



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Maria Mazzillo Costa

Residência do artista: diálogo com o acervo pessoal de

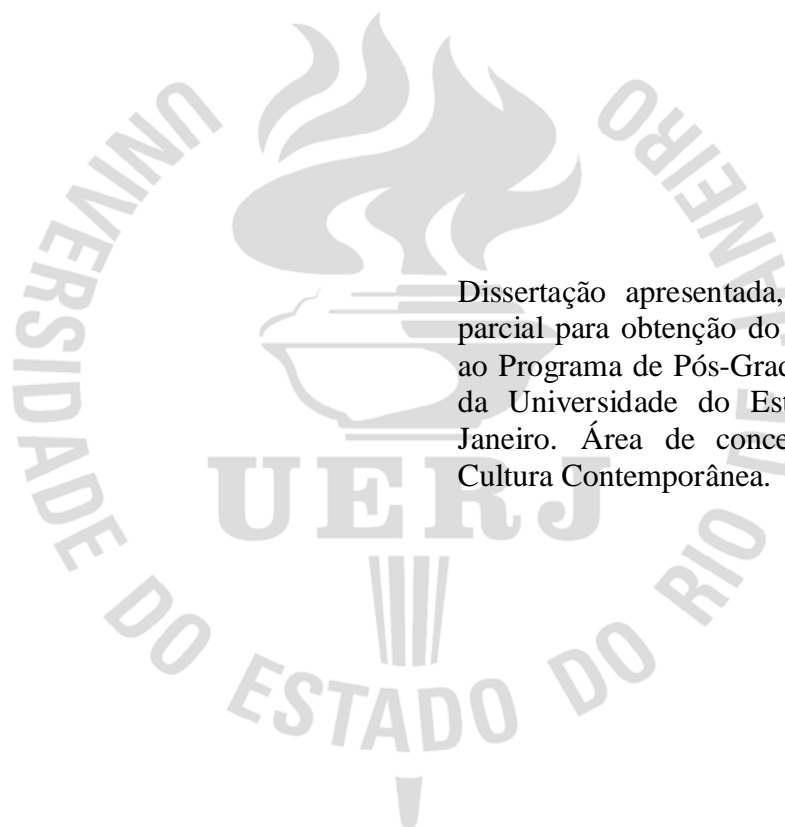
João José Costa

Rio de Janeiro

2019

Maria Mazzillo Costa

Residência do artista: diálogo com o acervo pessoal de João José Costa.



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Johannes Andreas Valentin

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

C837 Costa, Maria Mazzillo.

Residência do artista: diálogo com o acervo pessoal de João José Costa / Maria Mazzillo Costa. – 2019.
194 f. : il.

Orientador: Johannes Andreas Valentin.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Costa, João José, 1931-2014 – Arquivos – Teses. 2. Memória na arte – Teses. 3. Arte brasileira – História e crítica – Teses. 4. Artistas brasileiros – Teses. 5. Concretismo – Teses. I. Valentin, Johannes Andreas. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.071.1(81):930.25

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Maria Mazzillo Costa

Residência do artista: diálogo com o acervo pessoal de João José Costa

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em outubro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Johannes Andreas Valentin (Orientador)

Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Marisa Flórido Cesar

Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Para João José, em memória.

AGRADECIMENTOS

Um trabalho individual nunca é feito por uma só pessoa. Durante o processo de desenvolvimento desta pesquisa, diversas pessoas atravessaram meu caminho e tiveram participações e contribuições das mais diversas, que de uma forma ou de outra transparecem no trabalho. Preciso agradecer primeiramente ao meu irmão, Pedro Mazzillo, pela confiança depositada no meu trabalho, pela nossa parceria, e pela vida toda que tivemos e ainda teremos juntos.

À minha mãe, Lucia Maria Mazzillo Costa, pelo amor incondicional, e pela assertiva escolha do pai de seus filhos.

À Maria Teresa Macedo, por compartilhar as saudades e pelo financiamento da segunda mapoteca para o acervo.

Ao amigo Rodrigo Linares, grande interlocutor da pesquisa, pelas tardes e noites de café com conversas produtivas e pelo trabalho precioso de revisão de texto.

Ao professor e orientador desta pesquisa Andreas Valentin, pelo estímulo e acompanhamento atento e generoso ao longo da pesquisa, obrigada.

À Marisa Flório e Ricardo Basbaum pelas leituras generosas do texto de qualificação que muito contribuíram para a construção da dissertação.

Aos professores Luiz Claudio da Costa, Marcelo Campos, Maurício Barros, João Camillo Penna e novamente Ricardo Basbaum, pelas aulas cursadas durante o mestrado que tanto contribuíram para essa pesquisa e para minha formação.

Às amigas Adriana Schneider e Dyonne Boy pela nossa irmandade na vida, na militância e na arte; e pelas muitas trocas e conversas incentivadoras e produtivas.

Às amigas Ana Costa Ribeiro, Maria de Abreu Altberg, Joana Cavalcanti de Abreu, Daniele Saad e Mariana Fontes, parceiras da vida toda, pelo acolhimento nos momentos mais fundamentais.

À Marcus Reis Pinheiro pela interlocução pontual e importantíssima durante a pesquisa.

À Camila Drubscky pelo acompanhamento ao longo de todos esses anos de trabalho.

Ao amigo Daniel Guimarães pelas sábias leituras dos astros e nossas conversas inspiradoras.

Ao meu amigo e mestre Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, grande incentivador do meu ingresso nos estudos de pós graduação, primeiro mestre de fotografia na minha trajetória

acadêmica nos fins dos anos 90, nas aulas de fotografia em laboratório preto e branco, por todos esses anos de ensinamentos e trocas, minha grande admiração.

À Clarisse Rivera Vieira e Roberta Leite, pelos preciosos ensinamentos e contribuições e no trabalho de organização do acervo.

À Max Jorge Hinderer Cruz pelas conversas valiosas que consolidaram nossa amizade.

Ao amigo de João José, o arquiteto e professor Mauro Nogueira, pelos encontros e conversas sobre arquitetura.

À Ronaldo José Barbosa, pela ajuda no restauro da mapoteca e pelos ensinamentos sobre o manuseio da tinta acrílica.

À Jaime Acioli pelo seu precioso registro da obra de João José em reproduções fotográficas que ilustram esta pesquisa.

À CAPES pela bolsa de estudo concedida para esta pesquisa.

Aos colegas de turma do curso de mestrado e doutorado em artes visuais, em especial a Daniela Paoliello, Yuli Anastassakis, Ian Schuler, Fabiano Araruna, Tato Teixeira, Carlos Contente, Ítala Isis, Mariana Scarambone, Chico Fernandes, Luís Berbert, Barbara Paz, Cris Miranda, Aishá Kanda, Vaca, Eduardo Mariz, Adriano Melhem, Maria Baderna e Ique Larica, pelas trocas fundamentais durante todo o período do mestrado, dentro e fora da sala de aula.

A todos esses colaboradores o meu muito obrigada.

Os filhos herdam as loucuras dos pais.

Gabriel García Marquez

RESUMO

COSTA, Maria Mazzillo. *Residência do artista: diálogo com o acervo pessoal de João José Costa*. 2019. 199f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Esta dissertação trata da pesquisa realizada a partir da experiência de herdeira e gestora do acervo do arquiteto e artista plástico João José Silva Costa (1931-2014). Baseia-se no diálogo com sua obra e seu arquivo pessoal durante o trabalho de organização, realizado entre os anos de 2015 a 2019. Desdobramentos desse processo apareceram no percurso da pesquisa, entre eles, a própria produção artística da autora. Em diálogo com teóricos como Walter Benajmin, Arlete Farge, Gaston Bachelard, Sigmund Freud, Gilles Deleuze, Michael Foucault, Roland Barthes, Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, entre outros; e artistas como Mira Schendel, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Luis Sacilotto, entre outros, o projeto apresenta análises e reflexões sobre a produção artística e arquitetônica de João José ao longo de toda sua trajetória.

Palavras-chave: Arquivo. Acervo. Memória. Concretismo. Arte brasileira. João José Costa.

ABSTRACT

COSTA, Maria Mazzillo. *Artist' residency: dialogue with the personal collection of João José Costa*. 2019. 199f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This dissertation deals with the research made from the experience as heiress and manager of the collection of architect and artist João José Silva Costa (1931-2014). It is based on the dialogue with his work and his personal archive during the organizational work, carried out between 2015 and 2019. Developments of this process have been appearing in the research path, among them, the author's own artistic production. In dialogue with theorists such as Walter Benajmin, Arlete Farge, Gaston Bachelard, Sigmund Freud, Gilles Deleuze, Michael Foucault, Roland Barthes, Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, among others; and artists such as Mira Schendel, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Luis Sacilotto, among others, the project presents analyzes and reflections on João José's artistic and architectural production throughout his whole trajectory.

Keywords: Archive. Collection. Memory. Concretism. Brazilian art. João José Costa.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	RESIDÊNCIA DO ARTISTA	32
1.1	O apartamento	32
1.2	Primeiras etapas: organização da biblioteca e hemeroteca	36
1.3	Catálogo das obras	41
1.4	Arqueologia da mapoteca	42
1.4.1	<u>A primeira gaveta da mapoteca</u>	42
1.4.2	<u>A segunda gaveta da mapoteca</u>	46
1.4.3	<u>A terceira gaveta da mapoteca</u>	57
1.4.4	<u>A quarta gaveta da mapoteca</u>	64
1.4.5	<u>A quinta gaveta da mapoteca</u>	83
1.5	Acondicionamento das obras em papel	95
1.6	Outros elementos do acervo	97
1.7	A nova organização	97
2	RESIDÊNCIA ARTÍSTICA	99
2.1	A experiência de imersão	99
2.2	Poética do arquivo e da coleção	101
2.3	O arquivo audiovisual	111
3	A ARTISTA NA RESIDÊNCIA	116
3.1	Trabalhos artísticos	116
3.2	Geometria nas horas	116
3.3	Produzindo vestígios	119
3.4	Luto: a luta corporal	122
3.5	Os sapatos	128
3.6	Colagens e bordados	139
3.7	Ritmo como tema	150
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
	REFERÊNCIAS	158
	ANEXO A - Transcrição das entrevistas em vídeo com o artista João José Costa	163
	ANEXO B - Registro das assinaturas de João José Costa	197
	ANEXO C - Tabela de catalogação das obras	199

INTRODUÇÃO

Apresentação do tema da pesquisa

Esta pesquisa parte de minha experiência como herdeira e gestora do acervo de meu pai, o artista João José Costa (1931-2014). Baseia-se no meu diálogo com sua obra e seu arquivo pessoal durante o trabalho de organização, que iniciei em 2015 e que continuo realizando. Desdobramentos desse processo vêm aparecendo no percurso, entre eles, minha própria produção artística.

Desde minha infância convivi com a obra de meu pai, e quando morávamos na mesma casa, seus quadros estavam em todas as nossas paredes. João José participou do movimento de arte concreta no Rio de Janeiro e, a convite de Ivan Serpa, integrou o Grupo Frente. Apesar de ter sido um período de intensa produção artística, para garantir seu sustento João José optou por trabalhar como arquiteto durante toda a vida, mantendo, porém, a pintura como atividade paralela. Convivi com ele até os meus 36 anos de idade.

É fato que no Brasil a preservação da memória cultural não é tratada com a devida importância. Conforme Clara Gerchman,

No Brasil, não há um modelo de gestão de acervo artístico difundido e é escassa a bibliografia a respeito do tema. Apesar da importância de manter e preservar a memória artística e cultural brasileira, percebe-se que muito desta iniciava se dá de forma privada e, normalmente, é feita pelas famílias e/ou herdeiros, ao receberem o legado.¹

Acervos, mesmo os privados, são de interesse público por representarem parte de uma memória cultural coletiva. No Brasil muitos deles, tanto os públicos como os privados, sobrevivem sob risco e em precárias condições. Apenas na história recente deste século XXI são inúmeros os acervos que foram atingidos por incêndios, como o ocorrido na reserva técnica do Projeto Hélio Oiticica em outubro de 2009 e, mais recentemente, a tragédia do Museu Nacional, em setembro de 2018. Zelar por um acervo artístico é também cuidar da memória cultural de um país.

Após o falecimento de João José, assumi a organização de seu acervo pessoal. Mudei-me para sua residência, também seu ateliê e onde estava abrigado o acervo. Ali, naquele apartamento de quarto e sala em Ipanema onde ele viveu por cerca de 25 anos, passei a morar, a trabalhar e assim me familiarizar ainda mais com sua obra e o universo que o rodeava.

¹ GERCHMAN, 2015, p. 13

Há alguns anos já vinha acompanhando mais de perto a produção de meu pai, e realizando registros fotográficos e audiovisuais do ateliê e do artista trabalhando. Desde a sua morte, aprofundei-me definitivamente no estudo da sua produção, buscando organizar o que ele havia deixado como legado artístico. Habitando o mesmo espaço onde viveu, passei por uma experiência de imersão que se configurou, de certa forma, também em uma “residência artística”. Era como se estivesse fazendo uma pesquisa de campo envolvendo um legado artístico e memórias ligadas à minha vida pessoal, apropriando-me, lentamente, daquele espaço e de tudo que ali se encontrava. (Fig. 1)

Ao morar na antiga residência do artista, pouco depois de sua morte, me vi imersa num sítio “arteológico”, pesquisando em território ainda inexplorado. Além do próprio artista, ninguém possuía um total conhecimento daquele acervo. Como herdeira, passei a ter livre acesso às obras e, apesar do luto recente, busquei na experiência de organizá-las “o prazer de viver esteticamente”². Construí uma nova relação com o acervo, fruindo a obra de João José e, ao mesmo tempo, me deixando influenciar por ela em meu próprio trabalho artístico.



Fig. 1: João José Costa trabalhando em seu ateliê, 2011. Foto: Maria Mazzillo.

² OITICICA, 1986, apud VALENTIN, 2014, p. 37.

Sobre o artista

João José Silva Costa³ – J.J. – nasceu em Parnaíba, no Piauí, em 1931, e ainda na década de 1930 mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, principalmente devido à poliomielite que ele contraiu ainda criança. Seu pai, Antonio Brandão Costa, funcionário do Banco do Brasil, pediu transferência para a então Capital Federal a fim de encontrar melhores diagnósticos e tratamentos para o filho.

A paralisia infantil deixou João José com sequelas físicas, entre as quais a paraplegia. Não é preciso enfatizar a doença para constatar que se trata de importante informação sobre o artista, e sobre suas escolhas e suas realizações. Uma vez que a paraplegia o marcou durante toda a vida, sua condição física afetou seu temperamento e influenciou sua obra.

Em 1952, João José ingressou na Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro, e naquele mesmo ano se inscreveu como aluno no curso livre de pintura ministrado por Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ. João José participou de todas as exposições que o Grupo Frente promoveu, entre as quais: a 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata, no Hotel Quitandinha, Petrópolis, RJ (fevereiro de 1953); a exposição na Galeria do Instituto Brasil Estados Unidos – IBEU/RJ (junho de 1954); e a exposição no MAM-RJ (julho de 1955). Participou, ainda, nas 3ª, 6ª e 9ª Bienais Internacionais de Arte de São Paulo. No catálogo da mostra do Grupo Frente no MAM-RJ, Mário Pedrosa escreveu:

E o que dizer de João José, o mais rigoroso concretista do grupo? Que trabalhando com a progressão e os ritmos alternados, num elementarismo de formas deliberado, nos apresenta superfícies que vivem e se expandem. É uma vocação artística em pleno desenvolvimento.⁴

Sob os efeitos da Segunda Guerra, a década de 1950 foi marcada por uma vontade reconstrutiva que se propagava pelo mundo, e a tentativa de reconsiderar terríveis escolhas humanas que levaram àquele conflito mundial.⁵ O Brasil estava inserido nesse contexto. A grande empreitada da construção de Brasília, a nova capital no centro geográfico do país, revelava nossa vontade desenvolvimentista moderna. No final da década de 1940, a ideia de construir um museu de arte moderna no Rio de Janeiro surgiu em meio a essa atmosfera de

³ Em diversas publicações, o nome de João José encontra-se com a grafia errada, com o uso do pronome “da” antes do sobrenome “Silva”. É importante registrar que a grafia correta do nome completo do artista é “João José Silva Costa”.

⁴ PEDROSA, Mário. *Catálogo da Segunda Mostra Coletiva do Grupo Frente*. Rio de Janeiro, 1955, p. 3.

⁵ VASCONCELLOS, 2011, p. 5.

um grupo de intelectuais e membros da elite inspirados no Museu de Arte Moderna de Nova York, fundado em 1929. A ata da Assembleia Geral de Constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 5 de maio de 1948 – mesmo ano de inauguração do MAM de São Paulo –, torna explícita a intenção de multidisciplinaridade da instituição, que se propunha a promover, além de exposições permanentes e temporárias, biblioteca, filmoteca, cursos e intercâmbios. Em 1951, Niomar Muniz Sodré assumiu a direção do MAM, e no ano seguinte o museu passou a funcionar no prédio do Ministério da Educação e Saúde, na Rua da Imprensa, 16.⁶ Ali seria oferecido o curso livre de pintura ministrado por Ivan Serpa, do qual o jovem artista João José viria a participar.

No Rio de Janeiro, o movimento de arte concreta foi marcado pela formação do Grupo Frente em 1952; em São Paulo, pela formação do Grupo Ruptura no mesmo ano. O Grupo Frente surgiu nesse ambiente de aulas de Ivan Serpa no MAM, do qual participavam também o crítico Mário Pedrosa e o poeta Ferreira Gullar. Juntos, eles propunham instaurar a possibilidade de pensar seriamente a arte, na busca de uma arte não representativa, não-metafórica.⁷

Em 1951, o MAM-SP promoveu a 1ª Bienal, na época chamada I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, depois Bienal Internacional de Arte de São Paulo, ou Bienal de São Paulo. No catálogo daquela exposição, o então ministro da Educação e Saúde, Simões Filho, escreveu:

A Arte Moderna, por definição audaciosa, fatalmente teria clima favorável neste panorama, em que o surto do progresso industrial é um frenético estímulo a todas as ousadias. Não foi sem razão, pois, que nesta Capital, em 1922, irrompeu o ataque dos bandeirantes da Semana de Arte Moderna. Por essa época, que a passagem vertiginosa do tempo faz parecer remota, sendo de ontem, aqui já predominavam os elementos de ação e dinamismo que fizeram de S. Paulo o centro natural do modernismo brasileiro.⁸

Se o Brasil pretendia se afirmar moderno, São Paulo queria estar à frente, declarando-se capital industrial do país. A realização da Bienal era uma iniciativa que expressava essa vontade paulista.

Em 9 de dezembro de 1952, inaugurou-se em São Paulo a exposição do grupo Ruptura, formado pelos artistas Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lothar Charoux,

⁶ O MUSEU..., 1999, p. 8.

⁷ BRITO, 1999, p. 13.

⁸ Catálogo *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1951, p. 7.

Kazmer F  jer, Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto, Anatol Wladyslaw e mais tarde por Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand e Maurício Nogueira Lima.⁹ Três meses depois, em 20 de fevereiro de 1953, seria aberta a I Exposi  o Nacional de Arte Abstrata, promovida pela Associa  o Petropolitana de Belas Artes com apoio do MAM-RJ. O júri dessa mostra foi composto por Niomar Muniz Sodré, Mário Pedrosa e Flávio de Aquino. Dela participaram os artistas Antonio Bandeira, Fayga Ostrower, Rossini Perez, Anna Bella Geiger, Lygia Clark, Décio Vieira, Ivan Serpa, Lygia Pape, Abraham Palatnik, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Rubem Ludolf e João José Costa, do Rio de Janeiro¹⁰; e Geraldo de Barros e Ant  nio Maluf, de São Paulo.¹¹ Décio Vieira, que residia em Petrópolis, era ativista das artes e atuante na associa  o promotora da mostra. Segundo vários depoimentos, a iniciativa da Exposi  o teria partido dele e do artista Edmundo Jorge.¹² De acordo com Paulo Herkenhoff, “a adesão desses artistas do eixo Rio-São Paulo indicou a capacidade política de Décio Vieira e Edmundo Jorge na articula  o das vanguardas naquele período posterior    primeira Bienal.”¹³

A 1   Bienal, a exposi  o do grupo Ruptura em São Paulo e a I Exposi  o Nacional de Arte Abstrata são eventos que marcaram o início da década de 1950 em sua efervescência cultural. A partir deles, podemos analisar os caminhos da arte que se apresentavam no Brasil e os desdobramentos que se seguiram. Para alguns críticos, a I Exposi  o de Arte Abstrata foi um importante marco na apresenta  o das linguagens abstratas que então despontavam no Brasil. Ainda segundo Paulo Herkenhoff:

Já se avaliou que um dos méritos da I Exposi  o Nacional de Arte Abstrata    ter desenhado um variado mapa dos caminhos que a abstrac  o percorria no Brasil no pós-Guerra, com a inclusão na mostra de abstrac  o lírica e abstrac  o geométrica, que depois se tornaria um divisor de águas na produ  o não-objetiva no Brasil.¹⁴

Nos eventos que se seguiram, as diferenças entre o grupo do Rio e o grupo de São Paulo passaram a ficar cada vez mais evidentes. Ainda em 1953, e sob efeito da reverbera  o das exposi  es recentes, aconteceu em São Paulo a 2   Bienal, que daria continuidade ao debate. Segundo Mário Pedrosa, essa foi a grande Bienal.¹⁵ Na mostra havia 40 países representados por cerca de 500 trabalhos, dentre os quais *Guernica*, de Picasso. João José

⁹ HERKENHOFF, 2014, p. 219.

¹⁰ Muitos, mas não todos os artistas que participaram da I Exposi  o Nacional de Arte Abstrata são aqueles que depois irão integrar o Grupo Frente, que veio a se consolidar posteriormente em 1954.

¹¹ HERKENHOFF, 2014, p. 221.

¹² *Ibid.*, p. 219.

¹³ *Ibid.*, p. 221.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ COCCHIARALE, GEIGER, 1987, p. 106.

visitou a Bienal, aproveitando as férias do seu segundo ano de faculdade, no dia 4 de janeiro de 1954. A mostra o marcou, conforme comentaria mais de 50 anos depois: “Essa Bienal foi um troço de maluco. A quantidade de quadros fantásticos que vieram, nunca teve. Na América do Sul, nunca teve. E aí fora, não é todo museu que tem essa quantidade de quadros que teve aqui.”¹⁶

É importante ressaltar que, naquele período, as notícias sobre o cenário internacional das artes circulavam através de periódicos especializados e pequenas publicações de arte, que reproduziam em pequena escala – e muitas vezes em preto e branco – a produção artística das matrizes hegemônicas. A 2ª Bienal, que comparada à primeira teve grande aumento na quantidade de países e obras participantes, foi também um grande evento, no sentido de apresentar ao público um conjunto inédito pela grandeza de obras originais da produção histórica recente da arte mundial. Para os que não viajavam pelo mundo, as bienais eram a oportunidade de conhecer pessoalmente a produção moderna e fruir suas influências.

No panorama internacional, Max Bill era um dos grandes representantes do concretismo suíço. Bill foi um expoente da Bauhaus e se envolveu com artes plásticas, escultura, arquitetura, design gráfico, tipografia, design de produtos, produzindo obras notáveis em todos esses campos.¹⁷ Em 1953, participou da fundação da Escola Superior da Forma, a Escola de Ulm, na Alemanha. Foi também responsável pelo projeto arquitetônico da escola.¹⁸ Adaptada ao contexto do pós-Guerra no qual estava inserida, a escola de Ulm dava prosseguimento aos princípios da Bauhaus, “que partia da forma artística como de um todo no qual a pintura e a escultura não viviam separadas da arquitetura e da forma do objeto”.¹⁹

Nos anos de 1950, Max Bill esteve no Brasil em algumas ocasiões. Em 1951, para sua exposição no Museu de Arte de São Paulo, na qual apresentou trabalhos de arquitetura, pintura e escultura. Em 1953, esteve em São Paulo e no Rio de Janeiro. No Rio, ministrou no MAM-RJ uma série de palestras no evento “Conferência sobre a Bauhaus e a Escola de Ulm”. Sua influência sobre os ideais concretistas que se fundavam no Brasil e a aceitação de suas ideias pelos artistas e público daqui ficaram mais explícitas com sua premiação pela escultura “Unidade tripartida”, na 1ª Bienal de 1951.

Em 1960, Max Bill organizou a exposição “Arte Concreta” em Zurique, que apresentava “uma visão panorâmica deste movimento em seus cinquenta anos de

¹⁶ Entrevista concedida à autora em 24 de outubro de 2010. (ver Anexo A)

¹⁷ STALARSKI, 2006, p. 195.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ GROTE, 1957.

desenvolvimento”²⁰. No texto de introdução a essa mostra, traduzido e publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Max Bill escreveu:

Na arte concreta a invenção contém alguns elementos decisivos por meio dos quais a personalidade do artista se manifesta na originalidade de estrutura e ordenação das dimensões e do ritmo, i. e., através da imagem plástica, da harmonia de cores e escolha do material. Na arte a invenção tem significado decisivo e precisamente através dela é que a obra se liga inseparavelmente ao autor.²¹

João José destacou suas influências nos anos 1950, citando Max Bill como um marco no seu modo de pensar a pintura:

“O que precisa ficar claro é que a grande influência dos meus trabalhos é o Max Bill. Porque eu já conhecia Mondrian, já conhecia aqueles holandeses, já procurava pautar o meu trabalho pela filosofia deles de economia de meios, essas coisas. Mas quando veio o Max Bill mudou inclusive a maneira de pensar o quadro, de fazer a estrutura do quadro. Foi a grande porta que se abriu.”²²

Esse modo de “fazer a estrutura do quadro”, ao qual João José se refere no depoimento acima, talvez faça referência às “leis da estrutura”, conforme enunciadas por Max Bill: “Alinhamento, ritmo, progressão, polaridade, regularidade e lógica interna de desenvolvimento e construção.”²³ Ao analisarmos a produção de J.J. encontraremos diversos exemplos de obras que exploram as “leis da estrutura” e exprimem a influência de Max Bill em sua obra. Para ilustrar essa ideia, destaco na figura 2 um guache de 1957, no qual se tem uma composição geométrica de pontos, linha e forma geométrica que se desenvolve seguindo a regra formulada pelo artista, baseada na proporção áurea.

Em uma fotografia da abertura da exposição “Portinari” no MAM-RJ (Fig. 3) em 1953, João José aparece entre Max Bill, Thomás Maldonado e artistas contemporâneos da época – alguns deles viriam a se tornar referências na arte brasileira. Dentre todos, J.J. é o mais novo, com 21 anos. A oportuna presença de Max Bill no Brasil possibilitava o encontro e a troca com os artistas.

²⁰ GULLAR, Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 17 de setembro de 1960.

²¹ BILL, Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 17 de setembro de 1960.

²² Entrevista concedida à autora em 4 de maio de 2013.

²³ STOLARSKI, 2006, p. 199.



Fig. 2: João José Costa, *sem título*, guache sobre papel, 44 x 44cm, 1957. Foto Jaime Acioli.



Fig. 3: Nona exposição do MAM-RJ, “Cândido Portinari”, 29 de abril a 21 de junho de 1953, realizada na sede provisória na Rua da Imprensa, 16, Ministério da Educação e Saúde. Da esquerda para a direita: João José Costa, Lygia Pape, Thomás Maldonado, Max Bill, Ivan Serpa, Lygia Clark, Abraham Palatnik, Décio Vieira, Aluísio Carvão (acervo Museu de Arte Moderna-RJ, autor não identificado).

Em 30 de junho de 1954, foi inaugurada a primeira exposição do Grupo Frente na galeria IBEU no Rio de Janeiro. Participavam do grupo, na ocasião, os artistas Aluísio Carvão, Lygia Clark, João José Costa, Vincent Ibberson, Lygia Pape, Ivan Serpa, Carlos Val e Décio Vieira. A tendência abstrata na arte brasileira ganhava espaço pouco a pouco no cenário cultural dos anos 1950, enfrentando certa resistência apoiada na solidez do figurativismo moderno, consagrado nas obras de artistas veteranos como Cândido Portinari, Tarsila do Amaral e Emiliano Di Cavalcanti. O abstracionismo se apresentava na produção dos jovens artistas da nova geração. No catálogo da primeira mostra do Grupo Frente, Ferreira Gullar escreveu:

Ele é uma mostra de que o conformismo ainda não empestou todas as nossas reservas. Reunidos em torno de Ivan Serpa, jovens como ele, estes rapazes trabalham pacientemente, seriamente, na invenção duma linguagem plástica nova. Com outros poucos artistas moços de São Paulo e alguns mais daqui do Rio [...] constituem a linha de frente da atual pintura brasileira, encarnam as forças renovadoras da nossa arte.²⁴

Em julho de 1955, o Grupo Frente realizou sua segunda mostra no MAM-RJ. O modesto catálogo, de encadernação grampeada e fotografias em preto e branco de algumas obras da mostra, tinha texto de Mário Pedrosa. Aos artistas da primeira mostra se juntaram Eric Baruch, Rubem Ludolf, Cesar Oiticica, Hélio Oiticica, Elisa Martins da Silveira – uma artista primitiva – e Franz Weissmann. João José comentou:

A turma era o [Aluísio] Carvão, [Rubem] Ludolf, durante um tempo Anna Leticia, e tinha uma primitiva lá do Piauí, que era uma incongruência, porque era um grupo concreto e ela era primitiva. Por isso que a gente não se dava com o pessoal de São Paulo, porque eles achavam um crime de lesa à arte. O pessoal de São Paulo era concertista rigoroso, eles nem usavam tinta óleo, usavam tinta industrial, no auge lá da coisa. Então, ter no meio deles uma primitiva seria um absurdo. Mas o Serpa disse: “não, vambora, Elisa da Silveira”, e expôs junto, né?²⁵

Naquele mesmo ano, João José participou da 3ª Bienal de São Paulo. Ele expôs duas telas a óleo na seção de pintura e um projeto na seção de arquitetura. (Fig. 4 e 5) Aquele 1955 foi também seu último ano de faculdade.

²⁴ GULLAR, 1954.

²⁵ Entrevista concedida à autora em 22 de maio de 2012.

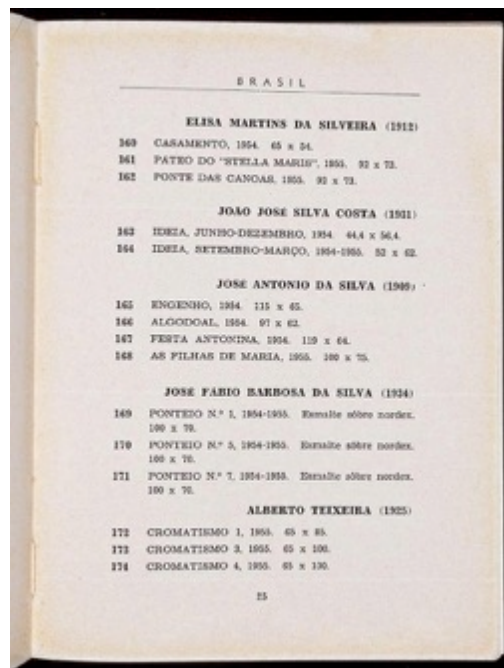
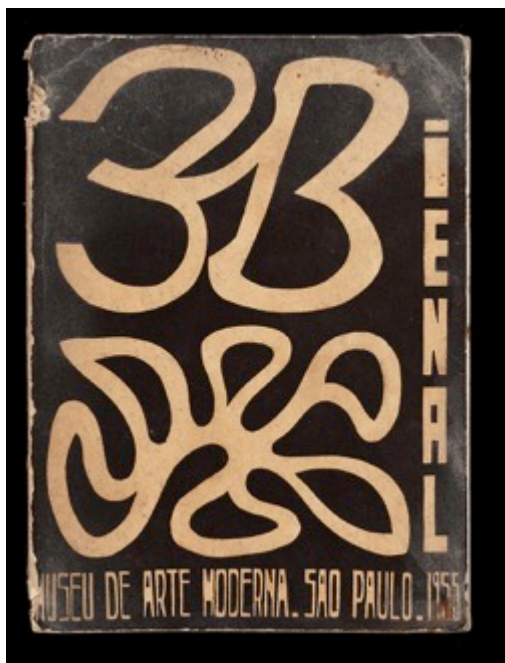


Fig. 4: Capa do catálogo da 3ª Bienal de São Paulo. Foto Jaime Acioli.

Fig. 5: Página do catálogo da 3ª Bienal de São Paulo onde se lê o nome de João José e as obras com as quais participou da mostra. Foto Jaime Acioli.

O ano de 1956 foi marcado pelo início do Governo Juscelino Kubitschek, com seu programa de desenvolvimento acelerado, o lançamento do projeto de Brasília e a criação da indústria automobilística.²⁶ Nesse mesmo ano aconteceram o 5º Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do qual João José participou com a tela “Ideia Instável”; duas exposições do Grupo Frente, no Itatiaia Country Club, em Resende e na sede da Companhia Siderúrgica Nacional, em Volta Redonda; a exposição “Pintura Brasileira Contemporânea” em Montevideú, Uruguai, da qual J.J. participou com duas telas de mesmo nome: “Ideia”. Houve, ainda, a I Exposição Nacional de Arte Concreta, em dezembro no Museu de Arte Moderna de São Paulo; e em fevereiro de 1957 no Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Ali já se evidenciavam as duas tendências do concretismo brasileiro, ampliando-se as divergências entre os cariocas e os paulistas e obrigando o grupo do Rio de Janeiro a “tomar uma posição mais definida em face das ideias veiculadas pelo grupo paulista”²⁷.

Muito já se escreveu sobre a expressão paulista e a expressão carioca do concretismo, sua cisão e seus desdobramentos. A integração dos artistas paulistas e cariocas na I Exposição Nacional de Arte Concreta de 1956/1957 aconteceu de modo diferente da Exposição de Arte Abstrata de 1953. Dessa vez o grupo do Rio de Janeiro e o grupo de São Paulo apresentaram

²⁶ MAMMI, 2006, p. 23.

²⁷ GULLAR, 1960.

vertentes de características distintas que marcaram sua divisão, embora ambos estivessem pesquisando num mesmo campo pictórico. Em comentário a essa exposição, Ferreira Gullar escreveu: “Os cariocas têm em comum uma preocupação pictórica, de cor e matéria, que não há nos paulistas, muito mais preocupados com a dinâmica visual, com as explorações temporais do espaço.”²⁸ Mário Pedrosa também abordou a questão da cor nas vertentes carioca e paulista do concretismo:

A cor para o paulista é uma cor-superfície, luminosidade pura, cor para uma forma que aqui age como objeto; a cor para o carioca é espaço também, é iluminação, isto é, a visão por assim dizer dos espaços vazios; é forma negativa, se quisessem, como, aliás, o fundo branco das séries triangulares do quadro premiado de Sacilotto. João José é, entre os cariocas, o mais próximo dos paulistas, ou o mais rigoroso concretista.²⁹

Talvez seja possível identificar na obra de João José alguma intercessão entre a expressão paulista e a expressão carioca do concretismo, seguindo a pista dada por Mário Pedrosa, com a conjugação de algumas características que os distinguiram. A escolha do material, a tinta óleo, era característica do grupo do Rio. A preocupação pictórica no uso da cor trabalhava aliada ao rigor atribuído ao grupo paulista e identificado no modo como explorava de forma rítmica a relação espaço-tempo. O rigor de João José não lhe impunha a teoria como limite e assim o deixava transitar entre as tendências concretistas, fazendo com que se valesse daquilo que lhe parecia coerente. Observa-se em algumas obras que o artista explorou efeitos de vibração ótica de forma diferente da vertente paulista, através do uso da cor e flertando com a alusão ao movimento. Para ilustrar essa ideia, dois trabalhos são reproduzidos abaixo. A figura 6 mostra na tela “Efeito tafetá”, uma ideia que se repete em aquarelas e telas a óleo ao longo da produção do artista: a sobreposição em camadas de linhas sequenciais traçadas em ângulos distintos, com as linhas definidas de um lado e indefinidas do outro, cria um efeito de “onda” e provoca em nossa retina a ilusão ótica. Na tela “Simples ideia” (Fig. 7), o contraste das cores altera a percepção de figura e de fundo criando a ilusão de planos distintos nas faixas de cor. De forma diversa, em “Concreção 5629” (Fig. 8), Luis Sacilotto explorou a ambivalência perceptiva de figura e de fundo na composição com triângulos pretos e brancos que estruturam um funcionamento ótico.

²⁸ GULLAR, 2015, p. 77.

²⁹ AMARAL, 1977, p. 137.



Fig. 6: João José Costa, *Efeito tafetá*, aquarela sobre papel, 33 x 48cm, dezembro de 2001/ janeiro de 2002. Foto Jaime Acioli.

Em 23 de março de 1959, foi publicado o Manifesto Neoconcreto no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Assinado por Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape, marcava-se ali uma posição clara de mudança nas relações temporais, espaciais e sensoriais da obra com seus interlocutores, artistas e público. Como ressaltou Ronaldo Brito,

Foi sem dúvida em torno da linguagem (visual e literária) que se estabeleceram os pontos centrais da polêmica concretismo-neoconcretismo. [...] Passou-se do âmbito da rigorosa manipulação de elementos discretos para uma área que, sem renegar de todo esse postulado, recolocava questões ontológicas no centro das teorizações sobre linguagem.³⁰

³⁰ BRITO, 1999, p. 55.



Fig. 7: João Jose Costa, *Simples ideia*, óleo sobre tela, 60 x 60cm, julho de 1988/ maio de 2011. Foto Jaime Acioli.

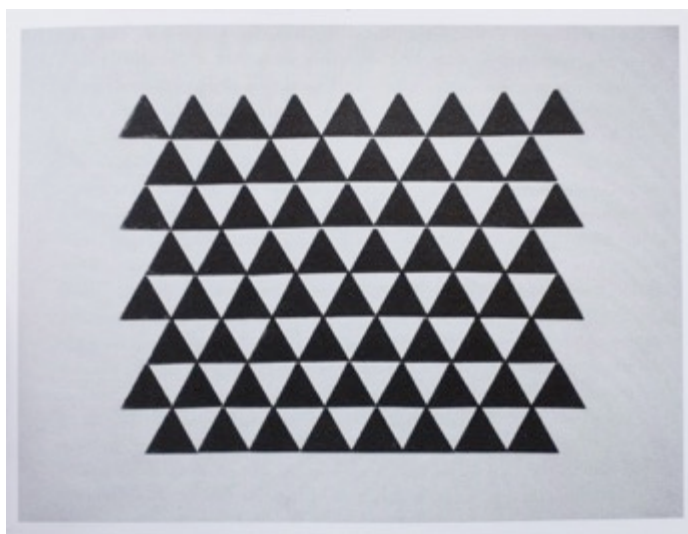


Fig. 8: Luiz Sacilotto, *Concreção 5629*, esmalte sintético s/ alumínio, 60 x 80cm, 1956. Fonte: PEDROSA, 2004, p. 255.

Nem todos os artistas que estavam engajados no concretismo aderiram ao movimento neoconcreto. Nesse momento, João José decidiu se distanciar daquele grupo e seguir sua produção artística de forma autônoma. Ele comentou assim seu afastamento do grupo:

Em contrapartida, contra o grupo de São Paulo, inventaram o Neoconcreto. Aí eu pulei fora. Eu não concordava muito. Começou esse negócio de experiência sensorial, os Oiticica, que hoje é só o que dá, né? Eu achava um saco. Aí eu fiquei por conta própria. Tinha contato com o [Rubem] Ludolf, a gente sempre manteve. Ludolf também pulou fora. Pois é isso que eu digo, saiu o Manifesto Neoconcreto, mas o Palatnik continuou fazendo o que ele fazia antes, o Weissmann continuou a

fazer o que ele fazia antes, só o Oiticica que virou a cabeça, radicalizou, e a Lygia Clark.³¹

Curioso o uso da mesma expressão “pular fora”, no comentário acima e numa entrevista de Mário Pedrosa publicada no livro “Abstracionismo geométrico e informal”. Questionado sobre o rigor técnico do grupo de São Paulo, Pedrosa responde: “Nunca fui muito partidário das teorias concretistas. Era a favor, mas quando começava o excesso de teoria, eu pulava fora”³². Para além da curiosidade no uso da mesma expressão, talvez seja possível identificar uma aproximação mais efetiva de João José às ideias de Mário Pedrosa, que também não havia participado da formação do grupo neoconcreto:

O Neoconcretismo foi uma reação do Gullar. Eu não participei da formação do grupo neoconcreto. O Neoconcretismo não achava que as formas se exercessem por aquela disciplina de São Paulo. Gullar fez a brilhante “teoria do não-objeto”, onde a preocupação dos neoconcretos era a de chegar a uma forma que dispensasse qualquer suporte para apresentação da obra.³³

O neoconcretismo propôs uma mudança na relação da obra com o espectador, com o artista e com a própria arte. Sob essa nova perspectiva, os trabalhos neoconcretos romperam com o plano, em direção ao espaço, alterando a própria estrutura da moldura do quadro. Sobre a obra neoconcreta de Lygia Clark, Pedrosa escreveu em dezembro de 1963: “Tirou-lhe a moldura como para obrigá-lo, à guisa do pequerrucho a quem a mãe tira o carrinho que o sustenta de pé para que ‘dande’, a mergulhar diretamente no espaço sem muletas nem qualquer veículo mediador.”³⁴ A metáfora é curiosa quando vista sob a perspectiva de João José, que não podia prescindir da muleta ou, no seu caso, da bengala para se equilibrar. Não há como negar que sua condição física era o traço que primeiro o descrevia, caracterizado pelo uso das bengalas e de botas feitas sob medida para o formato de seus pés. As bengalas, os sapatos, os óculos (e por muitos anos, o bigode) eram característicos de J.J., como pode ser visto nas figuras 9 e 10. Sua estrutura corporal específica era atravessada de modo particular pelas questões da sensorialidade e espacialidade. A metáfora formulada por Pedrosa pode sugerir alguma reflexão sobre os ideais que João José exercia em seu trabalho, e que o levaram as decisões mantidas em sua produção artística e em seu posicionamento diante do movimento neoconcreto. Ele se manteve fiel às ideias com as quais estava alinhado e seguiu sua produção pautando seu trabalho pelos valores em que acreditava.

³¹ Entrevista concedida à autora em 5 de maio de 2013.

³² PEDROSA, 1987, p. 105.

³³ COCCHIARALE, GEIGER, 1987, p. 108.

³⁴ PEDROSA, 2004, p. 347.



Fig. 9: Detalhe de foto de turma do Colégio Mallet Soares, 1950. Reprodução Maria Mazzillo.



Fig. 10: João José vestindo a faixa “Funcionário padrão”, uma brincadeira feita pelos colegas do escritório de arquitetura Luiz Paulo Conde. Sem data. Reprodução Maria Mazzillo.

Frente à tomada de posição a partir do manifesto neoconcreto, João José se afastou e seguiu sua produção autonomamente em paralelo, mantendo contato, naturalmente, com alguns colegas. Ele seguiu sua produção, “fazendo o que já fazia antes”, como se referiu a

Abraham Palatnik e Franz Weissmann na entrevista acima citada. A pintura de cavalete lhe servia plenamente como meio de expressão artística e adaptava-se à sua condição física. Sua tomada de posição, a de se manter distante do neoconcretismo, é também a decisão de não abrir mão da tela a óleo como meio de expressão.

Além da tinta óleo, o guache e o nanquim, com o passar dos anos João José explorou a aquarela e o lápis pastel como novas possibilidades. A experiência sensorial espacial e corpórea foi exercida por J.J. em seu trabalho como arquiteto. Projetando espaços pensados para quem os habita e refletindo suas influências dos princípios bauhauseanos e de artistas como Paul Klee e Mondrian, entendia que a pintura e a arquitetura pertenciam a um mesmo campo do saber.

Sobre a tomada de posição dos artistas concretistas do Rio de Janeiro frente ao manifesto neoconcreto, Luiz Eduardo Meira de Vasconcellos escreveu:

Como Décio Vieira e Rubem Ludolf, que se mantiveram à margem dessa tomada de posição por motivos pessoais, João José continuaria a construção coerente de sua obra atento a inquietações estéticas particulares e deixando que se aprofundasse uma pesquisa pictórica que soube se valer de sua “extensa contenção rítmica” (Mário Pedrosa) e de seu “senso matemático, mesclado, porém, de grande lirismo” (Anna Letycia Quadros) para não arrefecer artisticamente ante os obstáculos proporcionados pela vida.³⁵

Acredito que o autor, ao mencionar os “obstáculos proporcionados pela vida”, esteja se referindo, também, à condição física que impunha a João José determinados limites de atuação. Olhando mais a fundo os desenvolvimentos da proposta neoconcreta, que levaram Hélio Oiticica a realizar trabalhos como, por exemplo, os “Relevos Espaciais”, os “Bólides” e os “Parangolés”, e Lygia Clark, os “Bichos”, coloco em questão como seria a busca pela experimentação corpórea, incluindo a participação ativa do observador, quando o ponto de partida é um corpo fora do padrão e que se impõe com limitações de movimento.

Com a obra de João José encerrada em 2014, com a sua morte, hoje é possível lançar um novo olhar sobre a totalidade de sua produção, buscando identificar, diante da crise do concretismo, quais outros caminhos e soluções estéticas ele percorreu, que não aqueles apontados pela proposta neoconcreta. Ao longo das décadas seguintes, que convergências podemos identificar nos trabalhos dos artistas que seguiram o ideal neoconcreto em paralelo aos artistas que se mantiveram à parte desse? É possível encontrar pontos de contato nas linguagens desenvolvidas por esses artistas nos anos após o neoconcretismo? A respeito dessas reflexões, destaco um trabalho de João José de junho de 2014 (figura 11), que apresenta, a partir de linhas, áreas de cor e transparências, a sobreposição de planos que

³⁵ MEIRA DE VASCONCELLOS, 2011, p. 9.

simulam uma tridimensionalidade no trabalho, sugerindo, quem sabe, uma rima visual com os “Relevos Espaciais” de Hélio Oiticica. (Fig. 12).

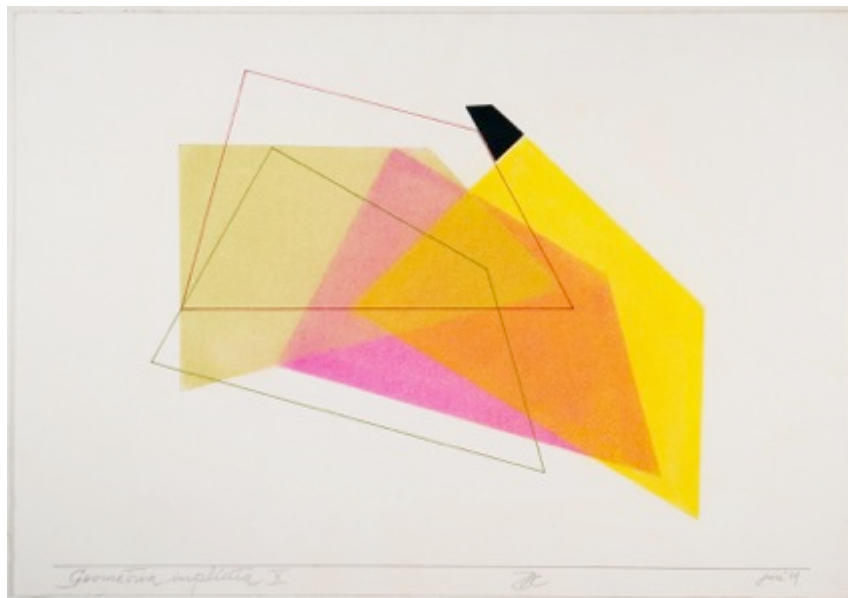


Fig.11: João José Costa, *Geometria Implícita X*, aquarela e pastel sobre papel, 35,5 x 51cm, 2014. Foto Jaime Acioli.



Fig. 12: Hélio Oiticica, *Relevo Espacial*, óleo sobre madeira, 63 x 148 x 15 cm, 1960.
Fonte: Projeto Hélio Oiticica.

Ao longo da década de 1960 e nas seguintes, até o ano de 2014, João José continuou produzindo e participando de mostras coletivas e individuais, sempre a convite de curadores e galeristas. Não se propôs a trabalhar sua obra comercialmente, mas também não se opôs a

expor quando convidado. Hoje, obras dele integram importantes coleções de arte do Brasil e no exterior.³⁶

O acervo pessoal de João José reúne trabalhos de todos os períodos de sua trajetória artística e grande parte de sua última produção, especificamente aquela de 2000 a 2014. A organização desse acervo pretende possibilitar o exercício de novos olhares sobre a obra e novas investigações acerca de soluções estéticas buscadas pelo artista para lidar com alternativas possíveis a impasses conceituais e formais encarados pelo movimento concreto.

Sobre a artista

Sou formada em desenho industrial e minha atuação profissional se deu, desde o início, no campo da fotografia. Entre os anos 2000 e 2014, desenvolvi a pesquisa continuada sobre o complexo cultural do bumba-meu-boi do Maranhão, mais especificamente, sobre a máscara usada pelo personagem Cazumba, presente nessa manifestação cultural. Essa pesquisa se configurou com o registro fotográfico do processo de trabalho de alguns artistas maranhenses que produzem, em materiais diversos, a máscara usada pelo personagem Cazumba. Os interlocutores da pesquisa eram os artistas, e eu me apresentei como pesquisadora.

Foram necessários muitos anos até que eu pudesse me afirmar artista. Talvez tenha tomado consciência desse fato somente após o falecimento de meu pai. Se ele, que era um artista reconhecido, se dizia arquiteto, como eu, que não tinha produção expressiva alguma, poderia me afirmar artista? Hoje, avaliando minha trajetória de pesquisadora-artista, identifico-me com o conceito “artista-etc”, criado por Ricardo Basbaum:

O “artista-etc” traz ainda para o primeiro plano conexões entre arte&vida (o “an-artista” de Kaprow) e arte&comunidades, abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento.³⁷

No Maranhão, por estar desenvolvendo uma pesquisa, de fato o termo pesquisadora se aplicava. Porém, a abordagem da pesquisa e o vínculo estabelecido com os pesquisados sempre partiram de uma relação de artista para artista. Meu interesse pelo tema se deu a partir de um olhar que enxerga a produção desses artistas como produção de arte contemporânea,

³⁶Atualmente, a obra de João José está representada nas seguintes coleções: Museum of Fine Arts Collection (Houston, EUA); Coleção João Sattamini (MAC-Niterói); Coleção Gilberto Chateaubriand (MAM-RJ); Coleção Hecilda e Sérgio Fadel (Rio de Janeiro); Coleção Adolfo Leirner (São Paulo); Coleção Randolpho Rocha (Belo Horizonte); Coleção Pinky Wainer e Zuca Pinheiro (São Paulo); Coleção José Maurício Machado (São Paulo); Coleção Francisco Arevalo (Miami- EUA), Inhotim (Minas Gerais).

³⁷ BASBAUM, 2013, p. 168.

inscrita num contexto de cultura popular, mas que se põe em diálogo, assim como toda produção contemporânea, com questões atuais de nosso tempo. O contato e a troca com artistas populares do Maranhão também influenciou minha própria produção artística posterior.

Ao longo dos 14 anos de trabalho com grupos e artistas ligados ao contexto do bumba-meu-boi do Maranhão, publiquei um livro³⁸ com parte da pesquisa visual, realizei um filme de longa metragem³⁹, e constituí uma coleção de máscaras que, em 2008, integraram a exposição “Cazumba – Arte do Maranhão” na Caixa Cultural Rio de Janeiro.

Minha experiência como colecionadora de arte popular contribui para o trabalho de gestão da coleção de João José que agora executo. Foi com essa experiência anterior que tive contato pela primeira vez com modelos de fichas catalográficas e metodologias de catalogação, ferramentas muito úteis no trabalho de organização do acervo.

Em 2014, estive no Maranhão por 40 dias para o lançamento do filme “Matança”. Cerca de quinze dias após meu retorno ao Rio de Janeiro, meu pai foi internado. No hospital, foram mais quinze dias até seu falecimento, em 6 de dezembro. Poucos meses depois, organizei o lançamento do filme no Rio de Janeiro, numa sessão para convidados, na cinemateca do MAM. Entendi esse momento como o encerramento de um grande ciclo de trabalho e de vida, no qual me dediquei a pesquisar a temática do bumba-meu-boi do Maranhão, seus artistas e suas expressões performáticas; e a possibilidade de iniciar um novo ciclo. Em diálogo com a diretora do Museu Casa do Pontal,⁴⁰ Angela Mascelani, propus doar minha coleção de arte popular para que ela passasse a integrar o acervo daquela instituição. Em abril de 2015, assinei contrato de comodato com o Museu, satisfeita em saber que a coleção agora seria exposta, conhecida pelo público e preservada sob os cuidados dessa instituição seriamente comprometida com a arte popular brasileira. E assim, pude assumir definitivamente a gestão de uma nova coleção: o legado artístico de João José Costa.

A morte é natural. Nem por isso deixa de ser um trauma. O trabalho de luto vivenciado por mim estaria sendo feito concomitantemente ao trabalho desta pesquisa. Enxerguei certa sincronia no modo como a morte do meu pai aconteceu, em especial, o fato de não ter ocorrido pouco tempo antes, quando eu estava viajando, mas num raro momento

³⁸ Careta de Cazumba, BITTER, Daniel, COSTA, Maria Mazzillo, PACHECO, Gustavo; Editora Associação Cultural Caburé, 2005.

³⁹ Matança, direção Maria Mazzillo, 2014. Disponível no link: <https://vimeo.com/124050815>

⁴⁰ O Museu Casa do Pontal, situado no Rio de Janeiro, é considerado o maior e mais significativo museu de arte popular brasileira. A coleção composta por mais de 8.000 peças foi reunida pelo francês Jacques Van de Beuque (1922-2000), responsável também pela construção do Museu, iniciada em 1976. (<https://www.facebook.com/museucasadopontaloficial/>)

em que meu irmão, Pedro Mazzillo, e eu estávamos juntos dele no quarto do hospital, naquela recente rotina de revezamento e acompanhamento hospitalar. Com toda estranheza que possa parecer, pude perceber certa beleza naquele acontecimento.

O momento seguinte à morte é o primeiro quando percebemos a ausência do artista, agora para sempre. Mas é também o momento em que os rastros e os vestígios pulsam a presença da pessoa ausente. Minha percepção intuitiva e clara me dizia que havia um grande trabalho a ser feito em relação ao legado artístico deixado por João José em seu acervo pessoal. Esse é também o marco inicial desta pesquisa.

Aqui, coloco-me em diálogo com o legado de João José Costa, a partir do convívio intenso com sua obra e do processo de organização de seu acervo pessoal. Considerando-me “artista-etc”⁴¹, trabalhei em sintonia com minhas possibilidades profissionais e técnicas. Busquei conselheiros para entender os caminhos a serem escolhidos, criei metodologias de trabalho e sistematizei a organização das obras no espaço do acervo. Fui constantemente atravessada pela personalidade familiar do artista que se expressava não só em sua obra, como também nas suas coisas, nos objetos pessoais, na forma de organizar o ateliê, nos pequenos detalhes que pude investigar somente após a ausência do artista.

O arquivo pessoal do artista

O arquivo do artista João José Costa está abrigado num apartamento em Ipanema, Rio de Janeiro, que era ao mesmo tempo sua residência e ateliê. O trabalho que denominei “organização do acervo” é a transformação da casa/ateliê do artista (presente) em acervo do artista (ausente). Ou seja, enquanto o artista está vivo, sua produção continua ativa, novos trabalhos podem surgir, outros podem ser descartados, e a relação que o artista estabelece com a obra é a que irá pautar sua vida. Na ausência do artista, no entanto, tudo que se encontra em seu ateliê – e, nesse caso, também residência – deixa de ser apenas objetos pessoais e adquire *status* de memória. O que ele mantinha preenchia o mundo ao seu redor e deve, a partir de sua ausência, ser visto sob uma outra perspectiva documental e histórica, “porque a casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”⁴².

Entrar no apartamento do artista significava acessar seu cosmos particular. Explorar os objetos e tudo que lá havia era estar diante de sua memória material, tudo que ele havia preservado de sua própria história pessoal, desde a infância até a velhice. Organizar o arquivo

⁴¹ BASBAUM, 2013.

