista via Iberê Camargo, em provável assimilação das aulas que teve com o pintor. Aqui foram observadas representações de modelos e natureza morta. Pintou sobre diversos suportes, como telas, *eucatex*, papel, chapas de madeira e metálicas, produzindo, inclusive, polípticos, numa experiência que tendia ao registro mural.

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”. Trata-se de um tríptico constituído por seções denominadas, respectivamente, como “Vegetação, Favela e Demolição”. 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 d’Arcanhy 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

² Jornal Tribunal de Imprensa, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1969, p. 9

“coletivo de artistas” - realizando uma instalação de 25m² intitulada “Cultura do Cogumelo”. 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 Tânatos, a vida e a morte”.

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. No catálogo da exposição verificou-se que se tratava, na verdade, de um políptico de cinco partes, cada um intitulado apenas por um número. Em meio à organização do acervo, um esboço desta obra foi encontrado, pintadas em papel. Curiosamente, o que parecia ser uma abstração-geométrica na concepção apresentada na Pré-Bienal, revelava no esboço silhuetas figurativas de jogadores de futebol. 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 cotidiano³. Assim, segundo a autora, a Nova Figuração instaurou-se como um fenômeno que ultrapassava a representação formalizada do objeto, mas que também o investigava enquanto símbolo. 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 1960, reintroduziram a representação icônica, produzindo uma grande ampliação da iconografia artística.”⁴ Nessa linha entre a abstração e a figuração, d’Arcanhy 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

³ ALVARADO, 1999, p. 97

⁴ Idem, Ibidem, p. 14

Nouvelle Figuration francesa, que ocorreram entre 1963 a 1966; 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.⁵ É possível e provável que d’Arcanhy 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.⁶

Em paralelo a esses movimentos internacionais, d’Arcanhy 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

⁵ Idem, *Ibidem*.

⁶ Em uma gravura da artista, verifica-se, inclusive, a mesma perspectiva das *caixas de morar* de Gerchman.

em experiências com colagem, tinta acrílica sobre madeira e serigrafia. Existia também uma prevalência da cor, estruturada pelo desenho e pela geometria⁷. Nesse sentido, a composição de d’Arcanchy parece estar em sintonia com os trabalhos de Zaluar do período, cuja tendência op, embora não mencionada por comentaristas, 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.

Se, por um lado, o trabalho de Zaluar desenvolveu-se majoritariamente pela via da abstração, acompanhado de perto pela aluna, por outro, d’Arcanchy aproximava-se das 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.⁸

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

Sobre a visualidade das histórias em quadrinhos é possível apontar um paralelo entre as obras de d’Arcanchy 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’Arcanchy com o aparecimento dos trabalhos 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 – 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. Em alguns momentos, Tozzi 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’Arcanchy), por outro, ambos utilizaram largamente

⁷ LUZ, 2006.

⁸ 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).

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’Arcanthy, 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’Arcanthy 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’Arcanthy 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.

Na crítica, foi contemplada por nomes relevantes, como Abelardo Zaluar 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. 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. O percurso

artístico de d'Arcanhy parecia seguir coerentemente, ganhando espaço dentro do debate de maior relevo da época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

LUZ, Angela Âncora da. *A construção do desenho e da cor em Abelardo Zalar: 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.