⁴² BACHELARD, 1993, p. 24

de João José significava também entrar em seu universo particular e investigar esse cosmos sem limites de privacidade. Naturalmente esse trabalho, sendo feito por sua filha, comporta também minha subjetividade e qualidade de artista, o que será também abordado aqui: as consequências visuais e poéticas do diálogo estabelecido por mim com a obra e com o mundo particular de J.J., diálogo este que se soma às novas leituras que deverão ser feitas a respeito de sua obra a partir da reorganização do arquivo e sua apresentação para o mundo.

O problema fundamental deste trabalho trata da ativação do arquivo e os meios encontrados para enfrentar a vontade de preservação confrontada à impossibilidade de sua permanência intacta. Preservá-lo intocado mantendo todos os traços da organização do artista seria deixá-lo inerte, produzindo um tipo de ambiente museológico sem vida. De fato, havia uma atmosfera museológica no apartamento. No ambiente que ali se configurou após a ausência do artista, ainda era possível ver a última tela pintada por ele apoiada no cavalete, o paninho de limpar pincel apoiado na estante, os papéis guardados na mapoteca e o cheiro de tinta a óleo no ar. Porém, o ato de preservar tudo intocado apenas garantiria a prorrogação da existência dessa atmosfera e da materialidade da obra por algum tempo. Um arquivo parado, preservado e inerte, não reverbera, não fala; ele permanece enquanto possibilidade de algo novo que está silenciado. “O ‘retorno do arquivo’ às vezes é penoso: depois do prazer físico da descoberta do vestígio vem a dúvida mesclada à impotência de não saber o que fazer dele.”⁴³

Diante disso, apresenta-se a tarefa de encontrar os meios de ativação desse arquivo para que sua preservação de fato reflita a possibilidade de alguma elaboração e criação de novos sentidos. Surge, então, a questão fundadora do trabalho: que tipo de interação seria possível fazer no espaço e em seus elementos físicos constitutivos, de modo a dar vida àquela obra? E que sentidos podem ser extraídos, a partir da observação ou interação com o espaço, os objetos, os móveis, a disposição espacial dos elementos no apartamento, que digam respeito ao artista, sua obra ou à própria experiência da pesquisa?

Esta dissertação se desenvolve em três capítulos. O primeiro capítulo explora a coleção de obras mantidas por João José em seu acervo pessoal, através de descrição e comentários a respeito dessa produção e sua forma de organização. O segundo capítulo aborda a experiência de pesquisa enquanto “residência artística voluntária”, e explora outras questões de ordem objetiva e subjetiva, que tangem a pesquisa e o diálogo com o acervo. O terceiro e último capítulo, apresenta a produção artística realizada durante a experiência de

⁴³ FARGE, 2017, p. 18.

pesquisa, colocando-a em diálogo com a obra de João José e outros artistas contemporâneos seus como Hélio Oiticica, Lygia Pape e Mira Schendel. Se seguem ao terceiro capítulo as considerações finais e anexos.

1 RESIDÊNCIA DO ARTISTA

1.1 O apartamento

O espaço físico aqui examinado é um apartamento de 49m², divididos em sala, quarto, banheiro, cozinha e área de serviço com dependências, preservados como o artista os deixou. Na sala estava grande parte de sua biblioteca, organizada em estantes de ferro de 90cm de altura, além de um armário, uma cômoda, uma bicama e quadros pendurados nas paredes, todos escolhidos por J.J. para permanecerem no local onde passava grande parte de seu tempo. O ateliê era no quarto, mobilhado com uma estante de ferro do piso ao teto e um móvel de madeira onde eram guardados os materiais de pintura, pastas, arquivos de documentos e outra parte da biblioteca. Havia, ainda, uma prancheta de madeira antiga; uma segunda mesa de trabalho com tampo de fórmica; cavalete de pintura; e mapoteca. Quadros ocupavam as paredes de ambos os cômodos e se acumulavam também num canto no chão do ateliê. João José morou nesse apartamento cerca de 25 anos. Toda sua produção nesse período, portanto, foi feita naquele lugar, inclusive sua retomada mais recente à criação de telas a óleo, que estivera suspensa por muitos anos. (Fig. 13)

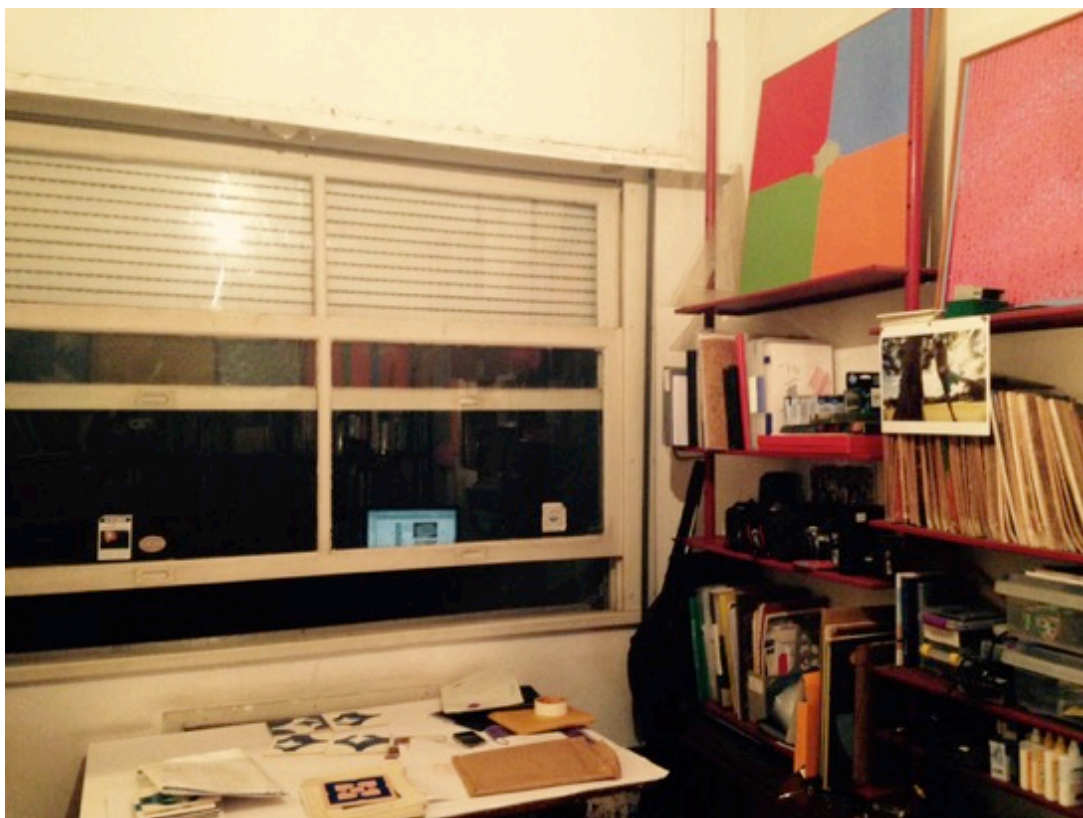


Fig. 13: Vista do ateliê, com a prancheta e estante de ferro, 2014. Foto Maria Mazzillo.

Durante anos frequentei aquele apartamento e, com o artista, vi trabalhos que estavam guardados em sua mapoteca. Assim, fui tomando conhecimento de seu acervo. A ausência do artista, no entanto, proporcionou-me o livre acesso. Inicialmente, realizei um reconhecimento de tudo que se encontrava no apartamento e que teria relação direta com a obra: centenas de telas, desenhos e colagens; recortes de jornais e revistas; estudos geométricos dos trabalhos; anotações pessoais; materiais e ferramentas de trabalho; fotografias e documentos.

Por se tratar da memória de um artista, uma pergunta se anunciou no início do processo de trabalho de organização desse espaço: o que aqui é arte? Ou melhor, o que neste espaço faz parte do corpo da obra do artista? De todas as coisas que povoam o universo particular de João José, quais são parte de sua produção artística, ou se relacionam com ela, e devem permanecer preservadas para a constituição do acervo? E quais podem ser classificadas como simples objetos pessoais, ou que podem ser descartados? Uma tarefa desafiadora e determinante para as etapas subsequentes era definir o que iria contemplar o acervo do artista, o que deveria ser preservado e o que poderia ser descartado ou, mesmo, reapropriado.

À primeira vista, a tarefa de organização física das coisas no apartamento poderia parecer uma atividade prática, objetiva e organizacional. Ao avançar nesse trabalho, porém,

me deparei com camadas sutis de informação que apontavam para traços de subjetividade, tanto dele quanto minhas. Nesse sentido, conforme Bachelard,

se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade.⁴⁴

Mergulhar na casa de João José era explorar sua produção artística em profundidade, indo ao encontro de todos os rastros e vestígios de suas memórias que ali se materializavam. A casa do artista de fato o abrigava e o protegia permitindo que ele exercesse ali seus pensamentos, experiências e expressões através de sua arte.

As memórias com as quais eu estava lidando eram primeiramente materiais, produzidas no tempo passado que não vivi. O manuseio de uma colagem de 1952, por exemplo, que carrega em si a expressão plástica de sua época, me remete a esse tempo na medida em que a materialidade daquela obra atravessou todos esses anos até estar agora em minhas mãos. Tomo como exemplo essa colagem (fig. 14) que permaneceu guardada sob os cuidados do artista desde que foi criada até o fim de sua vida. Essa obra, concreta em todos os sentidos da palavra, expressa o pensamento do movimento concretista na forma como foi pensada a estrutura de sua composição, associada à economia de meios. Pulsa, ainda, a existência única da obra de arte com sua carga temporal:

É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história à qual ela estava submetida no curso da sua existência. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as cambiantes relações de propriedade em que ela ingressou.⁴⁵

⁴⁴ BACHELARD, 1993, p. 26.

⁴⁵ BENJAMIN, 2012, p. 181.

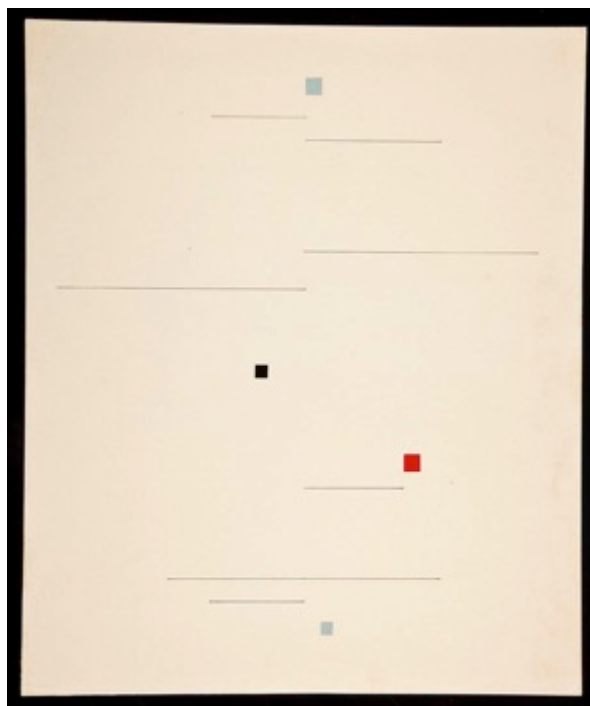


Fig. 14: João José Costa, *Sem Título*, colagem e tira-linhas sobre papel, 23 x 27,5cm, 1952. Foto Jaime Acioli.

Trata-se de uma obra que atravessou o tempo em silêncio. Revela-se para nós como expressão de sua época, sendo fruída mais de sessenta anos depois de sua criação. Sua materialidade física muito bem preservada fortalece essa ponte com o passado: “a palavra dita, o objeto encontrado, o vestígio deixado, tornam-se representações do real. Como se a prova do que foi o passado estivesse ali, enfim, definitiva e próxima. Como se, ao folhear o arquivo, se tivesse conquistado o privilégio de ‘tocar o real’”⁴⁶.

O manuseio de obras de arte que carregam em si parte da história de uma geração, e o contato com vestígios materiais do passado impalpável, foi um privilégio. Muitas das

colagens, pinturas e desenhos em papel guardados na mapoteca eram inéditos e permaneceram nas gavetas por décadas, como testemunhos de uma história ainda a ser contada. A revelação desses trabalhos inéditos, como o achado de um tesouro artístico, provoca tanto a gratificante surpresa do encontro de algo novo, até então desconhecido, como ainda a formulação de novas perguntas, que mesmo sem resposta nos colocam de frente com o limite do arquivo. Em todo arquivo há a ambiguidade do prazer do contato com seu conteúdo e a angústia da ausência do que falta, de sua incompletude intrínseca, como afirmou Derrida:

⁴⁶ FARGE, 2017, p. 18.

O arquivo tem lugar em lugar de falta originária e estrutural da chamada memória. Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior. Não esqueçamos jamais esta distinção grega entre *mneme* ou *anamnesis*, por um lado, e *hupómnema* por outro. O arquivo é *hipomnésico*.⁴⁷

Havia também a consciência museológica e pragmática em relação àquele arquivo, como fonte primária da obra de João José. Trabalhos que não eram assinados teriam como prova de sua autenticidade o fato de pertencerem àquele espaço, àquele conjunto de trabalhos. Era preciso registrar fotograficamente cada um deles e criar uma forma de arquivamento que preservasse suas informações de origem.

O trabalho no acervo iniciou-se com o levantamento, distinção e classificação daquilo que se encontrava na antiga residência do artista. Esse processo de apuração, decantação, destilação, evaporação e extração das coisas materiais e imateriais que estavam naquele espaço, a separação do que eram pertences pessoais daquilo que era relevante e relativo à obra, aponta para um refinamento no entendimento do que seria, afinal, o acervo.

1.2 Primeiras etapas: organização da biblioteca e hemeroteca

A biblioteca e a hemeroteca ocupavam muitas estantes da casa. Havia o interesse em tornar disponível parte daquele material para pessoas ou instituições que se interessassem por livros e periódicos, em sua maioria sobre arte e arquitetura. Assim, antes de abrir à consulta o material bibliográfico, criei um *ex libris* (Fig. 15) para identificar todos os exemplares da biblioteca e da hemeroteca como tendo pertencido a João José. O *ex libris* foi feito sob forma de carimbo, cuja imagem reproduz uma assinatura usada pelo artista em alguns trabalhos dos anos 1960, e cada exemplar da biblioteca e da hemeroteca foi carimbado. Essa imagem foi escolhida também como marca do acervo, na tentativa de iniciar então sua institucionalização.

⁴⁷ DERRIDA, 2001, p. 22.



Fig. 15: *Ex libris* João José Costa; design Maria Mazzillo, a partir de desenho de J.J. (2016)

Uma vez que a catalogação sistematizada das obras implicaria volumoso trabalho, certamente a principal tarefa no conjunto do acervo, não pude realizar sozinha da mesma forma a organização da biblioteca. Produzi, então, o registro fotográfico da capa de todos os livros de sua biblioteca, para preservar as informações relativas às referências bibliográficas do artista. Desse registro resultaram oito arquivos em formato PDF contendo cada um cerca de 30 páginas, com uma capa de livro por página.

No conjunto total de livros de arquitetura, é possível identificar muitas das referências e influências de João José. Os livros encontravam-se bem organizados nas estantes. Não era preciso muito conhecimento sobre o assunto para perceber que havia uma ordem na distribuição dos exemplares em cada estante. Os livros sobre arquitetura brasileira estavam todos posicionados próximos uns dos outros. Destacam-se os títulos referentes às obras de Lúcio Costa, Rino Levi e Paulo Mendes da Rocha. Em outra estante, os livros de arquitetura internacional também estavam organizados respeitando coerência de autor ou nacionalidade no posicionamento nas prateleiras. Dentre os arquitetos internacionais, havia títulos dedicados a Frank Loyd Wright, Luis Barragan, Álvaro Siza, José Luis Sert, Aldo Rossi, e Gregori Warchavchik, arquiteto ucraniano que viveu no Brasil e atuou aqui como um dos percursores da arquitetura moderna. Além desses, os mestres da forma Mies van der Rohe, Max Bill, e Le Corbusier, também representados com diversos exemplares dedicados às suas obras. A organização servia principalmente ao próprio João José, que sabia localizar qualquer exemplar de sua biblioteca quando desejava acessá-lo. (Fig. 16)



Fig. 16: Estante da biblioteca de João José. Foto Maria Mazzillo.

Ele manteve o hábito de colecionar periódicos durante quase toda sua vida. Antes da internet, revistas periódicas eram grandes canais de atualização de informações. Eram o meio disponível para conhecer os temas que lhe interessavam. O conjunto de revistas preservadas pelo artista contemplava anos, e em alguns casos, décadas dessas publicações. Entre elas, as revistas japonesas “A+U Architecture + Urbanism” e “Japan Architecture”; as revistas internacionais “Zodiac” e “L’Oeil”, e as nacionais “Cadernos Brasileiros de Arquitetura” e “Monolito”. A hemeroteca foi toda identificada com o *ex libris*, mas sua catalogação sistemática mostrou-se inviável. Realizei, no entanto, um registro semelhante ao da biblioteca, que resultou em nove arquivos PDF, cada um contendo uma série de capas das revistas colecionadas por J.J. e que reflete uma parte significativa do acervo de periódicos.

Esse registro da biblioteca e da hemeroteca corresponde ao que saiu do arquivo e, portanto, ao que não foi selecionado para compor o acervo do artista. O registro pretende dar conta de informação que possa vir a ser útil ao acervo, para que essa não seja perdida. E a informação de origem passa a acompanhar o material com sua identificação pelo *ex libris*.

Para selecionar os títulos de literatura e poesia que permaneceriam no acervo, contei com a ajuda do artista plástico Rodrigo Linares. Ele identificou livros raros no conjunto da biblioteca e os de maior relevância literária, que foram mantidos. Essa seleção contemplou títulos tais como: “Dez poemas”, de E. E. Cummings, com tradução de Augusto de Campos e capa de Alexandre Wollner e Geraldo de Barros, publicado em 1960; “Poesia Concreta”, com poemas de Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Ronaldo Azeredo,

publicado em 1956; e “Poemas”, de Ferreira Gullar, capa de Amilcar de Castro, publicado em 1958.

Junto a essa seleção, somaram-se os livros de arte, catálogos e pequenas publicações de exposições que J.J. frequentou. Essa pequena biblioteca ainda não foi catalogada, mas está preservada no acervo e identificada com o *ex libris*.

Junto à biblioteca encontrei um “livro do bebê”. Trata-se de uma publicação com encadernação em capa dura de couro, quase se desprendendo do livro, e com guarda de papel perolado. O livro reúne textos de diversos autores, com certo cunho religioso, ilustrado em monocromia com imagens de obras de arte de diversos artistas, como “A Caridade” de Anton Van Dyck e “A Madona do ‘Magnificat’” de Sandro Boticelli. Ao longo dos capítulos, entre textos e imagens impressas, encontram-se lacunas que foram preenchidas pela mãe do bebê, no caso, minha avó paterna Maria José Silva Brandão Costa, que não cheguei a conhecer. Tais lacunas, ao serem preenchidas, traziam as informações pessoais do bebê ao longo de seus primeiros anos de vida. Na página 13 (Fig. 17), a primeira manuscrita, lê-se a identificação: “Notas de infância de João José Silva Brandão Costa. Filho de Antonio Brandão Costa e de Maria José Silva Brandão Costa. Neto paterno de José Dias da Costa e de Clara Brandão Costa. Neto materno de João Tavares de Carvalho e Silva e de Evangelino Rosa da Silva. Nasceu no dia 9 de maio de 1931 as 2 ½ horas e ... minutos, na casa sem número situada em Praça de Santo Antonio. Município de Parnaíba. Estado do Piauí. O dia da semana era sábado”, seguido da assinatura do pai e da mãe.

Na última página manuscrita, há uma entrada de abril de 1941 relatando que João José fora levado ao médico pelo pai Antonio: “Dr. Zander achou-o tão bem que mandou que fossem tirados aos poucos os aparelhos. Primeiro ficava por uma hora andando sem ele, depois de uns dias já duas e assim até acostumar-se completamente sem eles. Foi a 12 de abril deste mesmo ano, a primeira vez que andou sem os aparelhos e em maio já estava habituado (...). Agora Joãozinho anda bem, embora jogando um pouco a perna direita, e sacudindo com o corpo. Noto que sem os aparelhos cai menos.”

Os manuscritos de Maria José refletem a dificuldade enfrentada pela família para tratar a poliomielite de João José. Em 1941, a família estava estabelecida definitivamente no Rio de Janeiro, e ele, aos 10 anos de idade, já havia se submetido a inúmeras cirurgias.

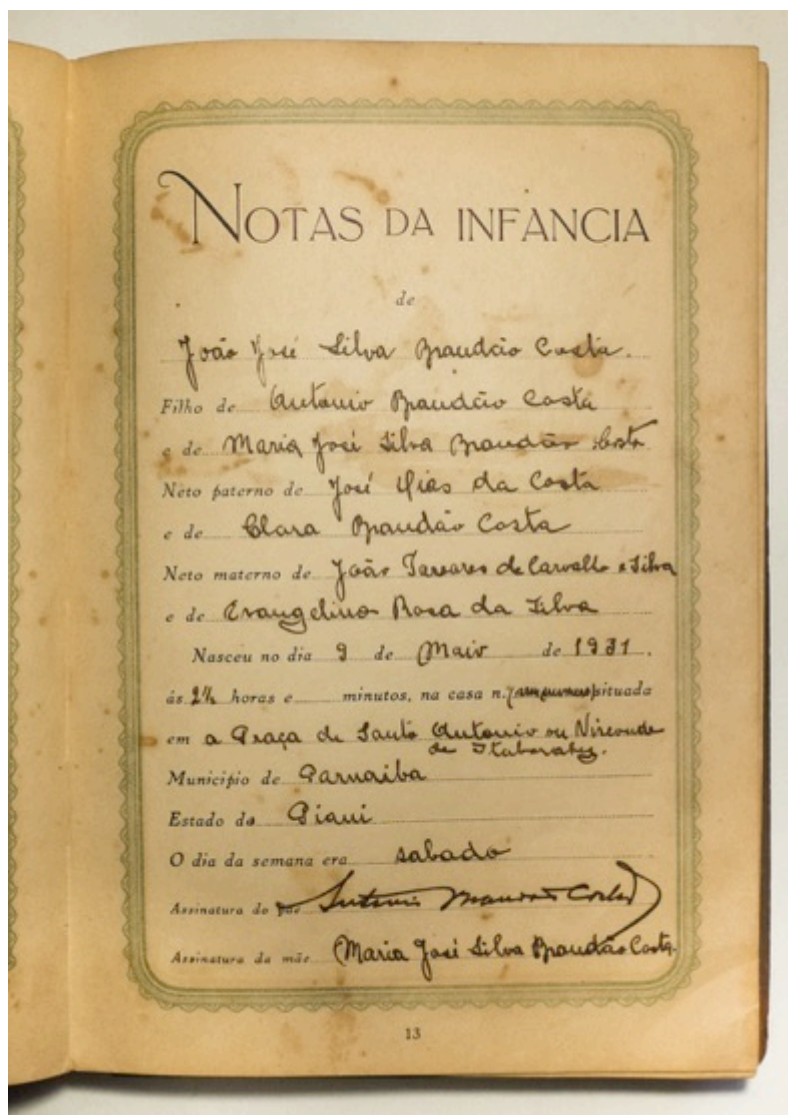


Fig. 17: Página 13 do Livro do Bebê. Foto Maria Mazzillo.

Após a identificação do que seria preservado e do que seria aberto à consulta de terceiros, convidei um arquiteto e amigo de João José, o professor Dr. Mauro Nogueira, para visitar o apartamento, e ajudar na seleção dos livros de arquitetura. Excetuando livros e revistas escolhidos para permanecerem no acervo e alguns doados a Mauro Nogueira, os demais foram entregues para comercialização em sebo.

Durante a organização da biblioteca, o manuseio dos livros me apontou outra ação de registro: todos os livros de João José estavam assinados e datados, sinalizando o ano em que ele havia comprado cada exemplar. Ao longo do tempo, a assinatura do artista modificou-se, até que ele definisse uma assinatura padrão, repetida até o fim de sua vida. Por se tratar da caligrafia do artista, e sua evolução ao longo dos anos, avalei que seria também importante fazer o registro fotográfico de algumas das diversas assinaturas contidas nos livros. (Ver Anexo B)

A biblioteca de João José reflete seus interesses artísticos, tanto de pintura como de arquitetura. Mostra, também, a forma como ele cultivava suas influências, com a presença de múltiplos exemplares dos grandes mestres da Bauhaus e da Escola de Ulm. De certa forma, a biblioteca já se configurava como um acervo pessoal, tanto no sentido de bagagem intelectual contendo muitas das referências bibliográficas coletadas ao longo da vida do artista, como no sentido de banco de dados, que era consultado frequentemente devido ao hábito da leitura.

Pelo modo como o artista preservou sua biblioteca, talvez possamos supor que ele tinha, de certa forma, a noção de seu acervo bibliográfico como uma extensão de seu pensamento, e algo que iria permanecer além de sua existência.

1.3 Catalogação das obras

A catalogação das obras foi uma das mais importantes etapas da organização do acervo. Era preciso criar um banco de dados sistematizado que desse conta de sua totalidade, quantificando os trabalhos pertencentes ao acervo e reunindo as informações relevantes de cada obra, um sistema de arquivamento que facilitasse o acesso aos trabalhos em termos de sua organização no espaço.

Para elaboração do banco de dados, contei com a colaboração da designer e pesquisadora Clarisse Rivera Vieira, que ajudou a pensar no formato desse documento e sobre quais informações relevantes deveria conter. Foi criada uma tabela em Excel na qual cada linha corresponde a uma obra. A partir das informações relevantes que deveriam constar sobre cada obra, definimos inicialmente onze colunas, sendo elas as seguintes: número de tomo, imagem da obra, título, data, técnica, dimensões, moldura, localização, fotógrafo (autor da imagem da obra identificada na segunda coluna), observações e número de referência do arquivo digital. (ver Anexo C)

Posteriormente, a partir do diálogo com outro interlocutor, o professor Dr. Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, foram definidas outras colunas para complementar o banco de dados. Marçal observou que, em alguns casos, a coluna “Observações” estava sendo usada para informações do estado de conservação da obra, e ressaltou que essa seria uma informação fundamental, devendo assim haver uma coluna específica para esse dado. Foram incluídas, então, novas colunas: estado de conservação da obra, histórico de exposições, localização original no acervo, localização atual no acervo.

O objetivo da tabela de dados é, além de inventariar as obras do acervo, permitir o uso de filtros de busca para consultas específicas, que permitam, por exemplo, recuperar informações sobre trabalhos de determinado ano ou com determinada técnica. A tabela não é rígida: com seu uso, mostrou-se aberta e demandando recorrentes atualizações.⁴⁸ Fundamentalmente, ela se presta como ferramenta de organização e sistematização das informações referentes às obras do acervo, e auxilia no trabalho de recolocação da obra de João José no mundo. Enquanto ferramenta, é muito útil no processo de trabalho que ainda está em curso, mas sua estrutura atual não necessariamente permanecerá a mesma.

Iniciei a catalogação das obras pela segunda gaveta da mapoteca, a única gaveta que apresentava critério claro de organização, cronológico, que seria um bom ponto de partida. A metodologia adotada a partir de então compreende a repetição de um conjunto de ações encadeadas para a catalogação de cada obra: selecionar uma obra física e localizar nos arquivos digitais de reprodução fotográfica a imagem correspondente à obra, confirmando se ela já foi reproduzida ou não; localizado o arquivo digital, inserir a imagem no banco de dados, no campo reservado à imagem da obra, na segunda coluna, e dar início ao preenchimento dos outros campos. Essas ações foram repetidas para cada uma das obras catalogadas.

1.4 Arqueologia da mapoteca

A grande maioria das obras estava guardada nas gavetas da mapoteca. As telas a óleo, todas penduradas nas paredes do apartamento, e alguns trabalhos em papel emoldurados, somavam algumas dezenas, enquanto nas cinco gavetas da mapoteca havia algumas centenas de trabalhos. Considerei a mapoteca uma espécie de espinha dorsal do acervo, no sentido de que ela concentra a estrutura da produção do artista em sua cronologia.

1.4.1 A primeira gaveta da mapoteca

⁴⁸ Colunas como “estado de conservação da obra” e “histórico de exposições” implicam atualizações periódicas e conforme a realização de novas exposições.

A primeira gaveta da mapoteca abrigava alguns materiais de trabalho, como blocos de papel branco de alta gramatura e bloco de papel milimetrado; um exemplar do catálogo da exposição individual de 2008 em São Paulo e um exemplar do livro “Entreinterposto – Pintura e geometria na obra de João José”, que continham anotações do artista sobre valor e/ou proprietário de cada obra vendida; CDs de dados fornecidos pelo fotógrafo Jaime Acioli contendo os arquivos digitais das reproduções fotográficas das obras de João José, que ambos vinham realizando em parceria; e um envelope contendo o contato desses arquivos com todas

as fotos impressas em miniatura, em diversas folhas de papel tamanho A4. De certo modo, a primeira gaveta guardava o que era acessado com mais frequência no cotidiano do artista.

Havia também na primeira gaveta uma lista das telas a óleo, na qual João José enumerou cada uma que pintou em sua trajetória artística (Fig. 18). Essa lista é muito importante para o acervo. Ela representa o banco de dados original do artista, comprova sua organização e atesta um cuidado diferencial com as telas a óleo, meio de expressão tradicional dos concretistas do Rio.

nome: (1)

AUTOR: JOÃO JOSÉ SILVA COSTA
TECNICA: OLEO SOBRE TELA

Nº	NOME DA OBRA	DIMENSÕES (h x l)	DATA	PROPRIETÁRIO/ENDEREÇO
1	Idéia	41 x 33	agosto 54	Juan Sampa
2	Idéia	56 ⁺ x 44,4	dez. 54	Nascimento ^{IBED/40}
3	Idéia, out. 54/jan 55	55 ⁺ x 45,5	jan. 55	Saramenha/BEG/MAM ²
4	Idéia, out. 54/mar 55	54,5 x 54,5	mar. 55	MAC-0087/BEG/MAM ²
5	Idéia	55 x 46	mar. 55	Jean Kibler
6	Idéia	64 ⁺ x 64 ⁺	jun. 55	Saramenha/BEG/MAM ² (com br.)
7	Idéia evidente	49 ⁺ x 49 ⁺	jan. 56	Jayme Zitel
8	Idéia instável	57 ⁺ x 49 ⁺	fev. 56	Saramenha
9	Idéia ortodoxa	40 x 48	jun. 56	Redentor Nascimento Silva
10	Idéia quadrada	53 x 62	agosto 56	NS) 12.000 - FAPES
11	Idéia múltipla	64 x 64	nov. 56	Saramenha A. LEIRNER
12	Idéia concubina	85 x 65	nov. 56	Nascimento (NS) + cat. Rom
13	Idéia justa	73 ⁺ x 60	fev. 57	ana m. Sautama
14	diferentes Tensões da mesma idéia	70 x 70	março 57	Redentor Nascimento S. Prof. 16.000
15	idéia profeta	40 x 40	out. 57	MAC-0384 Saramenha/Prof. Cont.
16	idéia colorida	27 x 41	abr. 58	MAC-0395
17	idéia m ^{to} antiga	81 x 81	set. 58	?
18	idéia luminosa	71,5 x 58 ⁺	agosto 59	Saramenha MAC-0619
19	idéia experimental	51,00 x 70	dez. 59	NS) Nascimento.
20	idéia consequente	76 x 76	maio 60	?
21	idéia piloto	55 x 20	set. 61	Redentor Nascimento S. X
22	idéia sonda	55 x 16	set. 65	ABC Nascimento S. X
23	idéia de fundo alto	110 x 70	dez. 65	Saramenha MAC-0384 (com br.)
24	idéia sem palavras	100 x 81	nov. 66	Redentor - studio. Rom ⁺
25	circunda (tempo blau)	73 x 92	out. 66	Jean Kibler
26	a co como ela deve ser - verdouga	61 x 50	jan. 67	Redentor Nascimento S. X
27	idéia sobre a diagonal	80 x 80	jan. 67	Saramenha MAC-0490

Fig. 18: Primeira página da lista manuscrita de telas a óleo. Foto Jaime Acioli.

Essa lista, que serviu de base para a tabela de dados, é formada por cinco colunas com informações específicas das obras: número, nome da obra, dimensões, data, e proprietário/endereço. Não há, no entanto, imagens das obras. A lista estava preenchida até o número 119. A última tela que João José pintou é intitulada “Efeito tafetá em quatro campos” (fig. 19), de 2014, e ainda estava no cavalete quando ele foi internado no hospital. Quando o visitei, perguntei se o quadro já estava pronto, ou se ainda iria receber alguma camada de tinta. Ele respondeu que sim, estava pronto, mas não assinado. E me pediu, então, que fosse à

sua casa e produzisse com o papel milimetrado a etiqueta que ele convencionara colar na parte de trás dos quadros, com os dados da obra, e que a trouxesse para ele assinar. Para saber o número da obra que deveria constar na etiqueta, eu deveria conferir na lista manuscrita o último listado, e acrescentar o número seguinte: número 120. (fig. 20) Assim a lista manuscrita produzida pelo artista ficou completa.



Fig. 19: João José Costa, *Efeito tafetá em quatro campos*, óleo sobre tela, 70 x 70cm, 2014.
Foto Maria Mazzillo.

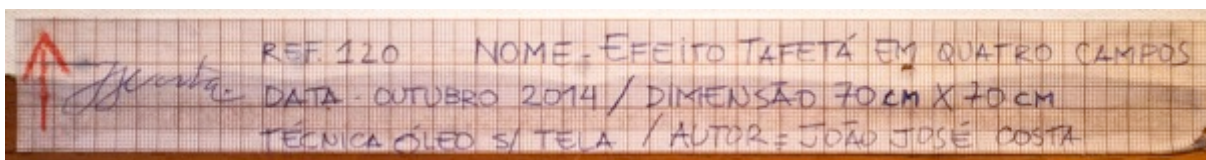


Fig. 20: Etiqueta de identificação da tela de número 120. Foto Maria Mazzillo.

Todas as telas que estão no acervo constam na tabela de dados de catalogação. Mas em função da existência dessa lista manuscrita feita pelo artista, criei um outro banco de dados referente apenas ao inventário das telas. Nesse arquivo reproduzi as colunas da lista manuscrita, incluí uma coluna para a imagem da obra, e outra para a imagem da etiqueta do verso. Essa tabela digital evidencia lacunas, uma vez que a lista de telas está completa e delimita 120 obras. Após inserir todas as informações das telas que se encontram no acervo,

completei os campos com as informações disponíveis na lista manuscrita e outras que constavam nos catálogos e publicações referentes à obra de J.J. As lacunas representam informações a serem buscadas, se quisermos conhecer a totalidade da produção em tela. As anotações do artista na lista manuscrita dão pistas de onde procurar essas informações.

1.4.2 A segunda gaveta da mapoteca

Na segunda gaveta da mapoteca, encontravam-se envelopes de grande formato, feitos em papel Canson pelo artista. Cada envelope era identificado com uma anotação a lápis que sinalizava o período dos trabalhos. Cronologicamente, o primeiro envelope estava marcado “até 70”. Em seguida, vinham os envelopes: “1971 a 1995”; “1996 a 2000”; “2001 a 2005”; “2006 a 2010”; “2011”; “2012”; “2013”; “2014”. (Fig. 21) Nota-se que, a partir de 2011, o artista reuniu sua produção em envelopes anuais.

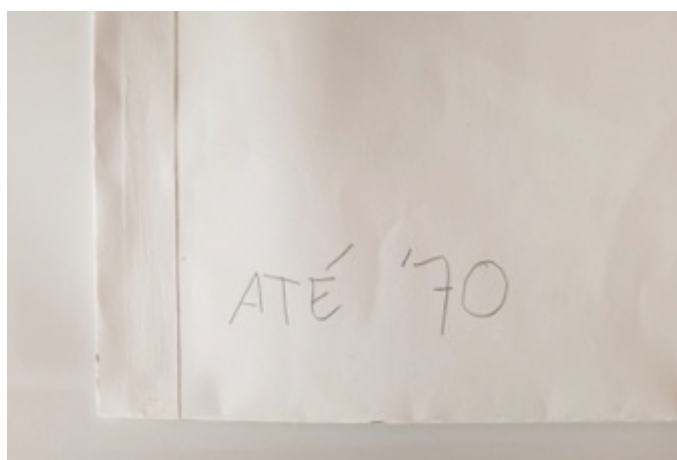


Fig. 21: Detalhe da anotação manuscrita em envelope de guardar obras.
Foto Maria Mazzillo.

No envelope “Até 70” havia 22 trabalhos, sendo o mais antigo de 1952 e o mais recente de 1964. O conjunto era formado por duas colagens de 1953 e vinte guaches produzidos no período entre 1952 e 1964. Os guaches se assemelham em sua maioria pelo tipo de papel e o formato maior em relação aos outros, sendo que o maior deles mede 61 x 46cm (Fig 22 e 23).



Fig. 22: João José Costa, *Sem título*, guache sobre papel, 61 x 46cm, julho de 1961.
Foto Jaime Acioli.

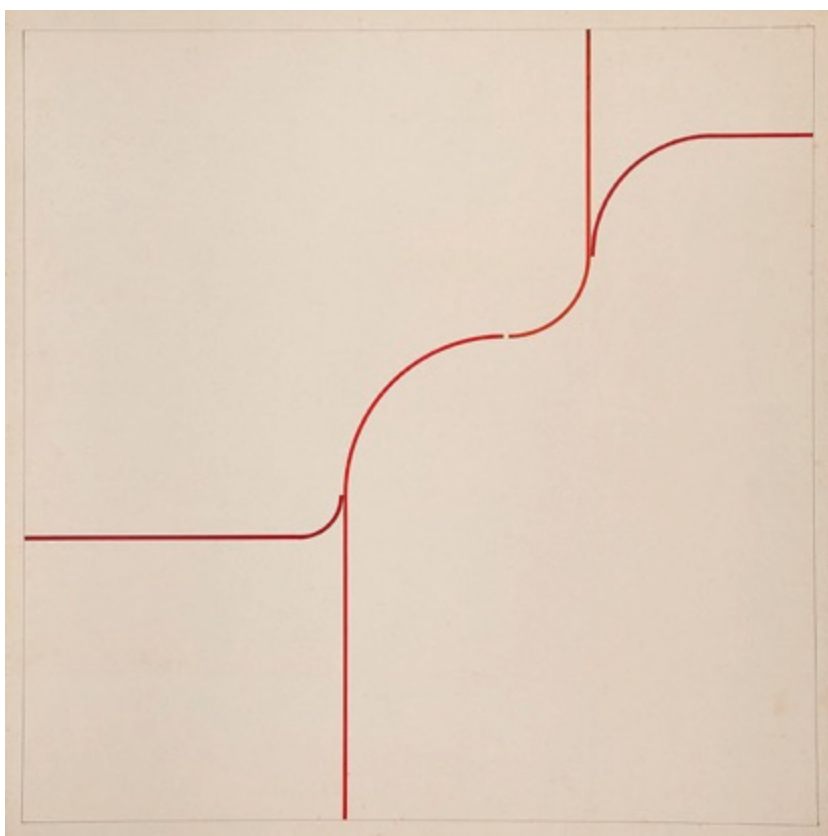


Fig. 23: João José Costa, *Sem título*, guache sobre papel, 50 x 50cm, março de 1958.
Foto Jaime Acioli.

O envelope seguinte compreende o período de 1971 a 1995, e reúne 15 trabalhos. O trabalho mais antigo desse conjunto é um guache de 1976 (Fig. 24), e os demais são aquarelas datadas de 1979 a 1988. Ou seja, o envelope compreende trabalhos até 1995, mas o mais recente é de 1988. Há um hiato de sete anos nas datações dos trabalhos do acervo, ao menos na organização dessa gaveta. Seriam anos em que o artista não produziu? Ou vendeu tudo que produziu?



Fig. 24: João José Costa, *Sem título*, guache sobre papel, 35 x 41cm, agosto de 1976.
Foto Jaime Acioli.



Fig. 25: João José Costa, *Dois p'ra lá, dois p'ra cá...*, aquarela sobre papel, 31 x 35cm, setembro de 1984. Foto Jaime Acioli.

Posteriormente, pude localizar cinco telas e alguns trabalhos de colagem que estavam soltos em outras gavetas, todos feitos naquele período. Alguns faziam parte da série “Reciclar é preciso” (Fig. 26). O título é bastante sugestivo quando pensamos esse período como um hiato, ou talvez um período de revisão e reflexão daquilo que o artista já havia pintado antes, do que viria a produzir adiante. A última dessas cinco telas é um quadro muito importante para o acervo, que também tem um nome sugestivo que remete à ideia de revisão: “Ideia desde muito antes” (Fig. 27). É uma tela de 70 x 70cm datada pelo artista da seguinte maneira: “fevereiro de 1956/julho de 1995”. Ou seja, trata-se de uma ideia esboçada em 1956, elaborada ao longo desse período, e concluída somente em 1995. Não é possível precisar a data das primeiras ou das últimas pinceladas no quadro, mas há nesse fato uma implícita revisão de ideias antigas.



Fig. 26: João José Costa, *Reciclar é preciso*, colagem sobre cartão, 20 x 40cm, julho de 1991. Foto:Jaime Acioli.

A seguir, o envelope que reúne a produção de 1996 a 2000 continha sete trabalhos em aquarela. O seguinte, 2001 a 2005, oito trabalhos em aquarela. Com o próximo envelope, que corresponde ao período de 2006 a 2010, nota-se um aumento considerável na quantidade de trabalhos, e de 2011 em diante o artista passou a agrupar os trabalhos em envelopes anuais. Nesse, havia 53 trabalhos. E a quantidade de trabalhos vai aumentando ano a ano, como uma curva ascendente: três trabalhos datados de 2006; quatro de 2007; onze de 2009; e 35 de 2010.

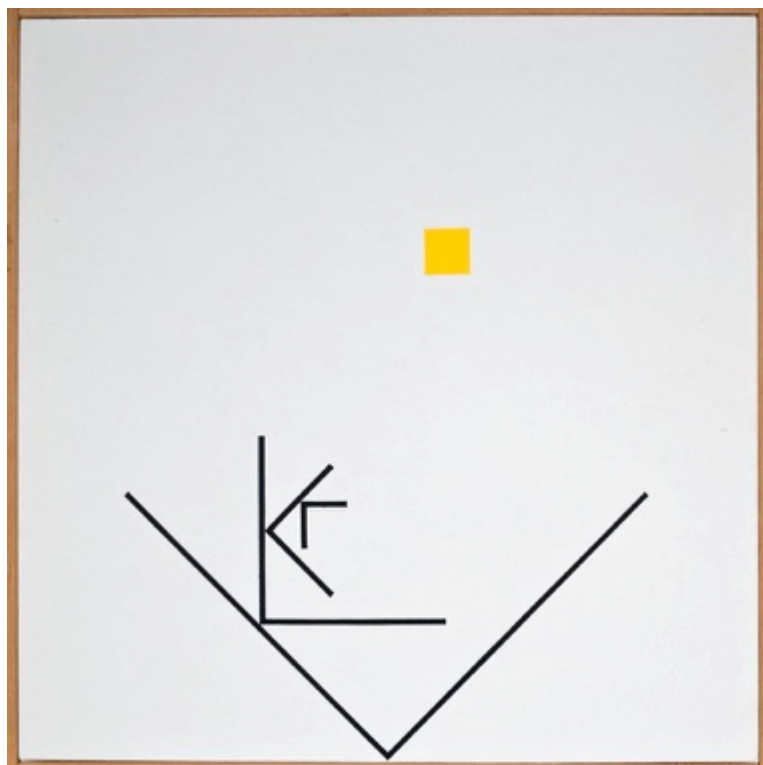


Fig. 27: João José Costa, *Ideia desde muito antes*, óleo sobre tela, 70 x 70cm, fev. 1956/ julho de 1995. Foto Jaime Acioli.

Ao observar os trabalhos do período, percebe-se que no conjunto referente a 2006 e 2007 temos aquarelas em que o artista explora o aguado da tinta, criando formas geométricas e áreas de cor com contorno definido de um lado, e do outro, contorno indefinido. (fig. 28) Não há trabalhos do ano de 2008, e os próximos trabalhos no envelope são de 2009. Aqui, o artista retomou uma linguagem usada anteriormente, nos anos 1950 e 1960, e passou a explorar a forma geométrica paraboloide hiperbólico.

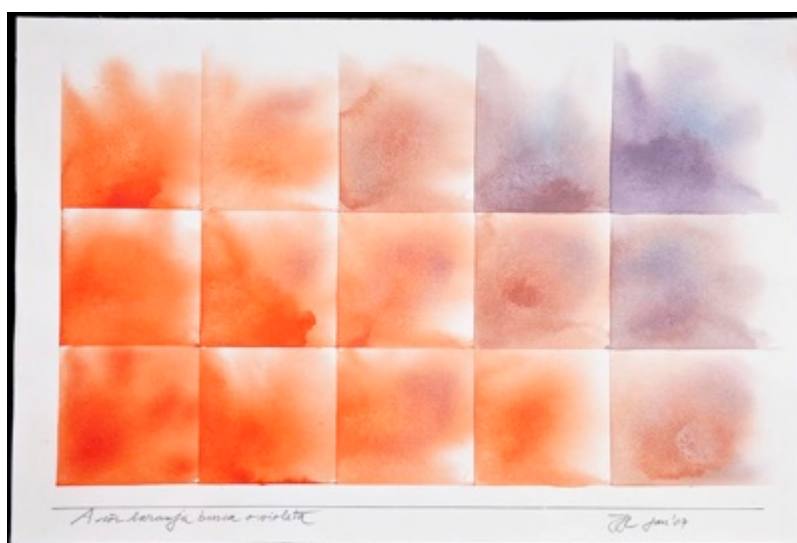


Fig. 28: João José Costa, *A cor laranja busca o violeta*, aquarela sobre papel, 30,5 x 45,5cm, Janeiro de 2007. Foto Jaime Acioli.

Antes de ingressar na faculdade, João José estava em dúvida entre cursar Belas Artes ou Arquitetura. Como contaria mais tarde, ele foi influenciado então por uma prima arquiteta, que o orientou dizendo que a arquitetura lhe seria muito mais rentável. Em entrevista, o artista comentou:

Se eu tivesse me dedicado inteiramente à pintura talvez tivesse ganho mais dinheiro, talvez, não sei. Por outro lado, se eu não tivesse feito arquitetura, eu não faria certas pinturas hoje. Esses desenhos aqui, se eu não tivesse feito arquitetura, eu não fazia. Parabolóide hiperbólico, isso a gente aprende na faculdade, essa figura geométrica.⁴⁹

Nos trabalhos de 2009, João José voltaria a explorar a forma geométrica parabolóide hiperbólico e atualizaria a linguagem criada nos anos 50. Nesses trabalhos, o artista manteve o uso da ferramenta tira-linhas⁵⁰ (Fig. 29), porém em vez do guache, passou a usar a tinta aquarela para traçar as linhas, e incluiu o lápis pastel, para criar no fundo áreas de cor chapada com contorno esfumado. (Fig. 30)



Fig. 29: Ferramenta tira-linhas. Foto Maria Mazzillo.

Não é possível afirmar a frequência com a qual João José visitava seu arquivo, mais especificamente, sua produção dos anos 1950 e 1960 guardada ali. Mas é fato que, procurado por curadores e galeristas com mais frequência nos últimos anos, ele fez consultas ao arquivo e selecionou trabalhos para expor e comercializar, frequentando eventualmente sua produção antiga. Essa revisão do acervo pessoal parece ter suscitado sua produção posterior, seja pela volta à utilização do tira-linhas como ferramenta de trabalho, seja pelo nome atribuído a uma série em 2009: “Reciclando ideias”⁵¹ (Fig. 31).

⁴⁹ Entrevista concedida à autora em 22 de maio de 2012.

⁵⁰ Ferramenta de desenho usada na arquitetura para traçar linhas de espessura constante, que podem variar de acordo com a abertura da ponta da ferramenta.

⁵¹ A série “Reciclando ideias” foi produzida entre os anos de 2009 e 2014, e contempla 65 trabalhos.

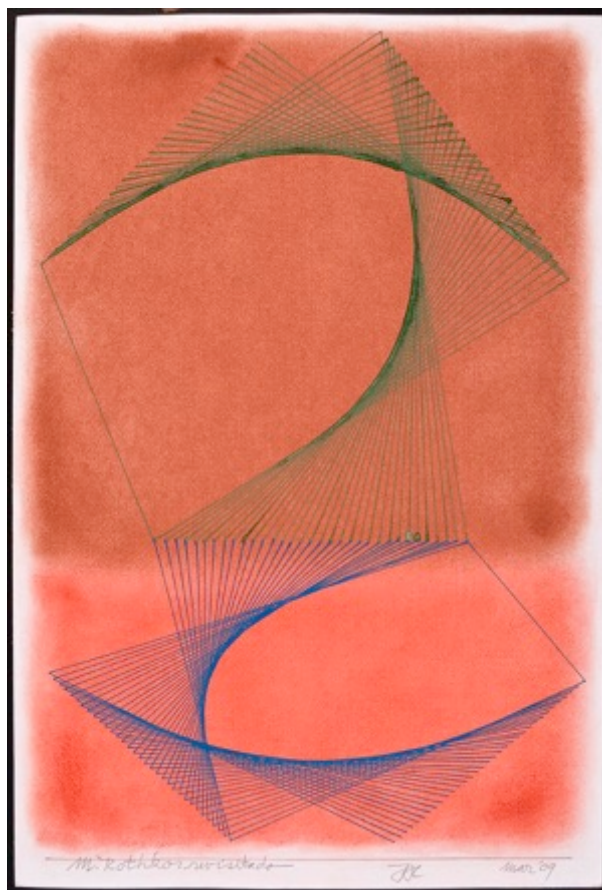


Fig. 30: João José Costa, *M. Rothko revisitado*, aquarela e pastel sobre papel, 45,5 x 30,5cm, Março de 2009. Foto Jaime Acioli.

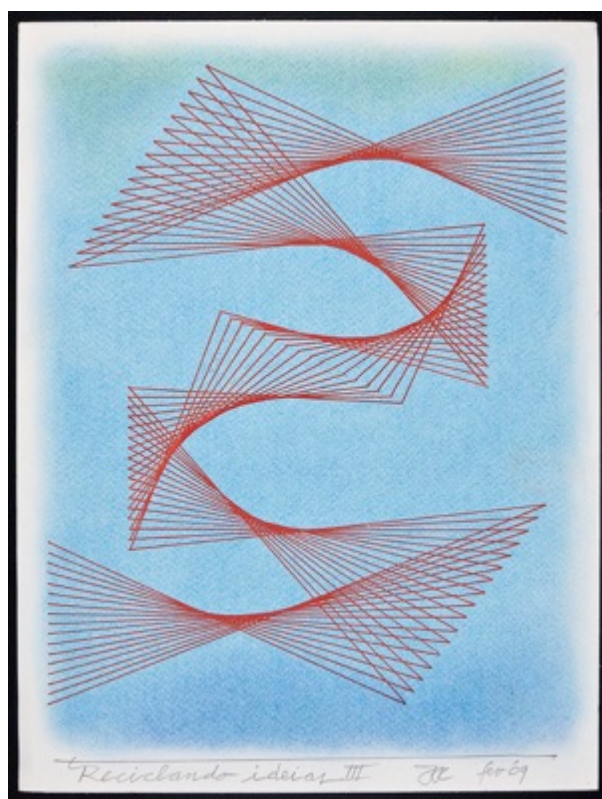


Fig. 31: João José Costa, *Reciclando ideias III*, aquarela e pastel sobre papel, 23 x 30,5cm, fevereiro de 2009. Foto Jaime Acioli.

Em conversa de 2012, perguntei ao artista sobre o epíteto “o mais rigoroso dos concretistas”, atribuído a ele por Mário Pedrosa. E ele comentou:

O mais rigoroso, inventaram essa história. Porque eu era o mais geométrico, naquela época, no início. Mas você vê, eu já tô bagunçando porque já tô assinando. Já tô relaxando. Tô usando pastel, que não é um meio de expressão de concretista. Já tá valendo tudo.⁵²

O artista soube ser flexível sem negligenciar o seu rigor. Naquele momento, João José explorava o pastel como meio de expressão combinado aos seus princípios geométricos. Na mesma entrevista, mais adiante, ele completou: “Inclusive, eu só entendo assim: você vai fazer um troço, tem que fazer direito”. Há liberdade de experimentação nos meios e modos de criação, mas os rigores na elaboração e na execução do trabalho fazem parte do estatuto do artista.

A partir de 2011, os envelopes passam a ser anuais, possivelmente devido ao aumento de sua produção em papel nesses últimos anos. Entre 2003 e 2010, João José trabalhou como arquiteto para o SESC – Serviço Social do Comércio do Rio de Janeiro, tendo sido esse seu último emprego. Em 15 de setembro de 2010 (Fig. 32), J.J. se desligou da instituição e passou a viver como aposentado. Percebe-se que, a partir daí, dedicou-se mais intensamente à produção artística. É possível afirmar que esses últimos anos foram marcados por certo entusiasmo do artista, que transparece no aumento de sua produção em papel e na retomada, em 2011, da pintura de cavalete com telas a óleo, interrompida nos anos 1990. Essa vontade pode ter sido impulsionada também por uma solicitação mais constante por parte de galeristas e curadores, que realizaram trabalhos em parceria com o artista no período. O galerista Gustavo Rebello, por exemplo, realizou a última exposição individual do artista em 2011, no Rio de Janeiro; a galerista Berenice Arvani realizou a primeira individual do artista em São Paulo em 2008; o curador Felipe Scovino realizou exposição individual do artista na Sala Maria Antônia do Centro Universitário da USP em 2011; e o autor e editor Luiz Eduardo Meira de Vasconcellos, por ocasião dos 80 anos do artista, publicou um livro dedicado à sua obra. É possível relacionar esses fatos ao aumento de sua produção nos últimos anos de vida.

⁵² Entrevista concedida à autora em 22 de maio de 2012.



Fig. 32: Carteira de trabalho de J.J. Foto Maria Mazzillo.

O envelope de 2011 continha 29 trabalhos. As técnicas desses desenhos são: aquarela sobre papel, pastel sobre papel ou técnica mista de aquarela e pastel sobre papel. Nesse conjunto de trabalhos, há alguns desenhos com tira-linhas, explorando ainda a forma geométrica paraboloide hiperbólico, e outras ideias que se desenvolvem em pequenas séries, como os trabalhos intitulados “Malha sobreposta”. (Fig. 33 e 34) Aquele foi o ano de realização da última exposição individual de João José, na Galeria Gustavo Rebello, no Rio de Janeiro. Foi um ano bastante produtivo, durante o qual ele produziu, de acordo com o conteúdo desse envelope, mais de dois trabalhos por mês, a considerar apenas os trabalhos que permaneceram sob guarda do artista, não necessariamente a totalidade de sua produção naquele ano.

O envelope de 2012 continha 69 trabalhos, entre aquarelas, pastéis e técnica mista. Houve um aumento na produção, em relação ao ano anterior, para mais de cinco trabalhos por mês. Nesse conjunto, treze trabalhos são datados de dezembro de 2012. Treze trabalhos realizados em 31 dias: João José estava produzindo a todo vapor.

Os envelopes 2013 e 2014 guardavam, respectivamente, 36 e 47 trabalhos, entre aquarelas, pastéis e técnica mista. O último envelope desta gaveta da mapoteca não continha sinalização de data ou período. Ele guardava uma série inédita de 27 trabalhos produzidos em lápis pastel, chamada “Simples contrastes”, realizados entre 2011 e 2013 (Fig. 35 e 36). Essa série talvez corresponda à exploração mais profunda que o artista exerceu com o lápis pastel

como meio de expressão autônomo. Além da série “Simples contrastes”, são raros os trabalhos em que o pastel aparece como “protagonista”, sem ser combinado a outro material.

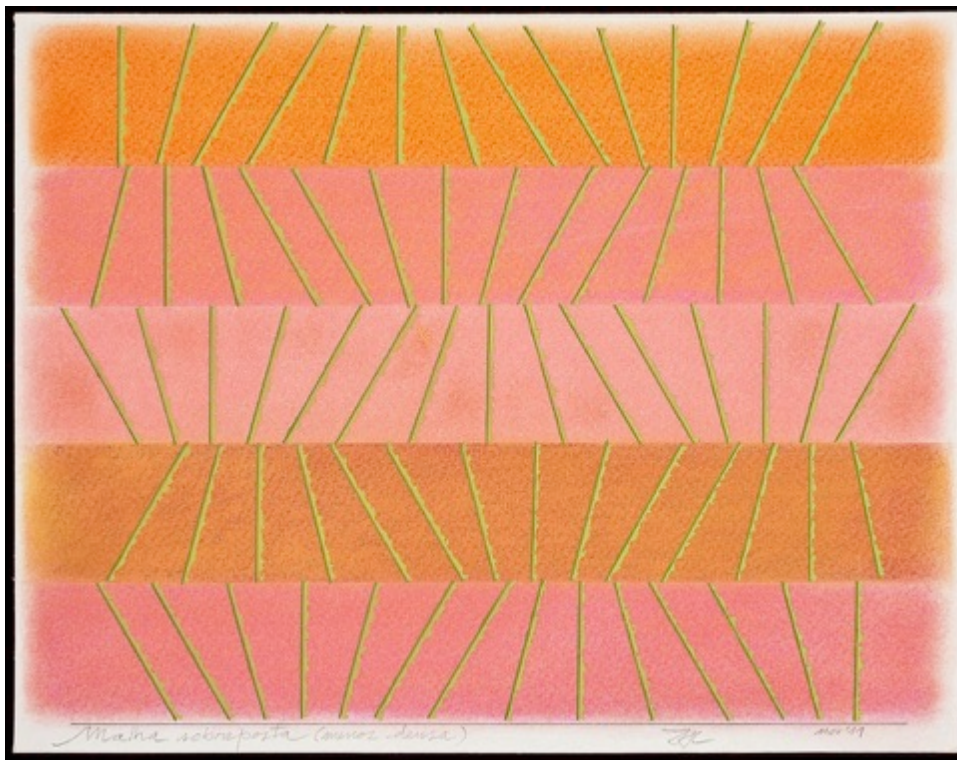


Fig. 33: João José Costa, *Malha sobreposta (menos densa)*, aquarela e pastel sobre papel, 32 x 41cm, novembro de 2011. Foto Jaime Acioli.



Fig. 34: João José Costa, *Malha sobreposta (linear e perdendo densidade)*, aquarela e pastel sobre papel, 32 x 41cm, dezembro de 2011. Foto Jaime Acioli.

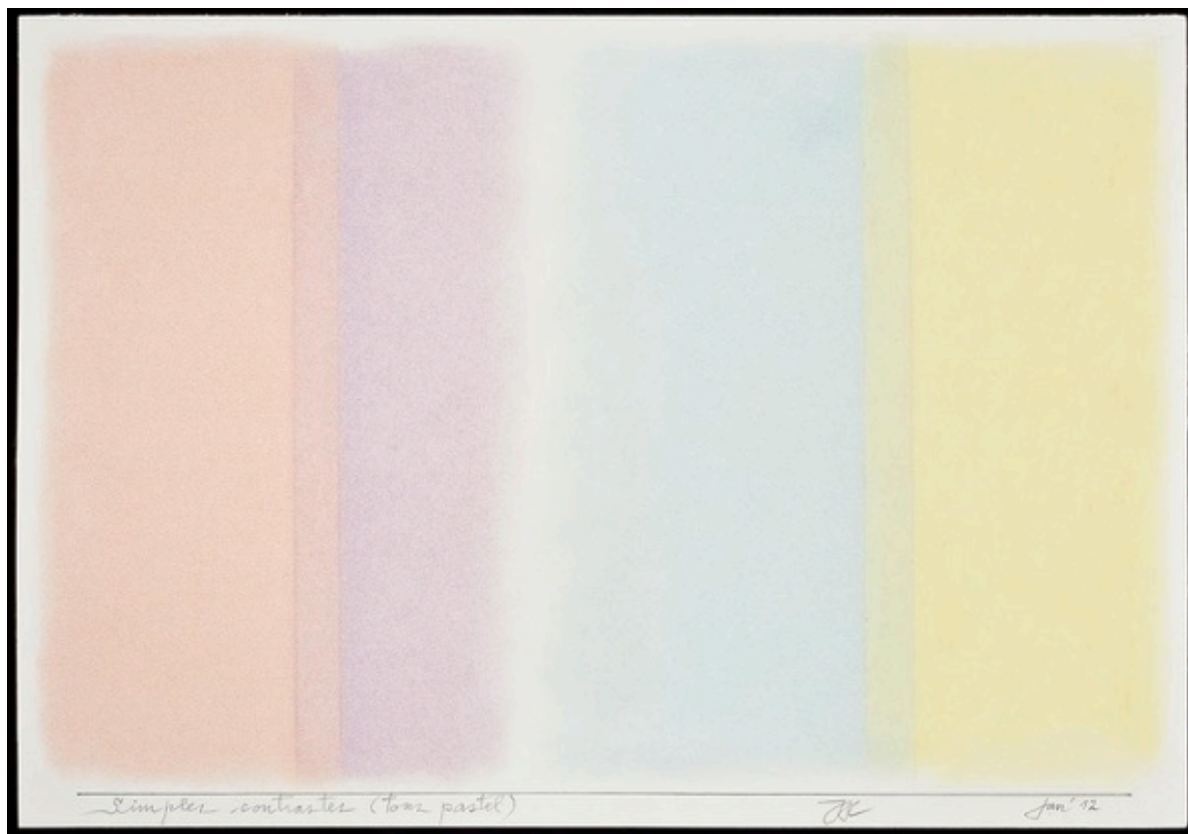


Fig. 35: João José Costa, *Simples contrastes (tons pastel)*, pastel sobre papel, 35,5 x 51cm, fevereiro de 2012. Foto Jaime Acioli.

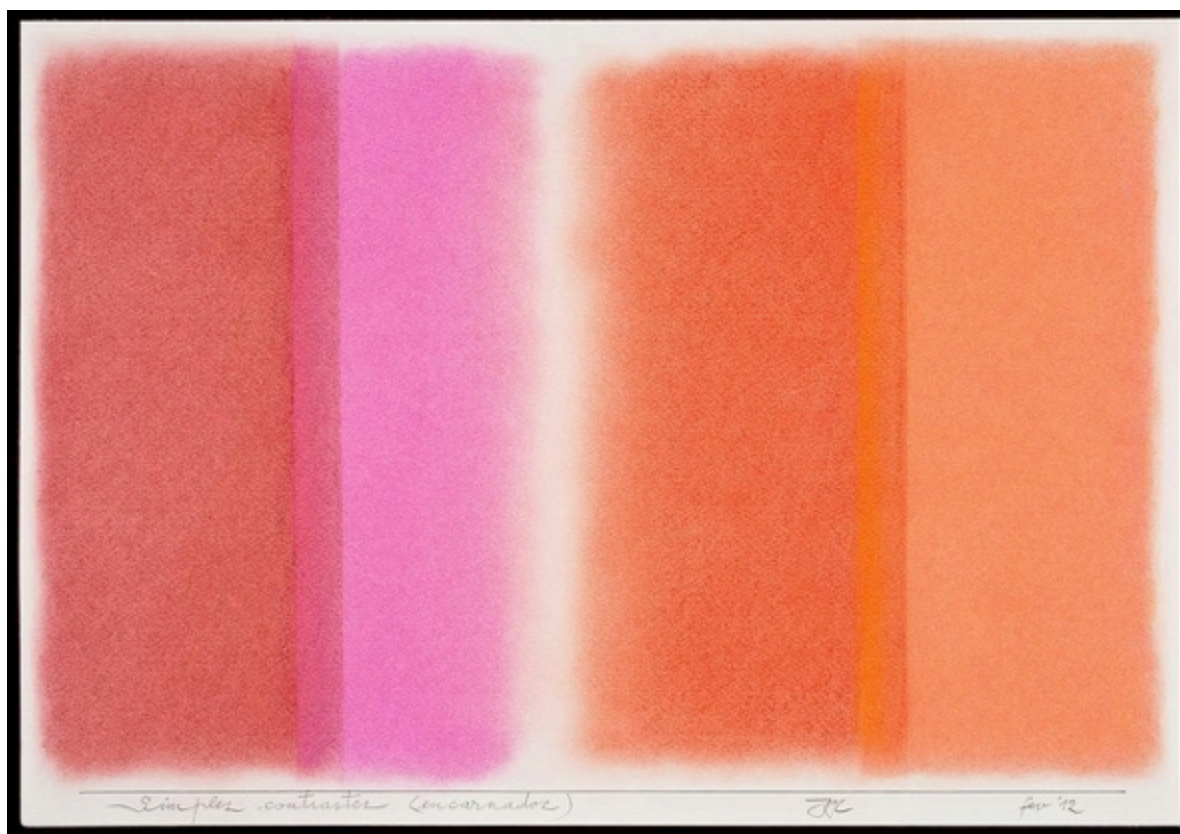


Fig. 36: João José Costa, *Simples contrastes (encarnados)*, pastel sobre papel, 35,5 x 51cm, fevereiro de 2012. Foto Jaime Acioli.

1.4.3 A terceira gaveta

Na terceira gaveta havia uma série de colagens sobre papelão que fazem parte da série “Reciclar é preciso” (Fig. 37). São colagens feitas a partir das próprias pinturas em aquarela que não alcançaram o resultado esperado, ou que por algum motivo o artista rejeitou. Em vez de descartá-las, ele as reaproveitava como material de colagem. (Fig. 38) A série “Reciclar é preciso” é uma das mais extensas produzidas por João José, e é composta por 102 trabalhos realizados entre 1992 e 2014. Percebe-se que o título apenas sugere o tema, deixando-o em aberto e possibilitando sua continuidade em intervalos ao longo dos anos. Na gaveta, as colagens estavam soltas e sobrepostas, sem nenhuma proteção entre elas. Ocupavam quase todo o espaço disponível.



Fig. 37: João José Costa, *Reciclar é preciso LXX*, colagem sobre cartão, 25 x 28cm, abril de 2012. Foto Jaime Acioli.



Fig. 38: Envelope com sobras de trabalhos usados como material de colagem.
Foto Maria Mazzillo.

Junto às colagens, no canto direito da terceira gaveta, havia três pastas antigas. Duas delas dedicadas a desenhos figurativos feitos com lápis sanguíneo, lápis grafite ou carvão. A maioria é de desenhos de observação de modelo vivo, provavelmente produzidos no curso de Belas Artes que J.J. frequentou como atividade complementar ao seu primeiro ano de faculdade. Nesses desenhos (Fig. 39), é possível perceber como o artista criava diferentes nuances com o material utilizado, suavizando ou intensificando a densidade do traço, a transparência ou opacidade do preto, enfatizando a luz e a sombra. A técnica conferia ao desenho certa tensão, que o arquiteto Mauro Nogueira denominaria “traço nervoso”:

Me lembro muito bem dele desenhando. O desenho dele, além daquela precisão, aquela coisa, ele calcava, ele forçava quase que em baixo relevo, um sulco. Isso era acompanhado por uma gestualidade. Mais que gestualidade, um teatro normal, não um teatro que ele fazia de propósito, um teatro normal que tinha som, ele fazia uns sons assim, que era muito interessante. É como se você sentisse no desenho acabado um nervo; dá uma tensão, dá uma grandeza.⁵³

Essa dinamização do desenho na expressão dos seus traços também aparece nos desenhos de arquitetura, a serem comentados mais adiante.⁵⁴ Além dos desenhos de modelo vivo, todos sem data, havia desenhos em folhas destacadas de bloco com encadernação em espiral datados do período entre 1943 e 1952. Em 1943, aos 12 anos, João José morava no Rio de Janeiro e passava as férias na cidade natal, no Piauí, com a família. Um dos desenhos dessa pasta retrata pescadores puxando uma rede de pesca (Fig. 40), cena rotineira na praia da Pedra do Sal, em Parnaíba. Outros desenhos eram retratos de mulheres. Em conversa, J.J. disse que

⁵³ Entrevista com o arquiteto Dr. Mauro Nogueira concedida à autora em 13 de abril de 2019.

⁵⁴ Ver página 80.

copiava as capas de revista que sua mãe comprava. Entre as mulheres retratadas, segundo o artista, estava a atriz Ingrid Bergman (Fig. 41). Em 1952, última datação da pasta, João José ingressou na faculdade de Arquitetura.

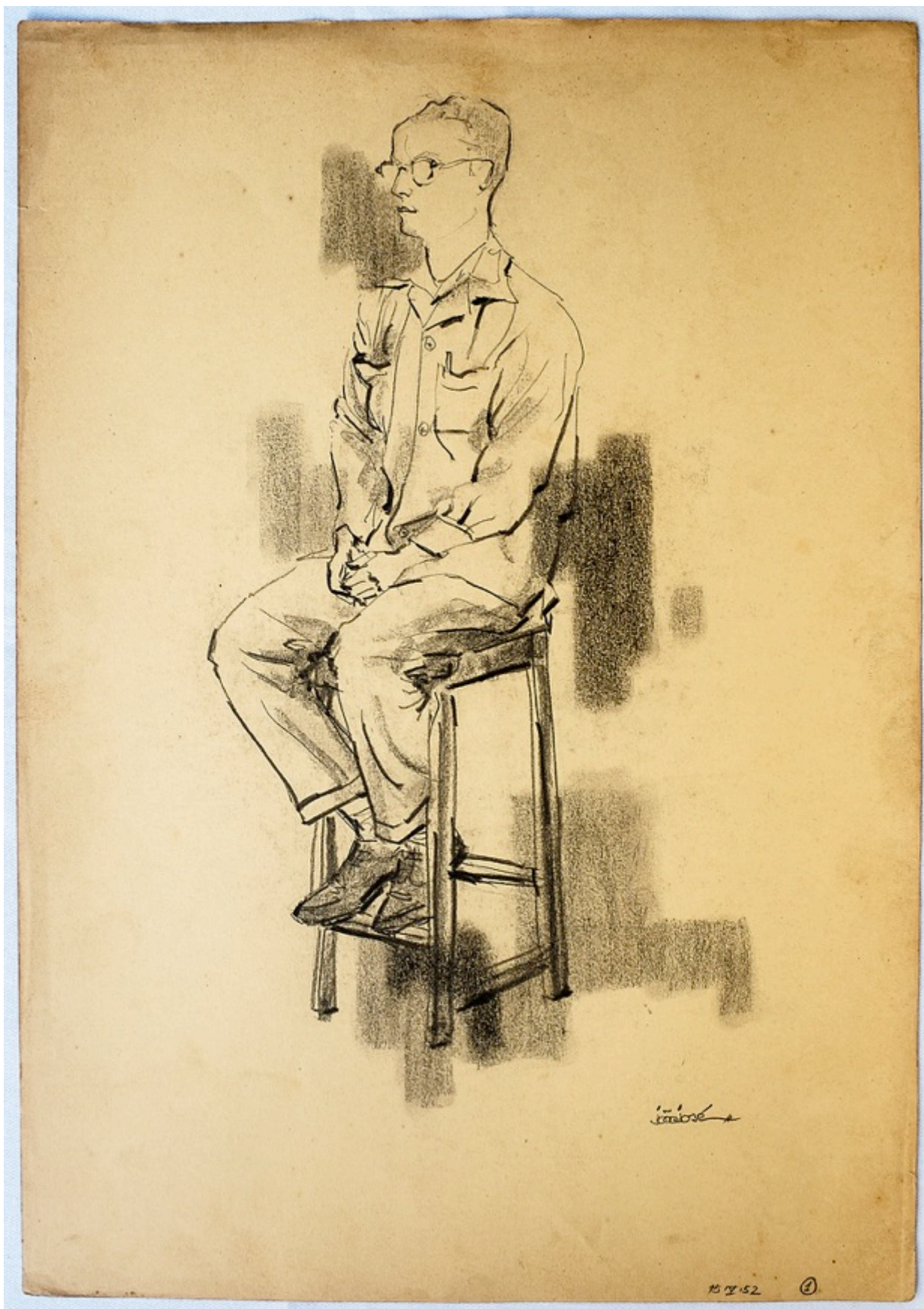


Fig. 39: João José Costa, *sem título*, desenho a lápis carvão, 27 x 38,5cm, 15 de maio de 1952.
Foto Maria Mazzillo.



Fig. 40: João José Costa, *sem título*, desenho a lápis sanguíneo, 22 x 31cm, sem data.
Foto Maria Mazzillo.



Fig. 41: João José Costa, *sem título*, desenho a lápis sanguíneo, 22 x 31cm,
setembro de 1946. Foto Maria Mazzillo.

A terceira pasta da gaveta, identificada na capa com os dizeres “João José 1953”, reunia 30 trabalhos, entre colagens e desenhos. Segundo o artista, eram exercícios que ele fazia em casa, por conta própria, no período em que frequentava as aulas de Ivan Serpa. (Fig. 42 e 43) Em sua maioria, esses trabalhos não são assinados nem datados. João José comentou sobre eles:

Na aula do Serpa, os primeiros trabalhos dele, ele não assinava. Aí, claro, o que o mestre faz, a gente também faz. Quer dizer, ele não usava preto, a cor. Ah, também não vou usar preto. Era muito influenciado por ele, fortemente influenciado. Aí alguém sugeriu assim: olha, assina atrás.⁵⁵

A ausência da assinatura, nesse caso, reforça ainda mais o contexto em que o trabalho foi produzido, sob a orientação do “mestre” Ivan Serpa. Entre os alunos, entendia-se que a assinatura não acrescentava nada ao trabalho, e, mais do que isso, atrapalhava a composição. A ausência da assinatura é um importante dado referente ao contexto em que a obra foi produzida e pode ser considerada como um reflexo teórico de seu pensamento na época. João José completou: “Eu era contra esse negócio de assinatura. O trabalho se assina por si mesmo”.⁵⁶ O registro fotográfico da ordem em que os trabalhos se encontravam guardados, em cada uma das pastas antigas, serviu para fixar a informação de origem do trabalho e como testemunho de autenticidade.

⁵⁵ Entrevista concedida à autora em julho de 2012.

⁵⁶ *Ibid.*



Fig. 42: João José Costa, *sem título*, colagem, 24 x 33cm, 1953.
Foto Maria Mazzillo.



Fig. 43: João José Costa, *sem título*, colagem, 24 x 33cm, 1953. Foto Maria Mazzillo.

1.4.4 A quarta gaveta da mapoteca

A quarta gaveta da mapoteca abrigava, em sua maioria, papéis muito antigos. Uma pasta de papel cartão com a palavra “Aquarelas” na capa continha 23 trabalhos, produzidos entre 1947 e 1953. Na pasta, encontravam-se em ordem cronológica, do mais recente para o mais antigo. Analisando o conjunto e a ordem em que estavam guardados, podemos tentar estabelecer alguns critérios. Os 23 trabalhos dessa pasta podem ser divididos em três conjuntos. As primeiras 14 aquarelas são as mais recentes, assinadas e datadas do período de 1952 e 1953 no verso do trabalho. São desenhos abstratos nos quais podemos notar uma forte influência de Antonio Bandeira (Fig. 44). Sobre essa influência, J.J. comentou: “Essas eram aquarelas, olha. Era um outro cara que eu copiava, um cearense, muito bom, internacional, ele foi pra Europa. Eu estava perdido, mais perdido que cego em tiroteio, mas estava correndo atrás.”⁵⁷ João José e Antonio Bandeira participariam juntos da 1ª Exposição de Arte Abstrata, realizada no Hotel Quitandinha, em Petrópolis, RJ, em 1953, o que coincide com o período de produção desses trabalhos.



Fig. 44: João José Costa, *sem título*, guache sobre papel, 25 x 35cm, sem data. Foto Maria Mazzillo.

⁵⁷ Entrevista concedida à autora em outubro de 2010.

O segundo conjunto conteria as cinco aquarelas seguintes (Fig. 45), datadas de 1952. São também abstratas e geometrizadas, mas apresentam uma linguagem marcadamente diferente das anteriores. Esse conjunto de cinco aquarelas é todo em papel da mesma cor clara; as obras estão assinadas e datadas na frente, apenas com as iniciais “JJ” e o ano, enumerado com dois dígitos. A divisão hipotética desses dois subgrupos de trabalhos – as primeiras 14 aquarelas da pasta formando um subgrupo e as 5 subsequentes outro – pode ser definida também pela passagem da assinatura do verso para a frente do trabalho, além da distinção explícita no aspecto da linguagem visual.



Fig. 45: João José Costa, *sem título*, guache sobre papel, 21 x 30cm, 1952.
Foto Maria Mazzillo.

As últimas quatro aquarelas da pasta formariam um terceiro conjunto curioso: são figurativas. Dois florais datados de setembro de 1951 (Fig. 46), feitos em papel de alta gramatura, apropriado para aquarela. E dois desenhos de animais (Fig. 47), datados um de 1948, outro de 1947. São aquarelas feitas em papel de bloco com encadernação perfurada, de baixa gramatura. A aquarela é usada quase como um lápis, buscando cores e formas definidas na construção de uma imagem realista. Trata-se de dois desenhos de um menino em seus 16 e

17 anos de idade. Já os dois florais são desenhos de um jovem de vinte anos que achou um papel mais adequado para trabalhar, e já pôde aguar mais a tinta e explorar sua qualidade translúcida, como podemos notar no fundo do desenho.



Fig. 46: João José Costa, sem título, aquarela sobre papel, 23,7 x 35,4cm, setembro de 1951.
Foto Jaime Acioli.



Fig. 47: João José Costa, sem título, aquarela sobre papel, 31 x 22cm, 6 de dezembro de 1948.
Foto Jaime Acioli.

A análise dos trabalhos dessa pasta aponta para uma narrativa, seja criada pelo próprio artista ou, possivelmente, por mim, a partir da organização do seu acervo. O conjunto de 23 trabalhos revela uma passagem do figurativo para o abstrato, o que ocorreu dos anos 1947 a 1953. Foi justamente nesse período que o artista, dos 16 aos 22 anos, tornou-se adulto, concluiu a escola e ingressou na universidade. A transformação da sua linguagem visual acompanha as mudanças em sua vida pessoal.

A segunda pasta dessa gaveta trazia a inscrição na capa “Guaches João José 1952”. Ela reunia 35 trabalhos, mas, divergindo da inscrição na capa, continha trabalhos de 1952, 1953, e um de 1965, além de alguns sem data. Havia trabalhos em papel de bloco de encadernação perfurada misturados a trabalhos feitos em papéis de melhor qualidade e de cores sortidas. A pasta “Guaches”, que contempla praticamente o mesmo período da pasta “Aquarelas” descrita anteriormente, revela a trajetória do artista na busca por sua expressão própria. Um artista que, como ele mesmo disse, estava ainda “correndo atrás”. Tal trajetória pode ser vista, de certo modo, como um afastamento gradual das influências de outros artistas e uma aproximação, ou surgimento, de uma linguagem própria. Para ilustrar essa ideia, destaco os cinco últimos trabalhos da pasta: dois guaches (Fig. 48 e 49) feitos em papel verde musgo de alta gramatura, onde observamos uma composição de formas geométricas traçadas apenas com linhas, sem preenchimento; e outros três desenhos em guache (Fig. 50, 51 e 52) que configuram uma série que desenvolve a mesma ideia em três versões diferentes. Se imaginarmos uma narrativa linear baseada na ordem em que o artista guardou seus trabalhos na pasta, podemos ver o exercício de linguagens que persistem em alguns trabalhos, sugerindo pequenas séries (Fig. 53, 54, 55, 56, 57 e 58), e, ao fim, cinco trabalhos que parecem transparecer uma etapa do processo de amadurecimento do artista. Assim como na pasta “Aquarelas”, podemos ler na pasta “Guaches” uma narrativa do progresso na linguagem própria do artista, que nesse período estava em pleno desenvolvimento.

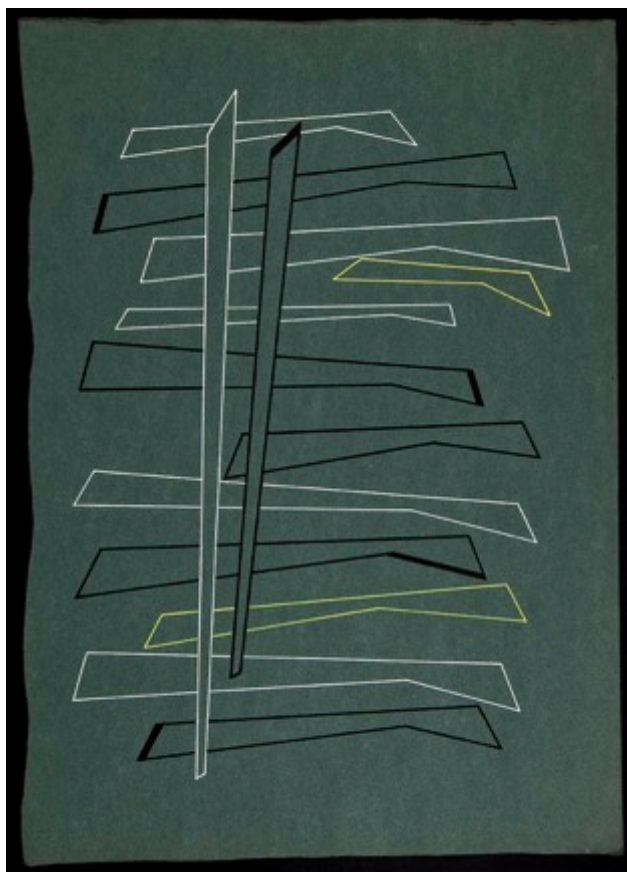


Fig. 48: João José Costa, *sem título*, guache sobre papel, 25 x 35,5cm, 1953.
Foto Jaime Acioli.



Fig. 49: João José Costa, *sem título*, guache sobre papel, 22 x 35,5cm, 1952. Foto Jaime Acioli.



Fig. 50: João José Costa, *sem título*, guache sobre papel, 29 x 39cm, 1954. Foto Jaime Acioli.

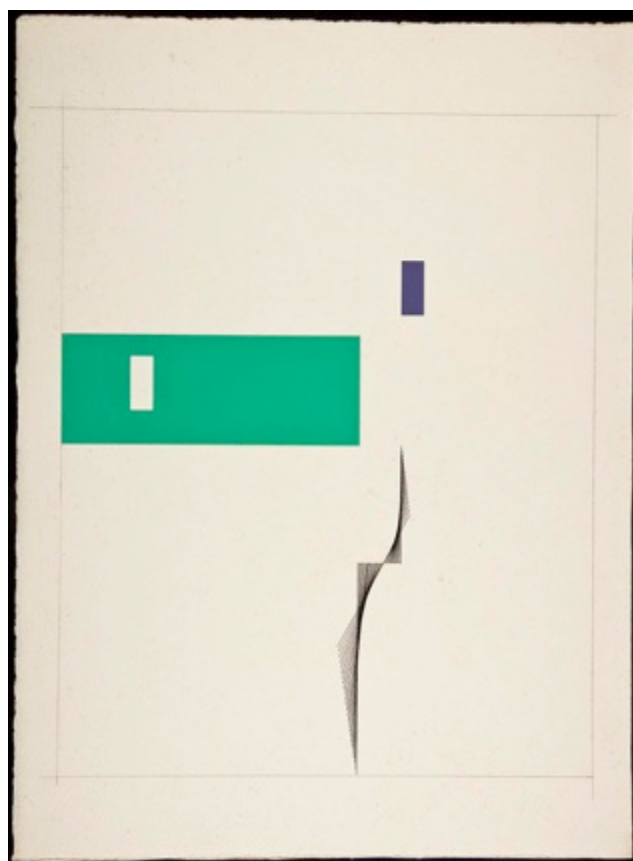


Fig. 51: João José Costa, *sem título*, guache sobre papel, 29 x 39cm, 1954. Foto Jaime Acioli.

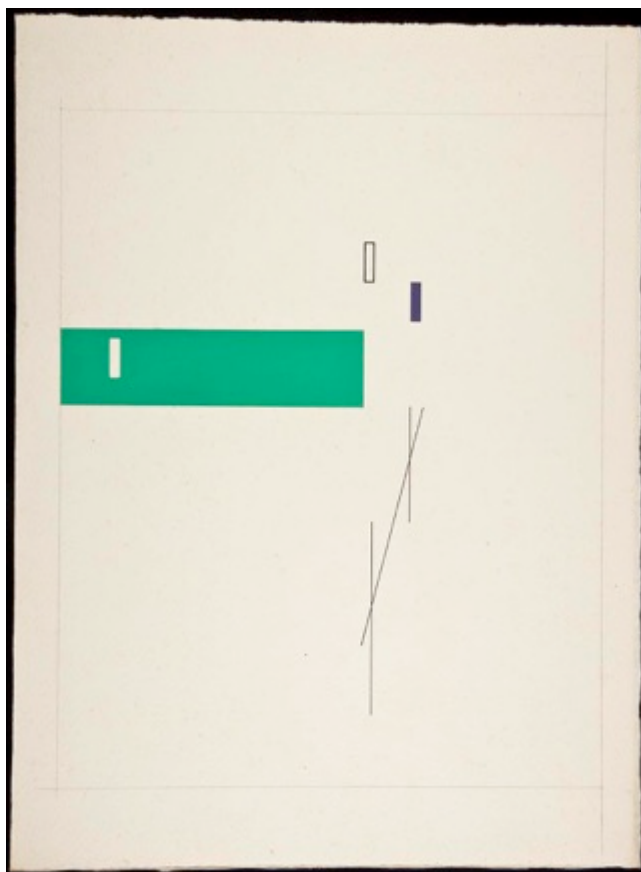


Fig. 52: João José Costa, *sem título*, guache sobre papel, 29 x 39cm, 1954.
Foto Jaime Acioli.

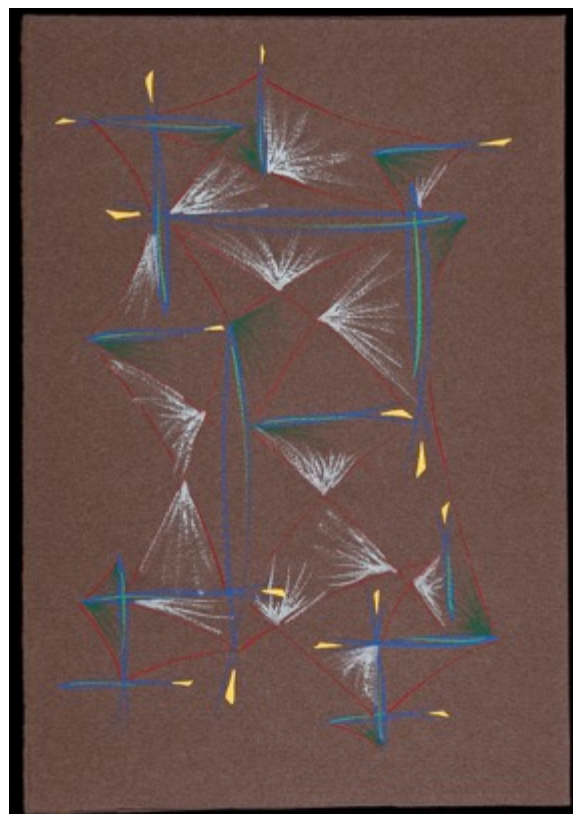
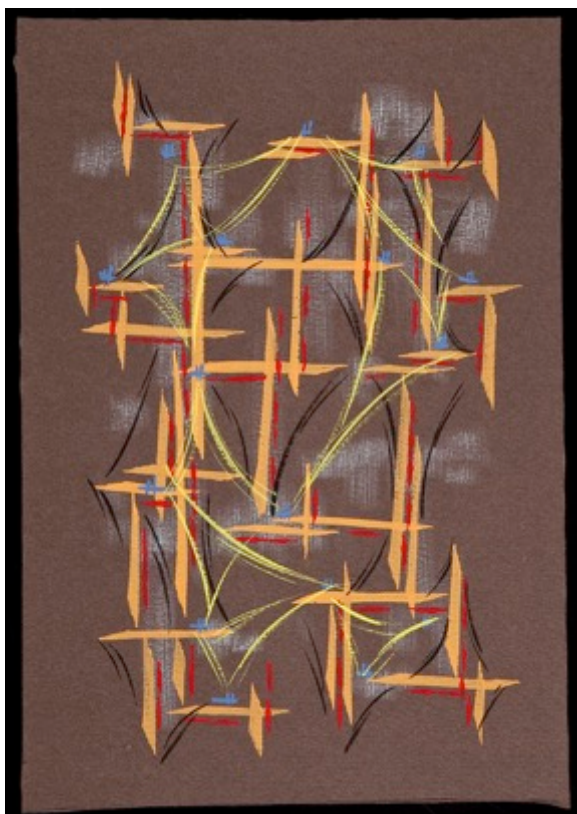
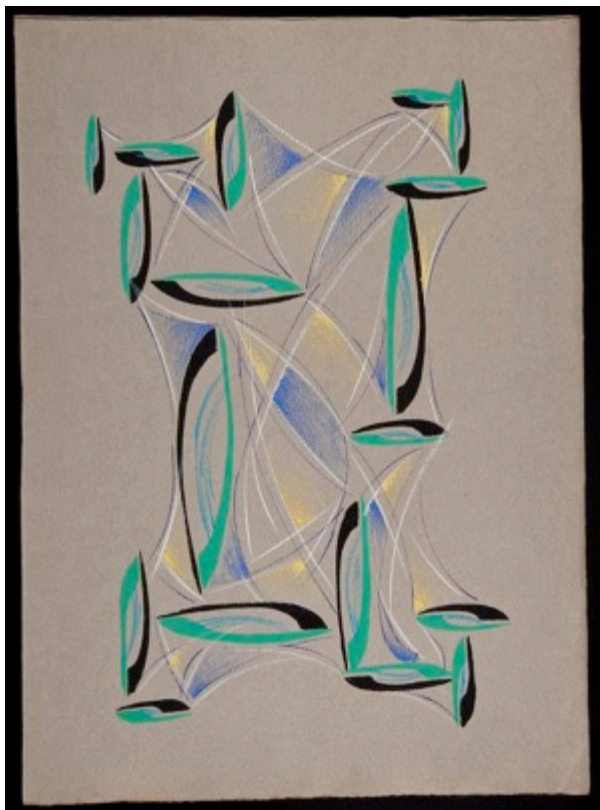


Fig. 53, 54, 55 e 56: João José Costa, sem título, guache sobre papel, 17 x 25cm, 1953.
Foto Jaime Acioli.

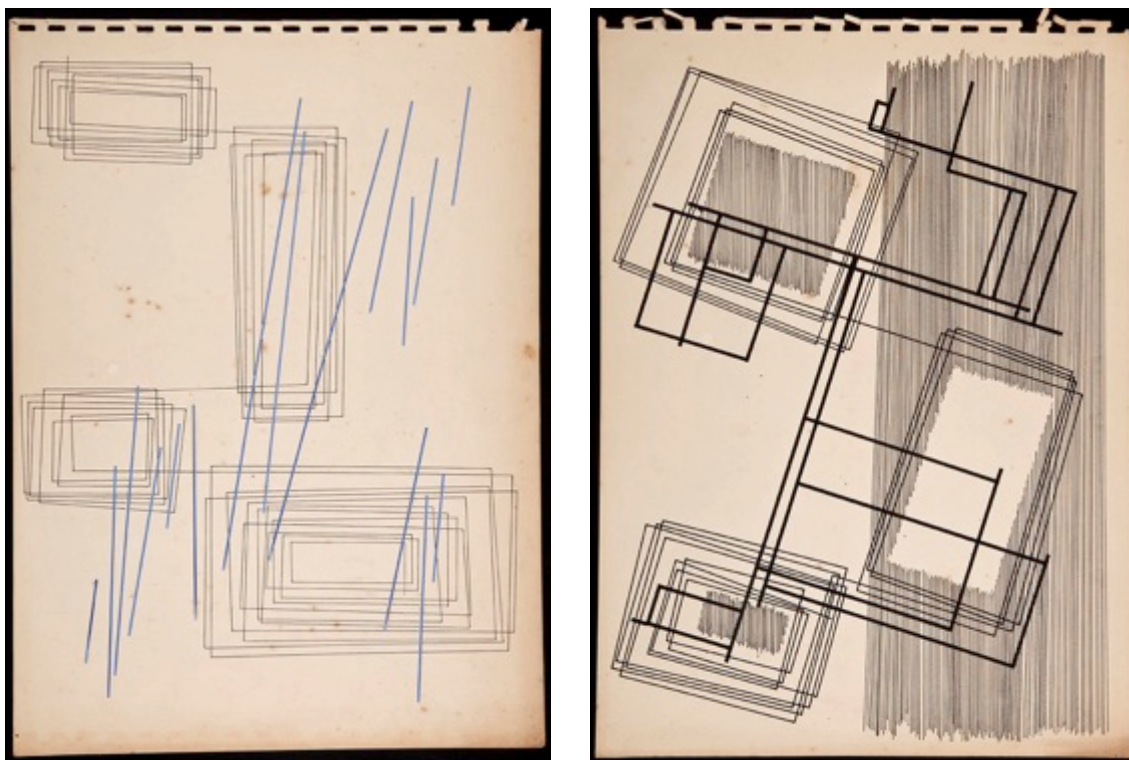


Fig. 57 e 58: João José Costa, sem título, guache sobre papel, 23 x 31cm, 1952.
Foto Jaime Acioli.

É possível pensar as pastas antigas da mapoteca como arranjos. A análise desses arranjos, sob a perspectiva da ordem em que os trabalhos se encontravam nas pastas, suas qualidades plásticas, ou qualquer outro aspecto, produz narrativas localizadas nos seus respectivos períodos. Talvez seja possível, ainda, ampliando a escala, tecer narrativas que costurem a relação entre os arranjos e revelem um processo de amadurecimento e desenvolvimento do artista e de sua obra.

A terceira pasta localizada nessa gaveta era de maior dimensão, 50 x 70cm, e guardava, em função disso, desenhos de formatos maiores: 16 desenhos de observação datados de 1951 e 1952. Entre esses, destaco aqui um autorretrato (Fig. 59) e o desenho de uma estátua (Fig. 60), que chama atenção pelo acabamento dado na moldura e na expressividade da representação da luz e da sombra.

Nessa pasta havia ainda quatro guaches com padrões geométricos para azulejos, acompanhados de simulação da aplicação em painel. Os padrões foram pensados para que cada azulejo fosse adicionado ao painel em posição aleatória, não existindo uma orientação vertical ou horizontal pré-definida. Desse modo, a unidade visual é criada através da repetição, e cada painel de um mesmo padrão possuirá um ritmo variado. Athos Bulcão trabalhou de forma semelhante com seus painéis em Brasília. Sobre os azulejos de Bulcão, Frederico Moraes escreveu:

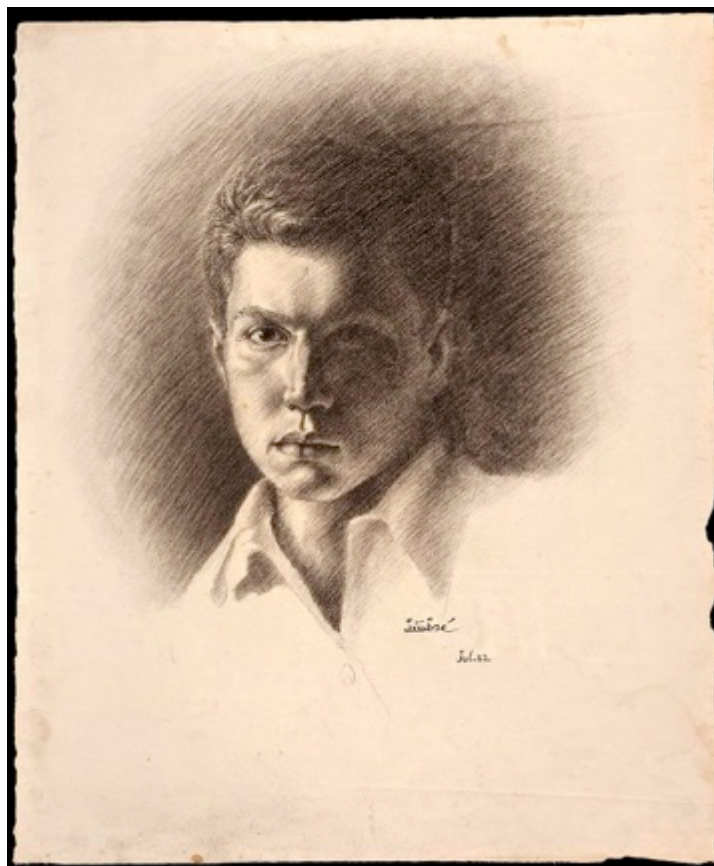


Fig. 59: João José Costa, autorretrato, lápis carvão, 45 x 55cm, julho de 1952.
Foto Jaime Acioli.

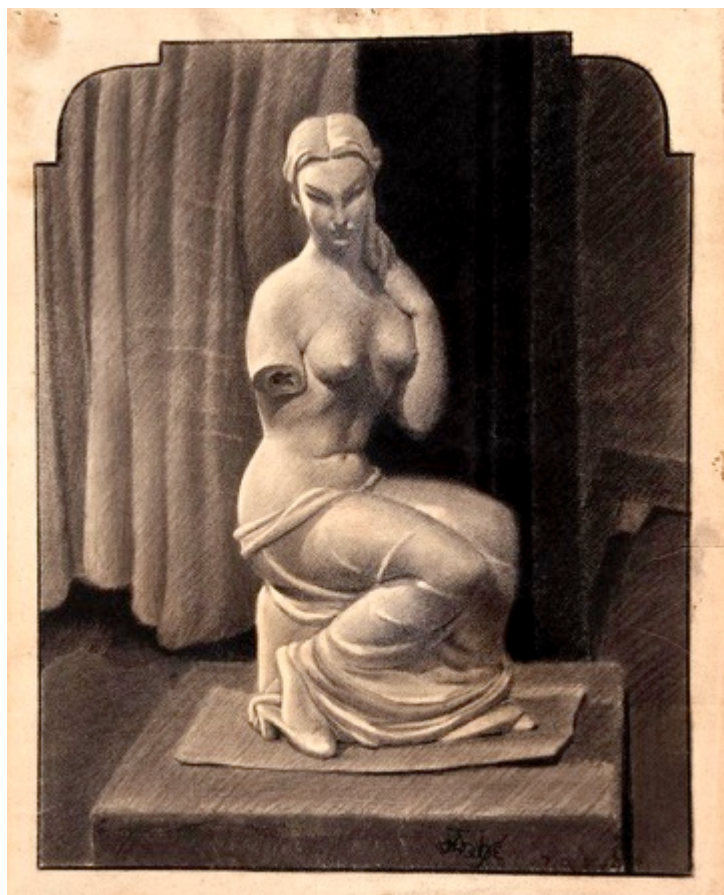


Fig. 60: João José Costa, desenho a lápis carvão, 48 x 62cm, sem data.
Foto Jaime Acioli.

Com seus painéis azulejados, Athos estabeleceu mais um elo entre a arquitetura moderna brasileira e o Barroco. Um Barroco, o seu, que desemboca no cinetismo e na arte combinatória ou permutacional a partir de padrões por ele criados, invariavelmente geométricos, e que, no arranjo, revelam uma notável organicidade.⁵⁸

Merece destaque aqui o padrão de azulejo “Outonal” (Fig. 61), criado por João José, no qual é possível notar, conforme Frederico Moraes, a criação de um painel de visualidade orgânica através da combinação aleatória dos azulejos. Não se tem notícia da produção industrial dos padrões representados nessa pasta. Na Igreja da Ressureição, no Rio de Janeiro, no entanto, há um painel de azulejos produzidos por João José que segue esse mesmo dispositivo formal (Fig. 62).

⁵⁸ MORAES, 1988.

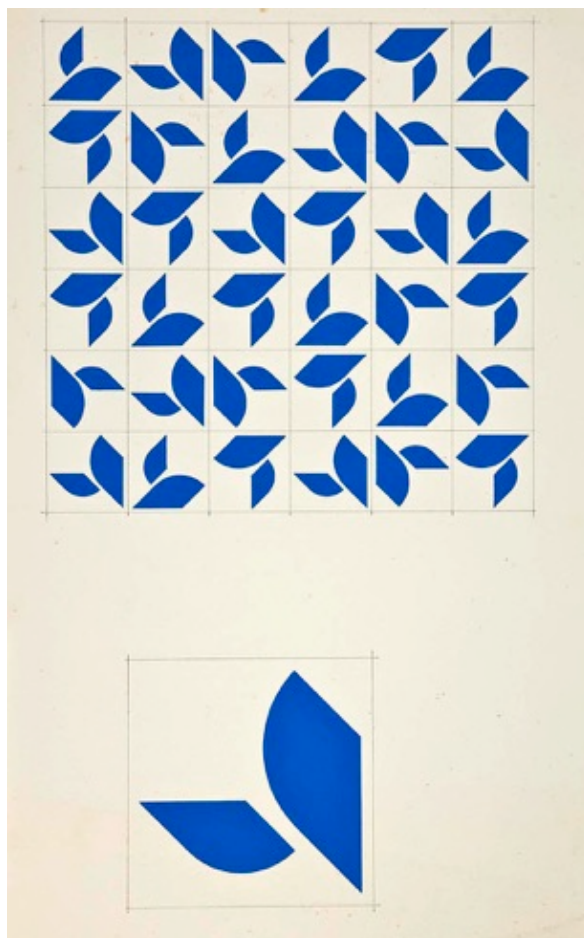


Fig. 61: João José Costa, padrão “Outonal” para estampa em azulejo, guache sobre papel, 52 x 80cm, sem data. Foto Jaime Acioli.

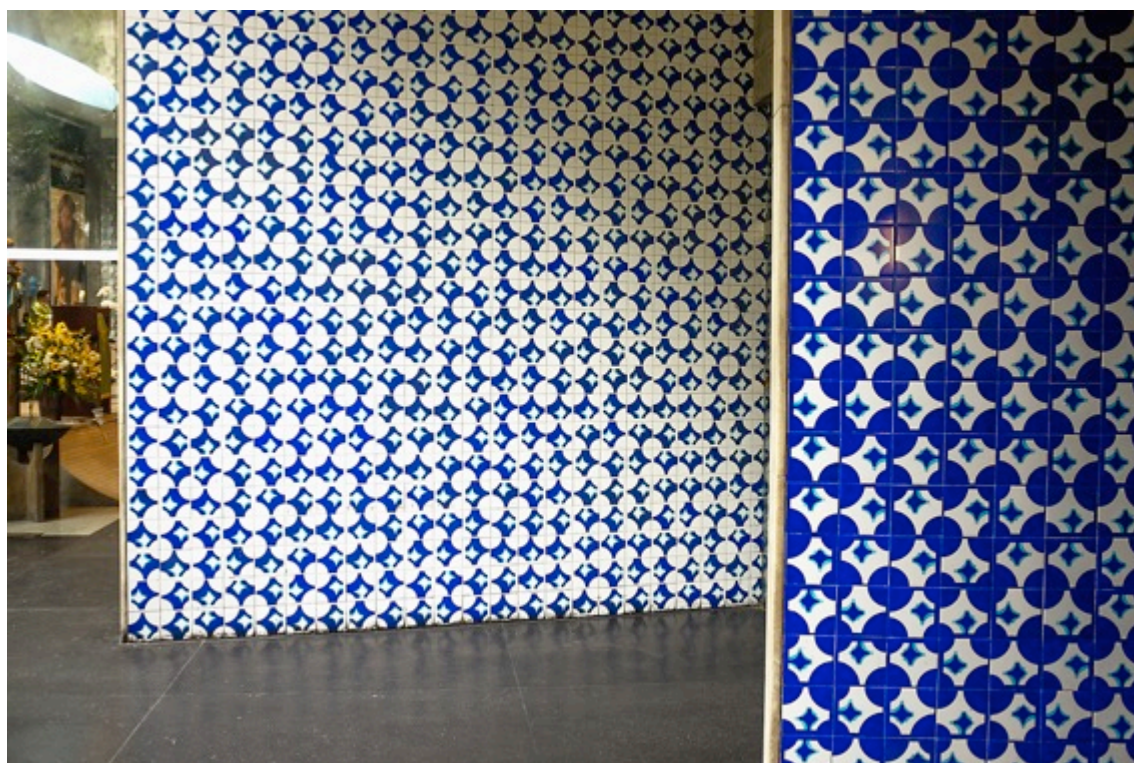


Fig. 62: Painel de azulejo com padrão desenhado por João José Costa, Igreja da Ressureição, Rio de Janeiro. Foto Maria Mazzillo.

Havia também uma pasta dedicada a desenho de móveis. Pela datação dos projetos, 1952, podemos constatar que foram feitos durante seu primeiro ano de faculdade e que, possivelmente, tratam-se de exercícios para alguma disciplina do curso. Representado na figura 63, destaco aqui o projeto de mesa de centro que apresenta semelhança visual com o projeto de Affonso Reidy, realizado no mesmo período, para a sede do MAM-RJ.

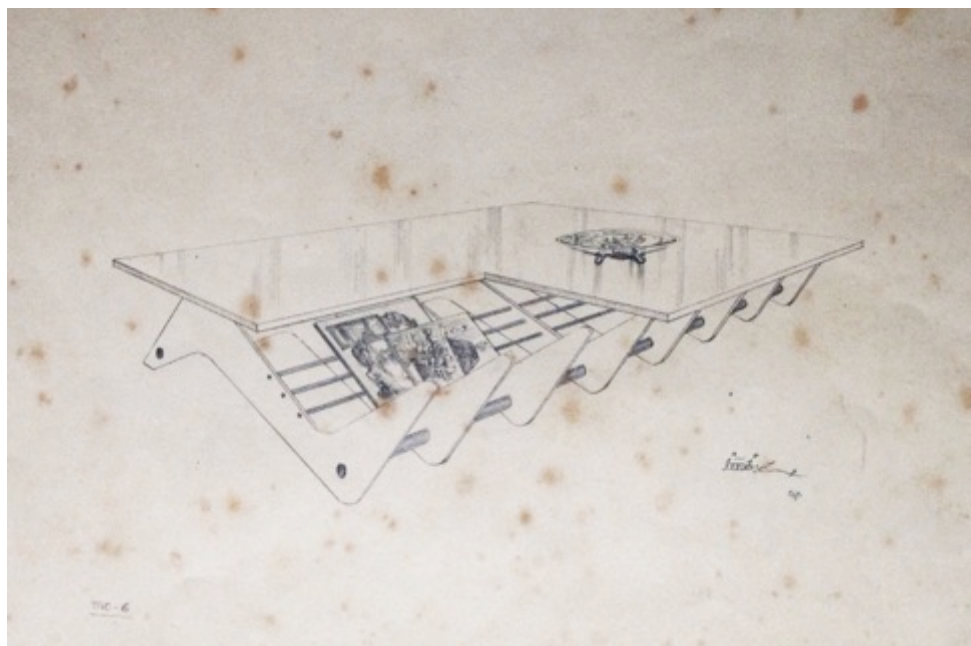


Fig. 63: João José Costa, projeto de mesa de centro, 27 x 32cm, 1952. Foto Maria Mazzillo.

Nessa mesma pasta, havia um conjunto de pranchas de apresentação com propostas de logomarcas para a empresa Embratel e para a Federação Nacional dos Arquitetos. (Fig. 64 e 65) Essas propostas foram apresentadas em concurso promovido por essas instituições. Junto às pranchas, uma matéria de jornal com os três finalistas do concurso da FNA, guardada pelo artista apesar de seu projeto não ter sido selecionado.



Fig. 64: João José Costa, proposta de logomarca, 20,5 x 29cm, sem data. Foto Jaime Acioli.



Fig. 65: João José Costa, proposta de logomarca, 21 x 30cm, sem data. Foto Jaime Acioli.

De forma menos organizada, a quarta gaveta guardava também um conjunto de estudos de quadros em papel vegetal, papel milimetrado ou em folhas de papel sulfite tamanho A4. Esse material possui uma série de informações relevantes sobre as composições criadas pelo artista, como as anotações e os cálculos matemáticos manuscritos. Vale a pena destacar dois desses estudos, para avançar em algumas reflexões. O primeiro deles, representado na figura 66, é o estudo de um guache que atualmente se encontra na Coleção Fadel. Esse guache (Fig. 67) esteve exposto na mostra “Antropofagia e Modernidade - Arte

Brasileira na Coleção Fadel”, realizada no Museu Nacional de Arte do México de junho a agosto de 2016, e no Museu Nacional de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, de novembro de 2016 a fevereiro de 2017. O estudo foi realizado em papel vegetal, nas mesmas dimensões da obra final, e consta de indicações manuscritas sinalizando a passagem de cor que evolui, a partir do círculo central, nos eixos vertical e horizontal, desdobrando-se em elipses de proporções progressivas. Quando se vê a obra, a harmonia da evolução rítmica das cores nas formas que compõem o quadro não necessita de explicação, ela se basta. Porém, o estudo clarifica o pensamento do artista ao expor sua estrutura geométrica e revelar ao observador uma nova camada de informação sobre a criação da obra. Foi interessante vivenciar a experiência de ver primeiramente a obra no ambiente museológico, sobre a parede branca e com iluminação especial, numa situação “ideal” de fruição, e posteriormente ter acesso ao estudo geométrico da obra, que revela uma espécie de esqueleto, ou um raio-X de sua estrutura formal. Ao observar a obra pronta, a sensação produzida pela fruição basta para criar-se uma relação com a obra, seja ela qual for. Ao conhecer o estudo, porém, que torna explícita a estrutura formal do quadro, adquire-se novas informações sobre a obra, complementares à fruição, e que vão se somar à primeira relação estabelecida com ela. Ter conhecimento sobre o estudo da obra provoca, de certo modo, a sensação de conhecer os bastidores da criação, algo que não é necessário para a apreciação, mas que nos faz sentir mais próximos do artista e de seu pensamento.

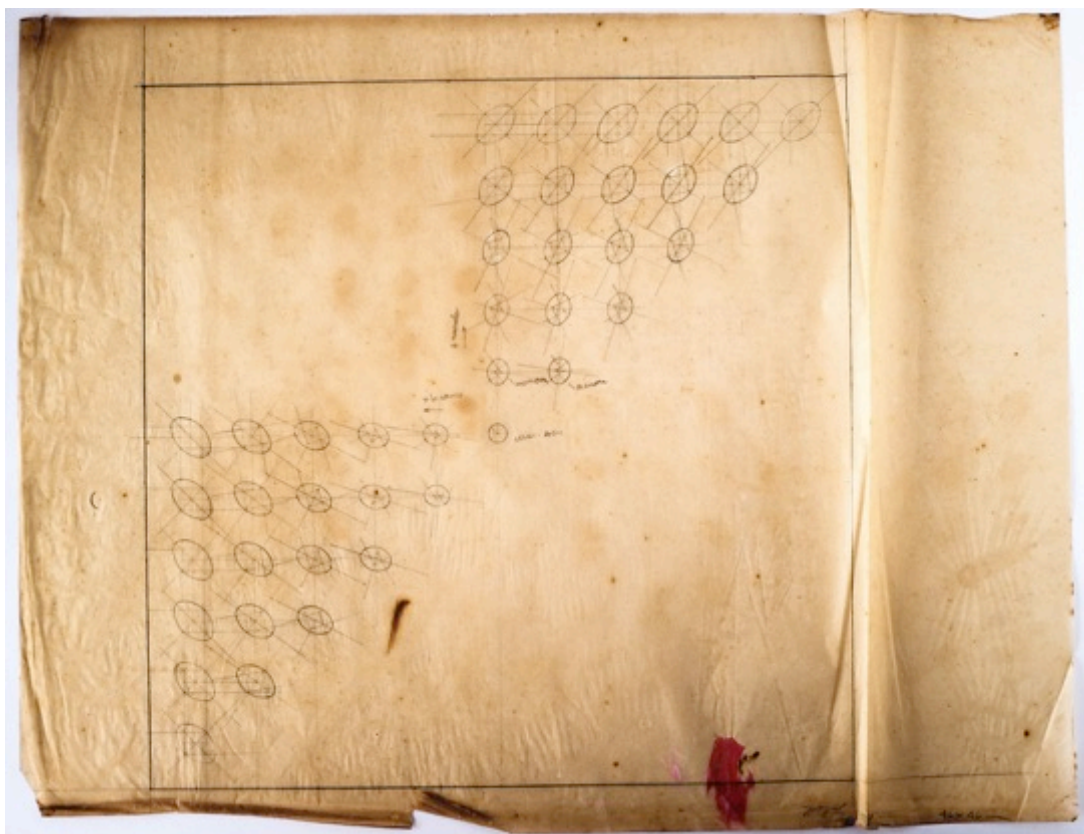


Fig. 66: João José Costa, estudo para guache em papel vegetal, sem data, 48,5 x 48,5cm.
Foto Maria Mazzillo.



Fig. 67: João José Costa, *sem título*, guache sobre papel, 48,5 x 48,5cm, 1959.
Fonte: catálogo *Antropofagia y modernidad*, 2016, p. 94.

Havia, entre uma pilha desordenada de estudos, alguns projetos de escultura que não chegaram a ser executados. Tenho a lembrança de modelos em escala que meu pai construiu, feitos de papel cartão, mas se perderam no tempo. Um deles, em especial, que destaco aqui na figura 68. Numa proposta de projeto de arquitetura para residência familiar (Fig. 69), vê-se representada uma escultura similar. Percebe-se com isso a forma como o artista trabalhava a integração dos campos da arte e arquitetura: característica da arquitetura moderna que propõe projetar o espaço arquitetônico pensando junto seus elementos espaciais, sejam móveis, painéis ou elementos escultóricos, concebendo-se assim o projeto arquitetônico como uma totalidade. Conforme Herkenhoff:

Na experiência desenvolvimentista, arquitetura e móveis completaram aquilo que Hélio Oiticica denominou “vontade construtiva geral”, que marcaria a modernidade brasileira, articulando pintura e arquitetura, ao que poderíamos agregar, como consequência natural, o design de tecidos para estamparia de móveis.⁵⁹

Esse pensamento aparece na obra de muitos arquitetos modernos que influenciaram João José, entre eles Frank Lloyd Wright, autor da casa “Fallingwater”, projetada em 1935 e construída em 1938 na zona rural do Estado da Pensilvânia, nos Estados Unidos. Em entrevista, João José comentou sobre esse velho ideal da arquitetura moderna: “O mundo virou de cabeça pra baixo. Não existe mais esse ideal de você morar num lugar bem projetado, ter objetos funcionais e bonitos em casa, não existe mais isso. Os valores hoje são outros.”⁶⁰ A fala transparece aquela ideia mítica de quem envelheceu e viu o mundo mudar de forma diferente dos ideais da juventude. João José, em sua maneira silenciosa, permaneceu aplicando seus antigos valores no exercício de seus ofícios de arquiteto e de pintor. Muitos de seus projetos de arquitetura eram preenchidos especialmente com suas criações plásticas, sejam painéis de azulejo, esculturas, quadros ou móveis, que eram previstos para ocuparem determinados espaços ou paredes no projeto.

⁵⁹ HERKENHOFF, 2015, P. 225.

⁶⁰ Entrevista concedida à autora em abril de 2013.

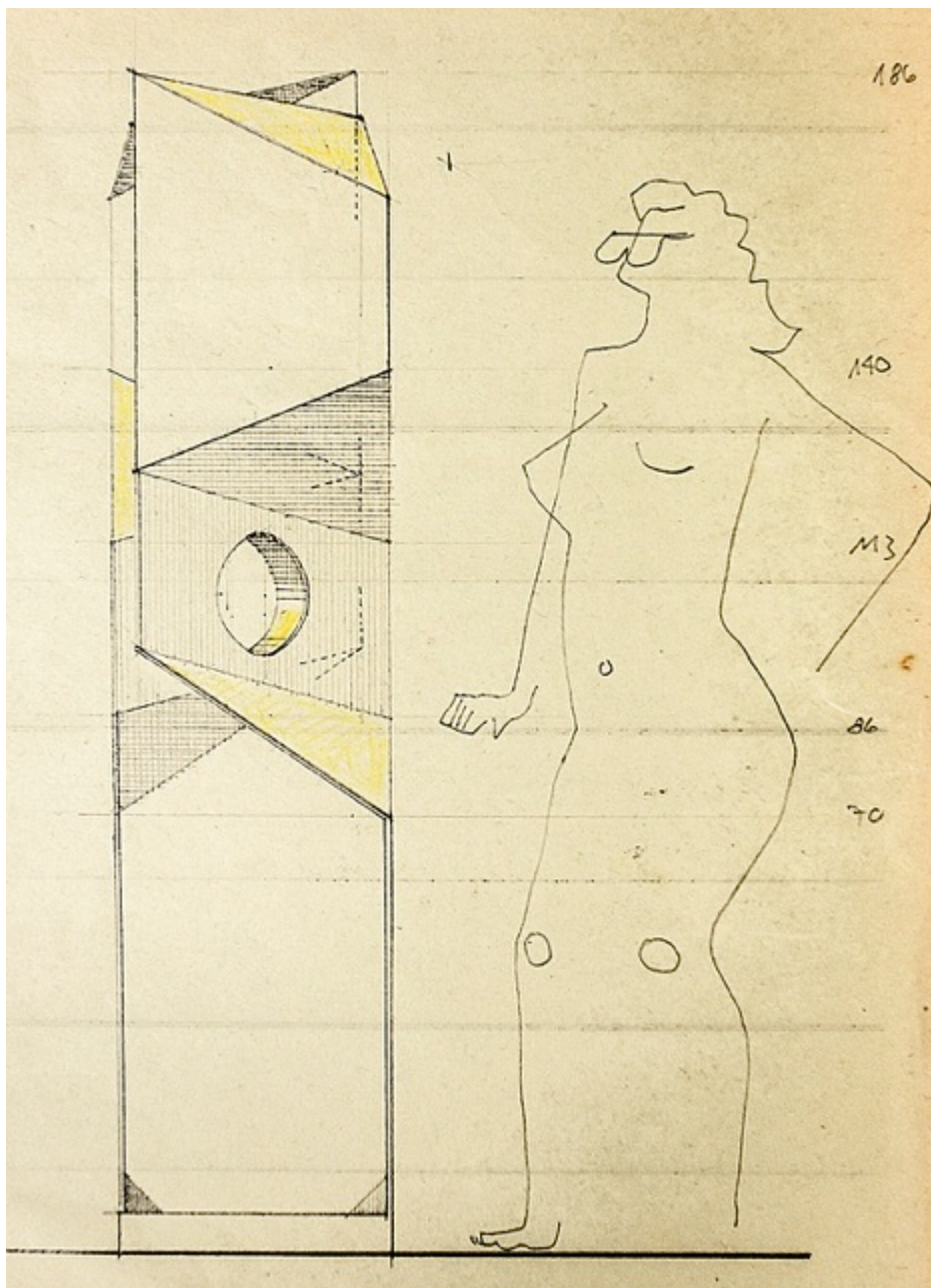


Fig. 68: João José Costa, projeto de escultura com figura humana, 22 x 33cm, sem data.
Foto Maria Mazzillo.

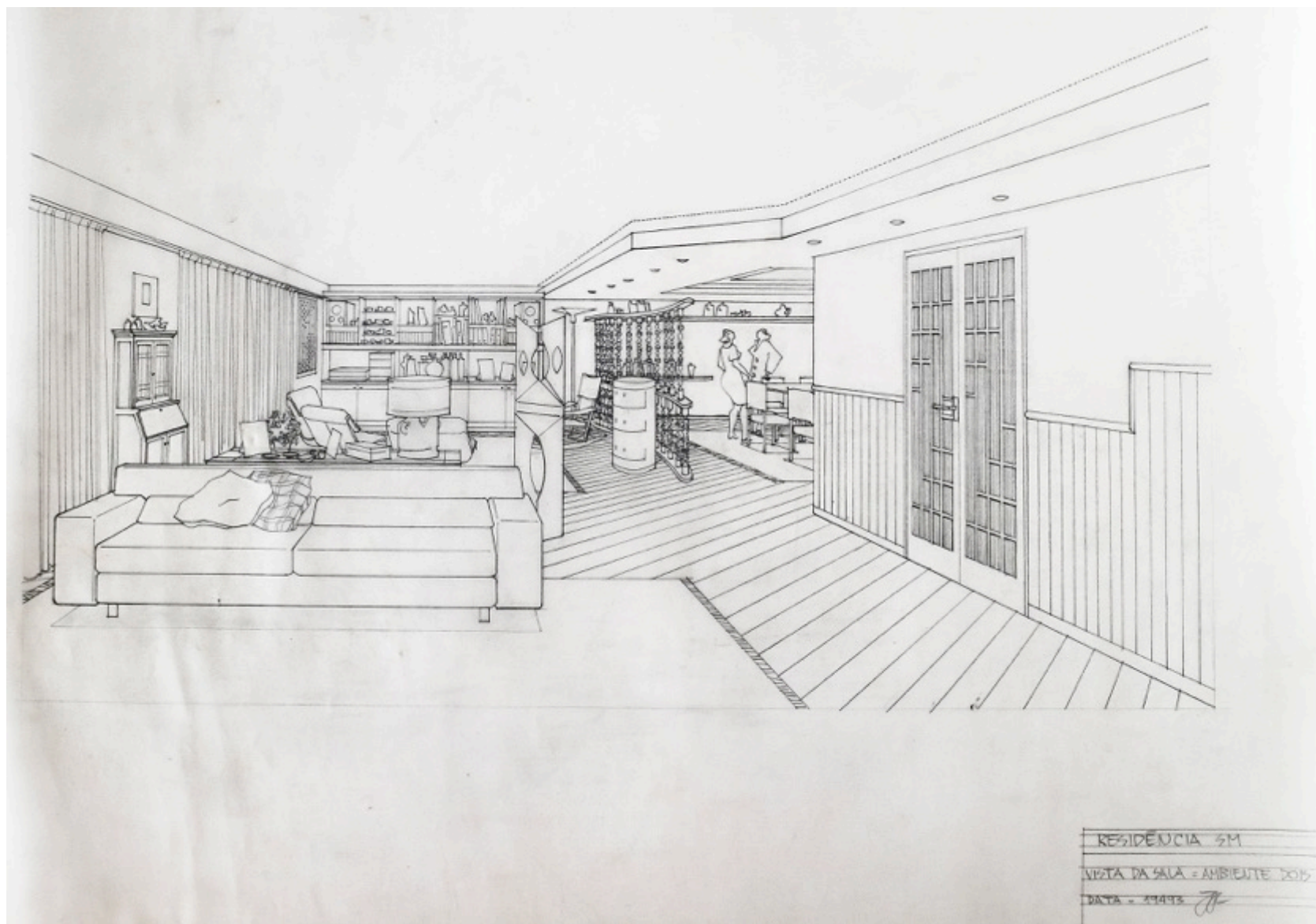


Fig. 69: João José Costa, projeto de arquitetura: vista em perspectiva, 45 x 55cm, 19 de abril de 1993. Foto Maria Mazzillo.

1.4.5 A quinta gaveta da mapoteca

A quinta gaveta era inteiramente dedicada à arquitetura e foi a última a ser explorada por mim. Era a única gaveta da mapoteca que eu desconhecia completamente. Ler um desenho de arquitetura é completamente diferente de ler um desenho de aquarela ou uma colagem. A especificidade técnica do desenho de arquitetura dificultou inicialmente minha aproximação com este material.

Na quinta gaveta havia desenhos de arquitetura referentes a projetos de execução, plantas baixas, perspectivas e detalhamentos. Todos os desenhos estavam planificados na gaveta, agrupados por projeto. Eram desenhos em papel vegetal, papel milimetrado ou em papel Canson. A catalogação das obras das quatro gavetas superiores havia se tornado uma ação bastante objetiva, uma vez que a metodologia de catalogação estava criada, mas o tratamento dado aos desenhos de arquitetura não seria o mesmo. Primeiramente porque não havia reprodução fotográfica de nenhum desenho de arquitetura. Também, o modelo da tabela de catalogação dos trabalhos de arte não se aplicaria aos trabalhos de arquitetura. Não seria possível reduzir a imagem de uma planta de arquitetura para caber em uma célula de tabela Excel mantendo-a legível. Os desenhos de arquitetura exigem outro método de catalogação específico, que, até o momento, não foi possível executar. Entretanto, gostaria de destacar aqui alguns desenhos de arquitetura, no conjunto da quinta gaveta, que podem nos levar a algumas considerações.

O primeiro deles, representado na figura 70, é um desenho em perspectiva da vista externa de uma casa de veraneio, projetada no ano de 1968 através do escritório Kübler, Costa & Cia. Ltda, do qual João José era sócio.⁶¹ O desenho é um anteprojeto, ou seja, um desenho para ser apresentado como proposta, por intermédio do qual o cliente poderia visualizar a casa, propor alterações, ajustes, etc. Um desenho riquíssimo em detalhes, de fato, e que nos faz imaginar aquele espaço, mais do que isso, imaginar aquele espaço num dia de Sol. João José posiciona o Sol sem figurá-lo, à direita do desenho. Toda sombra é projetada seguindo a orientação do Sol imaginário. As sombras são desenhadas com pequenos tracinhos seriados em diferentes direções. Nada está fora do lugar. O céu recebe um tratamento texturizado com

⁶¹ A Kübler Costa foi o primeiro escritório próprio do artista, com sede na Av. Franklin Roosevelt, número 126, na sala 811. O contrato particular de constituição de sociedade, datado de 8 de fevereiro de 1957, tem como sócios João José Costa, Jean Kübler e Jorge Alexandre Hatab.

gotículas de nanquim que delimitam o desenho, e, mascaradas, delineiam as curvas das montanhas na paisagem. O telhado da casa ultrapassa o limite do céu expandindo a perspectiva. Os personagens corpulentos figurados em escala também carregam o traço característico de João José. Na piscina, dezenas de linhas traçam o reflexo dos personagens na água, a sombra da boia de patinho no fundo, a parede da piscina simulando profundidade. A forma como as telhas são desenhadas, diminuindo milimetricamente na medida que se aproximam do ponto de fuga, tudo dá mostras do rigor técnico do desenho. E, despercebidamente apreciando o desenho, o olhar encontra um casal de passarinhos pousados na beira do telhado do módulo em primeiro plano (Fig. 71). Novamente o rigor técnico acompanhado de um lirismo, algo que poderia ser dito também sobre suas pinturas. Há no acervo outro desenho do anteprojeto (Fig. 72), com outra posposta: a mesma perspectiva, porém sem piscina e com varanda contínua. Da mesma forma, no desenho iremos encontrar um pássaro no telhado, uma pipa no céu, a árvore da rua. Os desenhos de vistas em perspectivas parecem nunca se limitar à casa: há sempre a presença de elementos do entorno ou a paisagem, que situam essa casa num espaço, numa vizinhança.

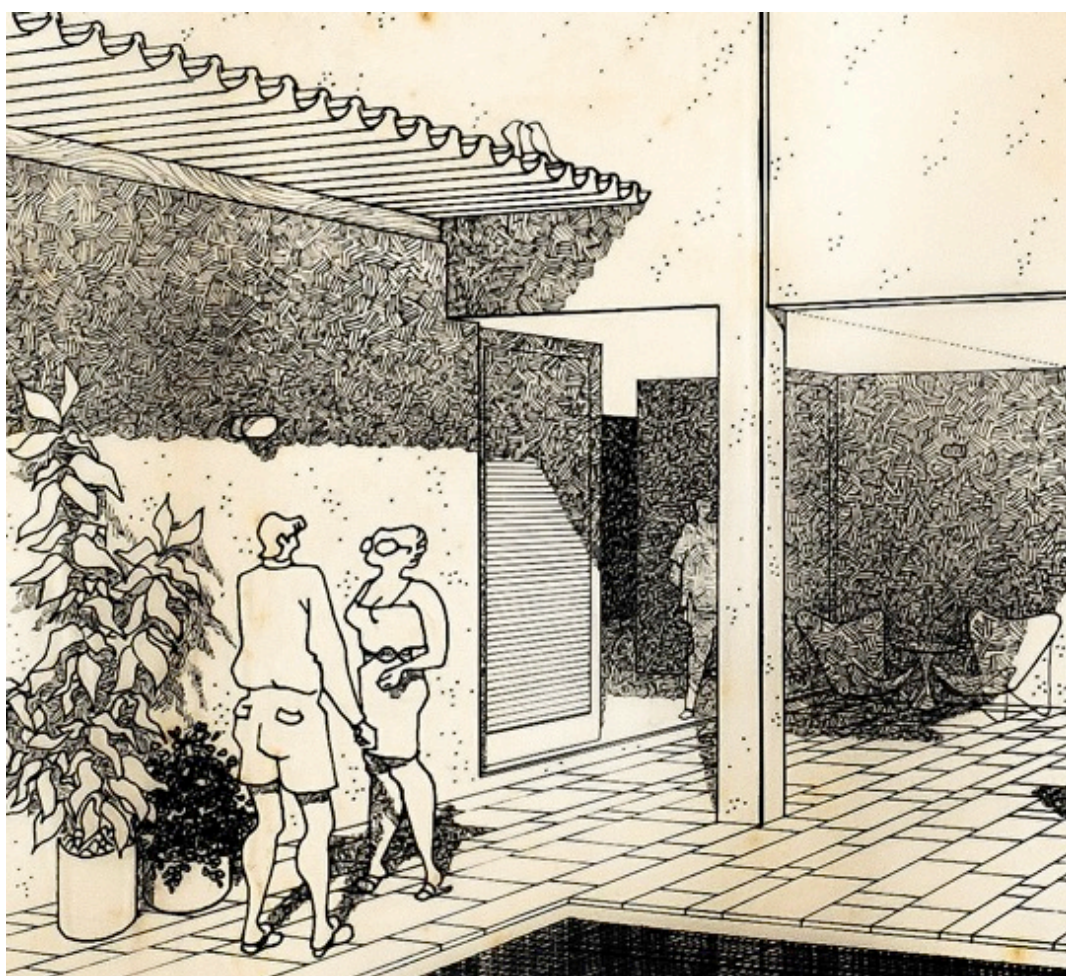


Fig. 71: João José Costa, detalhe de desenho em perspectiva, 1993. Foto Maria Mazzillo.

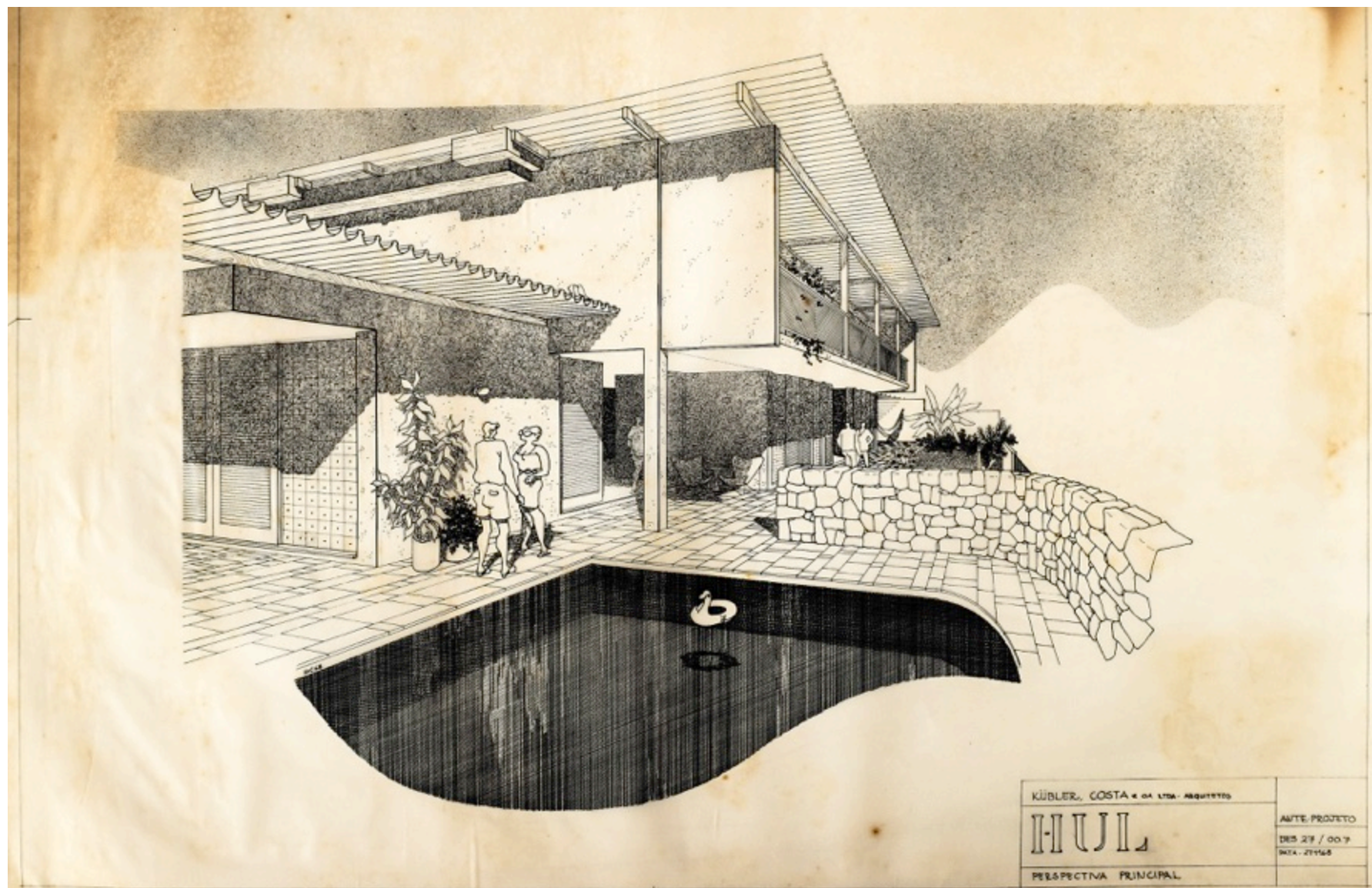


Fig. 70: João José Costa, *anteprojeto: perspectiva principal*, 55 x 72cm, 27 de novembro de 1968. Foto Maria Mazzillo.

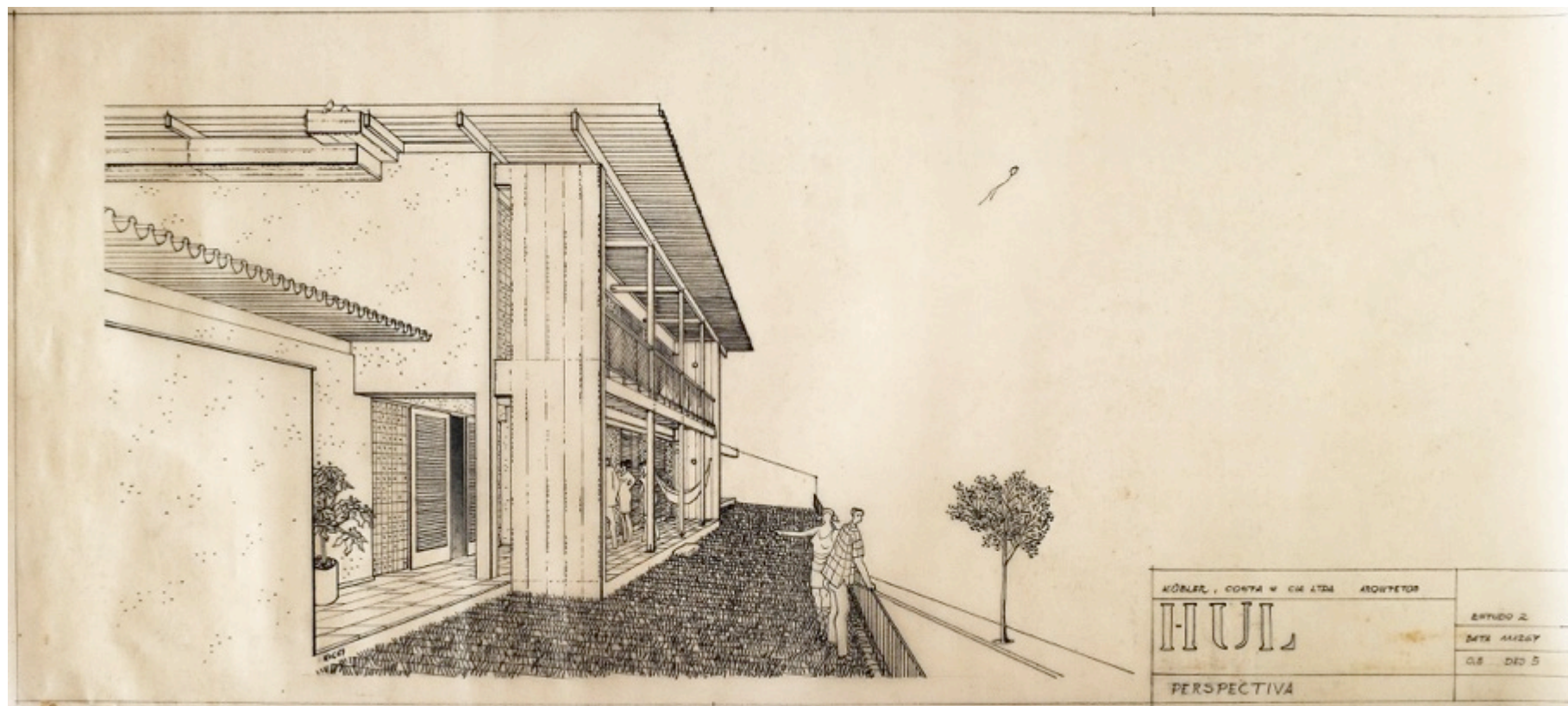


Fig. 72: João José Costa, estudo nº 2: perspectiva principal, 30 x 70cm, 11 de dezembro de 1967. Acervo da autora.

Na produção arquitetônica de João José, merece destaque o projeto da sede principal da fazenda Teto do Céu em Teresópolis (Fig. 73 e 74), Rio de Janeiro, de 2002/2003. Tendo feito uma única visita ao terreno, João José projetou desde a implantação das fundações da casa no terreno irregular e em declive, até a estrutura do telhado, passando por todos os detalhes da casa que em dois pavimentos possui 506m² de área construída.



Fig. 73: Vista da fachada da sede da fazenda Teto do Céu. Foto Maria Mazzillo.

Le Corbusier afirmou que “na Natureza, a menor célula determina a validade, a saúde do todo. [...] A implicação foi que as estruturas celulares da natureza estavam relacionadas em todo o universo, tanto em pequena como em larga escala. Em suas palavras, ‘tudo é organizado de acordo com princípios coerentes com o todo.’” (tradução nossa)⁶²

Deste modo, sob a perspectiva de Le Corbusier, os detalhes assumem grande importância em relação à coerência do projeto e não se encaixam facilmente em uma categoria tipológica. Uma janela, por exemplo, poderia ser simultaneamente categorizada como móvel, ou como parede, ou porta.⁶³ As janelas da casa da fazenda Teto do Céu também chamam atenção no conjunto do projeto pela composição cromática que exercem na fachada e dentro de casa (Fig. 75). Nas salas, as portas de vidro funcionam também como janelas. As pequenas janelas basculantes se espalham além da sala, pelos corredores, e

⁶² SAMUEL, 2007, p. 2. Texto original: “Le Corbusier stated that ‘In Nature, the smallest cell determines the validity, the health of the whole. [...] The implication was that the cellular structures of nature were related throughout the universe both as small and large scale. In his words ‘Everything is arranged according to principles consistent with the whole’.”

⁶³ Ibid, p. 4.

garantem a circulação de ar no interior da casa sem a necessidade de abrir as portas grandes. Talvez, como sugeriu Flora Samuel, elas possam ser classificadas como mobília além de janela.



Fig. 75: Detalhe da janela da sede da fazenda Teto do Céu. Foto Maria Mazzillo.

Ainda em relação à importância dada aos detalhes pelo arquiteto Le Corbusier, destaco nas imagens a seguir (Fig. 76 e 77) um detalhe do corrimão da escada no projeto de J.J. Como podemos observar no desenho, o parapeito da escada é interrompido 15 centímetros antes de encontrar a parede; o corrimão continua e encontra a parede deslocado 70 centímetros à baixo. Não há funcionalidade objetiva nesse detalhe, ele está mais a serviço de um prazer estético provocado pelo jogo com a forma. Ao apresentar as figuras 78 e 79, nas quais está representado um detalhe do parapeito no terraço de um edifício projetado por Le Corbusier em 1952, procuro estabelecer algum diálogo entre os recursos de descontinuidade traçados por ambos os arquitetos.

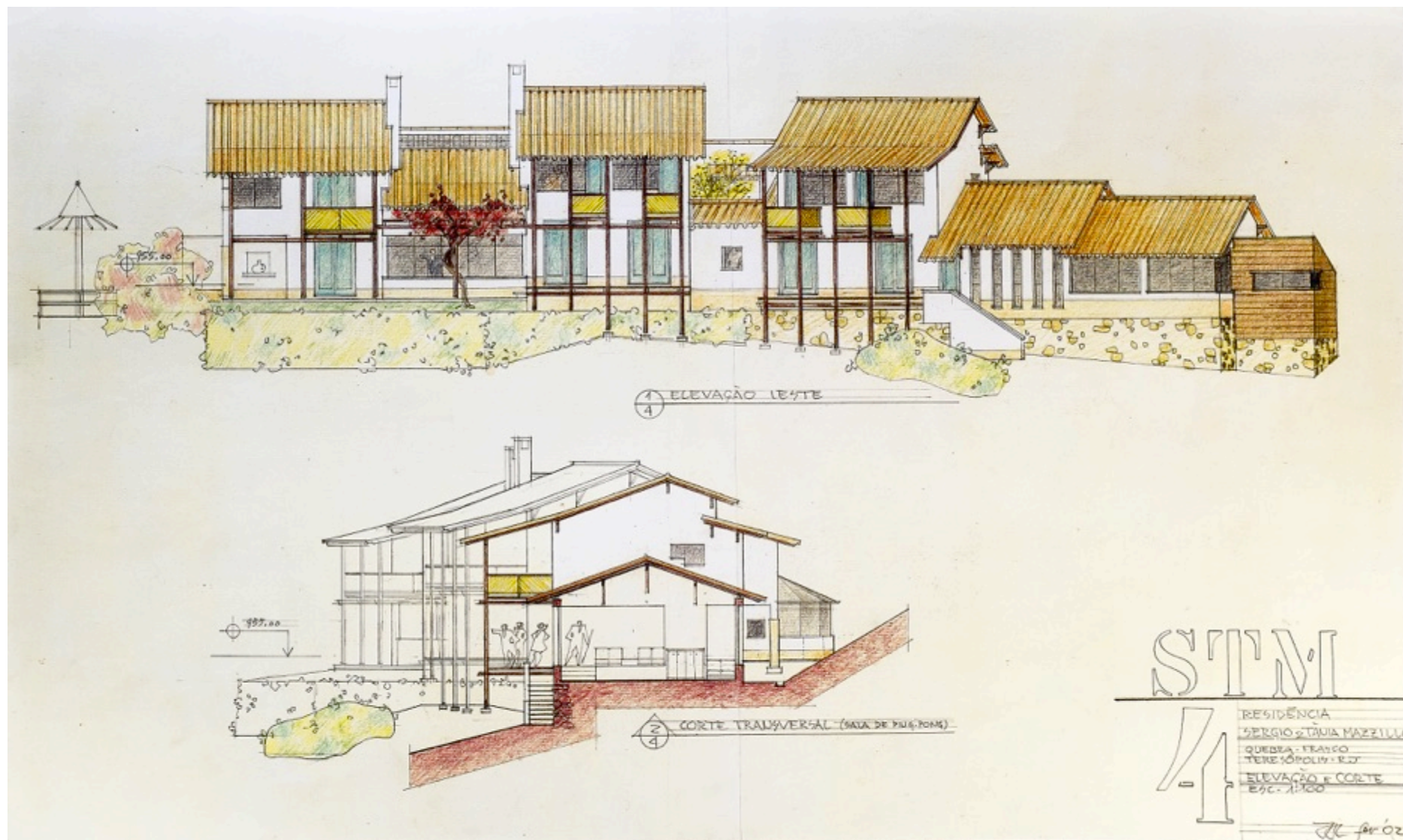


Fig. 74: João José Costa, projeto da sede da fazenda Teto do Céu: elevação e corte, 33 x 54,5cm, Reprodução Maria Mazzillo.



Fig. 76: Vista da sala: detalhe do parapeito da escada. Foto Maria Mazzillo.

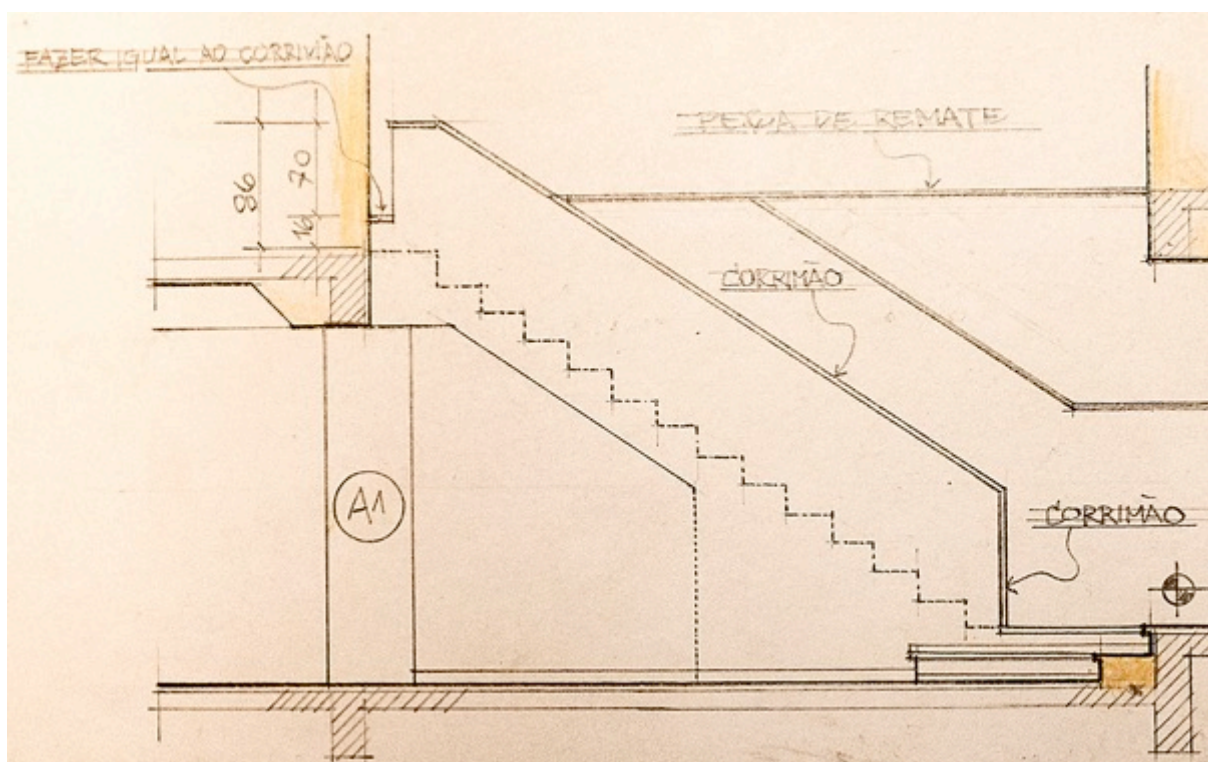


Fig. 77: João José Costa. Detalhe do projeto do parapeito da escada. Foto Maria Mazzillo.



Fig. 78: Vista do parapeito projetado por Le Corbusier para o terraço da *Unité Marseille*, 1952.
Fonte: SAMUEL, 2007, p. 2.



Fig. 79: Detalhe da junta de expansão do parapeito projetado por Le Corbusier.
Fonte: SAMUEL, 2007, p. 2.

Por fim, gostaria de destacar um último projeto de móvel encontrado na quinta gaveta. Trata-se de um desenho em papel milimetrado, projeto de uma mesa de centro (Fig. 80) datado de outubro de 2001, com modificação feita em dezembro do mesmo ano. O que me chamou a atenção foi a semelhança formal entre o desenho da mesa e a tela “Quadrados múltiplos” (Fig. 81). Na mesa, assim como no quadro, temos no tampo um grande quadrado com outro quadrado no meio – no caso da mesa, de vidro; e um pequeno retângulo perpendicular a cada aresta do quadrado maior. Esses retângulos na mesa são visíveis devido ao tipo de encaixe aparente utilizado para unir os pés ao tampo da mesa. O encaixe aparente revela a forma de construção do móvel, que faz os pés atravessarem o tampo da mesa por inteiro. No quadro, os elementos geométricos são pensados esteticamente sem implicar funcionalidade, e os retângulos – correspondentes aos pés da mesa – são posicionados em diferentes pontos de cada aresta. Já na mesa, os mesmos elementos se repetem buscando harmonia, mas respeitando regras mínimas de funcionalidade. O posicionamento dos pés na mesa, que revelarão os retângulos na superfície do tampo, respeita uma distância entre si para garantir o equilíbrio do móvel. De maneira semelhante, como apontado por Flora Samuel, “um repertório limitado de tipos de detalhes, muitos derivados de seu estudo da arquitetura náutica, apareceria repetidamente nos edifícios de Le Corbusier, assim como dentro de suas pinturas, sujeito a pequenas variações ao longo de sua carreira.”⁶⁴

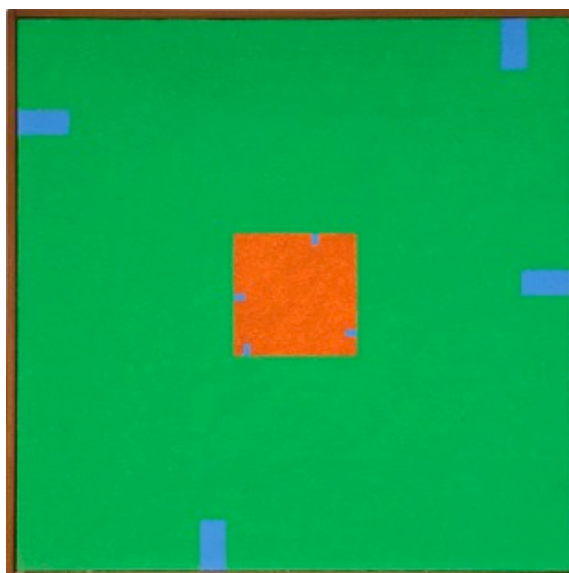


Fig. 81: João José Costa, *Quadrados múltiplos*, óleo sobre tela, 40 x 40cm, março de 1956/ novembro de 1984. Foto Jaime Acioli.

⁶⁴ SAMUEL, 2007, p. 4. Texto original: “A limited repertoire of detail types, many derived from his study of nautical architecture, would appear repeatedly in Le Corbusier's buildings, as within his paintings, subject to minor variations across his career”.

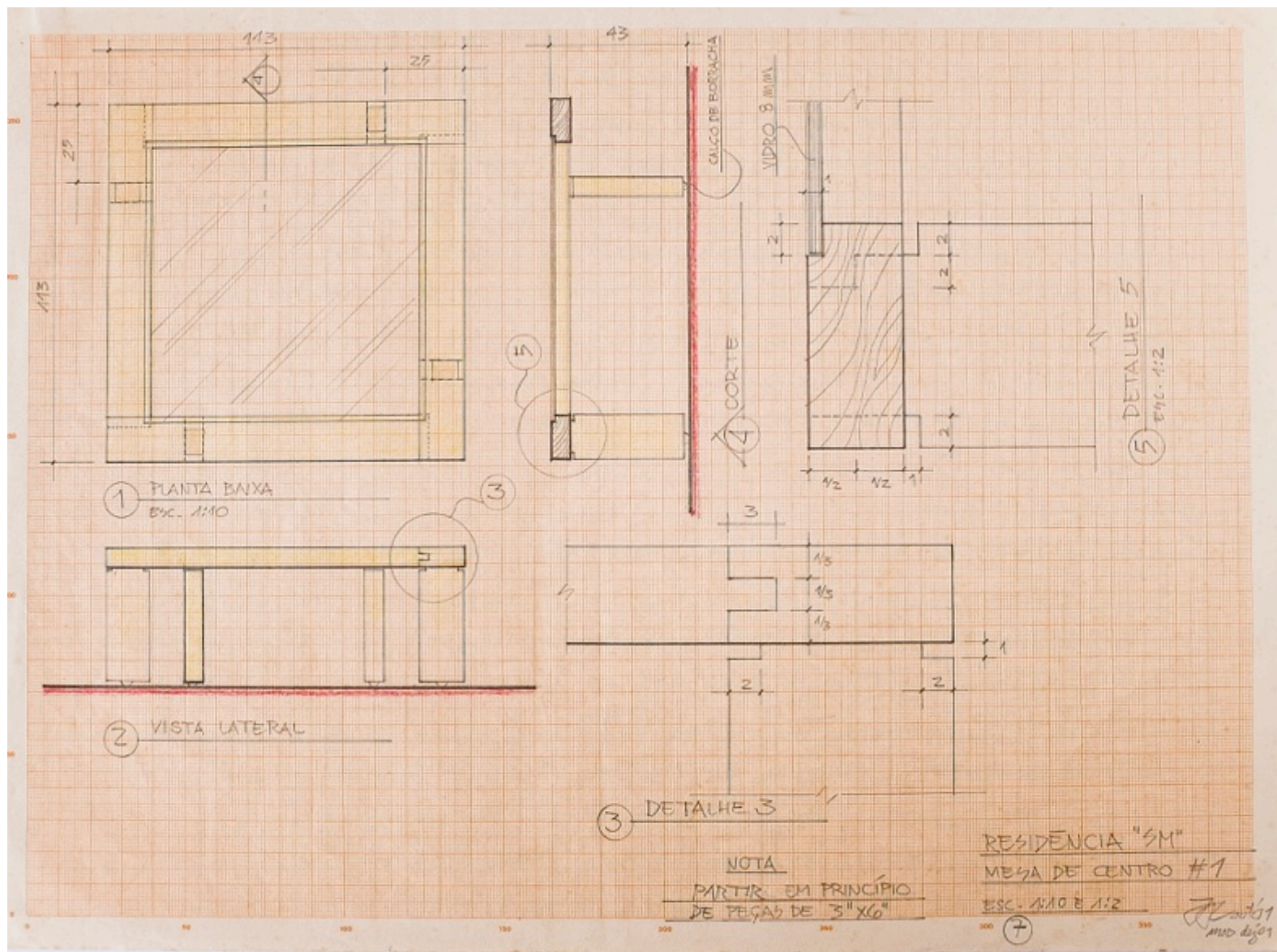


Fig. 80: João José Costa, projeto de mesa de centro, 30 x 42cm, dezembro de 2001. Foto Maria Mazzillo.

Outro detalhe que chama a atenção no desenho é em relação às medidas: altura 43cm, largura 113cm. Elas coincidem com as do sistema de medidas *Le Modulor* codificado por Le Corbusier nos anos 1940. (Fig. 82) Segundo Flora Samuel:

A arquitetura de Le Corbusier foi construída em torno de uma filosofia do orfismo [...] Colocado de forma muito crua, o orfismo era a crença, derivada das ideias de Pitágoras e Platão, de que o cosmos era unido por números e que geometria e proporção poderiam ser usadas para alcançar harmonia com a natureza. (tradução nossa)⁶⁵

Com *Le Modulor*, Le Corbusier estabeleceu uma escala antropométrica para servir de referência para todo tipo de projeto de objeto ou arquitetônico, visando a harmonia do homem com a natureza. No sistema de Le Corbusier, 43cm é a medida em que o homem se senta, e 113cm é a altura do seu umbigo. João José faz uso das medidas do sistema de Le Corbusier combinando funcionalidade e harmonia na proporção do objeto.

A parte do acervo referente aos desenhos de arquitetura ainda não foi catalogada. Todos os projetos de arquitetura, desenhos de plantas, rascunhos, estudos e anotações referentes à produção arquitetônica foram preservados e aguardam ser fotografados e arquivados de forma sistematizada.

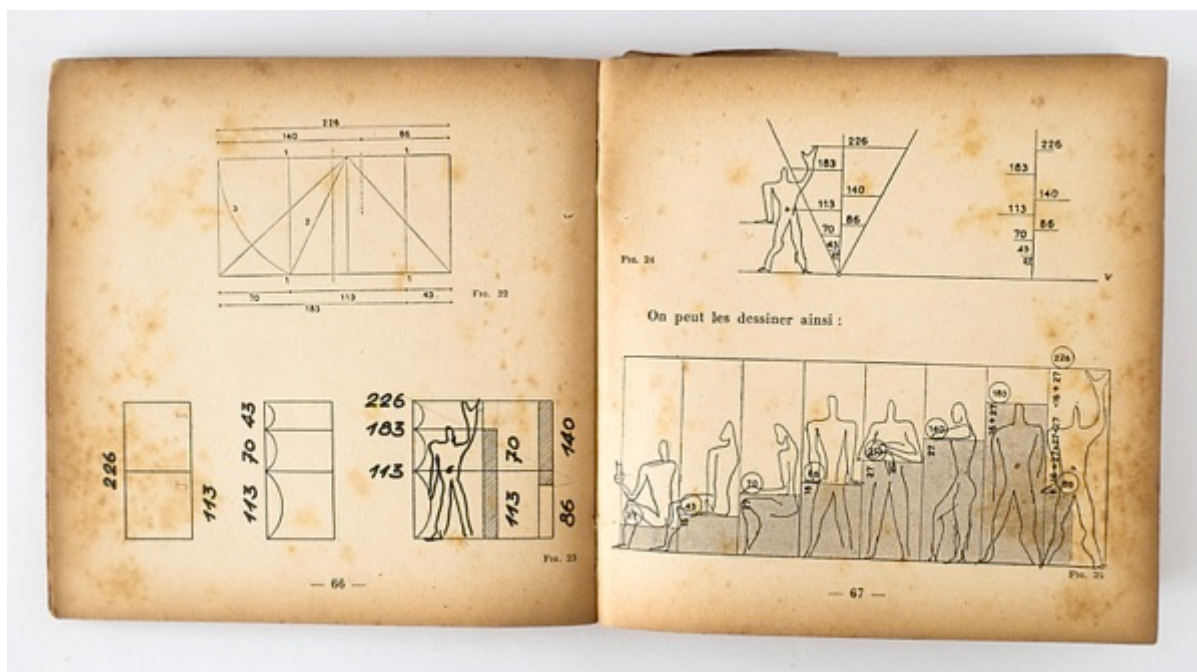


Fig. 82: Sistema de medidas *Le Modulor* de Le Corbusier. Fonte: CORBUSIER, 1951, p. 66.

⁶⁵ SAMUEL, 2007, p. 3. Texto original: “Le Corbusier’s architecture was build around a philosophy of Orphism [...] Put very crudely, Orphism was the belief, derived from the ideas of Pythagoras and Plato that the cosmos was held together by numbers and that geometry and proportion could be used to achieve harmony with nature”.

1.5 Acondicionamento das obras em papel

Apesar dos trabalhos abrigados na mapoteca estarem, em sua maioria, bem conservados, não estavam, no entanto, em condições ideais de preservação. Mesmo que muito bem organizados, encontravam-se em pastas ou envelopes de grandes formatos, em contato direto uns com os outros. Alguns trabalhos apresentavam manchas causadas pelo tempo ou fungos. Os mais antigos, especificamente o conjunto de colagens dos anos 1950, inéditas, preocupavam por serem mais vulneráveis em função da idade e do tipo de papel.

Para tratar da questão da preservação dos papéis, foi fundamental a interlocução com o professor Dr. Joaquim Marçal e com a museóloga Roberta Leite. Segundo a museóloga, uma solução bastante eficaz para o acondicionamento individual das obras em papel seria o *folder* simples, de uma dobra só, em papel alcalino de 90 gramas.⁶⁶ O papel neutro atua como uma camada protetora na frente e atrás do trabalho, e o fato de três lados do *folder* serem abertos permite a circulação de ar no microclima da gaveta da mapoteca, contribuindo assim para a conservação. A utilização do *folder* individual também garante que, durante o manuseio, as obras não sejam tocadas diretamente, evitando assim qualquer contato com gordura proveniente das mãos ou outros agentes prejudiciais ao papel.

Foram então produzidos *folders* individuais para cada trabalho em papel não emoldurado. Em função da disponibilidade orçamentária, essa produção foi realizada em duas etapas. A primeira, em maio de 2016, priorizou os trabalhos mais antigos, cujo tratamento de conservação era mais urgente. A segunda etapa, realizada em julho de 2018, contemplou quase que a totalidade dos trabalhos. Nas duas etapas foram produzidos mais de 500 *folders* individuais para acondicionamento de obras e documentos em papel. No canto inferior direito de cada *folder* foi marcado, com uma inscrição a lápis grafite, o número de tombo do trabalho correspondente, para facilitar a identificação da obra nas gavetas.

A partir do novo acondicionamento dos trabalhos, o volume de papel aumentou consideravelmente, e as gavetas da mapoteca não comportaram mais a mesma quantidade de trabalhos da organização original. Foi preciso, então, reorganizar a distribuição dos trabalhos nas gavetas. A informação referente à localização original do trabalho na mapoteca foi preservada no banco de dados, na coluna “localização original no acervo”, e os trabalhos foram novamente arrumados segundo novos critérios de organização. Em cada gaveta da

⁶⁶ Também por indicação de Roberta Leite a mapoteca foi higienizada com uma solução de 30% de água destilada com 70% de álcool, utilizada profissionalmente na higienização de arquivos.

mapoteca estão agora dois ou três conjuntos de trabalhos, empilhados e acondicionados em *folders* individuais numerados. Eles foram agrupados buscando certa coerência cronológica, priorizando, no entanto, o agrupamento por formato de modo a não prejudicar a estrutura física dos papéis. Aquelas obras em grande formato foram agrupadas em um mesmo conjunto, independentemente de sua datação.

Para facilitar a localização dos trabalhos nas gavetas, foi produzida uma lista com os respectivos números de tombo de cada trabalho da pilha, lista essa guardada na própria gaveta, por cima dos trabalhos. Com esse sistema, para localizar um trabalho qualquer na mapoteca, primeiro buscamos na tabela do banco de dados a imagem da obra que se quer acessar; em seguida, identifica-se o número de tombo do trabalho e, então, volta-se para a mapoteca. Olhando superficialmente a gaveta, basta identificar na lista numérica acima de cada pilha de trabalhos o número correspondente ao trabalho desejado. Cada pilha de trabalho está organizada em ordem numérica (Fig. 83).

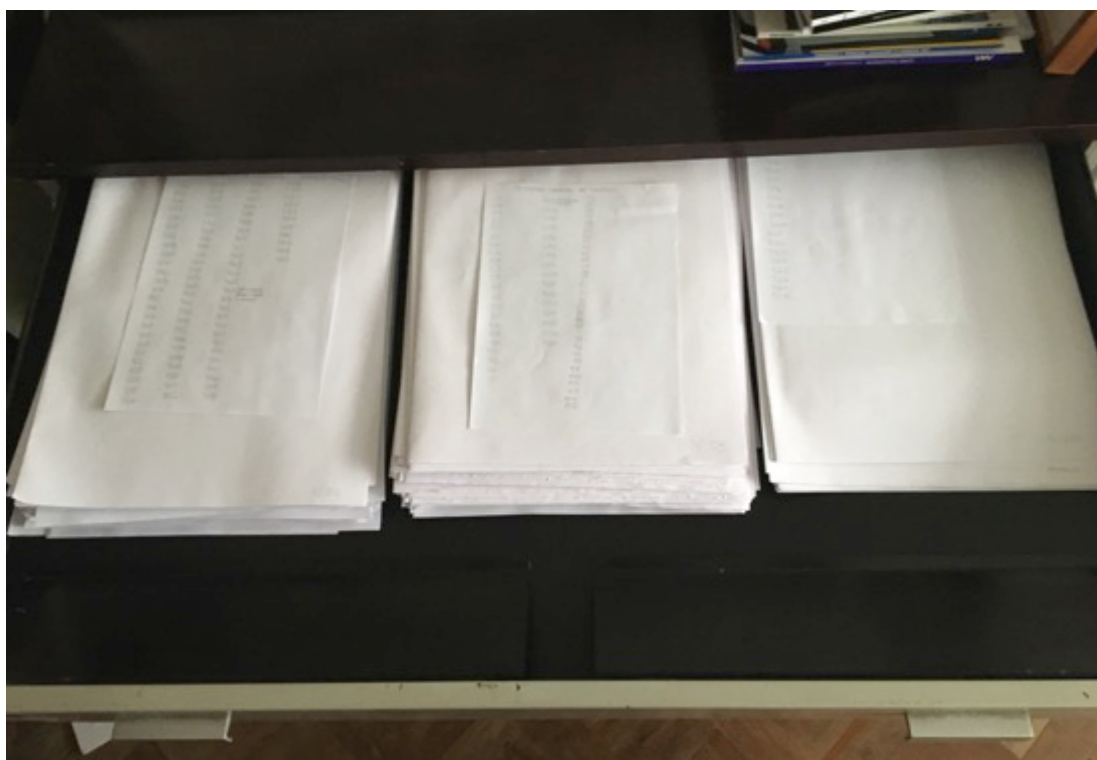


Fig. 83: Gaveta da mapoteca com nova organização. Foto Maria Mazzillo.

1.6 Outros elementos do acervo

Além da mapoteca, documentos encontravam-se guardados em diversos pontos do apartamento, sob invólucros diversos. Havia caixas de arquivo morto de papel corrugado acumuladas em baixo da prancheta do ateliê. Diversos envelopes nas prateleiras das estantes de ferro espalhadas pelo apartamento desde o corredor de entrada e adentrando os cômodos da sala e quarto. Esses papéis acumulados por anos foram todos vistos por mim, e, na medida do possível, acondicionados em novos invólucros.

Materiais de desenho também foram considerados parte do acervo e encontram-se guardados, porém ainda não de forma sistemática. Dentre esses, estão: lapiseiras, réguas, pincéis, lápis pastéis, bisnagas de tinta aquarela e óleo, estojos, compassos, gabaritos e réguas de arquitetura – régua de escala, régua paralela, esquadros de madeira e de acrílico –, além de espátulas e panos usados para limpar pincéis. Todo esse material encontra-se preservado junto ao acervo e a intenção é que esteja disponível a outros pesquisadores interessados na vida e na obra do artista.

1.7 A nova organização

A organização da mapoteca conforme descrita aqui corresponde ao arranjo encontrado em dezembro de 2014. Ela não é uma organização pronta, inerte. Foi construída pelo artista ao longo do tempo e esteve em movimento ativado pelo contato do artista com sua obra. Ao retomar seu arquivo para selecionar trabalhos para expor, ou para mostrar aos galeristas, ou ao terminar novos trabalhos e guardá-los, a organização da mapoteca era constantemente atualizada. Contudo, acredito que a análise dessa descrição pode tornar possível novos comentários ou conexões no futuro.

A organização do artista é autônoma, definida por ele, passível de imprecisão. No caso do arquivo do artista João José, não havia uma organização museológica – as gavetas da mapoteca eram tratadas com naftalina –, mas uma organização que preserva alguma coerência em seu sistema, o qual estamos desbravando aqui. Pastas reunindo trabalhos por datas ou por técnica, gavetas temáticas separando o que é pintura, o que é arquitetura, o que é design, quando não totalmente, ao menos mantendo junto o que pertence a cada tema. A taxonomia

do artista é coerente e maleável. Diferente da taxonomia de um arquivo de museu, que deve ser sistematicamente perfeita a fim de que seja acessada com precisão, o artista organiza para “se” achar.

A nova organização foi pensada priorizando a preservação física dos trabalhos, melhorando o suporte de acondicionamento de cada obra. O desafio de constituir um arquivo com sua organização estruturada é manter essa estrutura ao longo do tempo. Uma vez organizado, toda vez que o pesquisador consultar o arquivo terá de obedecer às regras do sistema de organização, e cada trabalho consultado deverá sempre retornar para seu lugar de origem, a fim de preservar essa mesma organização. O manuseio do arquivo exige a manutenção de seus critérios.

2 RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

2.1 A experiência de imersão

Iniciei a experiência de imersão desta pesquisa me mudando para o antigo apartamento de meu pai e, intuitivamente, comecei a lidar com o espaço e seu conteúdo material. No decorrer do trabalho, fui reunindo todo tipo de informação, de forma quase compulsiva, através da interação com as obras, com os desenhos de arquitetura, os livros da biblioteca do artista, e as pequenas pistas que encontrava naquele espaço físico, buscando uma elaboração regida pela sensibilidade e a intuição. Meu trabalho exprime o desejo de seguir em diálogo com o artista, mas se configura como um diálogo imaginário. Daquele interlocutor só viriam vestígios, que não preencheriam todas as lacunas encontradas.

No primeiro ano vivendo em Ipanema, familiarizando-me com a nova condição do apartamento e sob impacto da surpresa de lidar com aquele arquivo que insistia em revelar trabalhos inéditos, busquei interlocutores para compartilhar a experiência que estava vivendo. A partir da minha rede pessoal e aquela do artista, busquei pessoas que tivessem interesse em conhecer o que estava guardado há tanto tempo naquele arquivo. Entre elas, o artista Waltércio Caldas, que em 2015 estive no apartamento de Ipanema. Juntos, examinamos as pastas antigas da quarta gaveta da mapoteca e alguns trabalhos recentes que estavam mais acessíveis. A conversa com Waltércio foi muito importante naquele momento. Conselhos técnicos sobre preservação de papel, organização e seleção dos livros ou, mesmo, sobre como lidar com a obra, foram valiosos para o processo de trabalho no acervo. Mas a frase que mais ecoou de nossa conversa foi: “Os filhos sabem, Maria”. Eu estava me capacitando técnica e intelectualmente para lidar com o acervo da melhor forma possível. Não havia ainda, no entanto, um caminho definido, e eu vislumbrava uma infinidade de possibilidades e riscos implícitos nas decisões a serem tomadas perante a obra. Quando procurei Waltércio e me apresentei como filha de João José, ele imediatamente disse: “Já sei, caiu no seu colo”. Mais tarde, na visita ao apartamento, suas palavras encorajadoras colaboraram para me manter trabalhando, buscando as ferramentas teóricas para construir o trabalho, mas sem deixar de acreditar na minha intuição de filha. Não foram poucas as vezes que me vi diante de impasses ou dúvidas sobre como proceder com o trabalho. Impasses esses que me mobilizavam no sentido de temer o erro e buscar sempre o acerto. Não existe uma fórmula ou um só caminho

para dar prosseguimento ao trabalho. Em determinados momentos, foi preciso contar com a sensibilidade para tomar certas decisões, reconhecendo que eventualmente cometeria erros, mas que fossem ao menos erros pensados, e não imprudência.

Com o passar dos anos e morando no apartamento, foi se reestabelecendo minha relação com aquele espaço. Aos poucos pude constituir uma visão elaborada do todo, passando a conhecer com intimidade o conteúdo do acervo. O próprio conhecimento adquirido pela experiência vivida ia tangendo o andamento do trabalho e apontando novas direções.

Um traço bastante interessante da experiência de imersão no campo de pesquisa era ter ao redor muitas das pistas que estava procurando. O cruzamento dos textos de época com os vestígios encontrados no acervo ia produzindo informações como se fossem parte de um quebra-cabeças do qual não se sabe a imagem final, mas que aos poucos vai tomando forma. Por diversas vezes, consultei no acervo catálogos de exposições antigas para complementar as leituras, relacionar os nomes de outros artistas que participavam de determinada mostra, e, assim, desmembrar a teia das relações entre os artistas contemporâneos de João José e outros atores do cenário das artes naquele período.

Através da obra de J.J., revisitei acontecimentos dos anos 1950. Textos de época, como os de Ferreira Gullar publicados no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e os de Mário Pedrosa nos catálogos das exposições, entrevistas com artistas, escritos póstumos e a própria biblioteca do artista auxiliaram na produção de conhecimento sobre sua obra. Em suas lacunas, o arquivo me apresentava perguntas, enquanto livros, catálogos e anotações do artista ofereciam as pistas. Funda-se aí a ideia de sítio “arteológico” onde, ao se escavar, encontram-se respostas, e ainda mais perguntas sobre o passado envoltas em camadas, como sugerido por Benjamin:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação.⁶⁷

Assim, o trabalho de organização do acervo se dava como uma escavação arqueológica que, considerando cada camada, buscava extrair informação e sentido em todo tipo de rastro e vestígio encontrado.

⁶⁷ BENJAMIN, 1987, p. 239.

2.2 Poética do arquivo e da coleção

A definição da palavra “arquivo”, segundo o dicionário Aurélio, se refere a um conjunto de documentos, manuscritos, gráficos ou fotográficos, que reunidos constituem um arquivo. A palavra se refere também ao lugar onde são guardados os documentos e ao móvel usado para essa finalidade.⁶⁸ A ideia de arquivo, portanto, está ligada não apenas aos documentos que o constituem, mas também ao seu local de guarda. Sobre o significado da palavra arquivo, Derrida nos sugere a relação do vocábulo com o termo grego *arkheion*, que significa uma casa, um domicílio, um endereço.⁶⁹ Segundo o autor, os arquivos nasceram nos locais de residência dos cidadãos que detinham o poder político de representar a lei, e, assim, o reconhecimento público de autoridade fez de suas residências particulares os lugares autorizados a custodiar documentos oficiais: “Foi assim, nesta *domiciliação*, nesta obtenção consensual do domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se demoravam, marca esta passagem institucional do privado ao público.”⁷⁰ O arquivo do artista João José é domiciliar: a casa do artista é também domicílio do arquivo.

Cabe unicamente ao artista produzir sua obra e preservar os documentos relativos a ela conforme seus critérios próprios de relevância. Quando outra pessoa passa a lidar com esse arquivo, os critérios de relevância se alteram. Tudo passa a ser relevante, todo traço de existência identificado a partir de rastros e vestígios deve ser avaliado na condição de memória para então se decidir sobre sua preservação ou descarte. Há diferenças marcantes implícitas na mudança de gestão do arquivo de João José, quando ele deixa de ser gerido pelo artista e passa a ser propriedade de seus herdeiros. Tornei-me a arquivadora, detentora da autoridade perante o arquivo do artista. Ainda conforme Derrida: “Não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante.”⁷¹ Deste modo, a participação ativa no trabalho de organização do arquivo iria, de alguma forma, imprimir minha presença através de ações e escolhas determinantes na estrutura do acervo. Era preciso alguma elaboração para melhor entender a forma de lidar com essa autoridade perante o arquivo.

⁶⁸ FERREIRA, 1975, p. 135.

⁶⁹ DERRIDA, 2001, p. 12.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁷¹ *Ibid.*, p. 31.

A tarefa de organização do arquivo pessoal de João José, que abrange não só a mapoteca, bem como todos os documentos e objetos considerados parte do acervo, implica também uma elaboração conceitual referente ao próprio acervo. O que é um arquivo? O que é um acervo? Como um acervo se estrutura enquanto memória? Segundo Foucault, a simples reunião dos elementos não é suficiente para a consolidação do arquivo:

As diferentes obras, os livros dispersos, toda essa massa de textos que pertencem a uma mesma formação discursiva [...] todas essas figuras e individualidades diversas não comunicam apenas pelo encadeamento lógico das proposições que eles apresentam.⁷²

Para alcançar sua solidez, um arquivo demanda uma ativação interna, um trabalho de elaboração das relações estabelecidas entre seus elementos constitutivos e sua exterioridade. A ação de organizar o arquivo se configura então em uma tentativa de ativação desse arquivo, de retirá-lo da inércia e dar início à extração de novos sentidos referentes a seu conteúdo.

O arquivo não é, tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição; é o *sistema de seu funcionamento*. Longe de ser o que unifica tudo que foi dito no grande murmúrio confuso de *um* discurso, longe de ser apenas o que nos assegura a existência no meio do discurso mantido, é o que diferencia *os* discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria.⁷³

De acordo com Foucault, deve-se pensar o arquivo não apenas como algo que guarda e preserva seu conteúdo, mas como potência de construção discursiva apoiada no seu modo de funcionamento. A partir dessa reflexão surge uma questão referente à leitura de uma obra produzida no passado sendo apreciada na atualidade, deslocada de seu contexto original. Uma construção discursiva realizada no presente colocará a obra em diálogo com a atualidade não só da arte, como social, político e econômico. Talvez este seja um dos maiores desafios no trabalho com o acervo: a destreza na construção discursiva, que se dará através de todo tipo de correspondência, relação e diferença formulada entre cada elemento do acervo em relação a outros, assim como desses com o mundo exterior.

Sobre o ensaio “História da arte como uma disciplina humanística”, de Erwin Panofsky, publicado em 1940, Hal Foster escreveu:

Escrito em face do fascismo (que Panofsky aponta em sua conclusão), esse texto apresenta o historiador como humanista e vice-versa, e defende que “as humanidades... não estão diante da tarefa de prender o que de outra maneira escaparia, mas de dar vida ao que de outra maneira permaneceria morto”.⁷⁴

⁷² FOUCAULT, 1987, p. 145.

⁷³ Ibid, p. 149.

⁷⁴ FOSTER, 2009, p. 187.

Deste modo, esta pesquisa busca, a partir de suas ações, a ativação do arquivo de João José na intenção de manter viva sua produção artística. E talvez esta seja sua contribuição política para o momento que vivemos atualmente no Brasil: resistir ao apagamento da memória do artista e insistir na reverberação da sua voz e da sua expressão plástica.

Em dezembro de 2014, o apartamento encontrava-se intacto. Os objetos nos seus mesmos lugares, a luminosidade dos ambientes reduzida com as venezianas fechadas e o forte cheiro de tinta óleo conferiam ao espaço uma atmosfera particular onde pulsava a presença do artista. Manter tudo intocado, no entanto, seria sacralizar a obra, instaurando-se uma atmosfera fúnebre em vez da preservação viva que se pretendia. Foi preciso romper algumas barreiras para entrar naquele espaço e poder pensá-lo conceitual e criativamente. Uma nova narrativa seria criada a partir da transformação do acervo pessoal do artista em um arquivo organizado. Esse processo que estava em curso, sobreposto ao meu trabalho de luto, evocaria profundos sentimentos e despertaria emoções, uma vez que “narrar o trauma [...] tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer.”⁷⁵ O cuidado com a integridade física do acervo e a atenção para os pequenos detalhes foram, assim, impulsionados pela carga afetiva implicada.

Em seu atlas cultural *Mnemosyne*, Aby Warburg cria um método de agrupamento de imagens numa espécie de enciclopédia visual e metafórica, expondo uma constelação de imagens simbólicas que aponta para outra forma de narrar a história da arte. Relacionando imagens de distintos períodos históricos e/ou estilísticos, Warburg compôs arranjos que intencionam a elaboração de novas leituras ou interpretações a respeito da arte, sob uma perspectiva histórica que ultrapassa a linearidade cronológica. Sobre a *Mnemosyne* de Warburg, Agamben escreveu:

Ele a definiu uma vez, de maneira um tanto enigmática, como “uma história das fantasias para pessoas verdadeiramente adultas”. Se considerarmos a função que ele atribuía à imagem como órgão da memória social e engrama das tensões espirituais de uma cultura, compreendemos o que ele quis dizer: seu “atlas” era uma espécie de gigantesco condensador recolhendo todas as correntes energéticas que tinham animado e animavam ainda a memória de Europa, tomando o corpo em suas “fantasias”.⁷⁶

No trabalho de organização, recolhi alguns objetos que julguei relevantes por ressaltarem traços da personalidade do artista e de seu modo de vida. A reunião desses elementos do acervo, que não se tratam de obras de arte mas de detalhes expressos em objetos

⁷⁵ SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66.

⁷⁶ AGAMBEN, 2009, p. 137.

do dia a dia, pode ser vista com um arranjo de imagens que fazem parte de uma memória. Muito diferente do método warburgiano, mas inspirada em sua poética de constelação de imagens, destaco aqui alguns itens incorporados ao acervo que, isoladamente ou agrupados em conjuntos, podem apontar para uma compreensão mais ampla do artista e de sua obra.

Segundo Arlete Farge, “arquivo é excesso de sentido quando aquele que o lê sente a beleza, o assombro e um certo abalo emocional.”⁷⁷ Agindo neste modo cuidadoso e afetivo que guiava meu trabalho, encontrei o que seria talvez o menor documento do arquivo (Fig. 84). Estava entre uma série de estudos em papel milimetrado, na quarta gaveta da mapoteca, quase perdido entre centenas de outros papéis. Trata-se de um desenho a lápis grafite sobre papel vegetal medindo 5 x 5,5cm, no qual se vê o estudo para uma escultura geométrica. Outros estudos para esculturas que também estavam ali continham referências de escala e de cor possibilitando execução póstuma. Aquele pequeno documento, sem qualquer indicação além de sua delicada beleza plástica, configura-se como uma obra em potencial que jamais seria realizada, como uma semente não plantada. Mas o arquivo não permite o descarte. Mesmo não sendo executado, o desenho existe como documento e carrega informações e histórias imbricadas em sua materialidade. O encontro desse documento reflete aquilo que Arlete Farge chamou de “sabor do arquivo”, o apreço pelo acúmulo de documentos que são potência de informação. Segundo Farge: “Quem tem o sabor do arquivo procura arrancar um sentido adicional dos fragmentos de frases encontradas; a emoção é um instrumento a mais para polir a pedra, a do passado, a do silêncio.”⁷⁸ Assim, todo conjunto de documentos poderá sempre ser reagrupado e reinterpretado sob nova perspectiva, mesmo ainda não pensada.

⁷⁷ FARGE, 2017, p. 36.

⁷⁸ Ibid, p. 37.

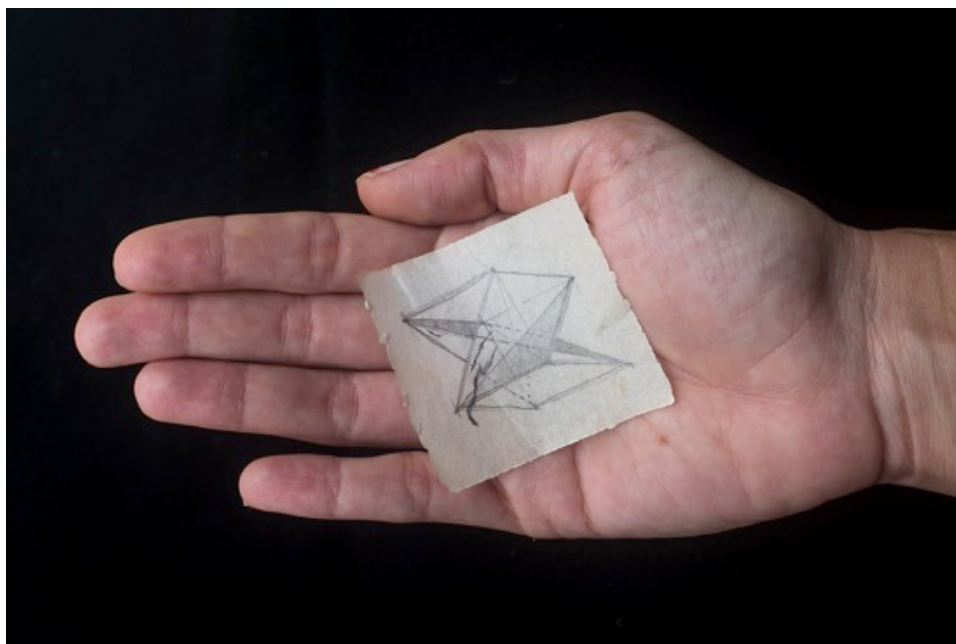


Fig. 84: Menor documento do arquivo. Foto Maria Mazzillo.

Na única gaveta da prancheta de arquitetura de João José estavam guardados materiais, ferramentas de trabalho antigas e um caderno de telefones (Fig. 85). Nesse objeto, hoje praticamente ausente de nosso cotidiano, ele listava em ordem alfabética os seus contatos. Sua caligrafia está presente nos nomes, endereços e números de telefone anotados. Alguns dos nomes que integravam a rede de J.J. transcritos como constam na caderneta: Aluísio Carvão, Baruck, Carlos Val, Anna Letícia Quadros, Abraão Palatnik, Bandeira, Décio Vieira, Elisa Silveira, Ferreira Gullar, Ivan Serpa, Lygia Clark, Oiticica, Rubem Ludolf, Ubi Bava, Vincent Iberson, Waldemar Cordeiro, Jaime Zettel e Ítalo Campo Fiorito. Na letra “I”, o nome de Ivan Serpa aparece em duas entradas: na primeira, um número de telefone com a anotação “vizinha do lado”; no registro seguinte, junto ao nome de Serpa, consta seu endereço no Méier e outro número de telefone. São pequenos detalhes em anotações corriqueiras que nos induzem a imaginar o cotidiano da época, como por exemplo pensar que Ivan Serpa recebia ligações na casa de uma vizinha, uma prática existente até hoje em algumas regiões mais longínquas no Brasil.

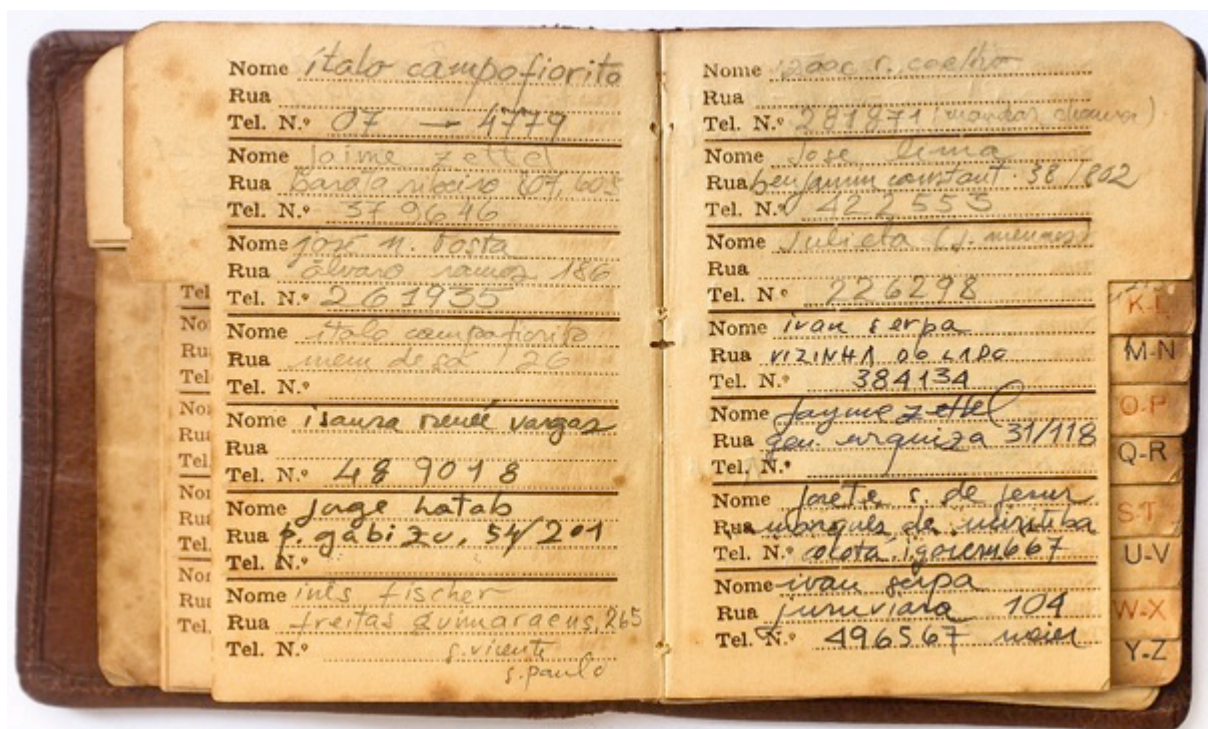


Fig. 85: Caderno de telefones de J.J. Foto Maria Mazzillo.

Há ainda a lista de compras de supermercado, elaborada por João José para solicitar entregas por telefone (Fig. 86). Aparentemente banal, essa tabela mostra, mais uma vez, o rigor metódico do artista. A primeira coluna lista produtos de alimentação e de limpeza. Nas outras, um “X”, um círculo ou um quadrado indicava quais produtos seriam encomendados. Até mesmo no cotidiano, há uma estrutura matemática, geométrica ou formal que determina a execução. Na execução de suas obras há sequências de gestos repetidas metodicamente e que dão ordem ao próprio ritmo de produção do trabalho. Essa ordem se expande para o cotidiano do artista, como no caso da lista de compras, com a criação de sistemas formais de organização que auxiliam nas tarefas do dia a dia. Ou, de outra forma, no sentido inverso, seu cotidiano era estruturado estabelecendo pequenos sistemas formais que auxiliavam a execução das tarefas. Esse modo metodológico de exercer o cotidiano combina com o postulado concretista que determina previamente as regras formais de composição da obra.

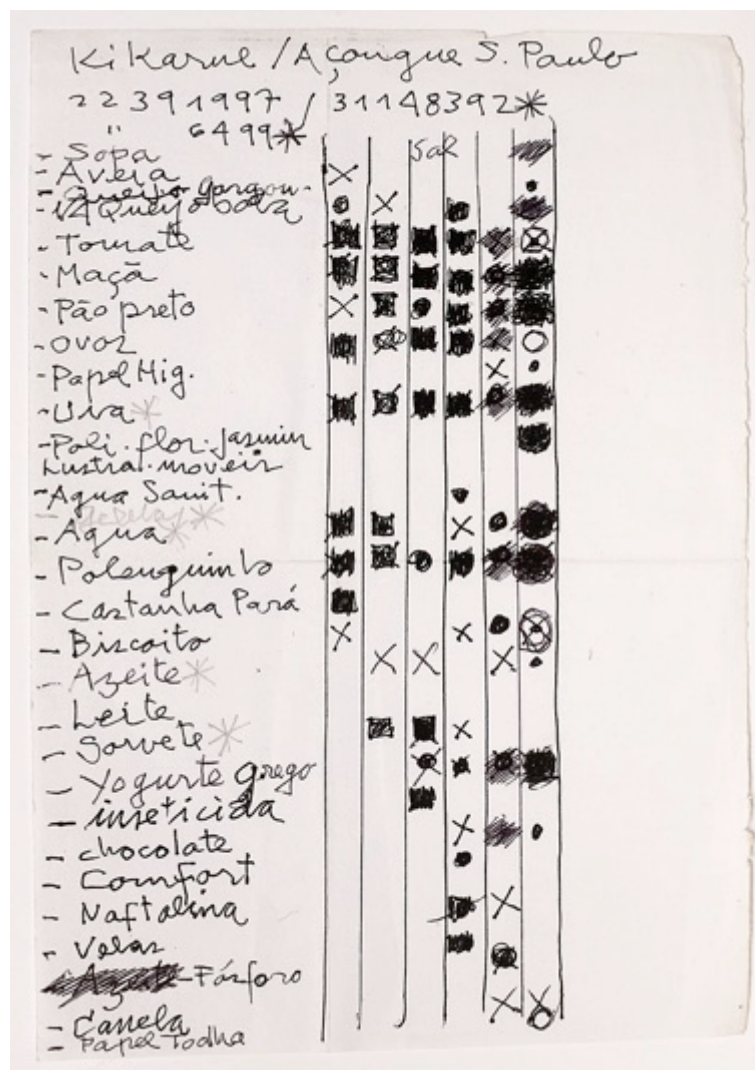


Fig. 86: Lista de compras de J.J. Foto Maria Mazzillo.

Outro sistema de organização criado pelo artista é composto de placas de cor, que estavam guardadas em um recipiente plástico na estante. Trata-se de 43 pequenos quadrados de papel cartão, medindo aproximadamente 6 x 6cm e totalmente cobertos de tinta óleo, cada um com uma tonalidade diferente. No verso de cada cartão estão registrados o nome da tinta correspondente e, eventualmente, a mistura de pigmentos feita para alcançar determinado tom. É possível imaginar que tenham sido produzidos pelo artista, talvez para auxiliá-lo na escolha das cores e na composição cromática de um trabalho novo. (Fig. 87 e 88) O conjunto dos cartões foi considerado parte importante do acervo a ser preservada.

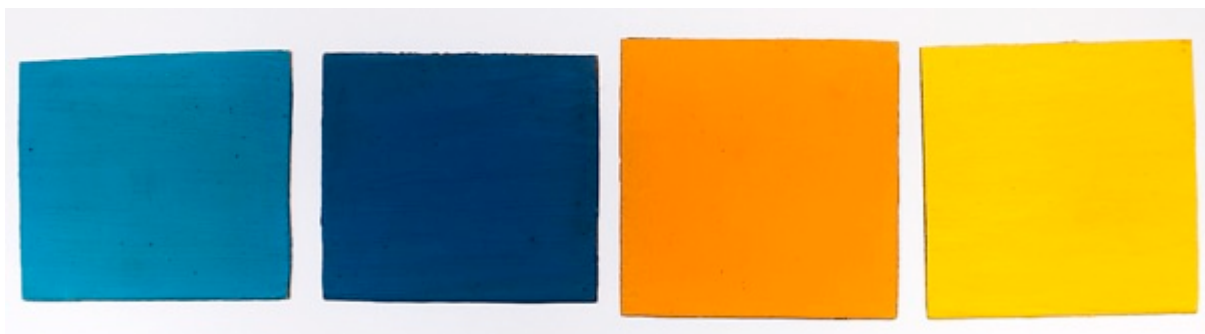


Fig. 87: Placas de cor feitas pelo artista, frente. Foto Maria Mazzillo.

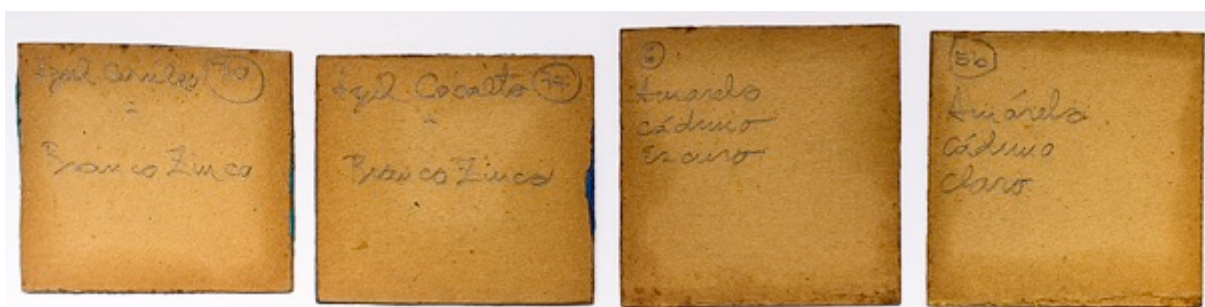


Fig. 88: Placas de cor feitas pelo artista, verso. Foto Maria Mazzillo.

Durante a organização da terceira gaveta da mapoteca, numa das pastas antigas, me deparei com um desenho feito pelo tempo, decalcado no verso de outro desenho (Fig. 89). O original é um desenho de lápis sanguíneo cor de laranja datado de 1949 (Fig. 90). O “novo” desenho é um espelho do original, uma cópia por contato em tom sépia, construído pelo tempo e agora capturado na fotografia para uma nova permanência. Constituiu-se através da passagem do tempo em função da permanência dos trabalhos guardados naquela ordem. “É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais”⁷⁹. (BACHELARD, 1993, p. 29) O desenho, representado na figura 89, é um registro fossilizado no verso de outro desenho, impresso pela ação do tempo. Um desenho com forte apelo de testemunho: misteriosamente o passado sobrevive ali. Os registros fotográficos realizados durante a pesquisa buscavam capturar algo da memória visível, o “inconsciente que permanece” ao qual Bachelard se refere, devaneios que poderiam ser extraídos da poética da casa enquanto universo particular do artista.

⁷⁹ BACHELARD, 1993, p. 29.



Fig. 89: Desenho feito pelo tempo, 22 x 31,5cm. Foto Maria Mazzillo.



Fig. 90: João José Costa, *sem título*, lápis sanguíneo sobre papel, 22 x 31,5cm, 1949.
Foto Maria Mazzillo.

Outro material que permaneceu preservado no acervo do artista foram as agendas de 2013 e 2014. Suas anotações mostram que João José usava a agenda não só marcando compromissos futuros, como é de costume, mas registrando também algumas atividades

realizadas em cada dia. Pode-se deduzir que a agenda lhe servia como uma espécie de diário, que situa no tempo acontecimentos do cotidiano. Por exemplo, em anotação de 7 de setembro de 2013, lê-se “ladrões na cobertura” – quando o prédio onde morava foi assaltado; ou “passeata”, em 17 de junho de 2013. Ele não iria àquela passeata, a anotação não corresponde a um compromisso, mas consta na agenda como informação referente àquele dia. Encontram-se também anotações sobre seu estado de saúde – “gripe” –, resultados de jogos de futebol, almoços e jantares com amigos, que ele descreveu enumerando os nomes dos presentes. A rotina de trabalho também era registrada na agenda. Encontramos repetidamente, ao longo das páginas, as anotações “aquarela”, “pastel”, “óleo” e “estudo” (Fig. 91). Com a análise da agenda completa, pode-se estabelecer a frequência com que então trabalhava, e a alternância entre dias de estudo e dias de produção em papel ou em tela.

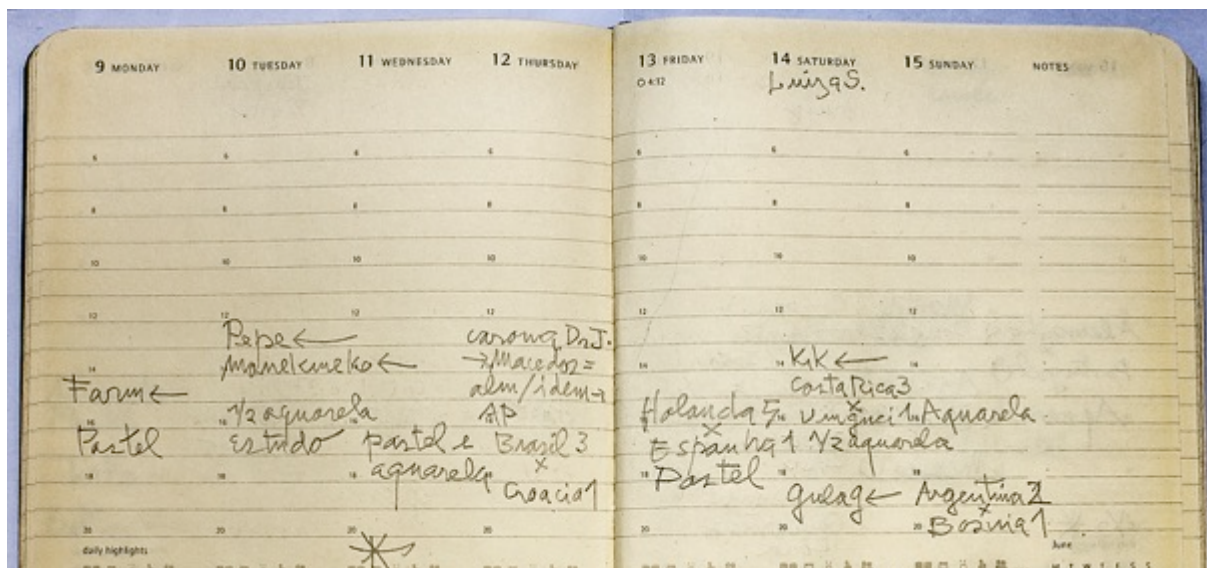


Fig. 91: Detalhe da agenda semanal de J.J. Foto Maria Mazzillo.

Não há no acervo troca de correspondência entre o artista e seus interlocutores. Foram encontrados alguns cartões de Natal recebidos de Rubem Ludolf, Aloísio Carvão, Elisa da Silveira e Lygia Clark, além de alguns outros amigos. O acervo é majoritariamente composto por imagens: desenhos, pinturas, projetos, plantas, mapas, fotografias, recortes de revista.

Os recortes de revista são um material curioso guardado pelo artista. São conjuntos de poucas páginas de revistas grampeadas e sinalizadas com uma anotação manuscrita indicando o tema, ou o arquiteto a que o recorte se refere (Fig. 92). João José colecionou recortes que se acumularam em diversas caixas de arquivo morto e envelopes de papel kraft. Não cabe aqui, mas esse recortes merecem um estudo posterior específico, mais aprofundado, explorando seu sentido “mnemosynético” enquanto arranjo de imagens reunidas pelo próprio artista.



Fig. 92: Recortes de revistas colecionados por J.J. Acervo da autora.

2.3 Arquivo audiovisual

Meu diálogo com João José e sua obra não se iniciou com esta pesquisa. Meu interesse por sua produção artística já havia se manifestado anos antes, quando percebi que desconhecia muitas histórias sobre a vida de meu pai. Certa vez vi em sua mapoteca um trabalho que me causou grande impacto. Tratava-se de um dos guaches dos anos 1950 que explora a forma geométrica paraboloide hiperbólico, numa composição de linhas em azul claro sobre um papel azul em outro tom. (Fig. 93) Fiquei muito impressionada com a delicadeza e a perfeição das linhas finas do desenho, e também por perceber que ainda não conhecia toda a obra de meu pai. Isso me despertou para querer saber mais e, a partir de 2007, comecei a registrar encontros com o artista em fotografias e vídeos. Até 2013 há registros que retratam situações

cotidianas, como ele dirigindo para o trabalho ou, em casa, escovando os dentes, bem como outros que mostram a intimidade de suas atividades no ateliê. São cerca de nove horas de material em vídeo e cerca de 50 fotogramas em filme preto e branco e em arquivo digital.

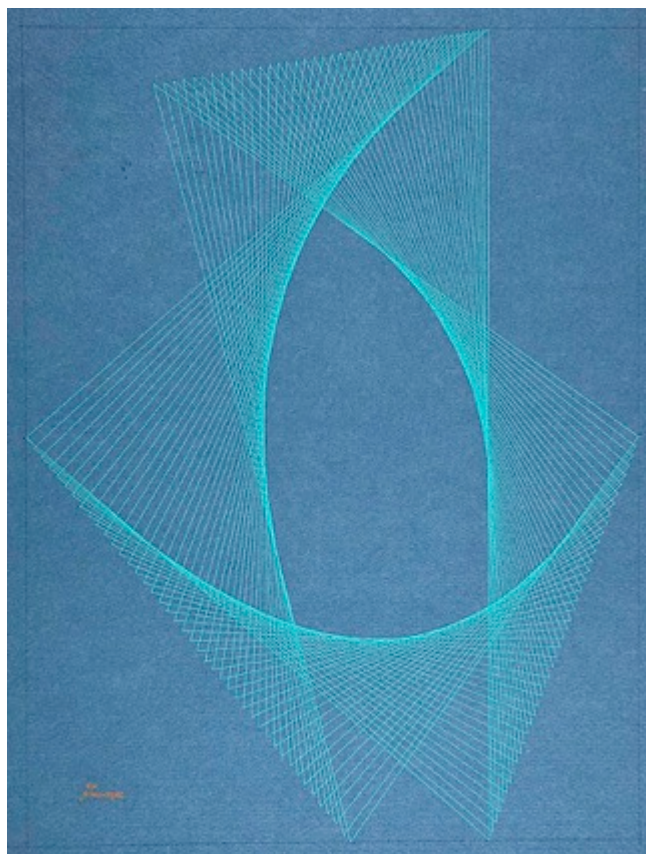


Fig. 93: João José Costa, *sem título*, guache sobre papel, 30 x 39cm, 1953.
Foto Jaime Acioli.

As primeiras imagens foram produzidas com uma câmera no formato Mini DV. A partir de 2010 passei a utilizar uma câmera DSLR, de melhor qualidade. Avaliando hoje esse material, percebo pelas imagens que, durante o período, houve uma ampliação do limite imposto pelo artista para o acesso à sua intimidade, e mesmo esse registro só foi possível por ter sido feito por sua filha. Nos primeiros planos, filmados em 2007, utilizei enquadramentos distanciados do artista, por vezes de costas, denotando uma situação ainda um pouco desconfortável entre a documentarista e o retratado. Nas filmagens de 2010 até 2013 já há closes no seu rosto e em suas mãos trabalhando no ateliê, num ambiente onde já se havia estabelecido uma cumplicidade entre nós.

Nas imagens captadas em março de 2013, ele realiza uma pintura em aquarela sobre papel. Os planos mostram passo a passo os procedimentos do artista para a execução do trabalho. Percebe-se uma sequência de ações encadeadas, repetidas minuciosamente a cada

etapa. A obra é composta de uma série de semicírculos enfileirados. Partindo de um tom de azul, cada semicírculo sofre uma alteração na cor, provocando uma passagem de tom do azul para o roxo, na medida em que as formas se deslocam no papel (Fig. 94, 95, 96, 97). Observando este método de trabalho, percebe-se a função concreta que o artista exerce, neste caso em pintura de 2013. No modo como dá prosseguimento ao seu trabalho, nota-se que a cada semicírculo pintado há uma alteração da cor no recipiente de tinta, o que implica na perda da cor anterior. Ou seja, uma vez que o trabalho vai sendo feito, não é possível voltar atrás para corrigir qualquer imperfeição ou fazer qualquer alteração nas formas já pintadas. O trabalho se desenvolve pela repetição do procedimento, jamais permitindo retroceder. Essas observações apontam para o fundamento do pensamento concretista, ao qual João José se mantinha fiel: a ideia de se ter a estrutura do quadro toda definida antes do início de sua execução. Antes de ser realizado, o trabalho é definido formalmente pelo artista, e sua execução segue as regras estabelecidas por ele na criação da obra. Como escreveu Alexander Alberro: “Ideias são traduzidas para uma linguagem pictórica. A obra de arte concreta existe como um todo na consciência antes de ser traduzida em materiais; assim a sua realização deve revelar uma perfeição técnica igual à do conceito” (tradução nossa)⁸⁰. Os longos planos do material audiovisual mostram o esforço do artista por essa perfeição técnica. A calma e a paciência, características de seu temperamento, contribuem para o primor na execução do trabalho.

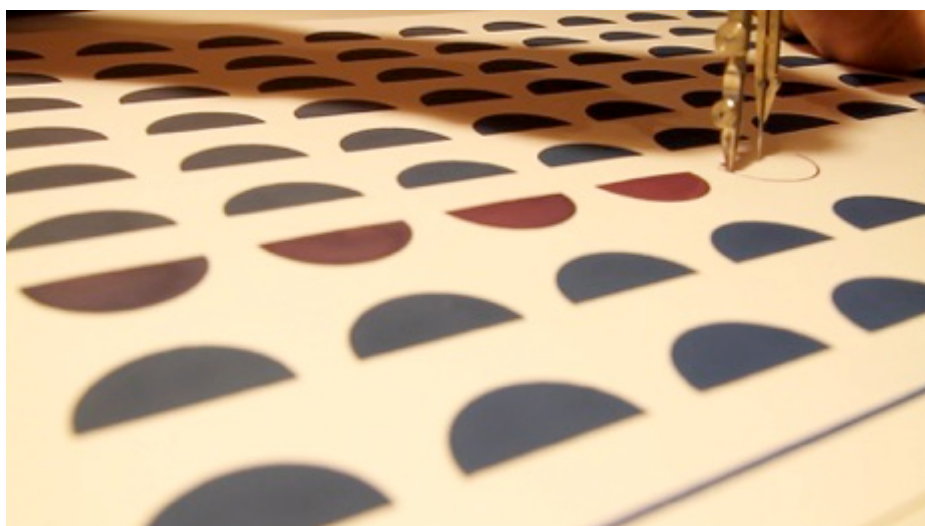


Fig. 94: Descrição do procedimento: 1ª etapa – o artista traça com o compasso tira-linhas a curva que define o semicírculo. Frame de vídeo. Arquivo da autora.

⁸⁰ ALBERRO, 2017, p. 18. Texto original: “Ideas are translated into a pictorial language. The Concrete artwork exists as a whole in consciousness before it is translated into materials; thus ‘its production must reveal a technical perfection equal to that of the concept.’”

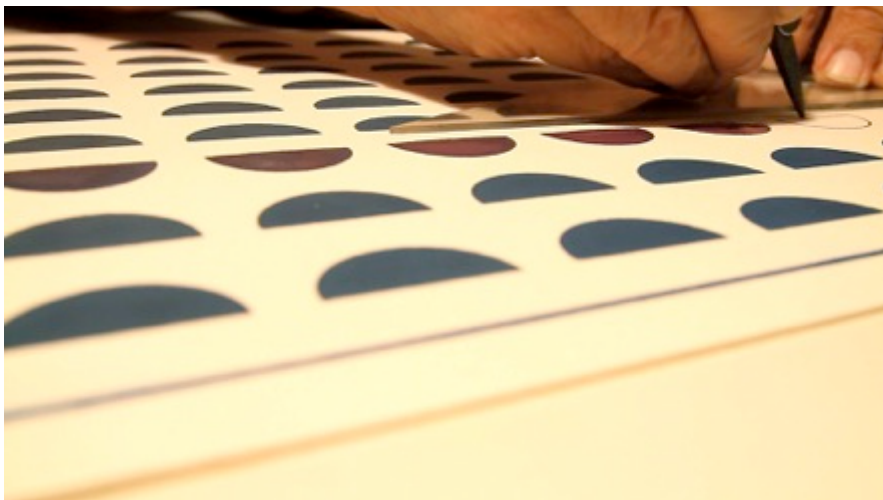


Fig. 95: Descrição do procedimento: 2ª etapa – com a ferramenta tira-linhas o artista traça a linha da base do semicírculo. Frame de vídeo. Arquivo da autora.

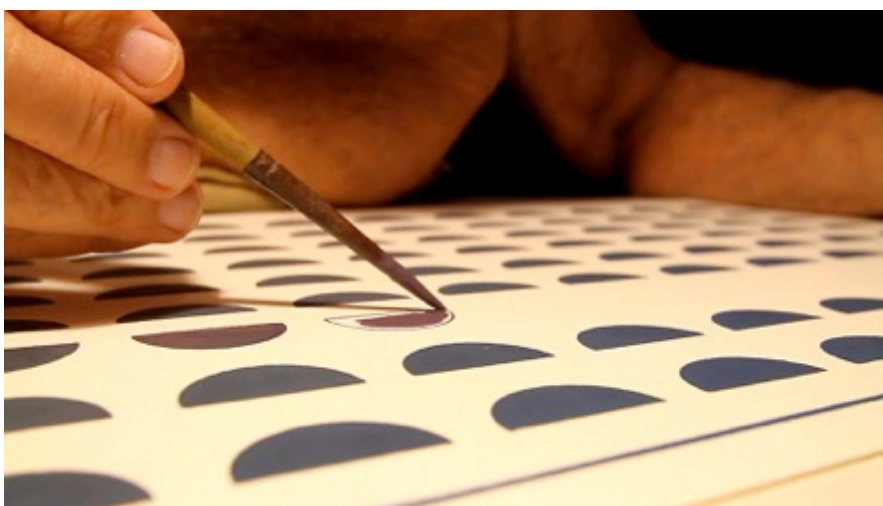


Fig. 96: Descrição do procedimento: 3ª etapa – Com o pincel, o artista preenche o semicírculo com tinta do mesmo tom do contorno. Frame de vídeo. Arquivo da autora.



Fig. 97: Descrição do procedimento: 4ª etapa – a cada semicírculo concluído, o artista volta ao recipiente de tinta, ao qual adiciona seis gotas de tinta roxa e dez gotas de tinta vermelha; mistura então a tinta, criando o tom do próximo semicírculo, e dá início novamente à 1ª etapa do procedimento. Frame de vídeo. Arquivo da autora.

Quando iniciei esta pesquisa e me deparei com o arquivo de João José percebi que meus registros audiovisuais deveriam também ser incorporados ao acervo. Eles se tornaram os únicos registros audiovisuais do artista trabalhando em seu ateliê e comentando sua obra e trajetória. Com a ausência dele, esse material adquiriu ainda maior relevância histórica.

Como exercício, realizei alguns experimentos a partir do material audiovisual do acervo e de outras imagens que capturei ao longo da pesquisa. Um desses exercícios é o filme de curta metragem “Saudosa saudade”, que teve o título extraído de uma aquarela pintada por João José. Ainda em fase de edição, o filme tem atualmente a duração de 30 minutos.⁸¹

⁸¹ Disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=LCpZdJhiS4g&t=745s>.

3 A ARTISTA NA RESIDÊNCIA

3.1 Trabalhos artísticos

Durante o processo de realização desta pesquisa e o período aqui chamado de experiência de imersão, realizei alguns trabalhos artísticos que surgiram impulsionados pela própria vivência no apartamento. Esses trabalhos estão aqui divididos em dois grupos: no primeiro, aqueles que tratam de temas ligados à ausência e à presença, à passagem do tempo e à memória. Esse conjunto de trabalhos exprime uma paleta de cor monótona explorando vestígios encontrados no apartamento e objetos pessoais. Estão relacionados também com o meu processo de luto e refletem alguma elaboração que estava sendo feita no sentido de cura.

O segundo grupo apresenta trabalhos mais líricos e coloridos que refletem a influência da obra de J.J. sobre minha produção, assim como a de outros artistas do movimento concreto e neoconcreto com as quais estive em contato em função desta pesquisa. Esses trabalhos fazem uso de materiais ligados à cultura popular que aparecem deslocados de seus campos e aplicados a composições geométricas e espaciais que sugerem poeticamente a ideia de um “concretismo popular”.

3.2 Geometria nas horas

A série fotográfica “Geometria nas horas” foi realizada em parceria com João José. (Fig. 98 a 106) Ela foi produzida de fato antes do início desta pesquisa, justamente no momento que a antecede. Decidi incluí-la no conjunto de trabalhos realizados durante a pesquisa em função do diálogo que está implícito entre mim e meu pai.

Em “Geometria nas horas”, fotografias repetem o mesmo enquadramento em diferentes horários do dia, a partir da janela do quarto de hospital onde meu pai esteve internado. Observava-se pela janela duas empenas de prédios que, em posição perpendicular uma em relação à outra e em função da incidência da luz do sol, projetavam a sombra de uma sobre a outra, configurando assim uma espécie de relógio de sol. Era possível visualizar a passagem do tempo conforme a angulação da sombra que se alterava. João José enxergava

geometria no mundo. Foi ele quem me chamou a atenção para o relógio de sol através da janela. Conversamos sobre o efeito do sol nas empenas da arquitetura sem graça dos fundos dos prédios de Copacabana, e registrei aquela conversa com o passar do tempo nas fotografias dessa série.

“Geometria nas horas” trata de um tempo de espera, de um tempo que se esgota pouco a pouco. As horas no ambiente hospitalar ganham outra densidade. Olhamos para o tempo sob outra perspectiva quando estamos diante de situações-limites, quando riscos de mudanças profundas são iminentes. O passar do tempo é materializado na luz e na sombra que se movem acompanhando o sol. Cria-se o contraste entre as horas retratadas na paisagem banal de um dia de sol qualquer, e o que está por trás da câmera no extracampo, nas horas densas vividas em um quarto de hospital.

Sempre fui atraída na fotografia por sua qualidade de registro do real, de testemunho dos eventos vivenciados, da possibilidade de construção de linguagem narrativa através da articulação de imagens. “A sedução das fotos, seu poder sobre nós, reside em que elas oferecem, a um só tempo, uma relação de especialista com o mundo e uma promíscua aceitação do mundo.”⁸² Levar a câmera fotográfica para o hospital poderia parecer algo não convencional. Porém, concordando com Sontag, eu fazia uso da fotografia produzindo registros do cotidiano com intuito de reforçar a realidade vivida, mesmo que isso implicasse em temas não tão agradáveis. Trata-se de produzir o registro do que logo se tornará passado e ter a fotografia como prova da experiência vivida, e como meio de aceitação da realidade do mundo. Para Roland Barthes, “a Fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*. [...] Toda fotografia é um certificado de presença.”⁸³ Para ele, a “Referência” é a ordem fundadora da fotografia, com sua dupla posição conjunta, de realidade e de passado. Talvez fosse essa “Referência” que estava buscando ao registrar a passagem das horas na série fotográfica.

⁸² SONTAG, 2004, p. 96.

⁸³ BARTHES 1984, p. 127.

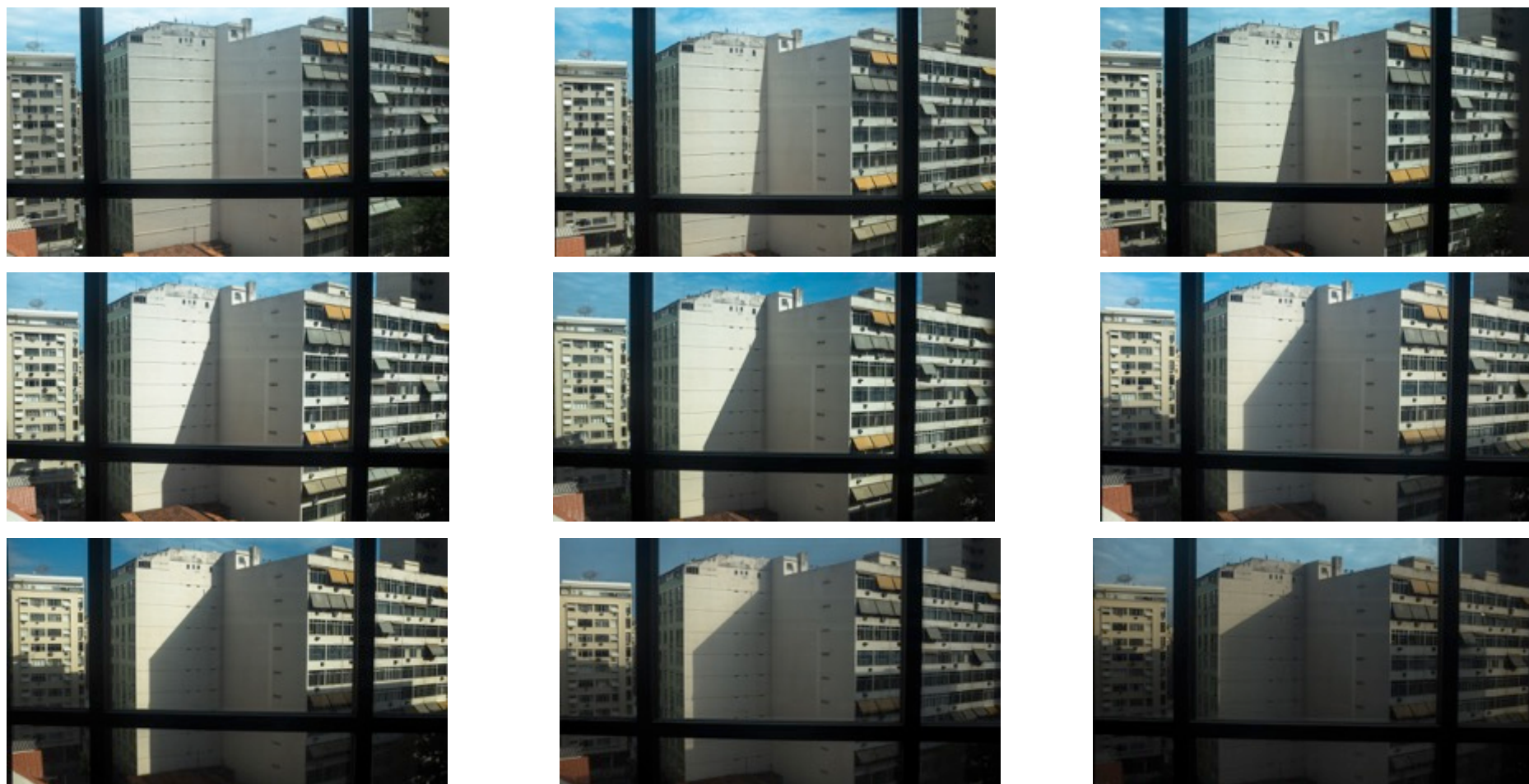


Fig. 98 a 106: Maria Mazzillo Costa, *Geometria nas horas*: 13H30; 14H07; 14H50; 15H30; 16H08; 17H05; 17H22; 17H59; 18H18; fotografia digital, 2014.

3.3 Produzindo vestígios

O trabalho de organização do acervo está ligado à construção da memória do artista. Mas como se dá o processo de construção da memória coletiva em uma sociedade? “A memória existe no plural: na sociedade dá-se constantemente um embate entre diferentes leituras do passado, entre diferentes formas de ‘enquadrá-lo’”.⁸⁴ A construção da memória poderá ser feita somente na medida em que os vestígios do passado forem reunidos, apreciados, analisados, relacionados uns com os outros; enfim, ativados. Os vestígios que desaparecem no tempo, que não podem ser encontrados, portanto não exercerão seu potencial de sentido, estão perdidos enquanto informação.

No processo de organização do espaço físico do acervo, ou seja, do apartamento, elegi, dentre as coisas que poderiam ser descartadas, as paredes da sala. A pintura era muito antiga. Provavelmente desde que meu pai se mudara para aquele apartamento, nunca havia sido feita uma nova pintura das paredes. Marcas de todo esse tempo se acumulavam em camadas sobrepostas à parede branca. De tão sujo, o branco escurecia o ambiente, e achei por bem iluminar a sala, local onde agora passaria grande parte do meu tempo. Porém, antes da pintura e para garantir de alguma forma a permanência daquelas camadas de memória, realizei as fotografias aqui apresentadas.

Essas imagens (Fig. 107, 108, 109, 110) mostram marcas na parede criadas pelo tempo, pela permanência imóvel dos quadros, pela repetição dos movimentos, pelo simples habitar prolongado no espaço. Para Susan Sontag, “uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem) uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária.”⁸⁵ Assim, as imagens que eu estava produzindo eram “vestígios de vestígios”: registros fotográficos – que se constituem como vestígios em si próprios – que retratavam outros vestígios da presença do artista naquele ambiente. A imagem representada na figura 109 poderia ser lida como as pegadas do artista. João José, quando alcançou certa idade, passou a usar uma cadeira de rodas para se movimentar no dia a dia. Nesta imagem aparecem marcas gravadas na parede pelo arrastar da cadeira de rodas, produzidas pela repetição cotidiana dos movimentos. Tais marcas parecem ficar mais aparentes na ausência do artista. Com sua presença o espaço

⁸⁴ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 67.

⁸⁵ SONTAG, 2004, p. 170.

estava preenchido, em movimento. A ausência ressalta o vazio e torna as marcas e vestígios do passado mais aparentes no espaço através de seu silêncio estático.



Fig. 107: Maria Mazzillo, *Quadrado branco sobre fundo branco (homenagem a Malevich)*, fotografia digital, 2015.



Fig. 108: Maria Mazzillo Costa, *série vestígios, sem título*, fotografia digital, 2015.



Fig. 109: Maria Mazzillo, *série vestígios, sem título*, fotografia digital, 2015.



Fig. 110: Maria Mazzillo, *série vestígios, sem título*, fotografia digital, 2015.

As marcas na parede são decalques do tempo que remetem à ausência, como na foto “Quadrado branco sobre fundo branco - homenagem a Malevich” (fig. 107), em que figura

um quadrado branco sobre a parede branca em dois tons criados pela diferente ação do tempo, na área exposta da parede e na área preservada pela permanência de um quadro. A ausência do quadro revelou o quadrado branco. E ao me apropriar deste quadrado como símbolo, lembro-me de Malevich, artista que atravessou o cubismo e o futurismo e, em 1913, chegou à formulação da poética do suprematismo: “Identidade entre ideia e percepção, fenomenização do espaço num símbolo geométrico, abstração absoluta.”⁸⁶ Sobre isso Argan escreveu: “Para Malevich, no período suprematista, o quadro não é um objeto, e sim um instrumento mental, uma estrutura, um signo, que define a existência como equação absoluta entre o mundo interior e o exterior.”⁸⁷ A foto “Quadrado branco sobre fundo branco - homenagem a Malevich”, com licença poética, sugere uma rima com essa ideia de pintura de Malevich no período suprematista, em cujo grau zero propôs a experiência da pura ausência de objetos. A foto, de outro modo, retrata a pura ausência do quadro na parede branca, o rastro do objeto como testemunho da passagem do tempo e da presença do artista naquele espaço.

3.4 Luto: a luta corporal

Para Freud, toda a estrutura mental é, de modo fundamental, uma estrutura ligada à memória. O sistema psíquico é fundamentalmente uma dimensão da memória na qual há uma relação contínua entre lembrança e esquecimento. Esquecemos o que não pode ser lembrado, o que nos causaria enorme energia de desprazer: o sistema psíquico nos protege com o esquecimento. No sistema psíquico de Freud, a parte externa é a parte da percepção da consciência, que absorvendo estímulos externos queima e enrijece a fim de proteger as outras camadas mais profundas. Traços dos estímulos e ações externas ultrapassam essa primeira camada protetora e atingem camadas interiores da pré-consciência e do inconsciente. No trabalho terapêutico psicanalítico, através de associações, o paciente pode acessar traços nas camadas resguardadas do pré-consciente a fim de elaborá-las em consciência. Em “Recordar, repetir e elaborar”, Freud descreve esta técnica: “O analista [...] contenta-se em estudar tudo o que se ache presente, de momento, na superfície da mente do paciente, e emprega a arte da interpretação principalmente para identificar as resistências que lá aparecem e torná-las

⁸⁶ ARGAN, 1992, p. 324.

⁸⁷ Ibid. p. 325.

conscientes ao paciente.”⁸⁸ Pintar as paredes da sala implicava o apagamento dos rastros. Seria de certa forma proceder com o esquecimento causando, talvez, uma perda da memória. Fotografar as marcas na parede era produzir o registro desses rastros, para que, de alguma maneira, eles pudessem permanecer lembrados. Ao dialogar com Freud, podemos identificar nestas ações uma dialética entre lembrança e esquecimento: apagar as marcas do passado, mas registrá-las para que não se percam no inconsciente, para que não sejam recalçadas. Promover o apagamento sem promover o esquecimento. Para Márcio Seligmann: “O apagamento dos locais e marcas das atrocidades corresponde àquilo que no imaginário posterior também tende a se afirmar: não foi verdade. A resistência quando se trata de se enfrentar o real parece estar do lado do negacionismo.”⁸⁹ O registro das marcas na parede é justamente a garantia da memória, o oposto ao negacionismo, é a afirmação do fato.

O luto é a reação à perda de um ente querido, algo que pode ser traumático e, portanto, tende-se a querer esquecer. Mas o trabalho do luto é exatamente o contrário: é lembrar para poder esquecer. A organização do acervo do artista estava sendo realizada junto com o meu processo de luto, e desta forma um trabalho alimentava o outro. Ao mesmo tempo em que estava catalogando cada obra de arte do arquivo e avaliando cada papel, cada documento que ali se encontrava, estava em processo de aceitação da perda paterna. No trabalho de luto, a convivência com a ausência implica tomada de consciência da nossa própria morte, quando deparamos com uma percepção real do tempo e da transformação. Como apontado por Costa, “conviver com a ausência é afirmar a transformação, a diferença, o tempo. [...] O vazio da ausência implica o humor e a alegria da vida criativa sem lei”.⁹⁰ A aceitação da morte do outro pode ser também a aceitação da própria morte e a percepção mais aguçada do presente.

No decorrer dos dois trabalhos, a organização do acervo e o luto, ficaria clara a opção por realizar essas tarefas buscando “a alegria da vida criativa sem lei.”⁹¹ Ambos os trabalhos precisavam ser feitos: um para que o luto não virasse melancolia e o outro para que a memória do artista, através de sua obra, não fosse esquecida. Meu trabalho no apartamento do artista se consolidava de modo quase performático, ao atuar naquele espaço rememorando o passado, convivendo com a ausência, com os rastros e vestígios físicos da presença do artista; e ao exercer sobre as coisas materiais do apartamento um processo de extração de informação

⁸⁸ FREUD, 1924, p. 2.

⁸⁹ SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 75.

⁹⁰ COSTA, 2014, p. 28.

⁹¹ Ibid.

e sentido relativos ao artista e sua obra. Essas ações estavam sendo realizadas na objetividade da materialidade do acervo e em minha própria subjetividade relacionada nas imagens que estava produzindo.

No processo criativo artístico, o fazer tem o papel fundamental de promover um tempo de ação prática no qual a mente pode funcionar de maneira propícia aos devaneios. Formular uma ideia no campo da expressão artística é uma ação mental. Executá-la é uma ação corporal. Desse modo, decidir sobre a pintura da parede foi uma ação mental que exigiu uma série de reflexões sobre as consequências dessa escolha e do modo como seria executada. Executar a pintura se tratou de uma ação corporal, na qual o corpo está em ação cumprindo etapas práticas e executando movimentos repetitivos da atividade da pintura. Nesse período em que o corpo exerce a ação principal, a mente se abre para um funcionamento secundário, quando questões podem ser elaboradas, quando o capricho da mente pode aparecer, quando devanear é possível.

A experiência produzida pelo trabalho era multissensorial. No ambiente da sala, era exercida a atividade prática da pintura: jornal forrando o chão, tinta, rolo, bandeja, pincel, pano de chão e uma escada para alcançar o alto da parede. No ambiente do ateliê, a atividade de catalogação das obras era mais técnica, exigia limpeza, calma e atenção. As tarefas eram realizadas alternadamente e o espaço aos poucos ia se modificando.

Uma vez que estava produzindo imagens para registro das obras no arquivo do artista, segui documentando as etapas do meu próprio trabalho, implicando a presença do meu corpo naquele espaço e assumindo o processo de trabalho como experiência do presente. As duas séries de fotografias a seguir (Fig. 111 a 130) foram produzidas durante a etapa de pintura da sala. São sequências fotográficas que repetem o mesmo enquadramento, evidenciando a passagem de tempo entre uma imagem e a seguinte, nas quais podemos perceber o lento apagamento das memórias impressas na parede suja dando lugar ao novo tom de branco.

Essas duas séries de fotografias, e os trabalhos que se seguem, de certo modo narram a experiência aqui chamada de “residência artística”: a experiência de habitar o antigo apartamento do artista e exercer ali o trabalho de organização do acervo e o meu próprio cotidiano. Entrei no apartamento com o cuidado necessário para encontrar onde naquele espaço eu caberia. A casa ainda era a do artista, repleta de livros, estantes, papéis, quadros e pertences. Mas aquele espaço que já me havia sido muito familiar, com a ausência do artista tornou-se estranho. Minha presença como residente acrescentava informações novas ao espaço. Nossos corpos se deslocaram: meu corpo passou a habitar um lugar que lhe era familiar, mas que se configurava de modo totalmente novo a partir da ausência de quem ali

habitara. Como preencher esse vazio? Como entrar nesse espaço sem devastá-lo de uma vez? Pouco a pouco fui abrindo espaço, substituindo coisas, negociando minha permanência. Quando passo a me colocar em quadro nas imagens que estou produzindo, deixo de ser um olhar observador, que registra rastros, para me implicar no processo de trabalho. Busco meu lugar de pertencimento naquele novo-velho espaço. Com o passar do tempo e o andamento do trabalho de catalogação e organização do acervo, os espaços da casa vão se reconfigurando e novos limites são interpostos entre o que me pertence e o que pertence ao acervo.

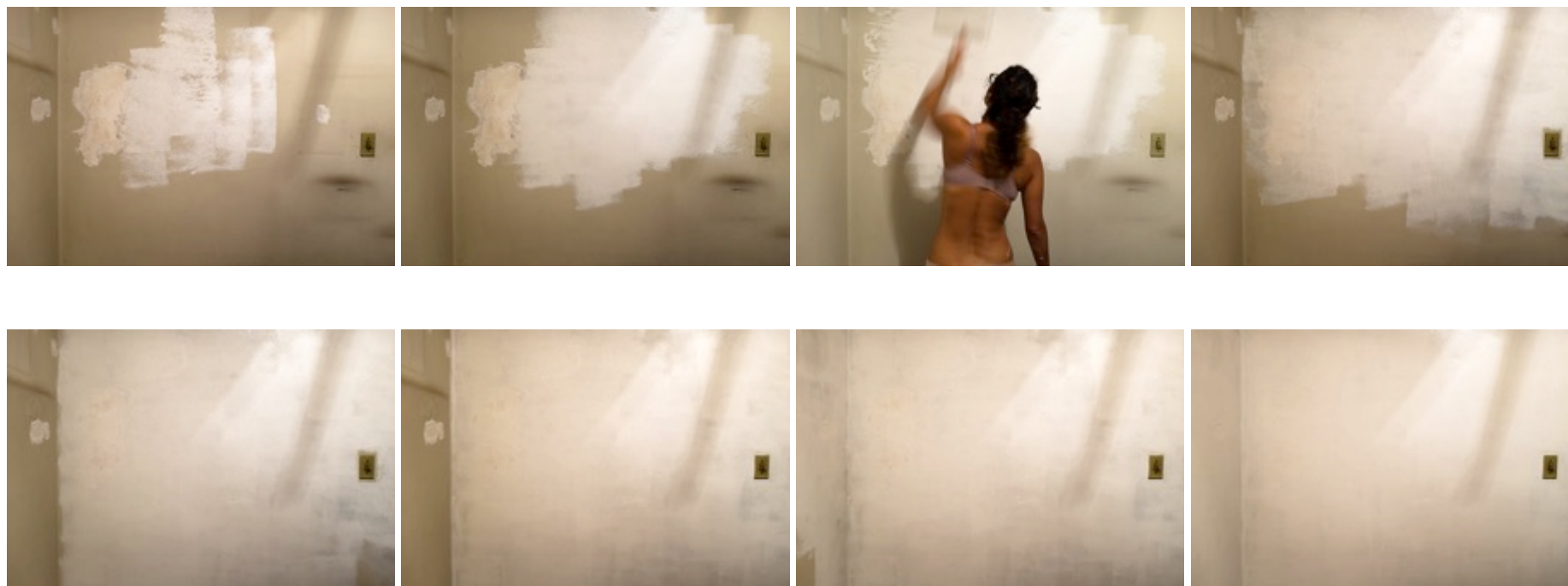


Fig. 111 a 118: Maria Mazzillo, série *Pintura da sala I*, fotografia digital, 2015.

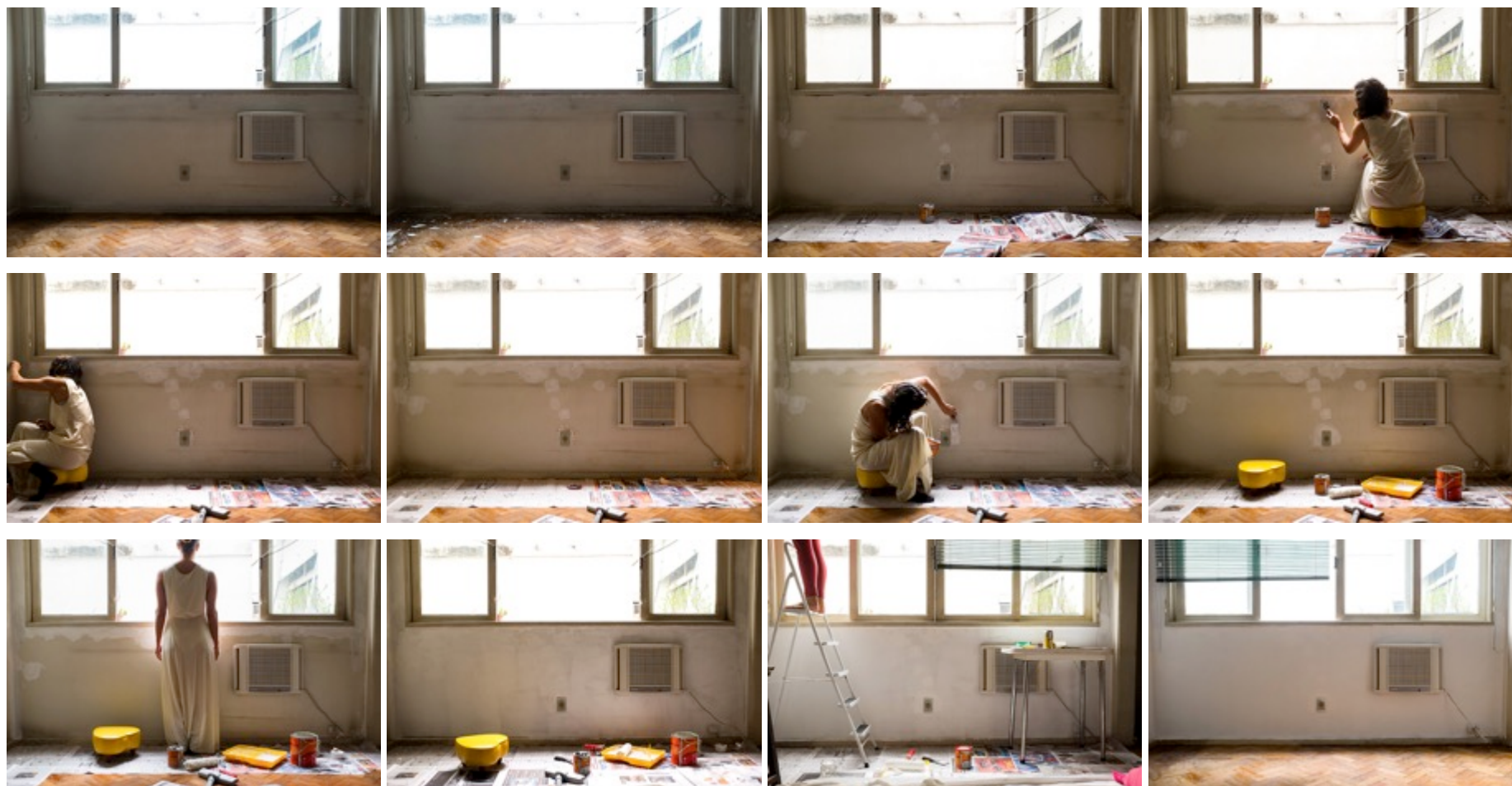


Fig. 119 a 130: Maria Mazzillo, série *Pintura da sala II*, fotografia digital, 2015.

3.5 Os sapatos

Os sapatos de João José eram feitos sob medida para seus pés. Só cabiam nele e em mais ninguém. Quando me mudei de volta para Ipanema, bairro no qual nasci e cresci, o comércio local naturalmente sofrera mudanças. Quase nenhum estabelecimento da minha infância havia permanecido, com exceção do sapateiro na esquina da rua Redentor com Garcia D'Ávila. Seu Joaquim, o sapateiro, não somente resistiu a todos esses anos com seu comércio de bairro, como se recordou de mim e da minha família. Quando estive em sua loja me perguntou de modo afirmativo se eu morava no número 214 da rua Redentor. Sim, esse era o número da minha casa na rua em que nasci. O sapateiro, quando pega um serviço, anota na sola do sapato o endereço do dono, não o seu nome. Fiquei intrigada com a memória do sapateiro e perguntei se ele se lembrava do meu pai. Ele se lembrava das botas ortopédicas que, há muito tempo, de vez em quando engraxava. Talvez tenha sido o reencontro com seu Joaquim que me tenha feito recordar os sapatos do meu pai. Passei a trazê-los comigo a lugares onde estivemos juntos – ou onde gostaria que estivéssemos – e iniciei assim uma série de fotografias tendo os sapatos como tema.

O fotógrafo é aquele que viaja e volta com fotos que oferecerão provas incontestáveis de que a viagem se realizou.⁹² Nestas fotografias os sapatos simulam a presença do artista e propõem, como se possível, o fluxo inverso: levá-lo até o lugar que se quer fotografar. Os sapatos pertencem aos pés. São os pés que nos levam pelo mundo. João José nunca viajou para fora do Brasil. Ele conhecia cidades através da arquitetura sem nunca as ter visitado. Era capaz de localizar no mapa diversos edifícios importantes de cidades como Chicago e Nova York. Sempre tive, em relação a ele, o desejo de expandir seus locais de acesso, incentivando passeios e viagens. Na série fotográfica, os sapatos personificam sua presença. Faço passeios reais em sua companhia imaginária. Além de fotografias no Rio de Janeiro, produzi parte da série em Nova York, onde compartilho com J.J. trabalhos de artistas que eram suas referências, como se pudesse colocá-los em contato. Em outras fotografias da série, os sapatos aparecem juntos de trabalhos de artistas contemporâneos que não estabelecem nenhum diálogo claro com a obra de J.J., mas que justamente as fotografias forjam uma aproximação simbólica na qual sugiro novas influências. Sobre suas influências, João José comentou: “Tudo isso deve ter contribuído de algum jeito e ainda continua. Coisas de fora da pintura

⁹² SONTAG, 2004, p. 19.

propriamente dita. Quem sabe até uma instalação dessas amanhã vai me influenciar em alguma coisa.”⁹³ João José tinha muito bem definido seu campo de pesquisa pictórica e os valores que pautavam seu trabalho. No entanto, não exercia uma postura intransigente quando se tratava de conhecer a produção artística contemporânea. Apesar de algumas ressalvas, esteve sempre aberto ao novo e buscava se manter atualizado em relação à produção de arte contemporânea no Brasil e no mundo.



Fig. 131: Maria Mazzillo, *João José e o sapateiro*, fotografia digital, 2019.

⁹³ Entrevista concedida à autora em 22 de maio de 2012.



Fig. 132: Maria Mazzillo, *João José em casa*, fotografia digital, 2018.



Fig. 133: Maria Mazzillo, *João José e a praia de Ipanema*, fotografia digital, 2017.



Fig. 134: Maria Mazzillo, *João José e seu projeto*, fotografia digital, 2019.



Fig. 135: Maria Mazzillo, *João José e seus azulejos*, fotografia digital, 2019.

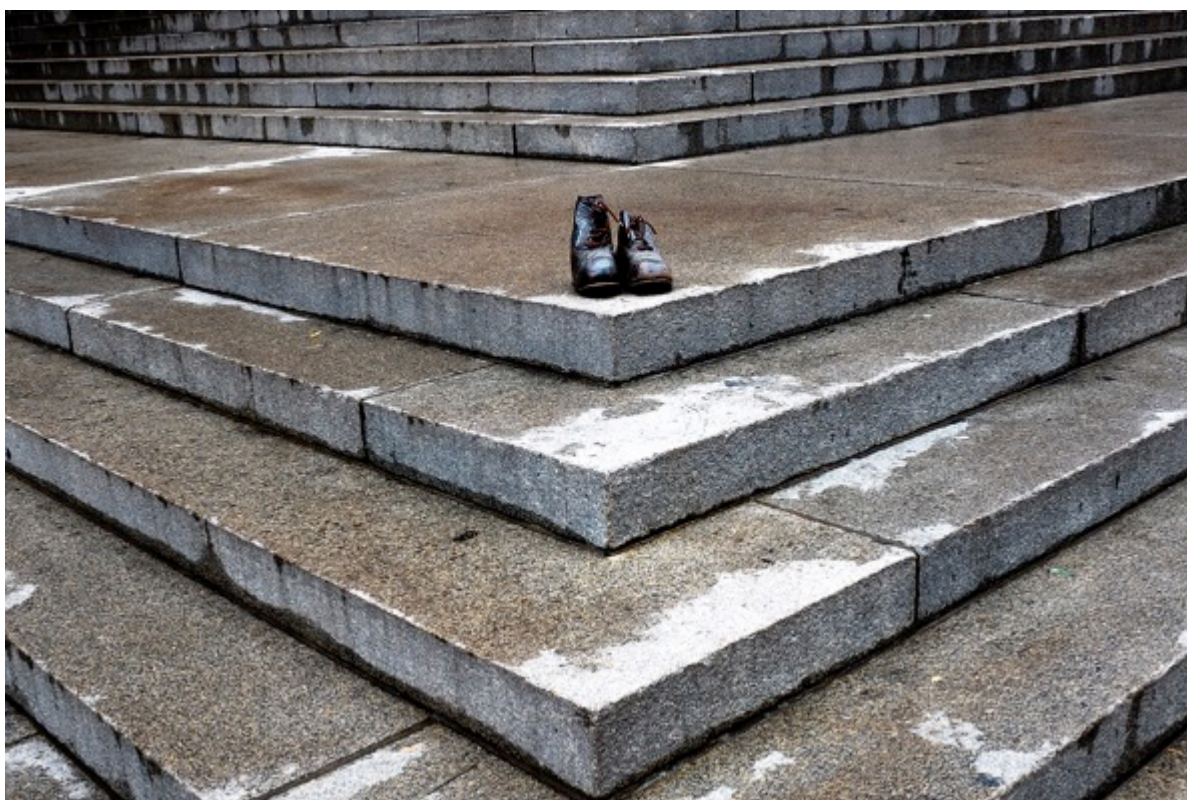


Fig. 136: Maria Mazzillo, *João José e o museu I*, fotografia digital, 2018.

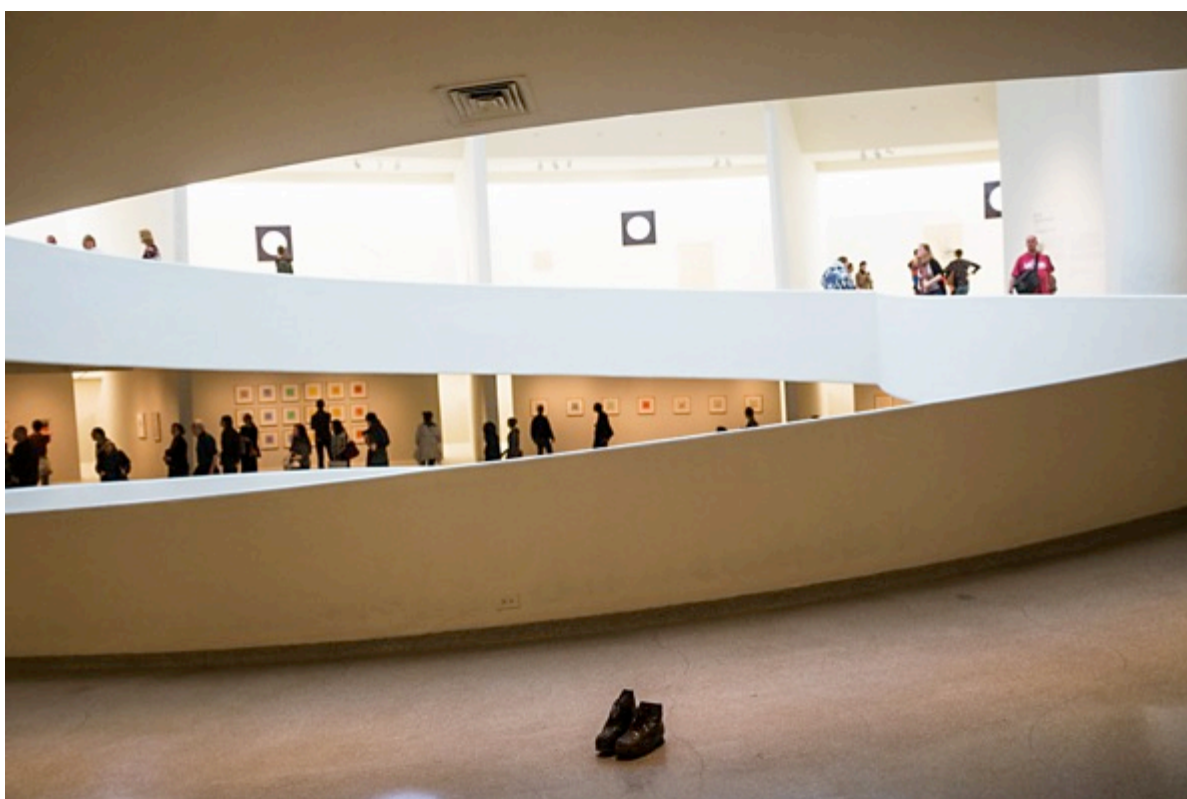


Fig. 137: Maria Mazzillo, *João José e o museu II*, fotografia digital, 2018.



Fig. 138: Maria Mazzillo, *João José e o museu III*, fotografia digital, 2018.



Fig. 139: Maria Mazzillo, *João José e o museu IV*, fotografia digital, outubro de 2018.



Fig. 140: Maria Mazzillo, *João José e Constantin Brancusi*, fotografia digital, 2018.



Fig. 141: Maria Mazzillo, *João José e Vincent van Gogh*, fotografia digital, 2018.



Fig. 142: Maria Mazzillo, *João José e Josef Albers*, fotografia digital, 2018.

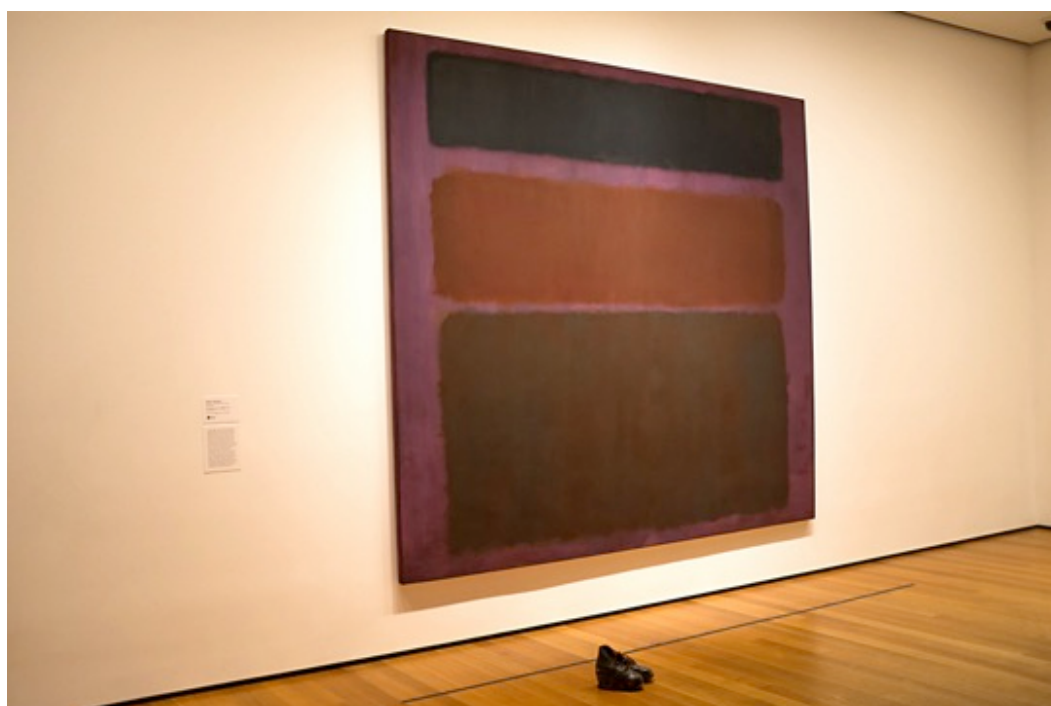


Fig. 143: Maria Mazzillo, *João José e Mark Rothko*, fotografia digital, 2018.

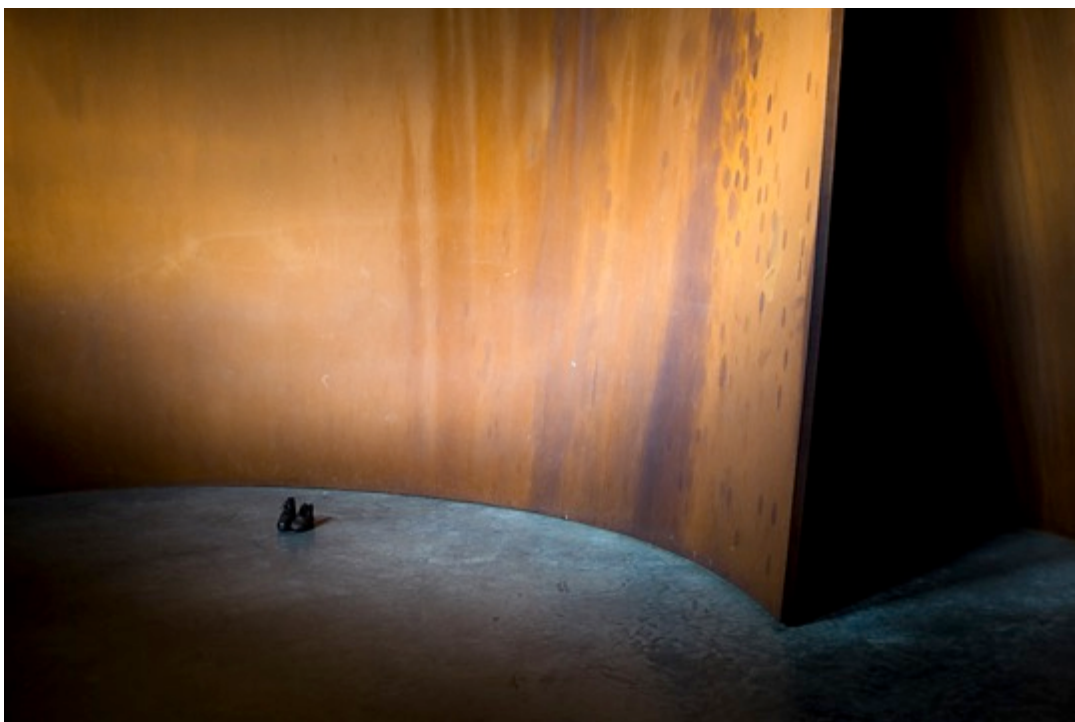


Fig. 144: Maria Mazzillo, *João José e Richard Serra*, fotografia digital, 2018.



Fig. 145: Maria Mazzillo, *João José e Dan Flavin*, fotografia digital, 2018.



Fig. 146: Maria Mazzillo, *João José e Robert Morris*, fotografia digital, 2018.



Fig. 147: Maria Mazzillo, *João José e Michael Heizer*, fotografia digital, 2018.

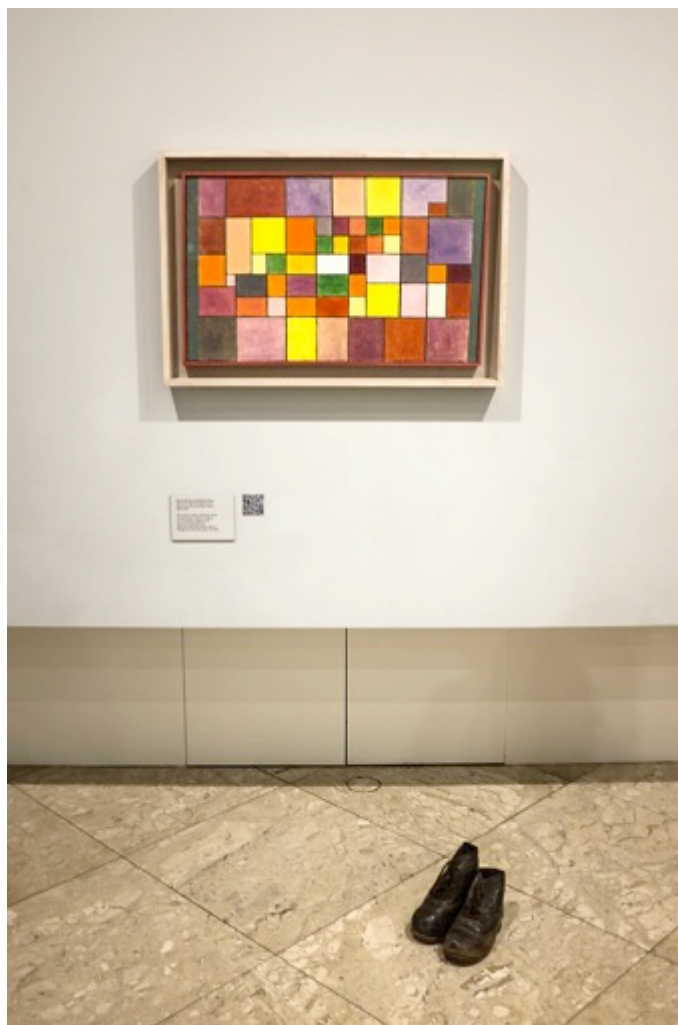


Fig. 148: Maria Mazzillo, *João José e Paul Klee*, fotografia digital, 2019.



Fig. 149: Maria Mazzillo, *As bengalas de J.J.*, fotografia digital, 2017.

3.6 Colagens e bordados

Há quatro anos morando no antigo apartamento ocupado por João José, tenho vivido cercada por sua obra. Junto comigo entraram no apartamento materiais que já faziam parte do meu repertório de trabalho ligado à cultura popular. O segundo grupo de trabalhos apresentados aqui é constituído por uma série de colagens e outros trabalhos em tecido a que chamei “Bordados”. Representada na figura 150 está a primeira destas colagens, feita com confete de carnaval. Exercendo um ato de repetição, ela recria um guache de João José (Fig. 151). Em seu livro “Repetição e diferença”, Deleuze escreveu:

O que há de mecânico na repetição, o elemento de ação aparentemente repetido, serve de cobertura para uma repetição mais profunda que se desenrola numa outra dimensão, verticalidade secreta em que os papéis e as máscaras se alimentam no instinto de morte. [...]a ideia de um instinto de morte deve ser compreendida em função de três exigências paradoxais complementares: dar à repetição um princípio original positivo, um poder autônomo de disfarce e, finalmente, um sentido imanente em que o terror se mistura intimamente com o movimento da seleção e da liberdade.⁹⁴



Fig. 150: Maria Mazzillo, *sem título*, colagem, 35 x 35cm, 2018.

⁹⁴ DELEUZE, 2018, p. 27.

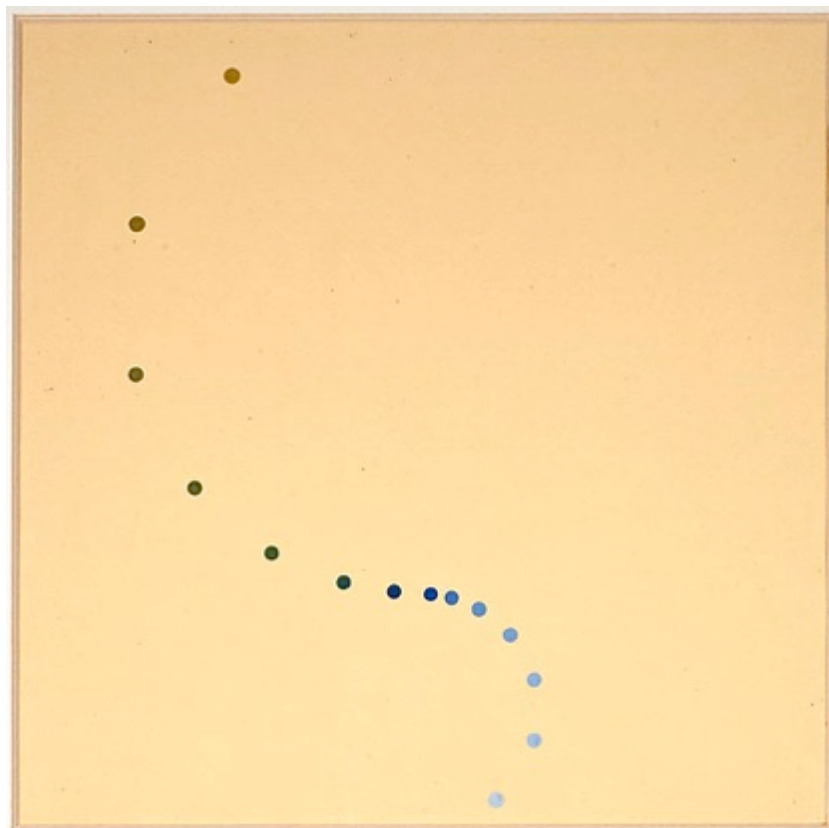


Fig. 151: João José Costa, *sem título*, guache sobre papel, 47 x 47cm, 1954.

Quando Deleuze relaciona o instinto de morte de Freud à repetição, ele ressalta a relação deste conceito como algo positivo, que não está posto em relação a tendências destrutivas ou de agressividade, mas a um princípio transcendental positivo originário para a repetição⁹⁵. Neste sentido a repetição proposta nos trabalhos de colagem trata de uma busca pelo gesto do artista e de uma aproximação com seu pensamento através da visualidade. Não pretende produzir uma cópia do original, mas busca sua autonomia revelando-se como a possibilidade de algo novo pela sua diferença. Não se trata de copiar, “trata-se, ao contrário, de agir, de fazer da repetição como tal uma novidade, isto é, uma liberdade e uma tarefa da liberdade.”⁹⁶

A partir desse primeiro trabalho, foi desenvolvida uma série de colagens dando sequência à exploração do mesmo material em novas composições livres que assumem referência à obra de J.J. e de seus contemporâneos concretos. (Fig. 152, 153, 154, 155 e 156)

⁹⁵ DELEUZE, 2018, p. 25.

⁹⁶ *Ibid*, p. 15.

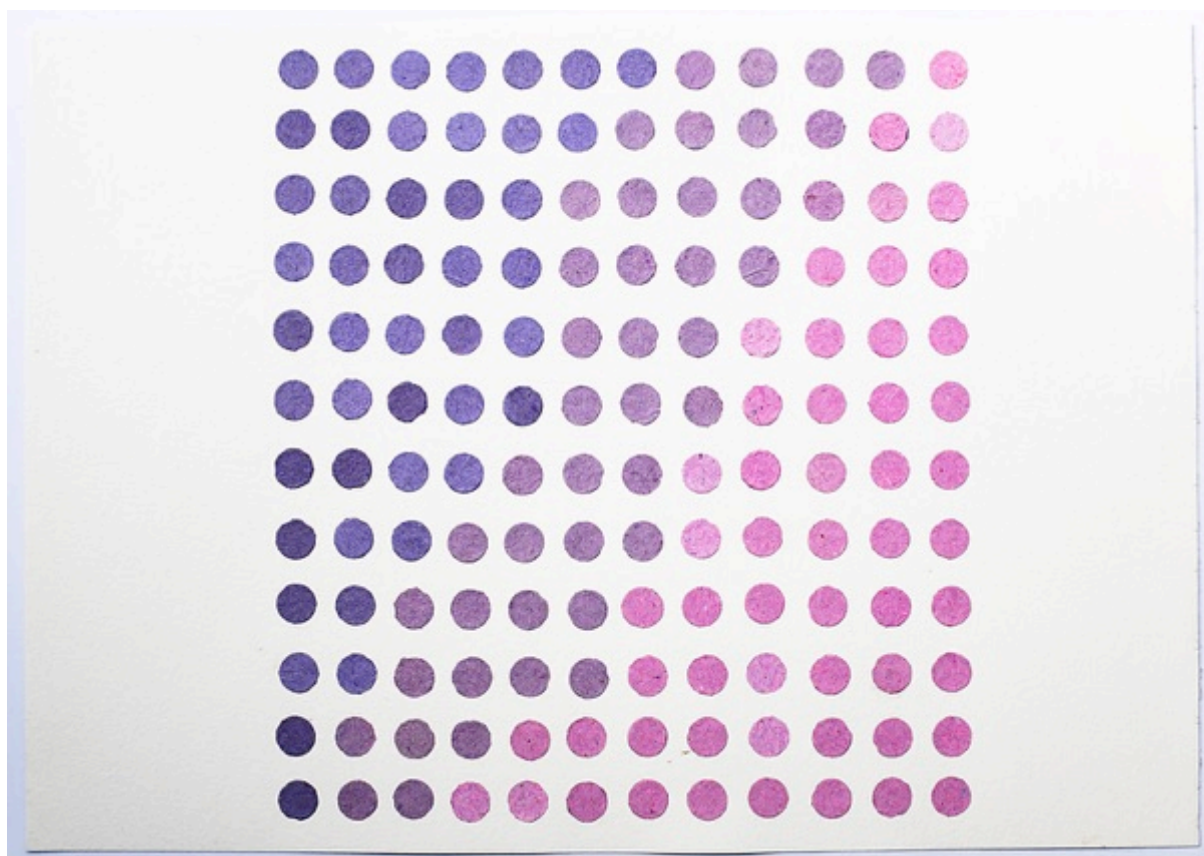


Fig. 152: Maria Mazzillo, *Se organizar direitinho, todo mundo brinca*, colagem, 21 x 29,7cm, 2018.

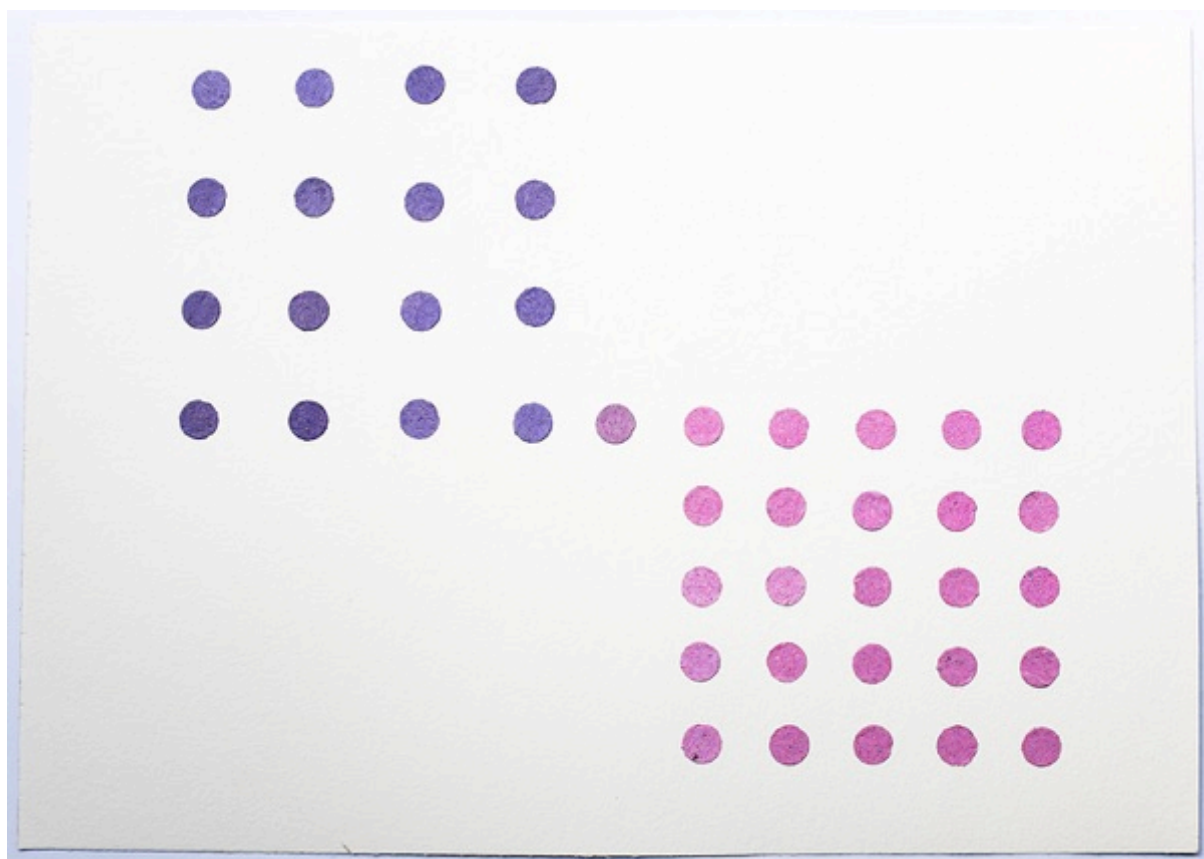


Fig. 153: Maria Mazzillo, *Concretismo popular*, colagem, 21 x 29,7cm, 2018.



Fig. 154: Maria Mazzillo, *Quatrocentos e vinte e cinco confetes*, colagem, 21 x 29,7cm, 2019.

Outras séries de colagens feitas com serpentina de carnaval buscam construir uma similaridade visual com os trabalhos de J.J. intitulados “Efeito tafetá” (Fig. 155 e 156). Através da torção da tira de serpentina, a colagem ganha tridimensionalidade e movimento. O deslocamento sutil do ponto de vista do observador faz com que se perceba outras partes do relevo e do fundo provocando uma impressão de movimento. De forma diferente, a pintura “Efeito tafetá” provoca uma simulação de movimento através de efeito ótico, como descrito anteriormente na página 21.

Quando nos encontramos em presença de uma repetição que avança mascarada ou que comporta deslocamentos, precipitações, reduções, variantes, diferenças que são capazes, em última análise, de nos levar muito longe do ponto de partida, temos a tendência de ver aí um estado misto em que a repetição não é pura, mas somente aproximativa [...]. Mas seria um erro reduzi-la a uma diferença que cai na exterioridade, sob a forma do Mesmo no conceito, sem ver que ela pode ser interior à Ideia e possuir em si própria todos os recursos do signo, do símbolo e da alteridade que ultrapassam o conceito enquanto tal.⁹⁷

Havia uma vontade de repetição implícita nestes trabalhos. Mas trata-se de uma repetição simbólica que parte dos gestos do artista e de ideias e pensamentos que seus trabalhos expressam, para alcançarem uma linguagem própria distinta de seu referencial.

⁹⁷ DELEUZE, 2018, p. 32.

Busca-se através da repetição a elaboração de questões mais profundas que não se encontram na superfície dos trabalhos, mas em seu interior: “A repetição é simbólica na sua essência; o símbolo, o simulacro, é a letra da própria repetição. Pelo disfarce e pela ordem do símbolo, a diferença é compreendida pela repetição.”⁹⁸ As colagens partem da repetição de uma ideia, ou da representação desta em simulacro, lançando-se em direção a outras novas possibilidades de experimentação formal e espacial a partir dos materiais que exploram.

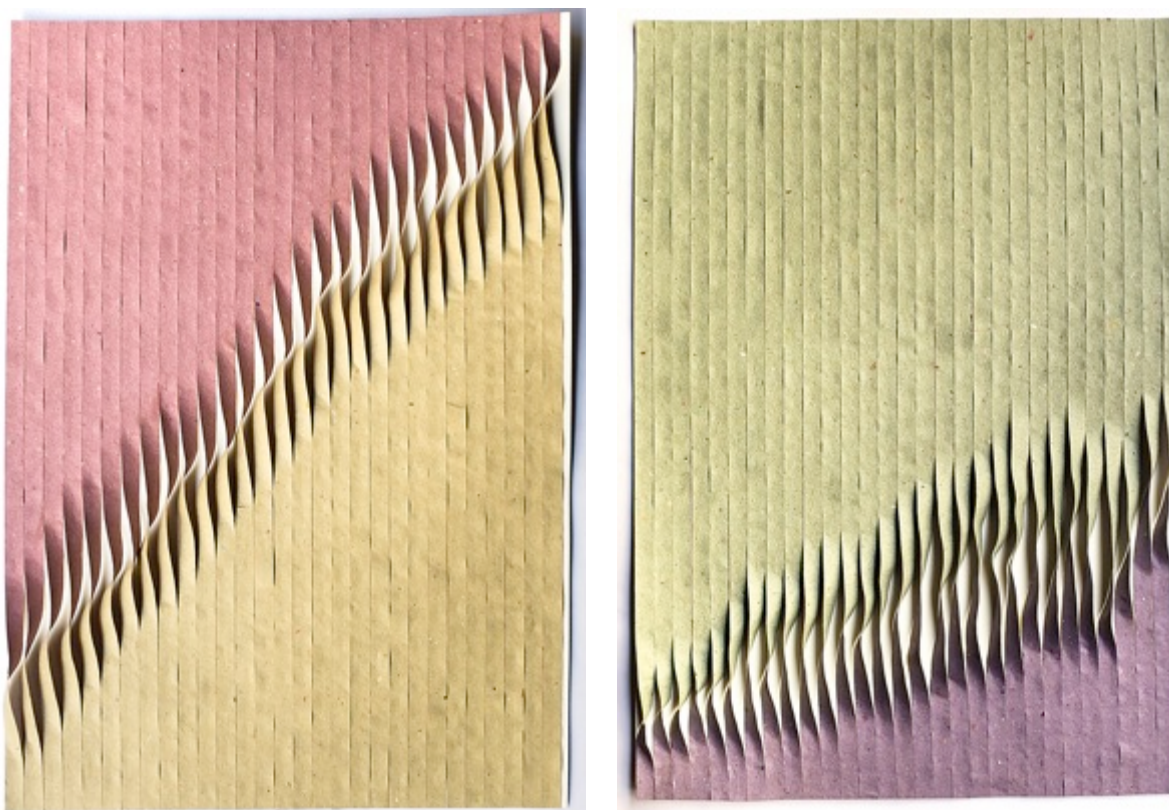


Fig. 155: Maria Mazzillo, *Serpentinas – buscando o efeito tafetá I*, colagem, 30 x 42cm, 2018.

Fig. 156: Maria Mazzillo, *Serpentinas – buscando o efeito tafetá II*, colagem, 30 x 42cm, 2018.

Outra série de trabalhos deste conjunto é chamada de “Bordados” (Fig. 157, 159, 160, 161, 162, 163), feitos com tecido. O primeiro trabalho da série (Fig. 157) foi feito inspirado na tela “Ideia super-colorida” (Fig. 158) e busca reproduzir o mesmo jogo de cores substituindo as faixas de tinta por fitas de cetim. Nos outros bordados da série, os elementos geométricos se espalham sobre o tecido de forma livre, baseada mais na sensibilidade do que em um rigor formal construtivo. Eles não respeitam nenhuma lei de formação nem se guiam pela proporção áurea. Buscam a harmonia considerando a relação dos elementos entre si e através do uso da cor. Nem por isso deixam de expressar uma “vontade organizadora”⁹⁹ nos

⁹⁸ DELEUZE, 2018, p. 26.

⁹⁹ Em entrevista concedida a Ferreira Gullar e publicada no *Jornal do Brasil* em 24 de março de 1957:

elementos geométricos enfileirados no tecido plano, que se unem através de uma linha imaginária. O bordado representado na figura 163 tem suas formas geométricas “tridimensionalizadas” através dos paralelogramos pretos que se projetam no espaço. A organização das formas no plano me lembrou os “Metaesquemas” de Hélio Oiticica, como se fosse possível formulá-los numa versão neoconcreta, mais espacial.

Hélio Oiticica foi um dos artistas que estabeleceu forte relação entre a cultura popular e a arte. Sua experiência na comunidade da Mangueira, no Rio de Janeiro, influenciou muitos de seus trabalhos e reverberou em sua produção textual. Como afirma Michael Asbury: “O encontro do artista [Hélio Oiticica] com a comunidade da favela e sua descoberta do samba e carnaval foram, é claro, centrais para o desenvolvimento de suas ‘invenções’ seguintes, e marcam uma mudança radical na trajetória de sua produção criativa.”¹⁰⁰ Refletindo sobre a produção de Oiticica e os deslocamentos que estavam implicados na relação do artista com a comunidade, coloco em questão o termo “arte popular”. A diferenciação entre “arte” – sem complemento – e “arte popular” sempre me causou certa inquietação. A forma como limites são estipulados, criando diferentes campos dentro da arte, e refletindo em valores atribuídos a este ou àquele tipo de arte, fazem parte de questionamentos suscitados anteriormente em minha experiência vivida com grupos de Bumba-meu-boi no Maranhão. Também o modo como se dá o trânsito entre os artistas e suas produções nesses distintos campos fictícios da arte merece atenção especial. Meu olhar sobre a atual produção artística classificada como “arte popular” enxerga nela uma produção contemporânea de arte, enquanto produção artística contemporânea de nosso tempo. Como fazer uso desses termos – popular/contemporâneo – que parecem não dar conta de suas especificidades? A categorização de determinados campos da arte parece ter por consequência a criação de algum tipo de hierarquia entre as produções artísticas. A respeito desses questionamentos, destaco um comentário de João José:

Não sei se era de brincadeira ou era de verdade, o Mario Pedrosa dizia que a única arte verdadeiramente brasileira é a arte plumária dos índios e a decoração corporal, o resto tudo é papagaiada. [...] A pintura corporal não tem nenhuma flor. Eles viviam cercado de mato, folha, flor, e não tem nenhuma flor, é tudo geométrico. Então também esse negócio de dizer que Brasil fazer concretismo é papagaiada, também não é tanto assim, você vê que os índios faziam geometria sem nunca ter visto nenhum português, e muito bem feito.

“Repórter: – Podia nos contar como nascem seus quadros?”

J.J. – De um modo geral há no início uma vontade organizadora... uma determinada vontade organizadora que não se precisa, mas que não se confunde com nenhuma outra... Depois começa o quadro... Às vezes, por exemplo, tenho vontade de usar um grande campo vermelho – foi o caso de um dos quadros que expus no Salão de Arte Concreta. Parto daí para organizar o resto.”

¹⁰⁰ ASBURY, 2008, p. 30.



Fig. 157: Maria Mazzillo, *sem título*, bordado em tecido, 44 x 44cm, 2018.

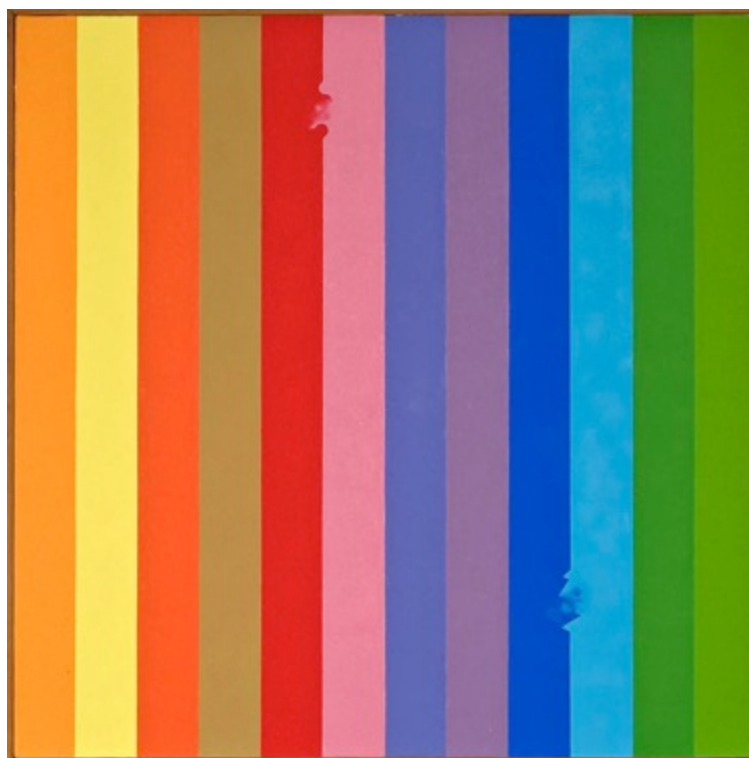


Fig. 158: João José Costa, *Ideia super-colorida*, óleo sobre tela, 60 x 60cm, agosto de 1986. Foto Jaime Acioli.



Fig. 159: Maria Mazzillo, *sem título*, bordado em tecido, 28 x 36cm, 2018.



Fig. 160: Maria Mazzillo, *sem título*, bordado em tecido, 35 x 35cm, 2018.

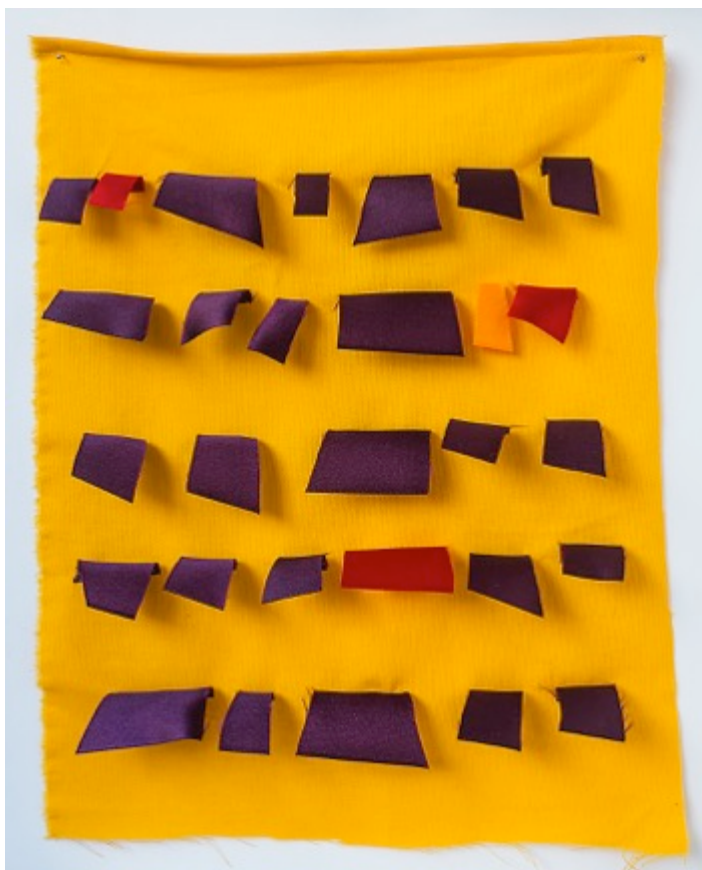


Fig. 161: Maria Mazzillo, *sem título*, bordado em tecido, 28 x 36cm, 2018.



Fig. 162: Maria Mazzillo, *sem título*, bordado em tecido, 28 x 36cm, 2018.

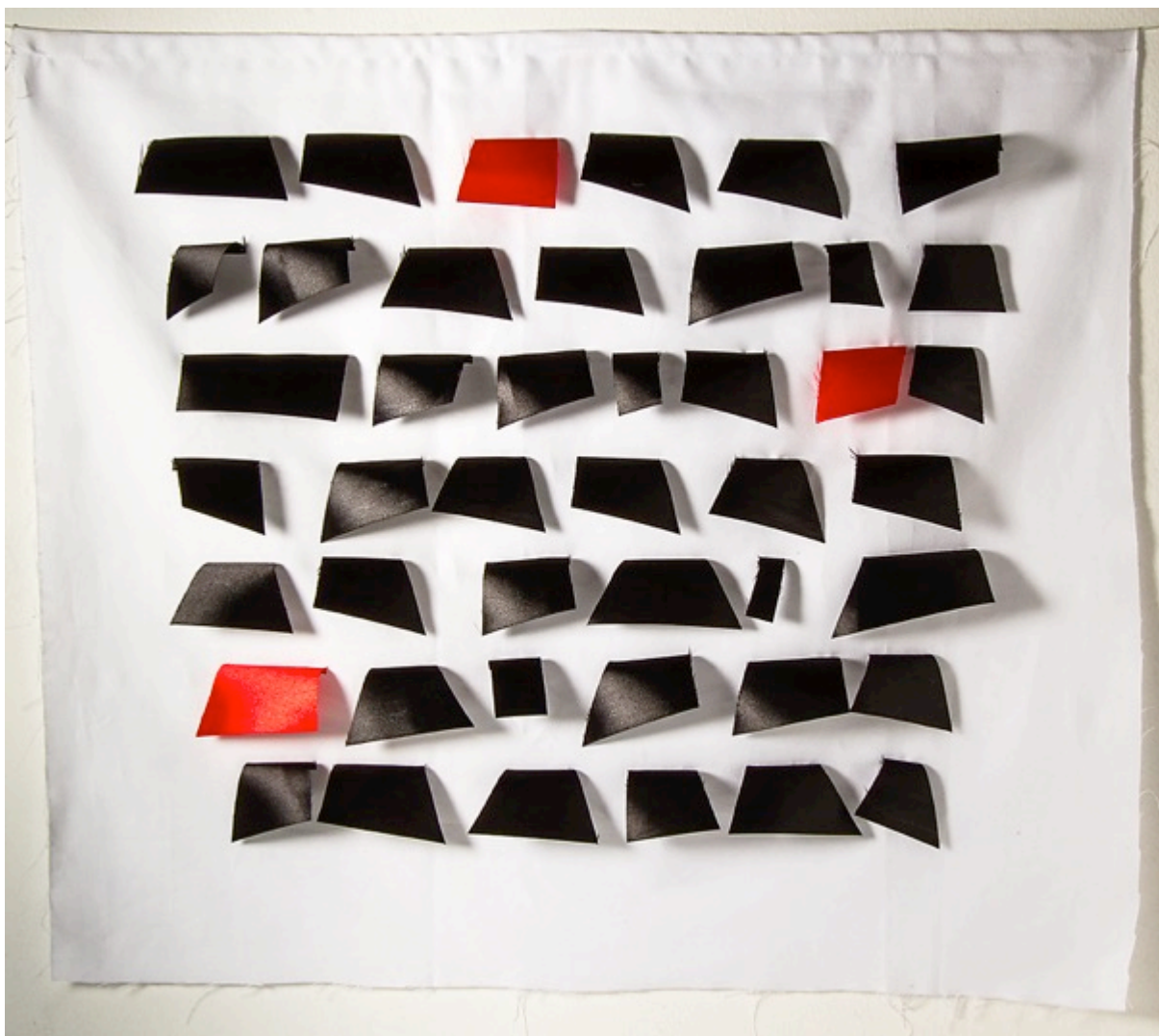


Fig. 163: Maria Mazzillo, *sem título*, bordado em tecido, 28 x 36cm, 2018.

As diversas categorias da arte devem contribuir positivamente para entendermos as especificidades de cada expressão, e não acentuar diferenças por vezes preconceituosas a respeito da origem de determinada produção. Inspirada na fala de J.J. acima citada, e reconhecendo a liberdade de criação como algo inerente às atividades artísticas, chamei o conjunto destes trabalhos de “concretismo popular”. O termo parte de uma vontade de romper limites entre distintas categorias da arte na intenção de uma relação mais simétrica entre as produções artísticas, sejam elas periféricas ou centrais, populares ou contemporâneas.

Esta pesquisa, vinculada ao curso de mestrado em artes visuais da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, se desenvolveu entre os anos de 2017 e 2019 e se relaciona também com o contexto social, político e econômico desse período. O ano de 2018 foi marcado, entre outros inúmeros acontecimentos bizarros, pelo assassinato da vereadora Marielle Franco, morta brutalmente com sete tiros na cabeça em ação planejada com requintes de violência e frieza. Ainda naquele ano, pouco tempo depois, ocorreu o assassinato da artista

e estudante de artes desta mesma universidade, Matheusa Passarelli. Esses dois assassinatos, de duas mulheres pretas companheiras de universidade e de militância, atravessaram meu corpo e o de milhares de outras mulheres das comunidades universitária, negra, periférica, LGBTQ+, ativista, etc. e deixaram marcas difíceis de reparar. O luto dessas perdas, de vidas interrompidas pela violência, acontece em nível de elaboração distinto do luto vivido no caso de uma morte natural. O atravessamento desses acontecimentos reverbera no processo de trabalho da pesquisa e suscita uma série de questionamentos a respeito do tipo de atuação política que é possível exercer na produção artística, e como articular política e poética. Não foi com pouca dificuldade que se apresentou a tarefa de extrair sentido dos trabalhos que estavam surgindo no ateliê durante o tempo desta pesquisa. O resultado dos bordados era satisfatório, mas uma inquietação não deixava de pulsar, me fazendo questionar de que serviriam estes trabalhos em meio ao contexto extremo no qual estamos vivendo. Meu corpo valia mais em casa protegido e produzindo, ou na rua exposto e junto a outros corpos da cidade elaborando ações práticas e objetivas? Como é possível dialogar com o mundo de hoje através da arte? De que maneira e em que instância é possível atuar com mais eficácia?

No fim da década de 1980, a artista Mira Schendel produziu a série intitulada “Sarrafos”. Sobre esta produção, a artista declarou:

Concordo com Gilberto Freyre quando ele diz que o trabalho de cultura surge de um contexto de convivência com os problemas da vida. Naquele momento, como todos, eu também sentia a necessidade de ter uma direção, um rumo. E estas obras são uma reação ao marasmo daquele momento.¹⁰¹

Os “Sarrafos” foram produzidos nas vésperas da convocação da Assembleia Constituinte, um período difícil da vida brasileira quando a democracia buscava se instaurar.¹⁰² Além de se configurarem como uma influência nos trabalhos de bordado pela explosão na espacialidade da tela que a artista exerce, sua declaração sobre a criação artística também me serve como referência. A reflexão e a atuação no campo político eram para mim tão necessários quanto a produção artística que dá vazão às ideias e produz suas elaborações.

Diante do cenário instaurado no Brasil, e desses atravessamentos vivenciados durante a pesquisa, busco extrair do trabalho artístico a conciliação e o equilíbrio entre as questões que se apresentam no diálogo com a sociedade e as questões formais implicadas no trabalho. No ateliê, recolho-me ao meu mínimo num processo de revisão e digestão da vida toda. Esse

¹⁰¹ 2001 apud SALZTEIN, 1995, p. 48.

¹⁰² MARQUES, 2001, p. 47.

processo se deu revirando minhas memórias mais antigas, memórias até mesmo de antes de nascer, tecendo novos fios de condução na minha própria história, reformulando narrativas e aprendendo o que não sabia sobre minha própria biografia. A pesquisa se mostrou um ambiente fértil à criatividade que impulsionava meu fazer artístico. Revendo o material audiovisual, encontro-me com o seguinte comentário de J.J.: “Eu sou meu maior admirador. Tem uns que as pessoas nem gostam, mas eu adoro. Talvez não tenha mesmo muito valor artístico, sei lá. Mas me deu prazer fazer e me dá prazer olhar.”¹⁰³ Com estas palavras procuro apaziguar o dilema entre o corpo ativo na rua e o corpo recolhido no ateliê. O corpo e a mente são nossas primeiras ferramentas de combate. É preciso estar sã para agir. Cuidar da alegria de viver é uma ação política que nos preserva para poder atuar. O prazer extraído do próprio ato, do fazer artístico, é um dos retornos que o artista pode ter de seu ofício. O trabalho exige certa perseverança para sustentar o tempo largo que ele demanda. Faz parte do processo criativo deixar a sensibilidade atuar na expressão plástica e elaborar o que se está produzindo durante e depois do processo de criação. O artista deve se deixar surpreender com o trabalho pronto, que pode apresentar aspectos que não haviam sido planejados durante sua execução. A realização do trabalho não deve estar condicionada a uma expectativa prévia de valor. Fazer o trabalho porque se tem de fazer, ter prazer em fazer sem saber aonde vai dar. Não determinar valor somente no resultado, mas no processo de trabalho, e extrair dele aprendizados e sentidos.

3.7 Ritmo como tema

Um dos temas abordados num trabalho de arquitetura é o ritmo. A repetição de elementos verticais ou uma sequência de planos, por exemplo, criam no espaço uma frequência rítmica que nos afeta na medida em que o percorremos, ou ainda, na medida em que vivemos nesse espaço. Este tema pode ser relacionado ao conceito *promenade architecturale* criado por Le Corbusier. Este é um conceito chave na arquitetura moderna, que ficou conhecido na descrição de seu projeto *Villa Savoye*, de 1928.¹⁰⁴ Superficialmente, o conceito se refere à experiência que se dá ao andar pelo espaço construído. Também se

¹⁰³ Entrevista concedida à autora em 22 de maio de 2012.

¹⁰⁴ SAMUEL, 2010, p. 9.

relaciona com uma rede de ideias que sustenta o trabalho de Le Corbusier, como seu estudo modular sobre as medidas do corpo humano. Para Le Corbusier, um espaço arquitetônico

deve ser pensado em movimento, considerando os sujeitos que irão ocupá-lo e a noção de tempo no espaço.

O passeio seria projetado para ressensibilizar as pessoas ao seu entorno, levando finalmente a um realinhamento com a natureza. Você entra: o espetáculo arquitetônico imediatamente se oferece ao olhar. Você segue um itinerário e as perspectivas desenvolvem com grande variedade, desenvolvendo um jogo de luz nas paredes ou fazendo áreas de sombra, a finalidade de tudo isto é nos ajudar a aprender no final do dia a apreciar o que está disponível. (tradução nossa)¹⁰⁵

Na arquitetura, ritmo está relacionado com o tempo e com o espaço. Na obra de João José, o ritmo aparece como tema não só em seus trabalhos de arquitetura, mas também em suas pinturas. Nessas, o artista exprime o pensamento rítmico na forma como os elementos geométricos se distribuem no espaço plano. De outro modo, o ritmo também se apresenta como tema na vida de João José: o caminhar, a fala, os gestos, tudo isso respeitava seu ritmo próprio, exercido num tempo mais lento se comparado ao de um corpo normativo que não possui deficiência física alguma. Agitação, corrida, aventura, os excessos nunca combinaram com João José. Contemplação, calma, paciência, intelectualidade eram mais de sua ordem.

O exercício da criação arquitetônica exige do arquiteto projetista uma capacidade imaginativa para visualizar mentalmente o espaço tridimensional projetado, e dar razão às suas proporções, ritmos, funcionalidades, etc. Tal capacidade imaginativa implica ainda na habilidade de traduzir a criação tridimensional para o plano bidimensional do papel através do desenho de arquitetura. Talvez possamos identificar alguma relação entre essa capacidade imaginativa exercida na atividade da arquitetura, com a inventividade enunciada por Ronaldo Brito sobre o concretismo brasileiro:

Não se estava mais, com referência à arte, no campo da criação, mas no âmbito da *invenção*: o jogo consistia em manipular inventivamente as formas, produzir uma ordem maximal de informações visuais, estabelecer processos semióticos que forçassem o espectador a romper os esquemas convencionais de percepção e exercitar-se na nova ordem proposta. Há uma valorização dos efeitos da pesquisa e invenção de formas, há uma fé “na potencialidade social da criação formal”.¹⁰⁶

¹⁰⁵ LE CORBUSIER; JEANNERET, 1995 apud SAMUEL 2011. Texto original: “The promenade would be designed to resensitize people to their surroundings, leading ultimately to a realignment with nature. "You enter: the architectural spectacle at once offers itself to the eye. You follow an itinerary and the perspectives develop with great variety, developing a play of light on the walls or making pools of shadow", the purpose of all this being to help us "learn at the end of the day to appreciate what is available.”

¹⁰⁶ BRITO, 1999, p. 39.

A inventividade mencionada por Brito diz respeito também ao modo de construção concretista, exercido a partir das leis de formação estipuladas para cada obra pelos próprios

artistas. Essa inventividade em relação à arte concreta se aproxima da ideia de capacidade imaginativa, relacionada aqui à arquitetura, no sentido de serem ações mentais, do campo da imaginação. Sugiro ainda uma relação destes aspectos imaginativos relativos à criação artística e arquitetônica com os traços do temperamento de J.J., aqui citados anteriormente – contemplação, calma, intelectualidade – e atestados por qualquer um que o tenha conhecido. Supondo assim que seu temperamento intelectual e mental tenha efeito positivo sobre sua atividade de criação na pintura e na arquitetura.

Sobre essas reflexões e as questões do ritmo no espaço e no tempo – na arquitetura e na pintura –, e o ritmo particular de cada corpo, selecionei alguns planos do material audiovisual em que o artista aparece executando tarefas do cotidiano na cadência de seu ritmo próprio. Reencenei algumas destas ações repetindo os gestos com meu corpo. Como exercício para esta pesquisa, fiz a montagem desses planos de ações duplicadas exercida por dois corpos distintos, colocando-os lado a lado na mesma tela. As ações se repetem em períodos diferentes. Em ação, o meu corpo e o corpo de João José agem em seus próprios tempos. A montagem torna explícita a diferença rítmica dos corpos diferentes quando vemos as imagens lado a lado.¹⁰⁷ (Fig. 164, 165 e 166)



¹⁰⁷ Link para o exercício em vídeo: <https://youtu.be/p9DVfgTjqS0>



Fig. 164, 165 e 166: Frames de vídeo. Arquivo Maria Mazzillo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que mais se encontra publicado sobre a obra de João José enfoca os anos 1950 e 1960. Corresponde ao período em que o movimento concretista se desenvolveu e se consolidou no Brasil. Há uma ênfase dada à sua produção desse período devido à relevância histórica já reconhecida. Há também uma parte de sua produção que se manteve inacessível, restrita ao ateliê e, também em função disso, nunca pode ser enfatizada. O arquivo pessoal de João José aqui estudado possui parte significativa de sua produção e contempla desde o período anterior à sua formação até seus últimos trabalhos. O conhecimento público do acervo pessoal do artista possibilitará novos estudos e críticas que possam considerar a totalidade de sua obra.

João José não explicitou sua vontade em relação ao destino do seu acervo pessoal. Manteve grande parte de sua produção preservada e organizada a seu modo, em seu ateliê, no entanto, sem deixar nenhum apontamento em relação ao futuro.

Apesar da organização bastante satisfatória em que se encontrava o arquivo do artista, e depois de ter examinado minuciosamente tudo que estava em seu entorno no apartamento, penso que de certa forma João José preservou seu arquivo também para ser estudado no futuro. Apoiou essa hipótese em alguns indícios examinados nesta pesquisa: a preservação de uma grande quantidade de documentos mantida junto ao acervo de obras, tais como exemplares de todas as exposições de que participou – alguns deles assinados pelos colegas com os quais estava expondo –, matérias de jornal, contratos e listas de obras das exposições comerciais, e o cuidado em guardar desenhos feitos ainda na infância. Suas metodologias de organização expressas nas assinaturas e datas nos livros da biblioteca, na lista manuscrita de telas a óleo, e a preservação de exemplares de todos os períodos de sua produção artística, também mostram uma vontade arquivística que já era cultuada pelo artista. Em conversa de 2012, João José comentou:

“Os caras ficam loucos quando veem coisa antiga. Esse daqui eu só mostrei a ele [agora]. Você vê, ele já vem aqui há quatro anos, só dessa vez eu mostrei pra ele. Porque eu estou sabendo que os caras estão de olho, e eu queria ver se guardava um pouco alguma coisa.”¹⁰⁸

¹⁰⁸ Entrevista concedida à autora em julho de 2012.

As falas gravadas em entrevistas que produzi são reforçadas por múltiplas reproduções e escutas. Em função da repetição, elas acabam exercendo alguma influência no modo de pensar a gestão do legado artístico. Não se trata de perpetuar uma ideia insinuada pelo artista e guardar a obra a todo custo. Mas considerar a preocupação que ele teve em preservar seu acervo, no modo como preservou, contribui para a orientação de algumas condutas diante da gestão de seu legado e em futuros processos de negociação de obras. Como disse o colecionador João Carlos de Figueiredo Ferraz: “A obra de arte tem uma longevidade que nos ultrapassa e desencoraja qualquer ideia de posse”.¹⁰⁹

A apreciação da produção recente de J.J. poderá ser mais efetiva quando apresentada relacionada à sua produção antiga. Não que uma dependa da outra, mas por se tratar de obra encerrada, acredito que a visualização da linearidade histórica de sua produção possibilita uma melhor compreensão dos pensamentos e da coerência exercidos pelo artista ao longo de sua trajetória.

A relação que J.J. exerceu com seu arquivo documental parece análoga à relação com sua obra. O artista trabalhou e produziu sua obra, no entanto não se dedicou a trabalhá-la comercialmente e não se preocupou com sua inserção no circuito de arte. De maneira semelhante, produziu a reunião da documentação relativa à sua produção de arte, arquitetura e design sem elaborar uma produção textual mais extensa que a acompanhasse. Deixou o arquivo documental que contribui na contextualização da obra e revela outras camadas de pensamento. Seus gestos de organização documental facilitam o estudo póstumo de sua produção intelectual.

É possível que a consolidação do trabalho com o acervo pessoal de João José implique num processo de institucionalização do acervo. Até o momento, foi criada uma marca visual, a mesma usada no *ex libris* da biblioteca, que aponta para alguma institucionalidade, mas que se dá ainda de modo informal. Até o presente momento não houve a necessidade da criação de uma figura jurídica tal como uma fundação ou um instituto. O grau de institucionalidade do acervo será definido de acordo com demandas futuras ainda desconhecidas.

A realização desta pesquisa pretende colaborar no trabalho de recolocação da obra de João José no mundo, ou ainda, na colocação da produção deste artista enquanto obra encerrada, no contexto atual da arte. Da parte dos herdeiros, há o desejo de manter a obra viva, circulando e acessível ao público. Vislumbra-se no futuro a inserção de obras pertencentes ao acervo em instituições-chaves que possam garantir o acesso público à obra.

¹⁰⁹ ALAIN, 2014, p. 176.

Esta tarefa demanda alguma estratégia de mapeamento no sentido de identificar os locais onde a obra já se encontra representada e aqueles que ainda deve alcançar. Há a intenção de promover uma difusão da obra buscando uma pluralidade de forma a torná-la pública e acessível sem deixá-la restrita a coleções particulares.

Toda situação vivida oferece mais de uma perspectiva para ser apreciada e entendida. Herdar centenas de trabalhos de arte é uma grande honra, sobretudo quando se trata de obra sólida e de qualidade incontestável. Sob outra perspectiva, implica grande responsabilidade quando se reconhece que as ações exercidas diante do legado do artista irão influenciar positiva ou negativamente o futuro de sua memória. Ainda sob outra perspectiva, mais pragmática, a missão da preservação física de um acervo implica grande responsabilidade pela qualidade única e insubstituível de cada obra de arte. Se as traças comerem os papéis? Se aparecerem fungos? Se houver uma infiltração no apartamento e atingir a obra? Independente das ações de difusão, a preservação física da obra torna-se um pouco assustadora quando confrontada com a realidade e as limitações da vida prática.

Não por planejamento, mas pelas próprias circunstâncias da vida, organizei o acervo de J.J. dentro de minhas possibilidades técnicas e sensíveis. O manuseio das obras de arte me fez perceber que: uma grande parte da produção do artista que, por vontade deste, se manteve guardada longe das exposições e das galerias é ainda desconhecida pelo público e crítica; os trabalhos dos anos 1950 representam uma fração do acervo, estimada superficialmente entre 10% e 20% de sua totalidade; dentre eles, muitos não estão assinados e a preservação de determinados conjuntos de trabalhos é fundamental até que publicações e exposições sejam realizadas, garantindo uma documentação mais efetiva sobre a obra. Sob essa perspectiva fica claro que as negociações das obras exigem planejamento ou estratégia que considerem as intenções desejadas como destino para o legado artístico de João José Costa.

Procurei ao longo da construção deste texto pinçar trabalhos variados dentro do período total de abrangência do acervo, que contempla sete décadas da produção do artista. Busquei selecionar trabalhos a partir de uma combinação de critérios tais como: cobrir a latitude total do acervo – 1943 a 2014 –, contemplar a variedade de técnicas e materiais exploradas pelo artista, incluir obras que considero importantes dentro do conjunto total do acervo, e, naturalmente, alguns dos meus favoritos. Na minha curadoria, o critério afetivo não deixa de estar presente, dentre outros critérios objetivos predominantes.

Se esta pesquisa encontra alguma relevância, ela pode estar relacionada ao registro do acervo pessoal de João José que pretende funcionar como um banco de dados a ser consultado por outros pesquisadores que se interessem pela produção intelectual desse artista. Desde o

início tenho consciência da personalidade que atravessa a pesquisa, e de que a narrativa que estava sendo construída transpareceria esta personalidade no modo de lidar com o arquivo enquanto agente ativa diante do acervo. Segundo Walter Benjamin:

Todas essas formas [de comunicação], por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila.¹¹⁰

Uma das tarefas desta pesquisa foi distinguir os traços ligados à personalidade que mereciam ser examinados, enquanto conteúdos relevantes ou de interesse comum, daqueles que deveriam se manter no âmbito privado. Ou, ainda, delimitando a intercessão entre público e privado, achar o tom da pesquisa que expressasse relevância enquanto pensamento ou poética. Escrevi esta dissertação quatro anos após a morte de meu pai. Esse foi um período de elaboração e digestão do trabalho de luto; de pesquisa e estudo sobre sua produção artística e arquitetônica através de um mergulho profundo em seu acervo pessoal; e de desenvolvimento no meu próprio trabalho como artista plástica. O período aqui chamado de residência artística me colocou em contato com um universo artístico muito além do imaginado. As aulas do curso de mestrado foram extremamente importantes para o processo de pesquisa e trouxeram referências fundamentais para sua elaboração. Ao final desta residência artística voluntária, e avaliando esse período, posso perceber como o processo de pesquisa foi importante para o amadurecimento do meu trabalho artístico. O diálogo com a obra de João José e seus colegas contemporâneos contribuiu para o crescimento de minha expressão plástica, e suas influências transparecem nos trabalhos realizados neste período.

Esta pesquisa talvez represente um primeiro passo mais consistente no longo caminho que se apresenta diante da missão de zelar por um legado artístico, e pretende dar alguma contribuição no processo de construção da memória das artes brasileiras.

¹¹⁰ BENJAMIN, 1989, 107.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 132-143. Programa de Pós-Graduação em Artes visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ, 2009.

ALAIN, Quemin; FIALHO, Ana Leticia, MORAES, Angélica de. *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.

ALBERRO, Alexander. *Abstraction in reverse: the reconfigured spectator in mid-twentieth-century Latin American art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.

AMARAL, Araci A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

AMARAL, Araci A. (org.). *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASBURY, Michael. O Hélio não tinha ginga. In: BRAGA, Paula; AGUILAR Gonzalo Moises. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland, *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Editora Beco do Azougue, 2013.

BAUHAUS. Stuttgart: Instituto Cultural de Relações Exteriores, 1974.

BAYER, Herbert; GROPIUS, Walter; GROPIUS, Ise. *Bauhaus 1919- 1928*. Boston: Charles T. Branford Company, 1952.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, v. 1*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, v. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, v. 2*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*. Editora Brasiliense, 1989. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista.

- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BRIMAN, Joel. Arquivo e Mal de Arquivo: Uma leitura de Derrida sobre Freud. *Natureza Humana*, n. 10.1, p. 105-128, 2008.
- BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (comp.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional das Artes Plásticas, 1987.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Le Corbusier 1910- 65*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 1971.
- Clifford, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, n. 23, p. 69-89, 1994.
- COSTA, Luiz Cláudio da. *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2014.
- COTTON, Charlotte, *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- CRUZ, Max Jorge Hinderer; BUCHMANN, Sabeth. *Hélio Oiticica & Neville D'Almeida: Cosmococa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
- CURTIS, William J. R. *Le Corbusier: ideas and forms*. London: Phaidon, 1986.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- FERREIRA, Aurélio Buarque Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar 2006.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOSTER, Hal. Arquivos da arte moderna. *Arte e Ensaios n. 19*. Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Arte Visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ, 2009.
- FOUCAULT, Michael. *Arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia, 1917 [1915]. In: FREUD, Sigmund. *A história do movimento psicanalítico*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 243-263. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 14).

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II), 1914. In: FREUD, Sigmund. *O caso de Schreber e artigos sobre técnica*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 159-172. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 12).

GERCHMAN, Clara. *Gestão de acervo artístico privado no Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

GULLAR, Ferreira. *Antologia crítica: suplemento dominical do Jornal do Brasil*. Org. Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.

HERKENHOFF, Paulo; MORAIS, Frederico. *Decio Vieira*. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2015.

HERKENHOFF, Paulo. *Vontade contrutiva na coleção Fadel*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.

LE CORBUSIER. *Le Modulor*. Paris: [S.n.], 1951. 239 p.

MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001.

MALDONADO, Tomás. *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1955.

MARTINS, Sérgio. *Constructing an Avant-Grade*. Boston: MIT Press, 2013.

O MUSEU de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: São Paulo: Banco Safra, 1999.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: *Escritos de Artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 154-168.

OITICICA FILHO, César. *Hélio Oiticica: o restauro da obra*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

RIBEIRO, Ana Costa. *Poéticas do deslocamento: corpo, memória, paisagem*. 2017. 169 p. Dissertação (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

ROUILLÉ, André, *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.

SACHS, Paul J. *et. al. Mies van der Hohe*. New York: The Museum of Modern Art, 1953.

SALZTEIN, Sônia. Resistindo ao presente: a arte de Mira Schendel. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 43, nov. 1995.

SAMUEL, Flora. *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Switzerland: BIRKHÄUSER, 2010.

SAMUEL, Flora. *Le Corbusier in Detail*. Oxford: Elsevier Limited, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literature: testemunho da Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquívamento: um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, n. 24, p. 35-58. dez. 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo. *Remate De Males*, v.29, n.2, p. 271-281, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/remate.v29i2.8636279>. Acesso em: 12 jun. 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, v. 20, n.1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>. Acesso em: 13 jun. 2019.

SONTAG, Susan, *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

VALENTIN, Andreas (org.) *Call me Helium*. Rio de Janeiro: Andreas Valentin, 2014.

VALENTIN, Andreas. *Fotocine: a fotografia no cinema*. Rio de Janeiro: A. Valentin, 2011.

VASCONCELLOS, Luiz Eduardo Meira de. *Entreinterposto: pintura e geometria na obra de João José Costa*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2011.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 125-131, 2009. Programa de Pós-Graduação em Artes visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ,

Catálogos

I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, outubro de 1951.

II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, dezembro de 1953.

III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, julho - outubro de 1955.

IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, setembro de 1957.

V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, setembro de 1959.

A arte do Bauhaus, exposição oficial da Alemanha na IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957. Texto de Ludwig Grote.

Antropofagia y Modernidad: arte brasileiro en la colección Fadel. Museo Nacional de Arte do México e Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2016.

Arte Moderno en Brasil. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1957.

Geometria da transformação: arte construtiva brasileira na coleção Fadel. Brasília: Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, 25 de abril a 15 de julho de 2012

Grupo Frente – Segunda mostra coletiva, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, julho de 1955.

Grupo Frente. Galeria Le Long & Co. June 22 – August 5, 2017.

GROTE, Ludwig. *A arte do Bauhaus*. Exposição oficial da Alemanha na IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

GULLAR, Ferreira. *Grupo Frente*. Galeria IBEU Instituto Brasil Estado Unidos. Rio de Janeiro, 1954.

João José, Galeria Berenice Arvani, São Paulo, 2008.

João José Costa. Estúdio Guanabara, 2004.

MAMMI, Lorenzo. *Concreta '56: a raiz da forma*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

Mario Pedrosa: Arte, revolução reflexão. Centro Cultural Banco do Brasil, 1991.

Pintura brasileira contemporânea. Instituto de Cultura Uruguayo – Brasileiro. Montvidéu, 1956.

Mondrian. The Museu of Modern Art. Nova York, 1948.

PEDROSA, Mario. *Grupo Frente: segunda mostra coletiva*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, julho de 1955.

The Adolpho Leirner Collection. The Museum of Fine Arts, Houston. 2007.

Web

BILL, Max. *Arte concreta*. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro 17 e 18 de setembro de 1960. Acesso em 18 de julho de 2019. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/10009?pesq=suplemento%20dominical

GULLAR, Ferreira. *Arte concreta no Brasil*. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 6/8/1960. Acesso em 4 de junho de 2019. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/8388

MORAES, Frederico. *Azulejaria contemporânea no Brasil*. Editoração Publicações e Comunicação. São Paulo, 1988. Acesso em 11 de junho de 2019. Disponível em: <https://www.fundathos.org.br/pdf/Azulejaria%20contemporanea%20no%20Brasil%20-%20Frederico%20Moraris%20port.pdf>

ANEXO A - Transcrição das entrevistas em vídeo com o artista João José Costa:

Rio de Janeiro, 24 de outubro de 2010

MARIA: Esse aqui o que que falta?

JOÃO: Falta completar uns verdes ainda.

MARIA: Cadê o estudo? Ah, tá aqui.

JOÃO: Esse bicho aí armazena quanto, Tota?

MARIA: Depende do cartão que você tiver.

JOÃO: Ah, é?

MARIA: Tem um cartão de memória dentro aí você vai gravando.

JOÃO: Mas dá o que, umas 500 fotos?

MARIA: Não, dá mais de mil fotos.

JOÃO: É mesmo?

MARIA: Cê acredita, esse cartão que eu tô dá mais de mil fotos.

JOÃO: Nossa!

MARIA: O mais legal da câmera é isso, quando você bota a lente tele dá um desfocado bonito.

JOÃO: Então, olhando isso que eu tive a ideia: vou fazer desenho desfocado, sem contorno definido, não é isso? Aí, naturalmente pra dar um contraste faz um contorno definido e um outro do outro lado indefinido.

MARIA: Esse é o barato do trabalho?

JOÃO: Supostamente...

MARIA: Mas você não marcou as linhas com tira linhas?

JOÃO: Esse trabalho aí? Não, foi com lápis. Porque de vez em quando a linha praticamente some né?

MARIA: Como assim?

JOÃO: O pastel, que foi feito depois, tampa um pouco a linha. Se fosse tira-linhas ela tem um volume, né?

MARIA : Ela ia aparecer, né?

JOÃO: É tal história, seria uma outra expressão.

MARIA : O tira-linhas é uma linha presente, a linha do lápis a tendência dela é sumir mesmo né?

JOÃO: Ela tá lá, mas não tá muito em evidência.

MARIA : E esse laranja pai, que tá no cavalete?

JOÃO: Vai entrar na linha de montagem agora. Acho que até o fim do ano eu tenho coragem de voltar a pegar nele.

MARIA: Ele tá nesse cavalete aí há uma década! Qual foi a última [camada] que você botou lá, a marrom?

JOÃO: Eu nem me lembro, Tota... É, acho que foi a marrom... Isso nem é bom. Já imaginou essa tela branca também curtiu com o tempo, já vai reagir diferente da outra. Mas, enfim, o que que vai fazer...

MARIA: Esse branco é a tela preparada?

JOÃO: É a tela preparada, é.

MARIA : Já tá ai há cinco anos...

JOÃO: Por aí.

MARIA : Esperando a tinta...

JOÃO: Ah, eu tive vendo ali minha filha, a segunda Bienal, eu tenho o catálogo ali. Aparece a Guernica.

MARIA: A Bienal da Guernica?

JOÃO: É. Tá ali, olha.

MARIA: Tá na estante?

JOÃO: Nesse vazio aí. Tá caindo a capa e tudo...

MARIA: Esse era o catálogo da segunda Bienal de...?

JOÃO: Cinquenta e... não sei qual é o cinquenta. 52, não, esse é 53.

MARIA: Você participou de qual?

JOÃO: Eu não sei, tem que ver aí na minha biografia. Essa Bienal foi um troço de maluco, a quantidade de quadros fantásticos que veio aqui minha filha, nunca teve, na América do Sul nunca teve. E aí fora não é todo museu que tinha essa quantidade de quadros que veio aqui. Não sei como conseguiram isso.

MARIA: Mas esse catálogo aí é um livro.

JOÃO: Porque era enorme, né. Tem o mapa, tem o mapa aqui da bienal.

MARIA: Da visitaçao do pavilhão?

JOÃO: Dos pavilhões. E tem as reproduções, olha.

MARIA: Tudo em preto e branco?

JOÃO: É, nesse tempo a coisa era diferente. E no fim tá aqui a Guernica.

MARIA: Então foi em 53 que ela vaio ao Brasil?

JOÃO: Acho que sim, é. Um monte de Picasso, olha. Puts! Deixa eu ver se ele diz aqui. Porque a primeira começou em dezembro, terminou em abril. Dezembro de 53, eu fui lá no dia 4 de janeiro de 54.

MARIA: Visitar?

JOÃO: É. Provavelmente, se não me engano foi nesse ano, a gente foi passar o 30, 31 com a mamãe que estava em Campos de Jordão no sanatório.

MARIA: Ah é?

JOÃO: É, passou lá uma bela temporada. Aí de lá nós descemos para São Paulo. Kenar ainda não estava casado.

MARIA: Nós é: você, o vô, o Kenar, a Teresa...

JOÃO: É, a Teresa ela tava namorando um amigo do Kenar, um italiano, Palumbo, muito engraçado. E o Kenar tava namorando com a irmã de uma menininha que tava doente lá também, então desceram pra São Paulo e no dia 31 eles foram no réveillon. Depois voltaram pro Rio e eu fiquei com o Kenar lá em São Paulo, ele me deixou, passei a tarde lá [na bienal].

MARIA : Sozinho?

JOÃO: É.

JOÃO: Não, justamente nas férias de 52 pra 53 eu comecei a estudar com o Serpa. Foi nas férias do primeiro ano. Entrei [na faculdade] em 52 né, no fim do ano normalmente a gente ia pra Parnaíba. Aí falei: não, não vou não. Aí entrei pro Serpa em 52. Agora essa “bicharoca” foi em 53, fim de 53.

MARIA: É, que tá com a sua data aí janeiro de 54 que você foi visitar.

JOÃO: É.

MARIA: Nas férias, no outro verão?

JOÃO: No outro, é.

MARIA: Então no outro verão você também não foi à Parnaíba?

JOÃO: Não, aí nunca mais fui.

MARIA: Depois que entrou na faculdade...

JOÃO: Aí não deu mais.

MARIA: Aí você estava começando a pintar?

JOÃO: Tava... Tava num sufoco violento, e continuo até hoje pensando bem.

MARIA: E quem era a rapaziada no primeiro ano na turma do Ivan?

JOÃO: Era o Carvão, o Ludolf veio um pouco mais tarde. Tinha uma primitiva até lá do Piauí, Maria Elisa da Silveira. Tinha um inglês que voltou pra Inglaterra e nunca mais se

soube dele. Tem trabalhos dele aí, chegou a expor com a gente. E o Baruk. E fazia parte do grupo o Palatnik também né, mas só que ele não ia lá.

MARIA: Não ia nas aulas?

JOÃO: Não ia ter aula, ele já era figuraço.

MARIA: Mas ele não é muito mais velho que você?

JOÃO: E o Waisemann. O Waisemann também não ia lá né, claro.

MARIA: Eles são da sua idade?

JOÃO: Ele e a Lygia Clark e a Lygia Pape. É eu desconfio que o Palatnik é da minha idade eu acho.

MARIA: Mas o que que você falou, primitiva?

JOÃO: Naif, não sabe essa pintura naif? São pessoas que não tem formação acadêmica né.

MARIA: Foi pintar lá com vocês?

JOÃO: É, foi. E o Serpa acolheu embora ela não tivesse nada de concretista, de geométrica de nada. Aí tinha mais um menininho, Carlos Val, também sumiu... Mais tarde, aí eu já não tava muito né, entraram os Oiticica.

MARIA : Eram no MAM, eram no Capanema as aulas?

JOÃO: Não, começou assim: a Niomar Muniz Sodré era mulher do dono, diretor do correio da manhã, um figuraço, cismou de fazer o museu de arte moderna. Aí naturalmente entraram em tratativos para um terreno no aterro que estava sendo construído e tal, mas enquanto não funcionava, não faziam esse museu que demorou pra cachorro né, funcionou no pilotis do ministério da educação, hoje é Edifício Capanema que chama, a gente sempre conheceu como ministério da educação. Aquela ponta que tem um terraço que vai dar lá na rua Santa Luzia, ali era só pilotis em baixo de estacionar carro. Então o Oscar fez uma ameba assim de madeira fechou aquele negócio e passou a funcionar aí. E começou as primeira aulas eram aí. Eu quando fui lá, porque eu vi no jornal: aula, Ivan Serpa, não sei o que. Eu nem sabia direito quem era. 80 pratas, eu não me lembro, falei: “Epa, a mesada não está dando”. Aí fui falar com papai, não sei o que, tá bom. Aí eu fui. Aí não tinha ninguém na porta não sei como é que foi, eu fui entrando. Ai quando abro assim uma porta tá lá a Niomar Muniz Sodré e aquela pintora Djanra, que eu conhecia... Eu falei: desculpe, eu estou querendo me inscrever. Ah, é na outra porta lá, não sei o que. Ai eu fui lá me inscrever. Então teve aulas aí, mas eles arrumaram um prédio em frente ao ministério na Araújo Porto Alegre, não na Graça Aranha, faz uma esquina assim Graça Aranha uma transversal e México, em cima tem um ginásio, entraram lá em acordo e a gente ia lá no ginásio. Aí tinha cavalete, tinha tudo. Agora veja só, era assim Tota, tinha um monte de cavalete pra quantas pessoas, eu não me lembro tinha

quanto tinha, 10 pessoas, 12, com papel de pão, rolos de papel de pão, você botava tachinha, pregava no cavalete; e um caixote cheio de tinta óleo Le Frank, o cara metia a mão ali... Como é que pode né, hein? Ninguém nem queria saber se o cara usou muito se usou pouco, tava ali, pode usar aí, esse é pra usar mesmo.

MARIA: E essa tinta é maravilhosa?

JOÃO: É francesa, a óleo Le Frank, ainda tem até hoje.

MARIA: E os trabalhos da aula pai? Ah, era tudo em papel?

JOÃO: Aí o Serpa fazia um comentário. Uma hora a gente rabiscava lá um bocado de besteira, e na outra o Serpa fazia crítica. Não saía grande coisa feito ali na hora, mas pelo menos começava a dar umas dicas; cuidado isso, a cor tal não sei o que, aquelas besteiras.

MARIA: O exercício de tá fazendo pra tá desenvolvendo né?

JOÃO: Naturalmente ele fazia sempre associações, fulano por exemplo fez isso assim dessa maneira e tal. Ele conhecia bastante né.

MARIA: E aí acabou o curso?

JOÃO: É chegou uma hora que... Aí eu fazia umas besteirinhas em casa, ainda tenho, porque tinha passado um ano na faculdade. Na faculdade você já trabalha com geometria e tal não sei o que lá. Eu fazia um monte de besteirinhas lá e levei pra mostra pra ele. Aí ele: “Ah, então fica conosco, vai ficar no nosso grupo, vambora.” Ah, então vambora.

MARIA: Aí que vocês continuaram se encontrando na casa dele?

JOÃO: De vez em quando

MARIA: Lá no Méier?

JOÃO: Não, lá ia pouco. A gente ia mais nos outros colegas, nesse inglês que morava aqui em Ipanema, em algum lugar aqui na Rua Redentor. Ia na casa dele. Aonde é que era o Baruk? O Baruk era naquele prédio no morro da Viúva, não tem? Ao lado do Flamengo, do Clube Flamengo. Ali tem um prédio que é do clube Flamengo, ele morava no prédio do lado.

MARIA: Isso o pessoal? Carvão, Ivan, você...

JOÃO: É.

MARIA: E o Gullar?

JOÃO: As vezes convidavam o Gullar... O Gullar tava sempre com o Serpa né, eu acho, mas ele não ia nesses negócios. Eu encontrava mesmo quando tinha vernissage. A gente ia à vernissage, depois ia numa churrascaria quase sempre né, e ele aparecia. Teve um tempo que eu fiquei mais ligado a ele, ele morava no Bar 20, ao lado do Cinema Astoria. Não tem mais Cinema Astoria né? Já foi né?

MARIA: Não.

JOÃO: Não sei por causa de que ele falou: aparece lá em casa, não sei o que. Eu, sábado no fim da tarde, ia pra lá, aí rolava papo... Sempre tinha uns baianos que vinham, gente, a mulher dele, Teresa chamava, muito simpática.

MARIA: E ele pintava um pouco também?

JOÃO: Nessa época acho que não, eu acho que essa época não. Tem esse negócio, como saiu o nome do Grupo Frente, a origem desse negócio. Parece que, eu não sei se ele ou o Serpa, tinha um caderno onde anotava as teorias, e não sei o que, as exposições que vai fazer e que não vai fazer, não sei o que lá. E o caderno tinha a capa e o verso iguais, então ele abria, tava de costas né, aí rodava. Então ele escreveu em cima “frente” pra quando ele olhava, tô abrindo certo. Aí virou Grupo Frente. Dizem que essa que foi a origem do negócio, Tota.

MARIA: Totalmente circunstancial...

JOÃO: Agora vai contar isso pra um suíço, que tem um grupo lá maluco lá daqueles, não vai entender nunca, né. Os cara num...

MARIA: Cê tem aí pai, esses desenhos que você ia mostrar pro Serpa, dessa época?

JOÃO: Acho que ainda tem aí umas besteirinhas, tem. Alguns não tem mérito nenhum mesmo, não tem mesmo.

MARIA: Cadê? Na mapoteca?

JOÃO: Acho que tá aqui, deixa eu ver. Não me lembro bem aonde é que eu arrumei, deixa eu ver. Aqui não tem nada... Aqui também não. Ah não, aqui talvez tenha. Olha aqui 53. É 53 que tá escrito aqui? Acho que era dessa época.

MARIA: Colagem?

JOÃO: Isso era colagem, é.

MARIA: Pô, esse é lindo!

JOÃO: Pois foi, os gaiatos fotografaram.

MARIA: Ah, o cara reproduziu?

JOÃO: É, ele vai me trazer o “chipzinho”. Já tinha algum valor, não é? Esses já são mais bem acabados. Acho que tem outros mais antigos ainda, Tota...

MARIA: Isso foi feito em aula ou só na época?

JOÃO: Não, isso eu fazia por minha conta.

MARIA: Isso já é muito a linguagem que você desenvolveu, não é?

JOÃO: Eu já tinha visto, e tinha despertado e corrido atrás. Esse aqui talvez eu já tivesse no Serpa, não tem nenhuma identificação de data.

MARIA: Pelo menos tá na pastinha, organizado.

JOÃO: Tem diversas influências, pra quem conhece acha.

JOÃO: Na faculdade no primeiro ano tinha aula de desenho com o Ubi Bava. Conhece esse nome? Já Ouviu? Ele fazia também geométrico só que nunca se ligou ao grupo, grupo nenhum né. Aqui são desenhos de faculdade. Botava um dos colegas sentado lá e todo mundo desenhava.

MARIA: Isso no Fundão?

JOÃO: Não, era na Praia Vermelha.

MARIA: Ah, não tinha o Fundão ainda né.

JOÃO: Ainda não tinha.

MARIA: É caneta bico de pena?

JOÃO: Não, isso é sanguínea e isso aqui é carvão.

MARIA: Fininho...

JOÃO: É, isso aqui é só curiosidade né.

MARIA: Olha, o Outeiro!

JOÃO: Isso aqui uma vez nós fomos lá na Glória. Ah, esses aqui é que são de lascar. Isso aqui foi antes, ainda tava no científico. Copiava umas capas de revista argentinas que mamãe comprava, de moda, olha. Ah, isso aqui foi, quando foi isso? Eu entrei num curso de belas artes que tinha modelo vivo. Aqui não artistas de cinema, olha, essa é a Ingrid Bergman, eita ferro! 46.

MARIA: 1946? Você tinha 15 anos!

JOÃO: Eu ficava com uma inveja danada porque o cara trabalhava bem a beça.

MARIA: Que material é esse pai?

JOÃO: É um lápis sanguíneo num tom diferente, tinha esse lápis sanguíneo. Aí apareceu esse curso ali na rua Araújo Porto Alegre, cê entrava lá tinha direito, todo dias as 17h uma modelo ficava lá uma hora a sua disposição. Eu tava influenciado pelo Portinari. Portinari que faz umas papagaiadas assim: faz uns desenhos, aí faz uns quadrados que não tem nada a ver. Aí eu falei: “Ah, é comigo mesmo”. Isso daqui era a vista lá da Raul Pompeia.

MARIA: Não tinha favela ainda?

JOÃO: Tinha. Não tinha tráfico. Esse também acho que foi lá da janela. Eu não botei a data. Ah, aqui, 52, foi o ano que eu entrei na escola. Esses eram aquarelas olha, era um outro cara que eu copiava na época, um cearense, muito bom, internacional, ele foi pra Europa. Tava perdido, mais perdido que cego em tiroteio né, mas tava correndo atrás. Esse aqui já é 62. Esses aqui já são mais sofisticados um pouco, né. Não mas, essa capa aqui tá meia... Não, é 52 que tá aqui, Tota.

MARIA: Ah, é 50. Achei que era 60.

JOÃO: É, parece né, mas é 52. Não sabia pra onde ia né. Olha esse daqui, é pura...

MARIA: Deixa eu ver esses coloridos. Esses papéis são demais. Aquele espiral que eu sou apaixonada que você vai me dar de aniversário de 33 anos...

JOÃO: Eu comprava essas folhas, era fácil, tinha assim, tinha marrom, tava completamente desesperado...

JOÃO: esses já são todos de antes de 2007, olha.

MARIA: Esse aí parece o Julios...

JOÃO: Bissier.

MARIA: Nossa... Ah, pai, esses eu não conhecia.

JOÃO: Engraçado, né?

MARIA: Dá a impressão que o laranja tá por cima. Você não tem essa impressão?

JOÃO: E o azul é o fundo...

MARIA: E esse é com tira-linhas?

JOÃO: É com um compassinho. O Pedro disse que vai trazer o dele pra mim.

MARIA: Aquele compasso tira-linhas, né. Pô, sacanagem, hein?

JOÃO: 2006.

MARIA: Esse aí é antes da Berenice Arvani?

JOÃO: Acho que é 2005. Esses a curva tá mais marcada.

MARIA: Quer que eu bote uns pra lá? Só pra gente ver os de baixo. Tem ordem?

JOÃO: Mais ou menos, depois a gente vê. Esse ficava bem ao lado daquele lá né, embora sejam diferentes.

MARIA: Essas cores são incríveis, salta né, o esfumaçado do pastel.

JOÃO: É, certas cores mexem uma com a outra. Vermelho com azul, vermelho com verde. Esse podia ficar junto daquele né, ainda mais por cor. Esse daqui, olha.

MARIA: Esses dois combinam juntos.

JOÃO: Ainda tem esse. Olha, esse você vê bem a curva.

MARIA: Ih, tá passando pra trás, 2002.

JOÃO: Esse aqui é velhíssimo.

MARIA: Esse aqui a onda é muito marcada.

JOÃO: Bem acentuada, né.

MARIA: Efeito tafetá. Nossa! Parece que você vai fazendo umas duplas, não?

JOÃO: É, geralmente um puxa o outro.

MARIA: Ih, olha aqui, Julios Bissier. Não tá nem aí...

JOÃO: Tá mal cortado hein, bicho.

MARIA: Cortou de qualquer jeito o papel... Pô, que lindo pai. Esse eu lembro.

JOÃO: Isso é 2001 ainda.

MARIA: “Primárias e complementares entre cinzas”.

JOÃO: Sempre tirando partido da aquarela né, eu molho o papel antes e aí ele fica assim esmaecido de um lado.

MARIA: Mas essa linhazinha vem antes da água?

JOÃO: Não, com a própria água a gente faz.

MARIA: Ah é? No tira-linhas?

JOÃO: É. Fica um campo molhado, de um lado definido e do outro fica em aberto. Aí a gente mexe assim o papel um pouco as vezes.

MARIA: Vou voltar na ordem. Tá fora de ordem?

JOÃO: Esse aqui tá, é 2006.

MARIA: 2005, 2006.

JOÃO: O que que diz esse?

MARIA: 2007.

JOÃO: Não, tá ótimo. E esses dois são os últimos né, já 2010.

MARIA: 2008, 2009 ele vendeu tudo!

JOÃO: Ou então não trabalhou. Não fez nada.

MARIA: Que não fez nada o quê! Esse vermelho tá um espetáculo pai!

JOÃO: Acho que fica bonito emoldurado, né.

MARIA: Como é que é, você quando começou?

JOÃO: Por exemplo, esse aqui eu tinha uma noção. É, foi feito assim pra fazer essas ondas e tal e tal. Aquele também só que as ondas mais aberas. Mas por causa do pouco contraste entre as cores elas não estão aparecendo, as ondas não estão aparecendo como aqui.

MARIA: E aí, vai mandar um violeta?

JOÃO: Epa! O que que pode fazer em cima?

Rio de Janeiro, 22 de maio de 2012

MARIA: Esses trabalhos são de quando pai?

JOÃO: 52 né. Tem uns que estão assinados atrás.

MARIA: Essa época era de faculdade?

JOÃO: Tava na faculdade, tava. Tinha um aqui que tava assinado.

MARIA: Esses daí nenhum tá assinado?

JOÃO: Não. Eu era contra esse negócio de assinatura.

MARIA: Era contra?

JOÃO: É.

MARIA: Porque?

JOÃO: O trabalho se assina por si mesmo. Besteira né, mas... Olha, esses aqui foram com certeza em 52 que eu fiz, eu me lembro. Cinquenta e dois, 53 por aí. Ah, tá aqui olha, 53. Esse é o único que está assinado.

MARIA: Atrás?

JOÃO: É. Mas eles todos são contemporâneos.

MARIA: Esse é recorte e colagem?

JOÃO: É, quase tudo é recorte, colagem. Eu até vou separar esse que tá assinado.

MARIA: Mas e se você for expor você vai ter que assinar?

JOÃO: Não. Na frente a gente nunca assinava, o quadros iniciais do Serpa. Depois que ele passou a assinar. Assinatura passou a ter valor. Então os trabalhos dele dessa época ele não assinava, e ninguém assinava.

MARIA: Isso aí você já era aluno dele?

JOÃO: Era já. Cinquenta e três foi o ano que eu comecei a estudar com ele. Aí alguém sugeriu: assina atrás. Aí eu comecei um e outro assinar atrás, mas esses aqui nenhum. Só esse aqui por um acaso da sorte. Mas isso tudo é da mesma fornada, esse tipo de papel que eu comprei na Casa Matos. Você nunca soube da Casa Matos, né? Era na General Osório.

MARIA: Sim, eu comprava material escolar lá.

JOÃO: Chegou a pegar antes de pegar fogo? Não, pegar fogo não, fechou por economia né. É aonde é aquele shopping comercial aonde tinha a galeria lá em baixo.

MARIA: Fechou né?

JOÃO: Fechou. Quer dizer, tem na cidade na praça aonde tem a faculdade de direito, como chama aquela praça?

MARIA: Largo São Francisco. É a Casa Cruz.

JOÃO: Ah, é Cruz não é Matos.

MARIA: É essa que pegou fogo.

JOÃO: Pois é, o Bolha me falou, estão recuperando, já está funcionando.

MARIA: Já, tem escada rolante e tudo. Mas esse daqui é daquela aula que vocês faziam antes do MAM ser construído, ali naquele início? Você falou que eles davam material, cê chegava lá podia usar...

JOÃO: Mas não funcionava ali não, funcionava no pilotis do ministério de educação. O Museu de Arte Moderna começou ali. O Oscar Niemayer desenhou uma parede assim ameboide, aí fechou.

MARIA: Meio ao ar livre assim?

JOÃO: Não. Era embaixo do salão de exposição, no pilotis. E as aulas eram na Pedro Lessa, bem em frente.

MARIA: Naquela travessa Pedro Lessa?

JOÃO: É, que vai só da México à Graça Aranha.

MARIA: Que vende disco hoje em dia.

JOÃO: Num prédio ali que tem 3 frentes: México, Pedro Lessa e Graça Aranha. É Pedro Lessa? Atrás da Biblioteca Nacional, ela vai da rua México à Graça Aranha.

MARIA: Era todo dia a aula?

JOÃO: Não.

JOÃO: A turma era o [Aluísio] Carvão, [Rubem] Ludolf, durante um tempo a Ana Letícia e tinha uma primitiva lá do Piauí, que era uma incongruência, porque era um grupo concreto e ela era primitiva. Por isso que a gente não se dava com o pessoal de São Paulo, eles achavam um crime de lesa à arte. O pessoal de São Paulo era concretista rigoroso, eles nem usavam tinta à óleo, usavam tinta industrial, no auge lá da coisa. Então, ter no meio deles uma primitiva seria um absurdo. Mas o Serpa falou “Não, vambora!”. Elisa da Silveira... e expôs junto, né. Tem um lado bobo que realmente não tinha nada a ver, e tinha um lado engraçado, né. A gente não é suíço, pra quê ficar dando uma de suíço? Quer esculhambar, então esculhamba mesmo. Eu acho que não foi feito com esse intuito, não sabe? Só porque ela entrou na aula e se deu bem, a gente se dava bem, tinha reunião na casa de um e de outro. Tinha outro, o Ibsen, mas esse foi embora. Era um inglês, trabalhava na Light.

MARIA: E o grupo começou na aula do Ivan Serpa?

JOÃO: É. O Serpa...

MARIA: Promoveu a reunião do pessoal?

JOÃO: É, ele tinha contato com o Mario Pedrosa e com o Gullar, né. Ai se mancomunaram lá e: “Vamos fazer um grupo”. O Gullar ficava fazendo os noticiários no JB.

MARIA: Que noticiário?

JOÃO: As notícias sobre o Grupo, no Segundo caderno. O JB teve uma reformulação. O Jornal do Brasil antigamente, na primeira página, era só anuncio: Aluga-se apartamento, aluga-se não sei o que – antigamente, o Jornal do Brasil. Aí foi mudando. Chamaram o

Amilcar de Castro. Amilcar de Castro fez uma reformulação toda, inventou esse negócio, não sei se foi ele, do Segundo Caderno. Deixou espaços em branco, que neguinho caiu de pau em cima: “Pô, tá desperdiçando papel de jornal?!”

MARIA: E o Gullar escrevia?

JOÃO: Escrevia coisas.

MARIA: Mas e como é que foi o desenrolar do Grupo? As aulas iam seguindo lá, vocês foram se conhecendo, iam se encontrando...

JOÃO: É... Depois que o Serpa com o Mário Pedrosa “vamos fazer um grupo”, e tal, não sei o que, oficializou. Aí inclusive as aulas mixou, não sei lá o que que houve no Museu de Arte Moderna, acabou.

MARIA: Não tinha mais o curso?

JOÃO: Eu acho que acabou, eu não sei. Parece que depois voltou, o Carvão deu aula depois. Mas então ficou a gente se encontrando na casa de um e de outro. E foram feitas duas ou três exposições, no IBEU e não sei mais aonde. Aí acabou né. Não, aí quando fez o grupo, naturalmente chamaram Palatnik, Lygia Clark, Lygia Pape, mais tarde entraram os irmãos Oiticica.

MARIA: Pra fazer parte?

JOÃO: Eu acho que os Oiticica tiveram aula. Porque eu comecei a trabalhar, né. Eu acho que a aula continuou não sei aonde, mas eu não ia mais.

MARIA: Você se formou.

JOÃO: É. Agora continuava indo lá nas reuniões.

MARIA: E aquele negócio do manifesto?

JOÃO: É tudo coisa do Gullar né. Continuou informal assim se vendo, o Décio Vieira também, né. Aí, em contra partida contra o grupo de São Paulo inventaram o Neoconcreto. Aí eu pulei fora.

MARIA: Aí você saiu?

JOÃO: É, aí nunca mais fui...

MARIA: Por que? Esse negócio de Neoconcreto é uma bobagem?

JOÃO: Eu não concordava muito. Começou esse negócio de experiência sensorial, os Oiticica... Que hoje é só o que dá, né... E eu achava um saco.

MARIA: Você continuou fazendo o que você fazia?

JOÃO: Aí eu fiquei por conta própria. Tinha contato com o Ludolf, a gente manteve sempre. O Ludolf também pulou fora. Pois é isso que eu digo, saiu o Manifesto Neoconcreto mas o Palatnik continuou fazendo o que fazia antes, o Weissmann continuou a fazer o que ele fazia

antes. Só o Oiticica que virou a cabeça, radicalizou, e a Lygia Clark... Aliás, teve uma exposição da Pape, acho que tá em São Paulo agora, belíssima. Vi algumas coisas que eu não conhecia dela... Fantástica!

MARIA: Tá tendo ainda?

JOÃO: Eu não sei... Ela tem uma filha fotógrafa, Claudia.

MARIA: E aquela história do Grupo Frente, do nome do Grupo?

JOÃO: É, isso foi verdade. O Serpa tinha um folder, uma pasta dessas que botava os artigos, as referências, e ele pegava assim: “Ih é a parte de trás”. Aí ele escreveu na frente: “Frente”. Só vai abrir na frente, não perde tempo. Aí, não sei da onde, se foi ele ou o Gullar: “Vamos botar Grupo Frente”.

MARIA: É bom esse nome né?

JOÃO: É, o nome pega bem, né? Mas cê vê, tudo assim bem informal, né... Não é radicalizando. A gente nem sabia direito o que tava fazendo, eu pelo menos não sabia.

MARIA: E o Mario Pedrosa?

JOÃO: Dando as cartas, dando as orientações... E ele tinha um prestígio enorme.

MARIA: Mas ele ia nas aulas?

JOÃO: As vezes a gente ia na casa dele, ele morava aí na Visconde de Pirajá.

MARIA: E esses outros aí pai, é o que?

JOÃO: Esses são mais figurativos, aquarelas figurativas. Ah não, tem umas boas aqui. Tem um início figurativo olha, camélias, sei lá que diabo é isso. Aí tem uns outros assim que ele também ficou de olho. Esse daqui é inspiração direta de um pintor italiano. Ali tem outros. Eu tava sobre a influencia dele. Esses aqui sobre a influencia do Bandeira que é um brasileiro que morou na França. Esse aqui é um próprio Bandeira, quer dizer, geometrizado um pouco. Eu acho bonito isso, olha esse. Agora era influenciado por esse Antônio Bandeira, parece que é o nome dele. Também o Celso ficou de olho cumprido porque isso aqui tudo é velho.

MARIA: O curador da exposição?

JOÃO: O Celso que teve aqui. Os caras ficam loucos quando vêem coisa antiga.

MARIA: Ele fica garimpando o seu arquivo?

JOÃO: Esse daqui eu só mostrei a ele [agora]. Você vê, ele já vem aqui há quatro anos, só desse vez eu mostrei pra ele. Porque eu tô sabendo que os caras estão de olho, e eu queria ver se guardava um pouco alguma coisa.

MARIA: Você produziu muito e guardou muito o seu trabalho, né pai?

JOÃO: É, porque eu nunca expus, nunca vendi.

MARIA: Você nunca procurou?

JOÃO: É.

MARIA: Eles que vieram te procurar depois?

JOÃO: Foi. A exposição na Saramenha a gente tava na Redentor, morando na Redentor, os caras foram lá: “Vambora, esse, leva esse!”

MARIA: Tiraram os quadros da parede lá de casa?

JOÃO: Foi. Você lembra de uma série que tinha na sala de jantar assim, todos iguais, só mudando a cor?

MARIA: Lembro, claro.

JOÃO: Tem aí no catálogo. Não vendeu na exposição. Porque a gente queria vender eles seis para uma pessoa só. Como não apareceu ninguém... Eu não lembro mais se ficou em consignação ou se voltou lá para casa. Eu não me lembro... Acho que ficou em consignação. Muitos anos mais tarde, eles venderam para um gaiato os seis.

MARIA: Sabe que eu telecinei uns filmes lá do Piauí, pai?

JOÃO: O que é telecinar?

MARIA: Telecinar é você projetar o Super 8 e filmar para passar para digital. É uma forma de você digitalizar o filme.

JOÃO: Ah, filmes que você fez?

MARIA: Eu não, vocês que faziam. A mãe...

JOÃO: Ah é?

MARIA: Você...sei lá...

JOÃO: Eu não fazia nada.

MARIA: Eu acho que era a mãe então que filmava. Não, você filmou uma hora, porque uma hora ela aparece... Ela que devia fazer. Aí tem a gente pequenininho lá naquela casa.

JOÃO: Foi filmado lá na Parnaíba? É mesmo, Tota? Porque eu sabia que a gente tinha um Super 8 da tal comemoração do ano do deficiente que aparece vocês pequenos. Mas tem esses outros, é?

MARIA: Tem, das férias lá.

JOÃO: Na Pedra do Sal?

MARIA: A gente lá em cima da pedra. Não sei se uma hora tem uma puxada de rede, um barco a vela...

JOÃO: Chegando? Com o pescador chegando?

MARIA: É. Porque a gente foi lá umas vezes quando era pequeno, né?

JOÃO: Foi uma vez, foi.

MARIA: Mas ali era um lugar de vocês passarem férias?

JOÃO: É. Férias nossas daqui era no Paraíso, que ficava do outro lado da cidade. Eu acho que uma vez antes de ir pra Pedra do Sal a gente foi lá ver. Tinha a casa da tia Zuzu, a casa o tio Luiz Silva, do tio José Silva, e o antigo Paraíso que o tio Alberto já tinha posto abaixo e feito outro. Agora o pessoal que morava lá ia pra praia na temporada. Eu fui um ou duas vezes de alegre, Zé Bompert me levou do Paraíso pra lá.

MARIA: Mas antigamente tinha que atravessar de ...

JOÃO: De canoa.

MARIA: De canoa da Parnaíba? É uma ilha lá a Pedra do Sal, né?

JOÃO: É a ilha grande de Santa Isabel. Na ponta que dá pro mar tem a Pedra do Sal. E depois vai andando mais pra lá, aí vai dar no Maranhão. Eu não sei se o outro lado da ilha já é Maranhão.

MARIA: É o delta né?

JOÃO: É no delta. Talvez a ilha grande ainda não seja Maranhão, mas logo depois vira Maranhão.

MARIA: É, porque a outra lado da margem do Rio Parnaíba é Maranhão.

JOÃO: Porque ali em frente à Parnaíba não é mais o rio Parnaíba, é o rio Igarapu, que é uma das bocas do delta.

JOÃO: Antigamente tinha meia dúzia de pessoas na praia, hoje tem quinhentas, mil. Então enche e chegam na casa deles lá: “Eu queria uma cerveja e um sanduiche.” Pensam que é botequim.

MARIA: A casa dele é toda aberta né?

JOÃO: É, não tem grade, não tem nada. Não precisava né, Tota.

MARIA: Mas devia ser uma maravilha lá na época de você criança.

JOÃO: Era uma maravilha. Não tinha nada pra fazer, mas só ficar sem fazer nada era uma maravilha. Tomar banho de rio era o programa.

MARIA: Que mais?

JOÃO: Sempre vinha gente da cidade, era engraçado. No Paraíso sempre tinha gente que vinha de fora, aí rola a conversa né.

MARIA: Não tinha um negócio quando vocês eram pequenos? De manhã tomava o leite mugido...

JOÃO: Na rede, antes de levantar, de madrugada, 5 horas, Sagiminiana trazia um copo de leite mugido. Tava dormindo ainda.

MARIA: Acorda menino!

JOÃO: É, e voltava a dormir.

MARIA: Aí depois, eram quantas refeições? Uma vez você me contou.

JOÃO: Aí tinha café oito horas, sei lá que horas a gente levantava, tinha café. Dez horas tinha merenda, meio dia tinha almoço, três horas tinha lanche, sete horas tinha jantar, e dez horas tinha: “Vamos fazer uma boquinha aqui pra dormir”. Pior que a gente aguentava, como é que pode, né?

MARIA: Devia ser um barato...

JOÃO: O clima era incrível. E toda noite vinha tia Zuzu, que morava três casas mais pra baixo, depois do jantar vinha e aí rolava conversa na varanda até não sei que horas.

MARIA: Lampião a querosene?

JOÃO: Não, no fim já tinha luz elétrica. Em 50, antes deu entrar na faculdade já tinha luz elétrica, era tranquilo.

MARIA: Quando você entrou na faculdade que você não quis mais passar férias lá?

JOÃO: Nas primeiras férias da faculdade eu entrei justo no curso do Serpa, fim de 52 inicio de 53, nunca mais passei férias lá.

MARIA: Porque o curso do Serpa começou sendo um curso de férias?

JOÃO: Não, mas rolava o tempo todo, não tinha negócio de férias. Ele tinha um curso pra criança, aula pra criança no museu. Porque tinha esse negócio de que a pintura de criança, de louco, muitas vezes é mais verdadeira que a dos pintores.

MARIA: É porque ele tinha feito esse trabalho com a Nise da Silveira?

JOÃO: É, eles, Palatnik, todos eles andaram lá com a Nise.

MARIA: Devia ser o máximo aula do Ivan Serpa pra criança.

JOÃO: É, tem um livro aí em algum lugar, mas ainda é em preto e branco as reproduções. Porque muitos artistas grandes faziam coisa como criança, né. O Klee tem bonecos que parece coisa de criança.

MARIA: E aquele Calder, o cirquinho do Calder?

JOÃO: É, você me emprestou o filme.

MARIA: Não sei de que época é, mas você falou eu lembrei.

JOÃO: Qual foi o outro filme que você perguntou outro dia se eu tinha visto?

M: O filme do Vik Muniz, do lixo.

JOÃO: Com o pessoal lá de Gramacho, né?

JOÃO: Não sei como eu consegui colar o diabo desse quadradinho aí, Tota. Com que dedos eu peguei nesse bicho pra botar aí, pra colar essa porcaria aí? Acho que eu tinha uma pinça. Acho que eu tinha uma pinça...

MARIA: É muito preciso.

JOÃO: Isso aqui é caneta grafos, isso veio da arquitetura. Na arquitetura é tranquilo fazer isso, que hoje também não faz mais, hoje é o computador.

MARIA: E as assinatura pai?

JOÃO: Quando eu estava para entrar na faculdade eu acho que eu já pedi para fazer uma assinatura. Tinha uma prima nossa que estava estudando arquitetura que foi quem me influenciou para fazer arquitetura, porque eu ia fazer belas artes.

MARIA: Ah é? Você ia fazer belas artes?

JOÃO: É. Quando eu tava no ginásio ela falou: “Não, faz arquitetura ô cara, economicamente é muito mais rentoso”. Aí eu tive que fazer mais 3 anos de científico e entrei na faculdade. Porque a faculdade de arquitetura funcionava junto com a belas artes ali atrás do Museu de Belas Artes, no mesmo prédio, entrava pelo lado, pela Araújo Porto Alegre. Mas no ano que eu entrei separou, arquitetura foi lá pra praia Vermelha.

MARIA: E foi no campus da praia Vermelha que você estudou?

JOÃO: É. Foram duas turmas: eu e o segundo ano, que era do Ludolf. O terceiro, o quarto e o quinto disseram: “Ah, não vamos, daqui a gente não sai”. Porque naquele tempo a cidade era o núcleo, todo mundo trabalhava, os terceiro, quartoanista já faziam estágio em escritório na cidade, porque todos os escritórios eram na cidade. Aí eles falaram: “Ah não, ninguém vai embora daqui não, entra em greve! Greve! Não vai!” Então falou: “Vocês terminam aqui, e o primeiro e o segundo – que não tinha o peso de veterano – vai tudo lá pra praia Vermelha”.

MARIA: E o velho Lúcio?

JOÃO: Pois é, esse rapaz que veio aí hoje, o Richter, era dois anos depois de mim, era da turma da Maria Elisa filha do Lúcio. E o Italo Campo Fiorito que era da minha turma, o pai dele era pintor famoso, o Campo Fiorito, conhecia a Maria Elisa e ele me apresentou. A gente ia lá na casa deles né. Naquele livro ali tem o edifício sozinho ainda, é no fim da praia a do Leblon. E lá de vez em quando ele aparecia, uma vez ou outra.

MARIA: Mas ele foi o patrono da sua turma não foi?

JOÃO: Não. Escolheram o Oscar Niemayer.

MARIA: Ah é? Naquele livrão ali que tem o retrato de todo mundo que se formou com você?

JOÃO: É, eu acho que ele é o patrono. Eu fui com um outro gaiato naquele predinho aonde é o escritório dele, na avenida Atlântica, pra comunicar, e aí chegou o Ceschiatti que era um

escultor. Tem diversas esculturas dele lá em Brasília. No Palácio da Alvorada cê num viu que tem duas fulanas segurando assim o cabelo, conhece essa? Pessoal diz: “Tão arrancando os cabelos de raiva com os políticos”. Ele chegou com uma maquetezinha assim deste tamanho da capela do palácio da Alvorada. O Palácio da Alvorada tem uma capela do lado, redonda assim, cônica. Ele fez em gesso, esculpiu em gesso. Ele trouxe pra mostrar pro Oscar. Oscar tinha feito no desenho mas não tinha volume. Na casa das canoas também tem um monte de estátua dele. Eu acho que aquela mulher que tem em frente ao superior tribunal lá de Brasília, não tem uma escultura com uma moça vendada que é a justiça? É dele eu acho. O Oscar levava os amigos todos, pra onde ele ia, os amigos iam.

MARIA: E vocês se conheceram?

JOÃO: Não, nesse dia e nunca mais vi.

MARIA: O prédio dele é um que tem umas varandinhas?

JOÃO: Redonda assim.

MARIA: Ele tem escritório lá?

JOÃO: No último andar.

MARIA: Mas e o Lúcio? Não tinha uma história com o Mies?

JOÃO: O Mies teve aqui por que ia fazer o projeto do consulado americano em São Paulo. Acabou não dando certo, aí levaram ele pra conhecer Brasília. Tem fotografia do Lúcio mostrando pra ele o plano, a maquete né. Dizem que levaram ele pra ver o Museu de Arte Moderna, acho que não tava todo pronto. Não era a arquitetura que ele gostava, parece que não falou nada. Gostou de uma parede que tinha lá de foleado de Jacarandá. Uma parede enorme que tinha assim com as folhas de jacarandá em sequência. O desenho vai fazendo assim, isso ele ficou encantado. Porque nas casa dele tem parede de madeira que ele mandava buscar no Congo, não sei da onde, caríssimas. Tem essas histórias. O pavilhão lá de Barcelona o mármore veio da Guiné, sei lá da onde, verde não sei das quantas. Quando foram refazer não tinha mais.

MARIA: Ele era um mestre né, o Mies van der Rohe?

JOÃO: Doido completamente. Quer dizer, não, é rigoroso. Pra nós normais vira loucura. Ele não faz concessão, não tem nada, não tem meio termo. Tem essa história, eu acho que eu já contei, que ele fez uma casa pra uma doutora *Farnsarth*, uma psicóloga, perto de Chicago, acho que fica perto de Chicago, num lugar perto de um riozinho que avisaram: olha, talvez lá de dois em dois anos, três em três anos o raio do rio transborde. Então a casa é levantada do chão. É assim: é um plano assim, e um plano assim, e oito: quatro colunas aqui, quatro

colunas aqui. A mulherzinha, quando [a casa] ficou pronta, não gostou: “Não, não é isso que eu queria não”. E ele parece que teve que receber o dinheiro na justiça.

MARIA: A mulher não gostou do projeto do Mies van der Rohe?

JOÃO: “Não, não era isso”, é. E o tal do riozinho uma vez encheu. Porque ele fez isso: pra ficar alto 80cm do chão e você não ter que subir uma escada de 80cm, ele botou uma plataforma do lado à 40. Então você anda três degraus, sobe... Aí o rio encheu cobriu a plataforma. Aí 2, 3 anos depois o rio encheu chegou na lage. Dois, 3 anos depois o rio encheu subiu dentro de casa. Aí tem um maluco francês que coleciona casas famosas, comprou, não sei se da mulherzinha ou dos herdeiros. E aí, na hora de reformar cadê essas madeiras? Tinham vindo tudo do Congo, das Filipinas não sei da onde.

MARIA: Pô, mas também esse aí, que luxo, colecionar casas...

JOÃO: É, tem esse maluco. A *Villa Savoye*, a primeira casa do Le Corbusier, ele comprou. Comprou essa do Mies, não sei se ele comprou mais outras.

JOÃO: [Mies van der Rohe] Ele tinha um negócio pendurado aqui assim que era uma caixinha que você botava a ponta do charuto assim: pic! Cortava. Aí ele botava no bolso. Na hora da saída a Maria Elisa foi falar com ele: “O senhor tem uma calma né, eu acho que o senhor gosta de jogar *brige*”. Aí ele perguntou: “Você faz o que?” – “Estou estudando arquitetura” – “E gosta de jogar *brige*?” – “Ah, eu gosto, gosto de jogar *brige*.” – “E você estuda e tem tempo de jogar *brige*?” e foi-se embora. O velhão não perdoa, os caras são tudo doido, né Tota.

MARIA: Mas você não foi lá cumprimentar ele: “Oi, eu sou o João José...”?

JOÃO: Eu acho que eu apertei a mão dele eu acho... É um homenzarrão enorme. Já tava com uma certa, eu não sei se ele tava já com bengala aí.

MARIA: Um barato né, conhecer?

JOÃO: Não, é... O Mindlin é que conversou com ele o tempo todo. O Mindlin foi o que fez o [edifício] Avenida Central. Foi o primeiro estrutura em ferro que fizeram aí. Quer dizer de arranha céu. Aí trocaram ideia: “quantos metros quadrados o seu tem, botei 10 elevadores, eu botei 8, ah, eu acertei, tá na mesma proporção tá vendo”.

MARIA: Lá tem um elevador que vai até o 15º aí você salta e pega outro pro 18º, não vai direto.

JOÃO: É? Tem baldeação, tem? Nesses prédios grandes lá nos Estados Unidos muitos tem. Você tem que baldear pra ir lá em cima.

MARIA: Mas esse prédio ele é algum marco?

JOÃO: O Avenida Central foi o primeiro estrutura de ferro de arranha céu. Claro que já tiveram um monte de estruturas metálicas que vinham de fora né, no mercado, praça do mercado, essas coisas todas eram estruturas metálicas que vinham de fora e eram montadas aqui. Os prédios todos eram em concreto armado. Aí, não sei por causa de quê: vamos fazer de ferro. SNA, a Siderúrgica Nacional lá de Volta Redonda, pode fazer, chegaram a conclusão que podia.

MARIA: Ele é o mais alto?

JOÃO: Não, não era o mais alto, era grande mas não era o mais alto. Bem do lado tem outros do Mindlin, o do Banerj.

MARIA: O “Banerjão”?

JOÃO: Fica na esquina da México com aquela outra. Tem dois “pilarão” gordo assim e peitoril de concreto. Ele fez depois do Av. Central, mas aí fez de concreto. Não sei porque. Concreto à vista.

MARIA: Mas eu tinha falado aquela hora da assinatura, era da assinatura dos seus trabalhos. Esse aí que você mostrou você nem...

JOÃO: Não, pois é, na aula do Serpa os primeiros trabalhos dele ele não assinava, aí, claro, o que o mestre faz a gente também faz. Quer dizer, ele não usava preto, a cor, ah, também não vou usar preto. Era muito influenciado por ele, fortemente influenciado. Aí alguém sugeriu assim: olha assina atrás, não sei o que. Agora ultimamente nos desenhos, é na frente mesmo, ainda vou escrever o título em baixo, porque o pessoal da Bauhaus, o Klee faz isso. Também tô copiando dele.

MARIA: Mas só nos seus...

JOÃO: Nos mais recentes, nos trabalhos mais recentes.

MARIA: Óleo você não...

JOÃO: Óleo continuo sem, nem atrás, não assino nem atrás.

MARIA: Não bota nem a data atrás?

JOÃO: Porque disseram: “faz com tinta aquarela que não tem problema”. Eu não sei, porque radiografa, né Tota. Daqui há 10 anos começa a aparecer na frente. Qualquer coisa: lona, vidro, tela. Aí eu prefiro não arriscar, não boto. Os caras querem que bote. Outro dia um, não sei qual foi: “Fulano que comprar mas tem que assinar atrás” - não me lembro como foi.

MARIA: Que aí que vai valorizar, não tem essa história?

JOÃO: Não é!? Os caras compram realmente a assinatura, tudo débil mental mais ou menos.

MARIA: Mas você fez várias assinaturas, tinha aquela que era um quadradinho.

JOÃO: É, teve um tempo que eu influenciado pelos japoneses fazia aquela como se fosse um carimbo.

MARIA: Assinatura quase concreta né?

JOÃO: Era mais japonesa né. Porque japonês têm, mas acho que é um selo que os caras mandam fazer aquilo e taca na...

MARIA: Mas realmente naquele quadro ali por exemplo, aquele laranja.

JOÃO: Se eu for assinar ali não vai dar certo. Não precisa, não acrescenta nada. E atrapalha um pouco né. Agora esses desenhos eu acho engraçado escrito embaixo.

MARIA: Bota uma linha né?

JOÃO: O Klee fazia isso também, botava uma linha.

MARIA: E aquele negócio que você falou de botar duas assinaturas?

JOÃO: Aquilo foi o lá de Belo Horizonte, como chama? O Amilcar de Castro, foi a primeira vez que eu vi. Ele fazia uns desenhos e ele as vezes assinava de dois lados, eu achei engraçada essa ideia.

MARIA: Aí o cara pode escolher?

JOÃO: É, o cara escolhe na hora de botar a moldura.

MARIA: E esse óleo pai, quando é que você vai mexer nele?

JOÃO: Eu vou ver se tomo coragem. Semana que vem acho que vou mexer nele.

MARIA: Como é que é? Você já sabe o que você vai fazer?

JOÃO: É fazer as linhazinhas inclinadas agora.

MARIA: Essa sua prima é aquela que era casada com o Walter Firmo, que fez arquitetura, que falou pra você fazer arquitetura?

JOÃO: Não, a filha dela parece que foi casada com o Walter Firmo, parece...

MARIA: Mas e aí, será que ela tinha razão?

JOÃO: É uma faca de dois legumes, né minha filha. Se eu tivesse me dedicado inteiramente a pintura talvez tivesse ganho mais dinheiro, talvez, não sei. Por outro lado se eu não tivesse feito arquitetura eu não faria certas pinturas hoje. Esses desenhos aqui, se eu não tivesse feito arquitetura eu não fazia.

MARIA: Essa série de espiral?

JOÃO: É. Paraboloide hiperbólico. Isso a gente aprende na faculdade, fazer essa figura geométrica..

MARIA: São as escolhas né, que a gente vai fazendo?

JOÃO: É. Nunca saberemos minha filha. Não tenho queixa nenhuma

MARIA: Mas não precisava ter deixado guardado tanto tempo escondido.

JOÃO: Não sei, isso também talvez seja até bom, vai valorizar mais.

MARIA: Ô pai, esse tira-linhas é o mesmo que você usa pra fazer a parabolóide?

JOÃO: É. Essas linhas fininhas daqueles desenhos era caneta grafos, que se usava pra desenhar arquitetura. Esses traços fininhos que você disse que não tem reprodução. Mas já essas linhas aí é o tira-linhas.

MARIA: A caneta grafos é nanquim?

JOÃO: É. É uma caneta alemã que inventaram que você adaptava na ponta uma porção de penas de diversas espessuras, aí dava traço grosso, traço fino, médio. Tinha um que chamava bico de pato que era assim, isso aqui olha, foi feito assim.

MARIA: Ah, isso é um traço só?

JOÃO: É. E tá vendo, foi escrita com uma delas. Nas linhas horizontais é fina, na hora que puxa, pega a largura da pena, aí sai gordo. Aqui eu acho que foram dois, não tinha pena dessa largura. Aqui também tem olha, tá vendo, olha esse traço.

MARIA: Ô pai, e esses artistas contemporâneos? Quem você acha que se destaca? Quem você aprecia o trabalho?

JOÃO: Os que eu tô influenciado nem são tão contemporâneos, já morreram todos, que é o Morandi, que tá ali no livro. O Rothko que tá muito influenciado por esses negócios.

MARIA: Mas esses caras modernões que não tenha nada a ver com o seu trabalho, que nem trabalham com pintura mas que a gente de vez em quando foi; a gente foi naquela exposição do Anish Kapoor...

JOÃO: É, não, pois é, ele é um dos poucos que eu gosto. Porque esse, que eu nem vou por exemplo, esse brasileiro famoso que botou um urubu na gaiola, eu tô fora, né. Mas tem um que pendura uns sacos de fazendas, de pano, já viu esse? Pendura uma porção de sacos coloridos, esse é formidável, é bonito esse cara, me esqueço o nome.

MARIA: O Neto?

JOÃO: Hein? É Neto né que chama. Então, são bonitos aqueles negócios que ele faz.

MARIA: É, eu também acho. E o indiano também.

JOÃO: O Kapoor é fantástico. Ele montou um negócio lá no Tate Modern, vermelho, um negócio que parece aquele microfone antigo de vitrola de dar corda, eu não sei como funcionava aquele negócio lá. Mas sei que era um bichão enorme, naquele espaço enorme. Era bonito de ver aquilo. E ele tem um, acho que é em Chicago, um negócio de aço inox polido espelhado. É uma bola deformada, achatada, parece que não encosta no chão, não sei como fica pendurado, eu não sei se você passa por baixo, mas deve ser uma sensação enorme.

E é espelhado, você vê tudo em volta, deformado porque a superfície é curva. Deve ser fantástico de olhar isso.

MARIA: Diz que é a maior escultura a céu aberto do mundo.

JOÃO: É? Essa é?

MARIA: Acho que é... Mas é que é muito diferente esse tipo de trabalho de hoje em dia.

JOÃO: Pois é. Outro dia eu vi aí na TV SESC, eles sempre tem entrevistas com artistas, e fez uma reportagem sobre um negócio que teve lá em São Paulo. Não foi no Ibirapuera. Então, tinha duas instalações: uma era um tanque d'água aí dois caras mergulhados lá, de calção, botava a cabeça e ficava assim até não aguentar, e respirava. Porque o tema era a respiração não sei o que lá. O outro era uma caixa de vidro grande assim, aí vem uma mulher pelada, abre a tampa, ela entra, fecha aquela droga estanque, aí o ar começa a faltar lá dentro. E ela transpira, as paredes começam a ficar embaçadas, e todo mundo olhando ela assim meio acorçada, que não dava pra ficar em pé. Aí, chega numa hora lá ela bate, tiram ela lá de dentro que já tava pra morrer. Pô, qual é? E cheio de gente, o maio sucesso, né.

MARIA: Mas aí, você falou que o Mies é maluco.

JOÃO: Não, não é maluco, é de um rigor, é desumano até. A gente tava comentando desse outro inglês, um minimalista que a gente viu ali, aquele que tem aquela escada. Eu comprei o livro dele, o Dr. João viu e disse: "Você já imaginou o cara botar um jornal nessa mesa de centro aí? Arrebenta com tudo, né". Agora é bom você ver que tem pessoas que tenham essa disciplina capaz de fazer isso. Esse sujeito: não tem interruptor, não tem tomada, não sei como é que ele faz. O Mies é de uma precisão, os projetos dele. Agora é preciso ter uma formação muito rigorosa. E encontrar quem banque isso.

MARIA: Mas a frase que mais se usa pra falar de você é que você é...

JOÃO: O mais rigoroso, inventaram essa história.

MARIA: De quem é essa frase?

JOÃO: Não sei, acho que foi o Pedrosa. Porque eu era o mais geométrico naquele época, no início.

MARIA: Tem a ver com esse rigor essa coisa de não ter assinatura, de ser tudo limpo?

JOÃO: Mas cê vê, eu já tô bagunçando porque já tô assinando. Já tô relaxando. Tô usando pastel que não é um meio de expressão de concretista.

MARIA: Ah, mas é porque aos 80 anos você pode fazer o que quiser.

JOÃO: Pois é, já tá valendo tudo, né minha filha.

MARIA: Mas nesse sentido esse rigor esta presente no seu trabalho.

JOÃO: É. Inclusive eu só entendo assim, você vai fazer um troço tem que fazer direito, poxa. Se não, não teria sentido. Deixava borrado ali. Tinha um maluco lá no Conde, muito engraçado, desenhava bem e tal. As pranchas todas a gente que desenhava. Aí o Conde viu que tinha um rabisquinho assim na ponta: “Ô cara, raspa isso daí, isso não dá!” – “Não Conde, isso é pra mostrar que é humano, foi uma mão humana que fez, deixa aí”. E o Conde: “Para com isso, rasga esse troço!”

MARIA: Você não tem mais guache pai, pra trabalhar?

JOÃO: Não tenho mais não.

MARIA: A gente podia encomendar.

JOÃO: Não, eu não quero voltar. Eu tô aceitando o desafio da aquarela.

MARIA: Aquarela e pastel?

JOÃO: Porque você vê, é falho, cê vê que tem manchas. O pastel ainda consigo fazer uniforme, mas se chegar perto você vê que tem uma texturazinha.

MARIA: E aquele ali que era pra ficar igual?

JOÃO: Qual?

MARIA: Esse rosa e verde que você falou que errou.

JOÃO: Era pra ser igual aqui em baixo, tá vendo? Mas aí eu na hora de ligar, não liguei os pontos que devia, e você vê que aquela formazinha lá de cima não é igual a essa aqui de baixo. Porque os pontos que eu marquei eu não liguei, tanto que você olhou lá e descobriu.

MARIA: Eu vi os pontinhos sobrando.

JOÃO: É, mas olhando assim não atrapalha.

JOÃO: Adolfo Lerner.

MARIA: E o Nelson Lerner é o artista?

JOÃO: É o artista, eu acho que é o irmão dele, acho que é. E tem a filha Lerner também, que faz instalações... Você já viu um dela: as quatro paredes da sala forradas com bolsa de feira do mundo inteiro. Não sei por causa de que ela viaja feito uma louca, e saiu colecionando as bolsas. Então uma das instalações dela são essas bolsas todas forrando a parede. Tem outra que é de cinzeiro de avião. Ela também viajava pra cachorro e roubava todos os cinzeiros da cadeira.

MARIA: Hoje em dia não pode mais nem fumar no avião.

JOÃO: Hoje não pode?

MARIA: Imagina, não pode fumar nem no aeroporto. Uma vez eu vim aqui você tinha terminado um trabalho aí botou ali pra ficar olhando. Não sei se já tinha assinado. Tem uma coisa, tem um prazer de ver o trabalho pronto? Como é que é?

JOÃO: Ah, não, claro, é. Eu sou meu maior admirador. Tem uns que as pessoas nem gostam mas eu adoro. Esse daqui por exemplo o Celso nem... Eu adoro esse. Talvez não tenha mesmo muito valor artístico, sei lá... Mas me deu prazer fazer e me dá prazer olhar.

MARIA: Essa dupla aí né?

JOÃO: É.

MARIA: Outro dia eu saí com um amigo, aquele dia que eu vim aqui que eu fui no show de uma amiga ali no Arpoador.

JOÃO: Antes de ir pra casa.

MARIA: Quando acabou eu fui embora com um amigo que mora lá em Santa Teresa também, aí ele falou isso: “Eu adoro tocar, é muito bom. Mas é melhor quando acaba, essa sensação de dever cumprido”. Eu sinto isso também assim as vezes. Eu adoro trabalhar, mas quando acaba, não é porque você não quer trabalhar, é porque...

JOÃO: É porque você cumpriu uma missão, terminou uma missão ali, né? Deve ser por aí talvez.

MARIA: Porque a música quando ela termina ela ficou pra trás no espaço, né?

JOÃO: Não volta mais. É, música ainda tem essa, é mais imaterial ainda.

MARIA: O desenho quando termina ele é uma contemplação.

JOÃO: Você pode olhar, amanhã olha de novo.

MARIA: E isso tem a ver também com a pintura a óleo, essa coisa do tempo de secagem, das escolhas que você tem que fazer?

JOÃO: Por exemplo esse daqui, eu estudei ele assim num tamanho pequenininho. Tem outro estudo que ali onde é verde, também é azul, que foi o que eu acho que fiz grande. Mas quando foi fazer o grande já não tinha mais erro, era só fazer e acabou. Agora com esse negócio de Efeito tafetá, quando dá uma camada aparece umas coisas as vezes que você não espera. Aí, as vezes você dá um jogo de cintura e muda. E realmente com o óleo você forçosamente tem que esperar um tempo, e as vezes vem uma ideia nova em cima.

MARIA: Se fosse acrílica?

JOÃO: Eu não tenho experiência. Eu acho que poderia pintar de novo, isso parece que pode, fácilimo. Mas fica aquele negócio: “Pô eu tô escondendo o outro né” – e no óleo você não está escondendo o outro, você tá mudando de direção um pouco. Eu não tenho experiência do

acrílico pra saber como é que é. Eu fiz um trabalhinho que a tia Zizi me deu umas tintas. Até foi o pessoal Moura que comprou esse trabalho. Pinte numa tarde e acabou.

MARIA: Muito rápido né, não tem a mesma graça?

JOÃO: É, não sei. Talvez tivesse outras vantagens, você pinta tá pronto. Vou mudar, faz de novo outra vez em cima. Pode ser engraçado isso, eu não tenho experiência.

MARIA: Mas você escolheu trabalhar com óleo?

JOÃO: Não. Começou com óleo porque não tinha acrílico. E eu não tô mudando mais as coisas, né Tota...

MARIA: Aquilo ali é álcool, naquele vidro?

JOÃO: É benzina.

MARIA: É pra coisa do óleo?

JOÃO: Pra limpar pincel. Terebentina, né. Eu nem sei, eu desconfio que antigamente comprava na farmácia, não sei se vende mais em farmácia. Eles proibiram farmácia de vender uma porção de coisas, parece que não vende mais leite em pó, não sei, ouvi falar...

MARIA: Terebentina vendia na farmácia?

JOÃO: Porque aonde que eu ia comprar? Que eu me lembre era na farmácia.

MARIA: Na Casa Matos, que tinha esses papéis todos, não tinha?

JOÃO: Eles vendiam um troço apropriado, mas era caro.

MARIA: Eu já conhecia terebentina nos vidrinhos tipo esse assim, que vendia.

JOÃO: Pois é, esse já é coisa moderna. Eu comprei acho que lá no Parque Lage.

MARIA: A Lygia é mais velha que você pai? Não, era da sua idade?

JOÃO: Eu acho que era, não sei minha filha. Eu desconfio que era mais velha porque já foi embora né.

MARIA: O Hélio era muito mais novo?

JOÃO: Ah, o Hélio era. Quando ele começou a frequentar lá... (corte bruto)

MARIA: Como é que foi, ele dava nome aos trabalhos?

JOÃO: Inventou esse negócio, essa linha, o Metaesquema. Tinha a explicação lá, eu acho.

MARIA: É super concreto, né?

JOÃO: É, e belíssimos inclusive. E a maneira dele compor era engraçada, eu fiquei surpreso, era diferente da que eu usava. Ah, pode fazer assim também, né...

MARIA: Mas aí depois ele foi pra um outro caminho? Essa exposição eu lembro que tinha esses Metaesquemas, tinha uns azuis, todos da mesma cor azul, depois tinha umas placas no espaço.

JOÃO: É, já era mais pro fim, esculturas espaciais, pra serem vistas penduradas no teto, feitas de madeira. Tem uma fotografia lá numa exposição lá no *Houston* que tem uma sala só com isso, é bonito. Ele pintava de laranja, quase todos eram laranja, ou vermelho.

MARIA: E aí depois teve essa trajetória, como se ele tivesse feito uma passagem do bidimensional...

JOÃO: Foi fazendo, foi Tota. Aí fez os tais dos penetráveis. São quiosques assim que você entra dentro e acontece coisas. Você tinha que tirar os sapatos pra passar porque tinha aguinha no chão, não sei o quê...

MARIA: Areia...

JOÃO: Areia, não sei o quê. E teve um troço, os “Bólidos” que ele inventou, Bólidos, não sei.

MARIA: Bólides.

JOÃO: Aí eu comecei a ficar... Parecia um carrinho de mão assim, e dentro tinha fotos. Levantava a lona da frente e aparecia fotos. E um desses era a cara de um bandido igual a esse Nem da Rocinha, que era famoso na época, Cara de Cavalo, e em baixo tava escrito assim: “Seja marginal”. Aí eu comecei a me evocar... Tô fora dessa.

MARIA: Vou continuar aqui na minha...

JOÃO: É...

MARIA: Era muito maluco o Hélio? Mas eu acho engraçado como ele e a Lygia ficaram muito amigos, mesmo com essa diferença de geração.

JOÃO: É, não, isso foi engraçado. Porque ela também rompia com todas as normas, né. Inventava uns negócios sensoriais, baba sensorial, não sei como é que era. Você mastigava um barbante aí cuspiam, aí o outro pegava o barbante. Tem fotografia da Maria Helena fazendo isso. Botava a Maria Helena pra fazer. A Lucí acho que tem em algum lugar.

MARIA: Esse eu nunca vi.

JOÃO: Baba antropofágica, uma coisa dessa assim. E as roupas, tinha umas roupas que pareciam um escafandro, já viu esse? Você vestia aquela roupa-escafandro, aí tinha um negócio aqui, aí você encostava no peito do outro, e o outro pegava encostava no seu. Era sensorial.

MARIA: Não era a sua praia né?

JOÃO: E hoje os caras tão inventando... Essa da mulherzinha pelada trancada num cubo de vidro...

Rio de Janeiro, 5 de maio de 2013

MARIA: O que?

JOÃO: No que a gente já filmou.

MARIA: Eu lembro que você viu e falou: “Não gostei, vai ter que apagar”.

JOÃO: Não, não! Acho que você pergunta quais são suas influencias, eu olhei aqui e tava Rothko e Morange, os 2 livros que tavam aqui em cima.

MARIA: É o que você tava vendo na época né?

JOÃO: Agora isso não diz nada né. Talvez a gente devesse retificar isso. Agora como é que vai emendar? Eu já sou outra pessoa, tô usando óculos, naquele eu tava sem óculos. Como e que faz?

MARIA: Não vai montar quando chegar na ilha?

JOÃO: Você é que entende de cibernética

MARIA: Isso aí não tem problema.

JOÃO: Ah, isso aí vão me tascar, Tota. Eu acho que talvez aí...

MARIA: A gente acabou que não falou dessas influências antigas nesse dia.

JOÃO: Pois é eu acho que aí que talvez pudesse a gente encaixar.

MARIA: Tira aí, aperta a barra de espaço.

JOÃO: Aí o que acontece? Aí volta pra trás?

MARIA: Você queria ver até o fim esse take?

JOÃO: Não, não. Porque a grande influencia mesmo é o Max Bill, eu não tô falando aí.

MARIA: Que era da Bauhaus?

JOÃO: Não, ele passou de passagem na Bauhaus. Tentou fazer uma escola, aliás fez, seguindo os mesmo princípios atualizados pra agora. Como é que a gente faz?

MARIA: Ué, não sei, conta aí.

JOÃO: Mas tá funcionando aí a “trapizonga”?

MARIA: Tá sim.

JOÃO: O que precisa ficar claro é que a grande influencia dos meus trabalhos é o Max Bill. Por que por exemplo eu já conhecia Mondrian, já conhecia aqueles holandeses, já procurava pautar meu trabalho pela filosofia deles, economia de meios, essas coisas. Mas quando veio o Max Bill mudou inclusive a maneira de pensar o quadro, de fazer a estrutura do quadro. E foi a grande porta que se abriu. Além dos dois, tem um monte de caras que inclusive nem são vamos dizer assim geométricos, e que vão me influenciando ao longo do tempo, uns que não tem nada a ver. Todos os coloristas por exemplo, o Matisse, mesmo o Cezane das paisagens que ele fazia no sul da França, um colorido que de um jeito ou de outro não sei se chega a aparecer no que eu faço. E o Klee, esse então é o maior de todos não é? Acho que foi o maior

pintor do século XX. E não sei se eu já comentei desse Julius Bissuer, um que ninguém conhece. Mas teve exposição dele no Museu de Arte Moderna quando funcionava ainda no bloco escola, aquele prédio baixo que tem do lado, antes da estrutura grande. Durante anos o museu funcionou só ali.

MARIA: Aquele ao lado do pilotis grande?

JOÃO: Onde tem um tijolinho na parede. Tijolinho não, é um tijolo enorme, foi mandado fazer especial para manter a escala do prédio. Então, tem esse sujeito que quase ninguém conhece. Ainda hoje, agora com esse negócio da internet, tá nos meus favoritos. Por exemplo ele raramente usava verde, quase nunca, e pouquíssimo azul. Como é que um cara pode passar a vida inteira pintando coisas incríveis sem usar essas duas cores? E tudo pedacinho de tela 20 x 30cm, 30 x 40cm. E ele criou um mundo fantástico. E aqui no Brasil mesmo, o Volpi, em matéria de cor é um negócio do louco. Até a Otake também não é...

MARIA: Tomei Otake?

JOÃO: É. Tudo isso deve ter contribuído, eu acho, de algum jeito e ainda continua. Coisas de fora da pintura propriamente dita. Não sei se você conhece aquela série de fotografias de uma fotógrafa paulista que passou anos indo pro interior da Paraíba, de Pernambuco, fotografando fachadas de casa, incríveis, eu tenho o livro aí, quando eu vi aquele livro foi...!

MARIA: Ela fez uma exposição no Moreira Sales.

JOÃO: Teve o ano passado, ano atrasado teve uma exposição no Moreira Sales, teve.

MARIA: Parece uns quadros do Volpi mesmo as fotografias dela.

JOÃO: Incríveis. E o negócio dos índios, esse aí então... Não sei se era de brincadeira ou era de verdade, o Mario Pedrosa dizia que a única arte verdadeiramente brasileira é a arte plumária dos índios e a pintura corporal, o resto tudo é papagaiada. Inclusive eu e os outros. Teve uma exposição só de índio no quarto centenário, aí no Museu de Arte Moderna. Fantástica essa exposição, muito bem montada. Aí eu entro e lá no fundo da sala tem um quadro que é o Rothko. Eu falei : "Epa! Bagunçaram aqui o negócio, a organização!" – mas não era Rothko nenhum não, era um adereço peitoral de um chefe de tribo, mas que era um Rothko, tem até no livro. Era todo vermelho com uma barra preta em baixo, só que com pena de passarinho. Então essas coisas de fora de algum jeito vão influenciando, mexendo com a gente. Tinha também uma borduna, era um tronco assim retíssimo. Em gomos ele ia aumentando e diminuindo, aumentando e diminuindo, aumentando e diminuindo não sabe? Igualzinho ao, como é que chama aquele negócio? Coluna sem fim, do Brancusi. O Brancusi inventou uma escultura que é um troço desse, só que tem 20 metros de altura, e a borduna tinha 2. Poxa, o cara lá no meio do fim do mundo fazer um negocio igual ao do supra sumo da arte. Porque

não existe alguém assim, superando, porque Brancusi é mais do que arte né, não existe. E a pintura corporal não tem nenhuma flor. Eles viviam cercado de mato, folha, flor, não tem nenhuma flor, é tudo geométrico. Então também esse negócio de dizer que Brasil fazer concretismo é papagaiada, também não é tanto assim. Você vê que os índios faziam geometria sem nunca ter visto nenhum português, não é?

MARIA: Com toda propriedade.

JOÃO: E muito bem feito. Então eu acho que negócio de influencia... e deve vim mais gente por aí. Quem sabe até uma instalação dessas aí amanhã vai me influenciar em alguma coisa. Não sei...

MARIA: Mudou a forma de construção do quadro? O que ele trouxe diferente do que estava se fazendo?

JOÃO: Como é, eu não sei explicar bem, mas os quadros dele, naturalmente, tem uma estrutura por trás, uma lei de formação geométrica. As dele sofisticadíssimas, e algumas usa alta matemática e outros troços. Os meus os mais simples possíveis porque eu não sei nada de matemática. E geometria elementar. Então antes do quadro pintar já tinha na cabeça: isso vai ser assim, vamos organizar, esse quadrado vai ser assim ou vai ser assado. Claro que no meu caso, não sei no dele, no transcorrer do quadro as vezes eu trocava: não, aqui vou botar um pouquinho mais pra cá, um pouquinho mais pra lá. Não era sempre, é claro. Porque Mondrian por exemplo, que eu saiba, não tinha nenhuma formação matemática por trás. Pelo contrario, eu já andei olhando uns quadros dele. Geralmente nesses quadros os espaços são proporcionais, seguem uma sequencia. Um é o dobro do outro, um terço, um quarto, um quinto. O Mondrian não tem nada disso, ele faz questão. Não tem nada no meio. É um pouco pro lado, um pouco pra cima, um pouco pra baixo, era tudo na sensibilidade, não é. Já as coisas do Bill segue um roteiro pré estabelecido, que ele mesmo estabelecia. Isso é uma maneira, você pode dizer que é errado se amarrar por isso. Inclusive você não faz obrigado, faz porque quer.

MARIA: Então ele tinha esse negocio do rigor?

JOÃO: Só que era um rigor para disciplinar o sentimento, era só puro sentimento, sensibilidade do olhar. Por exemplo, se usa fazer a secção áurea. Uma vez eu fui conferir num trabalho do Mondrian, não tem secção áurea nenhuma, e tá tudo lá certinho.

MARIA: Demais né?

JOÃO: Até demais né. Tá certo? Eu acho que acrescenta um pouco mais então talvez, né?

MARIA: Então tá, então estamos encerrados.

JOÃO: Agora você vai quebrar a cabeça pra montar essa colcha de retalhos.

MARIA: Agora são outros quinhentos...

MARIA: Pai, a gente não falou sabe do quê? Da exposição lá do Inhotim.

JOÃO: Eu não tenho nada pra falar. O que é que eu vou falar da exposição do Inhotim?

MARIA: Você não tem nada pra falar da exposição do seu trabalho no Inhotim?

JOÃO: O que eu podia falar é isso, que o cara foi lá na exposição da Berenice e comprou 10 trabalhos. Aquele rapaz.

MARIA: Bernardo?

JOÃO: Não foi o chefão não, foi aquele atendente dele, você parece que conheceu lá, não foi?

MARIA: É, conheci. Curador da galeria da Mata. Mas é uma instituição nova e qualquer artista ficaria...

JOÃO: Não, claro, pra mim é... Mas por exemplo, esse museu novo de Arte do Rio, o curador comprou um trabalho meu.

MARIA: MAR?

JOÃO: É. Comprou um, o outro comprou dez parece... Aliás, na inauguração são 3 exposições, uma delas é da coleção Fadel, tem 3 trabalhos meus, mas não são do museu.

MARIA: Tá lá exposto?

JOÃO: Tá lá.

JOÃO: Eu não sei o que é que tem aqui.

MARIA: Foi no IBEU?

JOÃO: Foi, no IBEU. Tá falando aqui Rua Senador Vergueiro? Agora essa aqui já foi em Copacabana.

MARIA: Ah, isso foi tipo... Eu tava nos Estados Unidos... 1995, né?

JOÃO: Por aí assim... 94.

MARIA: Quem tá aí do seu lado?

JOÃO: A Pape, Ludolf, o Carlos Val, essa era a produtora, o Carvão e o Weissmann

MARIA: Quase a mesma turma?

JOÃO: Esse foi a filha da Lygia Pape que fotografou. Esse quadro aqui sumiu, eu não sei aonde foi parar.

MARIA: Sumiu?

JOÃO: É. Eles queriam emprestado porque a exposição ia rodar não sei aonde, eu me distraí e nunca mais fui a cobrar.

Rio de Janeiro, 23 de abril de 2013

JOÃO: Piscou aí.

MARIA: Piscou?

JOÃO: Você apertou algum botão?

MARIA: Apertei.

JOÃO: Vai acabar com a minha carreira, olha aí aquele velhinho retrógrado...

MARIA: Era isso aí que você tava falando?

JOÃO: Muito retrógrado esse depoimento... Mas vambora, se é pra esculhambar, é pra esculhambar mesmo.

MARIA: Essa parte que você acha que tinha que tirar?

JOÃO: Vou mandar pro Luiz Eduardo pra ele morrer de rir com essa papagaiada.

MARIA: Você disse que queria editar porque acha que falou muita bobagem e o pessoal ia cair de pau em cima de você.

JOÃO: Você pergunta sobre quais são minhas influências, eu acho que essa hora eu só disse bobagem... Você não perguntou minhas influências, minhas preferências? Acho que não corresponde muito bem a verdade, que eu me lembre assim.

MARIA: Porque?

JOÃO: Porque eu não falei, acho que eu não falei no Albers por exemplo.

MARIA: Quem?

JOÃO: Josef Albers, que faz aqueles quadrados, não sabe? Uma série "Homenagem ao quadrado", são uma série de quadrados um dentro do outro, cada um numa cor, tem aí na internet. Era da Bauhaus, fugiu para os Estado Unidos como todos eles né, quando chegou o nazismo. O Klee não fugiu, o Klee foi pra Suíça, acabou morrendo na Suíça.

MARIA: Esse pessoal todo da Bauhaus influenciava? Era uma referência?

JOÃO: Depois o Max Bill quis fazer uma escola que era supostamente a herdeira da Bauhaus, e fez na Suíça, *Hochschule für Gestaltung*. O Mavignier estudou lá, aquele designer de São Paulo também, como é?

MARIA: O Wollner?

JOÃO: Wollner, se formou lá. Mas aí você vê, o mundo virou de cabeça pra baixo. Não existe mais esse ideal de você morar num lugar bem projetado, ter objetos funcionais e bonitos em casa, não existe mais isso né. Os valores são outros hoje... Mesmo o pessoal do design mais erudito, virou a casaca. Esse *Starck*, não é birutaço esse cara? E é o rei da cocada preta! Pois é, não existe aquele negocio: vamos fazer uma coisa simples, acessível a todo mundo. A ideia original era essa, que todo mundo pudesse ter. Claro que depois evoluiu. Os desenhos do Mies

van der Rohe eram caríssimos, e ainda são até hoje. E esse é que é o estranho, porque tem 50 anos, 60 anos, e neguinho continua comprando cadeira dele.

MARIA: Mas não é acessível, né?

JOÃO: São caros, são... São caros mesmo...

MARIA: Mas aquilo que você falou da mudança das coisas, de não valorizarem essa coisa de ter um móvel funcional?

JOÃO: De você ter moveis enxutos, inclusive começou com os *Shaker* que sua mãe é especializada. Mas aí foi por causa religiosa, fazer uns móveis sem adorno nenhum, não tem adorno, a ideia era a coisa da religião. Aí veio essa revolução moderna, adorno passou a ser palavrão, não tem adorno. São móveis simples feitos de uma maneira eficiente, técnica, bonito, tinha que ser bonito, e que pudesse ser comprado por todo mundo. Todo mundo podia ter em casa, uma casa bonita e um móvel bonito. Isso foi o ideário deles, né.

MARIA: Mas isso é meio idealizado, porque nem todo mundo tem casa, muito menos móvel bonito.

JOÃO: Pois é, todo um plano idealizado. Aí foram feitos concursos, os primeiros conjuntos, tem um conjunto na Alemanha que chamaram todos esses arquitetos; o Mies, Le Corbusier, mais não sei quem, cada um fez uma casa, tudo nesse estilo moderno.

MARIA: Conjunto habitacional?

JOÃO: Eram bairros, não tinham prédio em altura. Com jardinzinho essas coisas né. Por que as casas antigas o que é que tinham? Tinham um porão húmido que ninguém usava, e que as vezes usava mal. As pessoas que não tinham pra onde ir as vezes moravam no porão, tinha rato, tinha tudo, tudo de ruim. E a arquitetura moderna acabou com o porão né. Decidiu-se supostamente que essas casas seriam mais higiênicas, mais ventiladas. Bonitas e funcionais, aquela história. É tudo utopia, né Tota.

MARIA: E o Lúcio quando pediu pra ir ver lá a casa do... quem era o arquiteto?

JOÃO: Do Mies.

MARIA: Ele seguia esse ideal, você acha que ele construiu Brasília nesse ideal?

JOÃO: É, a cidade é planejada funcionalmente. Se depois virou bagunça, se lá é uma esculhambação, se a praça dos 3 poderes é o antro da ladroagem, isso é outro problema. Se o entorno foi degradado, virou outro problema, não tem nada a ver.

MARIA: Aqui no Brasil só Brasília?

JOÃO: Não. Tem Goiânia. Goiânia foi riscada no papel.

MARIA: Aqui no Rio de Janeiro nada? Não se tem memória, você mesmo falou, os prédios aqui já estão na terceira geração, se constrói para se derrubar depois...

JOÃO: Não, não tem. Você viu esse negócio agora em Boston, o atentado desse malucão lá? Os prédios que aparecem, as casas, tudo tem 20, 30 anos, 40 anos. Tem prédio moderno também. A câmara dos vereadores, deputados sei lá que diabo, é ultra moderno, concreto aparente e tal, mas encaixa naquela droga toda, né. Tem prédios altos. Mas ainda existe a cidade em Boston, tradicional. No Rio você não tem mais. Onde tem mais? O largo do Boticário. Não tem significado nenhum... No Centro tem umas ruas conservadas.

ANEXO B - Registro das assinaturas de João José Costa. Fotos Maria Mazzillo.

Jose Silva Costa
Rio, 27. X. 50

João José Costa
Rio, 67

da Rua
Chil
TRADUÇÃO
Rio, 20/X/58

~~JOÃO JOSÉ SILVA COSTA~~
Rio, 4/X/54

MARIA RILKE
JOÃO JOSÉ
★

José José S. Costa. Rio, nov. 65

~~JOSÉ JOSÉ - 53~~

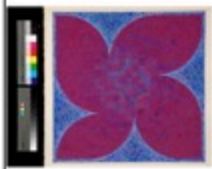

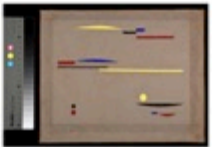

JOSÉ JOSÉ S. COSTA
rio, 23/IX/54

José José S. Costa maio . 58. rio

José José S. Costa - Rio, '71

Costa. jan '13

ANEXO C - Tabela de catalogação das obras.

nº tomb	imagem	título	data	técnica	dimensões	moldura	localização	fotógrafo	estado de conservação	referência arquivo foto	ano	historico de exposição	Localização original no acervo	Localização atual no acervo	OBS
1		sem título	julho de 1952	guache sobre papel	48x48cm	papel não emoldurado	Acervo João José	Jaime Acioli	bom	_MG_1035	1952	inédito	segunda gaveta da mapoteca	Segunda gaveta a direita	assinado
2		sem título	1953	guache e aquarela sobre papel	21x30cm	papel não emoldurado	Acervo João José	Jaime Acioli	bom	_MG_0799	1953	inédito	segunda gaveta da mapoteca	Primeira gaveta ao centro	assinado
3		sem título	1953	colagem sobre cartão	19x27,2cm	papel não emoldurado	Gustavo Rebello	Jaime Acioli	bom	_MG_0874	1953	inédito	segunda gaveta da mapoteca	-	assinado
4		sem título	1953	colagem sobre cartão	22x32cm	papel não emoldurado	Gustavo Rebello	Jaime Acioli	regular: apresenta manchas	_MG_0876	1953	inédito	segunda gaveta da mapoteca	-	assinado